

Los guantes mágicos: la vuelta de Martín Rejtman

La gran comedia argentina

La niña santa + entrevista con Martel FRAGMENTOS DEL DESEO

Elefante de Gus Van Sant
LA INVISIBILIDAD DEL MAL

El amanecer de los muertos SORPRESA: EL TERROR ESTA VIVO

El Bafici bombardea Buenos Aires
YENDO DE LA CAMA AL CINE

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

EDITORIAL

Los guantes mágicos Estrenos 2

- La comedia argentina
- Martín Reitman vs. Lucrecia Martel
- La niña santa + Entrevista con Martel 10
- 15 El amanecer de los muertos
- 16 Flefante
- 18 Polémica: Kill Bill - La venganza - Vol. 2
- 20 Dos hermanos, Crónicas mexicas, Acratas
- 21 Van Helsing, Tocando el cielo, Hora Cero
- 22 Castelao y los hermanos de la libertad. Conversaciones con mamá. El resquicio. Mambo italiano, El camino de las nubes. Robando vidas
- Elling... mi amigo y yo, Obsesión, La ventana secreta, Buñuel, Dalí y la mesa del rey Salomón, El favor
- 24 De uno a diez
- Bafici 26 Shara + Naomi Kawase
 - Crimson Gold
 - Los Angeles Plays Itself
 - 36 The Saddest Music in the World
 - 37 Goodbye Dragon Inn Milhouse: A White Comedy
 - 38 Sonata for Viola Pour l'amour du peuple
 - 39 Seminario Burdeau
 - 40 Entrevista con Ana Poliak
 - 42 Emile De Antonio y el documental político
 - 44 Refrescos musicales
 - Dudas sobre los consagrados 45
 - 46 Queias y sugerencias
 - 47 Bafici como escuela
 - 48 Libros
 - 49 Festival de locura
 - 50 Kent Jones sobre John Ford
 - 52 Mezcolanza
 - 54 Festival de Montevideo

Guía de El Amante

- 55 DVD
- 56 Video
- 60 Cine en TV
- 63 Correo

Otro número post Bafici. Otra tapa para una película argentina. Ya van seis ediciones del Festival de Cine de Buenos Aires y de hacer el número de cobertura a toda velocidad. Y ya van tres tapas seguidas dedicadas al cine argentino. En marzo fueron El abrazo partido de Burman y Memoria del saqueo de Solanas. En abril, Roma de Aristarain (en promedio, más valorada por nosotros que las otras dos). Y ahora llega Los guantes mágicos, la vuelta de Rejtman luego de Silvia Prieto. Muchas voces a favor y muy entusiasmadas en la redacción. Mayo también es el mes del lanzamiento de La niña santa, la segunda película de Martel, que generó cierta polémica interna, entre decepciones y fascinaciones. La respuesta a cuál de las dos tuvo mayor consenso es evidente. ¿Qué nos pasa a los argentinos con el cine argentino? o, más específicamente, ¿qué nos pasa en El Amante con el cine argentino? Parece verse alguna discusión en ciernes, porque las valoraciones empiezan a diversificarse en un terreno donde solía haber más acuerdo. Esto puede significar, entre muchas otras, dos cosas: la primera, que cada vez estamos más locos; la segunda, que el cine argentino va tiene cierto grado de consolidación en su variedad, en sus nombres, en nuestras expectativas y en nuestras respuestas. Después de todo, no es tan raro que suceda algo así como "la sedimentación de la novedad" a ocho años del estreno de Rapado y a seis del de Pizza, birra, faso. Es cierto que todavía hay amenazas a esta renovación y a la diversidad, pero también es verdad que vemos más variedad en el cine nacional que en el de afuera. En menor medida, porque hay muchos modos de hacer cine argentino. Y en mayor medida, porque cada vez recibimos menos variedad del extranjero. Y esto último nos sigue preocupando, porque no todo el año es carnaval. Perdón, no todo el año es festival. A

STAFF

Eduardo Antin (Quintín) Gustavo Noriega

Asesora periodística

Consejo de redacción Los arriba mencionados y Gustavo J. Castagna

Jefe de redacción / Editor Javier Porta Fouz

Colaboraron en este número

Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Diego Brodersen, Leonardo M. D'Espósito, Juan Villegas, Diego Trerotola, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Federico Karstulovich, Manuel Trancón, Nazareno Brega, Juan P. Martínez, Fabiana Ferraz, Agustín Masaedo, Juan Manuel Domínguez, Lilian Laura Ivachow. Milagros Amondaray Agustín Campero y Juan Pablo Chamorro.

Aleiandra Chinni

Cadete Gustavo Requena Johnson

Gabriela Ventureira Malala Carones

Meritorio de corrección

Colaboración en el cierre Diego Trerotola Santiago García

Lucas D'Amore (Idamore@ciudad.com.ar) Hernán de la Fuente

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

Telefax 5411) 4322-7518 E-mail amantecine@interlink.com.ar

http://www.elamante.com

En internet

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

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

Ediciones Tatanka SA. Derechos reservados,

prohibida su reproducción

Registro de la propiedad

intelectual Nro. 83399

LOS GUANTES MAGICOS

ARGENTINA

2003, 90'

DIRECCION Martín Rejtman

PRODUCCION Martín Rejtman, Hernán Musaluppi

GUION Martín Rejtman FOTOGRAFIA José Luis García MONTAJE Rosario Suárez MUSICA Diego Vainer SONIDO Guido Berenblum

DIRECCION DE ARTE Daniela Podcaminsky

VESTUARIO Vera Aricó

INTERPRETES Gabriel Fernández Capello, Valeria Bertuccelli, Fabián

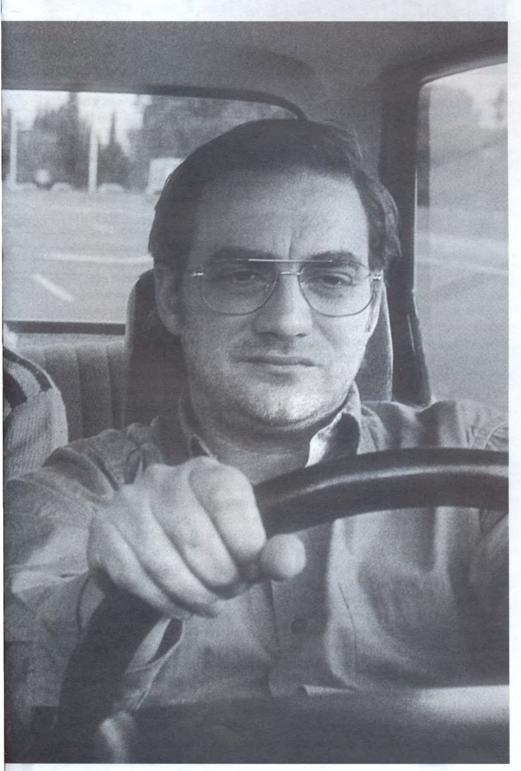
Arenillas, Cecilia Biagini, Susana Pampín, Diego Olivera,

Leonardo Azamor, Pietr Krysav, Dennis Lukin.



Pantalla del mundo nuevo

por JAVIER PORTA FOUZ



Los auténticos genios de la comicidad no son los que más nos hacen reír sino los que descubren una zona desconocida de lo cómico. Milan Kundera, en El arte de la novela

I. Cuando Martín Rejtman hizo solitaria y calladamente Rapado (1992), muy pocos se enteraron de que había inaugurado algo. La película estuvo en las gateras unos cuantos años, y cuando logró estrenarse (el 1 de agosto de 1996) dejó trazado, casi en silencio, uno de los caminos posibles para un cine argentino que pedía renovarse. Frente a la novedad que planteaba el film, Adolfo C. Martínez, en La Nación, lo calificó de "regular" y dijo, para cerrar su reseña: "Rapado puede interesar a los cinéfilos o a ese público que busca símbolos en cada escena. Pero el film pasará, sin duda, a integrar esa lista de producciones nacionales que el tiempo se encarga de borrar de la memoria". Los años pasaron, y mientras Martínez se mantuvo coherente en su manera de considerar y hacer su trabajo, Rejtman también. De estas dos coherencias, la de Rejtman es interesante y fructífera, porque Rapado no sólo se convirtió en un hito del cine argentino sino que se constituyó en la piedra de toque de muchos estudiantes de cine que vieron que esa zona que les había develado Rejtman podía ser explorada con dedicación y hasta con amor (Nadar solo de Ezequiel Acuña es un claro ejemplo). La zona descubierta por Rejtman no es nada fácil de definir (si no ofreciera dificultades, no sería nueva ni desconocida), pero puede decirse, para empezar, que sus relatos pivotean sobre objetos (motos, muñecas, coches, medios de transporte, un saco Armani) que pasan de un personaje a otro. A esta circulación se suma ahora un perro llamado Luthor. Los personajes dependen de objetos, ya sean excusas, distracciones, obsesiones u objetos de amor, como el Renault 12 en Los guantes mágicos, la nueva comedia de este descubri-

► EL AMANTE 145

dor poco prolífico (ya hace cinco años del estreno de Silvia Prieto).

II. Rejtman expone detalles pero no los ex-

pone en detalle. Y en esta distinción podría estar uno de los motivos del extraño, distinguido, embriagante logro de Los guantes mágicos. El tercer largometraje rejtmaniano es una comedia sostenida, apoyada en varias líneas expuestas y cruzadas, aparentemente sin dejar surcos profundos ni acercarse demasiado a cada persona y a cada cosa. Rejtman se sitúa visual y psicológicamente a una distancia importante, con una alta dosis de pudor. Tal vez sea el menos pornográfico de los directores argentinos, aquel que menos se regodea en exposiciones con lupa, uno que sabe que no es necesario volver sobre sus pasos y gastar los caminos para que se vean desde las alturas; antes prefiere seguir buscando la manera de destilar, de depurar su manera de hacer. Su cine es para aquellos que decidan tomarse el trabajo de entrar, ver y escuchar: su sofisticación no es evidente, no destaca los elementos que están pero que funcionan sólo si uno explora lo que recibe (el chiste de la botella de gaseosa, comprada y consumida a medias para ponerla arriba del techo del coche, es un buen ejemplo de la sigilosa distancia rejtmaniana). Rejtman no tiene tendencia a fragmentar las imágenes, su cine anda vestido con las ropas elegantes del plano general bien compuesto. Acostumbra al ojo atento que pide al espectador a una bella parsimonia de imágenes prístinas, y cada tanto le regala algo de una frágil y melancólica visualidad, como la nieve en Buenos Aires, o la distancia llena de vidrio que separa a los dos enamorados (un hombre y un automóvil). Esta historia de amor es la línea más fuerte de Los guantes... El hombre es Alejandro, es decir Gabriel Fernández Capello, es decir Vicentico, es decir un actor de presencia única y tal vez el gran intérprete de la zona rejtmaniana, alguien que no grita, no corre y no vuela, aunque lleve gente al aeropuerto bastante seguido. El automóvil es el mencionado (gastado) Renault 12, un coche que, si es observado a repetición -como sucede en Los guantes mágicos-, tiende a hacerse irreal, y a presentar pocas posibilida-





des de diferenciación entre su trompa y su parte de atrás. Apenas comenzada la película, aparece Piraña, un hallazgo cómico, un chanta de pasmosa seriedad, siempre dispuesto a contar su bizarra épica de cómo cumplió con algo así como el sueño argentino del self-made man. Lo primero que dice Piraña es una brutal descalificación del auto que remisea Alejandro. Muy poco después, Rejtman muestra, en un encuadre, dos R12. El R12 protagonista se enfrenta, se compara, con un R12 pistero. En ese plano, de elegancia y sutileza enormes, el director nos introduce en la zona que viene puliendo desde hace años. Un lugar en el cual se puede observar a Argentina sin necesidad de costumbrismos, ni de realismos sociales, ni de planos detalle de cada elemento horripilante del coche pisteado. El gran autor del nuevo cine argentino -un autor con un pasado pero cargado de futuro- no necesita ir más allá de unos encuadres de armado milimetrado (que rara vez se pueden apreciar en una sola visión). Rejtman observa las palabras y las cosas que salen a su encuentro (anda todo el tiempo con una libretita) y luego prepara sus películas, lenta, parsimoniosamente, con un convencimiento y un compromiso poco comunes (y en esto último se parece

al Aristarain de Lugares comunes y la excepcional Roma; ambos van hasta el límite de lo que quieren contar, con una generosidad que tal vez provenga de conocerse a sí mismos -es decir, de la madurez- y de la seriedad con la que toman su trabajo). El plano de los dos R12 detenidos en el semáforo es inteligente y aterrador: expone todo lo rocambolesco presente en la mera existencia de un R12 pistero, y llena la pantalla de R12, un coche que todavía inunda Argentina y recuerda cuánto hace que no somos tan ricos. Pero Rejtman no hace crónicas sociales, sino que observa y descubre que, por ejemplo, la cantidad de R12 es muy alta, que hay una asociación de fanáticos de ese auto (!), y que Alejandro está enamorado de su vida sobre esas ruedas con tracción delantera (un detalle que distinguía a los Renault por sobre las otras marcas hace unas décadas).

III. En La oveja negra y demás fábulas, Augusto Monterroso contó la brevísima historia de un rayo que cayó dos veces en un mismo lugar (no revelo el final porque sería parafrasear el texto completo; así de breve es Monterroso). En el cine de Rejtman caen rayos en sitios bastante cercanos el uno del otro, y no se trata tanto de azar como justamente de trabajar en pequeñas zonas tan demarcadas y delimitadas que no hay más remedio que la conexión de todos los elementos, que todo impacte de manera bastante endogámica. La primera y veloz parte de Los guantes mágicos expone la creación de los lazos entre los personajes, y la sucesión de encuentros va a provocar que los objetos y las costumbres de los unos sean conocidos por los otros: el disco del rockero Piraña, que toca todos los instrumentos; los flancitos viejos; la happy hour; los antide-



presivos; los viajes al spa brasileño; los anteojos recetados por el oculista que primero prescribe y luego pregunta; la ropa no necesariamente lisa... inclusive la gimnasia, que provocará que Alejandro, en un momento, corra. La llegada de Luis, hermano de Piraña y actor porno afincado en Canadá, cambiará las costumbres del remisero peinado a la cachetada: no tendrá más opciones que entrenar o tratar de dormir inútilmente ante la batería de ejercicios que despliega el recién llegado (una vez que se ingresa, la salida del mundo rejtmaniano es imposible). Para contar el chiste del entrenamiento, Rejtman recurre a una zona desconocida de su cine: el humor de montaje. Como si fuera una secuencia de Rocky, se muestra la preparación física del actor porno junto al remisero, para ir más allá del dominio sobre el chiste verbal y el humor visual, y así nos metemos fugazmente en el absurdo, potenciado en el montaje: la secuencia se corona con un ejercicio de tiro.

IV. Más allá del vértigo de la secuencia de entrenamiento, la zona de Rejtman es una zona de extraño timing, que poco tiene que ver con velocidades supersónicas. Los diálogos pueden ser veloces pero nunca apurados, son filosos pero nunca terminantes. La posible intensidad de cada palabra pronunciada por los personajes está -si es que lo está en absoluto- en la situación y jamás en su entonación (Rejtman puede repetir una toma una gran cantidad de veces hasta lograr el decir que él planificó, y que la coma que él escribió esté en su lugar). Se forma así un extraño tono, una manera de hablar, algo personal, que hace que con solamente tres películas se reconozca un estilo Rejtman. Un estilo que crea un mundo desplegado con mucha seguridad, un mundo nuevo descripto en una pantalla, que, como decía Pantalla del mundo nuevo, la canción de Riff a la que homenajea el título de esta crítica, tiene "oxígeno vencido" (incluso, como escribió Michel Peyronel y cantaba Pappo, "hay rehenes voluntarios en el asiento de atrás"... del auto de Alejandro). Hay un aire que energiza menos que lo esperado, y que no termina de renovarse dentro del relato porque Rejtman trabaja en ambientes cerrados, a los que no entran nuevos personajes luego de ser presentados. Rejtman ofrece personajes caracterizados de una manera tenue pero inexorable (el peinado bastante afro de Susana, el lampazo que tiene Alejandro en la cabeza, sus mocasines...), y los introduce al desenrollar su mundo nuevo, cosa que sucede al principio de sus películas. El estilo de Rejtman es preexistente, pero su mundo se renueva y se recrea de film a film (de hecho, los personajes son cada vez más viejos). Rejtman nos ofrece el armazón del relato en los momentos iniciales de cada película, y luego se dedica a trabajar con unos dulces límites, las paredes de las delicadas comedias que realiza. Es por esta progresiva cerrazón a medida que avanzan los minutos que la primera mitad de Los guantes mágicos es más rápida que la segunda, en donde la información nueva se hace más espaciada. Al aceptar y disfrutar de ese mundo cerrado -de esa pantalla que se nos hizo nueva al principio pero que con el correr de los minutos no queremos que sufra alteraciones-, rechazamos todo lo externo que venga a violentar su placidez. Por eso a muchos no les convence el final demasiado "aperturista" de Silvia Prieto, con todas esas mujeres que irrumpen. Rejtman sabe, como Billy Wilder, que hay que aportar las novedades, las sorpresas, los rayos que caen dos veces en el mismo lugar, al principio. Y también sabe que luego debe jugar con las reglas y los límites que él mismo puso en su pantalla creadora de mundos. En *Los guantes mágicos* resuelve completamente el planteo, porque no solamente ha hecho cine: ha conseguido una comedia cerrada y sellada a la perfección, nada de aire entra y nada pugna por salir. La gran comedia argentina, sin ser grotesco, sin hacerse el tanguero, sin la casita de la vieja, sin estar enfermo de nostalgia y sin los problemas de estupidez de la picaresca.

V. "Te deseo mucha suerte, ser humano del pasado / El cambio será fatal, y tu mundo nuevo, usado". Eso cantaba Pappo al final de Pantalla del mundo nuevo. Faltaría entonces hablar del tiempo, del presente, del pasado y del futuro en la zona de Rejtman. Si uno tiene en cuenta la musicalización, con canciones nuevas, creadas para la película pero que parecen preexistentes (Rosario Bléfari siempre está), más cosas más añejas de New Order y León Gieco -otra vez como Aristarain, Rejtman ahora compra y pone la música que necesita-, Los guantes mágicos oscila entre estos años y las dos o tres últimas décadas. Lo mismo ocurre si uno piensa en objetos como el R12, y los cassettes y el televisor Drean que se ven en la casa de Cecilia. Hay objetos que permanecen más de lo que uno cree, a veces sin merecerlo. Y no es tan fácil definir -más allá de la fecha de vencimiento de los flancitos del departamento de Luis- en qué año transcurre esta película, no hay aquí manotazos a la coyuntura. Flota por ahí un aire de temporalidad confusa, pero en realidad parece tratarse de otra cosa: lo hecho por el estilo Rejtman en la pantalla es nuevo, es un mundo, es una comedia, es un cine sin fecha de vencimiento.

La comedia no es un bicho

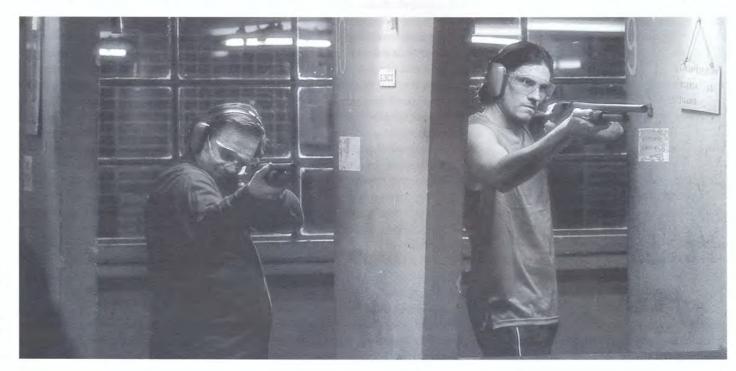
Analizamos uno de los pocos géneros que atraviesan la historia del cine nacional. Su evolución y sus cambios son un reflejo bastante fiel de nuestra cinematografía. Luego de décadas de malas comedias, finalmente regresa el humor en serio. **por SANTIAGO GARCIA**

El cine argentino ha tenido una larga tradición de cineastas, actores y guionistas solemnes festejados sistemáticamente por críticos e historiadores. Aunque muchos de estos defendieron comedias extranjeras -algunos las norteamericanas, otros las europeas-, pocos se han tomado en serio aquellas que se realizaron en nuestro país. Los historiadores, en especial los del exterior, suelen dedicarse casi exclusivamente al estudio del cine dramático de contenido social y han ignorado a las comedias más populares de la edad de oro. Recién con el nuevo cine argentino se amplió un poco el espectro de temas y tonos que se esperan de la producción nacional. Es terrible darse cuenta de cómo los críticos argentinos han leído la historia de su propio cine a partir de espectadores foráneos que sólo han visto una parte mínima de nuestra cinematografía. No es un chiste eso de que las comedias

no son tomadas en serio. La gravedad sigue siendo lo que mejor vende para los expertos o quienes pretenden serlo. Estos son algunos factores que explican la involución de la comedia en el cine argentino y su largo período de oscuridad. Lo mejor del género se hizo entre la década de 1930 y la de 1950, y recién con el nuevo cine argentino parece recuperar su verdadera forma. Durante cuatro décadas, las buenas comedias fueron la excepción a la regla.

EL AMANECER DE ROMERO. La comedia de cómicos se impuso rápidamente en el cine argentino sonoro, y los nombres más populares aún son recordados y queridos por el público. Aunque entre ellos hay un abismo, y es obvio que no son lo mismo Luis Sandrini, Niní Marshall, Pepe Arias, Paulina Singerman, Olinda Bozán o quienes vinieron inmediatamente después. Pero las me-

jores comedias tienen un autor atrás. Manuel Romero fue el primer director de comedias del cine argentino. Impuso un estilo tan popular que había un público de clase media que no terminaba de aceptarlo. Filmaba mucho, muy rápido y sin demasiada prolijidad, pero hizo más obras maestras que ningún otro durante sus primeros años. Sus comedias fueron de avanzada, y su contenido, de una modernidad absoluta. Rodrigo Tarruella lo comparó con Bertolucci, Mizoguchi y Cukor y dijo que en Isabelita (1940) Juan Carlos Thorry "descerraja más frases clasistas que Jean-Pierre Léaud en un film de Godard o Depardieu en Bertolucci". Ya se sabe que el cine de Romero anticipó al peronismo, al punto de que luego del derrocamiento de Perón se quiso censurar uno de sus films porque se creyó que era una película oficialista realizada durante ese gobierno. Romero trabajó con Luis Sandrini durante los treinta, lanzó al cine a Niní Marshall y encontró su mejor forma con una actriz estilo Hollywood como Paulina Singerman, con quien hizo, entre otras, La rubia del camino (1938), Isabelita (1940), Elvira Fernández, vendedora de tienda (1942). Se pasa del poderoso discurso político a la más simpática de las canciones. Paulina Singerman es acompañada generalmente por ac-



En la página anterior, disparos en *Los guantes mágicos*. En esta, según las agujas del reloj: *El retrato*, *Vidalita* y *Mujeres que trabajan*.





tores/cantantes como Juan Carlos Thorry y próceres monumentales del cine argentino como el señor Tito Lusiardo. Romero fue el único que captó la ambigüedad y la negrura de la extraordinaria Niní Marshall. Mujeres que trabajan (1938) y Yo quiero ser bataclana (1941) son dos joyas representativas del trabajo que realizaron juntos. Film tras film, el discurso político de las obreras fue aumentando. Y el deseo de formar pareja cedió su lugar a la fraternidad femenina entre las proletarias. Es que las comedias de Romero no sólo tratan de la lucha de clases, sino que también poseen un alto contenido feminista. Las mujeres toman la iniciativa y tienen un poder y una sofisticación que alcanzan su punto más alto en las comedias de la edad de oro.

LAS MUJERES ARRIBA. Varios directores hicieron comedias feministas en abierta oposición al machismo argentino. Algunas fueron demasiado francas para la época. Un ejemplo es Vidalita (1948) de Luis Saslavsky, donde, para no decepcionar a su abuelo, Mirtha Legrand debe disfrazarse de hombre y convertirse en un gaucho ambiguo que cultiva una amistad aun más ambigua con su amigote Fernando Lamas. En un país donde La guerra gaucha se consideraba una obra maestra (¡qué horror!) esta transgresión le costó el exilio a su director. Pero el realizador que pateó el tablero para siempre y se convirtió en el cineasta feminista por excelencia fue sin duda Carlos Schlieper. Y fue, no por casualidad, el director que más se dedicó a la comedia en nuestro cine. Este extraordinario autor se mantuvo siempre coherente, pero alcanzó su esplendor con genialidades como El retrato (1947), Esposa último modelo (1950) y Cosas de mujer (1951), entre muchas otras. Como buen director de comedias, su cine no respaldaba al establishment, lo destruía. La sociedad argentina observada con un ojo implacable. Su discurso, como el de Romero, hacía punta en lo ideológico y tenía una fuerza auténtica en lo formal. Ambos directores creaban un cine potente, alegre y libre. De eso se trata la comedia: de defender la libertad, y no de combatirla. Allí se encuentra la clave de la decadencia de la comedia nacional.

LOS AÑOS OSCUROS DE LA COMEDIA.

Schlieper y Romero murieron en la década del 50. Saslavsky y muchos más sufrieron el exilio de un lado o del otro. La comedia popular cae a toda velocidad. Los cómicos hacen películas mediocres, sin nada detrás. Aparecen algunos de los nombres que más daño le hicieron a la historia de la comedia argentina. Por otro lado, surge un cine de autor a la europea y reniega de cualquier conexión con el cine norteamericano. En este contexto, Luis Sandrini fue el representante de los cambios ideológicos. La comedia popular pasó a ser reaccionaria y más tarde fascista. Enrique Carreras fue el director que mejor simbolizó este cambio. En cuanto a los cineastas de avanzada, luego del período clásico hicieron comedias que decían cosas muy explícitas y superficiales sobre la realidad nacional. Eran comedias políticas y/o intelectuales que envejecieron -salvo rarísimas excepcionesde manera pavorosa, sátiras con probada fecha de vencimiento. La popularidad de Luis Sandrini y Enrique Carreras es un ejemplo amargo y desolador de lo que el público argentino ha decidido festejar y respaldar hasta nuestros días. Cuando algún realizador dice con orgullo (en el siglo XXI) que quiere recuperar ese cine, hay que preocuparse. Las películas de Porcel y Olmedo y todas las variantes picarescas también fueron modelos reaccionarios donde los peores defectos de nuestra sociedad eran festejados sin pudor. ¿Inteligencia? ¿Lucha de clases? No saben, no contestan. Para ser justos, hay que decir que Olmedo intentó un par de cuestionamientos a ese mundo, tal como lo hacía en televisión. No fueron sus films más populares. Durante los sesenta y setenta el único realizador que a través del humor consiguió popularidad y al mismo tiempo combatir a una sociedad cada vez más conservadora fue sin lugar a dudas Armando Bó. Aun con los obvios problemas de timing y forma que pueden advertirse en algunos de sus films, tuvo el poder de poner en duda el orden establecido y de hablar de lo que nadie hablaba en el cine popular. Luchó contra la censura y contra el puritanismo de los films de Carreras. Isabel Sarli fue el opuesto a Mercedes Carreras. Cuando los films de Bó tenían humor, Sarli dominaba las acciones; cuando ella era víctima, el film era dramático. Hay en Carne (1968) una de las



miradas más lúcidas sobre la sociedad argentina y su doble moral patriarcal. Bó fue, además, un autor independiente capaz de hacer humor crítico sobre otros cineastas locales, incluyéndose a sí mismo.

IGUALDAD, FRATERNIDAD, SOLEMNIDAD.

A juzgar por la historia reciente, resulta sin duda complicado hacer humor en Argentina. La democracia volvió pero la comedia no. Algunos exponentes del grotesco alcanzaron popularidad y prestigio, y durante los ochenta se hicieron muchas de las peores comedias del cine argentino. El género vivió una edad de oro durante su período industrial, pero luego el cine popular representó valores cercanos a lo peor de nuestra historia. Curiosamente, la comedia como mirada crítica y elaborada sobre las personas y el mundo es recuperada por el cine independiente. Los nuevos realizadores han demostrado que entienden el humor y que lo consideran importante para hacer su cine. Cineastas como Damián Szifrón y Martín Rejtman -el director más influyente de la actualidad- usan el humor con un timing impecable. Daniel Hendler (El abrazo partido, Sábado y El fondo del mar, entre otras) es uno de los rostros ideales de este esplendor de la comedia independiente. Vicentico es un milagro de actuación. Los guantes mágicos es una de las grandes comedias de la historia del cine argentino. Se conecta -sin imitarlos- con la lucidez y libertad de los films que retrataron con precisión y sin autocomplacencia nuestro mundo. Una comedia política que no se anuncia como tal y que a partir del absurdo no habla de "cómo somos los argentinos" sino más bien de lo raro que es este planeta y la porción especialmente oscura que nos ha tocado habitar. A

Mes generoso del nuevo cine argentino: *Los guantes mágicos* y *La niña santa* en la cartelera. Esta nota propone un Rejtman vs. Martel, y si bien le otorga el triunfo al primero, reconoce los méritos de estos dos renovadores. **por DIEGO TREROTOLA**

POTENCIAS NACIONALES

Esplendor argentino

Hubo un tiempo que no fue hermoso. Fue a fines de los 80 e inicios de los 90, un tiempo en el que casi no se podía ver cine argentino digno. La pantalla nacional se llenó de fealdad, de esa que no servía para discutir, sólo para caer en la tentación de arrancarse los pelos o burlarse. Entre tanto feísmo, se vislumbró cierta hermosura, lo podemos decir hoy, porque surgía subterráneamente un grupo de estudiantes de cine que coincidía con el inicio de una "nueva crítica". Esa fue la denominación que le dio Martín Rejtman a la crítica de principios de los 90 en una entrevista por su retrospectiva en el último Bafici. Y agregaba: "Rapado coincidió con una nueva camada de críticos, con una manera diferente de mirar". Esa crítica era principalmente la de las revistas El Amante, que apareció en 1991, y Film, desde 1993. Rejtman reconoce distintos cambios en la crítica, en su historia y le dar un lugar en el cine como campo artístico. El está lejos de la industria argentina reaccionaria que combate la crítica como la peste y no piensa en un diálogo posible; y su mérito es aun mayor porque no lo dice por conveniencia, sino por lucidez. En El Amante, Rapado (1992) recibió varias objeciones (EA 15 y 31), no le fue demasiado bien hasta su estreno en 1996 (EA 53). Silvia Prieto tuvo un adelanto a favor (EA 82) pero cuando se estrenó hubo polémica con una crítica en contra demoledora (EA 87). Lucrecia Martel también piensa en un diálogo entre críticos y directores. Cuando se estrenó Historias breves, donde participó su corto Rey muerto (1996), Martel nos dijo: "Los críticos deberían estar más cerca de los lugares donde se aprende para que pudiera haber un diálogo". Martel fue incorporada a las páginas de EA antes que Rejtman: en mayo de 1992, Castagna reseñó Besos rojos, un corto

en video que LM presentó en Uncipar. Esa

crítica fue feroz, pero luego todo se revirtió: la revista consideró el corto de LM entre lo más importante de Historias breves y su debut en el largo con La Ciénaga fue esperado con ansiedad; incluso se le hizo una entrevista como adelanto (EA 100). En el estreno de La Ciénaga, LM fue foto de tapa (EA 108) y se publicaron tres notas que daban cuenta de su "complejidad". Frente a la pregunta ¿qué película desde Pizza, birra, faso será la más perdurable?, diez críticos de EA eligieron La Ciénaga, empatando lejos en segundo lugar Un oso rojo y Mundo grúa (EA 127). Rejtman ni siquiera era mencionado. Sin duda, Martel fue la más legitimada, y no sólo por nosotros, entre los talentos del nuevo cine argentino. Sobre Rejtman se sostuvo en EA que su cine se plantaba sobre la "nada" y el "vacío".

Siempre estuve en desacuerdo: en el cine de MR hay una suerte de aventura original sostenida con múltiples códigos inéditos. Sus películas se vaciaban, pero de la retórica que en esos tiempos asfixiaba al cine argentino. Porque MR construyó su obra con la fe puesta en un nuevo intercambio entre espectador y película. Y las transacciones extrañas son moneda corriente en sus relatos: se paga en un kiosco con fichas de videogame (Rapado); se presta, se regala y finalmente se vende un saco Armani (Silvia Prieto, 1998); una cantidad de viajes en remís pagan el alquiler (Los guantes mágicos). Una forma de intercambio distinta entre objetos y personajes que construye un mundo con reglas únicas. Pero la forma Rejtman empezó más marciana de lo imaginado con Doli vuelve a casa (1984), su



Graciela Borges y Martín Adjemián hundidos en La Ciénaga.



Acá arriba, Vicentico y Rosario Bléfari en Silvia Prieto. A la derecha, Ezequiel Cavia y su reflejo en Rapado.

primer corto, que fue terminado para el último Bafici y resultó una gran revelación: el nuevo cine argentino es más viejo de lo que creíamos, cumple 20 años. Si Rapado fue juzgada "aburrida" por su puesta contemplativa, en Doli... los planos estáticos eran más distantes y recordaban al Fassbinder de Katzelmacher. Planos sin diálogos y casi sin movimiento, pero la duración del encuadre no era tiempo muerto ni inservible, era recuperado por el humor y/o el desconcierto. Ese es el timing del chiste y/o la melancolía rejtmaniana. No hay personajes mirando al techo, ni aburridos; se encuentran, hablan, se miran, hacen. Sí coincido con la idea de levedad que las críticas adjudicaron al cine de MR. La levedad es un valor de su obra, funciona en contra del subrayado de un cine argentino de ayer y de siempre. En MR no hay rastro de la más mínima gravedad argumental o estética. Como en general sucede con Bresson y Kaurismäki, sus películas tienen un ritmo propio sin contrapuntos, que sostiene y da cohesión a la puesta en escena, al montaje y a la cadencia de las voces, aunque en la secuencia de montaje de Los guantes... sí aparece un ritmo más veloz y es el primer gran contrapunto en su cine. Es que tampoco se puede decir que MR haga siempre la misma película. En su obra hay más desarrollo que estancamiento. Rejtman extrema su mundo de film a film, incorpora más elementos, agiganta. Del minimalismo de Doli... a las tramas y los personajes de Los guantes..., que incluye escenas donde se cruzan actores porno con todos los protagonistas más otros desbordes cómicos. De Rapado a Silvia Prieto se adosaron diálogos más intencionados, una voz off, desviaciones y azares extraños. En cada nueva película, Rejtman suma posibilidades expresivas, se arriesga a más. En 20 años, con un corto y tres largos, hay un trayecto con variables cinematográficas dentro de sus reglas de juego. Reglas basadas en conservar una distancia que da un espacio y un tiempo (el plano general larga duración) a cada situación, y posibilita una cierta forma de libertad relacional entre personajes y contexto (especialmente, el importante mundo de los objetos: motos, muñequitos, tapados, trajes, autos, etc.). Rejtman no vigila ni castiga a sus personajes y es-



pectadores, les da una libertad formal, alegre y tristona, para que realicen con placidez sus nuevas transacciones. Los conflictos avanzan sin apuros. Para MR no hay urgencia dramática ni de sentido. Su cine y sus seres leves no se resuelven en el ahora, se deslizan perfectamente en el tiempo. Que no es lo mismo que llegar tarde ni ser lerdo; más bien tiene que ver con resistir y perdurar.

Rey muerto, La Ciénaga y La niña santa tienen muchas urgencias. Hay siempre un pasado determinante y un conflicto a veces sigiloso, a veces estridente; pasado y conflicto que estallan en cada encuadre. Ojo y oído de Lucrecia Martel encuentran esos momentos donde se tensan los hilos que manejan y unen a sus personajes. Con La Ciénaga llegó a convertirse en una marionetista de piolines tirantes. Cámara y micrófono eran detallistas y sintéticos: se acercaban hasta encontrar las migajas de la pasión, del dolor, del ridículo, de la inocencia. Y conjugaban esos fragmentos en juegos de simetrías perfectas, oposiciones trágicas y similitudes veladas. La Ciénaga partía de la línea realista del nuevo cine argentino, pero la desarticulaba con una extrañeza imprevisible y con la superposición de un ciclo trágico, un tour de force profanador: el personaje conductor de la historia, primero agradece a Dios y sobre el final se desencanta cuando la Virgen no produce el milagro. En La niña santa parte de igual idea: Martel hace otra hagiografía pornográfica, sus ángeles siguen teniendo sexo y deseo. El mismo punto de partida válido y personal de La niña santa tiene un desarrollo menos cargado que La Ciénaga. En su segundo film, LM tiende a simplificar, a reducir. A diferencia de MR, su universo se vuelve más microscópico, más simple. Hay menos personajes, menos juegos entre fragmentos, menos complejidad narrativa y visual. Incluso, LM se atrinchera en

una cámara vigilante pegada a los personajes, donde toda fugacidad se subraya con cierta ampulosidad. Hay mucha gravedad. No es una película poco lograda, pero lo que fluía en La Ciénaga, la ligereza que adquiría sentido trágico, en La niña santa es un dilema moral que desde el principio señala todo el tiempo a La Ciénaga, hasta el punto de compartir demasiados detalles pero sin lograr la sustancia y el peso específico de aquella. Hay originalidades, algún instante prodigioso y su oído puigiano (por Manuel) sigue intacto. LM hace una película de afirmación de su mundo, cuando La Ciénaga ya era autosuficiente y no necesita diario de bitácora que señale sus hallazgos. LM parece casi atrapada por su talento, que es indiscutible. La niña santa no es una película mala ni mediocre, es un muestrario estable de la escritura Martel, una de las más valiosas del cine argentino. El único problema es que La Ciénaga ya era eso, pero además era casi un milagro.

En este número se equilibra una situación: al dedicar la tapa a Los guantes mágicos, la revista se pone por primera vez la camiseta Rejtman. Se salda una deuda con el nuevo cine argentino, con uno de sus fundadores. El Amante elige jugar en este equipo, aunque algunos de los redactores prefieran vestir la camiseta Martel, Trapero, Carri, Caetano, Alonso, u otros que ya tuvieron sus merecidas tapas. El campeonato está planteado y en el clásico del mes, Martel vs. Rejtman, yo también me pongo la camiseta Rejtman. Pero, aclaro, hay competencia porque hay oponentes válidos. Es un gran momento para ver y discutir cine nacional de manera dignamente deportiva. Ahora confrontamos películas buenas y pensamos obras de algunos cineastas jóvenes en toda su dimensión: pasado, presente y futuro. Eso es una cinematografía plena. Hay un tiempo que es hermoso: hoy. A

LA NIÑA SANTA

ARGENTINA / ESPAÑA / ITALIA

2004, 106'

DIRECCION Lucrecia Martel

PRODUCCION Lita Stantic

GUION Lucrecia Martel y Juan Pablo Doménech

FOTOGRAFIA Félix Monti

MUSICA Andrés Gerszenzon

MONTAJE Santiago Ricci

DIRECCION DE ARTE Graciela Oderigo

VESTUARIO Julio Suárez

sonipo Marcos de Aguirre

INTERPRETES Mercedes Morán, Carlos Belloso, Alejandro Urdapilleta,

María Alche, Julieta Zylberberg, Mía Maestro.

Tocar y quedarse

por EDUARDO ROJAS





No tocar. Esta es una película, una superficie delicada que apenas distingue los bordes de lo imaginario y lo real. De uno y otro lado hay úlceras, pequeñas laceraciones que la trama expone y disimula sin curar. Percibir. Una película es una piel delicada que recubre, y separa, dos superficies. También es una cinta de celuloide sobre la que se imprimen imágenes. Y sonidos. Estos desbordan a aquellas en La niña santa. Crean otra superficie que acaricia, abraza, asfixia a Elena, a su hermano Freddy, al pobre doctor Jano, a la santa niña Amalia. Todos ellos conviven con los ruidos y los filtran para sobrevivir. Como Elena, enferma del oído interno, atravesado por voces y silbidos que la extravían, al punto de confundir a Heroína de Raúl de la Torre con un film "precioso". Como el doctor Jano, que se dedica a curar las enfermedades de la audición. Como Amalia, que espera el llamado de las voces divinas que le indiquen su destino. Voces de cualquier origen que interrumpen los diálogos de primer plano, contradicen la imagen y obligan a dividir la atención para no perder su múltiple riqueza. Escuchar o no escuchar, esa parece ser la cuestión para los personajes de La niña santa. Todos oyen algo, o dejan de hacerlo, y esas escuchas o sus faltas determinan sus actos, más allá de su voluntad.

Encerrar, podría ser la consigna de Martel. Un redil consentido en donde se amontonan personajes, objetos y ecos, preparándose para un advenimiento que no termina de llegar. Ya casi no hay exteriores, y los pocos que vemos son los de una selva subtropical, habitada por fantasmas y explosiones de armas de fuego, o de grupos de gente apiñada en una calle en torno al theremin, fascinados por esa música que se inventa con los dedos, sin tocar materia alguna. La cámara está encajonada en los pasillos, en las habitaciones de un hotel alejado de la ciudad, entre el ir y venir de pasajeros (médicos que participan de un congreso de audiología), en el aula de la catequista Inés, en la casa de Josefina, en la cama de su abuela ausente donde la nieta consuma a medias su incesto. Esta casa de clausura a la que un extraño sólo puede acceder por la vía surreal de la caída desde lo alto. Un milagro para las niñas místicas. Un hombre desnudo, el único que puede mostrarse tal como es, sin velos que lo separen del resto.

Ondas magnéticas. Las del theremin y su música espiralada que envuelve como un manto hipnótico la danza de los cuerpos que no se tocan, que se adivinan o se evitan. Amalia acerca la mano a su madre dormida y la despierta. Jano, apenas llegando al hotel, descubre a Elena de espaldas, pero enseguida un espejo la oculta y le devuelve otra imagen anodina.

Microbios, piojos, cremas y afeites. Todo aquello que actúa sobre la piel sirve de pretexto para evitar el secreto anhelo de tocarse, de frotarse y explorar el cuerpo ajeno, o aun el propio. La casa de Josefina no se pue-





MAS SOBRE LA NIÑA SANTA

de visitar porque "mis hermanitos están llenos de piojos". "¿Te querés llenar de microbios?", le pregunta Josefina a Amalia. Las "chinitas", esas otras cuya presencia apenas se sugiere, pero que están omnipresentes como los sonidos, usan la pileta de la cocina para ¡horror! lavarse los dientes.

Fluidos, para diluir los peligros que acechan a las pieles amenazadas por los contactos. Los del agua de la pileta, que también sirven para llevarse en su placidez la imagen final de las chicas flotando, como los conflictos que plantea La niña santa.

Pobres tipos, son los hombres de esta Niña. El doctor Jano cargando el peso de su familia y el de su modesta perversión. Alfredito/Freddy deambulando por los pasillos del hotel sin encontrar siquiera un sitio para dormir. El médico que preside el congreso, viejo fascistoide seco de deseos. El patético Doctor Vesalio, sátiro de alcobas expulsado del paraíso. Todos ellos remedos de adultos, padres ausentes o sobreactuados (pero Jano arropa y acaricia a su hijo al borde de la pileta, el único gesto paternal en todo el film).

Pobres mujeres, Mirta, la kapó del hotel y su hija sometida, la madre de Josefina y su hipocresía, la catequista Inés y sus llantos místico-eróticos. Elena, huérfana de hombre, deseante y deseable, acosada por la mujer invisible de su ex marido invisible. Santa inocente, la mucama que aparece como de la nada, esparciendo por el hotel el fluido matamoscas de la anhelada pureza. Personaje de comedia lunática, esta "chinita" inoportuna y ubicua es un ser que prueba que hay otro mundo que los habitantes del hotel son incapaces de ver. Otra clase de gente que -tal vez- se permita la promiscuidad del deseo.

Coraje, es el de los pocos que intentan romper la tela invisible que los envuelve. Tocarse es el escándalo. Pero Jano se atreve a apoyar a Amalia, y esta se atreve a dejarse apoyar, y a buscar a Jano para "salvarlo", y a tocarse a sí misma, masturbándose después de ver la cara "respetable" del médico. Y Elena, que va al frente, en el escenario para dramatizar su propia enfermedad auditiva. Y en el cuarto besando a Jano con todas las ganas de su cuerpo a punto. Y otra vez el coraje de Jano, que antes de salir



al escenario ve nuevamente la espalda de Elena como en su primer encuentro, ese recortado objeto de su deseo.

El escenario, el lugar de la expiación final de los que se exponen, metáfora del escarnio que Jano espera para su vida luego de la revelación de su vergüenza. Pero también de su triunfo por atreverse a afrontarla, a mostrarse desnudo en sus pasiones y/o debilidades. Un triunfo que, por supuesto, nos es revelado en off, a través de los aplausos que llegan desde el auditorio mientras Josefina y su madre esperan para denunciarlo. Un triunfo, el de este film que se cierra sobre sí mismo y persigue a sus actores con implacables primeros planos hasta develar la humanidad de Elena/Morán, el desamparo de Alfredo/Urdapilleta, la angustia de Jano/Belloso, el misterio de Amalia/Alché (un misterio concentrado en una cara inigualable: el gesto de la boca parece mezclar disgusto y deseo, los ojos cargados de oscuridades traspasan la pantalla y acusan al espectador).

Un triunfo, el de un film que se atreve a sumergir su final en el agua materna o amenazante en la que flotan Amalia y Josefina, sin darles un cierre a los conflictos que quedan boyando en el líquido.

No tocar. Esta película es frágil. Es la concreción de un milagro en una tierra sin Dios y sin padres, el de un gineceo rodeado por el rumor de infinitas voces. Palabras sin tiempo, superpuestas, musitantes, chismosas. Voces de un mundo siempre a punto de explotar. Que gira sobre sí mismo para quedarse en el mismo sitio. Uno muy próximo que se anuncia detrás de las puertas como en una casa tomada, con sus ruidos llenos de deseos y de furia, y cuyo sentido habremos de desconocer. A

Materia y forma

Lucrecia Martel debe ser la directora argentina que más conscientemente trabaja con los materiales y formas en una película. Además de evidentes preocupaciones temáticas, está la elaboración obsesiva de lo que surge del encuadre y del diseño sonoro, responsable de atmósferas de precisión casi alucinatoria. No indica eso que desatienda la presencia humana. Algunos de los momentos más memorables de La niña santa transparentan sentimientos intensos y mezclados, arrebatados o apenas contenidos: el del niñito arrobado ante el baile de Elena en el dormitorio, o el desamparo demoledor de la criatura encarnada por Urdapilleta, cuando observa que teñido parece tener un poco más de pelo, poco antes de la siesta entreverada, entre el cariño y una distensión casi animal, en faldas de su hermana. Cuando duermen, los personajes de Martel tienen algo de mamíferos gregarios, anudados en su refugio a pesar del calor aplastante. Pero además, a falta de música, está el sonido. Cuesta mucho -acaso haya que retroceder en el cine argentino hasta Invasión- encontrar una exploración sonora de semejante calibre. El theremin, tatarabuelo de los sintetizadores, es explotado como sonido de lo extraño y objeto de fascinación de esos humanos perdidos en un norte adormilado que sólo se despierta para admirarse de cómo suena esa novedad... de hace unas siete décadas. "¿Eso se llama... un órgano?", pregunta un personaje. Bien podría, porque tiene relación directa con el oído afectado de la clavecista Elena. Entre el zumbido de su tímpano y el ulular electrónico (extraterrestre o extraterreno, dos especialidades del theremin en cine) se tensa la experiencia sonora de La niña santa.

Quedan, además, las certezas táctiles del film y el culto al detalle apoyado en una desusada confianza en el espectador, como cuando compartimos la fascinación de Amalia ante la espuma de afeitar en el cuello del Dr. Jano o su acecho en la pileta. Un film de presuntos signos portentosos, pero ante todo de impresiones físicas. Si La Ciénaga, extendida bajo el signo de Tánatos, era invadida por la descomposición y un clima de amenaza pegajoso e indeleble, La niña santa elige sin titubeos ubicarse del lado de un Eros tan furtivo como poderoso. Aquella admirable crónica de la decadencia se continúa en el esbozo de una sobrevivencia filosa y gozante. Eduardo A. Russo

EL AMANTE 145

"Lo incestuoso es una marca de vitalidad humana", ese era el título propuesto por la dupla responsable de esta nota. Pero las páginas no son tan anchas. Aquí, la entrevista a la autora de esa y otras declaraciones. **por JORGE GARCIA y EDUARDO ROJAS**

ENTREVISTA CON LUCRECIA MARTEL

Desbordes del deseo

ER: ¿Cómo te sentís con la expectativa del estreno de *La niña santa* y la presentación en Cannes, casi simultáneas?

En cierto sentido bien. Yo tenía tantas ganas de que se estrene que esa ansiedad absorbió la buena noticia de Cannes. Me alegra que haya sido así. Con *La Ciénaga* fue distinto, más tenso. Pero ahora deseaba la etapa de la relación con el público.

¿Por qué más tenso?

No había disfrutado tanto la realización de la película como ahora. Cuando la vi por primera vez luego del guión, que es cuando tuve la primera visión integral, apenas en algunas partes pude percibir la película, los pequeños detalles: la luz está mal allí, el sonido, el encuadre... y la totalidad se pierde, lo cual es tristísimo. En cambio ahora estaba más relaiada.

JG: Tu primera película impactó mucho, y es muy difícil mantener esa expectativa. Creo que has sostenido una unidad estilística y una calidad notables. ¿Qué pensás en relación con eso?

Hay cosas que puedo observar y otras en las que necesito de los demás, porque no tengo plena conciencia de lo que he hecho. Ni siquiera puedo definir mi estilo. Tengo una idea acerca del mundo, pero no una conciencia de estilo.

JG: En cambio, yo creo que sos una persona consciente de tu estilo.

En muchas cosas sí y en otras no. Tengo una idea temática y estética sobre de qué soy capaz y de qué no, pero no tengo una noción definida del todo.

JG: ¿Pero no percibís un estilo común entre La Ciénaga y La niña santa?

No. Percibo el parentesco pero tengo más presentes las diferencias. En *La Ciénaga* nunca tuve noción de en qué momento se estableció la puesta de cámara. En esta película, enseguida supe que había cosas que no podía hacer: mover la cámara, corregir la altura, tenía que ponerla en determina-

dos lugares y aceptar esa situación. Pero no puedo encontrar un parentesco. En cambio sí puedo decir por qué para este tipo de propuestas prefiero los finales que tienen y no otros más contundentes, o hacer una teoría acerca de la música.

ER: Hay un trabajo importante, casi obsesivo, con la banda de sonido.

Tanto que me gustaría dedicarme exclusivamente al diseño de bandas. Escribo teniendo la noción de una escena cuando tengo una percepción del sonido. Pienso en la escena del monte, por ejemplo, que no alcanzó toda su potencia, pero mientras la escribía entendí que las voces lejanas que se tenían que escuchar no debían coincidir con los planos, y supe cómo se tenía que filmar. Por eso creo que el sonido define una puesta de cámara y la vuelve más austera. Teniendo conciencia del sonido, necesitás mostrar menos. Si sabés que un personaje se va a escuchar bien, no hace falta mostrar. Eso garantiza climas muy fuertes.

ER: Eso lo logra el instrumento musical que utilizás en la película: el theremin, que no trabaja con cuerdas sino con ondas.

Usa campos magnéticos y hay una mano que modifica la frecuencia y el tono.

JG: Relacionado con eso, vos sos una gran creadora de atmósferas.

Una meteoróloga [risas].

JG: La película va creciendo a partir de sus climas, con tu estilo de dejar muchas secuencias abiertas, con una enorme capacidad de sugerencia poco frecuente en el cine argentino.

Eso a veces es un defecto, simple pudor. Hay cosas a las que me animo y otras a las que no. No hablo de sexo, que me da mucho pudor. Pero como la propuesta de fondo de la película es que la vida... lo orgánico no es conclusivo, una idea que tengo acerca del mundo es que no tiene los límites del pensamiento, tiene otra forma y en esa contradicción está la experiencia humana. En el intento de explici-

tar parece darse lugar al pensamiento. En cambio cuando se sustrae, el espectador aporta muchas cosas más.

ER: Ese es el valor de lo sugerido por sobre lo subrayado, se nota en el clima de erotismo que hay en la película, los matices incestuosos, la religiosidad.

Lo erótico nace de la represión. Cuando se la supera, toda la sexualidad establecida se transforma en sensualidad. El erotismo es un invento occidental para nombrar el terreno al que se llega después de pasar ese borde. ER: Hay un clima de permanente represión que no desborda esa barrera que describís, se

Sí. Por ejemplo Josefina en todo momento trata de darse el gusto de alguna otra forma y encontrar la vuelta para evadirse. Me encanta ese personaje que logra tortuosamente seguir adelante sin conflictos.

bordea lo incestuoso.

ER: Hay otro punto en común en tus películas, e incluso en *Las dependencias*, aquella sobre Silvina Ocampo, que es el tema del encierro y la división de clases.

Salta es muy así. Me llama la atención lo naturalizado que está. Todo es segmentado, aun el lenguaje. Salta tiene una clase media y alta fuertes, con valores tradicionales, parecidas a la aristocracia porteña. Después hay toda una extensión, una variedad y una dinámica en Salta que yo no conozco en profundidad y que por eso evito tratar. Me circunscribo a mi clase media.

JG: Tenés una manera muy particular de construir los diálogos. Son conversaciones donde no se responde a lo que se pregunta, que recuerdan los diálogos de Harold Pinter.

Es una influencia del estilo coloquial de las conversaciones entre mamá y mi abuela. Cuando ellas hablaban, los interlocutores eran muchísimos más que los presentes, estaban su bisabuela, mi papá... Había un diálogo con los muertos. El tiempo se condensaba y se disolvía, y los diálogos nunca tenían la lógica de pregunta y respuesta.



Las adolescentes protagonistas de *La niña santa*: María Alché y Julieta Zylberberg. Abajo, Lucrecia Martel.

JG: Sin embargo, da la sensación de una situación muy elaborada.

Lo es, porque tratar de reproducir la conversación de mi mamá y mi abuela es imposible. Es una técnica: al escribir un diálogo pienso que cuando hablan dos personas hay otras presentes.

JG/ER: En el encuadre hay siempre una multitud de personas y cosas que crean ese clima ominoso, sensual. Un fuera de campo que estaba ya en *La Ciénaga*.

Había cosas deliberadas para lograr ese clima. Por ejemplo, no ver a qué le disparaban los chicos. Esa imagen de los varones con las armas y los perros es muy bella y dramática. Es un gusto que me di, porque no tenía mucha justificación dramática.

ER: El clima de encierro se acentúa en relación con La Ciénaga. Aquí hay unos pocos planos exteriores de una peatonal. En La Ciénaga había varias escenas en la ciudad y en el baile. Además, el hotel tiene una estructura laberíntica: no se sabe adónde van a dar los pasillos, está lleno de recovecos...

No sé si es una virtud o un defecto. Me pasó con la casa de *La Ciénaga* y aquí se reiteró. No se entiende bien el espacio. En el cine americano es muy común saber cómo es la casa, de dónde viene el peligro. Aquí puede venir de cualquier lado.

JG: Es muy interesante el trabajo con los actores. Creo que Graciela Borges en *La Ciénaga* hizo su mejor trabajo en décadas y con Mercedes Morán aparece una sintonía notable. No tanto con los demás.

Sí. Y además está bellísima.

JG/ER: ¡Es cierto!

Tuve una relación fabulosa con ella a partir de *La Ciénaga* por la entrega profesional que ella tuvo, incondicional, que me resolvió muchos dilemas, teniendo en cuenta además que ella estaba en la cumbre de su popularidad.

ER: Creo que los tres actores principales están a igual altura. El personaje de Urdapilleta parece menor pero es muy relevante.

Estaba en *La Ciénaga*, era hermano del personaje de Graciela Borges. Es clave, alguien que actúa de adulto y no sabe cómo serlo. Su conflicto interior es un resumen de la película.

JG: Hay una carga incestuosa fuerte en ese personaje.

Yo tengo una carga incestuosa fuerte [risas]. Tengo una idea sobre la familia en la que el deseo no es negativo. Está establecido socialmente así, pero el deseo surge de la convivencia; crecen juntos y aparece otra cosa, que no significa querer acostarse con el hermano. Tal vez si no hubiera tanta prohibición podría ser. Es algo que excede la corrección fraterna. Esa fuerza no me parece negativa en la familia. Al contrario, creo que es muy vital. Puede parecer pervertido pero no es así. En Europa dijeron que en La Ciénaga lo incestuoso era signo de decadencia, y no era así. Lo incestuoso es una marca de vitalidad humana, porque el deseo desborda. Me parece que una idea mucho más rica del ser humano es verlo como un monstruo, es mejor que el hombre probo. Los monstruos han roto esos parámetros y en ellos la potencia humana parece estar más desplegada. En ese sentido creo que el incesto es una marca positiva. No en el caso del padre que viola a la hija, sí cuando el deseo fluye y hace ambiguo el contacto.

ER: Esta ambigüedad está presente en toda la película, más que en *La Ciénaga*.

Allí me preocupaba igual que en *La niña* santa. El conflicto fundamental desde el que intenté explicarme el mundo fue el momento en que dejé de creer en Dios, habiendo sido una católica bastante ferviente. Ese momento de desamparo divino, sentir que uno está abandonado en un planeta con otra gente y no hay más que eso, resulta positi- I»





Lucrecia Martel con "su" actriz Mercedes Morán. Abajo, con Carlos Belloso.

vo; es duro en un pequeño período, pero después no. Uno se dice: "A ver cómo hacemos para construir la felicidad". Es muy potente, porque uno siente que tiene en sus manos todas las posibilidades. En la otra estructura todo es más limitado, porque uno tiene que descubrir cuál es su misión dentro de un plan que otra mente ha ideado.

ER: En el mundo católico la imagen de la Virgen potencia la sensualidad. Hay una larga tradición de la relación sensual entre la imagen de la Virgen y sus fieles. Ese clima de religiosidad mezclada con una fuerte sensualidad está muy presente en tu película.

Es un elemento positivo. Hay una educación católica que pone la atención sobre la percepción, sobre el contacto, para evitar la concupiscencia y los pecados de la carne, que es maravillosa. Y la Iglesia, con su hábito represivo, termina potenciando lo que justamente no quería que sucediese.

ER: El personaje de Belloso parece estar siempre cargado de desdicha.

Carlos se imaginaba que dentro de él había un demonio al que tenía que estar cuidando para que no se le vea la cola. Quise evitar la posible idea de que simpatizo con el degenerado. Un toqueteador es alguien que tiene una relación infantil con el sexo. Una vez un tipo me apoyó y lo seguí como experiencia: el tipo no podía dejar de detenerse en donde había grupos de gente con mujeres, se pegaba como una mosca. Y había en él algo tan infantil dejando escapar su pecadito que parecía un chico. Creo que en parte proviene de esa sobrecarga de responsabilidades, que algunos asumen desde chicos, que los detiene en la infancia. Por algo las mujeres no andan apoyando, y bien que podrían hacerlo.

JG: La elección de actores es peculiar. A priori Belloso o Urdapilleta parecen complicados,



siempre cerca de la sobreactuación. ¿Fue difícil manejarte con ellos?

Fueron conversaciones y conversaciones hasta que nos entendimos. Siento que los actores me dan una ayuda tremenda, porque el trabajo con ellos no me resulta fácil. Tengo mucho pudor, ellos están expuestos a la cámara y a mí me resulta incómodo.

JG: ¿Cómo te ves dentro del cine argentino? Yo no me siento dentro del nuevo cine argentino, siento que soy el coletazo del viejo cine argentino. Daniel Tinayre, Torre Nilsson...

JG: Nilsson es claro, aunque bien hecho. Lo de Tinayre no se me hubiera ocurrido.

Siento mucha admiración por Tinayre. Era un gran director de estudios que trabajaba con guiones a veces pobres.

JG: Voy a ser más categórico. En este momento dentro del llamado nuevo cine argentino, hay tres referentes: vos, Rejtman y Alonso, tal vez Caetano y Trapero. Gente que ya ha hecho más de una película, que muestra una coherencia estilística.

Creo que es todo muy incipiente. Yo tengo apenas dos películas. Hace falta tiempo para ciertas evaluaciones.

JG: Pero vos resaltás la continuidad, algo que no es muy habitual.

No veo mucho cine. Me atrae porque es la

forma de relación que tengo con la realidad, pero no me siento parte de la familia del cine. No tengo la melancolía del cinéfilo. Lo que sí me impresionó, por ejemplo, es trabajar con Graciela Borges, una diva del cine argentino. Por eso resalto la continuidad. Eso de nacer de un brote me parece a veces una de las expresiones del fascismo argentino.

ER: ¿Con Favio encontrás algún parentesco? Me encanta. Ojalá alguien encontrara ese parentesco, yo no puedo. Me encantan Soñar, soñar, Nazareno Cruz y el lobo. Me recuerdan a cuentos que me contaba mi abuela.

JG: En Favio hay una apelación a la emoción que lo distingue de tus películas.

Eso me parece muy interesante. El es claramente clase media baja, es distinto. Hay una impudicia en cuanto a la expresión de los sentimientos que es fantástica. Nada le da miedo, el tipo llorando con los ruleros puestos... es admirable.

JG: ¿Qué directores del cine mundial te gustan? Tengo una amplia gama de gustos: Woo, Peckinpah, Bergman, Cronenberg, Lynch, Bresson, Kubrick. Ultimamente me muero por los italianos, hasta Fellini que no me gustaba. Visconti también por su capacidad para retratar las clases sociales.

ER/JG: Pese a lo distintos que puedan parecer hay una línea común en todos ellos, de mundos extraños, de represión, ausencia de naturalismo...

Me gusta el terror como idea. También me encanta Almodóvar, porque con él me empecé a reír en el cine. No tenía esa experiencia. En general me identifico con cualquier puesta en que haya una descalificación de la idea de realidad. Por eso los westerns no me gustan tanto, aunque *Rey muerto* era en alguna medida eso, tienen ideas morales muy fuertes, me parecen conservadores.

DIRECCION Zack Snyder

PRODUCCION Marc Abraham, Eric Newman, Richard P. Rubinstein

GUION James Gunn, sobre el guión de George A. Romero

FOTOGRAFIA Matthew F. Leonetti

Musica Tyler Bates, Tree Adams

MONTAJE Niven Howie

INTERPRETES Sarah Polley, Ving Rhames, Jake Weber, Mekhi Phifer,

Ty Burrell, Michael Kelly, Tom Savini, Ken Foree y Scott

H. Reiniger.



Holocausto caníbal

por NAZARENO BREGA

Nubes rosas de holocausto sobre los cuerpos. Ella dijo destruir. Nacía de nuevo. Dicen que estamos peor, pero cuándo estuvo peor. Ahora es cuando. "Holocausto", Travesti.

La velocidad es la principal característica de El amanecer de los muertos. Es tan veloz que les pasó de largo a los diarios locales. Horacio Bernades halaga la película en Página/12, pero la crítica llegó al diario dos días después del estreno. Aníbal Vinelli utilizó en Clarín el adjetivo "incompetente" para referirse a la labor del debutante Zack Snyder y del guionista James Gunn. En La Nación, Adolfo Martínez escribe que la película debe ser totalmente descartada por "los buscadores de la lógica y la razón" y la recomienda sólo a aquellos a quienes les encanta recorrer Once en busca de preciadas telas (¿quiénes serán si no "los amantes del género"?). Miles de fans de la trilogía de Romero hicieron llegar sus firmas a los productores de esta re-versión para impedir que se concrete, otro buen ejemplo de la idiotez que suele reinar en los petitorios. Nadie daba dos pesos por una remake en manos de alguien que declara con orgullo amar la dirección de publicidades. Este es el momento de poner el freno y decir que El amanecer de los muertos es la sorpresa del año. Snyder estuvo a cargo de videos musicales de Morrissey, Dionne Farris, Soul Asylum y Rod Stewart en la primera mitad de los 90. Tiene una extensa carrera dirigiendo comerciales, uno de los cuales puede verse en

el prólogo de la película. Influencias nefastas para los prejuicios, pero Snyder condensa en esta película lo mejor de ambos mundos. La narración expedita del film le permite introducir la afamada crítica social de la saga romeriana con insinuaciones que no detienen nunca la marcha del relato. Anna abandona el hospital donde trabaja. Vuelve a su casa en auto. Suena Have a Nice Day de Stereophonics y con esa canción y un plano cenital del barrio, imagen que jamás se despega de la estructura ni de la estética de ese momento clipero, le alcanza a Snyder para describir la homogeneidad de la vida en los suburbios de Estados Unidos. La pareja de Anna la espera en casa y se van juntos a la cama a vivir el sueño americano sin tener idea de lo que sucede allá afuera. Snyder narra todo esto con precisión caligráfica para evitar los trazos gruesos. Segundos más tarde, una nena les da la bienvenida al nuevo mundo y se lanza contra ellos. Muerde a la pareja de Anna, que ahora es quien se le abalanza. Anna corre a su auto y comienza un viaje apocalíptico, que contrasta con su primera incursión automovilística. Junto con los títulos se intercalan violentas imágenes televisivas de archivo que multiplican las texturas visuales y suena Johnny Cash con su The Man Comes Around para redondear el prólogo más vertiginoso que se haya visto desde Magnolia. Pero El amanecer de los muertos no para. El único momento en el que se toma un descanso es una secuencia de montaje desopilante donde se muestra a los protagonistas tomándose un respiro. Porque no todo en el encierro es acribillar muertos vivos. También hay tiempo para tener sexo o jugar al golf en una terraza apuntándole a la horda de cadáveres que se agolpa en la puerta del shopping. El de los muertos vivos es un universo que permite liberarse de muchas restricciones. En otro mundo no se le puede disparar a alguien porque se parece a Jay Leno sin el menor atisbo de culpa; tampoco se puede matar a un recién nacido como si nada. El asesinato ocurre fuera de campo, para evitar la abyección, pero se lleva a cabo impunemente sin un esperable torrente de lágrimas o una sucesión de planos conmocionantes. No hay lugar ni tiempo para sensiblerías y corrección política. Las matanzas son indiscriminadas. Un tiro en la cabeza es una prueba de amistad. La inmolación es otra, por eso todos los suicidios son altruistas. Acá los malos no son negros, motoqueros, rusos o musulmanes. Son todos muertos vivos. La sensación de no futuro es permanente. La complejidad de El amanecer de los muertos reside en este universo que desarrolla Snyder a la velocidad de la luz, a partir de una trilogía a la que sólo se le podía achacar la presencia de algún tiempo muerto. Snyder declara en cada entrevista que le encantaría que la gente salga de la película diciendo "no es la original, pero le hace honor". No tiene por qué preocuparse. George Romero debería estar orgulloso. A

EL AMANTE 145

ELEFANTE

Elephant ESTADOS UNIDOS 2003, 81'

DIRECCION Gus Van Sant

PRODUCCION Dany Wolf y Diane Keaton

GUION Gus Van Sant
FOTOGRAFIA Harry Savides
SONIDO Leslie Schatz
MONTAJE Gus Van Sant

MUSICA Alex Frost, Eric Deulen, John Robinson, Elias

McConnell, Jordan Taylor, Carrie Finklea, Nicole George.



Huérfanos de la tempestad

por EDUARDO A. RUSSO

Hace una década, en un perfil dedicado a Gus Van Sant en tiempos del estreno de *Mi mundo privado* ("Conjeturas provisorias sobre GVS", en *EA* 9), escribimos que así como ciertos directores filmaban películas de padres y otros de hermanos, también había aquellos que realizaban historias de huérfanos; tal era el caso de Van Sant. Del cine independiente al mainstream y de allí nuevamente al independiente, GVS ha ahondado en su programa de seguimiento de criaturas a la intemperie, y acaso *Elefante* sea en ese sentido su película definitiva.

Elefante transpone a un colegio secundario de Oregon la masacre de Columbine, y la entremezcla con sucesos menos conocidos aunque igualmente perturbadores. El título del film alude a que el problema sobre el que todos los psicólogos, sociólogos, educadores y periodistas se preguntan, es tan evidente como un elefante en un dormitorio, aunque frente a varios ciegos. Dejando de lado toda tesis o incluso conjetura sobre los motivos de la matanza, Van Sant se limita a seguir ese día, previamente a que Eric y Alex descargasen su arsenal sobre cualquiera que se les cruzara, con algunos breves flashbacks a las jornadas previas, vividas por los asesinos.

Virtuoso de perfil bajo, Van Sant sigue a cada una de las víctimas y a los victimarios durante largos planos secuencia que se intersectan en algún punto de su recorrido. Inspirado explícitamente en los procedimientos de *El arca rusa*, de Alexander Sokurov, o de Sátántangó de Béla Tarr, sostiene los planos -con el impresionante trabajo del cámara Harry Savides- siguiendo a los personajes por las instalaciones del colegio. El comedor, aulas, pasillos y los exteriores del campus asumen una atmósfera que va desde lo elegíaco hasta el terror. En este último ámbito, Elefante es una versión mejorada de la primera mitad de El resplandor, extrayendo la angustia de espacios vacíos, impecables e iluminados, en los que se adivina la inminencia de algo terrible aunque narrativamente nada lo indique. Es interesante observar que el primer indicio que sugiere la tragedia que allí se va a desatar aparece bien pasados los 20 minutos iniciales. Y que hasta allí Van Sant sigue a varios personajes sin conceder protagonismo a ninguno, negándose a establecer una relación entre figura y fondo, optando por una perspectiva coral. Y en cuanto a la mirada sobre los asesinos, su presentación desbarata una por una cualquier hipótesis causal. No hay familia disfuncional, ni patología psíquica, ni contaminación ideológica, salvo el elefante invisible. Así como Van Sant renuncia a toda exploración de psicología criminal, también instala ante el espectador un dispositivo que anula cualquier identificación o expectativa apoyada en el clisé del héroe en peligro. En un momento especialmente significativo, cierto Benny avanza por los pasillos, sin miedo ante el peligro de muerte. Ayuda a una joven en shock y se acerca a uno de los asesinos que está por balear un celador. Un disparo tan preciso, seco y gratuito como todos los de la película lo derrumba instantáneamente. Lo que deja percibir *Elefante* es la condición irrisoria de los asuntos que afanan a todo el mundo, la belleza de sentirse vivo, la sensación incluso hasta de respirar, y el modo en que todo ese mundo se demuele a puro estallido armado, ideado por dos adolescentes que, salvo por ese pequeño detalle, no parecen muy distintos a sus víctimas.

Además del fascinante juego de los planos y del retrato terrible que va construyendo con sus distintos puntos de vista, Elefante provee de una experiencia hipnótica también por su diseño sonoro, y no es uno de sus ángulos menos perturbadores el hecho de que haga al espectador compartir la percepción acústica de uno de sus victimarios. Como en Linklater o en los últimos films de Jarmusch, crece una sospecha: que la clave para considerar lo más valioso de los actuales directores independientes norteamericanos parece pasar por una lectura renovada de algunas preocupaciones existencialistas. Estos huérfanos de la tormenta (figurada aquí por las ya clásicas nubes con las que GVS forma sus codas cinematográficas y que preludian la masacre), aunque plenos de vida, no son otra cosa que seres para la muerte. Como film de decidida contracorriente, Elefante deja en claro que, aunque disimuladamente, bien puede ser una de las películas más significativas de la década para el cine estadounidense. A





El mal en minúsculas

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

¿Cuál es la clave de un film de terror? No específicamente el monstruo o el mal, tampoco la intervención de lo sobrenatural ni la explicitud del dolor y la sangre. Todos esos elementos son adornos del género. La auténtica clave del film de terror es mostrarlo posible. Es cuestión de comunicación e identificación; por una parte se trata de que el espectador comprenda los datos que hacen posible la aparición del mal; por la otra, que crea factible que ese mal caiga sobre él. El cine de terror suele ser metafísico porque, justamente, apela a la existencia de un mal (será o no religioso, será o no ateo, poco -nada- importa). Cuando uno ve los mejores films de Gus Van Sant -en mi lista personal, Drugstore Cowboy, Todo por un sueño y, como puro experimento, Psicosis- nota que siempre hay un mal metafísico que se encarna en lo social: ya sea la adicción de los personajes de Drugstore..., el infame deseo de fama de Nicole Kidman en Todo... o la compulsión asesina de Norman Bates en Psicosis. Hay otro elemento en los films de Van Sant: el retrato adolescente. Es el único realizador estadounidense que los registra como personas y no como una clase estanca. Por lo general, parece que los adolescentes en el cine nunca crecen. En las películas de Van Sant se nota el horror de descubrir que esa etapa es al mismo tiempo una transición (individual) y una definición (social, por parte de los otros). Ocasionalmente aparece un mentor que puede librar al joven de sus pesares o temores (En busca del

destino, Descubriendo a Forrester). Pero de alguna manera esas películas parecen falsas: más frecuentes son la muerte, la traición y la condena (el ejemplo más claro es *Mi* mundo privado).

Elefante es la síntesis de estos elementos, además de ser, también, la culminación del costado experimental de Van Sant. Hay elementos que refieren a Psicosis y les cambian el sentido (es ejemplar la secuencia de la ducha entre los dos futuros asesinos); pero lo que más recuerda a Hitchcock es el uso del suspenso. Con la cámara que remeda la mirada de un monstruo al acecho -a veces siguiendo a la víctima sin que esta lo advierta, a veces fija desde lejos- Van Sant va narrando espacios de la vida de unos cuantos personajes. Vidas que, merced a la reiteración de tomas y los cambios temporales, quedan suspendidas en el instante cuando se desata el horror. Son gestos, palabras vacías, rituales constantes que no necesitan una explicación; productos de una sociedad y una educación determinadas. La puesta en escena del realizador se encarga de situarnos sin explicar. El hecho de que nosotros, espectadores no estadounidenses, comprendamos todo lo que les pasa a esos personajes implica dos cosas: por una parte, que ese subgénero cinematográfico "film de secundaria" está tan extendido que cualquiera comprende la envidia de las chicas por la novia del "capitán del equipo". Pero esto es corolario de un segundo descubrimiento: comprendemos eso porque esa cultura, esos gestos, de alguna manera nos han conquistado. Van Sant, cámara suspendida en puro suspenso, descubre al narrar que, si cuenta con la misma naturalidad la vida de los asesinos, su existencia en ese universo se vuelve necesaria. Y para evitar que su experimento sea mal comprendido, los vacía de motivos. No son neonazis, no tienen odio racial, no están mal influidos por la violencia de los videojuegos -la secuencia breve que une videojuego y masacre debe interpretarse no como una demostración de "causa-consecuencia", sino como la falta de moral de los personajes, que no hacen diferencias entre el cadáver virtual y el real o sí: el segundo es mucho más divertido de conseguir-, no tienen problemas familiares; si tienen algo que reprochar, el audio nos evita escucharlo. Simplemente existen conquistados por un mal sin nombre pero activo, encarnado también en el resto de los personajes. Lo interesante de ese mal (no es un error que lo escriba en minúsculas) es que ya está agotado. No hay dramatismo alguno en las muertes, no hay catarsis; los gritos llegan lejanos, fuera de la escuela es mayor el asombro que el miedo. Elefante es tanto más terrorifica cuanto más se nos hace posible. Da la impresión de que Van Sant dice "el demonio nos gobierna" y, para nuestro horror y agradecimiento, sólo se limita a registrarlo. Demonio en minúsculas, mal en minúsculas: la vieja dignidad del Mal ha sido usurpada por una cultura de lo efímero. A

KILL BILL - LA VENGANZA VOL. 2

Kill Bill - Vol. 2 estados unidos 2004, 135'

DIRECCION Quentin Tarantino

PRODUCCION Lawrence Bender y Quentin Tarantino

GUION Quentin Tarantino
FOTOGRAFIA Robert Richardson
MONTAJE Sally Menke

MUSICA RZA, Robert Rodríguez y Lars Ulrich

INTERPRETES Uma Thurman, David Carradine, Sonny Chiba,

Michael Madsen, Daryl Hannah.



La venganza de mamá

a favor MARCELA GAMBERINI

LOS COMIENZOS. La secuencia inicial de KB2 es más que didáctica. Uma Thurman en su auto convertible, con los pelos al viento, cuenta lo que sucedió en KB1: una escena en blanco y negro que de alguna manera nos introduce en el tono del film. Allí están presentes muchos de los films noirs de los años 40, con sus heroínas incluidas, y a la vez QT nos confirma el carácter ficcional, artificial y artificioso de lo que vamos a ver, una pura construcción. Ella misma dice en una autocita que ya se "convirtió en leyenda según los medios". Estamos presenciando el carácter no sólo autorreferencial del film sino una fuerte autoconciencia del personaje, ella es la película. Y va en busca de Bill y de su hija, a la que creía irremediablemente perdida. Segunda secuencia inicial: escenario en Te-

xas, una capilla en el medio de la nada y el casamiento de Uma-The Bride. La sorpresiva aparición de Bill, el excelente David Carradine, impidiendo la boda suena a melodrama clásico. Sangre, tiroteos y demás, pero hay un plano extraño y querible en el que se recuerda el último plano de Más corazón que odio de John Ford. Ella está de espaldas en la puerta de la Iglesia; afuera un cielo abierto, la libertad, el destino; adentro el encierro, la oscuridad, la opresión. De nuevo referencias a Ford, como en buena parte del cine de QT, y en este caso también a Sergio Leone con sus spaghetti-westerns. Sería un gesto casi inútil y trabajoso identificar cada una de las secuencias y sus citas

respectivas, pues son incontables e infinitas. *Kill Bill* es la historia del cine contada y reinventada por OT.

He leído y escuchado por ahí que algunos piensan que son dos películas separadas, que no parecen del mismo director. No creo que sea así. Ambas películas forman parte de un todo, se complementan, se refuerzan y amplían el universo de sentidos, resignificándose ambas, aunque es cierto que son distintas en su tono, en su concepción y, levemente, en su estética. Básicamente KB1 se juega en la obcecada violencia de las acciones y en KB2 se trabaja fundamentalmente a partir de los diálogos. Por ejemplo, el relato reposado de Bill acerca de por qué le gustan los superhéroes y en especial la dividida personalidad de Superman-Kent dice una cosa e insinúa otra: se está hablando de la cultura pop, de los productos de masas, de los cómics, tan caros al sello QT. En este Volumen 2 hay más espacio para la conversación, los tiempos son más lentos, más precisos y los personajes pueden sentarse a charlar o tomarse un trago y saborearlo, como Michael Madsen (en el papel del hermano de Bill), quien, de más está decirlo, compone un maravilloso villano.

En KB2 hay una línea argumental más fuerte, más depurada, más profunda, algo que conduce el relato, el viaje de una madre buscando a su hija. Esta parte es mucho más austera, más reflexiva; QT retoma la narración más clásica, aquella que tal vez esté más cerca de Jackie Brown que de

Tiempos violentos, y se sirve de las viejas pero siempre efectivas virtudes de ese relato. Establece un eje y lo cumple a la perfección, siguiéndolo paso a paso, y resuelve cada uno de los conflictos que plantea mediante su estilo inconfundible donde no falta el dinamismo en las acciones ni el cuidado estético en la construcción de cada plano.

LOS FINALES. Claro, es Tarantino. A veces decepciona, a veces sorprende, a veces interroga. O lo hace todo junto. Y es el caso de Kill Bill 2, sobre todo el cierre. En un film saturado de peleas con todas las armas posibles y no posibles, con escenas de marcada violencia, con persecuciones, con cómics sangrientos, uno, como modesto espectador, espera la confrontación, la escena de máxima acción, el gran duelo final. Ella -blanca y radiante- y Bill -el ex Kung Fu- por fin frente a frente. Sin embargo, QT hace otra cosa, desbarata nuestro horizonte de expectativas, rompe con el pacto comunicativo que habíamos establecido desde el principio y termina el film con una larga secuencia donde ambos charlan, casi sin violencia. Y para colmo, la última escena (esta sí es la última) es de una ternura, de una desmesura y de una cursilería incomparables. Un desenlace inesperadamente melodramático. Por fin, la venganza está cumplida y Tarantino sigue siendo uno de los nuevos-viejos grandes de Hollywood. A







Aburrido divertido

en contra GUSTAVO NORIEGA

Debe haber pocas obras en la historia del cine y del arte popular en general que hayan derribado algunas barreras como las dos Kill Bill y que al mismo tiempo sean tan irrelevantes en sus consecuencias. En principio, hay que mencionar la audaz jugada de desdoblar la película en dos, separando sus respectivos estrenos por algunos meses. Y por el otro lado, el uso extremo del sampling, algo que en música se está convirtiendo en una práctica establecida pero que en cine hasta ahora había sido encubierto bajo el vergonzante mote de "homenaje". Tarantino ya había jugado desde Perros de la calle con la idea de recrear integramente escenas de otras películas -en general, films populares pero inaccesibles en Occidente- o de usar libremente las bandas de sonido ya utilizadas, pero en Kill Bill esta práctica se lleva al extremo. Para un cinéfilo de experiencia media la película tiene más guiños que un semáforo y es difícil evaluar la cantidad que puede llegar a apreciar un orientalista especializado en películas de artes marciales. Hasta lo que parecía más típico de Tarantino -un diálogo brillante pero anticlimático sobre Superman-resultó ser una cita de un libro de 1965 del historietista Jules Feiffer. Mientras suena una trompeta directamente llegada de las películas de Ennio Morricone, un póster de un film de Charles Bronson acompaña una lucha que remeda a alguna película oriental y vaya uno a saber cuántas cosas más al mismo tiempo: esa es una escena típica de la película, construida sobre retazos de otras tantas.

Esos dos movimientos al parecer revolucionarios terminan siendo en definitiva poco más que nada. La extensión inusual del film, que "obligó" a su desdoblamiento, es absolutamente arbitraria: podría haber durado noventa minutos o nueve horas, lo mismo da en cuanto a lo que Kill Bill cuenta. Pero más allá del contenido del relato, su duración final, de más de cuatro horas, es absolutamente desproporcionada en relación con lo que termina siendo en conjunto la película. Tiempos violentos también estaba compuesta por fragmentos brillantes que podían sumarse indefinidamente; sin embargo, el resultado final de esa fragmentación generaba un efecto global muy potente. No es el caso de esta historia, básicamente lineal, desarmada temporalmente por capricho. No parecen quedar muchas dudas respecto de que la idea de estrenar el film en dos partes tiene más que ver con el marketing que con una decisión autoral, aunque en el caso de Tarantino no sea muy útil distinguir una cosa de la otra. En ese sentido, OT se siente mucho más cómodo con Miramax y sus decisiones comerciales que, digamos, Jim Jarmusch, como lo demuestra su aquiescencia a introducir los cambios necesarios para adaptarla a la pacatería norteamericana. En cuanto al sampling y su bienvenido aporte a la demolición del concepto de copyright, también el uso que Tarantino hace de él es menos efectivo que efectista. Esta técnica, que consiste en reutilizar obras de otros artistas e incorporarlas en un nuevo contexto, haciendo que emerjan nuevos sentidos en su yuxtaposición, no siempre logra ese efecto novedoso. En el caso de las *Kill Bill* el resultado tiende a parecerse al dormitorio de un adolescente, de cuyas paredes penden orgullosos afiches y fotos que ponen en escena sus gustos, sin generar nada que no exceda una marca identificatoria de la persona. Tarantino ha descubierto antes que nosotros el cine de acción oriental, ha revalorizado al spaghetti-western y a Nancy Sinatra, y no hay dudas de que todo eso habla bien de él como persona pero no necesariamente lo convierte en un gran cineasta.

Y es que como en toda película cerrada sobre el cine mismo, distante del mundo exterior, los límites de las dos Kill Bill están bastante expuestos. Poco se puede decir de ellas salvo el grado de diversión que provoca su cabalgata de grandes éxitos. Uno puede adherir más fervorosamente a la primera con su contagioso éxtasis de coreografías marciales por sobre la morosa segunda parte. En ese sentido, la inclusión en los créditos de algunas escenas del Vol. 1 es sumamente perjudicial para la segunda, ya que rememora una excitación que en el caso del Vol. 2 sólo se alcanza en la escena donde Uma Thurman logra salir de una situación imposible. Pero de todas maneras parece difícil extenderse más allá de esos conceptos fuertemente subjetivos que son el binomio diversiónaburrimiento. Kill Bill Vol. 2 desnuda con su parsimonia lo que el Vol. 1 encubría con la excitación de sus matanzas. A

Wilhur Wants to Kill Himself

DINAMARCA / SUECIA / FRANCIA / GRAN BRETAÑA, 2002, 105', DIRIGIDA POR Lone Scherfig, con Jamie Sives, Adrian Rawlins.

En algunos dating games -programas de TV

subsidiarios de los reality shows y de Yo me

quiero casar...- se intenta formar parejas a

través de una salida compartida. La cita in-

cluye rutinas como jugar al bowling, un pa-

seo en bote y una cena romántica. Mi expe-

falla el timing, ni hay hermetismos ni metá-

foras gratuitas- es la de una salida larga que

recorre momentos pautados para conspirar

de mi desconexión se debe a lo visibles que

resultan las intenciones de una película que

no pide carcajadas pero reclama una cons-

tante empatía. Y en los intentos del prota-

gonista por suicidarse sólo encuentro falta

de ingenio y una música adosada desde el

Algo de glamour aporta la actuación de Ja-

mie Sives (Wilbur), que en el brillo de sus

-como cuando nos enamoramos y la belle-

za física nos oculta perturbadores rasgos de

personalidad- será una frustración para las

dida película de Ramsay, los planos irrecono-

cibles del suburbio son la fragmentación de

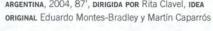
la melancolía misma. Lilian Laura Ivachow

ojos lleva el velo de su extravagancia. Y

más común de los convencionalismos.

contra el aburrimiento. Creo que la causa

riencia frente a Dos hermanos -donde no



ARGENTINA, 2004, 87', DIRIGIDA POR Rita Clavel, IDEA



Después de colaborar en Harto the Borges, uno como director y el otro como entrevistado-estrella, Montes-Bradley -ahora como productor- vuelve a unirse a Caparrós -ahora como protagonista- para registrar un diario de viaje, empresa inaudita si las hay en el cine nacional y en cualquier otro. Para más excentricidad, la travesía es la misma que hace medio milenio emprendió otro explorador: un tal Hernán Cortés. Aunque, claro está, no puede ser el mismo viaje, y de esa asimetría forzosa parten las reflexiones -filosas, provocativas, políticamente incorrectas- de Caparrós. Como en sus libros -y Crónicas mexicas puede verse como un capítulo agregado por otros medios a Larga distancia-, Caparrós piensa en las formas del tiempo y las maneras en que estas moldean la experiencia y las ideas de los hombres, cargándose en el camino los lugares comunes del bienpensantismo que suelen contaminar al periodismo y a la literatura. Y si estas crónicas no todo el tiempo funcionan "periodísticamente", como lo demuestra la encuesta a niños locales con la simplona consigna "¿Sabes quién fue Cortés?", debe reconocerse que siempre resulta fascinante seguir el proceso de pensamiento de Caparrós, una escritura mental disparada y contrastada por las imágenes de una civilización que parece vivir, como toda América Latina, varios tiempos simultáneos. La colección de recuerdos de viajero que enumera casi al final, sentado solitario en la mesa de un bar, es uno de esos raros momentos de belleza (anti)cinematográfica en que la palabra vale más que mil imágenes. Hay quien supone que aquellos intelectuales "que salen en la tele" no son tan valiosos como aquellos que la desprecian (o simulan despreciarla): los cultores de esta tontera tan nacional seguramente creerán verla confirmada cuando Caparrós elabora un largo discurso en jeringoso o bailotea al ritmo de unos mariachis, cuando en verdad lo único que eso viene a demostrar es la saludable desfachatez de un tipo que prefiere hacer la literatura -o el cine, o ambos, en este

caso- en vez de santificarla. Agustín Masaedo

URUGUAY, 2000, 73', DIRIGIDA POR Virginia Martínez.



Los anarquistas latinoamericanos de principios del siglo XX, condenados primero al destierro fueguino, a la muerte o a ambos, y después a la invisibilidad cinematográfica, tienen su justo homenaje en este documental uruguayo que, con herramientas de lo más convencionales -voz en off omnipresente, testimonios a cámara-, logra imponer la potencia de una historia apasionante. Hay tanto por explicar, tantas vidas que contar mientras se cuenta la de Roscigno o Roscigna, el más sobresaliente y cerebral de los expropiadores uruguayos (y uno de los primeros desaparecidos de la edad moderna del continente, fondeado en el Río de la Plata por policías argentinos), que la tendencia a la digresión sobrevuela permanentemente el relato. Pero si eso ocurre, se debe a una investigación exhaustiva, comprometida con el tema y consciente de la magnitud del vacío que viene a llenar. Así, desfilan sin pausa por la pantalla la inmigración europea y el origen del movimiento ácrata por estos lares -cuyo rasgo más llamativo, como la película se encarga de aclarar, era el trabajar ciegamente por una revolución que no iba a suceder en Latinoamérica-, la colaboración práctica y los distanciamientos teóricos entre sus figuras centrales (el propio Roscigno, el heroico Durruti, el temperamental Di Giovanni), la persecución por parte de la policía y la prensa burguesas, que alcanzó niveles irrepetibles de saña y patetismo, las diferencias históricas entre Uruguay y Argentina, la Guerra Civil Española y la muerte de Durruti, mientras Roscigno esperaba su final en una celda, como el fin simbólico de una utopía. Todo eso hace sentido en la apretada épica de valientes que construye Martínez. Lo único que se puede lamentar, en todo caso, es la brevedad del producto terminado, que -ya en tren de recomendaciones- puede ser compensada con la lectura de Los anarquistas expropiadores de Osvaldo Bayer -por supuesto, entrevistado para el film- y/o el erudito estudio académico Cine y anarquismo de Richard Porton. Agustín Masaedo

VAN HELSING. EL CAZADOR **DE MONSTRUOS**

Van Helsing ESTADOS UNIDOS, 2004, 130', DIRIGIDA POR Stephen Sommers, con Hugh Jackman, Kate Beckinsale.



Luego de una simpática ópera prima (Catch Me If You Can, 1989), Stephen Sommers creó la más admirable, sólida y coherente filmografía de cine de aventuras de las últimas décadas. Huck Finn, El libro de la selva, Aguaviva, La momia y La momia regresa también fueron escritas por Sommers. Esta vez el director apostó a un pastiche, es decir a una historia apócrifa protagonizada por conocidas figuras de ficción. Ambiciosa idea la de juntar a los personajes de Frankenstein con los de Drácula, más el Hombre Lobo y un breve cameo de Mr. Hyde. El problema es que Sommers quiere y conoce a esos personajes, y se nota su esfuerzo para que cada uno tenga una historia nueva sin traicionar su espíritu original. Tal empeño es loable pero deja a la película a mitad de camino. Luego de un extraordinario doble prólogo (primero la muerte del Dr. Frankenstein recreada al estilo Whale y luego una batalla contra Mr. Hyde en un París con la Torre Eiffel a medio construir), la película empieza a mostrar sus limitaciones que, en gran parte, se deben a los cambios de información que los amantes del género deberán recibir para entender lo que está pasando. En el medio se pierde algo que nunca estaba ausente en el cine de Sommers: la emoción. La identificación con los personajes, incluso con los aparentemente poco románticos (como los de Aguaviva) o hasta con los villanos (como en La momia regresa), era algo que el director siempre lograba. Acá, aun cuando hay escenas de acción muy buenas, multiplicadas de forma absurda, no hay forma de preocuparse por nadie. El comic relief funciona a medias y debería haber sido el actor fetiche de Sommers (Kevin J. O'Connor) el encargado de tal menester. Dicho actor sólo interpreta al famoso Igor, que sí tiene los mejores chistes pero no comparte la pantalla con Van Helsing. Queda claro qué clase de protagonistas se necesitan para que el director encuentre su rumbo. Treat Williams / Famke Janssen y Brendan Fraser / Raquel Weisz eran dos parejas con la fuerza y el carisma necesarios para

darle humanidad al género. Santiago García

TOCANDO EL CIELO

Winged Migration FRANCIA / ITALIA / ALEMANIA / SUIZA / ESPAÑA, 2002, 98', DIRIGIDA POR Jacques Perrin.



A ciencia (natural) cierta, los plumíferos más recordados y cinéticos siempre serán los coprotagonistas de la obra maestra hitchcockiana Los pájaros. Pero aquellos reacios seres no son los únicos alados que dejaron sus huellitas hippies en el cine, no hay que olvidar el gran palomar que Woo libera en cada una de sus películas, los hambrientos albatros de Buscando a Nemo o el/los pingüino/s armamentista/s del final de Batman vuelve. Tocando el cielo, apoteosis del ornitólogo cinéfilo y ópera prima de Jacques Perrin, toma como punto de partida los viajes migratorios a través de todos los continentes que diferentes y centenas de familias de aves emprenden desde sus hogares boreales hasta sus refugios de invierno y viceversa. Perrin produjo anteriormente Microcosmos, aquel documental sobre insectos, donde mediante una fotografía microscópica se revelaba que un jardín es una metrópolis de seres con un look muy "enemigo de Godzilla". Ahora el proceso es inverso y a su vez idéntico al del bicherío aquel: el director sale del patio, y a la vez vuelve a llevar lo micro a macro y expande, literalmente, sus alas al universo de las aves para retratarlo de la forma más completa posible, con el impacto visual y el lirismo presentes en su film como productor. Cuando los pájaros vuelan, la cámara parece convertirse en Superman y planear a su lado. Así, la cámara misma transformada en un ave, mediante una puesta en escena artificial, logra compartir sus espacios y formar parte de sus sistemas, su vida y su muerte para conseguir planos de altísimo impacto visual. Pero la abundancia puede hacer que termine empalagándose hasta al más amante de las aves.

Aunque sin caer en el documental a la Animal Planet, el film posee una voz en off explicativa y la música de Bruno Coulais en clave épica (muy a la Disney) que conspira contra la belleza tautológica de las imágenes. Lo único que queda decir, y que el film confirma, ya lo cantaron los Parchís: Pajaritos, a volar. Juan Manuel Domínguez

HORA CERO

ARGENTINA, 58', DIRIGIDA POR José Luis Cancio, TESTIMONIOS Solano López, Juan Sasturain, Elsa Oesterheld.



No importa cuán interesante pueda resultar ver un documental sobre Oesterheld; el gran problema de Hora Cero radica, justamente, en asegurarse su aprobación tan sólo por el hecho de incursionar en la vida y obra de este autor, olvidándose de cualquier clase de exploración visual y narrativa. No es que a Cancio le falten ideas; de hecho, se percibe su necesidad de transmitir la admiración provocada por la impronta que historietas como Sargento Kirk y El Eternauta han dejado en generaciones posteriores. En ocasiones apela a un recurso muy válido, que es permanecer siempre fuera de cámara, generoso con quienes se explayan sin guía alguna y con emocionante espontaneidad. Pero este gran acierto es también uno de sus mayores errores, ya que muchas veces los testimonios, en lugar de contribuir a la averiguación de las complejidades, tragedias e incluso los desaciertos de Oesterheld, se ubican por encima de su figura. El director descansa en ellos durante buena parte del film y pierde el rumbo cuando no logra intercalar adecuadamente las imágenes de archivo con las experiencias compartidas por sus entrevistados. La ausencia de trabajo con lo visual se hace aun más notoria en aquellos momentos en los cuales los testimonios acaban por agotarse a pesar de su atractivo. Cancio opta por un caprichoso manejo de cámara y no se permite seguir jugando con la confluencia entre imágenes y palabras. El punto más alto se logra cuando el guionista Sasturain hace referencia a la batalla final de la primera saga de El Eternauta en una estación de subte, justamente donde esta transcurre. Tal apuesta enriquece mucho al documental, al igual que el conmovedor testimonio de Elsa, que no esconde cierta desaprobación hacia algunas actitudes de su esposo. Sin embargo, el director se desconecta de esos ocasionales arrebatos para acercarse a Oesterheld sin la pasión que claramente sus trabajos le han despertado. No hay riesgos, sorpresas ni dudas, sino una imposibilidad de ir un poco más allá del deslumbramiento. Milagros Amondaray

CASTELAO Y LOS HERMANOS DE LA LIBERTAD

Castelao e os irmáns da liberdade ARGENTINA / ESPAÑA / URUGUAY / CUBA, 2001, 77', DIRIGIDA POR Xan Carlos Pérez Leira.



Un documental sobre un personaje interesante no hace un film interesante. Perdón por esta aclaración pero viene al caso. El líder antifascista y "paradigma del hombre gallego" Alfonso Daniel Rodríguez Castelao nació en Rianxo en 1886 y murió en el exilio en Argentina en 1950. El documental busca sacarlo del bronce, convertirlo en humano. Curiosamente, lo consigue sólo a medias. Simplemente material de archivo y entrevistas realizadas todas con el mismo encuadre y en su mayoría con el mismo fondo son los únicos recursos del director. Contrariamente a lo que algunos fundamentalistas obtusos creen, no existe nada de malo en entrevistar gente y -aunque suene obvio- no hay reglas estrictas para el documental. Allí está para demostrarlo La pelota vasca, de Julio Medem, donde las entrevistas, multiplicadas hasta lo imposible, poseen una energía arrolladora. Pero si en el film de Medem se capta el sentir de un pueblo y su tierra, aquí no aparece ninguna de las dos cosas. Mi minoría de sangre vasca se sintió atraída por el film sobre el conflicto vasco de la misma forma en que mi inmensa mayoría de sangre gallega se acercó al film sobre Castelao (de visión obligatoria para los gallegos y su prole). La conclusión es que los separa un abismo. La diferencia que hay entre ellos es muy sencilla y se llama cine. Santiago García

CONVERSACIONES CON MAMA

ARGENTINA, 2004, 90', DIRIGIDA POR Santiago Carlos Oves, con China Zorrilla, Eduardo Blanco y Ulises Dumont.

Domingo a la tarde. Gaumont (también conocido como INCAA KMO). Sala 3 llena de bote a bote. Un montón de gente de la tercera edad paga contenta una entrada barata para ver a China Zorrilla haciendo de madre anciana pero piola y juvenil. El público festeja cada una de las ocurrencias de la actriz. Es un momento simpático. Al terminar hay un fuerte aplauso. La película de todas formas no funciona. Pero hay algo del universo de la tercera edad que logra captar. Del personaje del hijo alienado, no capta ni medio; una catarata de lugares comunes filmados sin gracia. No se trata de un film deshonesto, tan sólo de un producto muy pobre. Podría haber sido peor, es cierto. ¡Pero no se puede defender una película diciendo eso! **SG**

EL RESQUICIO

ARGENTINA, 2003, 85', DIRIGIDA POR Amin Yoma, CON Adrián Spinelli, Daniela Brignola, Jazmín López, Adrián Mampel.

Un grupote de amigos conformado por cinco estereotipos envasados al vacío (el pulcro peinado con gomina y que "habla bien", el metalero grasa...) debaten entre cartas, porno y fideos las desventuras entre un integrante de la tribu y una quinceañera. Si eso fuera lo único caduco, vaya y pase; pero la película pasa por Valium los problemas más frecuentes de los culebrones adolescentes: personajes en bruto que repelen hasta a los monstruos que persigue Van Helsing, canciones y actuaciones marmóreas, el timing de un calefón gastado para los chistes y ni una mínima idea de puesta en escena. Juan Manuel Domínguez

MAMBO ITALIANO

canada, 2003, 88', dirigida por Emile Grandeault, con Luke Kirby, Ginette Renault, Paul Sorvino, Mary Walsh.

Teatro del grotesco o sitcom de bajo vuelo, Mambo italiano jamás logra acercarse ni un poquito al cine. De hecho, está basada en una obra de teatro y el sueño del protagonista es triunfar como guionista de TV. Si agregamos que cuando logra triunfar lo hace con una sitcom autobiográfica, nos damos cuenta de que la película tampoco es muy original. Mambo italiano está filmada a los ponchazos -en el sentido más televisivo de la palabra- y los actores gritan a más no poder. El humor también parece derivar de la peor televisión. Los chistes son o bien burdos o previsibles, nunca graciosos, y recuerdan todo el tiempo a Darío Vittori y aledaños. Por otro lado, la ideología de la película, si bien le da un par de vueltas a la de Mi gran casamiento griego -el film del que robó casi todo, aunque se hace cargo mediante un diálogo- por el lado del tradicionalismo, termina siendo muy discutible en otros aspectos. El protagonista se jacta de ser un gay "no afeminado",

y los gays "afeminados" terminan siendo bastante ridiculizados, además de que la película parece defender los "guetos". Y la "chica linda" es calificada todo el tiempo de puta. Así estamos. Juan P. Martínez

EL CAMINO DE LAS NUBES

O caminho das nuvens

BRASIL / ARGENTINA, 2002, 85', DIRIGIDA POR Vicente Amorim, con Cláudia Abreu, Wagner Moura, Ravi Ramos Lacerda, Felipe Newton Silva Rodrigues.



Estaba cantado que alguien iba a caer en una obviedad muy ingrata: contar la travesía de Estación Central de Salles al ritmo de montaje de Ciudad de Dios de Meirelles y así creer que se llegaba al súmmum del último cine brasileño exitoso. Y si además se agrega una dedicatoria a Roberto Carlos, sale empaquetada con moño y todo una película muy pero muy patricia. Todo esto se le ocurrió a Amorim en esta ópera prima y ahí se le agotaron las ideas, porque su cine empalaga con la combinación de los dos ismos más trillados y de peor calaña del cine latinoamericano: pintoresquismo y miserabilismo. Eso solo, pero en cantidad y calidad industrial, hay en este relato sobremusicalizado, con personajes que parecen mirar al cielo en busca de un camino más digno que el que les diseñó esta película. Cine choronga. Diego Trerotola

ROBANDO VIDAS

Taking Lives

ESTADOS UNIDOS, 2004, 103', DIRIGIDA POR D. J. Caruso, CON Angelina Jolie, Ethan Hawke, Kiefer Sutherland.

Una agente del FBI (Angelina Jolie) viaja a Canadá para ayudar a la policía local en un caso de asesino serial. El primer testigo que puede identificarlo se vuelve sospechoso y surge una relación entre él (Ethan Hawke) y la agente del FBI. Los policías canadienses (que son interpretados por los franceses Olivier Martinez, Jean-Hughes Anglade y el siempre correcto y carismático Tchéky Karyo) ven con recelo esta situación pero no hay na-

da que puedan hacer. Tampoco hace nada la madre del asesino interpretada por Gena Rowlands. Hay elementos de *El silencio de los inocentes* y de *Pecados capitales* que son fáciles de identificar, pero no hay nada nuevo que haga interesante este film. Los últimos minutos son, como suele ocurrir en las películas fallidas, un bochorno. La solidez de los actores hace que la película sea soportable. **SG**

ELLING... MI AMIGO Y YO

Elling

NORUEGA, 2001, 87', DIRIGIDA POR Peter Næss, con Per Christian Ellefsen, Sven Nordin, Marit Pia Jacobsen.

En Hollywood, en Argentina o, como en este caso, en Noruega el cine cae a veces en el horrible lugar común de idealizar la discapacidad mental. Excediéndose en la simpatía, ignorando sus peores aspectos e incentivando sin pudor el voluntarismo. Habrá excepciones a estas características, pero no en Elling... mi amigo y yo. Se trata de un film mediocre, sin ningún interés, en el que la demagogia está a la orden del día. Si por momentos la película resulta efectiva, es por cierto mérito actoral y porque tanto deseo de agradar al espectador a veces consigue su cometido, en particular con el humor. Su nominación al Oscar a mejor film extranjero sólo consigue hablar mal del Oscar y del conformismo que puede imperar entre los miembros de la Academia. SG

OBSESION

Dot the i

REINO UNIDO / ESPAÑA, 2003, 92', DIRIGIDA POR Matthew Parkhill, con Natalia Verbeke, Gael García Bernal, James D'Arcy, Tom Hardy, Charlie Cox.

De un tiempo a esta parte, cuando un guionista se da cuenta de que lo que venía contando no va a ningún lado, su principal recurso es la vuelta de tuerca arbitraria e injustificada. Obsesión, ópera prima del inglés Matthew Parkhill, luego de 45 minutos de una historia de amor carente de química, plagada de baches narrativos, condimentada con burdos truquitos de edición, diálogos risibles y citas cinéfilas más obvias que las más obvias citas cinéfilas de Los soñadores, decide apelar al tan mentado recurso del plot-twist. Es así como la película pasa de ser un bodrio a algo mucho peor. Con torpeza, los giros de la trama van sucediéndose uno tras otro, cada uno negando al anterior, en un fallido intento de hacer interesante un film que nunca podrá serlo. Vehículo de lucimiento para Natalia y Gael (quien aquí hace de brasileño, excusa para que no tengan que hablar castellano), pero lo único que pueden lucir ambos en esta película es su innegable belleza. **JPM**

LA VENTANA SECRETA

Secret Window

CANADA, 2004, 96', DIRIGIDA POR David Koepp, CON Johnny Depp, John Turturro, Maria Bello, Timothy Hutton.



Depp continúa el sendero de afectación que el pirata Jack Sparrow cataliza con crescendos, y casi logra salvar esta película basada en un libro de Stephen King. Es, ahora, Mort Rainey, un escritor que apesta a espíritu adolescente (incluso tiene el pelo como Cobain) y cuyo "bloqueo a la hora de escribir" es estorbado por Turturro en plan redneck homicida reclamando la reescritura del final del cuento "La ventana secreta". Quizás algo similar le pase al guionista (Jurassic Park y Spiderman) y director (Ecos mortales) David Koepp en un par de años (ojo, Koepp, que King es vengativo). El gran problema de la película es que el guión se permite ciertas libertades, abre el juego al máximo y de la forma más irresponsable saldará todo con una imbécil vuelta de tuerca que intentará justificar la masacre de lo narrado hasta ese momento. Y lo peor es que es tan irritante (¡¡basta de vueltas de tuerca, en serio!!) que anula por completo cualquier virtud del film. JMD

BUÑUEL, DALI Y LA MESA DEL REY SALOMON

ESPAÑA / MEXICO / ALEMANIA, 2001, 105', DIRIGIDA POR Carlos Saura, con Ernesto Alterio, Pere Arquillué, Jean-Claude Carrière, Adriá Collado, Armando De Razza.

Mi postura frente a la obra de Luis Buñuel es que Carrière, el coguionista del director en su última etapa francesa, por lo general escribía de manera buñuelesca y no buñueliana. Es decir, Carrière creaba películas burdas dentro del universo de Buñuel, que aunque tuviesen grandes momentos, carecían de la espontaneidad, seducción y provocación del período mexicano. En esta película se piensa que el mejor Buñuel es el de Carrière, quien hace

un cameo, y por eso fue concebida como una caricatura de La vía láctea (1970). Saura y el guionista Sánchez Vidal, catedrático y estudioso de Buñuel, son eso: meros caricaturistas que no pueden trazar un buen retrato de Buñuel, ni hacer una película que restituya el espesor del director ni que sea, al menos, la aventura que se plantea inicialmente. En realidad, el surrealismo berreta y las direcciones de arte y fotografía hacen pensar en un lenguaje publicitario, pero del tipo de publicidad que no le hace ningún favor al producto. Algún personaje de esta película cree que hoy a nadie le interesa ver el cine de Buñuel. Esta película parece una confirmación de esa hipótesis. DT

EL FAVOR

ARGENTINA, 2003, 82', DIRIGIDA POR Pablo Sofovich, CON Javier Lombardo, Victoria Onetto, Bernarda Pagés.

Casi todo sucede en una noche en un mismo departamento muy pop. El personaje de Lombardo es un cuarentón retraído de inocentísima vida rural que se enfrenta al coming-out de su citadina hermana menor, actriz. La pareja de la hermana es Victoria Onetto, artista plástica, desatada y calentona, cuyo único objeto es ser embarazada naturalmente por su cuñado, inseminador artificial de pavos de profesión. El relato, desde el título y pasando por cada una de las ocupaciones de los protagonistas, destila idiosincrasia con aires y colores de modernidad mal entendida. La presencia exuberante de la mujer-vedette se acerca al viejo-estilo-Olmedo-y-Porcel pero es a la vez más berreta y más pretenciosa. Ni comedia picaresca, ni vodevil, ni nada consistente. El favor no logra, en ningún momento, fluir con naturalidad. Regada de insoportables intentos de ser graciosa, del tipo "se necesita un hombre en la casa para cambiar una lamparita", la comedia se va diluyendo hasta su desaparición absoluta en un final tan supuestamente feliz como carente de interés. Fabiana Ferraz



LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

		1	CZ.	AP C),			.0		
	JORG!	E BERTAROUT	ANO LOS HE	AN THE PROPERTY OF THE PROPERT	ALIA GARCIA	ES TRUE CO	Standaller of	RCLI PANOILO	A STANDARD OF STAN	O SCHOLL
LOS GUANTES MAGICOS			7	10	8	9	10		7	8,50
COMO SI FUERA LA PRIMERA VEZ	9			9	8	8	9	8	5	8,00
ELEFANTE	8	9	7	10	8	8			8	7,29
EL AMANECER DE LOS MUERTOS	8	6	5	10		9			5	7,17
LA NIÑA SANTA	9	8	7	6	8	6	6		7	7,13
TOCANDO EL CIELO	8								6	7,00
KILL BILL - VOL. 2	10	7	6	7	6	5	9	7	8	6,56
DOS HERMANOS				5					7	6,00
ELLING MI AMIGO Y YO	7			3			3		7	5,00
LA VENTANA SECRETA	6			3					6	5,00
CRONICAS MEXICAS					4	7		5	3	4,75
VAN HELSING. CAZADOR DE MONSTRUOS	6		3	6	5		4	6	5	4,57
CASTELAO Y LOS HERMANOS				4					5	4,50
CONVERSACIONES CON MAMA	3	4		2					5	3,50
ROBANDO VIDAS				3					4	3,50
EL FAVOR	5	2		1	4					3,00
MAMBO ITALIANO	3			2					4	3,00
OBSESION				1					4	2,50
BUÑUEL Y LA MESA DEL REY SALOMON	3	1		1	3					2,00
EL RESQUICIO				-1			2		2	1,67

iSI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

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

REGALO

- ☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
- ☐ LIBRO WIM WENDERS

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

amantecine@interlink.com.ar

APELLI	DO	Υ	NO	M	В	R	E
--------	----	---	----	---	---	---	---

CALLE NUMERO PISO DPTO. COD. POSTAL

TELEFONO CALLE LATERAL 1 CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD PROVINCIA PAIS



Teorías del cine

El concepto de cine independiente

De Cassavetes a Gus Van Sant

Curso de Eduardo A. Russo

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 RNPSP Nº 512

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

Tel./fax 4866-4440 / 4867-0036

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

Internet www.il-postino.com.ar

Taller de lectura en inglés

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

Interpretación y traducción

Grabaciones de los poemas leídos por los autores

Para más información, llamar al 4825-6769

Imanura-fellini-kitano-bertoluci-chabrol-leconte-bresson-godard-sautet-bresson-godard-sa

400A Cine

Traducción de guiones y proyectos. Presentaciones a subsidios internacionales.

E-mail 400a-cine@voila.fr

ANUNCIE EN EL AMANTE



Este es el festival en el que todos nosotros, los que hacemos *El Amante*, coincidimos. Vemos las películas, nos cruzamos en los cines, nos cruzamos en el mail día a día. Nos recomendamos (no te pierdas tal), nos advertimos (esa no vale la pena, a vos no te va a gustar). Cabeceamos de cansancio en algunas funciones, en otras aparece alguien eufórico de alegría o de odio apenas levantado de la butaca, organizamos excursiones en conjunto, nos perdemos individualmente para ver algunas películas...

El Bafici se termina y hay que preparar la cobertura (que continuará en el número que viene), diferenciarla de la del año pasado, discutirla, conformar a todos (o a casi todos, que somos bastantes). A favor, en contra, ¿cuáles fueron los temas? Fue un gran festival, pero el precio de las entradas... hagamos una nota sobre eso. Y sobre los documentales (dos notas), y sobre Shara (cuatro notas) y el resto de las películas que más nos gustaron (ordenadas por los resultados de nuestra vola música y el baile. Y la entrevista a Ana Poliak que ganó con Parapalos, y hablemos sobre los directores haraganes, y sobre el gran John Ford... y una nota sobre cómo el Bafici nos cambia. Aunque parece que todas las notas, en el fondo, tratan sobre esta cuestión.

EL BAFICI NO DURA TODO EL AÑO

¿Y si estrenamos Shara?

Desde esta página, ofrecemos una extensa cobertura sobre *Shara*, la mejor del Bafici según *El Amante*. En esta nota, enfrentamos nuestro criterio al de la distribución de todos los jueves. **por JAVIER PORTA FOUZ**

LA MEJOR. Hicimos una votación interna para determinar nuestras películas favoritas de este último festival de Buenos Aires. La mayoría de nosotros optó por no votar films de las retrospectivas de directores más conocidos como Ford y Ruiz y privilegiar las novedades y/o descubrimientos. También se prefirió no votar aquellas que se estaban por estrenar. Esta aclaración sirve para explicar las ausencias de Los guantes mágicos, de Elefante y de Caravana al Oeste de Ford y la presencia de Milhouse: A White Comedy (1971) de Emile De Antonio, desconocido para la mayoría de nosotros antes de abril de 2004. Dicho esto, anunciemos un hecho extraordinario: Shara de Naomi Kawase ha sido la más clara ganadora de todas las encuestas internas de la historia de esta revista. Precisiones: cada uno hizo una lista de las diez mejores, la ubicada en primer lugar sumaba diez puntos, la segunda nueve y así sucesivamente. Hubo 13 listados, y las ocho más votadas fueron: Shara, 113 puntos; Crimson Gold, 50; Los Angeles Plays Itself, 36; The Saddest Music in the World, 33; Goodbye Dragon Inn, 32; Milhouse: A White Comedy, 26; Sonata for Viola, 26; Pour l'amour du peuple, 22. Los números hablan de un consenso extraordinario, y también de nuestra fascinación frente a una película fuera de lo común.

LO PEOR. No hay ningún indicio de que *Shara* vaya a estrenarse aquí, ni en cines, ni en video, ni en DVD. Y tampoco es fácil (es cercano a lo imposible) el acceso por métodos menos ortodoxos y, según dice Brodersen, el DVD que venden en Japón no tiene subtítulos en inglés ni en ningún idioma occidental. La película, por ahora, ha logrado estrenarse fuera de Japón sólo en Francia, y está anunciado su lanzamiento para Bélgica y Holanda.

¿QUE HACEMOS? Por lo pronto, le dedicamos una cobertura importante ya mismo,



El afiche de Shara, lo esperamos en los cines.

aprovechando que la vimos hace poco en el festival (algunos más de una vez). Las excusas: es la película que más nos gustó, y además queremos hacer notar su ausencia en la cartelera de estrenos y en toda otra forma de disponibilidad. Sí, otra vez estos locos de El Amante se dedican a escribir sobre películas a las que la mayor parte del público no puede ni podrá acceder. Y sí, es así, aunque también es cierto que cubrimos todos los estrenos, y DVD, y video, y el cine que pasan por cable y en muchos festivales. Pero nuestra función no puede reducirse a comentar solamente lo que nos ofrecen, cuando notamos que es incompleto y a todas luces mejorable. Hacer crítica de cine es también hacer política, y nuestro objetivo es no reforzar la penosa agenda de las majors (que tiende al lanzamiento de un acontecimiento de marketing por semana y a obturar casi cualquier otra cosa) y el triste consumo de un público que se concentra cada vez más en unas pocas y enormes superproducciones al año.

SHARA? Esto dijo el crítico austríaco Alexander Horwath en el libro Movie Mutations: "En el marco de la globalización de la cultura cinematográfica, se desarrollaron dos falsas alternativas frente a Hollywood: la idea miramaxiana (...) de una producción norteamericana 'independiente', y la reducción del cine europeo y asiático a unos pocos 'maestros' que pueden trascender las fronteras nacionales y moverse en todos los mercados (...). Estoy mucho más interesado en los cineastas que hablan con palabras y voces concretas, desde un lugar concreto, sobre lugares y personajes concretos. Me gusta la imagen de los hermanos Dardenne (...) parados en algún lugar del suburbio industrial belga, mirando a su alrededor y diciendo: 'Todos estos paisajes constituyen nuestro lenguaje". Suscribo estas ideas y, como podrá apreciarse en la nota de Panozzo sobre Kawase, los paisajes de Nara constituyen la manera de hacer cine de esta directora imprescindible. No se puede decir que se conoce cabalmente el cine actual sin ver las películas de Kawase y, ya que esta-

¿POR QUE QUEREMOS QUE SE ESTRENE

estrena Shara. Automáticamente, el cine del año mejora. Y nosotros tenemos una hermosa tapa para El Amante, intentamos entrevistar por mail o lo que sea a Kawase, recomendamos la película a más no poder, nos peleamos porque la cobertura en tal medio ha sido menor a la de "La pasión de Cristo II: La resurrección", escribimos contra las críticas tibias... Pero para llegar a esto hace falta algo previo: justamente, que se estrene Shara. Y para eso es necesario que todos (los críticos, los distribuidores interesados en el cine, el público) despertemos y demos pelea.

mos, tampoco se puede obviar a los Darden-

ne (a pesar de los premios, no se estrenaron

aquí ni Rosetta ni Le Fils).

La vida en este jardín



Shara es un jardín. Sus senderos se bifurcan en direcciones que parecen gobernadas por el azar. Podemos elegir un color, una textura, un momento cualquiera y quedarnos a vivir en él. Kawase es nuestra guía a través de esos caminos que giran sobre sí mismos, se cruzan y confluyen en algún lugar difuso, en donde canta el coro perpetuo de las cigarras, crecen las berenjenas blancas y las hembras se echan a parir en medio del círculo pujante de sus hermanas.

Shara es un pedazo de arcilla arrancada a la matriz del tiempo. Un barro luminoso con el que se amasa una historia que comienza en un lugar cualquiera del jardín: dos hermanitos jugando, una carrera por un pasillo estrecho (primer travelling, deslumbrante) y una desaparición, uno de los chicos parece desvanecerse en el aire. Queda una marca, un agujero temporal sobre el que nada se nos explica. Enseguida, el mismo jardín, la casa en la que viven Shun, un adolescente, y sus padres; los pasillos estrechos que separan las viviendas. Shun es el hermano superviviente. Enfrente, apenas separadas por la promiscuidad del pasillo, viven sus amigas Shouko y su hija Yu, otra adolescente. Sólo el crecimiento del chico indica que han pasado algunos años. Kawase elige quedarse en la casa, registrar sin

énfasis tanto los hechos sencillos de la vida diaria, como los extraordinarios: la noticia de la aparición de los restos del niño perdido, la explosión de dolor de su hermano, la fuerza y el afecto de su padre, Taku, un líder: de su familia, de la comunidad para la que organiza una celebración colectiva, el Festival Basara. El relato fluye a través de elipsis y escenas breves, sin acotaciones de tiempo ni justificaciones argumentales. Un sistema narrativo que esfuma los límites temporales y prescinde de explicaciones: Yu entra a su casa sin saludar, un comentario resignado de Shouko nos instala en las fricciones típicas de una madre con su hija adolescente. Shouko echa de su casa-negocio a un hombre. Nada sabremos de él, salvo por el énfasis de la mujer, que nos deja la seguridad de que ha roto con su amante. Inmediatamente después de la noticia de la aparición del hijo muerto vemos a Reiko, su madre, embarazada. Todo transcurre en el presente perpetuo de la casa en penumbras y el jardín luminoso. Los besos vacilantes de los jóvenes y el dolor irresuelto de los padres. Sombras amables del calor familiar. Luz de los tiernos jardines. Devenir de elusiones y calma. Contradicción aparente que se resuelve en tres escenas. La primera, otro travelling entre callejuelas en

que Shouko explica a Yu su origen adoptivo. La respuesta casual de esta termina con una frase de la madre: "Estos son los zuecos de tu padre", dice y, en plano americano que impide ver los pies, se los saca y los entrega a su hija adoptiva. Corte. Un par de zuecos cargados de historia que ocupan el lugar preciso luego de muchos años. Un solo plano. Seco. Sin comentarios. Hawks o Ford en una callejuela nipona.

La segunda: el desfile del Festival Basara, una caravana frenética dentro de la que baila Yu, su cuerpo es un mimbre erotizado. En el tránsito toda su timidez adolescente desaparece, sus ojos adquieren la precisión del deseo y se clavan en los de Shun, dedicado a contener a la multitud al borde de la calle. En medio de ella, las madres siguen el desfile. En la sonrisa melancólica y orgullosa con que Shouko mira a Yu, se concentra el tiempo dedicado a transformar a esa niña en mujer. La humedad del deseo colectivo explota en una lluvia tropical y todo se desborda, Shun abandona su rol de cuidador y corre a la calle, mezclándose en la danza salvaje. La flauta de Dionisio sopla en la lluvia y carga las miradas, la de los jóvenes y las nuestras, desbordadas de la misma húmeda felicidad. La última: Reiko está echada en una esterilla, pariendo. La rodean Taku, Shun, Shouko, Yu y la comadrona. Todas las mujeres resoplan al compás del latido del vientre, y también nosotros nos descubrimos respirando al mismo ritmo, empujando el vagido del varón que viene a restituir la vida, dolidos por vernos obligados a abandonar la habitación, atravesar la oscuridad de la casa, salir al exterior y trepar a los techos de Nara, la ciudad natal de Naomi. Y despedirnos para siempre junto a esa cámara que (se) gana el cielo, y nos recuerda a Prévert, el de Canción en sangre: Sábanas blancas en un ropero Sábanas rojas en un lecho Un niño en la madre La madre en los dolores El padre en el pasillo El pasillo en la casa La casa en la ciudad

La ciudad en la noche

La muerte en un grito

Y el niño en la vida Eduardo Rojas SHARA ANALIZADA POR UN LECTOR

Oscuridad y luz

Nos llegó una carta que estaba dedicada a "los amantes de *Shara*". Nos sentimos interpelados, la leímos, nos gustó, y la sumamos a nuestro despliegue de textos de amor hacia la película y su directora. **por JUAN PABLO CHAMORRO**

La cámara recorre una habitación oscura plagada de artefactos en desuso. Sale y espía otro cuarto de un aparente taller semiabandonado. Se oyen unas voces pueriles. La cámara descubre dos niños de idéntica vestimenta. Parecen jugar con tinta en un balde. Uno se levanta y el otro lo sigue. Salen corriendo y se adentran en las laberínticas y angostas callejuelas de la antigua capital japonesa, Nara. El ojo, la cámara, los persigue. Corre con ellos. Los gemelos se internan en intrincados caminos cubiertos por diversas floras y parajes enmarañados. El ojo se esfuerza en no perderlos de vista. La corrida continúa otra vez por los callejones. Tras doblar en una esquina, algo sucede con uno de ellos. El primero desaparece.

Naomi Kawase construye la introducción de su film con una progresión visual y sonoramente idílica. Desde el inicio parece elegir el trepidante ritmo de la cámara en mano. En determinado momento, durante la corrida de los gemelos la cámara se detiene y los deja escapar. Aquí Kawase opta por un ralenti sutil en ese alejarse de los protagonistas. Este recurso aporta un tono elegíaco anticipatorio de la desgracia inminente. En este caso, un recurso técnico como el ralenti adquiere el significado poético del lamento del infortunio venidero. Hacia el final de la secuencia Shun queda inmóvil y atónito tras la fantasmal desaparición de su hermano. En ese instante de desconcierto, su rostro se dirige hacia el cielo y la cámara se desvía hacia un arbusto que se balancea violentamente a raíz de un viento que se levanta atemorizante. La sensación fúnebre que provoca el clima obtenido en ese instante deja helados a Shun y al espectador por igual. Es la imagen poética del lamento, es decir la elegía (ya no anticipatoria, sino consecuente), simbolizada en este despertar funesto y violento de la naturaleza,

que parece manifestarse frente a la tragedia. Pura poesía. Puro arte.

Shara es un drama familiar sobre la desaparición de un ser querido. El marco de la tragedia es la legendaria ciudad de Nara. Las tradiciones y costumbres que la caracterizan están representadas lúcidamente en la historia. El relato se detiene en la familia de Shun; ahora con 17 años, su madre Reiko embarazada, su padre Taku y por supuesto la memoria de su hermanito Kei, desaparecido tiempo atrás. Por otro lado, están Yu (la amigovia de Shun) y su madre. La narración gira alternadamente en torno de esos personajes, retratados en su vida cotidiana de manera diáfana. La cámara actúa como un ojo omnisciente moviéndose junto a los personajes, siguiéndolos y deteniéndose cuando la acción lo reclama. El ojo no juzga ni pretende establecer posturas críticas sobre su modo de vida. Se involucra dramáticamente y al mismo tiempo mantiene la distancia necesaria. La escasa presencia de cortes en las tomas puede crear una sensación de lentitud en el espectador desprevenido. Hay muchos silencios recargados y las escenas se extienden casi en tiempo real. Tras las aparentes acciones cotidianas y apacibles que describe el film, hay un volcán a punto de estallar. Alguien le anuncia a Taku que han encontrado el cuerpo de su hijo y que debe ir a reconocerlo. Shun escucha la conversación y entra en crisis. Tanto su padre como su madre intentan aliviar el tormento que sufre su hijo en una escena durísima. Kawase no se interesa en ventilar las causas de la muerte de Kei ni en cómo se sucedieron los hechos de la desaparición. Tampoco se ocupa de buscar culpables. En ese punto, el film podría tomar un curso completamente dispar y optar por derivaciones hacia el género de intriga policial o de crónica detectivesca. Sin embargo, no lo hace. La

ausencia de Kei se instala como trasfondo para indagar en las repercusiones familiares. Sus costumbres, tradiciones y valores son retratados con responsabilidad y respeto. *Shara* habla sobre las crisis que atraviesan familias convencionales; sus misterios y miserias, los secretos encubiertos y las relaciones tan particulares y tan cercanas a todos nosotros. En Shun reluce un trabajo de introspección afilado y preciso; su rostro dice mucho más que su hablar. De hecho, es un personaje con pocas líneas de diálogo y paradójicamente es el que más transmite de todos.

Si bien la narración se abre hacia múltiples puntos de vista, predomina la focalización en Shun. Hay una clara intención de hacernos partícipes de su psicología y de su modo de sentir en el día a día. Podemos percibir el vacío que dejó la pérdida de su hermano: cuando sale a caminar por las calles absorto en sus pensamientos y recuerdos, cuando sublima su angustia en la pintura, cuando le cae una lágrima al presenciar el nacimiento de su nuevo hermano. Shun acumula. Se ve imposibilitado de expresar su dolor. El padre elude encarar la situación. La madre sufre y acumula tanto como Shun. La familia no puede blanquear y aceptar lo que están atravesando. Taku sortea la realidad: mientras está cenando con un invitado, su esposa se para frente a la mesa y dice: "Debemos enfrentarlo de una vez". Taku, pasiva y delicadamente, echa a su mujer. Y acá entran en juego los valores de una sociedad rígida, conservadora y austera. El jefe de familia no puede doblegarse y mostrarse afectado por la tragedia que se ha instalado en su hogar. Ellos procuran seguir con sus vidas como si nada hubiese ocurrido. El precursor de esta actitud es justamente el padre, aquel que debe llevar adelante su mandato, cumplir su rol dentro de esa sociedad frugal y puritana, deberes y costumbres que

le impiden quebrarse frente a la aflicción. Hay que destacar el papel del sonido como un personaje más. Kawase decidió dotar de un protagonismo activo el plano de ambiente sonoro. Valiéndose del fuera de campo y de sonidos punzantes y constantes, construye un universo coherente con la imagen. La abundante vegetación de Nara adquiere un tono abrumador y penetrante. Shun deambula solitario por las calles de Nara. Recorre taciturno los caminos por los cuales tiempo atrás desapareció Kei. La cámara, el ojo, lo sigue cauteloso. Shun se detiene en el mismo lugar donde su hermano se esfumó. El sonido chirriante de la vegetación, que en un primer momento tiene el objetivo de actuar como construcción sonora ambiental, aumenta la intensidad hasta alcanzar un plano sonoro tan perturbador como luctuoso. Es ahí donde la directora le otorga un protagonismo dramático al sonido y lo convierte en personaje. En ese instante Shun gira súbitamente el rostro hacia nosotros, hacia el ojo, hacia la cámara, ¿acaso hacia su hermano muerto? La cámara comienza a alejarse. El sonido es tan intenso como incómodo. Shun pudo notar la presencia de alguien, y en una escena que deja pasmado al espectador, la incomodidad que Kawase consigue generar se hace exasperante, única e irrepetible. Quizá la escena más enigmática y oscura que el cine ha regalado en los últimos años.

Es pertinente destacar el entorno en el que se desarrolla la trama, es decir, el trasfondo en el que está sumergida la tragedia. Por supuesto que la inclusión del marco de la fiesta y sus preparativos es adrede. Esta decisión acentúa la idea de pretender obnubilar la pérdida, la muerte, la crisis familiar. La superficialidad lúdica en oposición a lo sustancial de la vida. Por eso el marco festivo funciona perfectamente como símbolo paradójico de la rigidez y la austeridad de una sociedad donde no hay margen para el quebranto frente a una situación extrema como la muerte de un hijo. Y justamente como vía de escape frente a la represión de la congoja, aparece la sublimación del éxtasis de la fiesta popular. Es en la escena del baile donde todos los personajes se unen por primera vez y con el mismo propósito. Me pregunto: ¿puede un hecho festivo ofuscar el dolor? ¿No es más que una forma frívola de evitar el enfrentamiento de una tragedia familiar en una sociedad sentimentalmente poco flexible y llena de restricciones y tabúes? La respuesta no la tengo. Personalmente, sentí el alivio de la pena exteriorizado en un acto ritual, cultural, sensorial, que involucra a todos por igual. Un momento de gran belleza visual y de gran emoción. No recuerdo haber vivido muchas veces en una sala de cine el regocijo que sintió mi alma en esos minutos. ¿Y de dónde sale tanta emoción? Kawase consigue involucrar al espectador, con maestría artística,

desde el inicio, y es así como vamos viviendo y sufriendo las pesares de la familia. La escena del baile aparece en el momento justo de la narración. La angustia acumulada encuentra la explosión indicada en un acto popular, tan ajeno y tan carnal al mismo tiempo. Al concluir la historia se produce un acontecimiento particular: un nacimiento. Reiko está a punto de parir y con la ayuda de Yu y de su madre se lleva adelante el alumbramiento, durante el cual toda la familia acompaña a esa madre en la extenuante y agraciada situación de traer una vida al mundo. Aun cuando esta se encargó de quitar un hijo tiempo atrás. La muerte y la vida representadas en los polos de la historia. El acto de parir como otro modo de extender el Ser mismo. Una actitud positivista como modo de desentenderse del pasado. ¿Qué sucede con la moral de estas personas que deciden traer al mundo un nuevo ser y al mismo tiempo no logran lidiar con la muerte de un hijo? Hablamos de una sociedad con costumbres arcaicas que aliena a sus integrantes al punto de infundir determinados valores que en ciertas situaciones los convierten en seres fríos e impasibles. Podemos entender esto mismo cuando Shun se queda inmóvil y contraído mientras Yu le da un beso. ¿Cómo manifiesta Shun la confusión y el aturdimiento que le genera presenciar la llegada de un nuevo hermanito? Mediante la lágrima, el llanto. Esa obligación de tener que aceptar la ausencia de un hermano con la llegada de uno nuevo. Por otro lado, en esta escena, como en la del baile, se retoma la idea del rito en la congregación de la familia en un mismo lugar y con el mismo propósito. Hacia el final de Shara es necesario hablar de Kei, el gemelo desaparecido. Puede resultar amanerado y rebuscado decir que la subjetividad del punto de vista de la cámara, es adjudicada a la voluntad y el espíritu de Kei. Es decir, la omnisciencia enunciativa es atribuida a un ser incorpóreo y etéreo que todo lo ve. Todas estas conjeturas inciertas parecen tener la intención de encontrar un rumbo, o ser tenuemente sugeridas hacia el final. Lue-

go del nacimiento, el ojo que espía (la cámara) retrocede y sale de la habitación. Parece deambular en busca de luz. ¿La luz? En su andar encuentra un agujero de luz blanca que lo introduce, otra vez, en el inicio del relato. Las voces pueriles se hacen presentes y la escena inicial se repite. El ojo sigue su andar hacia una puerta que se abre insólitamente. ¿Quién la abre? Al atravesarla aparece (aparecemos) en el tejado de la casa, desde donde vemos muchos otros tejados. Contemplamos el conjunto, ya no la parte. El ojo se eleva. Asciende etéreamente como un ser volátil. Por supuesto que no hay (por parte de la película, ni mía) una intención maniquea que asigne determinada interpretación para este andar subjetivo. No obstante, resulta inevita-



ble sentir, percibir, oler que Kei estuvo siempre presente, y esta conjetura se hace más evidente con este final. Una vez presenciado el nacimiento de su hermano, simplemente se retira para nunca más volver. Un último recuerdo. La puerta que abre y la ascensión. El final, con esa toma aérea de la ciudad, actúa como catarsis en el espectador. Quizás uno de los finales más funestos y al mismo tiempo más bellos que se hayan filmado.

OSCURIDAD Y LUZ. De esto mismo habla Shara, tal como lo escribe Taku sobre una lámina blanca. Dejando de lado todas las connotaciones filosóficas de esos dos términos, podemos ver claramente el significado sobresaliente. Oscuridad como desaparición y muerte. Luz como nacimiento y vida. Los dos pilares en los que se articula el film. Recordemos que Taku escribe esas palabras para la fiesta. De ellas se desprende un mensaje que pide a gritos ser comprendido: por más luz que desprenda la fiesta, no logra velar la oscuridad de la pérdida. En conclusión: tanto la grandeza como lo trascendente de Shara se vincula con el modo en que es abordada su temática. Valiéndose de una ficción documentalizante se apoya sobre un realismo poético. Un aporte importante del film es el de negar la brecha entre ficción y documental. Ficción y documental son la misma cosa. Con Shara podemos pensar que la simbología de artistas como Burton, Lynch o los hermanos Coen no se asocia únicamente con el hipernaturalismo, sino que también se puede generar arte en un cine que apuesta a los artilugios del documental y que se vale del realismo escénico. A diferencia de películas de igual temática (In the Bedroom o La habitación del hijo, que apelan al realismo), en Shara hay poesía de principio a fin. Y esto es esencial porque expande el universo de los sentidos. No interfiere en las interpretaciones. No gobierna, ni conduce. Plantea preguntas, no respuestas. Abre puertas y no pretende cerrarlas. Tampoco cae en clisés ni en estereotipos, ni se aferra a un género. Shara emociona sana y dignamente, sin incurrir en situaciones melodramáticas o efectistas. No establece criterios moralizantes o, lo que sería más grave, pedagógicos. En fin, Shara es el testimonio de que aún se obtiene arte del cine, y no tan sólo películas. A

SOBRE NAOMI KAWASE

Nara es para siempre

No es fácil acceder al cine de la directora de *Shara*. Sus films fueron exhibidos en Argentina solamente en festivales, *Suzaku* en Mar del Plata y el resto en Buenos Aires. Es una verdadera pérdida no poder conseguir con mayor facilidad estas películas. Esta nota las admira y busca compartir esa admiración a partir de la reflexión. **por MARCELO PANOZZO**

El 19 de abril de 2004, primer y único lunes del sexto Bafici, en Nara, Japón, Naomi Kawase escribía: "Recogí algunas flores al costado del camino. Esas flores ya fueron dispuestas en la entrada de mi casa. El día de hoy empezó lluvioso, pero se aclaró un poco al atardecer. Sólo un poco... un pedacito de cielo claro ahí arriba". Yendo unos días hacia atrás, el diario sigue con entradas breves sobre pan recién horneado, más y más flores (rape blossoms, cherry blossoms, tulips, siempre in full bloom), más descripciones del cielo y sus colores, y el cumpleaños de su abuela, el número 89. Dicho diario se encuentra en el site de Naomi Kawase, en cuya versión en inglés puede leerse una breve y desactualizada biografía de la directora. También hay un muy pequeño seleccionado de links, y cliqueando en uno de ellos es posible visitar el sitio oficial de los preparativos para la celebración del 1300 aniversario de la fundación de la capital de Japón en Nara, lugar en el que permaneció entre los años 710 y 794. Allí puede leerse: "Fue la primera capital a gran escala, con cultura y atmósfera cosmopolita. Dicho período fue celebrado por un antiguo poeta con los versos siguientes: 'La capital en Nara, / hermosa en tierra azul, / prospera hoy / como la fragancia brillante / de las flores que se abren". El sitio del 1300 aniversario ofrece una suerte de declaración de principios acerca del espíritu de la fiesta, de la necesidad de rescatar aquel ambiente "guiado por el espíritu progresista de nuestros ancestros, deseosos de asimilar culturas avanzadas a tra-





A la izquierda, la belleza de la propia Kawase en Kya ka ra ba a; a la derecha, Suzaku.

vés del intercambio con personas de varias partes de Asia". También se habla allí de reevaluar el pasado y de reafirmar la identidad cultural y afrontar el futuro a partir de lo vivido, y el conjunto da la sensación de ser una suerte de reverso idiosincrásico del peor costado de Takeshi Kitano, ese que por momentos parece estancado en la queja retrospectiva y el fastidio por la pérdida de los valores atávicos más rancios.

A partir del cine de Kawase, Nara vuelve a ser la capital de Japón. O, mejor dicho, su corazón; se convierte en un lugar de emoción y verdad único, muy diferente de los que ocupan hoy en día todos esos otros órganos/directores o miembros/directores japoneses, a través de cuyas obras podemos quedar desorientados, aterrados, exaltados, asombrados u ofendidos, pero jamás tocados por la gracia, por la melancolía y por la perfección de momentos sencillos e indescifrables como la aparición súbita de ese pedacito de cielo claro ahí arriba. Kawase decía, con motivo del estreno de Ho-

taru (2000) en Rotterdam, que para ella la realidad interior no siempre puede expresarse claramente a través de nuestras emociones. "Podemos llorar -explicaba- sin sentir verdadera tristeza, o reír casi sin alegría. Hay una distancia entre lo que mostramos y nuestros sentimientos más íntimos." Lo que busca Kawase con su cine es, justamente, filmar esa distancia; no simplifica al punto de poner en escena una acción seguida instantáneamente por una lágrima o una sonrisa, pero tampoco se arroga el conocimiento preciso de las fuentes de los sentimientos, de sus formas más puras. Elige siempre la extrañeza y la valentía, y allí se queda, muchas veces con la cámara en mano, pudorosa pero decidida, haciendo preguntas.

Hija de Nara como es, Kawase hace un cine al que podría llamarse de espejo retrovisor: aunque lentamente, sus criaturas (ella misma, incluso, en sus documentales/diarios) avanzan sin dejar nunca de mirar hacia atrás. Pasa en *Suzaku* (1996) y en *Hotaru*,

ANTE 145

sucede en Embracing (1992) y en Kya ka ra ba a (2001) y también en Shara (2003). Todas las películas son promesas de una vida, que tarde o temprano al menos amenazarán con cumplirse, pero que mientras tanto pesan y lastiman. Las promesas jamás se hacen sobre un papel en blanco, nunca implican saltos hacia adelante desde la nada, no contienen jamás la posibilidad del borrón y cuenta nueva; siempre llevan implícita la obligación de no olvidar, de encontrar la mejor manera de ser un eslabón determinado en una cadena, teniendo en claro que si bien todos los eslabones pueden parecer iguales, ocupan en el espacio un lugar evidentemente distinto. Hotaru y Kya ka ra ba a, realizadas con muy pocos meses de diferencia, son films particularmente importantes en ese pun-

to. La primera es una de sus películas de ficción, supuestamente, al menos, en tanto Kawase sí navegaba entre la ficción y el documental mucho antes de que esa posibilidad se volviera lugar común y tierra firme. Relata el enloquecido romance entre un ceramista y una bailarina de strip-tease, y el modo en que una gran cantidad de tragedias y cargas familiares van empujándolos hacia la necesidad de romper con esa cadena que se revela invulnerable. Sin quitar el ojo del retrovisor, explorando el modo en que las tradiciones llegan hasta el presente, y mientras procura filmar esa distancia que hay entre la vida interior y sus manifestaciones más evidentes, Kawase consigue sumergirse y sumergirnos en la relación entre los dos personajes, y si bien Hotaru no es una película menos física que Shara o que Kya ka ra ba a, seguro es mucho más dolorosa, porque duele verla y porque seguro le provoca un cierto dolor ser vista.

Kya ka ra ba a retoma la historia de la propia Kawase diez años después de Embracing. En aquella película de 1992, la directora buscaba a su padre, largamente ausente, mientras que en la de 2001, y ante la noticia de que el hombre murió, decide hacer preguntas: sobre su historia familiar, sobre el por qué de su nacimiento, sobre las razones del posterior abandono que sufrió de parte de sus progenitores y, básicamente, sobre la manera de proyectarse hacia el futuro asumiendo un pasado de desamparo y tristeza y un presente de rencor y perplejidad. La película está partida en dos, con una primera parte que respeta la escritura poética de Kawase, ese super 8 tan de películas familiares patentado por la



Aquí, la responsable de un cine indispensable: la japonesa Naomi Kawase.

hija de una familia perdida, la contemplación de la naturaleza y de sus propias dudas. Allí la directora interpela con decisión a su madre y a su abuela, que aparecen casi siempre en off, mientras que en la segunda parte de la película, en una larga secuencia con un tatuador/filósofo, especie de padre sustituto, poniendo en escena los mecanismos ficticios de la búsqueda y su documentación, las costuras mismas de la creación, comienza a sembrar dudas sobre su propia incertidumbre, a asordinar el tono de las demandas y a buscar esa salida que le permita por fin avanzar, pero, nuevamente, sin dejar de mirar atrás. En la última escena de la película vemos a Kawase desnuda, corriendo por un campo hacia una puesta de sol, con la espalda completamente tatuada, tal y como la llevaba su padre, en una posible respuesta a la pregunta que ella misma formula minutos antes sobre las líneas paralelas, que no se cruzan pero que se pueden llegar a juntar. El instante/obra maestra (con perdón de esta última calificación, que, como bien dijo JPF en su cobertura del Festival de Cine Contemporáneo de México, resulta anticuada, enmohecida, quizás insuficiente) del cine de Kawase está en Shara, en la escena del baile, más precisamente en el momento en que la lluvia y el sol se empeñan en empapar, juntos, a cientos de bailarines callejeros que se mueven al ritmo monocorde e hipnótico de las tradiciones, entendiendo y celebrando las partes de esa histo-

ria que ya fueron impresas y las que aún están por escribirse. Las dos familias que protagonizan la película esconden manchas, preguntas que no se animan a hacer en voz alta, heridas de ausencia que siguen cubiertas por unas vendas jamás levantadas. Shara hace foco, a su manera, en los integrantes jóvenes de ambas familias, un chico cuyo hermano gemelo desapareció cinco años atrás de manera misteriosa, y una chica a la que su madre le revela que en verdad no es su madre sino su tía, y retrata de modo agudo y delicado la forma en la que ambos se buscan, se relacionan y se completan a partir de esos huecos. A la vez, el relato gira en torno a los preparativos del veraniego Jizo Festival, celebración popular relacionada con la deidad encargada de velar por los niños nacidos y por nacer. En Shara, Kawase usa la paleta completa, toma ausencias y presencias, secretos y revelaciones, pasado y presente, sol y lluvia, muertes y nacimientos, realidad y representación, y compone con todo eso lo más parecido que dio el cine a una rapsodia, una que dan ganas de bailar de principio a fin y de que no se termine nunca. La directora ordena los fragmentos de esas existencias rotas con libertad y belleza extremas, filmando exclusivamente el camino que lleva al encuentro o a la recuperación de la alegría de vivir, el volver a poner flores en las casas y claridad en los cielos, y contagiándonos de (y mirándonos con) ese mismo alborozo. A

Talaye Sorgh, Irán, 2003, 97', dirigida por Jafar Panahi

Triste, solitario y final



Nota: las tres películas anteriores de Panahi, El globo blanco (1995), El espejo (1997) y El círculo (2000) fueron estrenadas comercialmente en Argentina. No hay, por ahora, ninguna noticia de que Crimson Gold vaya a seguir ese camino. Su casi segura ausencia en la cartelera 2004 es una muestra de la pobreza cada vez mayor de cada jueves.

Imposible no hablar del impactante comienzo de Crimson Gold, cuarto largometraje de Jafar Panahi. Un sutil plano secuencia captado por lo que parece ser una cámara de seguridad; un plano trabajado, estilizado, donde nos cuentan lo que parece ser un asalto, un asesinato y un posterior suicidio. A lo lejos, a través de una lograda profundidad de campo y una cámara que se mueve con sutileza para no romper ese hechizo que se ha generado, vemos el exterior, la calle, con gente que pasa, que se detiene, que transita. Más adelante, una puerta y una reja. Entre la calle -el pleno exterior, iluminado, soleado, casi una metáfora de la libertad- y las rejas, vemos o, mejor, sospechamos un interior oscuro, deprimente, todo un símbolo de la opresión; en ese interior un corpulento hombre se suicida, en un plano que casi no puede contenerlo, no puede abarcarlo. Ese

es el comienzo de una película que además de ser un film excelente es un manifiesto sobre la sociedad actual, sobre las miserias de los hombres, sobre la pobreza, el resentimiento y la opresión del pueblo iraní. Una verdadera aproximación crítica al tema de las crisis sociales, económicas y políticas y las desdichadas consecuencias que dejan en sus habitantes. En este caso, el film dirigido por Jafar Panahi cuenta además con la participación de Abbas Kiarostami en el guión (como ocurrió en ocasión de *El globo blanco*), quien de alguna manera también le imprime su sello a esta historia cuya base es una crónica policial verídica.

El protagonista es un ladrón, poco o nada profesional, un tipo triste, desorientado, peligroso, resentido. Un tipo que es víctima de la sociedad en su conjunto, del ejército al que ha pertenecido y de la policía. Un gordo apoltronado en su mundo miserable de bajezas y pizzas y deliveries y joyas ajenas y motocicletas desvencijadas. Un tipo que come constantemente aquello que reparte, pizzas y odios a la vez. Un tipo que mastica su opresión, su condición marginal, su soledad, sus angustias. Pero en algún momento del film, imposible decir exactamente cuándo, el tipo negro y obeso se vuelve querible,

entrañable. Entendemos sus debilidades, sus vulnerabilidades, su convidar pizza mientras la policía realiza un allanamiento en un edificio, su zambullirse en la lujosa pileta de ese extraño al que fue a llevarle pizza y su extrañeza mezclada con curiosidad mientras transita por esa casa de clase alta, dudosa y compleja. Nos hacemos partícipes de sus robos, de sus confusiones, de su no prestar atención cuando un tipo le da clases sobre cómo robar mejor. De veras, me sentaría a comer pizza con ese gordo, callado, tozudo, de mirada compleja y poco límpida. La película cuenta la historia de este hombre (un caso real) comenzando por su suicidio y pasando por algunos momentos centrales de su vida, en un flashback en el que se van mostrando algunas de sus costumbres y conductas. Además, el film cuenta, de manera solapada, la historia de un Irán destruido, sin valores, sin moral, arrastrado -como el obeso personaje- a hacer aquello a lo que no está dispuesto, para lo que no está preparado, como si hubiera una fuerza exterior que lo condujera hacia un final irremediable. Nada está bien: ni los ladrones son tan ladrones, ni la clase alta disfruta de sus bienes, nadie es feliz y, peor aun, nadie está tranquilo en su tierra, en su país, un espacio devastado. Todos coquetean con la muerte, con la ruina, con la desolación, con el vacío, con una sociedad que no les ofrece ni les brinda nada, que les hace perder lo poquito que tienen, que tal vez sólo sea dignidad, eso que nos mantiene vivos. Y quizá sea este el punto final que resuelve, de manera fatídica, la vida del gordo, cuando se le impide entrar a una joyería donde finalmente resuelve asesinar al dueño y suicidarse. Allí el film se vuelve más oscuro, más denso, la tragedia se acerca, lo netamente irreparable, lo invariablemente irremediable. Ese rechazo fue tal vez la gota que colmó el vaso; hasta la dignidad le hicieron perder a este triste, solitario y frustrado hombre.

Crimson Gold es un film demoledor, sin salida y austero, y su narración no da respiro. Su estructura remite al título de la película anterior de Panahi, El círculo: presenta algo que empieza allí donde termina, en la muerte y en la desolación.

Marcela Gamberini

En un lugar del corazón



¿Qué es un lugar en el cine? ¿Qué lo define? ¿Existe el espacio cuando no estamos en él? ¿Se puede hacer una película que tienda a la resolución de todas estas preguntas a partir de la pura imagen y del pensamiento, y deje volar el del espectador hasta que alcance sus propias conclusiones? Existe y se llama Los Angeles Plays Itself.

Recuerdo la impresión que me produjo Felices juntos: por primera vez Buenos Aires se transformaba en una de las grandes ciudades del cine. Como Nueva York, Londres, París o Tokio, paradigmas del espacio civil en diferentes films. Buenos Aires casi nunca había sido Buenos Aires en el resto del cine, porque se la reducía a poquísimos lugares —el ineludible Obelisco, la pintarrajeada Caminito, el pisoteado Palermo— patéticamente provincianos. Wong Kar-wai hizo de Buenos Aires un escenario verdadero con la simple decisión de que apareciera la ciudad real.

La hipótesis de Thom Andersen: nunca o casi nunca Los Angeles fue Los Angeles. A puro montaje y lucidez, se revela cineasta crítico y demuestra que un monumento de la arquitectura moderna firmado por el vi-

doriano Frank Lloyd Wright era la Casa de la colina embrujada filmada por William Castle. O que los visitantes suelen falsificar ese lugar que es Los Angeles utilizando sus lugares más comunes (de Los Angeles, de los chistes sobre Los Angeles), como Woody Allen. Que hace falta el ojo de Jacques Demy para comprender Los Angeles, y que la ciudad que alberga a Hollywood y los decorados neoyorquinos, sanfranciscanos, chicaguenses, bostonianos, madrileños o parisinos que se usa(ba)n en los films no aparece en el catálogo de simulacros de los estudios. Los Angeles denies itself (Los Angeles se niega a sí misma).

El film dura tres horas, puede durar seis, o toda la vida (de Andersen, de generaciones y generaciones angélicas), y demuestra que contar cómo es una ciudad de cine que el propio cine usa y niega es inagotable. Resulta curioso que el único film que muestra Los Angeles tal como es sea *The Exiles*, ejercicio neorrealista, una película secreta, marginal, alejada de ese enorme bastidor creado por Hollywood que forjó el clisé del cine. No es una película reconocida por el cine estadounidense como propia (dudo mucho que aparezca en alguna lista de la AFI), lo

que la deja en la oscuridad. Es decir, la verdad o la mirada verdadera sobre este lugar seguirá siendo visible sólo para algunos.

Se nota que Andersen es un apasionado, pero que su pasión no es algo irreflexivo. La mirada de don Thom explica al que no termina de entender(nos) qué es la crítica de cine. Desde su punto de vista estrictamente personal, el hombre descubre que, para reconstruir su ciudad "como es", debe primero construir, crear su propia mirada. Pero la paradoja del asunto es que esa mirada tiñe a Los Angeles de la misma manera que las miradas de los creadores cinematográficos deshacen esa ciudad para transformarla en otras. La única solución es ser crítico de cine, es decir, poner en tela de juicio todas y cada una de esas otras miradas sobre el lugar. El recorrido sirve también para explicar la subjetividad constitutiva y necesaria para esta profesión que siempre se denosta desde un equívoco: el de que los críticos poseen una verdad y que, cuando no acuerdan con una mayoría, son pedantes o están equivocados. Andersen demuestra que el rol del crítico es encontrar una verdad propia y someterla desnuda al escrutinio público. Que el corte (no otra cosa significa "crítica") es eso, la toma de una porción del mundo que, por lo personal y honesta, tiende a ser polémica. Y que la polémica nacida de la reflexión más limpia y constante no es otra cosa que el ejercicio de la inteligencia.

Entre todas las imágenes de Los Angeles..., me quedo con una reflexión y un faltazo, ambos protagonizados por Bruce Willis. Mostrando Duro de matar dice de don Bruno: "Es el único en la película que se preocupa más por la gente que por el edificio". Eso me recordó que la verdadera Los Angeles aparece como mundo propio, orgulloso y melancólico, en la televisión, especialmente en una serie que abre con la luna sobre la ciudad. Ya hablé de Moonlighting largo y tendido, pero al ver el film de Andersen recordé que había dejado afuera la tercera protagonista principal de la serie. Un mérito del documental: dejarnos pensar en el lugar que fue todos los lugares menos él mismo y descubrir que lo conocimos. Leonardo M. D'Espósito

THE SADDEST MUSIC IN THE WORLD Canadá, 2003, 99°, dirigida por Guy Maddin

Triángulos de amor bizarros



Hay pocos cineastas que pueden reconocerse con sólo mirar un fotograma de cualquiera de sus películas. Maddin pertenece a este selecto grupo en el que la construcción de un universo cinematográfico personal no se limita sólo al aspecto temático, sino que también incluye los planos visual y sonoro. El crítico canadiense Mark Peranson, habitual invitado del festival, escribió: "Maddin dirige en un género propio, el de hacer remakes de melodramas de los 20 que jamás existieron". En este caso la falsa remake se ubica temporalmente en 1933. The Saddest Music in the World transcurre en la Winnipeg de esa época, durante el apogeo de la Depresión que convirtió a la ciudad en "la capital mundial de la aflicción", un escenario ideal para explotar la estética de sus melodramas. Maddin muestra la ciudad como si el set de filmación se encontrase dentro de una bola de cristal gigante, similar a la que Charles Foster Kane deja caer de su mano al morir en El ciudadano. La belleza se busca en la artificialidad de esos escenarios. La definición de Peranson es acertada, pero tiene algunas limitaciones obvias. Es imposible resumir en una frase con gancho The Saddest Music in the World, e inconcebible hacerlo con todo el cine de

Maddin. Una ausencia que salta a la vista (y al oído) instantáneamente es esa experiencia audiovisual que se vive al ver una película de Maddin. The Saddest Music in the World transcurre en los 30 y la sensación que logra el director es hacer creer al espectador más distraído que, efectivamente, el film se rodó en esa época con una única fuente de luz para iluminar cada toma, que luego se perdió enterrado en algún baldío y que recién ahora, por alguno de esos milagros extracinematográficos, se encontró y se desempolvó para su exhibición. El film es un musical melodramático, con las pasiones exacerbadas que implica la cruza de esos dos géneros. No alcanza con un triángulo amoroso. Las relaciones son triádicas e incluyen esa semiosis ilimitada que aplicaba Peirce a los signos. Uno de los elementos de la tríada forma parte de una nueva. No alcanza con más de un triángulo amoroso. También tienen que ser bizarros. Roderick conserva con sus lágrimas el corazón de su hijo dentro de un frasco y fue abandonado por Narcissa a causa de esa muerte. Ella padece un bloqueo mental que le impide rememorar la tragedia y ahora sale con el chanta de Chester, el herma-

no de Roderick. Chester también es el

amante de lady Port-Huntley, pero se conocieron por ser ella la pareja de Fyodor, el padre de Chester, que sigue desconsoladamente enamorado de ella. Y en todo esto quedan afuera impedimentos físicos y varios traumas que marcan y condicionan a los personajes.

La etiqueta de melodrama musical también se ve excedida por The Saddest Music in the World porque las situaciones de comedia se encuentran por doquier. Maddin no alterna momentos "para reír" con otros "para llorar". El melodrama y la comedia se combinan, con perfección, en cada momento. Un flashback muestra a Fyodor borracho en medio de una ruta cubierta de nieve. Su novia y su hijo se ríen en un auto y tienen un accidente por intentar esquivarlo. Una de las piernas de lady Port-Huntley queda atrapada debajo del auto y el doctor Fyodor decide que amputarla es la única solución. Claro que su borrachera es tal que serrucha la pierna sana y finalmente su novia debe sobrellevar la pérdida de la mitad inferior del cuerpo. Para reconquistar a la magnate cervecera lady Port-Huntley (su frase es "si estás triste y te gusta la cerveza, soy tu lady"), Fyodor decide fabricarle piernas o, mejor dicho, vasos de cristal llenos de cerveza con forma de piernas. Desconsolado ante el rechazo de la lady, Fyodor decide empinar la pierna. A lo largo de todo el film está este batido de patetismo, humor, dolor y tragedia. Pero como dice Chester: "La tristeza no es más que la felicidad puesta patas para arriba". Todo está patas para arriba en The Saddest Music in the World y también todo es feliz. Hasta la búsqueda de la canción más triste del mundo. Los concursantes de distintas nacionalidades se baten a duelo con sus canciones, acompañados por el relato de dos comentaristas desopilantes. Para describir la performance del flautista de Siam se dice: "Los siameses son imbatibles cuando se trata de dignidad, gatos o mellizos". Y las victorias se celebran con una obligatoria zambullida en un tanque lleno de cerveza en plena época de la Prohibición en Estados Unidos. The Saddest Music in the World se toma la libertad de hacerle creer al espectador que cualquier cosa parece posible. Y hay que brindar por eso. Nazareno Brega

La mirada estrábica

En el libro Midnight Movies, que trata sobre algunos fenómenos como el cine de culto y Rocky Horror Picture Show, Jonathan Rosenbaum sostiene que "cualquier experiencia cinematográfica contemporánea que agrupe a una comunidad es casi por definición 'contracultural', en contra de la experiencia cultural de mirar videos en las casas". Esa contracultura, que levemente se diluye día a día y que el Bafici pretende rescatar en su sentido más pleno, es el interés central de la última película de Tsai Ming-liang. Extrañamente, un tema bastante poco usual en el cine, que tiene un exponente exhaustivo en una película (maldita) de Marco Ferreri llamada Nitrato de argento (1997). Goodbye Dragon Inn comienza con una imagen que a través de una cortina deja ver el fragmento de una sala de cine con el público en plena función. Una cortina que se abre a los espectadores y a la pantalla conjugados en un

solo plano. Inmediatamente, el protagonista del relato toma la posta de esa visión compuesta: mira la película que se proyecta y a sus compañeros de sala. Es que la película tiene una mirada estrábica, un ojo puesto en la pantalla y el otro en la sala. Por eso es un doble adiós. Por un lado, se despide de las películas populares, pero también del cine como experiencia grupal, comunitaria. Pantalla y platea, plano y contraplano necesarios para que el fenómeno cinematográfico tenga sentido. Y de esos sentidos momentos donde la ficción de la pantalla y la realidad de la sala se confunden se ocupa el cineasta taiwanés con la precisión del encuadre que lo caracteriza. Y esos encuadres traman un teatro de la nostalgia del ayer con la vitalidad de un cine del mañana. Porque en eso Tsai Ming-liang fue siempre estrábico: mira al pasado para construir el mejor futuro del cine. Diego Trerotola



MILHOUSE: A WHITE COMEDY

Estados Unidos 1971 93' dirigida por Emile De Antonio

Retrato de una careta

Con este documental. De Antonio (conocido como "de") demolió a Richard Milhouse Nixon antes de Watergate, es decir, antes que el periodismo, la opinión pública y el pueblo americano. ¿"de" podía adivinar el futuro? No, simplemente sabía que Nixon era alguien de la peor calaña. En esta comedia negra y política, Nixon es expuesto mediante el montaje de material televisivo, cinematográfico, periodístico y de propaganda. Para convertirse en presidente en 1968, el republicano había cambiado su acercamiento a la prensa. Dicen McCombs y Shaw (1972) en "¿Qué agenda cumple la prensa?": "En 1968, Richard Nixon hizo lo que muchos hubiesen considerado imposible sólo pocos años antes. Regresó de entre los políticamente muertos para convertirse en presidente en una elección. Era, según algunos, un 'nuevo' Nixon, o como el periodista político Joe McGinnes dijo más sencillamente, un Nixon más capaz de entender o usar a la prensa. El señor Nixon

era más abordable. En ocasiones, incluso sonreía a los periodistas. Se lo vio en bata. El señor Nixon, debieron admitir los periodistas mismos, era humano". Es esa supuesta humanización la que capta en toda su monstruosidad "de" al mostrar el larguísimo spot en el que Nixon se defiende de acusaciones. La relación de la política con los medios recién estaba en sus primeras etapas de cretinización, y la extensión del plano (la cámara no corta para pasar de Nixon a su esposa, la rígida Pat) exhibe la falsedad del personaje actuado por quien terminaría renunciando a la presidencia. En una época en la que, como dice Quintín en el catálogo, "la televisión estaba en pañales", "de" detectó que juntando material con maestría todavía se podía exponer la mentira. Luego, los cada vez peores trucos de la publicidad tomaron el centro de la escena y clausuraron la discusión y la exploración, haciendo imposible un cine argumentado a la manera de "de". Javier Porta Fouz



Goodbye Stalin



Este documental tiene más de 20 años y demuestra que hay películas que nunca envejecerán. Es uno de los primeros trabajos de Sokurov, antes del reconocimiento por Madre e hijo y las ficciones documentalizantes Moloch y Taurus, sus retratos del nazismo desde la locura de Hitler y de la siniestra relación de Stalin con Lenin en su lecho de enfermo. En 1981 Sokurov ya opinaba sobre la historia de su país como lo hizo en la reciente El arca rusa, síntesis formal de las posibilidades del plano secuencia, manierismo exacerbado en la puesta en escena, visita guiada por la extensa saga zarista y pieza de museo qualité para estudiantes de bellas artes. Con Sonata for Viola, Sokurov articula su discurso sobre la propaganda estalinista que, entre otras cuestiones, perjudicó a los directores soviéticos de la Revolución de 1917. Sin embargo, subyace un McGuffin: la figura de Shostakovich como representante del régimen, tensionado entre el macabro uso propagandístico de su música y su fe en el futuro de la revolución. Sokurov recurre al material de archivo con pretensiones dramáticas, usando lo más esencial y representativo: las ostentosas manifestaciones callejeras del régimen, el desfile de deportistas de la época, las perfectas formaciones de corte marcial. Una escena extraordinaria muestra el desaforado compromiso político de una actriz soviética con los ideales de Stalin (ya no de la revolución) en un discurso a gritos, al borde de la enajenación, risible y patético por igual. Las últimas imágenes revelan el desencanto: aquella utopía revolucionaria terminó empañándose en el culto a un solo hombre. La música de Shostakovich sobrevivió al paso del tiempo y el rostro de Stalin fue sustituido por la Perestroika, en tanto que la voz demencial de aquella actriz hoy es tan sólo una escena divertida y graciosa. Gustavo J. Castagna

POUR L'AMOUR DU PEUPLE

Francia / Alemania, 2003, 89', dirigida por Eyal Sivan y Audrey Marion

Porque te quiero te reprimo



El film se basa en los diarios del mayor S., oficial de la Stasi, publicados en 1999 por el historiador Alexander Adler, donde se demuestra cómo el estalinismo pudo llegar hasta el genocidio sistemáticamente guiado por el presunto amor a un pueblo ideal con el que, lamentablemente, cada uno de los camaradas de carne y hueso no ajustaba del todo. Sivan y Marion registran lugares vacíos, testimoniando ausencias (como en algunos docs de Richard Dindo). Pero alternan el juego de espacios despoblados y voz over con imágenes de noticieros y de infinitas cámaras de vigilancia, que toman desde interrogatorios en sillones de living hasta infidelidades conyugales. Innúmeros ojos sobre cada uno, no sólo por las cámaras automáticas, sino por la legión de inspectores incansables detrás de cada monitor. La cita libresca lleva al panóptico de Bentham, pero aquí está más bien el premonitorio Lang, con sus mil ojos del Dr. Mabuse. La casi interminable silueta del monoblock del Ministerio de Seguridad del Estado anota desde la arquitectura la cualidad funcionalmente opresiva del régimen. Recuerda a aquellos exteriores de El proceso según Welles, mientras que los interiores, con sus pasillos limpios y despoblados, salvo alguna caja de archivo olvidada -de la que poco antes pudo haber dependido más de un destino- o una atildada oficina, hablan del mayor S. y su cultivo de un pulcro terror. S. no entiende cómo todo ese orden se derrumbó de un día para otro, cómo la gente comenzó a pedir el desmantelamiento de la Stasi. Por qué, si ellos los amaron tanto, ahora los traicionan... si sólo los obligaban a ser felices. S. no entiende, pero sospecha que gracias a su eficacia y disimulo, pasado el chubasco, sus servicios serán bien vistos por alguna corporación, ya que el tipo de vigilancia que administran los suyos califica dentro de los cuidados que la sociedad mercantil-espectacular también acostumbra prodigar. Eduardo A. Russo

ENTRE LA EXTRAÑEZA Y LA NORMALIZACION

Las dimensiones desconocidas

Entre lo más intenso del Bafici estuvo el seminario sobre documentales dictado por el editor en jefe de los *Cahiers*, Emmanuel Burdeau, adaptación de su trabajo en el Festival de Marsella. **por GUSTAVO NORIEGA**

El evento, llamado D de docu, duraba aproximadamente siete horas y media (yo pude asistir "sólo" a las primeras seis y media). Burdeau exhibió una serie de documentales, los comentó y abrió la discusión al público. Si bien el resultado fue desparejo debido a lo extenuante de la experiencia y el nivel no siempre ideal de las participaciones de los espectadores, tanto el material ofrecido por Burdeau como sus intervenciones fueron extraordinariamente ricos. Su idea era centrar el análisis de los films no tanto en el trillado tema de las relaciones entre lo ficcional y lo documental sino en la profundización de los elementos específicos del género: el uso de la cámara en mano, las entrevistas, la voz en off, etc. No quiero detallar todo el desarrollo del seminario pero sí detenerme en una de las películas exhibidas, la asombrosa Lever le drapeau papou filmé par un otage, de los belgas Philippe Simon y Johan van den Eyden. Se trata de un documental filmado en una isla de Nueva Guinea, territorio formalmente perteneciente al gobierno tailandés pero donde viven y reclaman su independencia los indios papúes. Cuando se encontraban en esa zona con el proyecto de otra película, los dos documentalistas fueron secuestrados por los papúes. En el transcurso de su cautiverio, los indígenas les pidieron -los obligaron- filmar una ceremonia: el izado de su bandera, un acto considerado ilegal por el gobierno tailandés. La película resulta ser, entonces, una decisión de producción de los nativos de la isla. Las imágenes obtenidas exceden en mucho esta descripción cargada de sociología y periodismo: en realidad se trata de un mundo extrañísimo, imposible de decodificar. Lo que vemos es el verdor furioso de un paisaje tropical y decenas y decenas de indios cuya imagen es muy parecida a la del imaginario occidental: pieles muy oscuras, desnudeces



Los muertos, o el nuevo misterio del cine de Alonso.

en ambos sexos, arcos y flechas de gran tamaño, pulseras y collares coloridos. La actividad es incesante y por momentos parecen al borde de la locura: corren en círculos agitando sus armas y gritan rítmicamente. Luego aparece otro enjambre de personas con la misma excitación; de pronto, sin dejar de correr y gritar, preparan un fuego donde ponen a cocinar algo parecido a la papa. Posteriormente, y sin cesar de proferir gritos, se disponen en una formación militar de inspiración occidental un tanto desprolija y se procede al acto de izamiento de la bandera. Algunos detalles llaman la atención: el que parece ser el jefe cuenta con elementos que lo alejan de la clásica imagen del salvaje: una ametralladora, anteojos de marco grueso y una remera de Bob Marley (casi todos los demás persisten en su desnudez y nadie más tiene un arma de fuego). Los detalles occidentales están muy lejos de resultar tranquilizadores. Más bien su yuxtaposición con el escenario premoderno genera una inquietud y una desorientación extremas. El documental finaliza con un texto algo banal de los cineastas (que fueron liberados pocos días después de la ceremonia) donde relacionan la lucha de los papúes con otras formas de resistencia al modo de vida imperante en Occidente.

Burdeau señaló que lo primero que tiene de

extraordinario este film es su situación original. Si en un documental siempre hay un rehén, este es el que es registrado por el cineasta. Se trata del primer caso en el cual el que queda prisionero del registro, no es el protagonista sino el realizador, quien ya no puede elegir las imágenes a su antojo. Luego de desarrollar este concepto, Burdeau se declaró perplejo por el cartel final en donde el impasible registro de una situación de la cual ignoramos todo pasa a ser "normalizada", uniéndola a experiencias que sí conocemos. Prescindiendo de esa leyenda politizada y banal nos queda el registro de un mundo incomprensible: figuras humanas atendiendo ritos indescifrables, con una escenografía en la que se combinan ominosamente objetos más o menos cercanos a nuestra cotidianidad con un escenario de fantasía. Son seres humanos los que aparecen en la película y todo lo que tienen de humano nos es ajeno. Si uno piensa que la extrañeza radical de la experiencia papú está relacionada con lo exótica que resulta para un europeo o un americano la imagen de los nativos de una isla remota, otra película exhibida en el Bafici, la notable Los muertos, de Lisandro Alonso, recrea la misma sensación en un escenario no demasiado alejado de nuestros quehaceres diarios. Esta película cuenta la travesía de un presidiario liberado, río arriba, rumbo al encuentro de su hija. No es momento de extenderse en un film tan fascinante y enigmático. Baste decir que su plano final, en un paraje desolado e inaccesible donde conviven rastros de la civilización tal como la conocemos junto a la vida rural más primitiva, genera la misma sensación que la película filmada en Nueva Guinea: que si hemos visto el cine (y especialmente el documental) como una herramienta para conocer al mundo, también es una forma de entender que hay en él un velo imposible de superar. A

ENTREVISTA CON ANA POLIAK

Después del volcán

Tras el reconocimiento de la crítica y el público a La fe del volcán en 2002, la directora volvió al Bafici y se llevó el premio mayor con un luminoso retrato del mundo de los parapalos, dueños de un oficio en vías de extinción. Un poco antes y un poco después la entrevistaron AGUSTIN MASAEDO y JUAN P. MARTINEZ

Revisando tu primera película, ¡Que vivan los crotos!, llama la atención la forma en que, ya en 1990, anticipa algunos elementos distintivos de lo que va a ser el nuevo cine argentino. ¿Lo sentís así? ¿Cómo te llevás con la idea de un NCA?

Estoy de acuerdo en que existe un cine diferente, pero no con hacer de eso una escuela. Por cómo se escribe o se habla del fenómeno, a veces da la impresión de que ocurrió algo mágico y apareció un cine diferente, cuando me parece que hay explicaciones muy claras y objetivas de la realidad. ¿Por ejemplo?

Bueno, muchas... Sintetizándolas, creo que hubo una crisis evidente del cine comercial argentino que, obviamente, hizo que por un lado disminuyera la cantidad de films de ese tipo, y por el otro, más importante, que afloraran las escuelas: los profesionales que no podían seguir filmando tenían que vivir de algo y lo hacían de la docencia. Eso generó una gran cantidad de gente muy joven que estudiaba en las escuelas y -yo recuerdo haberlo dicho en su momento- era inevitable que esta gente, con toda la fuerza que tenía, saliera a hacer cine de una u otra forma. Además, esto coincide con las nuevas tecnologías: el DVD, las islas de edición no lineal accesibles... Me parece que todo eso se combina para que aparezcan nuevas películas, y los productores, que habían quedado un poco tecleando, descubren esas películas, que además las reciben ya terminadas. Casi no corren ningún riesgo y pueden elegir entre decenas. Vuelvo al principio: no puedo dudar que existe un cine diferente al que existía antes y me alegra muchísimo

El camino que te llevó a La fe del volcán había sido, en más de un sentido, arduo. ¿Esta vez fue distinto?



Aquí Ana Poliak. En la otra página, la imagen más difundida de Parapalos

Seguro, porque a diferencia de La fe del volcán, con Parapalos estoy involucrada sólo como realizadora, y no "autobiográficamente". La fe... fue una especie de grito desesperado en medio de la oscuridad del menemismo, cuando sentía que algo tenía que estallar, que algo iba a estallar. Esa distancia hizo que esta vez el proceso fuera, de alguna forma, más lúdico. Empecé a trabajar unos meses después de terminar La fe... y me llevó mucho menos tiempo. Originalmente, La fe... tenía un guión; habíamos estado años buscando financiación por los caminos tradicionales... Finalmente renuncié a todo eso y el guión que teníamos escrito se convirtió en algo completamente diferente. Con Parapalos volví a trabajar sin guión, con mucha improvisación...

Sin actores profesionales...

No hay ningún actor en la película. El protagonista es un amigo que tuvo ganas de hacer el papel, la prima es verdaderamente su prima, y los parapalos son realmente los parapalos del bowling. Toda la película fue un trabajo de búsqueda en locación, porque por ejemplo Nippur [N. de R.: el "maestro" en la iniciación al oficio del protagonista, y tal vez el verdadero protagonista de Parapalos], al comienzo del rodaje, no nos hablaba. ¿En serio? Parece increíble que su personaje haya cobrado la importancia que tiene en el

Como te decía, él era uno de los verdaderos parapalos del bowling (digo "era" porque el bowling desapareció, ahora es un supermercado) y al principio era muy reacio a nuestra presencia. El se sentía invadido y yo, mientras tanto, trataba de acercarme para

pedirle disculpas por molestarlo en su trabajo. Y me respondía: "Este lugar no es mío, así que hacé lo que quieras", y nada más. Era lo único que decía. Con el correr del rodaje, en los momentos en que teníamos que esperar (a veces filmábamos en horarios en los que el bowling estaba abierto al público y otras cuando no había gente) porque no había nada que hacer por el ruido o por determinada circunstancia, yo iba tratando de acercarme a los verdaderos parapalos para ir buscando material. Y un día tuvimos una larga charla y se empezó a abrir... Me pareció un personaje maravilloso y le pregunté si estaba dispuesto a tener una charla con la cámara. Me dijo que sí, con la condición de estar solo, sin sus compañeros, así que acordamos encontrarnos un día en que él no trabajaba. Fue increíble, porque él se comportó como un actor, en el sentido de que se entregó a una especie de improvisación, se dejó llevar. Me acuerdo que una toma duraba como dos cassettes de cincuenta minutos cada uno, y cuando corté porque me parecía suficiente (aunque se podía seguir muchos cassettes más, si hubiera tenido de sobra) él me dijo: "Qué lástima, me cortaste justo cuando me había enganchado y estaba volando".

Por lo que decís, parece que hubieras "encontrado" *Parapalos* (los personajes, el clima, las situaciones) más que haberla realizado. ¿Fue más o menos así?

Toda la película es, en cierto modo, una improvisación apenas orientada. No es que supiera de antemano de qué iban a hablar los parapalos, pero las preguntas que les hacía tenían cierto sentido de direccionalidad. O si iban para un lugar que no me interesaba en absoluto, no dudaba en cortarlos. Pero sí, en general, fue saliendo todo sobre la mancha [risas]... sobre la marcha, perdón. Aunque ahora que lo pienso, es como una mancha en pintura. Así que salió sobre la mancha... que después termina, toma forma, en el montaje, claro. La escritura en el montaje, donde Nippur se transformó no sé si en el protagonista pero seguro en un personaje muy importante. Ese es el tipo de cine que a mí me gusta hacer, donde la gente se interpreta a sí misma, pero además es como si abriera las puertas del alma para decir "bueno, yo también quiero ser parte de esto, hacer lo que hacés vos".

Desde mi lugar, que es la realización, no considero que haga ni más menos que ellos: todos nos entregamos por igual. De cualquier manera, tengo la impresión de que todos se van a sorprender mucho cuando puedan ver la película terminada: deben pensar que son una suerte de extras, que estaban en el fondo... jy tienen un rol tan preponderante en la película!

¿Con el protagonista trabajaste de otra manera? Con él hubo un trabajo previo que ayudó muchísimo, pero durante el rodaje, como Adrián tampoco es actor, pasó lo mismo que con los demás. Demostró, también, que tiene una gran ductilidad, porque siempre es más fácil hacer de uno mismo que tratar de componer algo. El, claro, no es tal cual como se lo ve en la película, y tuvo que enfrentarse a escenas que son completamente documentales: cuando él trabaja con los parapalos está totalmente entregado a esa labor. Ahí apenas si hay alguna directiva mía, señalándole un detalle o cuestiones mínimas. Y hay escenas como la del crucigrama, cuando él come la manzana y habla con la prima, donde sí hay una preparación, aunque no está pautado qué líneas van a decir ellos. Lo que se prepara es esa situación, en la que cada uno mira o habla de lo que el otro no ve, de la luz que el otro no ve. El habla de lo que ve durante el día, que ella no puede ver, y ve lo que ella hace durante las horas en que él no está.

Muchas veces te referiste al personaje como un "Sísifo entusiasta". ¿Podés explicar más esta idea?

La idea era que fuera un personaje con luz propia. El es muy joven, está de aprendiz, pero frente a una situación tan dura y tan ardua como es trabajar en esa especie de caverna, no se deja amedrentar. Sabe lo que le espera; es como si una voz interior o una especie de fuerza vital le dijera "estamos acá para levantar lo que se cae". No desde el lugar de la resignación, porque la película trata justamente de no hablar desde la resignación ni desde el miserabilismo. De ahí lo de "Sísifo entusiasta": un chico que enfrenta ese trabajo que le toca, pero dentro de eso que podría ser sólo aspereza, sólo dureza y nada más, de algún modo da luz al lugar. Y da luz a los otros personajes, para que se expresen, para conocer sus vidas y para descubrir que no son solamente esas sombras que



vemos detrás cuando vamos a jugar al bowling, sino que son personas con sueños, con pasado, con futuro, con anhelos.

En una entrevista del año pasado, decías que tenés una tendencia al encierro y a la soledad, y que el cine te abre al mundo. Es curioso que ese mundo, esta vez, sea tan limitado como el espacio en el que trabajan los parapalos. También me viene a la mente ¡Que vivan los crotos!, donde alguien decía que vivimos en una jaula, que es el mundo. Aquí la jaula es literal.

No lo había pensado [risas], pero sí, el cine me abre a un mundo pequeño, ¿no? Exceptuando un sueño, donde se ven unos pies corriendo, hay una sola escena en exteriores: en la terraza, cuando la prima le regala la armónica al protagonista. El resto es el encierro del bowling, y la casa –que no es un encierro en sentido claustrofóbico, porque es el espacio en el que él tiene un contacto más carnal, con su prima– funciona como un lugar de contención. Por otro lado, eso no implica que la casa y el bowling sean espacios opuestos; él está abierto y ávido por conocer ese mundo nuevo.

¿Cómo sigue Parapalos después del Bafici? El premio es, obviamente, una satisfacción para todos los que hicimos la película, el reconocimiento al trabajo realizado. Pero sobre todo es una especie de aliento a seguir haciendo cosas independientes, porque por lo menos a mí me pasa que muchas veces me pregunto "está bien, es la tercera, pero... ¿cómo seguir?". Cuando uno no trabaja dentro de estructuras comerciales, y la plata la tiene o la junta de premios del exterior, la pregunta es hasta qué punto esas instituciones extranjeras te van a financiar, si van a estar siempre ahí. No creo que pueda ser siempre una especie de huérfano que pide apoyo al exterior. A

DE ANTONIO Y DOCUMENTALES POLÍTICOS

Realidad y TV registrada

Una de las presencias más fuertes en la programación del Bafici fue la de los documentales de signo político, encabezada por la retrospectiva dedicada a Emile De Antonio, una suerte de padre del género. De ellos se habla en esta nota. **por JORGE GARCIA**

En la profusa cantidad de películas atractivas propuesta por el Bacifi cabe destacar la preponderancia otorgada al cine documental en sus diversas variantes. Dentro de este género fueron los films de características políticas los que se llevaron las mayores palmas, encabezados por el ciclo retrospectivo de la obra del realizador norteamericano Emile De Antonio, compuesto por cuatro títulos de su filmografía. Hay algunos rasgos a destacar en la carrera de De Antonio: el primero sería el tono combativo y militante de sus films, de una ideología que, en su cuestionamiento estructural de la política (y por extensión del modelo cultural y social imperante en Estados Unidos), se distancia claramente del liberalismo bienpensante de otros realizadores de su país que sólo atacan los aspectos más groseramente visibles de ese modelo (a propósito, una operación interesante sería comparar el rigor de la obra de De Antonio con el de, por ejemplo, Michael Moore, que, más allá de sus ocasionales valores y el eventual escozor que puede producir en funcionarios de un reaccionarismo recalcitrante, se acerca más a aquel pensamiento y termina recibiendo Oscars y produciendo sus películas con la empresa Miramax). Otro aspecto que resalta en De Antonio es su metodología de trabajo, basada en la utilización excluyente

de material de archivo, generalmente televisivo, que el director organiza y monta de tal manera que se convierte en sus films en algo muy distinto a lo que estaba destinado en sus orígenes. Esto se puede apreciar claramente en Point of Order, en la que De Antonio, usando material descartado por las cadenas televisivas de las sesiones en las que el senador Joseph McCarthy acusaba de comunistas hasta a generales del ejército de su país, consigue ofrecer un testimonio alucinante de un período que los cinéfilos sólo recuerdan por su incidencia sobre la carrera de algunos actores, guionistas o directores. El final del film, en el que el cazador de rojos continúa hablando imperturbable mientras la sesión se levanta y la sala va quedando vacía, es un momento inolvidable y todo el film es una demostración de cómo, en un período de su historia, todo un país estuvo sometido a los designios de un psicópata paranoico. En In the Year of the Pig, De Antonio la emprende con la política exterior de Estados Unidos en el Sudeste asiático, más precisamente en Vietnam, y su implacable acumulación de material televisivo y de noticieros, que comienza desde el momento de la derrota francesa en ese territorio en 1954, conduce a la conclusión de que la historia se repetirá inexorablemente. Tal vez por tratarse de un material

de alguna manera más conocido, el film impresione menos que los otros pero es, sin embargo, un acabado ejemplo de documental político comprometido y, a la vez, profético. America Is Hard to See está centrado en la campaña por la candidatura a la presidencia del senador Eugene McCarthy, un representante del ala más progresista del Partido Demócrata que intentó ofrecerse como una alternativa a las vertientes más reaccionarias de ese aparato. Apoyado principalmente por sectores estudiantiles y juveniles, McCarthy amagó en un principio con convertirse en un dolor de cabeza para el sistema pero pronto fue absorbido (es notable cómo De Antonio, siempre sirviéndose de material de archivo, sugiere que la nominación del senador Robert Kennedy, una figura también presuntamente progresista, fue una maniobra del mismo partido para descolocar a McCarthy). El director también muestra la imposibilidad de modificar las características del modelo imperante desde una posición liberal de izquierda, sólo apoyado por una pequeña burguesía ilustrada. Por último, Milhouse: A White Comedy es una suerte de sátira sobre la figura de Richard Nixon que, más allá de las sonrisas que despierta, es un preciso retrato de un político siniestro (que no casualmente comenzó sus actividades en las nefastas comi-









Arriba a la izquierda, America Is Hard to See; a la derecha, Point of Order. Abajo: In the Year of the Pig.

siones macartistas de los años 40). El plano final en el que desfilan los rostros de los integrantes de su gabinete presidencial, cuando ganó su tercera postulación a presidente, dice más sobre la política norteamericana que mil discursos incendiarios. Las películas de Emile De Antonio sorprenden todavía hoy, a más de tres décadas de su realización, tanto por la originalidad y modernidad de su propuesta como por el intransigente rigor de su ideología, algo que permite calificarlo sin tapujos como el auténtico padre del cine documental político moderno.

Pero también hubo en el Bafici otros exponentes valiosos del género que, lamentablemente, no pude ver en su totalidad. Habría que empezar por Route 181: Fragments of a Journey in Palestine-Israel, de Eyal Sivan y Michel Khleifi, directores israelí y palestino respectivamente. El film, de cuatro horas y media de duración, está estructurado como una road movie en la que los realizadores recorren la frontera que divide a los dos países entrevistando a diversos personajes de ambos lados (ojo que la película no es una sumatoria de gente hablando a cámara) y ofrece un vívido retrato de la vida cotidiana en esa conflictiva zona. Totalmente alejada del sionismo militante de un Lanzmann (hay una escena con un peluquero que parafrasea a

una similar de Shoah y que provocó las iras de este realizador) y de las posiciones terroristas antijudías, la película es un valioso aporte para la reflexión sobre un tema candente y además, pese a su duración, es muy entretenida. Si de documentales entretenidos hablamos, no hay que olvidarse de The Revolution Will Not Be Televised de los irlandeses Kim Bartley y Donnacha O'Briain, un film que describe el golpe de Estado de efímera duración contra Hugo Chávez, protagonizado por la derecha venezolana. Con un estilo narrativo urgente y momentos que lo acercan a la comedia de enredos y la opereta, la película registra con agudeza los enfrentamientos de origen claramente clasista en un momento histórico preciso y termina con un desopilante rap progubernamental cantado por un muchacho de la calle. Hubo en el festival dos films destinados a reflejar las actividades de la Stasi, la siniestra policía política de la ex Alemania Oriental: Pour l'amour du peuple, de Eyal Sivan (sí, el mismo de Route 181...) y Audrey Marion, está basado en los diarios de un ex integrante de ese organismo, y utilizando esos textos en off (en los que no hay el menor atisbo de autocrítica o arrepentimiento), documentos de propaganda política y adoctrinamiento y material filmado por las cámaras de vigilancia de la propia policía, ofrece un testimonio

cotidiana en una sociedad represora. The Decomposition of the Soul está inspirada, en cambio, en las declaraciones de varios detenidos que recorren los lugares donde estuvieron alojados y describen minuciosamente las humillaciones y torturas a las que fueron sometidos. El film es más previsible que el anterior en sus resoluciones formales, pero es un adecuado complemento para conocer el costado más inhumano del estalinismo. En Sonata for Viola. Dmitri Shostakovich de Alexander Sokurov, un realizador bien conocido en el Bafici, la biografía del músico es un pretexto para describir las presiones a las que se veían sometidos los artistas poco dóciles (como el propio Sokurov) en el régimen soviético. Uno de los grandes trabajos del realizador. S21: The Khmer Rouge Killing Machine, del camboyano Rithy Panh, del que se vio algún film en un festival marplatense, describe las actividades de ese siniestro grupo que entre 1975 y 1979 asesinó en Camboya a casi el 25 por ciento de la población. La película recoge testimonios de víctimas y torturadores y se traslada a los escenarios de aquel horror y, si bien consigue momentos de gran intensidad dramática, da la impresión de que no alcanza a trasmitir totalmente la auténtica magnitud de ese genocidio. Finalmente, The Fog of War, de Errol Morris, basada en la figura de Robert MacNamara, el secretario de Defensa de Lyndon Johnson en los años de la guerra de Vietnam, ofrece el habitual talento del realizador para manejarse en el género pero también muestra una actitud dubitativa y complaciente frente al personaje que retrata, algo que le ha permitido ganar el último Oscar a ese rubro. Digamos que una actitud sustancialmente opuesta a la de Emile De Antonio, el realizador con quien iniciamos esta nota. A

alucinante, asfixiante y opresivo de la vida

REFRESCOS MUSICALES

Libertades en-cantadas

Si hay algo placentero en el cine es encontrarse con momentos de felicidad que parecen de otro mundo dentro del otro mundo del film. Y los mejores son musicales. Van algunos. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

Deberíamos agradecerle al cine haber descubierto que la música juega un papel importante en nuestras vidas. Que los momentos de emoción intensa tienen una banda de sonido que nos lleva a querer bailar y cantar, aunque no lo hagamos. En el cine musical sí sucede: en cualquier clásico del género los momentos donde los sentimientos vuelan, esos donde se define la relación entre los personajes son canciones o danzas. La lección excede el cine estrictamente musical; los realizadores sabios e inteligentes colocan inadvertidamente, por sorpresa, esos momentos en sus películas. Otro elemento que sostiene el cine es nuestro deseo constante, siempre insatisfecho, de ver lo imposible, lo extraordinario. Más allá de la sección musical del Bafici, tengo para mí que los mejores momentos de muchas de las películas que disfruté son musicales, aunque no pertenezcan en absoluto al género. Comienzo este paseo por el final ejemplar de Zatoichi. Poco a poco, Kitano va transformando la saga violenta y melodramática del personaje en otra cosa, que estalla en colores y canciones y danza -un tap ejemplar con esas imposibles sandalias de madera-, que nos deja exultantes y felices. Se ve venir si uno sabe ver. Alejándose de la sangre (siempre y como nunca artificial), Beat Takeshi hace lo que todos los beats: sacudir en danza y colores el universo para volverlo alegre. Allí se lo esperaba; en Mister V, no. Otra vez el tap -como si la furia de ese zapateo vertiginoso fuera expresión de pura sangre- es el único lenguaje que un caballo indomable y un hombre tímido tienen para comunicarse. El equino es un puro cuerpo sin lenguaje; el hombre no es más que un lenguaje que no sabe conquistar ese cuerpo extraño. Emilie Deleuze descubre y nos descubre que la única lengua común entre ambos está en la ambición de constante movimiento de sus pies. Ese descubrimiento -del personaje, de la realizadora, del espectador- es el momento de felicidad máximo de un film lle-





Save the Green Planet! y Mister V.

no de tristeza y de incomprensión. A veces no es danza, a veces son canciones. Cuando no se puede decir con el cuerpo o la palabra, la banda de sonido de la vida que hay en el cine opta por el recuerdo. Pasa en la coreana Save the Green Planet! de Jeong Jun-hwan, en la austríaca Jesus, You Know, de Ulrich Seidl, en la alemana Science Fiction, de Franz Müller. En la primera, la versión punk de Over the Rainbow parece hablarnos de un film satírico, pero la aparición en los momentos más sangrientos de la versión de Judy Garland nos muestra hasta qué punto se trata de un film melancólico y desesperado como sus desquiciados protagonistas. Una canción que resume el mundo, como los coros de Jesus..., donde los rostros adustos hablan de deber, de miedo, de culpa, nunca de placer, mucho menos del placer irónico del espectador al verlos y pensar que la alegría extática y supuesta no es más que

mero camelo profesional. A la inversa de lo que sucede en la alemana: allí hay una cantante a la que no escuchamos. Cuando lo hacemos –en un film muy similar a Hechizo del tiempo, donde un personaje se redime a nuestros ojos tocando un piano-, se rompe una maldición y se recupera un mundo. En las tres películas, el momento musical único es una puerta secreta, una clave para descubrir algo que a los ojos se escapa. Sorprendido por estos regalos que no esperaba encontrar en tales films, sí sabía a qué atenerme en Sonata for Viola. Dmitri Shostakovich, de Alexander Sokurov. Claro que se oyen fragmentos de la música del compositor, por supuesto que se cuenta su historia, obviamente se condena la burocracia soviética. Pero hay también un elemento musical inesperado, algo que convierte el final de la película en uno de los más perfectos y alegres, similar en potencia a lo que nos causa el de Zatoichi. Se reproduce una conversación real, grabada, entre Shostakovich y un director de orquesta que ha interpretado una de sus obras. El compositor tararea su partitura y elogia al amigo; los dos comparten el tarareo y allí se disuelven toda pompa y toda solemnidad para colocar la música en su lugar de puro juego. Se nota que se divierten, y el espectador, hecho dos orejas, con ellos. Se despiden con un "te mando un beso" y -adivinamos- sonrisas. Gracias a esa conversación, a esa interpretación inesperada que incluye, espiamos uno de los mayores secretos de la música: que produce emociones desde el puro juego abstracto de los sonidos. Nótese que "juego" es, ni más

ni menos, una de las formas del placer. Si-

guiendo la demostración, placer es alegría,

mencionadas se unen en esa gracia que pro-

voca la sonrisa, incluso en películas cuyo to-

no es sombrío. La música espontánea es sinó-

dudas en estas sorpresas. Y confirman que el

cine, como las mejores canciones, también

alegría es buen humor. Todas las escenas

nimo de libertad, queda demostrado sin

puede ser infinitamente libre.







Las nuevas películas de Kitano (Zatoichi), Tsai Ming-liang (Goodbye Dragon Inn) y Kim Ki-duk (Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera).

DUDAS FRENTE A LA COMODIDAD

El descanso

Tres films que en general gustaron son tratados aquí con reservas. El autor sospecha que ciertos directores deberían ir más allá de lo seguro, porque la vaca atada podría escaparse. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

El Bafici es un festival único por diversos motivos: permite descubrir formas narrativas, directores, tendencias; volver a los clásicos en copias nuevas, ver cine experimental, aburrirse, entretenerse, pasarla bien. En su programación también se destacan los directores consagrados, los que presentan sus películas en festivales o cuyo nombre es celebrado por un séquito de fans, o aquellos de los cuales se exhibió alguna retrospectiva en un festival anterior o que fueron aclamados en Berlín, Cannes o Venecia. Este Bafici ofreció un grupo de films de cineastas va reconocidos, como Haneke, Kitano, Kim Ki-duk, Tsai Ming-liang, Sokurov, Monteiro, Medem, Rohmer. Fui a ver las películas de la mayoría de estos directores con dos propósitos: completar la visión de sus filmografías, ya que me interesan mucho, y gozar de una suerte de remanso en medio de tanta novedad y originalidad que exhibió el festival. Probablemente en esta nota se perciba cierta esquizofrenia de mi parte. Los films de Kitano, Kim Ki-duk y Tsai Ming-liang -alguno más que otro- me parecieron interesantes pero, al mismo tiempo, me causaron fastidio y cierto malestar; me encontré con un cine cómodo, prestigioso y sin demasiado esfuerzo. Más aun, estimo que hicieron films impecables, perfectos, caligráficos, pero olfateo el apuro y la preocupación por ocupar un espacio festivalero (Cannes, Venecia, Berlín) en sus estéticas bastante perezosas y con poco ingenio. Además, esa caligrafía y prolijidad o los guiños y complicidades de un film jamás se relacionaron con el riesgo y la originalidad: Zatoichi de Kitano, Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera de Kim Kiduk y Goodbye Dragon Inn de Tsai Mingliang representan menos de lo mismo en la trayectoria de sus autores; más que un paso atrás, marcan un estancamiento estético, un descanso planificado dentro de carreras que, reitero, defiendo incondicionalmente. Cuando terminó la función de Zatoichi, salí eufórico y feliz de ver el relato del samurai ciego que encarna Kitano teñido de rubio. A las pocas horas, la alegría pasó a la historia y surgieron los cuestionamientos a un film adolescente y cómodo. Kitano filmó grandes películas como Sonatina, Escena frente al mar, Flores de fuego y El verano de Kikujiro, pero también recicló fórmulas en la sobrevalorada Brother, que sí representa un paso atrás. Con Zatoichi descansa como su personaje, a quien se ve sentado durante casi toda la película y dedicado a despanzurrar samurais, con sus tres gestos habituales. Nada nuevo: parece que Kitano, con su ridículo teñido a lo Kurt Cobain, narra Zatoichi con desgano v sin preocupación por trascender aquello que se sabe sobre él y su cine. Como si se tratara de un manual de bolsillo de sus virtudes como director, sin poeticidad alguna, contando una aventura de samurais caricaturescos y sin pasión, Zatoichi es ese film que gustará más a quienes rechazan el cine de Kitano. Distinta impresión, acaso más reflexiva, me provocó Goodbye Dragon Inn, del director de The Hole, Viva el amor y El río. Tsai Mingliang desarrolla la historia de los últimos días de un cine dedicado a exhibir películas de artes marciales con la pulcritud formal y el tempo narrativo que caracterizan su obra.

También aparecen esos personajes solitarios que recorren pasillos o, en este caso, los baños del cine, lugar de encuentro sexual, temática ya aludida en otras películas del director. Caligrafía perfecta y cercana a la estética qualité, sordidez y personajes y espacios cerrados que recuerdan otras visiones gay (El hombre herido de Chéreau, por ejemplo) describen una película que se erige en un recetario de perfección formal que en ningún momento respira emoción ni sentimientos. Asfixiado por su particular tempo narrativo, Tsai reflexiona sobre la muerte de un cine y de una manera de verlo con la mirada de un adolescente tardío, como el personaje central que recorre los pasillos buscando sexo. Pero ni Kitano ni Tsai Ming-liang motivaron esta nota. El responsable fue el bucolismo retórico de la película de Kim Ki-duk (La isla, Bad Guy). Primavera... busca un público que disfrute de las bondades climáticas de las estaciones y de algunas lecciones de budismo. Flores y mucho verde para el verano, frío y hielo para el invierno. Planos-postales, encuadres milimétricos, maestro y alumno vociferando textos que recuerdan a Maurice Jouvet imitando al Kung Fu de David Carradine (algo parecido se ve en Kill Bill, pero Tarantino no se lo toma en serio). La vida, la muerte, el renacer, el bebé del final. Una hermosa tontería, una internacionalizada decoración budista de dos horas, inválida por su carácter ñoño y populachero. Qué linda es esta película, qué vacía y facilonga. Claro que ninguna de las tres me decepcionó, aunque noto que me gustan menos que cuando comencé a escribir esta nota. A

BUZON DE QUEJAS Y SUGERENCIAS

Entradas, cines y acceso

En esta página se señalan algunos de los problemas más comentados en el último Bafici. El autor los contextualiza y hace algunas propuestas para remediar estos males. **por FEDERICO KARSTULOVICH**

EL BAFICI COMO CIRCUITO. En comparación con otras ediciones, este año el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires ha ampliado su circuito, pasando de las magras condiciones de las salas de la calle Corrientes al actual tándem Hoyts-Lugones-Cosmos-Malba-América. Este hecho redundó en una mejora organizativa y en la calidad de las proyecciones. Sin embargo, al centrarse en el complejo Hoyts Abasto, ha ido mermando la idea de oferta cultural de la ciudad, limitando el desplazamiento y el acceso a otras zonas y salas. En el Hoyts el festival gana en comodidad pero pierde en alcance, y además fomenta el consumo de cine en las grandes salas comerciales. En este sentido, la exitosa experiencia del cine América sirvió no sólo como descompresión del Abasto sino que demostró la importancia del reciclaje/salvataje de este tipo de salas.

El problema no es sólo la centralización, sino la dependencia del alto nivel técnico que ofrece el Hoyts Abasto y la falta de expansión que muestra el festival. Convendría pensar, entonces, en una búsqueda de salas complementarias que permitan extender el festival hacia otras zonas, así como garantizar una calidad de proyección acorde a su importancia. Pensemos: el Gaumont, el Monumental de Lavalle y el Metro (en el centro), alguna sala sobre la avenida Santa Fe o el Belgrano Multiplex (zona norte), por mencionar algunos ejemplos. Ampliaciones de este estilo no sólo descomprimirían las salas del Abasto, sino que además permitirían la circulación por otros espacios de la ciudad fuera de la cápsula de un shopping.

La propuesta es hacer un festival que sea tan intenso como extenso. Y esto requiere, además de presupuesto y organización, voluntad política. El Bafici es uno de los acontecimientos culturales más importantes del SHARA

Sila 10 Piso 2 (02495)

20 Abr 04 22:45

Bifici VI \$5.00

HUDITORIA 383799

18 SOLD-80135351

22 Abr 04 18:19

CE: 600-586

CUIT: 36.69345924-5

RES: 1026 ABRSTO

I CAA 8803-222-3303

LI 16 319 C.P. (1073)

CEPTITAL FEDERAL

país y por eso resulta necesario darle todavía más amplitud a su oferta.

EL ALTO PRECIO DE LAS LOCALIDADES Y LAS DIFICULTADES DE ACCESO DIARIO.

Frente a la histórica variedad de propuestas estéticas (nunca se manifestó sectario ni estimuló el gueto festivalero), ciertas condiciones actuales (que no son privativas del Bafici) han comenzado a darle un perfil clasista. Una localidad a \$ 3,50 resultaba accesible para un espectador de medianos o bajos recursos, aun sin considerar los descuentos a estudiantes y jubilados (que deberían garantizarse en todo evento de estas características). Hoy por hoy, para alguien cuyos ingresos son limitados la entrada a \$ 5 resulta casi prohibitiva. Si a ello se suma la dificultad para conseguir entradas el mismo día de la función (a menos que uno disponga de tiempo suficiente para ir a buscarlas todas las mañanas), la experiencia se torna bastante amarga. Es posible evitar esa situación con la compra telefónica, pero hay que tener tarjeta de crédito. El proceso es más fácil (las entradas se retiran por una ventani-

lla especial donde casi no hay cola), aunque hay que pagar el adicional que se sumará al precio de la entrada. Es cierto que ese plus es mínimo, pero esta situación termina privilegiando al público de mayores ingresos por sobre los espectadores de bolsillos agujereados. ¿Un régimen de descuentos más organizado para que estudiantes y jubilados accedan con mayor facilidad a las funciones? ¿Descentralización de los puntos de venta? ¿Vender un máximo de dos entradas por persona? ¿Programar las funciones más concurridas en las salas más grandes (sistematizar aquello de película sorpresa)? Seguramente estos interrogantes admiten más de una respuesta. Mi intención es simplemente señalar algunos obstáculos y proponer posibles vías de solución.

¿PUEDE POPULARIZARSE EL FESTIVAL? (ACCESO LIBRE Y GRATUITO). Para facilitar el acceso del público, el festival, conjuntamente con el Gobierno de la Ciudad, podría ofrecer exhibiciones públicas en diferentes puntos de Buenos Aires (sumando incluso a las proyecciones del festival en curso otras de la edición anterior). Todo evento cultural de estas características debe tender a la expansión y no a la concentración. Este año el Centro Cultural Ricardo Rojas sirvió como centro de algunas actividades gratuitas. No es un disparate proponer otras actividades en el futuro contando con diversos centros culturales o eventualmente con espacios cedidos por la ciudad. El Bafici tiene la posibilidad de rediseñar heterogéneamente el mapa cultural de Buenos Aires. Dejar de ser un evento muy bien reputado en el exterior pero limitado en cuanto a la difusión local para articular una política cultural: ese debería ser el próximo paso de este festival notable, maravilloso, pero todavía oculto para una buena parte de los habitantes de la ciudad. A

46





As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty, o el cine como caja de fotos

EL FESTIVAL COMO ESCUELA

Crecer de golpe

El autor de esta nota sostiene que además del inmenso placer que provoca el Bafici, se trata de un espacio de aprendizaje para críticos, espectadores y cineastas. por SANTIAGO GARCIA

Críticos y cineastas siempre tienen cosas que aprender. No sólo de los cientos de films nuevos que llegan cada año, sino también de los miles que no hemos visto o no vemos hace mucho tiempo. Un crítico puede darse muchos lujos, excepto el de decir que sabe todo lo que tiene que saber. Muchos críticos argentinos se jactan de ignorar la historia del cine de su propio país. Otros de no ver estrenos, otros de dejar pasar las películas italianas, y la lista sigue pero todos deberían cambiar esa postura. La vida es corta e inevitablemente hay que optar, pero para llamarse crítico serio, no se puede dejar de aprender, ver, leer, discutir y en definitiva aumentar el conocimiento: los estrenos, los clásicos, los ciclos y un largo etcétera, que por supuesto implica acercarse también a otros medios de comunicación y a la cultura en general de la mayor cantidad posible de comunidades. El crítico de cine simplemente debe seguir aprendiendo. Eso es lo mejor de esta profesión. Y por supuesto, aprender es divertido, apasionante. Cada festival de cine es una fiesta, y eso se debe en parte a que es un curso de capacitación, un congreso donde la pasamos bien al mismo tiempo que aprendemos muchísimo en un breve lapso. Siempre es así y cuando más variada es la oferta, hay más posibilidades de adquirir conocimientos.

Empecemos por arriba. John Ford. Cinco

películas de quien muchos consideramos el más grande director de todos los tiempos. No hubo más emoción ni más risas en otro lugar del festival. Sus films son perfectos. Todo fluye, todo funciona. Es simple, es clásico, es complejo y también es un constante innovador. El universo coherente de un artista completo, con un mundo propio, hermoso y rico. Cinco títulos vistos en pantalla grande y en excelentes copias fueron una confirmación y al mismo tiempo un placer. Yo sentí emoción al verlas, y también al ver a mis alumnos y saber que algunos fueron por mi consejo. Muchos vieron esas películas por primera vez en su vida y tal vez no las hubieran visto fuera del contexto del festival. Gloriosa experiencia.

También fue excelente ver un rarísimo film de Joseph von Sternberg que parecía más cercano al Negro Ferreyra o Armando Bó que al glamour del Hollywood clásico. Un Capra mudo demostró que desde el cine silente el director tenía timing y un extraordinario manejo del humor y la emoción. Don Quixote de Welles sólo fue una experiencia para historiadores y profesores, un ordenamiento de tomas y no una película. Lo mencionado hasta aquí es sólo un sector de la sección de Clásicos. Lamenté no ver más cineastas en esas funciones. El cine oriental, ese que aún no aparece en las salas comerciales como corresponmaravillas me gustaron más que el resto: Shara, Zatoichi y Ramblers, pero también disfruté en mayor o menor medida de Gozu, Simpathy for Mr. Violence, P.T.U., All Tomorrow's Parties, Save the Green Planet!, etc. Todo dentro de una sección que yo mismo me inventé para darle prioridad al cine de oriental (sólo dejé afuera al cine uruguayo). En esta categoría entran los clásicos de artes marciales Intimate Confessions of a Chinese Courtesan y The 36th Chamber of Shaolin. Estas dos películas muestran de dónde tomó Tarantino demasiadas ideas para hacer Kill Bill y además son baluartes de un cine que nació con poco prestigio pero que ha sido uno de los puntales de las maravillas que hoy vienen de Oriente y una influencia para todo el mundo, aunque lamenté que en The 36th Chamber... hubiera elipsis y no viéramos realmente las 36. Para el final dejo a Jonas Mekas y su película de 288 minutos, lo mismo hice en el festival (aunque para ser exactos vi luego The Matinee Idol de Capra, de sólo 58') y fue una experiencia notable. As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty es una película sin conflicto, sin orden, sin picos dramáticos, donde la falta de cronología convierte a este álbum de fotos del realizador en una caja de fotos, donde los personajes viajan en el tiempo una y otra vez. No hay peleas, sólo gente que se quiere. La película trata sobre nada, dice Mekas. Pero él sabe que es una reflexión sobre la vida, el tiempo, los afectos y el cine. Una maravilla que tiene uno de los finales más disparatados, tiernos y bellos de la historia del cine. Quienes vivimos el film completo aplaudimos de felicidad ese final.

de, reina durante los días del festival. Tres

Vi otras películas y todas me dejaron algo, incluso un par que no me gustaron. Tanto en mis críticas como en las de mis colegas, verán mes a mes lo aprendido en estos días. Somos mejores gracias al festival, porque somos mejores si no nos cerramos y seguimos aprendiendo.

LOS LIBROS DEL FESTIVAL

Insólita diversidad

Los dos libros editados por el Bafici 2004 comparten su negra tapa, pero poco más.

Difícil encontrar otra cosa en común entre Emigholz y Ruiz. por EDUARDO A. RUSSO

HEINZ EMIGHOLZ, Fotografía y más allá, Bs. As.,

El aspecto visual da a estos volúmenes un aire de gemelos, hermanos menores de *Crítica de la mirada*, de Harun Farocki (Bafici 2003). Ya hay un efecto de puesta en serie reafirmado con esta dupla de insólita diversidad.

ADRIAN MARTIN / RAUL RUIZ, Raúl Ruiz: Sublimes obsesiones, Bs. As., Altamira, 2004, 84 pp. El volumen se abre con un notable escrito de Adrian Martin, quien para comprender a Ruiz acude a Benjamin o a Freud con la misma pertinencia con que permanece conectado con su experiencia singular, en tanto espectador de los films de RR y reiterado interlocutor del cineasta. Su ensayo es tal vez la propuesta más esclarecedora y estimulante con que se haya intentado acercar nuevos adeptos a la benéfica aunque siempre desconcertante sociedad secreta de los ruicianos, complementando tanto el libro presentado en Rotterdam este mismo año por Martin (Raúl Ruiz: Images of Passage, Rouge Press) como la brillante filmografía comentada disponible en el número 2 de la revista electrónica Rouge.

La segunda parte del libro, con dos breves escritos del propio Ruiz, cultiva el gusto por la paradoja, las citas reales e imaginarias y los aforismos casi orientales articulados con reflexiones filosóficas o planteos presuntamente científicos, que llevan a la emergencia original de alguna inesperada idea sobre el cine. Ruiz no está interesado en ser analista, ni crítico, ni teórico. Piensa el cine al igual que lo hace, tejiendo fabulaciones que construyen parcialmente una poética, una reflexión sobre la alquimia de la producción propia. De allí el acierto del título de su libro publicado en Francia y que tradujo Sudamericana chilena hacia el año 2000: Poética del cine. Allí Ruiz propugnaba un cine chamánico y aquí sigue, entre chamán y sabio chino, tratando de entender las funciones del plano y filosofando sobre la imagen y el olvido en el inclasificable (entre ensayo y poema en prosa) e

hilarante "Círculo de Belleville".

Altamira, 2004, 96 pp. La obra de Heinz Emigholz es de tal ambición y rigor que inspira asombro. Ligado al cine experimental, es desde sus orígenes cineasta, escritor, plástico, actor y fotógrafo. Va de la escritura al trazo gráfico, de la foto al cine y de la imagen fílmica a la digital con igual soltura y una avidez interrogativa que se hacen marcas de identidad. Su proyecto Fotografía y más allá abarca desde 1983 a 2001. Por momentos, la amplitud de sus intereses en torno a la imagen y la dimensión política de la mirada parecen acercarlo a Harun Farocki, pero agrega a la pasión teórica la pulsión estética y sus desarrollos se ven atravesados por una exigencia artística que, aunada con lo que en la introducción del libro Olaf Möller denomina como un "cierto aire narrativo", da a su producción un toque de intriga, en el sentido novelesco del término. La obra de Emigholz es un compuesto de creación y reflexión que desafía aquella operación clásica del cineasta reflexivo: pensar en los escritos lo puesto en imágenes bajo la forma de películas. Aquí la escritura puede ser una forma creativa, y la película el modo de extender la reflexión, mientras los dibujos y la fotografía ocupan espacios intermedios, en el marco de un cuestionamiento radical de las confortables fronteras entre las tecnologías de la imagen. HE usa el cine como un medio analítico, y lo dota de un poder casi de disección. Como compilación de textos de distinto carácter, junto a la útil introduccion de Möller y una filmografía comentada, el volumen invita a una aproximación despojada de todo intento de encasillamiento ante un intelectual que

piensa con sus propias categorías. Pese a su

brevedad, en este sentido es esencial el diá-

logo que Emigholz mantiene con el investi-

gador de los medios Siegfried Zielinski, que deja constancia de la precisión y los funda-

mentos de su exhaustivo proyecto. A





Arriba, el libro de Emigholz, Abajo, el libro de y sobre Raúl Ruiz.

Cinéma Fou

Más de 300 películas en 12 días es una locura total. O, mejor dicho, la cantidad de películas del Bafici puede volver loco a cualquiera. Es por eso que el Bafici se parece a un loquero. **por DIEGO TREROTOLA**

Uno de los valores de este festival es aportar demencia frente a la cartelera semanal, generalmente tan lógica y predecible. Y este año el Bafici agregó más locura que en otros. Porque muchas veces hacer cine, según mostraron algunas películas, es algo de chiflados. Hubo una serie de films que retrataban a directores que pedían a gritos un chaleco de fuerza y una estadía en el manicomio. Documentarist, de Harutyun Khachatryan, fue el único film armenio del Bafici y es una rareza. Sigue al director del título en su tarea de registrar el mundo. Y el mundo está loco, loco, loco, y él también, no sólo porque confunde realidad y ficción, sino porque coloca un enigma en esta película que a veces parece paródica pero generalmente no lo es. De conversaciones con mendigos a matanza de perros, un documental de observación que se convierte en un shockumentary de lo más revulsivo. Diagnóstico: esquizofrenia galopante. También en el final de Lost, Lost, Lost, el hijo, padre y abuelo del cine underground, Jonas Mekas, se vuelve más loco de lo habitual. Filmada entre 1949 y 1963 -14 años de rodaje es una gran locura-, la película tiene una escena antológica donde Mekas y uno de sus colegas, solos en una camioneta durmiendo a la intemperie, dicen ser monjes. El cine es su religión y, en pleno trance místico. Mekas revolea la cámara Bolex produciendo instantes de lindeza de peligroso voltaje. La de Mekas es una chifladura sin fin y lo llevó a registrar su vida mezclando poesía y cotidianidad. En Zefiro Torna, sobre George Maciunas, se ven ejemplos de cómo adobar con locura la vida diaria. Diagnóstico: sobredosis de belleza. El máximo retrato demente de un director fue Abel Ferrara: Not Guilty, del iraní Rafi Pitts: el documental más adrenalínico (¿o anfetamínico?) del festival. Intento de seguir a Ferrara por Nueva York; intento porque es imposible seguirle el ritmo a este director totalmente desencajado. Ferrara canta (¿o berrea?) con piano y guitarra, habla hasta por los codos, nunca está quieto, toma demasiada cerveza y dirige un videoclip mientras grita "Rock & Roll" tras la cámara como si le fuera la vida en ello. Salvaje hasta decir basta, una de las primeras escenas del documental









Arriba, Pas de repos pour le braves y Documentarist. Abajo, Abel Ferrara e In the Beginning Was the Eye.

compara un paseo nocturno de Ferrara con la escena donde Harvey Keitel aspira cocaína mientras maneja y dispara contra su estéreo en Un maldito policía. Es posible comparar a Ferrara con cualquiera de sus personajes extremos, pero estos últimos quedan como ositos de peluche. Diagnóstico: superfreak. La que encontró un sistema en su propia locura fue la productora austríaca Amour Fou. Un sistema de producción de amor loco cinematográfico en tres películas. Dos de ellas eran cien por ciento experimentales y desviadas: In the Beginning Was the Eye, de Bady Minck, e Il mare e la torta, de Edgar Honetschläger. La primera tenía animación cuadro a cuadro, superposición de postales, homenajes al creador de la cámara lenta y a dos ciudades alpinas. Todo a través del ojo de un intelectual demente. Il mare e la torta era sobre Sicilia, la religión y la mafia. O era sobre cosas imposibles de conciliar, como la historia del tenedor o una máquina de sonidos que está entre los objetos más extraños y enigmáticos que desfilaron ante una cámara. Quintín escribió que Minck & Honetschläger eran

dos chiflados y tenía razón. Diagnóstico: Cinéma Fou. La tercera de Amour Fou es más francesa: Pas de repos pour les braves de Alain Guiraudie, que ya demostró su talento en Ce vieux rêve qui bouge (EA 133). Acá la premisa es sutil: un joven sueña que si vuelve a soñar morirá. Está condenado a una vigilia eterna para sobrevivir. Pero (joh, genialidad!) convierte su vigilia en sueño. La película es magia pura y comprueba la máxima de Macedonio Fernández: "No toda es vigilia la de los ojos abiertos". Pero Guiraudie escapa a todo lugar común de los sueños lúcidos o los relatos oníricos. Hay un excelso cover de Pretty Vacant de Sex Pistols que es un remolino, y con su envión arrastra a un personaje que ve cómo el mar se traga a su amante, viaja en avión por tierra y destruye un pueblito entero del sur de Francia. Todo con alegría desbordada, porque antes que nada es una comedia. Y no hay tristeza ni claustrofobia al estar atrapado por el sueño o la locura. Porque el hallazgo de Guiraudie es que la locura se parece mucho a la versión más feliz de la libertad total. Diagnóstico: narcolepsia. A





JOHN FORD EN EL BAFICI

Maestro de los maestros

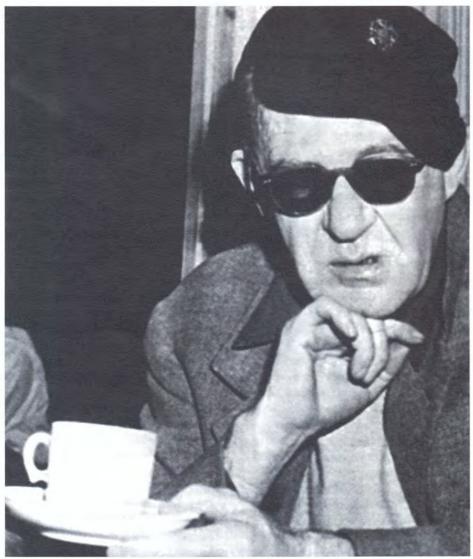
Finalmente nos dimos el gusto de ver cinco glorias de John Ford en copias fílmicas en buen estado. Este acontecimiento culminó con una *master class* a cargo de uno de sus responsables, nuestro crítico amigo Kent Jones. **por AGUSTIN CAMPERO**

cinéfilo que nació con los sucesivos Baficis. Me refiero a una cinefilia plural, abierta, tolerante, polifacética y pluricéntrica que procura abarcar toda la escala cromática que se va presentando, y que tiene la necesidad compulsiva de comentar y recomendar todo lo que a sus sentidos se le revela. La presencia de John Ford en un festival de cine independiente se articula con este tipo de cinefilia. La diversidad de este año probablemente haya encontrado en este artista su centro más importante, descubriendo películas actuales que continúan hablando de las posibilidades poéticas del cine y que revelan la frenética pasión con la que fueron realizadas. Estas películas fueron: Caravana al Oeste (1950), Cuna de héroes (1955), El joven Lincoln (1939), Prisionero del odio (1936), y la impresionante Resplandece el sol (1953). Pero además de tremendo placer, esta presencia nos confirmó una angustia: si continuamos viendo este tipo de películas sólo en video o en copias lamentables, nos estamos perdiendo de mucho. La presencia de Ford se justifica plenamente si en la agenda política de la crítica cinematográfica revalidamos como uno de nuestros primeros puntos que el público pueda acceder regularmente a los grandes maestros en buenas proyecciones en fílmico.

Ya es hora de identificar un nuevo tipo de

Los que siguen son algunos fragmentos de la excelente *master class* a cargo de Kent Jones, editor de la prestigiosa revista neoyorquina *Film Comment*:

■ "Cuando las comparamos con el cine que



Impriman la verdad, John Ford es aun más grande que la leyenda.





estamos acostumbrados a ver hoy en día, las

películas de Ford parecen venir de otro

mundo. Su ejemplo ha sido central en la

filmar El ciudadano (1941) y reverenció a

evolución del cine moderno; Orson Welles

vio La diligencia (1939) varias veces antes de

Ford a lo largo de toda su vida. Pero también



no hablados entre las personas. Y esta es una de las claves que hacen de John Ford un genial director, y una de las razones por las que fue tan importante para tantos otros directores. La claridad de los gestos, la forma en que

toman el café, el abrazo al uniforme, es algo muy característico del mundo de John Ford. No se dice ni una palabra de la atracción entre Ethan y la mujer de su hermano, pero ¿qué es lo que motiva que él esté buscando a la hija de ella después de cinco años?"

■ "En cuanto a la importancia de la claridad de los gestos, Ford era como Brecht. En Cuna de héroes, cuando Tyrone Power entra a la casa, corta la tira y la pone en el libro, la economía del gesto y todo lo que representa es bastante impactante. Y el impacto es doble porque vemos que el personaje de Maureen O'Hara lo está mirando, y esto es observado de una manera discreta, vinculada a la manera en que lo veía la mujer. Creo que Ford filmaba muchas cosas, por no decir casi todo, como si fuese una ceremonia. También es algo muy fuerte en su visión la idea de la presencia del tiempo y la noción del cambio. Como todos los artistas, Ford se guiaba por una cierta dinámica emocional, por ciertas ideas visuales a las que volvía una y otra vez. La más fuerte es la de gente que está fuera de su tiempo, gente que quiere detenerse. Y su manera de filmar las situaciones familiares como una ceremonia es algo central para el cine moderno. Sin esa sensación de ceremonia que él le brindó a la representación de situaciones familiares, probablemente no hubiéramos tenido a Douglas Sirk. De alguna manera, cuando se filman situaciones familiares como en Toro salvaje (1980) o Una mujer bajo influencia (1974), se puede ver algo que está en las antípodas de John Ford, pero siempre existe la vehemencia de filmar las situaciones como si fuesen parte de una ceremonia. En este caso, vemos algo mucho más crudo, mucho más críptico, una representación de la familia que no hay que valorar, pero esta especie de base aparece con Ford y con Ozu, que son como dos gemelos que representan esta visión base para el cine."

■ Sobre imágenes de Marcha de valientes (1959) en el momento en que los pequeños cadetes del sur van marchando a la batalla. "Estas imágenes son muy comunes en Ford. Existe en sus películas una sensación de



El joven Lincoln, Prisionero del odio, Caravana al Oeste, Cuna de héroes y Resplandece el sol, los cinco títulos de John Ford que se exhibieron en el festival.

pérdida que permanece ausente en los films de un realismo reverencial, como por ejemplo el comienzo de Rescatando al soldado Ryan (1998), que es un tipo de realismo que pide ser cuestionado desde el primer instante en que uno lo ve. La manera en que él se centra en el precio que hay que pagar para ir a la guerra es algo bastante singular. La escena de los soldados a caballo sobresale de las demás porque vemos a la juventud yendo a la guerra, y la desmenuza en esta conclusión lógica: son niños, y tienen esa cosa ingenua de los niños yendo a la guerra como siguiendo la imagen de John Wayne en un film de John Ford."

■ Sobre imágenes de Resplandece el sol (1953), con la llegada al pueblo de la madre de Lucy Lee (Dorothy Jordan).

"Hay otro clisé sobre Ford: que en él todo es sobre las comunidades, familias, civilización, etc. Uno de los elementos menos valorados de sus películas es la sensación de aislamiento, en el sentido de la soledad, que es muchas veces muy amargo. Tiene que ver con la manera en que los actores llevan a los personajes, como Henry Fonda en Pasión de los fuertes (1946) y Robert Montgomery en Fuimos los sacrificados (1945), y es algo que ya dijimos sobre los personajes de John Wayne en las películas de Ford... Este tipo de soledad y aislamiento tiene mucho que ver con lo que hoy sentimos respecto del cine moderno. Si tomamos a los personajes de Ford y les quitamos toda esa situación de comunidad y de familia, nos quedamos con personajes que tienen que ver con el cine moderno. Si queremos ver el peso de Ford en el cine de Bergman, sólo nos tenemos que acercar a la mayoría de sus películas. Muchas veces este aislamiento va más allá de lo que podríamos denominar soledad existencial; está basado en un aislamiento social básico... Ford guardaba lo mejor de sí para algunas escenas, y lo mejor de él para mí está representado en esta escena, donde la biografía de esta mujer se ve en sus ojos casi sin decir una palabra." A

fue importante para Bergman, Fellini, y muy muy importante para Godard. Más corazón que odio (1956) fue una película central para el 'nuevo Hollywood' de los 70 (Scorsese, Coppola, Cimino). Paul Schrader reescribió Más corazón que odio una y otra vez, en Taxi Driver (1976) y Hardcore (1979). Fue él quien escribió el primer boceto de Encuentros cercanos del tercer tipo (1977) y se notan sus huellas en partes de la película. E hizo una secuela de El exorcista, que probablemente nunca sea vista, que termina con el cura atravesando la puerta hacia un futuro solitario. También fue una gran influencia para Maurice Pialat, que en la escena final del burdel en Van Gogh (1991) le debe mucho a Fuerte Apache (1941). ¿Cómo es posible que tan importantes directores del cine moderno hayan podido poner su mirada sobre este director pasado de moda? Muchas de las quejas que la gente tiene de Ford se basan en que pueden ser demostradas como verdaderas fácilmente. Porque la iconografía de sus películas es muy poderosa, no sólo la iconografía del espacio abierto sino también la del destino manifiesto. También la forma en que presenta a John Wayne en La diligencia, que empieza con un plano desde abajo sobre la tierra y

'estas figuras pertenecen al pasado'." ■ Sobre imágenes de Más corazón que odio, cuando Ethan (Wayne) se despide de Martha Edwards (Dorothy Jordan) rumbo a su primera búsqueda de los indios.

termina con un primer plano como diciendo

"En un video sobre su vida, el crítico Manny Farber reveló fascinación por la idea del espacio y la distancia en Ford, explicando que esa idea de espacio ya no existe en el cine. Hitchcock decía que la distancia de la cámara tiene que ser muy precisa en la presentación de las emociones. En este sentido hay un nexo entre Ford y Hitchcock, que tiene que ver con la claridad de los gestos, la manera en que los movimientos y los gestos nos dan una sensación muy clara de las relaciones entre las personas, los roles en la casa, y los sentimientos

P005 191918

En estas dos páginas amontonamos notas sobre los más variados temas del festival. Desde una encendida defensa de la polémica película de Enrique Piñeyro hasta películas rumanas, pasando por peruanos que no se duermen parados.

Mezcladito Bafici

WHISKY ROMEO ZULU

El film de Enrique Piñeyro -verdadero autor de su ópera prima, desdoblado en múltiples funciones: protagonista, productor, guionista y director- es la demostración de que es posible un cine argentino industrial de alto nivel. Sin apelar a los repetidos esquemas intimistas (que van desde Aristarain hasta la costumbrista El hijo de la novia y otros engendros del populismo) ni a la grandilocuencia (como el extraño caso del qualité nacional La puta y la ballena). Desmesurada en sus ambiciones, en la utilización del ancho de pantalla, en su presupuesto, pero sobre todo en el riesgo de narrar la tragedia de LAPA, la película efectúa una extraña síntesis de cine político (es una abierta denuncia al sistema de aeronavegación argentino) y ficción con marcas de los géneros clásicos (varios personajes remiten a la lógica del western) donde la combinación de denuncia -mas no declamación- y ficción no equivale a distanciamiento; por el contrario: se logra una absoluta identificación con esa persona-personaje que es Piñeyro, quien además cuenta buena parte de la historia real sin retacear momentos logrados en términos puramente ficcionales. Lejos de centrarse en el morbo del accidente, el film parte de un largo flashback que establece un diálogo entre presente (la investigación judicial en curso) y pasado (la historia personal y el romance del protagonista, y su denuncia en la empresa LAPA) que describe por medio del montaje paralelo los posibles porqués del accidente. Ese diálogo aporta una soltura inusual en un film de denuncia, y aun conociendo el irreversible final (la renuncia a la empresa y el fatal accidente), el tempo de la película logra una síntesis de exaltación he-

roica que suma a la identificación ficcional

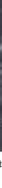
un componente real y poco común: una verdadera valentía. El cowboy de Federico Luppi ya no anda solo. **Federico Karstulovich**

ELOGIO A LA INTENSIDAD

Antes que o tempo mude de Luis Fonseca y Nós de Claudia Tomaz fueron dos de las producciones portuguesas presentadas en el Bafici. Dos muy buenas películas que curiosamente tienen un mismo tono, un mismo registro y algunas diferencias sutiles sobre casi un mismo tema. La sencillez estilística con que son contadas ambas historias, la franqueza y la desnudez para relatar los días de dos familias disfuncionales, repletas de seres solitarios, vacíos, sexuales, opacos, silenciosos, las hacen similares. Ambos films trabajan muy poco el diálogo y le dan a la imagen un poder casi embriagador; los exteriores son los espacios dominantes, con escenas en la playa o en las plazas, mientras que los interiores son en general oscuros y traumáticos. Allí es donde se genera y se radica el conflicto, aquello que ya no tiene la más mínima esperanza de resolución. En Nós el protagonista acaba de salir de la cárcel y sólo busca compañía, "una mujer para conversar", según reza el aviso que coloca en internet. Personajes conflictuados, confundidos, carentes de afecto, incomprendidos, buscan lo que buscamos todos: amor y comprensión, e intentan vivir el presente con intensidad, a costa de lo que sea, cueste lo que cueste. Son films desgarradores, apabullantes, con una estética repleta de contraluces y oscuridades, primeros planos y desnudeces, decadencias y tradiciones, con maquillajes corridos de tanto llanto o tanto placer, desbordantes de intensidad emocional. ¿Serán así, tan pasionales, tan extremos, los portugueses? Marcela Gamberini

LA ARMADA LIMEÑA

Siempre fue reconocida en Sudamérica la tradición cinéfila peruana, que en los años 60 dio origen a Hablemos de Cine, la legendaria publicación extendida de manera irregular a lo largo de quince años, que fue una suerte de guía cinematográfica para quienes estamos en estas lides de la pasión por el cine desde hace varios lustros. Era extraña la ausencia de algunas de sus figuras consulares en las primeras ediciones del Bafici, hasta que primero el Chacho León Frías, luego Federico de Cárdenas -dos de sus exponentes históricos más representativos y fundadores de la mencionada revista- aparecieron como jurados en el festival. Pero este año parecen haber abandonado los titubeos de manera definitiva y una delegación de diez personas -seguramente la más numerosa de un país extranjero desde que comenzó el Bafici- arribó desde Lima con su voracidad cinéfila a cuestas. Es imposible determinar cuántas películas vieron entre todos (baste decir que quien fue mi ángel en Lima en ocasión de una intervención como jurado en el Encuentro de Lima, no precisamente una apasionada del cine en esos tiempos, vio aquí en un día seis películas), pero quiero contar un hecho que pinta de cuerpo entero el espíritu de esa delegación. Un día compartía la visión de una película con uno de ellos (no me pidan su nombre porque no lo diré), quien estaba sentado atrás mío en un asiento individual de la última fila de la sala. De pronto noto que se levanta y continúa viendo el film -faltaba un buen tramo- parado detrás del asiento. Ante mi pregunta al finalizar la proyección sobre si su actitud respondía a un homenaje personal al director, me respondió que no, que sólo se debía -y era una actitud que compartía con otro de los









De izquierda a derecha: Niki et Flo, de Rumania; Whisky Romeo Zulu, de Argentina; Antes que o tempo mude, de Portugal.

más conspicuos integrantes de la delegacióna que, por la cantidad de películas que veía por día, muchas veces lo invadía el sueño y que, ante la posibilidad de perderse algún plano del film, prefería continuar viéndolo de pie. Puedo asegurar que en mi prolongada trayectoria cinéfila nunca había visto algo igual. Jorge García

PINTILIE

Dos años después de la proyección de La tarde de un torturador en el IV Bafici, en este último festival se pudo ver la nueva obra del rumano Lucian Pintilie, Niki et Flo. La idea de rescatar ambas películas parte de sus numerosos puntos en común, fundamentalmente en esa constante mirada hacia el pasado. Mientras que en La tarde... el espectador duda si creer en la objetividad de lo sucedido debido a la personalidad del torturador Frant Tandara, en Niki et Flo se evidencia un pasado inmediato (la muerte del hijo de Niki) y otro ambiguo referido al político-militar de Rumania. Justamente la búsqueda de lo ocurrido acarrea cierto grado de brutalidad, ya que en el primer film Pintilie indaga sobre el sadismo, mientras que en el segundo el personaje principal reacciona salvajemente ante las frecuentes pérdidas de seres queridos y los ataques que padecen sus creencias. La temática militar en ambos films no sólo constituye su eje central y el punto de partida de todas las discusiones -como instigador o como disparador de la furia contenida- sino que además hay una aterradora omnipresencia de la milicia en situaciones de intimidad, al mismo tiempo que su rol es cuestionado. Los fuertes contrastes entre las opiniones de los personajes, entre la realidad y la presencia de lo onírico, entre las versiones de los hechos y su veracidad, también se suman a una perturbadora e involuntaria provocación al espectador, tensionando aun más momentos de ya doloroso impacto. Así es como Pintilie delega a sus personajes imperturbables miradas hacia las situaciones más desgarradoras, con la presencia del grotesco, de lo ilógico de las heridas, de la muerte como algo cotidiano, del desahogo como única salida, como escape del sinsentido. El aislamiento de los personajes en La tarde de un torturador se hace más evidente desde su locación, mientras que en Niki et Flo, radica en la no expresividad de los rostros, en el contemplar la nada misma. Aterrando desde lo absurdo, lo irracional e incluso lo minimalista, Pintilie demuestra en estas magistrales películas la imposibilidad de desligarse de las torturas y de las carencias y corta los prolongados silencios con un golpe rotundo, impactante y ensordecedor. Milagros Amondaray

AL AZAR BALTASAR

Me duele decirlo, pero no aprovecho el Bafici como corresponde. Acomodo mi asistencia al cine de acuerdo con el -poco- tiempo libre. Algunas películas tengo que verlas, otras quiero. Pero cada año, cuando veo la grilla del festival, termino desalentado. Esta vez decidí dejarme llevar por el más puro azar. Llegaba y retiraba entradas para lo que hubiera. Tengo que decir que este método es recomendable para el verdadero cinéfilo y también -y muy especialmente- para el crítico de cine. Cada vez que uno entra a la sala sin información previa, se encuentra en pie de igualdad con la película. Las certezas sobre el cine se ponen en tela de juicio y eso permite un aprendizaje mayor: después de todo, el buen cinéfilo, el buen crítico, debería ser el más voraz de los curiosos. Con mi método vi Los Angeles Plays Itself, Mister V, Mon Voyage d'hiver, Science Fiction, Grimm y Jesus, You Know Para comprender sus universos, tuve que hacer un esfuerzo suplementario. Y lo que encontré sin buscar en la pantalla fue, muchas veces, satisfactorio. Más tiempo libre me habría permitido planear mis films. Pero, por puro azar, pude alejarme del periodismo (eso de saber sinopsis, obra del director, premios) para volver a la tarea del descubrimiento, ardua pero feliz. Leonardo M. D'Espósito

MONTES-BRADLEY

Antes de la proyección de The Revolution Will Not Be Televised, el documental sobre el golpe de Estado que tuvo a Hugo Chávez unos días fuera del poder en Venezuela, se

proyectaba un corto de apenas siete minutos de duración. Se trataba de American Manifesto, dirigido por Eduardo Montes-Bradley. En él, un ciudadano norteamericano hablaba a la cámara, en un plano sin cortes, despotricando contra su gobierno y denunciando las carencias y las injusticias que se viven en su país. Era como un flujo de conciencia rabioso en el que se conjugaban una mirada política y una personal (el personaje había estado preso por una disputa respecto de la tutela de su hijo). El combo formado por una diatriba antinorteamericana y un documental muy atraído por la figura del presidente venezolano funcionaba muy bien salvo por un detalle. Montes-Bradley, que ha realizado varios documentales sobre figuras de la cultura, tiene un discurso "antiprogre" bastante marcado. Esto les ha dado a sus retratos de escritores un matiz muy atractivo, a contracorriente de los lugares comunes de ese ambiente. No parecía que adhiriera a lo que esta persona furibundamente declamaba. Y efectivamente así era. El director me contó que en realidad él no estaba nada de acuerdo con su amigo pero que quería mostrar cómo se podía filmar un panfleto. Tenía la intención de asistir a alguna presentación de la película y esperar el juego de preguntas y respuestas para, allí, provocativamente aclarar su postura, pero no se dieron las condiciones para que eso sucediera. Así es que aprovechamos este espacio para dejar sentadas dos cosas. Una es que el problema de identificar el discurso de los personajes de la película no desaparece ni siquiera cuando esta dura menos de diez minutos y la voz del único protagonista es todo lo que hay en ella. Y la otra es avisarles a las fuerzas del progresismo local que se queden tranquilas. ¡Montes-Bradley sigue sin pertenecer a sus filas! Gustavo Noriega

ORIENTE MANDA

Los alumnos de la escuela de El Amante eligieron sus preferidas del Bafici: las más votadas fueron, en este orden: Zatoichi, Shara, Les Triplettes de Belleville, The Saddest Music in the World, Save the Green Planet!, Goodbye Dragon Inn, Doppelganger. De estas siete, solamente dos no provienen de Asia.

Otra orilla, otro cine

A principios de abril, comenzaba el XXII Festival Cinematográfico Internacional de Uruguay, puerta de acceso al nuevo cine para nuestros vecinos orientales. Una crónica relámpago. **por AGUSTIN MASAEDO**

La empleada de la Cinemateca uruguava tiene tanta buena voluntad como cansancio (sólo el primer fin de semana, suspira, pasaron 10 mil personas por el FCIU), y aunque se lo aclaro, no hay manera de evitar que diseñe, imprima y me entregue una credencial que reza "Javier Porta Fouz". Pensándolo bien, podría aprovechar para mancillar el nombre de nuestro editor sin contemplaciones, por ejemplo, armando escándalos, pero el temor a que me descubra algún conocido del susodicho hace conveniente, en cambio, el bajo perfil. Abandono estas disquisiciones inconducentes y me dedico a estudiar el catálogo y armar el itinerario del festival, lo cual me lleva al descubrimiento de las tres obstrucciones: 1) El tiempo absoluto. El festival se extiende a lo largo de dos semanas; la segunda superpuesta con la primera del Bafici. Y al final no hay feriados sandwich en Argentina: tengo 5 días para intentar abarcar una programación de 130 películas. 2) El tiempo relativo (y las distancias). Películas que, merced a la proverbial parsimonia oriental, se proyectan sólo a partir de las 3 o 4 de la tarde, lo cual contribuye a deshisterizar el espíritu festivalero y deja tiempo para recorrer la ciudad, pero menos horas para un alma en busca de fuertes dosis de cine. Montevideo, además, es una ciudad larga, que se estira por casi veinte kilómetros de costa. Y si bien la mayoría de las salas del FCIU están en pleno centro, un viaje a la Cinemateca Pocitos o a la inexpugnable Dodecá implica resignar otras opciones. Habrá que tomárselo con calma, nomás. 3) Lo conocido o por conocer. Obstrucción positiva, porque ayuda a pasar por alto sin remordimientos buena parte del catálogo. Mucho de lo que se ve de este (otro) lado del río estuvo presente en anteriores ediciones del Bafici o de Mar del Plata (Ken Loach, Ossang y Farocki), resulta más accesible (retrospectiva homenaje a Solanas) o directamente tuvo o tendrá estreno comercial





Arriba, los adolescentes de *Hubo una vez dos veranos*. Abajo, la adolescente de *Lilja 4-ever*.

en nuestro país. Lamentablemente, sólo 12 de los films que pasen por aquí entrarán después al circuito comercial uruguayo, lo que habla de la relevancia que cobraron el FCIU y la incansable labor de la Cinemateca -en crecimiento perpetuo merced a un original sistema de suscripciones- de unos años a esta parte. Es que los distribuidores locales operan como subdistribuidores de sus pares argentinos, y la caída en desgracia de muchos independientes provocó un vacío atroz sobre un tipo de cine -nuevo, arriesgado, original- que el FCIU intenta cubrir tan pantagruélica como quijotescamente. Pero vamos a las películas. El Foco estuvo dedicado al cine brasileño. Hubo una vez dos veranos (exhibida en el Bafici 2003), primer largo de Jorge Furtado, diez años después de su frenético documental de

denuncia Ilha das Flores. Hubo una vez... es una comedia juvenil con ritmo alocado, que empieza con el clásico esquema "chico-conoce-chica en las vacaciones, se enamora y no puede volver a encontrarla", pero termina siendo una celebración feliz del espíritu adolescente, con un protagonista perseverante como una bola de flipper. El descubrimiento de otra película de Furtado en el catálogo me conduce, por lo que a mí respecta, a lo mejor del festival. El hombre que copiaba viene a confirmar que al riograndense no le quedan grandes los adjetivos "leve, cinéfilo y genial" con que lo presentan por aquí. Estas andanzas de un operario de fotocopiadora capaz de estafar o matar por el amor de una vecina a la que conoce de manera telescópica pavimentan un camino posible para el mainstream latinoamericano, inaugurado quizá por Nueve reinas (y no es lo único que emparienta a ambos films): la posibilidad de quitarse ese "latinoamericano" de hace unas líneas y, como bien advirtió el crítico local Ronald Melzer, pensarse como (gran) cine a secas. De La pelota vasca se ha hablado y se sigue hablando en estas páginas, de Crimson Gold también; pero vale la pena cederle la palabra a la camarada Ivachow, que salió extasiada de la Cinemateca 18 de Julio: "El pico de emoción más alto: el ladrón-repartidor adentro del living de otro, acariciando la suntuosidad material de ese otro y parapetándose entre la borrachera y el eructo ante una espléndida vista nocturna y panorámica de una ciudad que tampoco le pertenece. También en Irán -como en la novela de Ciro Alegría- el mundo es ancho y ajeno". Finalmente, el reencuentro con el sueco Lukas Moodysson y su Lilja 4-ever, en la que cuenta -en forma de melodrama lacrimógeno, hiperconsciente y, hacia el final, metafísico- lo espeluznante que podría haber sido la vida de chicas como las de Descubriendo el amor si hubieran nacido un poco más al este de Europa. A

De fugas y pandillas

La explosión del DVD no para. Siguen apareciendo clásicos de todos los tiempos. Este mes traemos peleas callejeras, robos millonarios y un campo de prisioneros. ¡Qué bello es el cine!

FAENA A LA ITALIANA, *The Italian Job*, Reino Unido, 1969, dirigida por Peter Collinson, con Michael Caine, Noel Coward, Benny Hill. (AVH)

Imposible evitar las comparaciones. La estafa maestra, remake bastante libre de este caper clásico, alcanza un cómodo empate si hablamos de velocidad sobre cuatro ruedas pero pierde por goleada en el departamento simpatía. Lo que destaca claramente a Faena a la italiana de su gemela contemporánea es la absoluta libertad a la hora de elegir un tono de comedia desembozado -extremadamente británico y muy sixties- que termina dotándola de una frescura difícil de encontrar en el cine actual. Lo que en La estafa maestra es melodramático y grave encuentra en el original un sentido del humor y de aventura tan genuino como encantador. Alguien comenta en el extenso (70 minutos) documental de la realización del film incluido en el DVD que Faena... es probablemente la publicidad de autos más cara y extensa de la historia, pero el film es mucho más que mini-coopers correteando por las calles, palazzos y galerías de Turín. Por allí anda un Michael Caine joven y atrevido, dispuesto a todo con tal de quedarse con el oro de la Fiat, rodeado por una troupe de actores secundarios que incluyen a Noel Coward (padrino del realizador Peter Collinson) y Benny Hill. Como cereza del postre, vale agregar que la música es del gran Quincy Jones y que las locaciones brillan en la copia restaurada en toda su ancha gloria. Diego Brodersen

LOS GUERREROS, *The Warriors*, EE.UU., 1979, dirigida por Walter Hill, con Michael Beck, James Remar, Dorsey Wright. (AVH)

Se comenta que Walter Hill deseaba originalmente rodar la película de pandilleros por excelencia con un reparto de actores negros, idea que los productores desecha-



Infierno 17, de Billy Wilder.

ron automáticamente. Poco importa: Los guerreros es un canto de amor a la vida en el gueto y a los lazos de comunión entre los miembros de una misma patota, pura imaginación e influencias del western. Vista hoy en día, y más allá de resultar un bosquejo de la mucho más ambiciosa y popera Calles de fuego, deslumbra básicamente por la libertad que respira en cada plano y por la escasa necesidad de sobreexplicar y racionalizar cada una de las acciones de los personajes (si fuera rodada hoy en día, su metraje superaría ampliamente las dos horas). Más allá de su misoginia galopante, o precisamente porque no padece del gran mal de la corrección política, Hill se despacha con un clásico moderno a pura fuerza bruta y con las más peligrosas -y reales- calles de Nueva York como trasfondo. La copia utilizada para esta edición digital cumple aunque no dignifica y se extraña algún extra que documente algunos datos de producción. Afortunadamente, Los guerreros se defiende bien sola. Faltaba más. DB

INFIERNO 17, *Stalag 17*, EE.UU., 1953, dirigida por Billy Wilder, con William Holden y Otto Preminger. (AVH) Una voz en off reniega del imaginario heroico del cine bélico y nos presenta un campo de prisioneros durante la Segunda Gue-

rra Mundial. El protagonista es un cínico aun mayor que Joe Gillis en Sunset Blvd. Algo que hizo que otros actores y hasta el propio Holden en un primer momento rechazaran el papel. William Holden (ganador del Oscar por este rol) interpreta al sargento Sefton, un hombre que se dedica a negociar con todos dentro del campo y que acumula una pequeña "fortuna" a partir de sus transacciones. Si alguien se escapa, él apuesta en contra, lo que obliga a los voluntaristas compañeros a aceptar la apuesta aun sin chances de ganar. Aunque alcanza momentos muy dramáticos, la película está impregnada de un humor negro sin par. Wilder, tan propenso a usar directores como actores, hace que Otto Preminger sea el director del campo de concentración. Y quien se encarga del orden es un sargento llamado Johann Sebastian Schultz. Este personaje, a quien sería imposible considerar gracioso en cualquier otro film, es interpretado aquí por Sig Rumman, gran comediante recordado por su rol del coronel Eckhart en Ser o no ser. Allí, su ayudante se llamaba...; Schultz! Tal como lo anunciaba Lubitsch en aquel film, Wilder hace una comedia dentro de un terrible drama. Y parece decirnos: ser un cínico no es ser un traidor o un asesino, no se confundan. Santiago García

annage aurona



Alguiler - Venta

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

Las invasiones rasgadas

Media docena de películas de Extremo Oriente se editan en video. Era hora de que empezaran a ocurrir estas cosas. Aun con reservas, la dupla de esta sección se une para destacar estos lanzamientos.

EFECTO VAMPIRO, *Chin gei bin*, Hong Kong, 2003, dirigida por Dante Lam, con Ekin Cheng, Charlene Choi, Gillian Chung. (LK-Tel)

EL METRO, *Tube*, Corea del Sur, 2003, dirigida por Baek Won-hak, con Kim Seok-hun, Park Sang-min, Bae Du-na. (LK-Tel)

EL ROBO, Xun quiang, China, 2002, dirigida por Chuan Lu, con Wen Jiang, Shi Liang, Jing Ning. (LK-Tel) ASESINO SOLITARIO, Returner, Japón, 2002, dirigida por Takashi Yamazaki, con Takeshi Kaneshiro, Ann Suzuki, Kirin Kiki. (LK-Tel)

HEROES AL RESCATE, *Tokyo Godfathers*, Japón, 2003, dirigida por Kon Satoshi. (LK-Tel)

RECUERDOS PELIGROSOS, *Memories*, Japón, 1996, dirigida por Kouji Morimoto, Tensai Okamura y Katsuhiro Otomo. (LK-Tel)

No es para saltar de alegría ni permite imaginar un futuro de apertura cinematográfica hacia otros horizontes, pero la aparición con vida de algunos títulos venidos del Extremo Oriente reconfortan algunos corazones y amplían (minúsculamente) el mercado del video hogareño. Tampoco es recomendable exagerar: las seis películas aquí reseñadas se editan en Argentina por la sencilla razón -ya lo hemos dicho más de una vez en esta misma sección- de que fueron adquiridas para su exhibición en Estados Unidos, y nada hace pensar que otros títulos menos "comercialmente apetecibles" sean estrenados o lanzados en video en los tiempos venideros. Basta con leer las páginas dedicadas al último Bafici en este número para darnos una idea de cuántos films no podremos ver, jamás, proyectados en salas comerciales. Pero centrémonos, por el momento, en el material que sí podemos disfrutar, cortesía de la empresa LK-Tel, a los postres y junto a SBP la única empeñada en lanzar regularmente material algo más arriesgado, un poco menos previsible y no tan atado a las obviedades del mercado del cine norteamericano.

Con actores de carne y hueso, pero sin abandonar por completo las sensibilidades del



Dos opciones orientales: Efecto vampiro y El metro.

animé, Asesino solitario -calculada cruza de Terminator y Matrix- se transformó en una de las películas niponas más exitosas de los últimos años. Las virtudes comerciales son evidentes: presupuesto alto al servicio de un diseño de producción futurista, la presencia de uno de los actores más requeridos del Japón (Takeshi Kaneshiro) y la perfecta conjunción de elementos del imaginario cinematográfico cool. Esas virtudes representan, además, los más claros defectos del film: pensado apenas como un elemento más de una gigantesca campaña de promoción, circula aquejado por los demonios del esquematismo y la obviedad para terminar cayendo en el limbo de los films-concepto sin alma ni corazón, puro sistema nervioso respondiendo a base de reflejos condicionados. Algo similar ocurre con la coreana El metro, una señal de alarma de los caminos que no debería tomar el cine popular de ese origen si pretende seguir siendo original e imprevisible. En esta historia derivativa de los films de acción post Duro de matar hay un loco suelto en un subterráneo y un duro policía en plan de caza, y si bien no ofrece nada novedoso o demasiado estimulante, al menos permite admirar el grado de perfección técnica de la industria surcoreana. Mucho más interesante resulta la aparición de El robo, un thriller policial realizado en la China continental que circuló por varios fes-



tivales de cine con relativo éxito. Siguiendo la idea madre de El perro rabioso de Kurosawa, en la cual un policía pierde su arma reglamentaria e intenta encontrarla durante el resto del metraje, pero dotando a la historia de un humor algo excéntrico, el film resulta un claro exponente de la apertura política del gran país asiático hacia estéticas alejadas del realismo socialista y más cercanas al cine de género. Efecto vampiro, por otro lado, representa cabalmente la decadencia de cierto cine made in Hong Kong. A pesar de contar en el reparto con el gran Anthony Wong y de mixturar la comedia de vampiros occidentales con el cine de artes marciales, el director Dante Lam parece no encontrar el tono adecuado para que los diferentes elementos cuajen. No ayuda el hecho de que la versión que nos llega a Argentina contenga casi 20 minutos menos que la original, con notables saltos y baches narrativos y cierto apresuramiento en la resolución de las situaciones. A pesar de ello, las chicas del grupo pop The Twins (de allí el título original The Twins Effect) son lo suficientemente frescas y dinámicas como para recomendar, al menos, su alquiler. En cuanto al animé japonés, es bueno que se

editen films como *Héroes al rescate* y *Recuerdos peligrosos*, especialmente si se respetan el formato original y el idioma. Demuestran claramente que los nipones entienden el ci-

AHORA EN VIDEO POR JUAN P. MARTINEZ

ne de animación no como algo exclusivamente familiar o infantil, sino como una técnica de expresión válida donde se pueden experimentar temas y formas que serían engorrosas o imposibles en la acción en vivo. Por eso sorprende Héroes..., una comedia dramática urbana donde tres lúmpenes encuentran un bebé abandonado. Con ecos de Tres padrinos (el título original da más pistas al respecto), la película podría haber sido "con actores", pero este cuento de Navidad requiere de una irrealidad sutil que sólo puede conceder el dibujo. La historia es un poco trivial y no carece de lugares comunes -a veces linda con el realismo mágico, un peligro de la animación para adultos en general-, pero el aspecto visual le da la vuelta de tuerca adecuada para volverse recomendable. Recuerdos... es otra cosa: se trata de tres historias del prócer de la historieta Katsushiro Otomo. Una es trágica, otra es de humor negro, la tercera es alegórica. Las tres tienen un aire a Dimensión desconocida que les cuadra perfecto, y técnicamente son impecables. La primera cuenta la vieja historia de la nave espacial abandonada que enloquece a quienes tratan de rescatarla; la segunda, la de un pobre empleado que, por tomarse una pastillita, se vuelve una apocalíptica -literalmente-bomba de mal olor. La mejor es la tercera, no una historia propiamente dicha sino la descripción de un paisaje -el de un universo prusiano permanentemente en guerranarrada a puro plano secuencia y con un diseño que recuerda al grabado en madera más que al tradicional animé, como las primeras. Como para demostrar que la maleabilidad de la animación puede recubrir, con éxito, cualquier temática. Diego Brodersen y Leonardo M. D'Espósito

LAS INVASIONES BARBARAS, dirigida por Denys Arcand. (AVH)

La película del escándalo, por lo menos para esta revista. El nuevo mamotreto de Arcand dividió a redactores y lectores como nunca antes. Todo empezó con un breve comentario escrito para el mail de la revista, siguió con otra nota, tambien breve, en *EA* Nº 142 y explotó con el artículo en contra del cine choronga en *EA* Nº 143, por lo que en *EA* Nº 144 hubo cuatro páginas de cartas de lectores, la mayoría defendiendo la película y atacando a los atacantes, otros solidarizándose con nuestros redactores. Todo indica que esto culminará con las votaciones de lo mejor y lo peor del año.



Otra película escandalosa, aunque en este caso entre los redactores de *El Amante*. Algunos se aburrieron como locos en esta tercera parte de la saga tolkieniana, cosechadora de cantidad de premios de la Academia. Otros nos divertimos muchísimo, y nos entristece que la saga haya terminado. Aunque tal vez estemos todos de acuerdo en que la mejor de las tres no sea esta sino *Las dos torres*. A favor y en contra en *EA* Nº 141.

EL ULTIMO SAMURAI, dirigida por Edward Zwick.

Decir que este es un film de Zwick es sólo eso, un decir. Con sólo ver bodrios anteriores como *Leyendas de pasión* o *Contra el enemigo* nos damos cuenta de que este es, en realidad, un film de Tom Cruise. Y uno muy divertido, hay que decir, que nos to-



Aragorn y Gandalf, personajes de El regreso del Rey.

mó por sorpresa. A algunos, en realidad, ya que las voces en contra fueron expresadas en la versión electrónica de la revista a cargo de nuestro especialista en orientalidad, DB. En la versión en papel, más precisamente en *EA* Nº 142, Santiago García se encargó de defenderla.

INFIELMENTE CASADA / EL PADRE DE MI NOVIO. dirigidas por Reginald Hudlin y Andrew Fleming. (AVH) Dos grandes razones por las cuales necesitamos más películas de gente como Sandler, Stiller, Wilson, Ferrell y Jack Black. Estos dos despropósitos nos dan la errónea impresión de que la comedia es un género muerto. Los antes mencionados se encargarán de refutarlo, pero películas como estas dos no tienen razón de ser, y le hacen muy mal al género. Además, hasta resultan decepcionantes, ya que gente que ha demostrado sus dotes para la comedia, como Perry, Hurley y Bruce Campbell, de Infielmente casada, y el director Andrew Fleming (el de la desopilante Dick), de El padre de mi novio, aquí no causan gracia alguna. En contra de la primera en EA Nº 142 y de la segunda en EA Nº 141.



MONDO MACABRO - VIDEO EXÓTICA

GALERÍA CORRIENTES ANGOSTA Local 31-33 Av. Corrientes 753 y Lavalle 750 de lunes a viernes de 11 a 20 y los sábados de 11 a 18 o llamá al 4326-4845.

CLASICOS

BERLIN EXPRESS, EE.UU., 1948, dirigida por Jacques Tourneur, con Robert Ryan, Merle Oberon, Charles Korvin, Paul Lukas. (Epoca)

Uno de los films de Tourneur menos citados, aunque no de los menores. En la primera ficción hollywoodense rodada en el Berlín de posguerra, poco después de que en esas mismas ruinas Rossellini filmara su Alemania Año Cero, cuatro personajes pertenecientes a las naciones que se cruzan -y chocan- en el devastado ex corazón del Tercer Reich deben enfrentar a una misteriosa y temprana agrupación neonazi que decide secuestrar en el tren de marras a un alemán militante por la paz, a quien hay que localizar no sólo antes de que lo liquiden sino en buen estado para que pueda pronunciar una importante conferencia. Con su balance de película de acción y thriller, Berlin Express emerge de la sugestiva mezcla que realiza Tourneur de una sensibilidad por momentos sternberguiana en la puesta en escena, gracias a sus encuadres profundos y trabajados, sus suaves trayectorias de cámara, conjugada con una escalofriante precisión a la manera de Fritz Lang en el delineamiento de malignidades subterráneas, mostrando que toda superficie es sólo un lugar para extender señuelos, falsas pistas y trampas fatales. Para hacer más extraño el conjunto, como fondo del drama permanece lo que entonces restaba de Berlín, más algunas zonas derruidas de Frankfurt, tomadas en un estilo semidocumental que se opone a la elegancia de los espacios cerrados, y también a la de Merle Oberon, sugestiva secretaria que da el toque femenino, contrastado con las viriles asperezas multinacionales inexorablemente tensadas. Habilitado por su nombre, el film también es, durante un extenso y magistral tramo, una lección definitiva sobre cómo



Odio en el alma, de Nicholas Ray, con Robert Ryan, Ward Bond e Ida Lupino.

filmar en un tren. Y acaso fue la última película que encarnó cierto utópico y fugaz ideal de convivencia pacífica de los aliados luego del fin de la Segunda Guerra. En las miradas desconfiadas, los gestos amenazantes y las gelideces nada contenidas por el americano Ryan y el teniente soviético Maxim (Roman Toporow) dentro del llamado a la civilización general promovido por el amable Tourneur, se detona el clima paranoico de la Guerra Fría y se delinea como ilusión este breve encuentro resuelto con unos apurados apretones de manos. De modo sutil y definitivo, Berlin Express pone desde el cine su punto final a la posguerra y se prepara resignada a la ansiedad atómica. Eduardo A. Russo

LA SOMBRA DE LA GUILLOTINA, *Reign of Terror / The Black Book*, EE.UU., 1949, dirigida por Anthony Mann, con Robert Cummings, Arlene Dahl y Richard Basehart. (Epoca)

Es indiscutible (y está bien que así sea) que Anthony Mann es principalmente reconocido por la crítica y la cinefilia por los magníficos westerns que realizó en los años 50, trabajos que están entre los mejores que haya dado el género a lo largo de su historia. En ellos (la mayoría protagonizados por James Stewart, de quien el director –algo que también supo hacer AH– logró extraer aspectos oscuros hasta ese entonces desconocidos en el actor), Mann, como también lo hizo Budd Boetticher en esos años, otorga-

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas de nuestro cine contadas por sus protagonistas



Todos los Jueves 20.00 hs. y Domingos 14.00 hs.

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

www.cinecic.com.ar



OTRAS EDICIONES

ba a sus protagonistas, generalmente agobiados por el peso del pasado y en la búsqueda de una segunda oportunidad en la vida, una auténtica dimensión trágica. Pero en los años previos a la realización de esos westerns, Mann incursionó en otros géneros, con particular suceso en el cine negro, con títulos memorables como La brigada suicida, Mala moneda y Pasiones de fuego. Si bien La sombra de la guillotina es un relato de época ambientado en tiempos de la Revolución Francesa que narra los intentos de un grupo enfrentado a Robespierre por encontrar un libro donde se encuentran los nombres de sus futuras víctimas, se acerca claramente al tono de aquellos films. Más allá de que el notable diseño de producción de William Cameron Menzies intente reconstruir con minuciosidad la atmósfera de ese período, el estilo de la narración, la manera de presentar las relaciones entre los personajes, la violencia interna que transmite cada secuencia y, sobre todo, el formidable trabajo de iluminación de John Alton, rico en claroscuros y de marcadas reminiscencias expresionistas, provocan que el clima general esté mucho más cerca del film noir que de la película de época. Obra muy poco vista del realizador, es una excelente oportunidad para apreciar su talento en un relato bastante alejado de los títulos que cimentaron su fama. Jorge García

ODIO EN EL ALMA, *On Dangerous Ground*, EE.UU., 1952, dirigida por Nicholas Ray, con Robert Ryan, Ida Lupino y Ward Bond. (Epoca)

Tal vez una de las figuras más míticas de la historia del cine (y también una de las más influyentes sobre los realizadores modernos, principalmente los europeos), Nicholas Ray ha desarrollado una filmografía intensa y apasionada, plagada de ramalazos de un profundo lirismo, que puede considerarse una suerte de paradigma del cine americano de los 50, tal vez la década más gloriosa de esa cinematografía. Con una obra en la que siempre resalta el conflicto que se suscita entre individuos solitarios e introvertidos, generalmente violentos, a menudo enfrentados consigo mismos, incapaces de adaptarse a la sociedad y que muchas veces sólo logran expresarse a través de una violencia que puede dejar víctimas inocentes en el camino. Un típico exponente de lo señalado es el protagonista de este film, un policía que, atormentado por los fantasmas de su pasado, sólo puede reaccionar con violencia ante cualquier situación cotidiana que se le presenta. Las dificultades que manifiesta en el cuerpo en el que trabaja obliga su traslado a un apartado poblado, donde se han producido algunos misteriosos asesinatos, lo que lo hará relacionarse con una mujer ciega, hermana del sospechoso, que provocará inesperados cambios en su vida. La primera parte del film, centrada en la actividad cotidiana del protagonista, es de una inusual dureza y está entre lo mejor que haya hecho el director en su carrera. La segunda mitad, a partir de la aparición del personaje que interpreta Ida Lupino, es menos satisfactoria, y el proceso de cambio en el protagonista y su búsqueda de redención no resulta del todo convincente. De todos modos, la intensidad de aquella primera mitad, alguna conmovedora escena entre el policía y la ciega y la formidable actuación de Robert Ryan (uno de los mejores actores norteamericanos de todos los tiempos) hacen indispensable la visión de esta película de Nicholas Ray. JG

- El huevo y yo, 1947, del hoy olvidado Chester Erskine, es un acabado ejemplo de comedia rural en el que Claudette Colbert debe dejar la ciudad cuando se casa con el dueño de un criadero de pollos. Algo estirada pero divertida. (Epoca)
- *Una sombra en el espejo*, 1947, es el título más relevante del ignoto Maxwell Shane (luego exitoso productor televisivo), un *film noir* de bajo presupuesto de tono sombrío y pesadillesco. (Epoca)
- Demasiado tarde para lágrimas, 1949, del eficaz artesano Byron Haskin, es otro ejemplo de cine negro, lejos de los mejores títulos del género, aunque potenciado por la memorable femme fatale que compone la gran Lizabeth Scott.
- Gloria de un día, 1934, le valió el primer Oscar de su carrera a Katharine Hepburn y es una buena oportunidad para acercarse a la obra del prematuramente desaparecido y poco conocido Lowell Sherman. (Epoca)
- Muy valorado en su momento, Conciencias muertas, 1943, de William Wellman, hoy aparece como un western considerablemente sobredimensionado y un claro ejemplo del cine preocupado por ofrecer mensajes a la platea. (Epoca)
- Motín a bordo, 1935, de Frank Lloyd (un director actualmente relegado a un merecido olvido), es un acabado exponente del cine de qualité hollywoodense y hoy sólo es visible por la formidable interpretación de Charles Laughton. (Epoca)
- El diario de Anna Frank, 1959, pertenece al período mastodóntico de George Stevens, el menos interesante de su carrera, aunque este film, a pesar de su marcada teatralidad, en algunos momentos consigue intensidad dramática. (Epoca) Jorge García



JUEVES 13

EL INOCENTE, The Innocent (1976, Luchino Visconti). Europa, Europa, 22 hs.

DONNIE DARKO (2002, Richard Kelly). Cinemax, 24 hs.

VIERNES 14

LA MALDICION DEL ESCORPION DE JADE. The Curse of the Jade Scorpion (2002, Woody Allen). Movie City, 16.15 hs.

EL PUEBLO DE LOS MALDITOS, Village of the Damned (2002, John Carpenter). Cinecanal 2, 17.40 hs. LOLA (1960, Jacques Demy), con Anouk Aimée y Marc Michel. Europa, Europa, 18.40 hs.

Posiblemente uno de los directores más subvalorados de las últimas décadas (sólo se lo reconoce -y hasta cierto punto- por Los paraguas de Cherburgo), Jacques Demy ha desarrollado, sin embargo, una filmografía de notable originalidad estética. Esta deslumbrante ópera prima ambientada en Nantes, su ciudad natal, ofrece ya todas las características esenciales de su obra: ligereza -que nunca superficialidad- en el tono, el azar como elemento determinante de las relaciones entre los personajes y una profunda melancolía.

SABADO 15

LAS CAMPANAS DE SANTA MARIA, The Bells of St. Mary's (1945, Leo McCarey). Film & Arts, 18 hs. ATAME! (1990, Pedro Almodóvar). Space, 23.50 hs. LUGARES COMUNES (2001, Adolfo Aristarain), con Federico Luppi y Mercedes Sampietro. Cinemax, 22 hs. Luego de que en Martín (H) Aristarain acentuara el tono enfático y discursivo de los personajes y su ancestral misoginia hasta los límites de lo tolerable, ofrece en este film un bienvenido cambio de tono, recuperando su capacidad para alcanzar auténtica emoción en las escenas intimistas y proponiendo el retrato de un personaje femenino (excelente Mercedes Sampietro) de una riqueza y complejidad hasta ese momento ausentes en su obra, un rasgo que afortunadamente se mantiene en la reciente Roma.

DOMINGO 16

LA ULTIMA PELICULA, The Last Picture Show (1971, Peter Bogdanovich). HBO Plus, 13.30 hs.

PASION DE AMOR, La veuve de St. Pierre (2000, Patrice Leconte). Europa, Europa, 23.45 hs.

LUNES 17

M BUTTERFLY (1993, David Cronenberg). Cinemax, 14.30 hs.

MANHATTAN (1978, Woody Allen). Retro, 22 hs. HABIA UNA VEZ UN CANALLA, There Was a Crooked Man... (1970, Joseph Mankiewicz), con Kirk Douglas y Henry Fonda. Cinemax, 24 hs.

Director caracterizado por un estilo narrativo marcadamente barroco, en el que la palabra juega un rol fundamental (es uno de los mejores dialoguistas del cine americano), Mankiewicz emprende aguí una muy atípica incursión en los terrenos del western en la que no abandona su cínica visión de las relaciones humanas. Un relato de tono sardónico, con excelentes interpretaciones y una memorable galería de personajes secundarios.

MARTES 18

EL PRECIO DEL SILENCIO, The Deep End (2001, Scott McGehee). Cinecanal, 22.40 hs.

SOLO CONTRA TODOS. Seul contre tous (1998, Gaspar Noé), I-Sat. 23.15 hs.

SE ACABO EL MUNDO, SOB (1989, Blake Edwards), con William Holden y Julie Andrews. Cinemax, 23.45 hs. Más allá de la ostensible decadencia que muestran varios de sus recientes títulos, Blake Edwards ha sido uno de los últimos representantes de la comedia sofisticada, en algunos casos no exenta de amargura. Este rasgo y una abundante dosis de humor negro aparecen de manera muy marcada en este film, una suerte de ajuste de cuentas del director con Hollywood, que -más allá de un tono en ocasiones algo grueso- muestra una demoledora mirada que, en sus mejores momentos, lo emparientan con los trabajos de Billy Wilder.

MIERCOLES 19

NACE UNA ESTRELLA, A Star Is Born (1954, George Cukor). Cinemax, 10.45 hs.

EL MISTERIO DE OBERWALD, The Mistery of Oberwald (1980, Michelangelo Antonioni). I-Sat. 23.15 hs. REQUIEM POR UN IMPERIO, Taking Sides (2002, Istvan Szabó), con Harvey Keitel y Stellan Skarsgård. Movie City, 17.30 hs.

Desde su inserción en el mercado internacional, el húngaro Istvan Szabó aparece preocupado por desarrollar en su filmografía temas "importantes". En este caso, la historia se centra en la investigación que realiza un oficial americano sobre la presunta relación del director de orquesta alemán William Furtwangler (para muchos el mejor intérprete de Beethoven de la historia) con el nazismo. El film es más bien didáctico y discursivo, pero está narrado con oficio, tiene algunos buenos momentos y ofrece una notable interpretación de Stellan Skarsgård como el atormentado artista.

JUEVES 20

LA COMEDIA DEL TERROR, The Comedy of Terror (1963, Jacques Tourneur). Retro, 22 hs. EL CALLEJON DE LOS SUEÑOS, Trouble in Mind (1985, Alan Rudolph). Film & Arts, 22 hs. MASCARAS, Masques (1987, Claude Chabrol), con Philippe Noiret y Bernadette Lafont. Europa, Europa, 23.50 hs.

Con una filmografía que supera el medio centenar de películas, de notable coherencia temática y estilística, desarrollada a lo largo de más de cuatro décadas, Claude Chabrol se ha convertido a estas alturas en un auténtico clásico. Esta película, como varias de su obra, inédita en nuestro país, ofrece una vez más -tras la estructura aparente de un thriller- otra de las descarnadas miradas del director sobre las conductas de la burguesía francesa, en este caso centrada en un exitoso productor televisivo cuya vida oculta oscuros dobleces.

VIERNES 21

SR. Y SRA. BRIDGE, Mr. and Mrs. Bridge (1990, James Ivory). Europa, Europa, 13.55 hs. LA RUTA DE CORINTO, La route de Corinthe (1967, Claude Chabrol). Europa, Europa, 18.45 hs. MAMMA ROMA (1962, Pier Paolo Pasolini), con Anna Magnani y Franco Citti. Europa, Europa, 23.55 hs. Antes de internarse en los meandros de un cine alegórico y bastante hermético, Pasolini había desarrollado en sus primeros films una interesante galería de personajes populares. Mamma Roma, su segunda película, está centrada en las vicisitudes de una

José Giovanni: la eminencia gris del polar

prostituta que quiere cambiar de vida, pero que retorna a su antiguo oficio cuando su hijo, luego de ser apresado, muere en la cárcel por el maltrato recibido. Un auténtico folletín, potenciado por la autenticidad de algunas situaciones y, sobre todo, por el formidable trabajo de Anna Magnani como la infortunada protagonista.

SABADO 22

MARCHA DE VALIENTES, *The Horse Soldiers* (1959, John Ford). Retro, 14 hs.

TERCIOPELO AZUL, *Blue Velvet* (1986, David Lynch). Space, 23.50 hs.

SILENCIO ROTO (2001, Montxo Armendáriz), con Lucía Jiménez y Juan Diego Botto. Movie City, 17 hs. Después de dirigir dos películas excelentes -Tasio y 27 horas- la carrera de Montxo Armendáriz nunca se acercó a esas cimas de su filmografía. Esta película, ambientada en un pequeño poblado montañés de Navarra en los años cuarenta, relata la resistencia de un grupo de guerrilleros contra el poder franquista. El film tiene buenos momentos, pero se resiente por el maniqueísmo en la caracterización de algunos personajes y el inconvincente romance entre la pareja juvenil, aunque ofrece un interesante espectro de personajes secundarios.

DOMINGO 23

EL EXTRAÑO, *The Stranger* (1946, Orson Welles).
Retro, 11 hs.
RARRIO CHINO, *Chinatown* (1974, Roman Polansi

BARRIO CHINO, *Chinatown* (1974, Roman Polanski). Space, 0.30 hs.

LUNES 24

EL ULTIMO MAGNATE, *The Last Tycoon* (1976, Elia Kazan). Cinecanal, 20.20 hs.

TAXI DRIVER (1976, Martin Scorsese). Retro, 22 hs. LA AVENTURA, *L'avventura* (1960, Michelangelo Antonioni), con Monica Vitti y Gabrielle Ferzetti. Europa, Europa, 23,50 hs.

A estas alturas es indiscutible la influencia de Michelangelo Antonioni sobre buena parte del cine contemporáneo (ostensible, v.g., en varios realizadores asiáticos). Este film, tras su anécdota aparente —la misteriosa desaparición de una mu-

Es sabido que cuando se habla de cine policial, lo primero que viene a la mente del cinéfilo son los exponentes americanos del género (más precisamente el llamado cine negro) que alcanzaron su máxima expresión en los 40 y primera mitad de los 50 con films que hoy son referencia ineludible en las discusiones sobre aquel más o menos impreciso término. que en sus mejores títulos excedían ampliamente sus premisas genéricas para convertirse en grandes obras del cine a secas. También los ingleses tienen sus variantes en ese terreno, generalmente representadas por los whodunit, títulos en los que -a diferencia de los films americanos, donde el contexto social en el que se desarrollaban los hechos era una premisa ineludible y era difícil establecer diferencias entre héroes y villanos- lo que más importaba era descubrir quién había cometido un asesinato. El cine policial francés (polar, para los entendidos) ofrece a lo largo de su historia una propuesta intermedia entre aquellos dos estilos aunque sin duda más cercana al modelo americano en lo que hace a la ambigüedad de la conducta de los personajes y la influencia del ambiente sobre ella, pero con una preocupación por su psicología individual mucho más marcada. Si Jacques Becker y H.-G. Clouzot podrían considerarse figuras canónicas y auténticos padres del género en Francia, luego eficientes artesanos como Robert Enrico, Jacques Deray o Pierre Granier-Deferre se sirvieron de él para sus mejores películas; un notable artista como Jean-Pierre Melville realizó sus obras mayores en ese terreno y un gran director como Claude Chabrol lo utilizó para ofrecer sus ácidos retratos de la burguesía francesa.

Esta introducción viene a cuento de la reciente muerte de José Giovanni, novelista, guionista y realizador nacido en Córcega en 1923, una figura tal vez no muy relevante en el terreno de la dirección, pero una influencia determinante sobre una serie de cineastas franceses de aquel género que se inspiraron en sus novelas o utilizaron sus servicios como guionista para la realización de sus películas. Es que los años pasados en la cárcel y su conocimiento de los ambientes del hampa por su antigua relación con diversos grupos mafiosos convertían a Giovanni en un referente indispensable a la hora de abordar el género y de presentar las relaciones entre policías y delin-





Mi padre, de José Giovanni, exhibida en TV por cable.

cuentes. El estilo seco y lacónico de sus novelas y sus guiones (en ese terreno colaboró con Becker, Enrico, Sautet y Deray) se reflejó muchas veces en los resultados finales de las películas (v.g. en El boquete, la obra maestra de Jacques Becker) y aun realizadores que no trabajaron con él de manera directa, como Melville, transmiten en sus películas un tono directamente emparentado con el de su relatos (casi podría decirse que Melville, pese a -como ya se dijo- no haber trabajado nunca directamente con él, y más allá de las virtudes personales de sus puestas en escena, fue el director que mejor trasladó al cine el estilo de Giovanni). Como realizador filmó a lo largo de 35 años una quincena de películas, algunas buenas como El rapaz, Ultimo domicilio conocido o El rufián, y otras decididamente menos valiosas. En los últimos tiempos había abandonado bastante el género para realizar films más relacionados con temas políticos del momento, y en el cable hace poco tiempo se dio Mi padre (2001), un relato de tono autobiográfico y su penúltimo trabajo. Pero es aquella influencia omnipresente de José Giovanni -sobre todo en los 60 y 70- en el cine policial francés lo que permite otorgarle sin titubeos la caracterización del título de esta nota.

chacha durante un paseo de fin de semana de un grupo de burgueses—, es una rigurosa reflexión sobre el vacío existencial, la alienación emocional y la precariedad de los sentimientos, en la que los tiempos muertos se convierten en el principal sustento narrativo. Un film de una notable modernidad.

MARTES 25

EL MAULLIDO DEL GATO, *Cat's Meow* (2002, Peter Bogdanovich). Movie City, 19.55 hs.

STALKER - LA ZONA, *Stalker* (1979, Andrei Tarkovski). Europa, Europa, 22 hs.

25 WATTS (2001, Juan Pedro Rebella y Pablo Stoll), con Daniel Hendler y Jorge Temponi. I-Sat, 23 hs. Podría decirse que esta ópera prima es la película que introdujo el cine uruguayo en el concierto internacional. Claramente influenciada por el tono y el estilo narrativo de las películas de Martín Rejtman, el film consigue, sin embargo, en sus mejores momentos transmitir la grisura y melancolía actual de una Montevideo alejada de los brillos de otras épocas, en la que los personajes deambulan sin horizontes a la vista. Las muy buenas actuaciones ayudan.

MIERCOLES 26

EL AFFAIRE DE THOMAS CROWN, *The Thomas Crown Affair* (1999, John McTiernan). The Film Zone, 22 hs. LOS INADAPTADOS, *The Misfits* (1961, John Huston). Retro. 22 hs.

JUEVES 27

SENSATEZ Y SENTIMIENTOS, *Sense and Sensibility* (1999, Ang Lee). Space, 13 hs.

VIOLENT COP (1989, Takeshi Kitano). I-Sat, 23 hs. SILENCIO, SE ENREDA, *Noises Off* (1992, Peter Bogdanovich), con Michael Caine y Carol Burnett. HBO Plus, 22 hs.

Si en ¿Qué pasa, doctor? era ostensible el homenaje que Peter Bogdanovich les rendía a las comedias románticas de Lubitsch, aquí –aunque tal vez de una manera menos evidente– es la sombra de Ser o no ser la que planea sobre el relato. Adaptación de una obra de Michael Frayn, el film narra los entretelones que se suscitan en el

medio de una representación teatral. Como en *Todos rieron*, la puesta en escena del director se coloca claramente por encima de la historia y el resultado es un film muy placentero de ver.

VIERNES 28

QUERER ES PODER, *King of the Hill* (1993, Steven Soderbergh). Cinecanal, 10.20 hs.

THE BORROWER (1991, John McNaughton). Space, 22 hs.

SOLARIS (1972, Andrei Tarkovski), con Natalia Bondarchuk y Donatas Banionis. Europa, Europa, 23.15 hs. Director cuya obra me inspira más respeto que placer, el ruso Andrei Tarkovski ha incursionado en más de una ocasión (aquí y en *Stalker*) en los territorios de la ciencia ficción. En este caso, adaptando una novela del polaco Stanislav Lem, narra los extraños avatares que sufre una expedición científica que parte hacia una base espacial ubicada en una nebulosa para realizar una misión. Por pura curiosidad, comparar con la remake realizada por Steven Soderbergh que se exhibe también este mes en el cable.

SABADO 29

DUELO DE TITANES, *Gunfight at O.K. Corral* (1957, John Sturges). Retro, 14 hs.

EL CAMINO DE LOS SUEÑOS, *Mulholland Drive* (2002, David Lynch). Movie City, 21.20 hs.

EL HOMBRE SIN PASADO, *Mies vailla menreisyyttä* (2002, Aki Kaurismäki), con Markku Pettola y Kati Outinen. Cinemax, 22 hs.

Con seguridad uno de los realizadores más interesantes del cine contemporáneo, el finlandés Aki Kaurismäki ha desarrollado hasta la fecha una obra sin fisuras en la que se fusionan con sabiduría la crítica social y el humor sardónico. Dichos rasgos pueden apreciarse en este relato que narra la historia de un hombre que, asaltado y golpeado por un grupo de delincuentes, pierde la memoria y debe reconstruir su vida. Una auténtica tragedia optimista, no exenta de ironía y humor negro, en la que se destaca una vez más la prodigiosa Kati Outinen.

DOMINGO 30

EL HOMBRE DEL PLANETA X, *The Man from Planet X* (1951, Edgar Ulmer). Retro, 11 hs.
PISO DE SOLTERO, *The Apartment* (1960, Billy Wilder). Retro, 22.10 hs.

LUNES 31

EL FRANCOTIRADOR, *The Deer Hunter* (1978, Michael Cimino). The Film Zone, 22 hs.

EL BLANCO MOVIL, *Harper* (1966, Jack Smight). Cinemax. 23.15 hs.

LOS FAVORITOS DE LA LUNA, *Les favoris de la lune* (1984, Otar Iosseliani), con Katia Rupé y Alix de Montagu. Europa, Europa, 22 hs.

Otro realizador fundamental del cine actual –en Argentina esencialmente conocido por la retrospectiva realizada en el Bafici 2003– es el georgiano Otar Iosseliani, en cuya obra se fusionan las tradiciones culturales de su país con una mirada sobre la sociedad contemporánea que, por momentos, recuerda a Jacques Tati. Esta película –que entrecruza varias historias paralelas aparentemente sin conexión– presenta una jugosa galería de tipos humanos y es una de las obras mayores de su filmografía.



>Disparen sobre El Amante

CORREO DE LECTORES

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

Señores de El Amante:

Siempre tuve ganas de contactarme con ustedes y nunca me había animado pero luego de leer (hará unos meses ya) la crítica de J. Porta Fouz sobre Perdidos en Tokio me dieron muchas ganas de hacerlo. Mi mamá había visto la película comentándome lo aburrida que era. Me dije a mí misma "bueno, otra película alabada por los críticos que resulta ser un bodriazo". La vi, entonces. Menos mal que no le hice caso a mi mamá. Segundos después de verla sentí curiosidad por saber qué opinaba El Amante. Nunca me había pasado coincidir plenamente con un crítico. Observó exactamente las mismas cosas que yo. En especial la paradoja del título "Perdidos en la traducción" y de cómo la traducción (mala) del título es estar totalmente perdidos en la traducción. Sutil y grandiosa la diferencia establecida por Porta Fouz del verbo "divertirse" contra "estar pasándola bien". Ni que hablar de los elogios que también comparto acerca de los hermosos temas que cantan los protagonistas; si uno los conoce, sabe cuán bien pega la letra de (What's So Funny) 'bout Peace, Love and Understanding con la película. En fin, cual maestra de primario... Muy bien 10. ¡Sigue así! Por mi parte agregaría que el personaje de la amiga tonta del esposo de Charlotte es demasiado tonto y demasiado exagerado; creo que con poco se entendía igual, pero bueno, esta es mi visión. En lo demás, me alegro de haber encontrado los mismos caminos y descubrir estas pequeñas grandes cosas en una gran película donde no pasa nada pero pasa mucho.

Ladyjane

Señores de El Amante:

Como siempre, nunca coincidiremos en la crítica: no entiendo cómo *Memoria del saqueo* comparte los 8 puntos con *Mi novia Polly*; en fin, otra muestra más de que hacen falta críticos cuya especialidad no sean las películas norteamericanas (me refiero a Quintín, que tiene muy bien visto al inefable John Woo, entre otros especímenes), y

puedan sentarse a mirar algo que no sea ficción, sin bostezar. De todos modos, seguiré leyéndolos. Un saludo.

Walter

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

Comparto la crítica de La Pasión de Cristo aunque difiero en algunas cosas. Creo que (aunque es la única película de la vida de Cristo que vi) está muy bien hecha. Un recurso que utiliza Gibson es el de que Jesús tenga constantemente recuerdos, lo que permite a quienes no conocen la vida de Jesús conocer un poco su vida. Creo también que la idea de hacer la película en arameo y latín es excelente, ya que es algo innovador en Hollywood. También hay que destacar que la manera de representar al diablo es muy buena... pero el que leyó con atención debe haber advertido esto: ¿cuáles de las cosas mencionadas forman parte del argumento? La respuesta es "ninguna". Creo que paralelamente a estas cosas, que llamaría "decoración", la película se dedica a mostrar ríos de sangre constantemente, lo que evidencia un alto grado de sadismo por el lado de Gibson. Además cabe destacar un par de delirios del director, como la especie de bebé que lleva el diablo en un momento de la película. En definitiva, creo que la película es una excelente realización (música, efectos, recursos que utiliza el director, etc.) pero una mala película, ya que sólo se dedica a mostrar sangre (la historia no es de Gibson, obviamente).

Francisco

Hola a todos los miembros de tan prestigiosa publicación:

Soy un aficionado al cine en general, pero también soy absolutamente inexperto en materia de crítica cinematográfica, por lo cual desearía que me expliquen qué es lo que hace a Robin Williams un actor tan repudiado por el staff de *El Amante*. Película en la que actúa es indefectiblemente castigada por *El Amante* con críticas durísimas. A mí, la mayoría de sus films me han agradado bastante y por eso siento cierto bochorno al leer sus críticas, porque pienso que tengo un muy mal gusto. Por favor, aclárenme un poco el panorama en este aspecto. Un abrazo y gracias por su respuesta. **Irving Anthony Ibarra**

Estimado Irving:

Te escribe Leonardo D'Espósito, un gusto saber que nos leen y nos discuten. Antes que nada, si te gusta algo en el cine está bien: nadie tiene la verdad absoluta respecto de nada, y mucho menos en el campo de la experiencia artística o estética. No existe para nada una regla de oro que diga qué es el buen gusto o no. Lo que nos pasa a nosotros con Robin Williams cae en las generales de la ley. Muchos lo consideramos un gran comediante televisivo o, más precisamente, un brillante stand-up comedian. Pero notamos también que en el cine trata de no ser un comediante o un cómico, sino un "payaso con trasfondo triste". Esto tiene que ver con la necesidad de legitimarse desde la seriedad o el drama de muchos intérpretes de Estados Unidos (como esas actrices que son brillantes como vampiresas pero que buscan el Oscar haciendo de madres). Hay un enorme prejuicio contra la comedia y la risa, y no sólo en el cine. A nosotros nos parece uno de los géneros más nobles, profundos y vitales: el que nos provee felicidad incluso al mismo tiempo de narrarnos una tragedia. Y si revisás la filmografía de Robin Williams (que tiene profundos pozos en ese sentido como Más allá de los sueños -When Dreams May Come- o la imposible Patch Adams), te darás cuenta de que cada vez que se "pone serio" resulta falso. Uno no le cree que sufra; más bien cree que hay allí una estrella de Hollywood a la que le da vergüenza ser cómico. En el comentario que hicimos de la salida en video de Death to Smoochy, dejamos bien claro que su trabajo es perfecto en esa película, lo que demuestra que lo nuestro es lo más ecuánime posible. También nos cae bien en la ceremonia de los Oscar, o en sus actuaciones esporádicas en Saturday Night Live. Pero para llorar nos quedamos con Douglas Sirk.

Muchas gracias por escribirnos. Esperamos que el próximo Robin Williams nos encuentre unidos y no dominados por las falsas ideas de buen o mal gusto.

PD: A mí me gusta mucho la versión en dibujos animados *de El Señor de los Anillos*, y la redacción piensa que estoy loco. Como ves, nos pasa a todos.

Good Bye Bafici 04

Una vez concluido el Bafici sólo queda añorar esos días celestiales. Afrontar la cartelera diaria será tarea penosa luego de semejante festín cinematográfico. Por lo pronto no tengo más que agradecer y hacer un repaso por lo que nos dejaron estos días memorables: Gus Van Sant con su Elephant me mantuvo con un nudo en la garganta hasta los quince minutos finales. El cine coreano comercial demostró tener mucha más frescura y originalidad que el mainstream con Memories of Murder. Romuald Karmakar con su Nightsongs, opuesto al desmedido rechazo en Berlín, demostró inteligencia y sagacidad. Me encontré con un Tsai Ming-liang alcanzando la madurez y confirmando todas sus obsesiones autorales. También descubrí un cine semejante a este último maestro con Invisible Light. Viví momentos de locura y adrenalina con 15, Save the Green Planet! y No Rest for the Brave, El último Sokurov me conmovió el corazón con tanta belleza. Estuve sumergido en una experiencia feérica que consiguió maravillarme en Le Monde vivant. Go Further y Ramblers, dos films muy pequeños, me contagiaron su alegría y sensibilidad. No pude evitar ver dos veces una película que logró emocionarme hasta dejarme boquiabierto y llenarme los ojos de lágrimas, su nombre es Shara. Gozu me impactó con su delirio lynchiano. Y muchas otras quedaron en el tintero. Gracias por el respiro. Gracias por tanto cine. Dejo mi top 5 a modo de cierre:

- 1) Goodbye Dragon Inn
- 2) Shara
- 3) Le Monde vivant
- 4) Padre e hijo
- 5) Memories of Murder

Juan Pablo Chamorro

Hola

Mi nombre es María, leí la nota de Javier Porta Fouz, y en mi humilde opinión creo que a esta persona le hace falta mucha lectura, si lees libros como Caballo de Troya, El Libro de Juan, Los Evangelios de Jesús, Cristo... la figura manipulada por el Vaticano, El Evangelio según Jesucristo, entre otras obras excelentes de gente que sí ha leído y se ha cultivado, y no son libros del Vaticano ni de ningún grupo fanático religioso, pero si los

lees te darás cuenta de que todos coinciden en una cosa: la Pasión de Cristo fue atroz, aterradora y cruel.

Mel Gibson por supuesto no descubrió ningún hilo, no descubrió la historia pero si narra lo que tú como otras gentes no quieren ver, si te llamas amante del cine, déjame decirte que antes de criticar una historia que haya sido llevada al cine, debes leer primero el libro o informarte. No critiques cosas de las que a leguas se ve que no sabes. En cuanto a La Pasión de Cristo, dices que tiene "un interés cinematográfico muy menor, casi nulo, pero se ha convertido en objeto de los debates más desmedidos". ¿Interés cinematográfico menor? Tal vez para ti una buena película sea Mi novio atómico. Fue un boom, ja, ja, ja. Definitivamente los amantes del buen cine y de las buenas historias no necesitamos "críticos" que se autonombran.

Por último quiero decirte que no soy fanática ni sigo alguna religión pero sí me informo y me informo mucho antes de dar una opinión. Por tu atención muchas gracias y, por favor, ten más cuidado con lo que dices, no vuelvas a hacer el ridículo.

María Guevara, México

Queridos amigos de El Amante:

Buscando no sé qué tema en internet, encuentro una nota "La envidia del penito" de Tomás Abraham, publicada el 07/09/02. Avatares del mundo cibernético, me puse a leer dicha nota, me olvidé de lo que estaba buscando y me dediqué a disfrutar de un excelente escrito como el del Sr. Abraham, con el que concuerdo totalmente. No sé si llegará este mensaje un tanto atrasado, de lecturas fuera de tiempo, pero que siguen produciendo efectos. De todos modos, les pido que le hagan llegar a Tomás Abraham mis felicitaciones por tan brillante trabajo, una muestra más de su lucidez e inteligencia.

Con afecto.

María Soledad Boero

Señores de El Amante:

1) Ha sido más que grato para mí reencontrarme aunque más no sea sesgadamente con Silvia Schwarzböck (su apellido es tan complicado -pero singular- para mí como lo que escribe) en las páginas de El Amante. Lo que me inquietó es la posibilidad de que la hondura que ella, Oubiña, Ricagno y otros le aportaban a la revista resida ahora en otra distinta como Kilómetro 111 o en ninguna. Disfruto de la democrática variedad que hace posible la escritura de gente joven y diversa, pero extraño ese sustento teórico de antes, reemplazado ahora por la intemperancia de algunos o la cita recurrente a películas desconocidas sin ubicarlas en un contexto preciso (aclaro que este comentario no busca terciar a favor de la renuncia a comentar dichas películas, discusión que expuso más que claramente Brodersen en una nota sobre Miike y otros). Que lo pop no quite lo erudito, que la erudición puede ser amorosa y no morosa. 2) Estoy recontra repodrido de que una película como Memoria del saqueo dure una sola semana en las cadenas de cines que monopolizan la distribución y de que así ningún espectador ocasional y no cinéfilo tenga la tentación de verla. ¿Cuándo vamos a tener una cadena de salas nacionales que imponga sus criterios y nos permita ver otras películas? Fue maravilloso disfrutar del diálogo que se produce entre los espectadores y la película de Solanas. La cantidad de gente que putea y comenta y critica y la gente que critica a la gente que critica, no porque hable en el cine sino porque se opone a sus argumentos. Ha sido una situación inédita para mí: cine debate en una sala comercial. Esto a su vez me hace pensar en la frialdad de la mayoría de la gente cuando va al cine. Aun si les gustó la película no se deciden ni siquiera a aplaudir. Un apunte final: no me cae simpático el presidente del INCAA, pero agradezco los precios del Tita Merello y del Gaumont y que en el primero hayan puesto aire acondicionado.

3) Quiero felicitar desde la gratitud a Santiago García y Eduardo Rojas por las sensibles y lúcidas críticas de Capitán de mar y guerra. Hace un par de años SG me emocionó con la de Inteligencia artificial y ahora vuelve a asombrarme la cálida fluidez de su prosa que logra siempre arrojar luz sobre la película que escribe sin resultar nunca pedante ni excesivamente analítico hasta el punto de desbaratar la magia del film. Su escritura evoca en los lectores el misterio creativo del que ha sido espectador y logra acrecentarlo en la memoria gracias al talento literario clásico que lo caracteriza. Además, no tuvo miedo de defender La sociedad de los poetas muertos (película a la que pareciera que todo crítico que se precie de tal debiera destruir) y ese es todo un gesto de solidez crítica que nos hace confiar en la honestidad de su voz. Un abrazo para ese pequeño gran hombre que nunca se encarama al palo mayor de la arrogancia seudointelectual y que con su sobria elegancia no necesita mandar a nadie al carajo ni polemizar en vano.

Marcos Vieytes

Señores de El Amante:

Me gustaría sumar al concepto de "cine choronga" el de "crítica choronga". ¿Qué es la crítica choronga? Basta leer la que le dedica Marcelo Panozzo a Roma (la insufrible película del ahora director choronga Adolfo Aristarain) para enterarse. Saludos.

Patricio Fontana

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

3.000 jóvenes ya volvieron a la escuela

Hace un mes comenzamos este trabajo con el objetivo de ir a buscar a los 15.000 chicos que estaban fuera del sistema educativo. Muchos de estos jóvenes, volvieron a la escuela a terminar el secundario.

Todavía queda mucho por hacer. En mayo se inaugura la sexta escuela de reingreso y se inicia un nuevo período de inscripción para los que quieran comenzar en el segundo cuatrimestre.

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

LOS NUMEROS DE DESERCION CERO

ESCUELAS DE REINGRESO

Escuelas con régimen académico especial diseñado para facilitar la reinserción de jóvenes hasta 19 años.

→ 316 inscriptos

NUEVAS DIVISIONES EN LAS ESCUELAS COMUNES

Se abrieron 31 nuevas divisiones en las escuelas de enseñanza media comunes de la Ciudad, destinadas a los jóvenes menores de 17 años que retomaron sus estudios.

→ 775 inscriptos

CENS

Centros de Enseñanza Secundaria para Adultos Jóvenes, mayores de 19 años. Todavía no cerró la inscripción.

→ 236 inscriptos más que 2003

ADULTOS 2000

Programa especial para mayores de 19 años. Las materias se rinden libres.

1.590 inscriptos más que 2003

CONSULTAS

- 15.500 llamadas atendidas en el 0800-999-2727.
- → 2.439 consultas atendidas en la Red de Servicios Educativos en los CGP.

Red de Servicios Educativos en todos los CGP 0800-999-2727

www.buenosaires.gov.ar