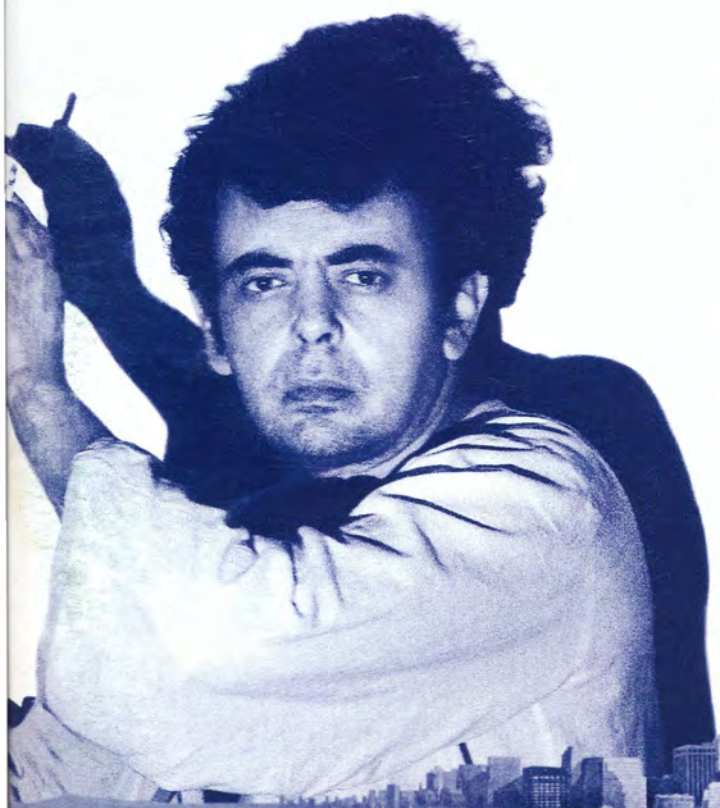
EL AMANTE

CINE



Cannes: contra Michael Moore
Buenos Aires: con Glauber Rocha
Hollywood: en la catástrofe

Fukasaku / Avati / *El día después de mañana* / *Luna de Avellaneda* / Remakes extranjeras y nacionales / Olivera y *Ay Juancito* / Walter Murch / Narciso Ibáñez Menta / Chaplin / Audrey Hepburn

AÑO 13	Nº 146	JUNIO 2004
ARG $ 9,50	URU $ 95	ISSN 150636

9 770329 260003 00146

CON ESTE EJEMPLAR DOS ENTRADAS PARA EL PREESTRENO DE *LAS HORAS DEL DIA*

EL AMANTE / Escuela

Crítica de cine

Cursos de invierno

A partir de mediados de julio

- **Buster Keaton y Charles Chaplin** por Diego Trerotola
- **La trilogía de El Padrino, de Francis Coppola** por Eduardo Rojas
- **Todo Hitchcock** por Santiago García

y otros.

En todos los cursos se proyectarán fragmentos de películas.
Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración.
Arancel $ 70 cada curso.

Informes: **elamanteescuela@fibertel.com.ar** o dejando mensaje en el **4951-6352**
Próximamente más información en **www.elamante.com**

SUMARIO 146

	2	**Festival de Cannes**
	14	**Sobre Michael Moore**
	16	**Todo Glauber Rocha en Buenos Aires**
	22	**Kinji Fukasaku**
	24	**Pupi Avati**
Bafici	26	**Rock en el festival**
	27	**Polémica: *Le Temps du loup***
Estrenos	28	**El día después de mañana + Troya**
	30	**El cine catástrofe**
	32	**Luna de Avellaneda**
	34	**Sobre la crítica**
	35	**Remakes**
	37	**El quinteto de la muerte**
	38	**Remakes argentinas**
	39	**Cabeza de palo**
	40	**Ay Juancito + Entrevista con Héctor Olivera**
	44	**Las horas del día**
	45	**Hay lo que hay**
		Bajo el sol de Toscana
		Harry Potter y el prisionero de Azkaban
	46	**Raymundo**
		Duplex
		Rebelión
	47	**Entrevista con Federico Urioste**
	48	**Sexo con amor**
		Inframundo
		La casa del espanto
		La vaca verde
	49	**De uno a diez**
	50	**Narciso Ibáñez Menta (1912-2004)**
	52	**El libro de Walter Murch**
Guía de *El Amante*	54	**DVD**
	56	**Video**
	59	**Cine en TV**
	62	**Correo**
	64	**Llego tarde**

EDITORIAL

El año pasado, en los números de septiembre (tapa de protesta en blanco) y diciembre, *El Amante* alertó sobre la concentración de público en pocos estrenos (Diego Batlle también había llamado la atención desde *La Nación*) y sobre la escasa variedad en la cartelera. En el número de agosto, habíamos hablado de los problemas a los que se enfrentaba el cine argentino al competir sin resguardos con los tanques y las prácticas de la exhibición y la distribución. Ahora, con las cosas peor aun, otros medios empiezan a darse cuenta del problema (mientras tanto, los cronistas del status quo del cine ni lo registran). Algunos directores y productores argentinos también hacen oír más fuerte su voz e incluso el presidente del INCAA. Coscia habló de "autorregulación" de los exhibidores, y también de cuota de pantalla. Y se mencionaron los ejemplos de Francia y Brasil. Lo de la "autorregulación" corre el riesgo de ser una idea ingenua. Como algo urgente, parece necesario reglamentar una cuota de pantalla para el cine argentino, pero sería apenas una solución de emergencia. No se puede defender la diversidad de la oferta cinematográfica solamente resguardando un lugar para la producción local (con el riesgo de que sea ocupado por el cine argentino más grandote y publicitado). La cuestión de la diversidad es más amplia. Se trata de mantener una oferta variada, y eso no se logra solamente con la defensa del cine argentino en las pantallas argentinas, se logra, justamente, con políticas de apoyo a la diversidad, a quienes se animen a traer un cine diferente y a exhibirlo (esos son algunos de los aspectos más interesantes del "sistema francés"). El cine argentino no debería formar un dúo con los tanques de Hollywood. Se necesita una orquesta de muchos países, y con toda clase de instrumentos. De esa manera tendremos cine y no solo algunas películas en la cartelera. A

STAFF

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

Asesora periodística
Claudia Acuña

Consejo de redacción
Los arriba mencionados
y Gustavo J. Castagna

Jefe de redacción / Editor
Javier Porta Fouz

Colaboraron en este número
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, Eduardo Flores Lescano y Walter Falcone.

Secretaria
Alejandra Chinni

Cadete
Gustavo Requena Johnson

Correctoras
Gabriela Ventureira
Malala Carones

Meritorios de corrección
Jorge García
Adriana Mastieri

Colaboración en el cierre
Diego Trerotola
Santiago García
Fabiana Ferraz

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

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

El Amante es propiedad de
Ediciones Tatanka SA.

Derechos reservados,
prohibida su reproducción
total o parcial sin autorización.

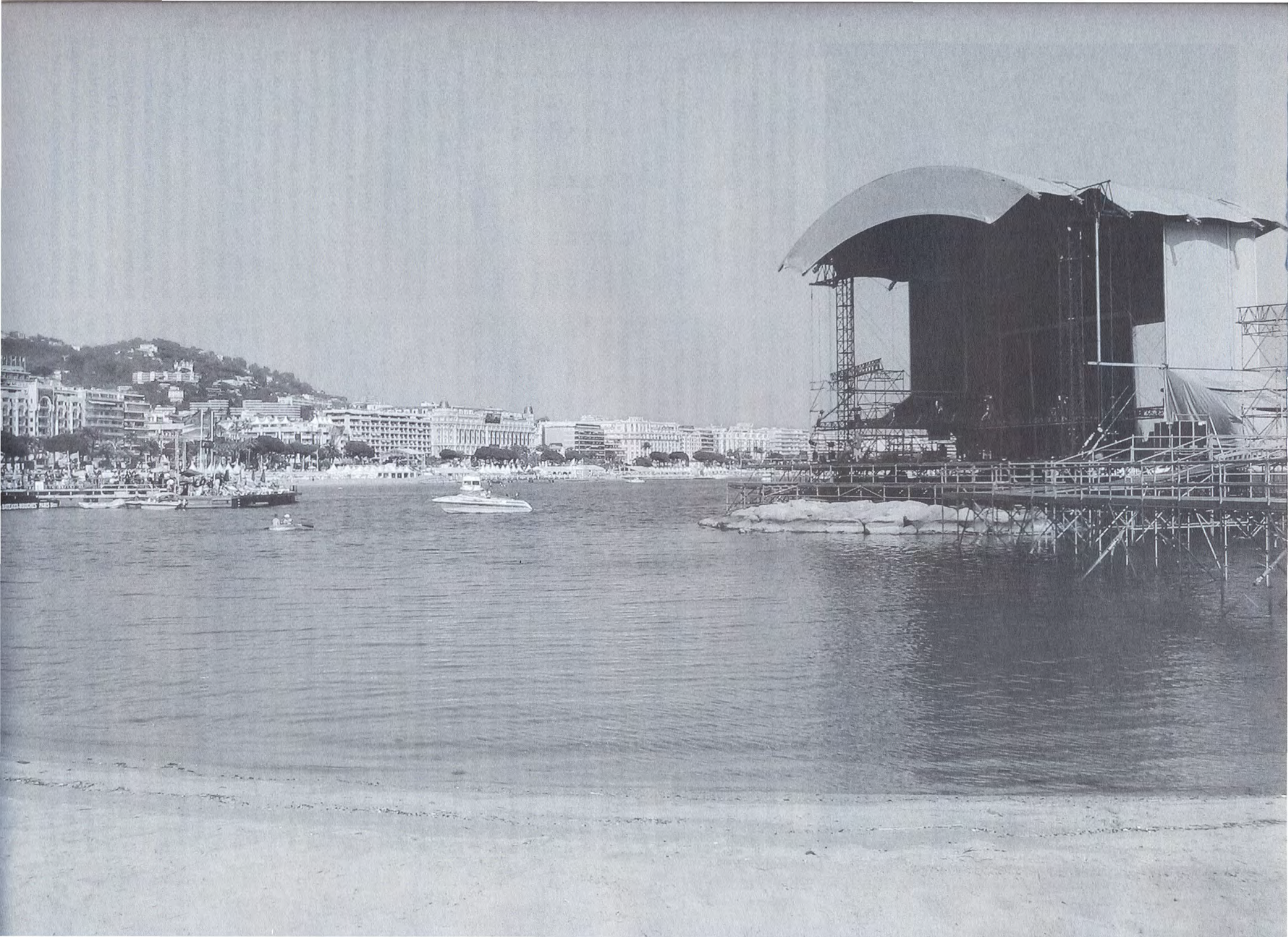
Registro de la propiedad
intelectual Nro. 83399

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

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

Sin rumbo

Aunque se hable bien de algunas películas, esta es por lejos la crónica más ácida y virulenta sobre el festival de la Costa Azul. El enojo excede la programación para derramarse sobre varios de los criterios que gobiernan el horizonte cool del particular mundo del festival más top. Todo parece ponerse en venta, y a pocos parecen importarles esas cosas que le apasionan a esta revista: aquello que se conocía como cine y el casi olvidado oficio de la crítica. **por QUINTIN y FLAVIA DE LA FUENTE**



2046, la última de Wong Kar-wai, que llegó tarde a Cannes.

INTRODUCCION EN NEGATIVO. En 1997 escribimos la primera de estas crónicas. A la distancia, suponemos que el efecto de deslumbramiento provocado por el más imponente de los festivales nos hace hoy creer que esos tiempos eran mejores. Al terminar la edición 2004, durante el viaje de vuelta y en los días posteriores, no teníamos dudas de que algo en Cannes se había deteriorado desde nuestra primera visita, al punto que nos pareció que el festival había dejado de ser el lugar en el que se establecía lo que era importante en el cine contemporáneo. Incluso, este año Cannes estuvo desprolijo: no sólo la película de Wong Kar-wai llegó tarde (dos funciones debieron cancelarse) sino que también ocurrían cosas tales como que los catálogos y programas no se entregaran con la habitual antelación o hasta una película (*Mondovino*, que no es del todo una película) fuera incluida en la competencia tres días después de comenzado el festival, una decisión que hubiera hecho trinar de furia a los periodistas argentinos, para poner un ejemplo, si algo así hubiera ocurrido en Buenos Aires o Mar del Plata. Pero, informalidades aparte, tanto la integración de la competencia como el palmarès nos siguen produciendo hoy una sensación de perplejidad. Hace dos años, Q había vuelto de Cannes (en su única incursión en solitario) con un sentimiento de desasosiego que se relacionaba no sólo con las circunstancias personales sino con el programa al que mucha gente le atribuyó entonces un estatuto de excelencia. El año pasado, en cambio, hubo muchas quejas, aunque a nuestro juicio fueron parcialmente infundadas. Esta vez, el desconcierto adquiere una característica nueva: está relacionado con la sensación de que en esta edición a nadie le importaba si las películas eran buenas o malas, si los premios eran justos o disparatados, ni ningún otro tema propiamente cinematográfico. Algunos sostenían que el estado del mundo era tan espantoso que no tenía sentido hacerse problemas por nimiedades semejantes como la calidad de los films y que, en todo caso, lo mejor que se podía hacer era disfrutar de la primavera en la Costa Azul y, de acuerdo al presupuesto y a la suerte con las invitaciones, agregarle los placeres de la comida y la bebida.

Pero nunca fuimos cínicos y se sabe que lo nuestro en Cannes es un sacerdocio: vamos para hacernos mala sangre, deprimirnos todo el tiempo, quejarnos y volver a Buenos Aires exhaustos. Una rutina que sólo interrumpimos para celebrar alguna gran película que nos cambia el humor por un par de horas. Sin embargo, hay que decir que esta vez ni siquiera nosotros logramos sufrir, porque la decepción parecía, por primera vez, garantizada de antemano. Por lo menos, si se mira el cine desde las coordenadas con las que solemos mirarlo en estas páginas.

COMPETENCIA Y DELIRIOS NUMERICOS (INCLUYE CRITICAS AL FMI). Este año, la competencia en Cannes tenía 18 películas (luego 19, con *Mondovino*), menos que nunca desde que concurrimos. De ellas, la mitad no nos interesaban antes de verlas (y tanto *Fahrenheit 9/11* como la ya famosa *Mondovino* lo hacían sólo en carácter de curiosidades). Y en la cuenta final, de las otras ocho, apenas dos nos parecieron dignas de viajar a Cannes para verlas, una casi, un par medianamente interesantes (a las que hay que agregar *La niña santa*) y dos mediocridades. O sea, una cuenta final que da las siguientes coordenadas: 19, 9, 6, 2 (19 films, 9 potencialmente interesantes, 6 decentes, 2 realmente buenas) donde cada categoría es un subconjunto de la anterior.
Es cierto que esa sensación de deterioro de la calidad de la competencia en Cannes puede resultar subjetiva, producto del malhumor y, sobre todo, de una memoria infiel que tiende a creer mejor todo tiempo pasado. De modo que, para fijar los recuerdos e incorporar un poco de precisión y espíritu científico a estas comparaciones, se nos ocurre que deberíamos hacer el mismo ejercicio con todas las ediciones de Cannes a las que asistimos. Así que aguárdennos en la sala de espera que nos vamos con el escribano Prato Murphy al otro salón a hacer el escrutinio.

Realizados los cómputos, he aquí la tabla correspondiente a los años 1997-2004:

1997	21	14	8	4
1998	22	19	9	5
1999	22	17	10	4
2000	23	19	8	4
2001	23	17	11	7
2002	22	20	13	7
2003	20	13	9	4
2004	19	9	6	2

Aclarando nuevamente que en otro momento la cuenta podría haber variado un poco, resultan llamativas sin embargo las cifras de este año: menos películas (único dato totalmente objetivo), muy poco atractivas a priori, la menor cantidad de films interesantes y la menor de obras muy buenas o excelentes. Era un comentario casi unánime que esto era más o menos así. Algunos lo definían como la primera vez que las películas resultaban malas al leer el texto del catálogo y no a la salida de la proyección. De paso, la tabla sirve para confirmar que hace dos años Quintín está, efectivamente, muy deprimido.
Pero esa unanimidad es una ironía sólo verificable entre los amigos y colegas que ven el cine más o menos de la misma manera. Mientras F y Q sufrían las consecuencias morales de estos guarismos, Todd McCarthy, el editor de *Variety*, una publicación algo más influyente que *El Amante*, acaso porque se publica también diariamente durante el

FOTOS: FLAVIA DE LA FUENTE Y MARK PERANSON

festival y modula las opiniones de la mayoría de los críticos de los diarios (con excepción, por supuesto, de los franceses), escribía: "Si bien no fue un año ejemplar como el de la edición 49 (en 1996), esta vez la mejora fue suficiente como para sugerir que la dirección del festival tomó nota de las críticas recibidas a raíz de las dificultades del año anterior y produjo una serie de pasos en la dirección correcta". Por supuesto, el líder de las críticas a la edición del año pasado fue el propio McCarthy, que continúa diciendo: "Otro año de ajustes y refinamientos, incluyendo decisiones tendientes a mezclar más fluidamente los caminos a veces divergentes y otras superpuestos del cine comercial y del cine de arte, nos asegurará que Cannes está evolucionando de la manera correcta". El tono del texto no es ni remotamente asimilable a la crítica cinematográfica o al periodismo. Más bien recuerda a algunos documentos del Fondo Monetario Internacional en los que sus funcionarios aconsejan a los países bajo examen el camino a seguir. Está claro que, en este caso, el señor McCarthy dictamina que si bien Francia se portó mal en el pasado, ahora está empezando a hacer los deberes. No nos imaginamos cuál habrá sido la reacción de Thierry Frémaux, el director artístico de Cannes, que este año asumió la plena responsabilidad por la selección, al leer este párrafo en el que lo tratan como Anne Krueger a Cavallo. Hay algo muy humillante en esta escritura. No sólo para Frémaux sino para todos nosotros, los cinéfilos y profesionales que vamos a Cannes año tras año y vemos cómo la prédica de *Variety,* que hace varios años la emprendió contra la selección "excesivamente autorista" de Cannes ahora empieza a ver cómo el festival se modifica para seguir sus recetas ignorantes y, por qué no decirlo, imperialistas.

CONTRA MOORE. Y contra Tarantino y el jurado. Seguramente Cannes 2004 quedará en la historia como el año en el que Michael Moore se llevó la Palma de Oro. La última vez que ganó un documental fue en 1956, con *El mundo del silencio* del profesor Cousteau (sobre los pescaditos) que les ganó a Hitchcock, Kurosawa, Bergman, Satyajit Ray e incluso a *El último perro* de Lucas Demare. El malestar fue bastante grande y por varias décadas Cannes se abstuvo de repetir premiaciones didácticas. Incluso, los documentales estuvieron proscritos por años de la competencia. Pero en 2002, el gordo Moore ya había incursionado e incluso ganado un premio con *Bowling for Columbine,* abría así el camino para su entrada triunfal en el 2004. Esto es literal: la única función oficial en la que se presentó la película tuvo un clima de euforia pocas veces visto. Todo el mundo estaba allí, hasta Mick Jagger, que nunca falta en las grandes ocasiones. El gordo fue recibido como un héroe y ovacionado al terminar el film durante media hora (sí, 30 minutos). De ahí a la palma había solo un pequeño paso que Quentin Tarantino y sus secuaces no vacilaron en dar. Lo más divertido (para no llorar) fue la conferencia de prensa que dio el jurado al día siguiente de la entrega de premios (que este año se adelantó al sábado). Allí estaban Tarantino, Kathleen Turner, Emmanuelle Béart, Tilda Swinton, Jerry Schatzberg, Tsui Hark, Peter von Bagh, un actor belga y una escritora para nosotros desconocidos. (De paso, von Bagh es un crítico finlandés, muy prestigioso que dirige dos festivales, el del Sol ▶

Arriba, primera línea, de izquierda a derecha: Mme. Jocelyne; Christoph Huber; Wong Kar-wai. Segunda línea: Tiziana Finzi, Ilse Hugham, Thomas Sonsino y Q; Anne Laurent; Nicolas Klotz. Abajo: Diego Batlle y Lola Silberman. Más abajo: Don McKellar y Béatrice Dalle.

De arriba abajo: Diego Lerer y F. Moujan; Quentin Tarantino en pantalla; el director Fitoussi y su actor; la gente de *La blessure*; Simon Field abrazado por Béla Tarr.

de Medianoche –inventado por los Kaurismäki– y el muy archivesco Bologna.) De von Bagh se esperaba que contrarrestara el furor populista de Tarantino, pero fue el que tuvo tal vez el papel más patético, contento de pertenecer durante 10 días al club exclusivo que Cannes le había propuesto. El jurado parecía un grupo de escolares que volvían de un viaje de egresados y les contaban a los profesores lo bien que se habían llevado, la magia de la que habían sido partícipes. Entre toneladas de almíbar y de macaneo, el grueso de la conferencia estuvo dedicado a explicar que el premio a *Fahrenheit 9/11* no había sido otorgado por razones políticas sino por los grandes méritos cinematográficos del gordo Moore. Hay que decir que escuchar esos elogios desmedidos, infundados y sobre todo innecesarios fue un trago difícil de digerir, porque película es verdaderamente mala, incluso como propaganda. El gordo no se priva de manipular a la audiencia tal como lo hacen los medios controlados por Bush. No tiene respeto por la verdad, sólo busca el efecto y para colmo, a diferencia de sus films anteriores, este está poco trabajado, es más bien aburrido y no presenta material que no sea más o menos conocido. La honestidad intelectual no es el fuerte de Moore, que parece creer, como la inmensa mayoría de malos políticos de este planeta, que sólo se trata de convencer con cualquier argumento y, sobre todo, de una manera goebbeliana, repitiendo las cosas mil veces. Para dar un ejemplo, la película empieza tratando uno de los pocos temas no tan expuestos previamente en los medios: el trabajo que se tomó el gobierno de Bush para sacar a la familia de Bin Laden de Estados Unidos en las horas posteriores a los atentados del 11 de septiembre cuando todos los vuelos estaban prohibidos. Ahora bien, Moore no saca ninguna conclusión sobre el tema, se limita a deslizar una sospecha que no queda nada clara. Todo el mundo sabe que la familia Bush hizo negocios con los Bin Laden y la familia real saudita, pero no se sabe si Moore está diciendo que Bush estuvo implicado en los atentados o simplemente dando lugar a un argumento xenófobo, implicando que un puñado de árabes fueron favorecidos por el gobierno americano antes que sus propios ciudadanos. Y el resto del film continúa con esta lógica, la de deslizar sospechas, no demostrar nada, no argumentar coherentemente y utilizar todas las oportunidades para lograr una lágrima o una sonrisa fáciles.

¿Por qué se premió *Fahrenheit 9/11*? Más aun, ¿por qué no se dijo simplemente que este trozo de propaganda electoral que el año próximo será totalmente olvidado fue elegido como un acto político, dadas las graves circunstancias del mundo, en el que el cine pasaría a un segundo plano? Los esfuerzos de Tarantino y los suyos por hacernos creer que la película era una obra maestra del cine fueron ridículos. Si uno siguiera la lógica de Michael Moore, algo que varios medios no se privaron de hacer, habría que mencionar que Miramax es tanto la productora de *Fahrenheit 9/11* como la de *Kill Bill* (exhibida en el festival aun cuando ya se había estrenado en todo el mundo) y que la palma le permitirá a Harvey Weinstein, patrón de Tarantino y Moore, hacer muy buen dinero. Pero un argumento similar no explicaría por qué la Fipresci premió también a *Fahrenheit* redondeando una idea que deslizó alguien: hace diez años la crítica estaba divorciada del público, mientras que hoy está divorciada de la crítica. Una explicación más maquiavélica del palmarès la proporcionó nuestro amigo Emmanuel Burdeau, jefe de redacción de *Cahiers du Cinéma*, minutos después del fallo. Según Burdeau, Tarantino había producido un palmarès propio de un genio florentino de la política. Le había dado la Palma de Oro a un cineasta que no puede competir con él, el premio de mejor director a otro cineasta nulo (Tony Gatlif es famoso por su torpeza), el gran premio del jurado a una película que podría considerarse de uno de sus discípulos (la coreana *Old Boy*), además de premiar a las tres películas francesas en competencia y, como si esto fuera poco, reconocer con un premio menor y compartido al sector más cinéfilo de la competencia con el premio del jurado a *Tropical Malady* del tailandés Apichatpong "Joe" Weerasethakul. Avanzando en esta dirección, la de la clarividencia de Tarantino unida a la necesidad del festival de que aun en las peores circunstancias la premiación no sea irrelevante, se podría decir que de no haberse otorgado el premio mayor a *Fahrenheit*, los candidatos que sonaban eran endebles.

Veamos: Walter Salles, Kore-eda, Assayas muy licuados; Park Chan-wook (el coreano de *Old Boy)* muy de género; Wong Kar-wai llegó tarde y eso hablaba de una película sin terminar; Hong San-soo y Apichatpong, demasiado cinéfilos. En ese contexto, *Fahrenheit* puede resultar incluso hasta una buena idea: un premio de circunstancias, como acaso lo haya sido *El mundo del silencio* hace casi 50 años (¿quién hubiera premiado a Hitchcock entonces, quién lo haría ahora si se presentara de nuevo la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado*?). Pero para resumir el palmarès desde otra óptica habría que decir que logró que la mejor película no sea una película, que el mejor director no sea un director y que el mejor actor (un chico en la película de Kore-eda) no sea un actor. A esto hay que agregar los premios obvios, Maggie Cheung por *Clean*, pero en realidad por *In the Mood for Love*, un papel muy superior por el que per-

Old Boy, según dicen, el caballo del comisario Tarantino.

dió hace 4 años, y a Agnès Jaoui por un guión que imaginamos muy profesional, para el gusto de las escuelas de guión. De modo que Tarantino, para decir las cosas claras, se sacó un cero.

OTRAS SECCIONES Y VETERANOS. Si, como vimos, el material en competencia fue pobre, entre los films de la selección oficial no competitiva hubo algunos títulos interesantes, que podrían incluso haber entrado en el palmarès si participaban en el concurso. El caso más notable acaso sea el de *Moolaadè*, del octogenario senegalés Ousmane Sembène exhibido en *Un Certain regard* (ganó el premio de esa sección), que cuenta la rebelión de las mujeres de una aldea contra la práctica de la extirpación del clítoris. Aunque a F le pareció que el film le guiñaba excesivamente el ojo a los coproductores franceses mostrando una visión del Africa occidentalmente correcta, no hay duda de que Sembène es un cineasta notable y de que el film es de los pocos que a uno le permiten instalarse en su universo desde la primera imagen. También hay que hablar, en la misma sección de la última película de Youseff Chahine, otro veterano y cliente habitual de Cannes. A Q, Chahine siempre le pareció un invento francés (un realizador del mundo árabe muy occidentalizado y que se opone al fundamentalismo). Pero F, hace dos años, descubrió un film llamado *Silence on Tourne* y quedó encantada con el egipcio. Q decidió darle otra oportunidad y acompañar a F a ver *Alexandrie... New York*. La verdad es que Chaine es un caso complicado, es un director esencialmente torpe: sus escenas bordean frecuentemente el grotesco involuntario, más en esta especie de autobiografía en clave de musical donde un muchacho egipcio va a estudiar a California a la escuela de cine y vuelve, muchos años después, para descubrir que tiene un hijo allí. La película (hablada en árabe, lo que produce un curioso contraste con tantos films en inglés que ocurren en tierras lejanas) está llena de clisés, de momentos forzados, de situaciones autorreferentes (se ve el momento en que a Chahine le dan el premio en Cannes por su trayectoria, pero esto le ocurre supuestamente al protagonista del film). Sin embargo esta colección de argumentos en su contra hace de la película, en principio, un objeto curioso y, cuando se pierden los prejuicios, la causa de un placer innegable. Es posible que Chahine con su egolatría, pero también con su enorme entusiasmo y su desparpajo, encarne uno de los secretos perdidos del cine: su desprecio por la respetabilidad, un valor que las generaciones más jóvenes buscan en exceso con perjuicio para obras que por tomarse demasiado en serio se ahogan en la intrascendencia, aunque eso sí, contenida.

Otro más que interesante trabajo de un jovato es *10e chambre instants de audiences*, de Raymond Depardon, que se limita a seguir los procesos en un tribunal para delitos leves. La cámara no se mueve de la sala de audiencias y tiene como protagonista principal a una jueza (que podría ganar varios Oscar) y como secundarios, a los reos y a los abogados. Depardon, que ya había incursionado en terrenos judiciales con *Delits flagrants*, prueba cómo un documental "puro" (sin reconstrucción de situaciones, voz en off ni efectos de montaje) puede alcanzar el suspenso de una obra de ficción. En las antípodas de Chahine, Depardon es un gran fino del cine.

En la Quincena de los Realizadores apareció otro veterano francés, Paul Vecchiali, ni fino ni grosero, con un film llamado *A Vot' bon coeur*. Vecchiali tiene una larga carrera como realizador, pero en los últimos años ha pasado a ocupar un territorio marginal, tanto que no obtiene apoyo del Estado para sus películas. Precisamente, ese es el tema del film: un director que no consigue apoyo del Estado y decide vengarse asesinando a los integrantes de la comisión que lee los guiones para el famoso subsidio francés llamado "avance sur recettes". Por supuesto, Vecchiali hace del realizador y el film es una especie de parodia policial-musical de gran frescura y libertad. Antes de los títulos finales aparece un cartel que le dice al espectador: "Adivine si esta película obtuvo el subsidio. La respuesta, al finalizar los títulos". Cuando llega el momento, la pregunta se repite y la respuesta es "NO", ante la ovación de la sala. Curiosamente, una remake podría filmarse en cualquier momento en Argentina, para no pensar que el argumento podría aparecer en las páginas policiales... De todos modos, no parece ser este un tiempo para los viejos. Cannes, por ejemplo, no incluyó a ninguno en la competencia, siguiendo las ideas directrices de *Variety* que ya hizo saber en varias oportunidades que esos viejos directores no tenían nada que ofrecerle al público. Porque ¿qué pasaría si, por ejemplo, Jean-Luc Godard ganara la Palma de Oro?, algo que nunca ocurrió. Al parecer habría mucha gente enojada. Lo gracioso es que eso bien podría haber ocurrido este año, si *Notre musique* hubiera competido: no tenía demasiados rivales a la vista (salvo el jurado, por supuesto). Paradójicamente, este Godard le gustó a todo el mundo, hasta a Todd McCarthy. Más aun, si se buscaba un film político actual y certero que, además, tuviera la delicadeza de ser enormemente bello, no había que mirar muy lejos. *Notre musique*, como es costumbre de la casa, habla del estado del mundo y del estado del cine, y Godard se las arregla como siempre para demostrar que son una y la misma cosa. Encima, se las ingenió para decir algunas maldades sobre el gordo Moore que tienen su valor. Por ejemplo, que él no había visto *Fahrenheit 9/11* pero que no le hacía falta porque Moore no distin- ▶

La uruguaya *Whisky*, de los directores de *25 watts*.

guía una imagen de un texto y además (esta es realmente envenenada) que Bush no es tan tonto como Moore cree, y que en cambio Moore no es tan inteligente como él mismo cree. Dentro del film, esta discusión se traduce en algunos pases mágicos de aristas técnicas, como la idea de que el plano y el contraplano son la misma cosa. Para demostrarlo Godard utiliza una fotografía de la retirada de los palestinos del territorio de Israel y compara el punto de vista de los ocupantes con el de los desplazados. En un momento agrega: "En 1948, Israel entró en la ficción y Palestina en el documental", una de las frases más profundas que se hayan pronunciado sobre el conflicto. En *Notre musique*, Godard habla de la reconciliación, de sus dificultades y también de su necesidad. Fue el único film en el que se siente la necesidad colectiva de vivir en un mundo diferente. Es también el único que se encarga de denunciar las posturas estéticas y políticas como las de Moore, que por ceguera y falta de rigor intelectual proponen más de lo mismo. Anticipando las críticas contra el palmarès, con un film sereno, hermoso, verdadero, que invita a ser revisto una y otra vez, Godard puede ser objeto de un único reproche: acaso tardó demasiado tiempo en abandonar del sarcasmo como sistema. Lo necesitamos en plena forma.

ARGENTINA, LATINOAMERICA. Desde *El viaje* de Solanas (1992) que una película argentina no participaba de la competencia de Cannes. *Corazón iluminado* de Héctor Babenco lo hizo en 1998, pero el director insistió en que él era brasileño. Más allá de los detalles, lo cierto es que *La niña santa* de Lucrecia Martel ocupó un lugar inhabitual para el cine nacional. La otra película argentina, *Los muertos* de Lisandro Alonso, también ocupó un espacio no demasiado transitado: en la Quincena de los realizadores sólo había estado *Un oso rojo* de Adrián Caetano en 2002. Sin embargo, en la última década, los films argentinos se comenzaron a concentrar en *Un Certain regard*, sección oficial que en unos pocos casos resulta en un descubrimiento y en la mayoría, una ambición frustrada. Alejandro Agresti estuvo allí varias veces, sin llegar nunca a competir. Lo mismo ocurrió con Trapero y *El bonaerense* hace dos años, Marco Bechis con *Garaje Olimpo*, Chomsky y Reyero el año pasado y con el propio Alonso cuando presentó *La libertad* en 2001, acaso el film que haya despertado las mayores expectativas críticas. El resto no llamó demasiado la atención (hay que recordar que tanto *Mundo grúa* como *La Ciénaga*, los films argentinos con mejores críticas internacionales, no pasaron por Cannes). Así que de algún modo este era el año del despegue argentino, un poco como ocurrió unas semanas más tarde con los tenistas en Roland Garros. El viaje a Cannes de *La niña santa* venía con la esperanza de un premio, algo que no se concretó. La recepción del film fue mixta: hubo quienes lo decretaron el mejor de la competencia mientras que otros dijeron que resultaba un paso atrás respecto de *La Ciénaga*. De todos modos, competir en Cannes, como nos decía alguien y para seguir con el deporte, es como jugar en la primera de Boca: cuando un jugador pasa por allí, su carrera como futbolista queda asegurada. En la zona cinematográfica de la metáfora, esto equivale a decir que Lucrecia Martel va a seguir consiguiendo financiación para filmar por muchos años, lo que no es un resultado menor de la excursión canina. Sin embargo, este paso por la competencia sin obtener un premio es, de algún modo, un problema para cualquier realizador con ambiciones. Podemos imaginar, por ejemplo, la bronca de Walter Salles cuyo *Diario de la motocicleta*, sobre la juventud del Che Guevara, fue un producto diseñado para triunfar a todo nivel, con base de lanzamiento en Sundance, coronación en Cannes y distribución internacional a gran escala por una major americana. Cuando en las horas previas a la premiación se decía que la Palma iría para Salles, a la mayoría le parecía una decisión razonable: paisajes, corrección política, el toque "humano" de un cineasta que busca el consenso como pocos. Era, simbólicamente, el momento de Latinoamérica, una región del mundo siempre postergada en Cannes y que últimamente tiene su representación (un film de ficción brasileño, dos argentinos, un uruguayo, un chileno, un ecuatoriano, un mexicano, más un par de documentales y homenajes hablan de una presencia importante, sobre todo si se piensa que, por ejemplo, no hubo una sola película escandinava contando todas las secciones). Pero la estrategia del latinoamericanismo consensual y sin riesgo no funcionó para Salles, a pesar de que llevarse un premio parecía una apuesta casi segura. Para quienes sí funcionó Cannes fue para los uruguayos Stoll y Rebella que después de la muy festivalera *25 watts* redoblaron la apuesta con *Whisky* y se llevaron varios premios como es la costumbre de la casa. *Whisky* es una historia de tres personajes entre Montevideo y Piriápolis, una comedia seca, casi una farsa con personajes limitados, poco carismáticos pero entrañables, parecidos a los de Kaurismäki (no más Jarmusch y Perrone, por ahora). Es una película redonda, casi perfecta, que funciona con todo el mundo. Sí, es cierto, es un poco fría, un poco demasiado calculada, pero de una eficacia demoledora al menos entre los programadores de festivales que harán que los realizadores vuelvan a dar la vuelta al mundo. Volviendo a *La niña santa*, el resultado no fue tan malo como para Salles ni tan bueno como para *Whisky*. No hay duda de que, a diferencia de Salles, Martel hace un cine de autor: sus películas tienen un universo distintivo, complejo, sutil, ambiguo y contra-

dictorio, con las pulsiones del sexo en contraste permanente con las restricciones sociales. En *La niña santa* hay una variedad de registros superpuestos: la medicina, el hotel, la adolescencia, la familia, la religión, el agua. Estos registros se cruzan y se mezclan en una sinfonía provinciana y universal. Es una película singular de una directora de gran ambición artística, de definida personalidad. Pero es una segunda película, el segundo escalón de un proceso que necesariamente requiere de un aprendizaje hasta alcanzar la maestría. Exponer este work in progress que es la carrera de Martel y su perfeccionamiento al veredicto de Cannes, crear la necesidad en buena medida artificial de que sea considerada un genio del cine en una etapa tan temprana, es muy peligroso. Una taquilla menor a la esperada en su país y la falta de un premio para compensar el desastroso momento del cine argentino en la distribución local frente a la presión de los americanos y la arbitrariedad de los multicines, no resulta la situación más auspiciosa y sí, en cambio, una situación de estrés y de exigencia un poco excesivas para cualquiera. Después de ver la final de Roland Garros, F y Q pensaron en Matías Mosterín, productor asociado de *La niña santa*, y en su depresión la noche del palmarés y la compararon con la de Guillermo Coria, que fue a Francia a ganar con tanta urgencia que se quedó en el camino. En cambio, su colega Gastón Gaudio fue a jugar y terminó, casi de casualidad, ganando. La sonrisa de uno y los dientes apretados del otro hacen pensar en los objetivos y las estrategias con las que se hace cine.

Para Lisandro Alonso, la situación después de Cannes es parecida, aunque, en apariencia, sólo fue a jugar ya que no podía ganar. Tendrá serios problemas para estrenar la película en Argentina, pero sus expectativas, en una sección paralela, eran menores. Estar en la quincena protege a los films, sobre todo con el nuevo equipo que la tomó a su cargo. El crítico y programador de la Cinemateca Francesa, Olivier Père, tiene las cosas claras. Lo suyo es hacer un festival aparte, de veinte películas que no apuesten a la genialidad última, que no intenten descubrir al nuevo gran genio, pero que valga la pena ver, que sean dignas representantes de lo que debería ser el cine. A diferencia de la picadora de carne en la que puede constituirse la sección oficial, la quincena intentó y logró constituirse en una fortaleza cinéfila, en un refugio noble para los films que exhibió. En el caso de *Los muertos*, además, Père declaró que era la película que más le gustaba de su selección y, por otra parte, el film de Alonso tuvo algunas críticas superlativas y generó, además, un gran respeto. *Los muertos* es también la obra de un autor que, al igual que Martel, intenta abrirse camino y que recién está en su segundo film. Alonso no es tan consciente de los sentidos de su obra como Martel pero al mismo tiempo es un director como hay pocos en el mundo, con un sentido poético y una libertad creativa que no tienen un techo por el momento. Sin embargo, la situación del cine en su propio país hace que su carrera sea una incógnita.

EL NUCLEO DURO Y EL ABLANDE. La película con la que puede compararse *Los muertos* es la premiada *Tropical Malady*, con su misterio, su laconismo y el esplendor de sus imágenes en la naturaleza. Pero, a diferencia de Alonso, Apichatpong trabaja en un género más preciso que es la vanguardia de las artes visuales. Su película, la tercera, tiene claro que la combinación entre una mitad realista y otra chamánica es de un exotismo tan controlado o de un control tan exótico que hay que ser muy necio para resistirse a su atractivo. Aun así, nos pareció que al tailandés las cosas le salen demasiado fáciles como para ser del todo verdaderas.

De todos modos, queda claro que *Los muertos*, como *Tropical Malady*, es parte del núcleo mas duro de Cannes, del conjunto de películas fronterizas cuya desaparición convertiría al festival en otro más de la lista de eventos internacionales irrelevantes. ¿Cuántos films de esa categoría hubo este año? Veamos: Godard, Wong Kar-wai, Apichatpong, Hong San-soo, Depardon, acaso *Five* de Abbas Kiarostami que no vimos, *Oh Uomo*, de Gianikian-Ricci (volveremos) y, tal vez, por lo menos para Q, *The Heart is Deceitful... Above All Things*, la segunda película de Asia Argento, que lo dejó totalmente trastornado. Hubo otros dos grandes momentos en Cannes: la proyección entre las películas restauradas de *The Big Red One* de Samuel Fuller y de *La*▶

Desde arriba: Orlando Senna; Lucrecia Martel; Raffi Pits; Tony Leung; Agnes Frodon y Bernard Benoliel.

Las dos páginas, de izquierda a derecha: Jerome Paillard; Apichatpong Wheerasetakul; Tilda Swinton; Jean-Michel Frodon; Lita Stantic y Thomas Sonsino.

cicatriz interior de Philippe Garrel (1967), con Nico de protagonista, uno de los films más extraños y sublimes de la segunda parte del siglo cinematográfico.

Si a estos *must* se les agrega un número fácilmente superior a diez films interesantes, agradables o estimulantes por distintas razones y dado que uno no debe trabajar para un diario (lo que implica cubrir toda la competencia y hacer absurdas entrevistas), la verdad es que Cannes sigue siendo una experiencia mayormente placentera para un crítico. Si uno se abstiene de lo que ya sabe que debe evitar (y la experiencia ayuda en ese sentido), el número de ensartes es bien escaso y se puede llegar a ver hasta dos películas buenas por día (sin recurrir al mercado, algo que no hacemos hace años). No hay muchos lugares donde esto pase. No en Berlín, ciertamente, donde estuvimos hace poco.

De modo que, como últimamente ocurre año tras año, empezamos esta crónica muy enojados con Cannes, pero a medida que el recuerdo de algunos films aparece, vamos morigerando el rencor y reconciliándonos con el festival. Pero esta vez no dejaremos que nos venza la condescendencia. Tarantino y *Mondovino* no pasarán.

ORIENTE I. Y ahora pasemos al capítulo coreano. Para gran sorpresa colectiva, hubo este año dos películas coreanas en competencia. Una estaba cantada desde hace tiempo, desde que Cannes rechazó *Turning Gate* (o, mejor dicho, sólo le ofreció un lugar en *Un Certain regard*, donde el director ya había participado dos veces), se sabía que el quinto film de Hong Sang-soo iría a la competencia ("Cannes no puede ignorar a un cineasta como este", dijo alguien). Pero en el interín se hizo una retrospectiva del director en París y, además, *La femme est l'avenir de l'homme* es una coproducción francesa. De modo que el film era un número puesto. Por el contrario, se hablaba de un posible segundo film coreano que sería el de Im Kwon-taek, veterano realizador que ya compitió dos veces e incluso ganó un premio. Fue una gran sorpresa que *Old Boy*, de Park Chan-wook, fuera ese segundo film. Del director habíamos visto una película más bien torpe y muy exitosa en su país, *JSA*, un thriller de guerra en la frontera con Corea del Norte. Luego (incluso la dimos en el VI Bafici) una película mucho más interesante: *Simpathy for Mr. Vengeance*, cargada de escenas de sadismo y siempre al borde del descontrol. *Old Boy* está en esa línea, aunque acaso sea más prolija, más estructurada alrededor de un guión a la americana, pero menos original, igualmente eficaz e igualmente abundante en momentos de tortura y otras formas de sadismo. *Old Boy* no sólo se estrenó hace algunos meses en Corea, sino que está disponible en DVD, algo bastante inusual para un film que compite en Cannes. Pero aquí también se ve la intención del festival de tirar la casa por la ventana, yendo a buscar un material caliente del cine comercial coreano. Para fijar las ideas, no nos parece que *Old Boy* sea mejor que el film de Johnny To, *Breaking News*, que se programó en trasnoche (y, a su vez, To tiene films superiores como el reciente *P.T.U.*).

El contraste entre *Old Boy* y *La femme est l'avenir de l'homme* no podía ser mayor. Tanto que es difícil compararlas en un mismo contexto (como es también muy difícil comparar estos films con *Mondovino*, por ejemplo). Si miramos la evolución del cine coreano de los últimos años, al menos del que hemos podido conocer, parece haber una brecha cada vez mayor entre las películas comerciales y las de autor. El cine coreano ha conocido un boom espectacular en la taquilla, gracias a la cuota de pantalla por un lado y a la increíble dinámica de su producción por el otro. Pero también se empieza a ver cómo los films de fórmula van desplazando a los más personales. Aunque las cosas sigan todavía mezcladas –muchos directores continúan pasando de un lado a otro– y muchos films de género estén mejor hechos en Asia que en Estados Unidos, no parece que en un futuro vayan a apasionarnos esas películas que ocupan el segmento alto de la taquilla coreana y que desplazan a los igualmente ininteresantes tanques americanos.

En cambio, el film de Hong San-soo es una cosa seria o, mejor dicho, él es un director serio cuyas películas transcurren en bares y en hoteles y giran alrededor de la comida, la bebida y el sexo. Uno tiene la impresión de que *La femme est l'avenir de l'homme* podría durar cuatro horas y el film sería aun más interesante y que a su vez podría exhibirse como un continuado con el resto de su obra. Hong es el único cineasta actual que filma esos fragmentos de vida cotidia-

2046, con Maggie Cheung, ex esposa del director Olivier Assayas.

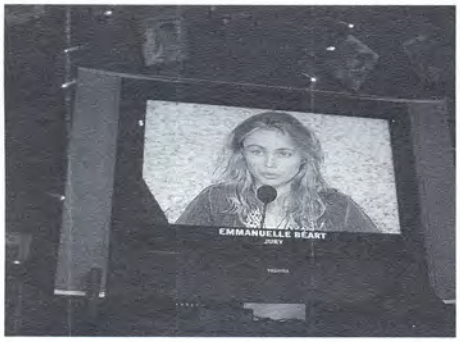
na (que además están tan cerca de la autobiografía) y produce una impresión de verdad que tiene pocos puntos de comparación. Hong es un director existencialista, pero en cada film sucesivo parece depurarse, despojar a la película de toda referencia que no sea inmediata, directa, precisa. Si en films anteriores, las originales variantes de estructura narrativa jugaban un papel, ahora Hong parece no necesitarlas más y ser capaz de construir su cine desde la más absoluta simplicidad, con actores que son invitados a beber durante el rodaje y a integrarse a un continuo banquete que en su informalidad está absolutamente controlado. Las imágenes de Hong San-soo, con las de Godard y las de Wong Kar-wai, son las que más recordaremos de Cannes 2004. En una fiesta nos encontramos con Marin Karmitz, el productor francés de la película. Sabíamos que el film podría haber sido más largo (pero él sugirió cortarlo) y se lo dijimos, haciéndonos un poco los distraídos. Karmitz respondió algo fascinante: que era un film que podía verse como una pintura o escucharse como un disco, y que en sucesivas visiones, sería una película distinta. Tenía razón.

ORIENTE II. La que seguramente era una película distinta es *2046*, último opus de Wong Kar-wai que debería haberse terminado por los menos hace un año y que no se terminó ni siquiera para la primera función anunciada. Wong está, hay que decirlo, un poco chiflado. Por ejemplo, Maggie Cheung aparece en los créditos (como "participación especial") pero es imposible encontrarla, aunque algunos dicen que la vieron en un plano con una peluca blanca (?). Otro ejemplo: el título alude a una historia de ciencia ficción que en el film queda reducida a escombros, mientras que el grueso de la acción transcurre en los años 60 y cuenta cómo Tony Leung se relaciona con una serie de mujeres. Una especie de continuación de *Con ánimo de amar*, no tanto en el argumento sino en esa obsesión de Wong por meterse en el pasado y reconstruir una sociedad donde el amor era inalcanzable, el sufrimiento intenso, pero la vida podía aun manifestar destellos de belleza. Por qué Wong ubica ese momento en las casas de pensión, en los ambientes de la noche que ya no existen en Hong Kong, es un misterio muy difícil de desentrañar. Y también es muy difícil saber si no se va a pasar otro año modificando una vez más el montaje o volviendo a rodar alguna escena. Pero lo que resulta increíble es que en esta época de mercantilismo absoluto, el director se las arregle para tratar sus películas como si tuviera todo el tiempo y el dinero del mundo para cambiarlas hasta encontrar la versión definitiva (si tal cosa existe). Wong parece en camino de dejar de ser confiable para los productores, pero su cine es de los pocos que siguen fascinando.

VIUDAS I. No es el caso de Almodóvar, que abrió el festival con *La mala educación*, que en los papeles se anunciaba como un film autobiográfico, distinto de los que venía haciendo. En realidad, la diferencia con los films anteriores es que este les gustó menos incluso a los almodovarianos. *La mala educación* habla de dos niños enamorados que son separados por un cura paidófilo y que luego se transforman en adultos y se dedican a chantajearse y traicionarse, sin gracia y sin profundidad. Cuando alguien intentaba explicarle a Gavin Smith, director de *Film Comment* (uno de los fanáticos de Almodóvar que todavía quedan), que uno no podía creer nada de lo que sucedía, este lo interpretó como una alusión a lo inverosímil de la trama. Pero no es eso, hombre, es que de lo que uno se da cuenta es de que Almodóvar es el que no cree en lo más mínimo en el cine que está haciendo aunque sus viudas lo sigan. Es que sí, aun quedan viudas de Almodóvar, así como algunas (menos) de Kusturica.

VIUDAS II. Y también quedan viudas de Olivier Assayas, especialmente entre la prensa francesa pero también del otro lado del Atlántico (amigos nuestros, varios de ellos, lamentablemente). A partir de *Irma Vep*, la carrera de Assayas es, por lo menos, francamente dudosa. A F no le parece mal *Fin de agosto, principio de septiembre*, pero Q la detesta desde siempre y encuentra en ella a un director que ha decidido traicionarse para coquetear con la riqueza y la fama. Sobre ricos tratan las dos películas de Assayas siguientes: *Los destinos sentimentales* (un casi bodrio, no hay duda) y *Demonlover* (un semibodrio, o bodrio de a ratos). Ahora, Assayas ha filmado *Clean*, una película que hace honor al título. Es limpita. Maggie es la mujer junkie de un músico de rock junkie que muere de sobredosis. Ella debe dejar la droga para recuperar a su hijo y empezar una nueva vida. En el camino se encuentra con Nick Nolte, abuelo de la criatura. Por suerte, los horrores que un argumento como este presagiaban no se complementan con golpes bajos. Todo transcurre con relativa calma, se puede decir, suavemente y eso hace a la película muy visible, muy blanda y amable. Pero, al mismo tiempo, uno se da cuenta de que Assayas, que le había dado a Maggie Cheung en *Irma Vep* un papel mágico antes de casarse con ella, después del divorcio la hace hacer de drogadicta madura y, aunque es de esos papeles que ganan premios porque una mujer hermosa se afea (como Charlize Theron en el Oscar y tantos otros casos), no deja de ser un papel en el que a Maggie se la ve incómoda y sobreactuada (y Maggie siempre estuvo a años luz de eso). Más aun, uno sospecha que el director le está cobrando alguna cuenta pendiente a su ex mujer. Es sólo una impresión.

MISCELANEA. Los que también tienen sus seguidores son un matrimonio de italianos que ya tienen sus años y que, personalmente, parecen una versión pacífica de los Straub. Se llaman Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, que presentaron en la Quincena un film llamado *Oh Uomo*, que viene a ser la última parte de una trilogía sobre la guerra del 14. Los Gianikian inventaron un sistema cinematográfico: toman material de archivo, pero sólo de los primeros años del cine, cuando se utilizaba la película ortocromática; luego, eligen fragmentos de esos films, los ralentan, los detienen de una manera muy característica y dejan que las imágenes expresen así todo lo que tienen para ofrecer. Es una empresa si se quiere godardiana, basada en la idea de que las imágenes hablan solas (o con una pequeña ayuda). En este caso, las películas encontradas en Rusia y en Italia, básicamente provienen de instituciones médi- ▶



Arriba, primera línea: Emmanuelle Béart; Lisandro Alonso. Segunda línea: Jean-Luc Godard; Ousmane Sembene y su actriz. Abajo, primera: la gente de *Whisky*, Rafi Pitts y Lisandro Alonso; Martin Schweighofer. Segunda: Mark Peranson, Quintín, Kent Jones y Scott; Maggie Cheung. Tercera: Christian Jeune; Nick Nolte y Olivier Assayas.

cas y militares, y permiten reconstruir la vida secreta de ese momento del siglo XX, con sus prótesis y sus cirugías, sus monstruos y sus instituciones. Implacable, impresionante, la película es de aquellas experiencias obligatorias si se quieren entender las posibilidades del cine.

En la Quincena, hubo otros dos films más que interesantes: uno se llama *La blessure*, dirigido por el francés Nicolás Klotz (de él se vio un film llamado *Paria* en el Bafici 2001). Ese film trata sobre los inmigrantes africanos en Francia, sus dificultades con los gendarmes, su lucha por la adaptación, su extraordinaria dignidad. Casi un documental, casi una poesía, la película de casi tres horas es de una enorme belleza y de una exacta descripción de los acontecimientos. Es de las películas que se ven poco por Cannes por su falta de espectacularidad y su pudor. En cambio, mucho más común, no sólo en Cannes sino en los festivales, es ver un film como *Mon Trésor*, que se presentó en la Semana de la crítica y ganó la Cámara de oro. Esta película israelí trata, como otras películas israelíes recientes, de un tema más bien truculento (en este caso la prostitución de una madre y una hija) con una filmación sobria, un trabajo demasiado cuidado de las actrices y todas las aristas de crueldad y sensacionalismo gratuito del caso. Y eso sí, sin hacer ninguna referencia a la situación política de Israel.

En las antípodas está el film de Asia Argento, de la cual no habíamos visto su ópera prima, *Scarlet Diva*. Aquí, la directora actúa también como una madre desquiciada que arrastra a su hijo a las peores aventuras con toda suerte de novios y excesos. Pero lejos del horripilante naturalismo de la cámara de oro, Argento construye cine, una experiencia alucinada, una cabalgata por la locura americana y una empatía poco común con los personajes. Un verdadero tren cinematográfico de los que no pasan todos los días.

MONDOCINE. Y así, finalmente, llegó el momento de hablar de *Mondovino*. Es un documental de casi tres horas (y también, aparentemente, una miniserie para televisión más larga) sobre, como su nombre lo indica, el mundo del vino. Es decir, sobre los que fabrican el vino. El director se llama Jonathan

***Notre musique*, la última del director cuyas iniciales son JLG.**

Nossiter y también transitó por el Bafici en 2001 con un film llamado *Signs & Wonders*, que hacía un uso interesante de la tecnología digital. Nossiter dio un curso entonces; es más, nos dijo que sólo vendría al festival si lo dejábamos dar un curso (gratis, por supuesto), lo que en principio habla de un personaje singular. Pero Nossiter (eso no lo sabíamos entonces) es, además, enólogo y al parecer se gana o se ganaba la vida confeccionando listas de vinos para restaurantes neoyorquinos. Antes, Nossiter había ganado en Sundance con un film más bien espantoso llamado *Sunday*. Terminado el curriculum de su cosmopolita, políglota e inquieto director, pasemos a la película. En *Mondovino*, Nossiter y un pequeño equipo recorren el mundo entrevistando productores. Desde humildes campesinos en Cerdeña o en Salta, pasando por los nobles italianos de las familias Frescobaldi y Antinori, hasta millonarios de California como los Mondavi o de Burdeos como los Rothschild. Pero los protagonistas principales de la historia se llaman Michel Rolland y Robert Parker, respectivamente el mayor consultor y el mayor crítico en materia de vinos del mundo. Hace unos veinte años, a Rolland se le ocurrió la idea de que se podía hacer vinos de máxima calidad en cualquier parte, independientemente del suelo, mediante un determinado proceso y utilizando ciertas cubas de roble. Casualmente, algunos vinos californianos respondían a esa fabricación. Simultáneamente, Parker adquirió fama como crítico diciendo que esos vinos de California y otros franceses hechos de esa manera eran superiores a los crudos tradicionales. Esto revolucionó la industria del vino a escala mundial y trastocó los precios de un mercado cada vez más en manos de empresas multinacionales. Rolland persuadió a productores de 12 países para hacer vino como él recomienda. Incluso llegó a Argentina y tiene, por ejemplo, a la familia Etchart en su cartera de clientes. Las técnicas de Rolland y los juicios de Parker (un señor que le puso Edgar H. Hoover a su perro) desataron sin embargo resistencias entre productores más pequeños de todas partes, aferrados a sus vinos particulares y opuestos a un producto uniforme y globalizado, manejado en última instancia por los americanos, aunque con fuerte colaboracionismo europeo. Es fácil trazar paralelismos entre el mondovino y el mondocine, y pensar en las películas homogeneizadas por asesores que los críticos sancionan y los festivales consagran. La globalización de uno y otro mundo son muy semejantes. Y el film de Nossiter cuenta bastante bien esta historia y deja, de paso, al descubierto una galería de monstruos, empezando por los siniestros hermanos Mondavi, siguiendo por los nobles musolinianos y terminando con los Etchart haciendo gala de su racismo. Film de viajes con un tema interesante, y un enfoque inteligente y un andar ágil, ¿qué tenemos entonces contra *Mondovino*? En primer lugar, que Nossiter, además de viñas, filma perros. Sí, como para darle un toque gracioso y una unidad formal, muestra los perros de los personajes que muestra, como para mostrar que hace cine. En segundo lugar porque a Nossiter se lo ve muy cómodo entre toda esa gente, como si finalmente sacarles ciertas confesiones fuera la excusa para compartir su mesa y su mundo, lo que le da al film una doble moral muy evidente. Las cosas se ponen un poco peores cuando se lee el pressbook y aparecen declaraciones de Nossiter como estas: "Durante el rodaje sentí que estaba en una especie de novela de Dickens o Balzac y traté de reflejarlo" o "El vino es un guardián de la civilización occidental". En el fondo, *Mondovino* es otra película rastacueros en la que el director se deja seducir por su contacto con determinado ambiente. Y –como ocurre con Michael Moore– está demasiado fascinado por su propia inteligencia sin que esta termine brillando demasiado. En definitiva, cuando Cannes incluye en competencia *Mondovino* (y *Fahrenheit 9/11*) está convocando a los cineastas del mudo al oportunismo y a la frivolidad intelectual. En *Libération* del día posterior al festival su equipo de críticos (que como toda la prensa francesa se sigue cuidando muy bien de formular cualquier cuestionamiento de fondo al festival, como si fuera un asunto de Estado y ellos fueran parte del él) escribió: "A medida que se disuelve la noción de autor, emerge la figura del seleccionador. Convertido en un punto de referencia, el seleccionador está a partir de ahora en posición de ejercer un trabajo y una función que durante mucho tiempo fue la prerrogativa de los críticos. El programa que compone puede, al mismo tiempo, comprenderse como una crítica del mundo". Curioso texto que, traducido para Moore y Nossiter querría decir simplemente que el seleccionador se ha adaptado a la política del gobierno francés tanto en su oposición a Bush como en la defensa de la "excepción cultural" que en Francia tanto vale para el cine como para el vino. Buenas intenciones (u oficiales intenciones más bien), pero malas películas.

LA CRITICA. En un libro de Martin Amis aparece una frase singular: "Por mucho que les pese a los partidarios a ultranza del criticismo literario, no hay forma de distinguir lo que es excelente de lo que no lo es tanto". Hace mucho tiempo que tratamos de regirnos por la idea contraria: que la crítica sólo se justifica si lleva las distinciones hasta el mayor extremo posible. Volver de Cannes sigue siendo para nosotros distinguir a Godard y Hong sansoo de Michael Moore y de Park Chanwook, pero también de Almodóvar, de Walter Salles y de Kore-eda.

Y MAS CONTRA **MICHAEL MOORE**

La tevé ataca

Ahora resulta que el señor de la gorrita es cada vez en mayor medida la bandera de los bienpensantes a nivel global. Pero ¿qué será pensar bien? No ciertamente lo que hace Moore. **por GUSTAVO NORIEGA**

Una de las consecuencias menos relevantes pero quizá más significativas del corrimiento del gobierno de Estados Unidos hacia una derecha salvaje desde la asunción de George W. Bush es la de haber encumbrado como un cineasta importante a Michael Moore. Con *Bowling for Columbine*, la reciente *Fahrenheit 9/11* y dos libros, Moore pasó de ser un eficaz provocador televisivo (con una película interesante en su historia previa, *Roger y yo*) a ocupar el lugar de más destacado opositor a la política norteamericana de los últimos años. Cuando la antipatía hacia las políticas imperiales abarca un espectro que va desde los pueblos más atrasados del Tercer Mundo hasta los gobiernos de Francia y Alemania, la figura del documentalista se ha globalizado a un punto que ningún otro director del género había alcanzado anteriormente. ¿Es eso bueno para el cine? No necesariamente y muy probablemente no. Elogiar a un cineasta por sus ideas o por las consecuencias políticas que sus películas puedan tener es un camino peligroso cuya primera víctima suele ser la calidad del cine y de la discusión. Pero la presencia como activista de Moore es tan fuerte que hasta el propio Godard cometió el mismo error aunque desde el ángulo opuesto: cuestionó el cine del documentalista pero porque en realidad "favorece a Bush", una afirmación imposible de comprobar como pocas y probablemente falsa. La dominación que Estados Unidos ejerce sobre el resto del mundo no parece que vaya a modificarse significativamente sumándole o restándole la obra de Moore. Queda su cine para ser discutido y la relación que el director establece con su material y con los espectadores.

En el centro de las películas de Moore está él mismo: un personaje en primera persona, como Nanni Moretti o Avi Mograbi. Se trata de un norteamericano *white trash*, con la clásica gorrita de visera, panza de cerveza y comida basura, y modales desenfadados y simpáticos. Que el origen de Moore no sea exactamente de clase trabajadora, como informa una nota aparecida en *The Guardian*, no es especialmente relevante: él interpreta un personaje cuyas características no necesariamente coinciden totalmente con su persona (pero sí muchas de ellas). Lo que sí es importante es que, a diferencia de sus películas, en los otros ejemplos dados la presencia del realizador tiende a poner en crisis la objetividad de lo mostrado, explicitando que se trata siempre de un punto de vista personal. Moretti y Mograbi ponen el cuerpo a sus manías, sus inseguridades, sus evidentes neurosis. De hecho, en una de sus películas, Mograbi coloca a su propia mujer (un personaje en off) como eje moral de la historia, asqueada por la fascinación ambivalente del director con Ariel Sharon. Moore, por el contrario, usa la primera persona en sus películas sin dudas ni vacilaciones: no busca la verdad sino que la impone, la tiene antes de rodar el film y se la tira por la cabeza a quien se cruce en su camino. Su estratagema, desarrollada y perfeccionada en su programa de televisión, se reduce a un sketch, el de incomodar a los poderosos, como los noteros de CQC pero de verdad, sin esa familiaridad canchera que convirtió a estos últimos en cómplices ingenuos de la frivolidad del menemismo. Así fue *Roger y yo*, donde perseguía al presidente de la General Motors y así era su programa de televisión *La cruel verdad*. Para dar un ejemplo de este último caso, hay que recordar que Moore una

En la página anterior, la galardonada *Fahrenheit 9/11*. Y aquí al lado, dos imágenes de *Bowling for Columbine*.

vez llevó a un grupo de enfermos de cáncer de garganta a quienes se les había extirpado la laringe a cantar villancicos en Navidad a la puerta de una empresa tabacalera.

En *Bowling for Columbine*, una película que combina sorprendentemente la simplicidad con la confusión, la tesis de Moore es que la tragedia del colegio secundario norteamericano tiene su explicación en la profusión de armas en su país combinada con el trabajo de los medios y un ancestral temor de la población blanca a los negros. Cada una de estas vertientes le sirve para refregar en la cara de algún entrevistado su supuesta responsabilidad en la masacre. Las entrevistas, encaradas de esa manera, no iluminan nada más que el narcisismo del director. Veamos dos ejemplos de la película. En el primero, Moore entrevista al productor de la serie *Cops* (Policías), un *reality* en donde una cámara acompaña a la policía en sus procedimientos y arrestos. "¿Por qué siempre los detenidos son hispanos y negros?". "No lo son", contesta el productor, desarmando un poco el discurso del director. Pero a Moore no le basta y le dice cómo debería ser el programa: "¿Por qué no hacen una serie donde se detenga a los empresarios que hacen estafas por millones de dólares?", "Lo haríamos si el arresto fuera espectacular", dice más o menos el productor. Las imágenes de la película entonces imaginan esa serie con, claro, Moore como personaje principal persiguiendo a los millonarios. ¿Qué agrega el testimonio a la "investigación"? Nada, salvo el hecho de que Moore nunca pensó que quizás haya más arrestos de negros que de blancos en la serie porque eso es lo que sucede en Estados Unidos. Pero llevaría a un verdadero estudio que quizá no pueda simplificarse en molestar a alguien.

El siguiente ejemplo es el mentado encuentro con Charlton Heston en su condición de miembros –ambos– de la NRA, la asociación que brega por la libre tenencia de armas. El esquema es el mismo, Moore le hace preguntas incómodas a Heston quien, a pesar de ser un recalcitrante derechista y un anciano con síntomas de Alzheimer, contesta con bastante agudeza. "No tengo idea pero usted es muy buen investigador, averígüelo", le contesta a la pregunta de por qué hay tantos asesinatos en Estados Unidos develando con cierta frescura el enfoque inadecuado de la pregunta. Pero lo siniestro viene después. Heston, fastidiado, se retira con su paso inseguro. Moore lo sigue por un pasillo y lo llama. Cuando el actor se da vuelta, le muestra la foto de una nena muerta por el uso de armas de fuego. Pero claro, la cámara está atrás de Moore, toma la espalda de éste y la reacción de Heston. Súbitamente, aparece el contraplano imposible. Como si hubiera una segunda cámara, invisible en el plano anterior (recordemos que esto sucede en un pasillo estrecho), se ve a Moore de frente, sosteniendo la foto de la nena, un plano filmado a posteriori de que Heston se hubiera retirado. Hay que imaginarse a Moore en ese momento ordenando a su camarógrafo que pase adelante para encuadrarlo frontalmente. La falsificación de un plano-contraplano en un documental no es un pecado, a menos que el realizador pretenda estar revelando un momento de verdad, un evento único, como quiere ser el de ponerle en la cara de un victimario la imagen de la víctima.

En estos dos ejemplos –que son reproducidos *ad nauseam* en toda su carrera— la intención de Moore al aparecer en cámara es poner en escena la bufonada molesta con su imagen en primer lugar. En ambos casos, y en muchos otros en todas sus películas, él se encuentra con gente porque tiene algo que decirle, no porque quiera escuchar: como se hace en televisión, él grita y no escucha. Que Moore haya elegido al enemigo correcto no hace buenas sus películas ni a él mismo. Su consagración internacional en Cannes es una pésima noticia, no porque favorezca a Bush, sino porque pone como secundarias algunas cuestiones que a nosotros nos parecen centrales: la honestidad intelectual, la claridad de procedimientos, la verdad como resultado de un proceso y no como punto de partida.

UNO QUE ESCRIBE MEDIO A FAVOR

Desperadou

Quiero defender a Michael Moore, incluso aunque considere que sus películas se alejan cada vez más del cine. Quiero defenderlo, aun cuando creo que su horizonte intelectual es muy inferior al de cualquier documentalista valioso de la actualidad o previo. Quiero defenderlo porque Michael Moore, demagogo y ególatra, no teme mostrarse hasta el ridículo. De esa manera las películas –especialmente los documentales, pero agrego los programas de televisión que produjo– permiten comprender cuál es el verdadero alcance intelectual y argumentativo de los estadounidenses promedio. Es, además –y por elección, lo que le agrega varios puntos– un satirista, alguien que, aun con crueldad, ve el lado terrible del mundo que le toca vivir desde el humor. El corto animado de *Bowling for Columbine*, la constante persecución del presidente de General Motors en *Roger y yo*, la idea de *Canadian Bacon* (fracaso de taquilla, su único film argumental y último en la carrera de John Candy) de que Estados Unidos invada Canadá como negocio de los medios, las conferencias en librerías de *La gran pregunta* son, repito, elementos de humor efectivos. Lo mismo pasa cuando Moore se encuentra con las palabras de uno de los cómplices de la masacre de Oklahoma o con un Marilyn Manson inteligente: usa las mismas armas de los medios masivos estadounidenses para mostrar (a veces de manera burda, a veces de manera efectiva, no siempre de modo ecuánime –y ese es su mayor error–) lo que ocultan. En eso, aun inadvertidamente, las películas de Michael Moore constituyen un documento de una época rara –"pornográfica" la llamé en mi crítica sobre *Memoria del saqueo*, documental que está mil millones de años luz de la obra completa del dogor– donde los cineastas (buenos y malos) creen que hay que decir las cosas mil veces para convencer y que tal procedimiento permite obviar el razonamiento. Moore lo hace de manera efectiva y salvaje, no de forma inteligente; y no por ello sus películas carecen de atractivo, no por ello mienten. Aun cuando manipule muchas veces sus datos, se le nota –espero que *Fahrenheit 9/11* no me desmienta, aunque temo que sí lo haga– una desesperación genuina por el estado del mundo. Leonardo M. D'Espósito

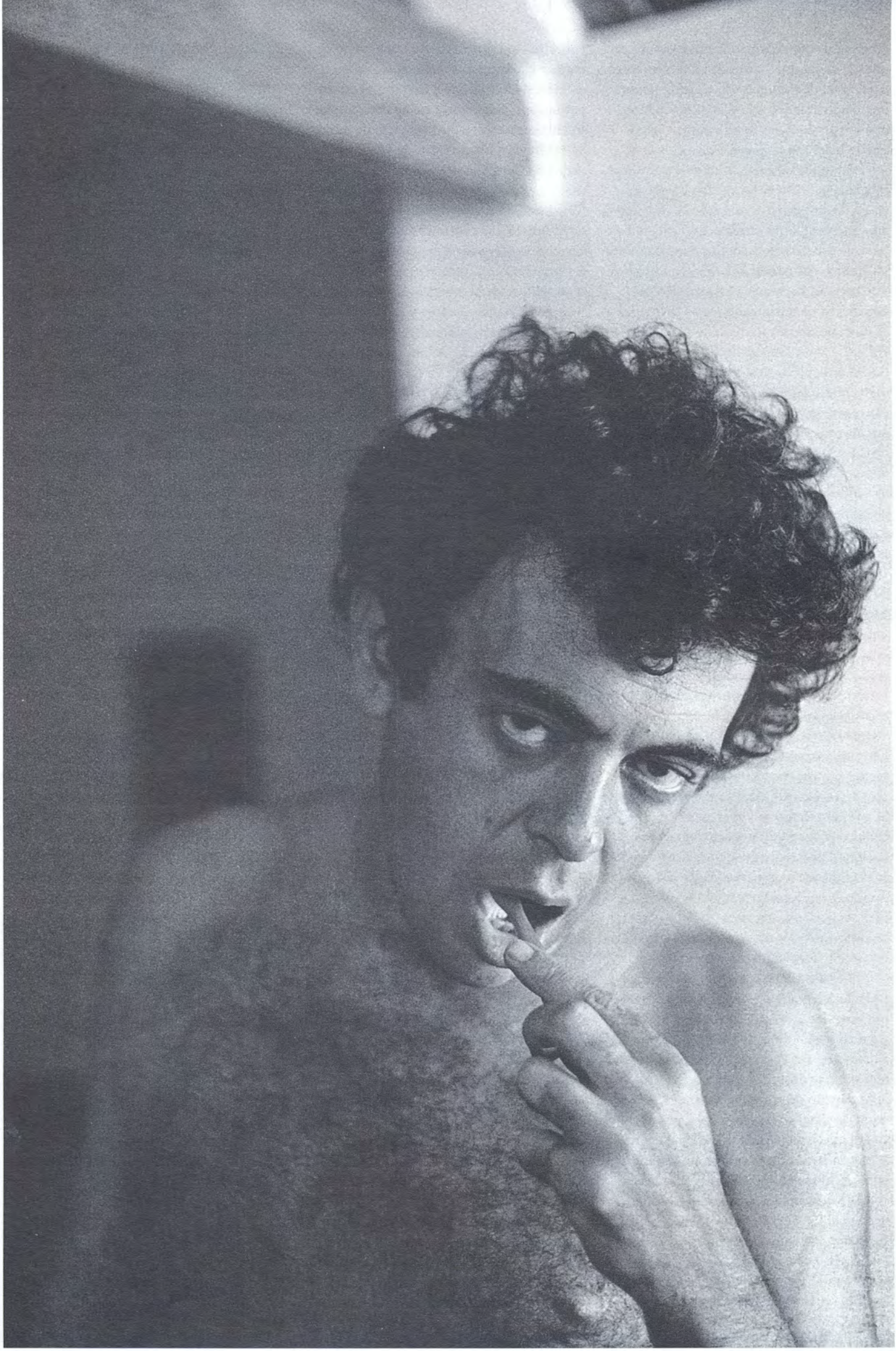
Intensidad

Hicimos un dossier sobre Rocha en el lejano número 51, con la mayor parte de las páginas dedicadas a entrevistas con quienes habían tenido más acceso a su obra. Ahora pudimos ver todo su cine, por eso actualizamos la relación de *El Amante* con el gran director de Bahía.

por JAVIER PORTA FOUZ

En mayo, fue todo Glauber Rocha. El que ya había visto y el que me faltaba. El que repetí y el que descubrí. La obra del más importante cineasta de la historia de Brasil y tal vez el mayor cineasta (o el cineasta mayor) latinoamericano, se exhibió durante el mes pasado en Malba.cine (y antes en el Bafici, aunque ahora hubo más cosas). Glauber: aluvional, bestial, genial, energético, fuera de norma. La muestra sigue de gira por otras partes de Latinoamérica (queda aquí copia de *Tierra en trance*, la obra magna de Rocha). Salvo *Cruz na praça*, corto inconcluso de 1959 y cuyos negativos desaparecieron, algunas filmaciones familiares (*Paloma, Paloma*; *Leticia em Marrocos*) y unas tomas hechas en Portugal durante la Revolución de los Claveles (*As armas e o povo*), el trabajo de Glauber como director pudo apreciarse por completo, y con algunos extras, en cine. Para volver a ver Glauber en Argentina, habrá que esperar a que vuelvan estas películas o conformarse con *Tierra en trance*, *Dios y el diablo en la tierra del sol*, *Cabezas cortadas* y *Antonio Das Mortes*, editadas aquí en video de manera poco decorosa. A pesar de lo excepcional de la situación, de la importancia del cineasta y de la imposibilidad de ver la mayoría de las películas en otras circunstancias, hubo pocos espectadores en la retrospectiva. Cada vez más, Glauber se oculta (lo ocultan), y su cine coincide cada vez menos con la sensibilidad contemporánea.

La voz de Glauber era y es clara. Sus ideas, en movimiento. Casi nada hubo ni hay de fósil en su cine. El cambio estaba en sus películas, y entre una y otra. Miraba al pasado, al presente y no podía dejar de adelantarse al futuro. No se estaba quieto, incluso estuvo por meterse, mucho antes que Oliver Stone y Baz Luhrmann, con Alejandro Magno en una miniserie para la RAI. Con su voz clara, gritaba cosas. "Hay países capitalistas ricos y países capitalistas pobres. Y países socialistas ricos y países socialistas pobres. En realidad hay un mundo rico y un mundo pobre", en *A idade da Terra*. "La tierra es de los hombres y no de dios o el diablo", se dice al final de *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), película áspera, hecha a los veinticinco años, revolucionaria. La ley del gobierno y la ley de la bala se enfrentan, se entrecruzan y se ponen en conflicto junto a las influencias de Visconti, Eisenstein y Pasolini; shocks de montaje en las tradiciones místicas y míticas del Sertão. *Dios y el diablo...* y sobre todo *Antonio das Mortes* (*O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*) concentran en la filmografía de Rocha el paisaje nordestino del Sertão. La presencia del color en *Antonio das Mortes* refuerza la imagen y la luz del lugar, de una dureza casi de spaghetti western (Antonio das Mortes es como uno o dos personajes –su grosor lo agiganta, lo enaltece– de duras épicas de paisajes secos). En el libro *Cinema de novo, un balanço crítico da retomada* (2003), su autor Luis Zanin Oricchio decía que el Cinema Novo (movimiento que Glauber hizo y a la vez rebalsó) pretendía que "el ambiente fuera tan agresivo para el espectador como lo era para el personaje". Y lo cita a Waldemar Lima, el director de fotografía de *Dios y el diablo...*, hablando de las decisiones de Glauber sobre la luz y la imagen: "El no quería 'glamorizar' la belleza de la región, y de ahí surgió el concepto de luz quemada, estallada (...) yo medía la exposición de la película a la sombra, no con la luz ambiente. Así, el film quedaría sobreexpuesto, quemando el cielo y otras áreas más claras". A la hora de hablar de cine brasileño más nuevo como *Estación central*; *Yo, tú, ellos*; *Abril despedaçado* y *Viva São João* y su luz para el Sertão, Lima dice que "quieren usar una luz hollywoodense para historias que transcurren en el Sertão y eso queda raro. La luz del Sertão es dura, con sombras fuertes y no suaves. Lo que se está haciendo no es convincente". La cualidad agresiva del cine de Glauber estaba por cierto en la luz, pero excedía con mucho este aspecto. Rocha tal vez sea el modelo más acabado de cineasta anticatártico; la violencia y la agresión de sus películas no tranquilizan ni agotan, pocos directores que han trabajado sobre la violencia –en todos los largometrajes de Glauber hay armas de fuego– han sido más chocantes. Sus películas no calman, antes excitan, cargan de energía, de violencia; su ▶



cine es un cine peligroso, contagioso, hace adherir la voluntad de cambio. Sin embargo, no se trata de escuchar únicamente parrafadas, como llamado a la acción de un cine-manifiesto de meras ideas políticas igualmente hallables en papel. Asistimos a un acicateo multisensorial, a un cine que abraza y abrasa. Glauber tal vez haya sido uno de los cineastas más cercanos a la experiencia símil sexual que Pauline Kael pretendía para el cine. Glauber cineasta kaeliano. Kael y Glauber, dos pasionales, dos seres fuera de este tiempo. El ataque a los sentidos de Glauber tenía buena parte de su sustento en el montaje, él mismo decía de su admirado Buñuel: "El montaje de Buñuel no pretende informar por la lógica: despierta, critica, aniquila, por la violencia, la introducción del plano anárquico, profano, erótico, siempre por las imágenes prohibidas en el contexto de la burguesía". Glauber, que usaba la cámara como diferentes instrumentos musicales –un cineasta multiestilo a la hora de filmar–, ha utilizado el montaje la inmensa mayoría de las veces como un tambor, o como una batería.

El cine de Glauber Rocha es un despertador violento. En *Barravento*, realizada a los veintitrés años y con actores no profesionales, cuenta una historia de pescadores de Bahía. Uno de ellos ha vuelto de la ciudad y está políticamente "esclarecido", y quiere que los demás despierten, entonces utiliza métodos agresivos para que los otros se den cuenta de su condición de explotados. La película, fuertemente política y marxista, fue hecha tres años antes de que Glauber presentara su tesis sobre la estética del hambre: "El brasileño no come, pero tiene vergüenza de decir eso; y sobre todo, no sabe de dónde proviene este hambre". *Barravento* es esa llamada a despertar en su vector más decidido, pero sus mejores momentos tienen que ver con otro aspecto de la obra del director, que va a ser su programa explícito más adelante, cuando en una conferencia de 1971 hable de la "Estética del sueño" (y de su rechazo a una estética entendida como programa): "El arte revolucionario debe ser una magia capaz de embrujar al hombre a tal punto que él no soporte más vivir en esta realidad absurda". Hay mucho arte revolucionario de embrujo, el arte revolucionario de Glauber, en *Barravento*: el travelling lateral que sigue a la bella Luiza Maranhão (Cota) mientras corre con un ímpetu bestial entre sombras de árboles –imagen-emblema del cine de Glauber, que puede estar presente en cualquier "grandes éxitos"– o en las escenas de candomblé, o en todos los momentos de personajes en el mar (omnipresente mar en las imágenes de Rocha). También hay mar en el debut, el corto *Patio* (1959), realizado antes de cumplir los 20 años. Los títulos advierten que se trata de "un film experimental". Se trata, como reconoce el cineasta, de un trabajo sobre el encuadre. Un hombre y una mujer en un patio, cuyo piso semeja un ajedrez; acercamiento alejamiento; un ejercicio de estilo. Se exhibieron otros cortos de Glauber, entre ellos una obra maestra dentro de este formato, tan poco propenso a ofrecerlas: *Di Cavalcanti*, filmado (y gritado) por Glauber en el funeral del pintor carioca Emiliano Di Cavalcanti. El corto es explosivo, con colores embriagantes, otro ataque a los sentidos (y al sentido de la muerte). Las discusiones y las peleas entre Glauber y la familia del artista plástico no sólo están en la propia película sino que siguieron: en 1979, la hija del muerto, Elizabeth Di Cavalcanti, logró que la justicia prohibiera su exhibición en Brasil. Pudo verse en el Festival de Cine de Uruguay en 1998 y ahora en el Malba (y ganó el premio especial del jurado en Cannes en 1977). Aceleremos, excitados por el recuerdo de *Di Cavalcanti*: *Amazonas, Amazonas* (1966), corto documental sobre la gente, la historia y la economía del Amazonas / el caucho / Manaos, la ópera de / todo es grande / los planos, terrenales y también aéreos / y la música de Villa-Lobos, como en muchas películas de Glauber. *Maranhão 66* o simplemente *Maranhão*, corto político sobre un discurso encendido de José Sarney (gobernador de Maranhão *y* luego presidente de Brasil de 1985 a 1989) mientras muestra la (miserable) realidad del lugar. Producido por Luiz Carlos Barreto. En off, la voz y los petardos festivos. En 1968, otro corto, conocido simplemente como *1968* y también como *Protesto Muda*, codirigido con Afonso Beato, sobre las enormes manifestaciones en Río ese año. Película inconclusa, muda, de asombrosas multitudes.

En medio de los cortos de los sesenta, Glauber hace su obra máxima, la enorme *Tierra en trance* (1967), film político cargado de una energía, como dirían los americanos del norte, *over the top*. Uno de ellos, Martin Scorsese, la ha defendido largamente y así ha llamado la atención sobre *Tierra en trance* por parte de las generaciones más jóvenes, que escuchan al americano como si fuera el guardián del "world cinema". Con menos de treinta años, Glauber hizo una alucinación de las crisis políticas en la imaginaria Eldorado y fue multipremiado en festivales (y Glauber también ya era y sería crítico, periodista cinematográfico, novelista, ensayista...). Aún hoy, *Tierra en trance* (inoxidable, imprescindible en la historia del cine, hago votos por su reestreno) es de una llamativa modernidad convulsionada a golpes de ametralladora y con la fluidez de un maremoto. El cine de Glauber es un cine sin puntos aparte, un programa de acción abrumador. Antes de otra de sus películas más vistas y emblemáticas, *Antonio das Mortes*, Glauber

Rocha tuvo unos días libres debido a un atraso del rodaje y realizó *Cáncer*, un experimento sobre la violencia, con gente discutiendo, peleando; una película precaria, urgente, rápida. Hay armas y planos desde automóviles (típica kinesis Rocha). Y también hay free jazz en la banda sonora. Es posible comparar la vida y la muerte de Glauber y de John Coltrane, dos genios ígneos que consumieron sus existencias en cuatro décadas modificando su acercamiento a sus artes de manera constante. El camino del cine son todos los caminos, decía Glauber.

1970. La década empieza con una película española y una italiana. *Cabezas cortadas* –rodada en Cataluña (donde Buñuel filmó *La edad de oro*) y con Francisco Rabal– tal vez sea la película de Glauber en la que más se filtra la autoindulgencia. La fantasía política, en esta suerte de secuela de *Tierra en trance*, no cuaja del todo con tanto distanciamiento e inmovilismo, aunque los encuadres de Glauber siguen siendo poderosos y bellos. Se puede ver a Luis Ciges (de *El milagro de P. Tinto*) y se puede escuchar a Paco Rabal cantando *Cuesta abajo* y *Sur. Der Leone Have Sept Cabeças*, con producción italiana, rodaje en el Congo, Jean-Pierre Léaud y un elenco multinacional (como las

En la página anterior, arriba: *Antonio das Mortes*.
Abajo: el afiche de *Dios y el diablo en la tierra del sol*.
Aquí al lado, a la derecha de la foto está Glauber.
Abajo, los afiches de *Antonio das Mortes* y *Barravento*.

palabras del título), es una farsa política sobre Africa que sufre de algunos de los defectos de *Cabezas cortadas*, pero recupera por momentos la velocidad y la agresión sensorial de *Tierra en trance* (de manera notoria, en el fusilamiento a puro sonido).
Las etapas en la vida de Glauber se suceden de manera vertiginosa. En el exilio, a principios de los setenta, Rocha y Marcos Medeiros revisan los archivos de las cinematecas cubanas e italianas y arman *História do Brasil* (1974) en formato collage, con fragmentos de películas (incluidas las de Glauber), más pinturas, recortes, libros, dibujos, fotografías. Una voz narra la historia del país mientras transcurre una película didáctica en el discurso (prohibida en Brasil hasta 1985) y vibrante en lo visual. *História do Brasil* es la antesala de la que será la última película de Rocha, otra manera de pensar el cine y su cine. Un cine retrospectivo y enfermizo; no es descabellado pensar en la decadentista *Saló*, película terminal de su conflictivamente admirado Pasolini. *A idade da Terra* (1980) es un film catálogo antes que un film río (como se llama a veces a estas películas largas, fragmentarias, desquiciadas). *A idade* es un muestrario estilístico rochiano de situaciones, actuaciones, política, sociología, carnaval, cortes rápidos, zoom in, zoom out, gritos, música, planos fugaces, puteadas, mar, cambios abruptos en el sonido, música de ataque. Una calavera, un conejo, un pájaro, un globo terráqueo, un televisor en ruido blanco, brutales picados y contrapicados, repeticiones de diálogos y sentencias, monjas en la calle bailando, armas, guerra. Una película fascinante y tediosa, sanguínea, honesta y final.
Si *A idade da Terra* es la despedida de Glauber en su filmografía, *Claro* (1975) tal vez sea su verdadero legado al cine que vendría. Es en *Claro*, filmada en Italia, en donde los saltos del documental a la ficción (presentes en Rocha mucho tiempo antes de la moda posterior) se hacen prístinos y magistrales. Por momentos, una película hecha de performances: una chica (Juliet Berto) gira y rueda por las ruinas romanas, Glauber la empuja con el pie, los turistas orientales miran; pequeñas farsas sobre el capitalismo y algún capitalista; algún fragmento extremo de feísmo teatral; manifestaciones obrero-estudiantiles y comentarios sobre cine. En el tramo final, *Claro* alcanza la categoría de film de futuro. Glauber y Juliet cruzan unas vías de tren y luego se internan en un barrio pobre, Rocha le empieza a hacer señas a la cámara para que lo siga. Allí comienza una larga secuencia que hace acordar a ciertas cosas del futuro de Kiarostami, con la reflexión sobre el artificio y la realidad a toda velocidad y sobreimpresión y con Glauber y Juliet en medio de la gente que sale, apiñada, a las calles terrosas del barrio. Luego de este impacto, Glauber se permite mostrarse en un momento íntimo y mágico. Me dice el crítico brasileño Ricardo Cota: "Hay una secuencia que me gusta mucho de *Claro*, cuando Glauber, hablando en el teléfono, canta la canción 'O Rio amanheceu cantando, toda a cidade amanheceu em flor'. Es muy simple pero traduce muy bien la idea del exilio". *Claro*, muy poco vista, es una joya a descubrir.
Las indicaciones a la cámara de Glauber en medio del cuadro vuelven en su documental para televisión sobre Jorge Amado (*Jorjamado no cinema*, 1978), reaparecen en *A idade de Terra*, y sobre todo son visibles en el programa *Abertura* de la extinta TV Tupí. Las habituales (y excelentes, modernas, sinceras, políticas) participaciones de Rocha en ese programa (1979-1980), creado y dirigido por Fernando Barbosa Lima, fueron estudiadas por mucha gente en Brasil. Regina Motta hablaba de los momentos Glauber en *Abertura* como de "agitación cultural", y decía que tenían las siguientes claves: alegórico (al expandir los significados de lo mostrado), épico (para la comunicación popular), antientrevista (se metía todo el tiempo con el entrevistado y *en* la entrevista), manifiesto (con programa de acción), personaje (pura hipérbole de sí mismo) y directo (intervención en la realidad). Dicen que cuando Glauber entrevistaba en plano secuencia de varios minutos, o hablaba, o gritaba, o hacía proselitismo ("la promoción de una película es una campaña electoral", "el cine es la más importante de todas las artes", "Zefirelli es un director de segunda"), no era necesaria la dirección de cámaras de Carlos Alberto Loffler. Glauber le indicaba –en cámara, en el cuadro– a la cámara adónde ir, y la cámara se movía como si estuviera atada a su mano. Ella (la cámara) lo conocía a él (Glauber) desde hacía dos décadas y no hacían otra cosa que entenderse poco antes del final. Aunque no se notara porque la pasión y la intensidad de Glauber estaban por encima de todo, ambos estaban exhaustos. Glauber murió en 1981. A

LIBRO DE LUJO **SOBRE GLAUBER ROCHA**

Caleidoscopio rochiano

Si uno quiere ver en video algo del cine de Glauber Rocha, apenas podrá encontrar unas pobres ediciones de algunas de sus películas. En cambio, si uno quiere leer y ver en papel, la calidad disponible aumenta considerablemente. **por EDUARDO A. RUSSO**

Barravento*; Fritz Lang viejo y con parche y Glauber joven y ensimismado; *Tierra en trance.

La cercanía de este libro impone la evidencia de algo que merece ser destacado en la misma apertura de esta reseña. *Glauber Rocha, del hambre al sueño*, referido modestamente por la gente del Malba como "el catálogo" de la muestra, marca un hito en la edición de libros sobre cine en Argentina. Desde su misma tapa Glauber, desafiante, interpela al lector; y acaso las dimensiones y ostensible calidad gráfica del objeto parezcan prometer la típica propuesta de impreso de *coffee table*, de gráfica suntuosa y contenido secundario. Pero ni bien uno se asoma a las primeras páginas comprueba que el equipo de edición compuesto por Eduardo F. Costantini (h), Ana Goldman y Adrián Cangi logró algo diferente. La calidad de las imágenes e impresión del volumen podría haber inclinado a confeccionar un bello catálogo, poblado de esas imágenes que Glauber dejó abundantes: dibujos, gráficos y una serie de fotos que parecen convocar, en cada instantánea, al despliegue de relatos enteros. Pero el índice mismo permite comprobar que la cosa va en serio y que, en lugar del mero homenaje, lo que acecha en sus casi cuatrocientas páginas es una empresa de recuperación glauberiana casi inimaginable en estas latitudes. Recuperación que se propone integral: no sólo la de un cineasta, sino un verdadero compendio multimediático que pasa revista a la insólita densidad y variedad del legado glauberiano.

Luego de presentar a un Glauber con los brazos abiertos y con los dedos en V, ante el fondo de un cementerio neblinoso con todos los signos de lo bahiano y tras las presentaciones se inicia la *Kynoperzpektyva*, que muestra al lector esa revisión de su obra que el artista organizó en 1981, poco antes de su muerte, acaso sabedor del corto tiempo que le restaba. Además de sus célebres manifiestos *Estética del hambre* y *Estética del sueño*, hay en esta sección una serie de escritos autorreflexivos sobre su cine más una reveladora entrevista que le hizo João Lopes.

En la siguiente sección, "Aproximaciones críticas: estética, política y pensamiento", un conjunto de estudios aborda desde distintos contextos, tiempos y perspectivas, entre la pasión y la circunspección, el legado glauberiano. Desde el testimonio biográfico de Alfredo Guevara o Fernando Birri, o los rigurosos ensayos de Ismail Xavier, Adrián Cangi y David Oubiña, pasando las consideraciones al borde del diario personal de Jean-Paul Fargier o el balance certero de Serge Daney, hasta la detallada crónica de Fernando Martín Peña sobre el impacto de su cine en la Argentina, entre otros textos, el itinerario del libro reconstruye la huella glauberiana a escala local y global. Huella que se reactiva en el mismo lector ante el contacto candente con la escritura de GR, en una selección de sus escritos sobre cine donde el trato con Eisenstein, Lang, Renoir, Ford, Buñuel, Rossellini, Visconti, Antonioni, Fellini, Pasolini y Godard provoca un chispazo tras otro, y da cuenta del método en la locura glauberiana.

Dos textos de la última sección escrita dejan apreciar, de modo ideal, al *desborde glauber* respecto del perfil habitual de un cineasta. Jorge La Ferla encara las intervenciones de GR en la TV Tupí, y Horacio González examina los trazos persistentes de Glauber en la memoria política de una generación. Y hacia el final, acallados los textos, la sección "Escenas amorosas" –compuesta por fotografías de Paula Gaitán tomadas entre 1978 y 1981– reafirma esa presencia visual que se adhiere al recuerdo y que llama a la contemplación más detenida.

El volumen –por otra parte acompañado por la traducción de sus textos al portugués y al inglés– se cierra con una biografía, filmografía y bibliografía exhaustivas que lo proponen de aquí en más como material de referencia.

Glauber Rocha, del hambre al sueño bien puede marcar también un punto de partida. En su presentación, Costantini destaca que es la primera exposición que el Malba dedica a un cineasta; la excelencia de sus resultados hace esperar ansiosos la continuación de lo que aquí se inicia. A

***Glauber Rocha, del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, de varios autores. Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2004. pp. 398**

El amor de Glauber

El tema es cine. Cine, cine.
El tema es cine. El tema es cine.
GR, en Abertura.

A la memoria de Ricardo A. Moretti, que también amaba a John Ford.

Asomarse al planeta Glauber produce un efecto extraño. La emoción se tensa ante el choque íntimo y visceral con alguien radicalmente ajeno a los horizontes actuales. Ese escritor-realizador-teórico-agitador-portavoz del Cinema Novo dejó una marca imborrable pese a los tiempos propicios para la obliteración de toda intensidad. Un itinerario iniciado a la par por la escritura y el experimentalismo cinematográfico: mientras hacía la serie de artículos que llevarían a su *Revisión crítica del cine brasileño* (1963), Glauber filmaba sus cortos y tomaba a medio camino el rodaje de *Barravento*, para estallar con la inolvidable *Dios y el diablo en la tierra del sol*. La idea era, en sus mismos términos, proponer "otro tipo de conflicto, narrando, por consiguiente, con otro tipo de lenguaje". Así siguió hasta el fin. ¿De dónde venía ese portento? Sumemos algunas líneas a las genealogías posibles.
Con esa opción brasileña de preferir el nombre de pila, él era para todos Glauber, y no Rocha. Familiaridad de trato compartida con un extranjero que provocaba esa misma cercanía en todos los que lo conocían. Cuando Glauber tenía sólo tres años, un loco solitario llamado Orson anduvo buena parte de 1942 filmando Bahía en contrapicado ante la mirada extrañada de sus habitantes, sin importarle demasiado que Hollywood se le estuviera echando encima. No son pocos los que fechan en ese gesto desmesurado el origen del Cinema Novo. Como Orson Welles, Glauber Rocha quiso refundar el lenguaje cinematográfico en dos dimensiones: la de la puesta en escena y la de la narración. Para ello, así como el norteamericano tenía el teatro y la radio, el brasileño contó con la experiencia poética modernista que lo vacunó tempranamente del realismo documental y le deparó ácidas polémicas con el Nuevo Cine Latinoamericano. La obra de Glauber se arraiga en la generación de 1922, y su Estética del Hambre es heredera directa de la antropofagia de Oswald de Andrade. Morder y devorar contra un cine digestivo, pero no con fingido primitivismo sino haciéndose cargo del linaje del cine soviético, de vanguardias como dadá (como Buñuel, algo de Glauber lo hace un neodadá ejemplar) o el surrealismo (en su vertiente Artaud), sorprendentemente unidas al melo mexicano, al western o al *jidai geki*. Comer a Eisenstein, a Vigo, a Welles o Kurosawa... el proyecto Glauber consistía en la cuidada empresa de convertirse en salvaje, para conseguir un cine que mordiera al espectador, no sólo por sus contenidos, sino en su misma expresión. En ese sentido, influye más en él la Semana de Arte Moderno del 22 que la tradición de un marxismo con el que nunca se entendió del todo. En cierto sentido, conservó de aquellos modernismos la idea de una revolución estética, aunque la defendiera como práctica política. Y algo de esa extrañeza consiste en que desborda el perfil mediático del cineasta. Sus mismos connacionales lo veían como algo distinto a un director de cine. El caso de *Abertura* prueba hasta qué punto era una figura no etiquetable, elusiva en su misma contundente presencia. Su gestualidad, sus borbotones de profeta lo instalan, más que como intelectual, como poeta visionario. La fe bautista de sus orígenes, el misticismo nordestino y cierto milenarismo cinematográfico lo hacen emblemático de aquellos años en que la promesa de cambio radicalizado en todos los órdenes de la vida contaba con el cine como arma privilegiada. De allí su éxtasis eisensteniano, su fiebre a lo Vigo, pero también sus encuentros y desencuentros con compañeros de ruta como Godard o Pasolini. Y por eso los desengaños, el rumiar inacabable y hasta el toque de locura ulterior. La pasión riesgosamente articulada a un cerebro que no puede bajar la velocidad en una vida que sabe se está quemando, y se decide a estallar como la luz de ese Sertão (ese estado del alma) que insiste en su pantalla. El último Glauber, como el Brecht final reconciliándose con el viejo Aristóteles, leía a Castelo Branco proponía retornar a John Ford, pero su muerte repentina deja para la conjetura qué habría sido de ello. A falta de mejor definición de esa entidad que se escurría cuando Glauber se alejaba de su centro, Paulo Cesar Sarraceni dijo alguna vez del Cinema Novo que era "el amor que nos une". Es esa pasión quemante, arrasadora y peligrosa, la que acecha en esta obra inclasificable e ineludible, y que une a Glauber –incluso en su misma extrañeza– con todos los que amamos al cine.

Arriba, Glauber con las monjas de *A idade de Terra*. Abajo, Paco Rabal en *Cabezas cortadas*.

El grito primitivo

Sangre y violencia por un japonés que cruzó algunas veces el Pacífico para hacer un par de películas con los americanos, de los que comenzó homenajeando su cine más negro, para luego legarle a Japón algunas de sus películas más rojas. **por DIEGO BRODERSEN**

Kinji Fukasaku nunca pudo terminar la que sería su película número 68: el cáncer acabó con su vida a los 73 años de edad en enero de 2003. Su hijo Kenta tomó la posta y rodó las imágenes que darían forma a *Battle Royale II*, la secuela del último gran éxito comercial de un realizador tan prolífico como influyente. Algún crítico extranjero notó la ironía de que un film centrado en la lucha a muerte entre dos generaciones terminara siendo el mayor legado de un padre a su hijo, pero una inspección más cercana a algunas de las constantes de su filmografía permite disipar las dudas rápidamente: las paradojas de la violencia forman parte inherente de su cine, en el cual las nuevas generaciones, intentando diferenciarse de la de sus padres, vuelven a cometer los mismos errores y a disfrutar de los mismos placeres. El ciclo organizado en la sala Leopoldo Lugones durante este mes de junio es demasiado breve pero a la vez bondadosamente representativo y permitirá un primer acercamiento a uno de los creadores más exitosos del cine nipón de todas las épocas.

Las películas de Fukasaku son violentas, secas, arrebatadas, veloces, epilépticas. A diferencia de su contemporáneo Seijun Suzuki, empeñado en la estilización extrema de la puesta en escena y la deconstrucción de los códigos genéricos por el absurdo, KF irá construyendo con el tiempo un deliberado camino hacia la dureza y la misantropía más visceral, hacia una rabia primitiva que destila en cada uno de sus personajes hasta dejar de ser medio y transformarse en fin último. El Japón de Fukasaku es una nación carcomida en sus entrañas y los seres que la habitan son el lógico resultado de una sociedad empeñada en la supervivencia más egoísta y salvaje. No por nada –y esto a la par de Nagisa Oshima– se convirtió durante los años 60 y 70, tal vez inconscientemente, en el mayor comentarista crítico de los cambios sociales y culturales de un pueblo arrebatado de sus tradiciones milenarias, expuesto a la modernidad sin anestésicos, derrotado y humillado en sus imposibles sueños de grandeza y transformado en la nueva prostituta del gran vencedor occidental. Y todo ello sin alejarse de un cine popular y masivo, aunque de pura raza, ese que lejos de complacerse en la mediocridad y el autoconsuelo chauvinista no teme exponer las miserias y heridas abiertas.

Varios de estos elementos, constitutivos de sus mejores acercamientos al cine de yakuzas, están presentes en forma embrionaria en su quinto largometraje, realizado por encargo para la empresa Toei, el estudio en el cual realizaría gran parte de su obra. *Greed in Broad Daylight* (1961) parece, vista hoy en día, un boceto en miniatura de *Battle Royale*, reemplazando adolescentes en plena ebullición hormonal por adultos sedientos de sexo y dinero. Más cerca de cierto cine norteamericano duro de los años 50 (*Casta de malditos* de Kubrick viene a la mente al instante) que de cualquier género tradicionalmente nipón, la historia tiene a un grupo de malvivientes multiétnico como protagonista y la preparación del robo a un camión blindado como excusa. El grupo integrado por japoneses, norteamericanos y hasta un coreano comienza a corroerse y autodestruirse desde el mismo momento de su creación, y las múltiples ambiciones, pactos y traiciones despliegan un muestrario de seres miserables en estado salvaje. Es un film fallido, que no recibe precisamente ayuda de unos actores occidentales tan poco profesionales como creíbles, pero que resulta de interés por su cualidad premonitoria. El duelo final, en contrastado blanco y negro y pantalla ancha, anticipa las violencias de sus películas de los 70 y demuestra cabalmente el talento de Fukasaku para utilizar las locaciones más sórdidas, a falta de un set y un mayor presupuesto.

El *ninkyo eiga* es la vertiente del cine de yakuzas más clásico, aquella que arranca a fines de los 50 y es destruida literalmente por Fukasaku en 1973 con uno de sus films más sobresalientes, *Battles without Honor and Humanity*, que ya desde el título mismo anticipa que sus gángsters se sentirán muy alejados de los códigos de honor, nobleza y hermandad que forman parte sustancial del género. Varios realizadores han vuelto en los últimos años a transitar la senda del *ninkyo eiga*, incluido Kitano en *Hermano*, no casualmente una de sus películas menos valoradas. Para comprender mejor esta antítesis entre la tradicional nobleza del yakuza cinematográfico y el vale todo que Fukasaku incorpora al cine como reflejo poco romántico de los mafiosos nipones de la vida real, nada mejor que comparar dos trabajos cercanos en el tiempo. En *Sympathy for the Underdog* (1971), también conocida como *Gamblers in Okinawa*, un mafioso que estuvo

En la página anterior, *Sympathy for the Underdog* y *Street Mobster*. Aquí arriba, *Cops vs. Thugs*; abajo a la izquierda, *Greed in Broad Daylight*, y a la derecha, *Yakuza Graveyard*.

a la sombra por diez años, luego de la traición de una "familia" aliada, logra reunir a sus antiguos compinches, trasladarse a la isla de Okinawa y comenzar de nuevo las actividades ilegales lejos de Tokio. Pero el plan último no es hacerse del control del dinero y el poder que de él deviene, sino la venganza por los pecados del pasado. Los últimos tres minutos de la historia contienen y sostienen el fundamento del *ninkyo eiga*: los cuatro sobrevivientes de la encarnizada lucha entre facciones se enfrentan a todo un regimiento yakuza con armas de fuego, cuchillos y espadas, sacrificando su vida pero salvando el honor del grupo. La muerte no sólo es necesaria, sino bella. Dos años más tarde, en la citada *Battles...* –tan exitosa que generó cinco seudo secuelas dirigidas por el mismo Fukasaku–, el realizador dispone la acción en la ciudad de Hiroshima durante los últimos meses de 1945. Las primeras imágenes semejan un cartel de advertencia: en una calle poblada por sobrevivientes, una suerte de mercado persa donde todo puede comprarse y venderse, varios soldados norteamericanos violan salvajemente a una chica japonesa. Lo que sigue es un despliegue de violencia donde todo tiene cabida, excepto la honorabilidad y el respeto por las tradiciones, tanto de la yakuza como de la vida civilizada. La clave es sobrevivir, encontrar una salida a la miseria y la explotación, triunfar por todos los medios necesarios y sin ningún tipo de remordimientos. La trama, compleja y relativamente difícil de seguir en una primera visión, asiste a la gestación de varios grupos y a la constante batalla por obtener el control de los negocios ilegales, todo ello retratado en la versión potenciada de un estilo que Fukasaku ya venía utilizando en sus últimas películas –incluida *Street Mobster* (1972), también protagonizada por Bunta Sugawara, quien es al Fukasaku de los 70 lo que Toshiro Mifune fue para Kurosawa–: montaje frenético, uso de la cámara en mano, saltos narrativos y elipsis temporales permanentes, e incluso recursos tales como planos congelados y placas explicativas. Un cine en extremo moderno y por demás oscuro, pesimista, catártico.

Como muchos de los realizadores llamados "comerciales" trabajando a pleno dentro de la industria del cine japonés, Fukasaku-san supo transitar regularmente por los más diversos géneros: la ciencia ficción en *Virus* (1980), el drama bélico en las escenas japonesas de *Tora, Tora, Tora!* (1970), el melodrama *camp* más desenfadado en *Black Lizard* (1968) y *Black Rose Mansion* (1969) –donde dirigió a la travesti Akihiro Miwa en los papeles centrales–, el *chambara* o film de samurais, del cual *The Shogun's Samurai* resulta un buen ejemplo, y eventualmente algún film alejado del género puro como *The Fall Guy*, comedia dramática tan despareja como atractiva. En esta última, un actor secundario hará lo imposible por sobrevivir dentro de la industria del cine, aunque deba transformarse en improvisado doble de riesgo y realizar un *stunt* tan imposible como mortífero. Resulta en extremo tentador ver a este personaje como el epítome de todos los antihéroes del cine de Fukasaku, e incluso ver en él a un posible alter ego del mismo realizador: temerario aunque con un marcado miedo al fracaso, dispuesto a todo con tal de conseguir un fragmento de inmortalidad, por minúsculo que este sea.

Detalle del ciclo "Batallas sin honor ni humanidad: el cine de la crueldad de Kinji Fukasaku"
Horarios de proyección: 14.30, 18 y 21 hs., excepto *The Fall Guy*, 14.30, 17, 19.30 y 22 hs.
Viernes11: *Greed in Broad Daylight* (*Hakuchu no buraikan*, 1961) 82', 35mm.
Sábado 12: *Sympathy for the Underdog* (*Bakuto gaijin butai*, 1971) 93', 35mm.
Domingo 13: *Street Mobster* (*Gendai yakuza: hito-Kiri yota*, 1972) 92', 35mm.
Lunes 14: No hay función.
Martes 15: *Battles without Honor and Humanity* (*Jingi naki tatakai*, 1973) 99', 35mm.
Miércoles 16: *Cops vs. Thugs* (*Kenkei tai shoshiki boryoku*, 1975) 101'; 35mm.
Jueves 17: *Yakuza Graveyard* (*Yakuza no hakaba: Kuchinashi no hana*, 1976) 96', 35mm.
Viernes 18 y sábado 19: *The Shogun's Samurai* (*Yagyu Ichizokuno Inbo*, 1978) 130', 16mm.
Domingo 20: *The Fall Guy* (*Kamata Koshinkyoku*, 1982) 109', 16mm.

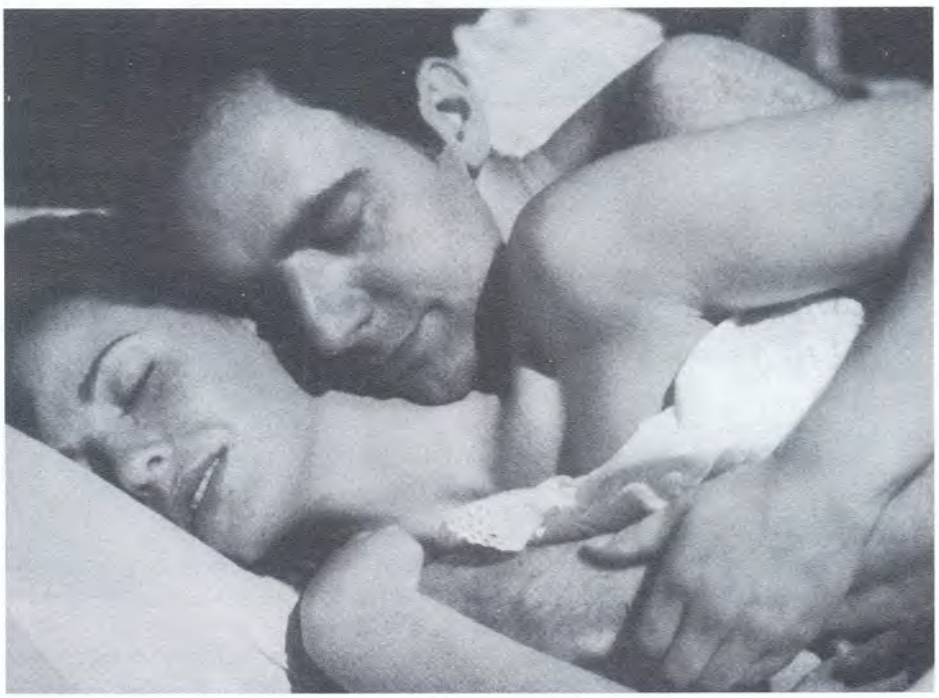
Corazón simple

El autor de la nota sigue a Avati, pero no mucho por las salas de estreno porque, como en el caso de tantos otros directores europeos, sus películas sólo pueden verse en ciclos. **por EDUARDO ROJAS**

Pupi Avati es casi desconocido en Argentina. Más de treinta películas, premios y reconocimiento en Europa. La admiración y amistad de Fellini, su pasado de músico de jazz, su presente amenazado por una enfermedad cardíaca. Nada de eso ha trascendido entre nosotros. Tampoco, lo que es más importante, su cine. Apenas un par de estrenos hace más de una década y dos retrospectivas, la primera en 1996 y la presente, ambas en la Sala Lugones, tratan de cubrir ese silencio que lamentamos los admiradores de este cineasta de la simpleza.

Así es, todo está a la vista en Avati. La transparencia de sus personajes se equipara a la de su narrativa. Y por la vía de lo simple da cuenta de la complejidad de lo humano. Su cámara es un ojo inocente que mira y no juzga. Vistas desde esta lente, las conductas son más absurdas cuanto más lejos están de la sencillez del hombre adánico con el que se identifica Avati.

Hace un par de números, al comentar *Il cuore altrove*, dije que Avati se definía como católico. Esta retrospectiva permite matizar esa definición. Pupi está cercano al maniqueísmo. Luz u oscuridad sin matices, encontrar lo que de luminoso haya en lo oscuro y viceversa. Es cierto que presenta esta dualidad en una versión blanda, balanceándose entre ambos extremos. Sus películas están pobladas de dos tipos de seres: los terrenales, pragmáticos, disfrutantes de todo aquello que pueden tocar con sus manos, queribles (Gianinni en *Il cuore...*, el "procurador" del baile en *El camino de los ángeles*), o más o menos detestables (la familia Beiderbecke en *Bix*, Leopold Mozart en *Nosotros tres*) y los inocentes (Nello en *Il cuore...*, los montañeses en *El camino de los ángeles*). Pero es desde el lugar de estos últimos que Avati cuenta sus historias. De tal forma, el mundo es siempre nuevo, porque la mirada es siempre la de la primera vez. Y esa mirada se bifurca en dos: la amargura final (la lucha de Bix por alcanzar la nota definitiva, mientras su familia y el show business lo tiran hacia abajo, la derrota total del jugador de póker timado en *Regalo de Navidad*) o la alegría inefable de la salvación (el joven Mozart, Carlo Delle Piane en *Fiesta de graduación*).



***Il cuore altrove*, la más reciente de Pupi Avati vista en Mar del Plata y ahora en Buenos Aires.**

Abajo y arriba. La tierra o el cielo son los destinos extremos de estos seres. No hay purgatorios ni estados intermedios. La gloria o Devoto. El cielo a menudo está en la tierra, más precisamente en Bologna, la ciudad natal de Avati. Roma es un bello mausoleo de hombres trajeados de apariencias y obligaciones. Bologna es el lugar del amor, los campanarios y las plazas, los campos vecinos entibian su nacimiento y el resplandor de su eternidad. Porque el amor casi nunca se concreta para los personajes *avatianos*. Su irrupción los ilumina y los paraliza en un limbo de perpetua espera. En este mundo los hombres no terminan de nacer, son criaturas candorosas orbitando en torno a una mujer deslumbrante e inalcanzable. ¿Qué es esto sino el eco atávico del hombre cristiano buscando en la altura la imagen de la madre sin mácula? ¿Qué es esto sino una ilusión, un equívoco milenario que ha sangrado tanto amor, dolor y belleza? La mujer es de la tierra, y este equívoco destruye la vida de Bix que la persigue en las alturas con el trino de su clarinete, siempre interrumpido al borde de la perfección; o la de la víctima del juego de póker, que no adivina detrás de la veleidad femenina de las fichas la mano tramposa del hombre (un taimado Carlo Delle Piane, el inigualable alter ego de Avati. Pequeño, sus ojos saltones y su extraña nariz ganchuda y plana reflejan todas las emociones: egoísmo, avaricia, bondad. Su actuación es un disfrute que justifica por sí solo la retrospectiva).

Pero esta confusión celestial bendice al mismo tiempo las vidas de los inocentes, que la colman en la búsqueda.

Vistas en orden cronológico, las películas de Avati van despojándose a medida que se acercan cada vez más al corazón de sus personajes, y buscan en el pasado el aire, equívocamente costumbrista, donde respira su inocencia.

El corazón es simple, necesita de pocas cosas para latir, dice Avati. El suyo palpita entre la tierra y el cielo, en el aire de Bologna, en los pulmones gastados de Bix, sobre el rostro titiritesco de Delle Piane, en torno de las bellas madonnas inalcanzables. A

Videoclub **El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo

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

Venta y alquiler

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 Veloce
MENSAJERIA INTEGRAL

NOS ADECUAMOS A SU TIEMPO Y NECESIDAD

SERIEDAD, SEGURIDAD Y RESPONSABILIDAD GARANTIZADAS

IPS CORREO PRIVADO

IP SERVICE S.R.L.

SERVICIO INTEGRAL DE MENSAJERÍA, CORREO PRIVADO, LOGÍSTICA Y DISTRIBUCIÓN

ipservice@ips-ilveloce.com.ar // ventas@ips-ilveloce.com.ar

Ángel Gallardo 870, Capital Federal (1405), Buenos Aires, Argentina
TEL: (05411) 4867-0036// 4958-6375 FAX: (05411) 4983-3584

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-bertolucci-chabrol-leconte-bresson-godard-sautet-

Cronembero-hartley-ripstein-scorsese

cine independiente de autor y clásicos

no camine mas en caballito y villa crespo

club de video

Apolinario Figueroa 146
alt. Acoyte 1400
tel. 4857-2633/4856-3319

Dorrie-coppola-allen-stone-de palma

Von trier-lang-de la iglesia-medem-ripstein-truffaut-rohmer-tavernier

400A Cine

Traducción de guiones y proyectos.
Presentaciones a subsidios internacionales.

E-mail **400a-cine@voila.fr**

4322-7518

4326-5090

ANUNCIE EN

EL AMANTE

Parece que la redacción no alcanzó a decir todo lo que quería del Bafici 04 en el número pasado (y tal vez haya más el mes que viene). Aquí, unas crónicas rockeras por unos ex pelilargos. Y una polémica acerca de la última película de este tipo llamado Michael Haneke, el provocador austro-francés.

Llena tu cabeza de rock

JANIS EXPRESS. Uno de los momentos más felices del festival. Un tren alegre y mortuorio que llevó por tres ciudades canadienses a Janis Joplin, The Band, Jerry Garcia y otros sixties-hippies, pertrechados de cajones de licor y whisky, cigarrillos y otros excesos típicos de la época. La gira empezó y las bandas se presentaron rabiosamente luego de Monterey Pop y Woodstock, inicio y casi desenlace sesentista en la música. A The Band se los veía muy bien ocho años antes de la despedida en *The Last Waltz*. Garcia y Grateful Dead descerrajan algunas claves alucinógenas de aquellos años, en tanto que cabría preguntarse sobre ese inexplicable milagro kitsch de los 60 que fue Sha-na-na, repitiendo la performance de aquellos tres días de 1969. Pero llega Janis en la última media hora y pasa un huracán, un tornado de placer, autoexigencia, voz única e inmolación gestual y corporal en el escenario. Sus dos intervenciones son un exceso, en cualquier sentido: musical, lúdico, sexual, mímico, gutural. Pero *Festival Express*, realizada en 1970, no es únicamente un desfile de artistas por tres escenarios canadienses. Representa otras cuestiones. Por un lado, las fiestas dentro del tren, la alegría de contener la agresión del mundo en pleno trip. Por el otro, la respuesta a la ingenuidad de Woodstock y al negocio de la música; el productor del evento habla de dinero y de los pocos dólares que obtuvo por estos recitales gratuitos. El tren se pierde en un horizonte y nunca descarrila. Sin embargo, lleva un cadáver inmediato: Janis reventaría seis meses más tarde. **Gustavo J. Castagna**

ESCUELA DE ROCK. La recuerdo como una de las escenas más notables del último Bafici: decenas de adolescentes con jeans agujereados, que no podían ocultar su frustración por el *sold out*, quedaron cara a cara con un grupo de vigilantes del shopping del Abasto. Hubo un momento de breve tensión, pero terminó todo bien gracias a una promesa de reprogramar el film en alguna otra sala de Buenos Aires. Las proyecciones de *End of the Century*, documental de los debutantes norteamericanos Michael Gramaglia y Jim Fields, fueron de los momentos más emotivos, curiosos, intensos y felices de la edición 2004, a la que le vino de maravillas la incorporación de la sangre rockera que aportaron esta película, la encantadoramente ingenua *Greendale* de Neil Young, el dulce homenaje de *Grand Theft Parsons* (el plano del ataúd en llamas del gran Gram nos puso la piel de gallina) o los habituales desplantes de los hermanos Gallagher en *Live Forever*.

Para aquellos que estamos ligados a la cultura rock, la aparición en la programación de los documentales *End of the Century* y *Live Forever* (también de *Festival Express*, obviamente) fue una excelente noticia. *End of the Century* cuenta con rigor y amenidad la historia del primer grupo punk de la historia, probablemente el que más hizo con menos de todos los que uno conozca. En base a los testimonios de los integrantes de la banda y a valiosas imágenes de archivo, *End of the Century* deja claro que Joey portaba talento y sensibilidad, Dee Dee sumaba reviente y actitud rockera y Johnny, cálculo y energía. Uno de los mayores logros del film es la construcción de este último personaje, un auténtico freak que logró trepar al panteón de héroes del punk con un discurso ultraconservador. Pero creyó tan firmemente en que formaba parte de la banda más importante del mundo que terminó transformándose en el motor del proyecto de principio a fin. *End of the Century* es, entre otras muchas cosas, una especie de redención cinematográfica de ese flequilludo desagradable que le robó la mujer a Joey. Un premio tardío a su perseverancia.

Live Forever, por su parte, pone en foco la explosión, el auge y la decadencia del britpop, la fiebre musical que sucedió a la caída del thatcherismo. Lo interesante del film es la demostración certera de que el derrotero del britpop anticipó, de alguna manera, el de la realidad británica bajo el régimen de Tony Blair. La conclusión es tan evidente como amarga: un sueño que duró demasiado poco a pesar de las desmesuradas promesas iniciales. Oasis ya no es la mejor banda del planeta, y Blair –lo que es aún peor– es nada más que el más abyecto socio del sanguinario Bush. La película desecha el afán abarcador –hay omisiones y más de una simplificación– para dedicarse a trazar ese paralelismo con final marcado a fuego y a mostrar que sus protagonistas siguen más o menos igual que siempre: Damon Albarn en plan autocrítico y reflexivo, proponiéndose como alternativa inteligente; los Gallagher autoproclamándose como *working class heroes* –y pidiendo más drogas y cerveza– y Jarvis Cocker (Pulp) riéndose de todos. **Alejandro Lingenti**

LE TEMPS DU LOUP
Francia / Austria / Alemania, 2003, 110', dirigida por Michael Haneke

El ¿buen? salvaje

A FAVOR Haneke es un salvaje. Pero su salvajismo se trepa a la cumbre de una cultura civilizada y burguesa en donde la barbarie parece haber sido exorcizada. Y el resultado muestra una cultura endeble e hipócrita. La crueldad, que aparece como una pústula en medio del confort y las buenas maneras, no tiene explicación ni moral que la contenga. Por eso se hace insoportable en *Funny games* o *Benny's video*, o se enreda en perversión tramada con romanticismo schubertiano en *La profesora de piano*. Pero *Le Temps du loup* es la etapa del descenso de aquella cumbre. Todo bienestar quedó atrás, arrasado por algún Apocalipsis sin explicación. Europa, o el lugar que sea, es un territorio sin ley por el que deambulan algunos sobrevivientes. El miedo oculta cualquier otro sentimiento. Hay hambre y sed. Hay trenes inciertos a los que se aguarda como pasaje a algún destino de salvación. Hay oscuridad. Y muerte. La Huppert ingresa brutalmente a la condición de viuda, y sus hijos a la orfandad, por una bolsa de comida. Pero ¿son los saldos de una catástrofe por venir? ¿O es el hueso descarnado del presente? ¿Las Bosnias, Iraks o Haitís que el mundo satisfecho se niega a ver? El hombre es, siempre, el lobo del hombre. En todo caso, entre los grupos de sobrevivientes que reúne el azar, comienzan a rehacerse los mismos lazos de amor y odio que han prohijado la vida humana desde su origen y que permiten que Haneke alcance otra vez la cumbre de su belleza amoral relatando la muerte por sed de un bebé. En detalle, unas manos trenzan dos palos formando una cruz para su tumba. En off el lamento de la madre se desgarra en un idioma con ecos latinos (¿esperanto?), la cámara se aparta e incorpora unas luces que se acercan trayendo la ilusión de un tren. Enseguida el final: un travelling desde un vagón vacío que corre sobre un campo desierto, pero fértil. Todo verdor renacerá. Sólo un salvaje como Haneke puede predicarlo. **Eduardo Rojas**

EN CONTRA. A Haneke se le deben algunas de las más valiosas imágenes de un cine de crueldad y frialdad extremas. De *El séptimo continente* (1989) a *La profesora de piano* (2001), sus personajes asistieron al más funesto de los destinos con estoicismo insuperable. Víctimas de males extraños y situaciones terminales, aguantaban en su intimidad un dolor que tenía siempre la forma de un relato creativo y original, temporalmente hablando. Porque la interrogación de Haneke fue siempre hasta dónde se puede extender el dolor, cuánto puede durar el sufrimiento frente al ojo inclemente del cine. Los personajes de Haneke, por ejemplo las regias familias de *El séptimo...* y *Funny Games* (1997), parecen ser maltratados a causa de su belleza y felicidad. El plano secuencia del acoso de Juliette Binoche en *Code Inconnu* (2000) resume toda esta línea con un virtuosismo formal tan agudo como interrogativo. Su película paradigma, en este sentido, podría ser *Festín diabólico* de Hitchcock, una descripción sin pestañeos de la más cruel de las pesadillas gélidas.
Desde su título, *Le Temps du loup*, a la última película de Michael Haneke parece importarle tanto el tiempo como a sus predecesoras. Pero este es otro tiempo, porque esta historia se centra en el fin de un tiempo, o sea, en el postapocalipsis. El relato no es más que otro periplo por el terror, aunque más errático que los anteriores, también protagonizado por una familia regia que se destruye progresivamente. A diferencia de sus otras películas, donde se privilegian los interiores, acá los exteriores rurales tienen un valor radical y el cine de Haneke abandona cierta forma de intimidad para salir a encontrarse con el (otro) mundo. Ese cambio no lo favorece. En primer lugar, la película se tienta por la belleza paisajista: aunque oscura y con algún aire goyesco, belleza al fin. Hay una rebuscada plástica del encuadre casi al borde de cierta forma de *cinéma qualité*, así en francés, porque Haneke se afrancesó en el mal sentido de la palabra. Y, peor aun, en esos encuadres hay una gravedad simbólica, por ejemplo en el uso del fuego (oh, Fuego Infernal). En esta película de Haneke, el encuadre subrayadamente bello le ganó espacio al conflicto del tiempo. Y, claramente, perdió el cine. **Diego Trerotola**

EL DIA DESPUES DE MAÑANA

The Day After Tomorrow
ESTADOS UNIDOS
2004, 124'
DIRECCION Roland Emmerich
PRODUCCION Roland Emmerich, Mark Gordon
GUION Roland Emmerich, Jeffrey Nachmanoff
FOTOGRAFIA Ueli Steiger
MONTAJE David Brenner
MUSICA Harald Kloser
DISEÑO DE PRODUCCION Barry Chusid
SUPERVISION DE EFECTOS DE SONIDO Larry Kemp
SUPERVISION DE EFECTOS VISUALES Karen E. Goulekas, Jim Mitchell
INTERPRETES Dennis Quaid, Jake Gyllenhaal, Emmy Rossum, Dash Mihok, Jay O. Sanders, Sela Ward, Austin Nichols, Arjay Smith, Tamlyn Tomita, Sasha Roiz, Ian Holm.

TROYA

Troy
ESTADOS UNIDOS
2004, 163'
DIRECCION Wolfgang Petersen
PRODUCCION Wolfgang Petersen, Diana Rathbun, Colin Wilson
GUION David Benioff
FOTOGRAFIA Roger Pratt
MONTAJE Peter Honess
MUSICA James Horner
DISEÑO DE PRODUCCION Nigel Phelps
SONIDO Nigel Bennett
SUPERVISION DE EFECTOS VISUALES Joss Williams
INTERPRETES Brad Pitt, Eric Bana, Orlando Bloom, Brian Cox, Nathan Jones, John Shrapnel, Brendan Gleeson, Diane Kruger, Garrett Hedlund, Sean Bean, Julie Christie, Peter O'Toole, Saffron Burrows.

Hollywood en germano II

por JAVIER PORTA FOUZ

Casi cuatro años atrás (*EA* 101), en un único texto hice la crítica de dos películas: *El patriota* y *Una tormenta perfecta*, estrenadas al unísono. Eran films de dos alemanes en el Hollywood primera A. El artículo (bastante flojo, por cierto) era a favor de la película de Wolfgang Petersen y en contra de la de Roland Emmerich. Cuatro años después, los alemanes en Hollywood vuelven a estrenar en el mismo mes. Y entonces, otra vez la comparación, que tal vez sea de cierta utilidad para detectar algunos síntomas del mainstream actual, en tanto *El día...* gana al eliminar una serie de elementos que *Troya* y otras películas afectadas de gigantismo cargan como lastre. Petersen y Emmerich cambiaron de rol: el que había hecho cine catástrofe ahora hace cine de época y viceversa. Por mi parte, sostengo que también intercambiaron algo de la calidad y el interés ofrecidos por sus películas.

Troya no está "firmada" por Petersen sino apenas filmada. Algo similar ocurre con la gran mayoría de las grandes películas destinadas a copar el mercado y a ahogar al resto del cine. Pocos logran imprimir algo personal a tantos millones, y solamente parecen lograrlo los directores más desviados, los más locos. Cameron lo hizo en *Titanic* (el mayor éxito comercial de la historia), y lo confirmó Ang Lee en *Hulk* (un relativo fracaso de taquilla). La desmesura de Cameron y los alardes estéticos de Lee no están en la receta habitual del mainstream, y tengan o no éxito, al menos sacuden la normalización ambiente. *Troya* es una película normalizada, y normalizada al uso; es decir, con insoportable prepotencia en todos los rubros. Abruma, molesta y ya cansa la idea del megaelenco de estrellitas en ascenso junto a estrellas más experimentadas; un equipo de "galancitos" y de "actores" para vender a todos los públicos, en todos los países. El americano Brad Pitt parece siempre recién salido de la peluquería, con sus ricitos rubios y sus poses de *book* de modelo. Algo similar le ocurre al inglés Orlando Bloom (Paris), con el agravante de su adherido carácter melifluo (hasta ahora, Bloom es uno de los inventos más clamorosos de la última camada de galanes). Al australiano Eric Bana se lo muestra menos "en pose", pero él tampoco –a pesar de conservar cierta dignidad– puede evitar parecer una de las estatuas griegas que filmaba Fritz Lang en *El desprecio*. Otro problema es la gente con el rostro recauchutado, como Peter O'Toole, cuyo cutis con ánimos de resplandecer y su extraña nariz le quitan credibilidad a su personaje de rey viejo de hace 3200 años. Saffron Burrows (Andrómeda) tiene la boca y los pómulos desencajados, tal vez debido a excesiva flacura; no deja de ser triste ver a esta mujer reducida a lánguida comparsa con túnicas, cuando supo darles batalla a unos tiburones genéticamente modificados en *Alerta en lo profundo*. Estas películas con tantos nombres– incluso para los papeles secundarios– intentan delinear a todos los personajes porque cada ilustre con chapa merece un rol de peso. Lo malo es que no llegan a conformar satisfactoriamente a cada uno de ellos, y con tanto peso las películas no pueden hacer otra cosa más allá de hundirse. En *Troya* (como en *Armageddon* y en *Batman eternamente*, entre otras), las escenas de mucha acción, con muchos personajes, se filman con cámara nerviosa y su montaje es tan veloz como confuso (*Blade 2* demostró que se puede hacer superacción bien editada, pero el mainstream es mayormente impermeable al conocimiento). La informa-

Esperando el desastre

ción visual de las batallas multitudinarias de *Troya* no excede "algo que se mueve". Si van a filmar así la acción, mejor hagan elipsis, que bastante duran estas cosas: 163 minutos para *Troya*, incluidos los eternos créditos, aderezados por una horrible canción.
El día después de mañana (de un director cuyos antecedentes son temibles: *Godzilla, Stargate...*) dura "apenas" dos horas, frente a una cierta tendencia a las dos horas y media; no tiene canción horrible y no abusa de los personajes secundarios con matices (aunque sus principales problemas están por ese lado, como la subtrama del nene internado). Emmerich, que escribe, produce y dirige luego de tomarse cuatro años desde *El patriota*, sostiene en *El día...* la tradición del cine catástrofe, con un montaje comprensible (incluso para las cosas que vuelan por causa de los tornados) y con un elenco –a diferencia del de *Troya*– sin nombres rutilantes ni de estrellas de actual manijeo. El protagonista es Dennis Quaid (Jack), actor de perfil clásico, sólido y honesto que nunca ha tenido la suerte merecida. Jack protagoniza el conflicto central del relato a varios niveles: debe salvar el máximo posible del mundo y de su país, a su hijo y a sí mismo. Con un eje claro, hasta estas películas elefantiásicas pueden sostenerse sin abrumar a pura prepotencia financiera. El exhibicionismo ya aburre: *Troya* hace alarde de fotografía cara, paisajes, computadoras efectistas, decorados, conflictos, reparto, duración, peluquería, vestuario, coros new age y bronceados. Es muy difícil hacer un muestrario de riqueza y ostentación sin debilitar la narración. A los buenos efectos visuales para contar y no para alardear, a los desastres y al despliegue mundial de la acción, Emmerich les arrima un relato con cohesión. Simple y hasta grasa, sí; básico y poco sofisticado, afirmativo; con un simpático y simplón discurso a favor del tercer mundo y de la ecología, también. Pero volver a las bases, eliminar gran parte del batifondo de las superproducciones y concentrarse un poco no viene mal. Y hasta puede dar resultados inesperados, como una película ¡filmada por Emmerich! con ritmo, cierta dignidad y decidida a transitar –aunque sea un poco torpemente– la tradición americana clásica, cada vez más perdida en casi todos los géneros más allá de la comedia. ¿Será por eso que el personaje de Quaid se llama Jack?

Clooney luchando con *Una tormenta perfecta*. Y al lado, Tommy Lee Jones rescatando gente en *Volcano*.

Como le ocurría al inolvidable Alex DeLarge de *La naranja mecánica*, frecuentemente nos sentimos obligados a presenciar ciertas cosas que preferiríamos no ver o que nos excita ver aunque aparentemos desagrado. Lo que ocurre con el cine catástrofe podría resumirse en esa idea, aunque lamentablemente la ansiedad muchas veces se traduzca en el peor de los aburrimientos y la cada vez más habitual decepción.
Desde su popularidad en los setenta hasta el resurgimiento en los noventa, este género trae consigo ciertos dogmas que muchas veces se esfuerza en respetar insistentemente para garantizar un grado de satisfacción que, a su vez, arruina cualquier buen propósito inicial. Bajo el principio de aportar un sólido "buen entretenimiento", los peores exponentes parecen empecinados en respetar el ridículo "lo bueno dura poco", con quince minutos interesantes luego de un melodrama barato. Como sucede en muchos casos, la confianza ciega en lo que una computadora puede facilitar resulta ser el peor de los karmas cuando la exploración creativa se agota al mismo tiempo que los efectos visuales.
Tomando en cuenta el riesgo que implica respetar las secuencias apocalípticas sazonándolas con drama e incluso un poco de comedia negra, muy pocos directores han logrado estar a la altura de lo que el género exige y otros han asombrado al intentar doblar las reglas e ir un poco más allá. Hay una clara distancia entre los oportunistas y los verdaderos creadores, quienes deciden tomar ventaja de las últimas invenciones digitales sabiendo cuándo equilibrar los climas y cuándo apartarse de las supuestamente duras críticas socio-políticas para volver a la verdadera raíz y fomentar ese deseo en el espectador de apartar la vista y al mismo tiempo querer ver más, con el morbo activado ante la destrucción.
La curiosidad mayor es observar cómo la evolución tecnológica paradójicamente no se ha emparentado con una evolución en la calidad debido a la torpeza en guiar ese avance fructífero. La inclusión de una fuerte carga dramática se confunde con molestas –y artificiosas– odas a la amistad y al amor subrayadas hasta el hartazgo.
Películas como la abominable *Armageddon* y la sentimentaloide *Impacto profundo* terminan desnudando su irrisoria pobreza argumental y se convierten casi en involuntarias autoparodias, lo que nos recuerda a *¿Y dónde está el piloto?* o, remontándonos más atrás, a *Dr. Strangelove*, dos maravillosas –y bien disímiles– parodias de un género que remarca el pánico y la vulnerabilidad del hombre.
En la otra vereda se ubican las acuáticas *Titanic* y *Una tormenta perfecta*, rarezas que conmueven por ese extraño híbrido de sutileza dramática y arrollador poder visual, concentrado tanto en las magnéticas imágenes del caos como en el desarrollo de numerosas historias y complejidades que nos permiten apreciar el desenlace en su total magnitud.
Teniendo en cuenta los buenos ejemplos mencionados, podemos sentirnos más esperanzados, con derecho a pedir mejorías y a olvidarnos de lo peor *(Volcano, Dante's Peak)*. Y a pesar de los numerosos desvíos y de la insatisfacción continua por no obtener un equilibrio justo, siempre será atractivo regresar a ese clima oscuro, solitario y poderoso que nos provee el cine (catástrofe) y disfrutarlo como una de las (bellas) artes. Milagros Amondaray

La ira de Dios

Contemplar el fin de la civilización ha producido fascinación desde hace mucho tiempo. Desde una butaca y con una salida de incendio cercana, las tragedias que nos atormentan en la realidad, nos encantan en la ficción. Aunque ha cambiado más de una vez, el cine catástrofe sigue arrasando. **por SANTIAGO GARCIA**

El buen cine y el mal cine catástrofe de los noventa: *Titanic* y *Armaggedon*.

El cine catástrofe es de fácil reconocimiento. Hay muchas formas para este género, pero algunas son más interesantes y representativas que otras. Una película catástrofe debería mostrar la muerte de mucha gente en un tiempo muy corto por motivos que iremos analizando a continuación. Pero por otro lado la amenaza de muerte a todas esas personas permite hacer una película de este género sin que finalmente haya casi víctimas. Dejemos de lado el cine bélico (con excepción del que incluye la bomba atómica), las invasiones marcianas y films de muertos vivientes: la primera catástrofe es la bíblica. Que te tiro una peste, que te destruyo un par de ciudades, que en un mal día te diluvio el mundo. A no subestimar este tipo de cine porque tal vez esté allí la explicación de todo el universo de las películas de catástrofes. Cuando la catástrofe viene de la mano de Dios es porque alguien debe ser castigado. Si existe un dios (cosa que dudo) es un dios con un carácter podrido y abusivo que golpea sin piedad a sus hijos (cosa que dudo aun más). *La ira de Dios* se llamaba un notable programa de *The History Channel* centrado en desastres naturales, valga la contradicción con el título pero también el homenaje al libro que originó toda una mitología alrededor de este tipo de fenómenos.

Podemos sumarles a los mini apocalipsis de origen divino otro elemento vital para el éxito de estas películas: el espectáculo. Los desastres son increíbles, superan cualquier morbo y dejan boquiabierto al más frío de los testigos. (También en el cine catástrofe la estrella es el desastre.) Mi favorito es el tsunami (del japonés tsu: puerto o bahía, nami: ola), una ola o serie de olas que se producen en una masa de agua al ser empujada violentamente por una fuerza que la desplaza verticalmente. Generalmente no es percibido por las naves en alta mar (las olas allí son pequeñas) ni puede visualizarse desde un avión. El brusco movimiento del agua desde la profundidad genera un efecto de "latigazo" hacia la superficie que es capaz de lograr olas de magnitud imprevisible y con una velocidad de 700 kilómetros por hora. Sólo cuando llegan a la costa y la profundidad del océano disminuye comienzan a perder velocidad. La altura de las olas puede hasta superar los 30 metros. Y pueden venir varios tsunamis. Son muchos los casos en que la gente volvía a la costa a ver los efectos del desastre, y cuando estaban ahí sacando fotos... ¡otro tsunami se los llevaba puestos! El tsunami era llamado antes marejada o maremoto, pero luego de estudiarlo mejor se descubrió que era un fenómeno distinto. El mayor de los registrados ocurrió en 1883 entre las islas de Java y Sumatra como consecuencia de la erupción del volcán Krakatoa. Sí, acertaron, el tsunami fue al cine. *Krakatoa al este de Java* (1969) es uno de los títulos más famosos del cine catástrofe y para hablar de la rigurosidad de estos films sólo diré una cosa: ¡Krakatoa esta al oeste de Java!

En *Realmente amor* nos explicaban que antes de la caída de las Torres Gemelas (la catástrofe mejor registrada de la historia) todos los llamados realizados desde allí fueron de amor, con palabras de cariño y generosidad. ¿Será así estar al borde de la muerte? ¿Provocará eso? Recuerdo *Ser o no ser* de Ernst Lubitsch. Allí, luego de haber descubierto la infidelidad de su mujer pero imposibilitado de hacer algo por estar en mitad de un plan contra los nazis, Joseph Tura le dice a su esposa Maria: "Querida, si no regreso, quiero que sepas que te perdono lo tuyo con Sobinski. Ahora bien, si vuelvo es otra cosa". Creo que en ese pequeño chiste está resumido el comportamiento humano frente a la muerte mucho mejor que en todo el cine catástrofe. Como las películas de este género terminan con el rescate y no van más allá, nunca sabemos cómo sigue la historia. Es una licencia válida para muchos films pero no para *Realmente amor*, que recurre de forma hipócrita a ese golpe bajo como si dijera algo importante.

Para el cine catástrofe las personas al borde de la muerte son la clave de todo el dramatismo. En el cine clásico, la catástrofe estaba conectada generalmente con un melodrama. El desastre venía a cerrar una historia en particular, y aunque sin duda era el gancho de la película, en general es llamativo cómo se mantenía la concentración en la historia sin perderse hasta el momento espectacular. Terremotos, huracanes y, por supuesto, el hundimento del Titanic fueron temas utilizados en más de una ocasión. Como ocurre en el melodrama, las historias estaban llenas de pasión y existía ya la idea del castigo al pecado.

Los dos grandes films del género en su esplendor: *La aventura del Poseidón* e *Infierno en la torre.*

De todas formas, el cine catástrofe como género haría su explosión en la década del 70. *Aeropuerto* (1970) fue el detonante y creó un fenómeno que duró toda la década. Con este film cobra fuerza otra línea importante del género: los errores humanos, los accidentes de carácter técnico y las tragedias sin una fuerte intervención de desastres naturales.

Otras novedades fueron que la mayoría de los films de este período carecen de un director de peso y los elencos están plagados de estrellas del cine clásico, algunas con cierto esplendor y otras rescatadas del olvido. Tampoco faltan las máximas celebridades del momento como Gene Hackman o Paul Newman. *Aeropuerto* abandona el melodrama clásico y parece inspirarse más en la telenovela, una forma posterior que parece mostrar su importancia en la cultura al aparecer aquí de manera tan clara.

Lamentablemente el recurso se extendió y de la telenovela también se tomó cierta pereza visual, cierto estilo de cartón pintado que al cine no le quedan tan bien. Los personajes son adultos, tienen motivaciones relacionadas con el dinero, el poder, pero también con la sexualidad. No sólo aparecen los clásicos matrimonios en crisis, también hay infidelidades, embarazos no queridos, etc. La diferencia entre los adultos del cine catástrofe de los setenta y el de los noventa es abismal. ¡El mundo se volvió de doce años! La desaparición de la sexualidad adulta es notable en el cine reciente. El amor existe, el deseo en forma romántica también. Pero no de la manera explícita que tenían durante la década de oro del género.

Más allá de los Aeropuertos (*Aeropuerto 75* es por mucho la mejor) y de la presencia de George Kennedy con su personaje de Joe Patroni, el género se abrió y dio al menos dos grandes películas. En *Infierno en la torre*, un fuego se producía durante la inauguración de un modernísimo edificio. La película era impactante y el elenco también, detalle indispensable para que al espectador le importe realmente lo que ve. *La aventura del Poseidón* era un notable film de suspenso. Un barco queda cabeza abajo y los sobrevivientes deben recorrer su interior con la esperanza de ser rescatados a través del fondo. Luego de la espectacular escena inicial, la historia hacía foco en un pequeño grupo y se quedaba con él durante el original viaje por el interior de una nave dada vuelta.

Un grupo de sobrevivientes siempre es una versión en miniatura de la sociedad. Hay solidarios, egoístas, creyentes, no creyentes, débiles, fuertes, líderes que surgen en la adversidad y héroes que se esfuman cuando las papas queman.

En los setenta existía en algunos films un trasfondo moralista. Esto se potenció en los noventa alcanzando extremos ridículos en films como *Impacto profundo* (1998). Pero sin llegar a eso, otras historias premian la generosidad y castigan las miserias. *El día después de mañana* (2004) ofrece una novedad al respecto: no hay villanos, nadie a quien castigar. Sólo existe un discurso ecologista en el que se asocia la conducta humana con los desastres naturales: el malo no es Dios, es la naturaleza desequilibrada. La película, además, recupera la densidad dramática de los setenta y reniega del vale todo y de la falta de rigor de bodrios como *Armageddon* (1998). Su punto flojo es un lugar común heredado de la década del setenta: el niño enfermo. También había más niños en los films de los setenta. Parece que ni la psicología adulta ni las personas de poca edad merecen ocupar un gran lugar en las películas de los últimos años. Los animales, dentro de lo posible, están siempre y tienen serias posibilidades de sobrevivir.

En 1980 una película dio por terminado el esplendor del cine catástrofe. El éxito de *¿Y dónde está el piloto?* se debía a que la codificación del género se había producido en un tiempo récord, pero también a que las películas de aviones habían nacido con un formato muy limitado (sorprendería a cualquier espectador saber que los films originales ya poseían las cosas más graciosas de las parodias). La película anuncia un cambio en la actitud del público: por un lado se descubre que los géneros tienden a agotarse, pero también que el público no siente ningún cariño por las formas clásicas, sino hastío y hasta desprecio. Esa es la gran diferencia de Mel Brooks y también el motivo del comienzo de la decadencia de este cineasta.

¿Cómo salvar al cine catástrofe de un seguro naufragio? La respuesta, si se me permite el chiste, es *Titanic*. Es una superproducción con un director y eso ya es un avance. James Cameron decide unir en esta película las virtudes de todas las épocas del género. Combina muchos elementos sin que estos parezcan el habitual pastiche de la última década. Sabe que el cine catástrofe depende del impacto visual y pone todo para dejar sin aliento al público del mundo entero. Este es el único ejemplo válido de película que une a los espectadores con un mínimo de sacrificio por el resultado artístico del film. Es así, el film más taquillero de la historia pertenece al cine catástrofe. A

LUNA DE AVELLANEDA

ARGENTINA / ESPAÑA
2004, 142'
DIRECCION Juan José Campanella
PRODUCCION Adrián Suar
GUION Juan José Campanella, Fernando Castets y Juan Pablo Domenech
FOTOGRAFIA Daniel Shulman
EDICION Camilo Antolini
MUSICA Angel Illaramendi
DIRECCION DE ARTE Mercedes Alfonsín
VESTUARIO Cecilia Monti
INTERPRETES Ricardo Darín, Eduardo Blanco, Mercedes Morán, Valeria Bertuccelli, Silvia Kutica, Daniel Fanego

Malos tiempos

por GUSTAVO NORIEGA

La noche anterior a que se resuelva en una asamblea societaria si el club Luna de Avellaneda se va a vender para poner un casino, Román (Ricardo Darín) encuentra a su amiga Graciela (Mercedes Morán) a punto de robar la caja de caudales. No debería haber nada peor para el universo moral de la película que despojar al club de sus pocos ahorros pero, sorpresivamente, la conversación va derivando hacia la votación y ambos prodigan fuertes calificativos para quienes piensan votar a favor de la venta. Para los personajes principales, un tema a discutir que se va a dirimir democráticamente es peor que un robo en la oscuridad de la noche. Para no hablar de las pretensiones de Alejandro (Daniel Fanego), el político que impulsa la venta con mejores argumentos que cualquier otro (ver nota de Marcelo Panozzo en la página de al lado): a pesar de que ha demostrado nobleza una y otra vez (por ejemplo sacando de la cárcel a Román), sus acciones son peor juzgadas en la película que las de Graciela.

Y sin embargo, a pesar de esas incongruencias, el film funciona. Y si lo hace es porque no da tiempo para pensar, todo sucede en forma mecánica y programada, todas las escenas corresponden a un esquema único que contempla solamente tres posibilidades: el hundimiento de un personaje en la humillación, un chiste o un momento emotivo. Si hay que llorar, por las dudas, uno de los personajes llorará:

así lo hace Román cuando ve bailar a la chica de la villa, pero también Amadeo (Eduardo Blanco) cuando recibe un premio o Cristina (Valeria Bertuccelli) cuando cuenta un cuento (es la versión sensible del que cuenta un chiste y se ríe antes de terminar). El colmo de esta estructuración episódica es la escena del restaurante francés. La primera vez aparece en el casillero "humillaciones" y la segunda en el de "chistes". Pero lo cierto es que su primera aparición es notablemente arbitraria: el personaje que cita a Graciela en el restaurante (Horacio Peña) aparece y desaparece y no se sabe por qué le hace eso a ella. Es imposible no pensar que la escena sólo juega como un gigantesco pie para el remate del chiste de los títulos, lo cual sería el colmo del efectismo vacío. (Un experimento interesante es imaginarse a la película extirpando las dos versiones de la cena francesa: no alteraría en nada el relato.)

Hay algo pavloviano en *Luna de Avellaneda*: determinados estímulos provocarán determinadas reacciones con la misma participación del intelecto que en el proceso del reflejo, es decir ninguna.

Esa disimulada caída en el pecado de Graciela es parte de una marca del director Campanella, desarrollada a partir de *El mismo amor, la misma lluvia*. En aquella película, Darín interpretaba a un crítico resentido que, acompañando la corrupción desplegada durante el menemismo, vendía sus opiniones al mejor postor. En *El hijo de la novia* el mismo Darín dejaba en la calle a los empleados de su restaurante. En los tres casos, las películas salvan a los personajes de acciones sin retorno victimizándolos, justificándolos por las circunstancias ocasionadas por un "otro", en general relacionado con el ejercicio de la política. Pero en ningún caso el desembarazarse del problema ético fue tan fácil como en *Luna de Avellaneda*. Es que la tendencia al impresionismo, a la falta de reflexión, al desdén por la

inteligencia, nunca llegó a tal extremo. Hay incluso en la escena del debate entre los socios una suerte de confesión acerca del mecanismo utilizado. Antes de la discusión, Román lleva a la nena de la villa, Dalma, a sentarse en la primera fila. Su sola presencia le resulta argumento suficiente y lo exime de intentar convencer a los participantes de la asamblea con argumentos racionales. Algo así parece hacer Campanella con los espectadores en *Luna de Avellaneda*, apelando a la emoción fácil y despreciando a la inteligencia. No se trata de oponer películas intelectuales a aquellas que privilegian las emociones sino de advertir que una cosa no puede ir en desmedro de la otra. *Roma* es una película que también apela al pasado y a la familia y los recuerdos como lo único que queda cuando alguien ha fracasado. Sus personajes pagan en el presente el precio de haber sido de una determinada manera en el pasado y si el contexto histórico político aparece una y otra vez, no es el responsable único de sus conductas. Es una película –emotiva como pocas– que le permite a los espectadores establecer una relación con los personajes, tratar de entenderlos, entrar en su mundo y analizarlo. A los personajes de Campanella, como decía Borges en una obituaria, "les tocó, como a todo el mundo, malos tiempos en los que vivir". Pero esa condición universal en ellos se piensa excepcional y, por lo tanto, los declara inimputables. Roban, se corrompen, traicionan, pero nada de eso importa porque viven en el lado llorón de la argentinidad y, además, porque todo está al servicio de la máquina de causar impresiones en el espectador.

Lo cierto es que *Luna de Avellaneda* funciona y *Roma* no, por lo menos si uno lo mide en virtud de la cantidad de público. Así estamos, en un momento en que, por propia decisión, los espectadores prefieren ser sometidos al bombardeo sentimental de respuesta única antes que a un desafío a sus inteligencias. Cuando su carrera comercial termine, *Luna de Avellaneda* habrá llevado de diez a cincuenta veces la cantidad de gente que fue a ver *Roma*. Nos tocaron, como a todo el mundo, malos tiempos en los que vivir. A

SOBRE EL DEFASAJE

Mal humor

Si evaluáramos los chistes de esta película por separado, aislados del contexto, podríamos aceptar que algunos son eficaces. El problema es que la propia película, en su voluntad de hacerlos entrar como fuere, realiza esta separación por nosotros. Los chistes se evidencian como "puestos", agregados a algo que preexiste pero que no los soporta. Así, nuestra necesidad insatisfecha de ponerlos en un contexto anula toda posible eficacia. Y no estoy hablando en contra de la idea de mezclar lo dramático y lo cómico. Lo que quiero decir es que lo gracioso, si no se inserta estructuralmente en un sistema, termina jugando en contra de las mejores intenciones. Aquí lo que sucede es que lo cómico termina siendo el camino hacia el patetismo. Lo grave es que Campanella no lo sabe.

Darín es un fracasado, un resentido, un egoísta, sin embargo la película nos quiere vender la imagen de un idealista. Este defasaje es la causa principal de todas las falencias de *Luna de Avellaneda*, lo que fastidia, lo que molesta, lo que irrita, lo que convierte a cada momento de búsqueda de emoción en una trampa.

Campanella, según se lee en una entrevista publicada en el sitio *cinenacional.com*, cree que un director debe opinar a través de todos los recursos del cine. Será por esto que su película está cargada de significados que pesan sobre las imágenes y no las dejan respirar. Las opiniones que él suscribe con cada plano no me parecen ni muy elaboradas ni muy interesantes. Pero eso no importa, ya que sólo se trata de mi opinión contra la suya. El problema es esta concepción del cine mediante la cual el lugar del espectador se reduce al de un mero receptor de las verdades de otro. El que enuncia estas verdades se coloca así en un lugar de extrema falsedad, pues esconde el hecho de que lo hace desde la manipulación. Si no estuviera opinando todo el tiempo, esta manipulación no sería un problema, pero el hecho de que cada giro del guión sea un mecanismo para que el director opine lo convierte todo en una gran mentira. Un giro en sentido inverso implicaría que la opinión también podría ser la inversa.

Se me ocurre que mejor que opinar sobre las cosas es dejar que las cosas opinen sobre uno. Narrar es decir la verdad fingiendo que se está mintiendo. Campanella, en esta película, miente fingiendo que dice la verdad.

Juan Villegas

ACTOR Y CRIATURA

Alejandro

Alejandro es el nombre del personaje que en *Luna de Avellaneda* interpreta Daniel Fanego. Ambos, el actor y su criatura, son notables por razones diversas. La primera parte de la ecuación –el actor– es sencilla de explicar: Fanego es un intérprete que de verdad sabe estar, de los que necesitan poco para entregar mucho, de esos que son mejor que exactos, porque son cabales pero a la vez generosos (así se lo vió en la novela *Resistiré*, así de bien está en *El Deseo*). La segunda –la criatura– es ya más compleja, en tanto si bien involucra al actor y su potencial, con eso sólo no es posible explicar de qué modo el supuesto rufián de la película de Campanella termina por ser su personaje más transparente. En el trazo grueso de *Luna de Avellaneda*, esa nitidez parecía destinada a pintar a un puntero corrupto sin dobleces, una persona que abandonó sus ideales y le entregó su talento a una corporación –la política– de la que nada bueno puede esperarse. Para más inri, vivimos en un país en el que tal generalización puede ser tomada por válida. Pero lo que pasa es que a este Alejandro en particular, al que se le adjudica el rol de, digamos, alivio moral (como una suerte de alivio cómico para bienpensantes), no se le prueba nada: se señala la tajada que se va a llevar convirtiendo al club en un casino y se insinúa que se trata de un tipo básicamente deshonesto, pero en ningún momento vemos que haga (o diga, incluso) algo realmente reprobable. Campanella y sus guionistas parecen apostar a un mundo sin políticos, en tanto la sola existencia de Alejandro es lo que aparece como problema. Y lo que Alejandro demuestra en cada intervención es una cierta nobleza: en su asordinado amor por Verónica (Kutica), con una ternura y una cortesía que Román/Darín, su marido, ya no es capaz de exteriorizar, o argumentando con seriedad a la hora de exponer cuáles son los problemas que se interponen entre el sueño del club de barrio y la realidad, mientras que Román no pasa de la puesta en escena demagógica. No vemos que el político que es Alejandro (esto es necesario repetirlo) haya renunciado a sus ideales juveniles, pero sí vemos que Román, piola de barrio venido a menos, cinturón negro en resentimiento, los dejó a todos por el camino, salvo, claro, a la obcecada defensa de ese club que lo vió nacer y que terminó por robarle la vida.

Marcelo Panozzo

SOBRE **LA CRITICA**

Fieras lunáticas

En esta revista *Luna de Avellaneda* no encontró defensores, pero sí tuvo críticas a favor en algunos diarios. En esta página, un análisis de esos textos y, probablemente, una polémica. **por NAZARENO BREGA**

"Nuestra tarea no es recomendarnos o desrecomendarnos películas, para eso están la publicidad y el periodismo. Nuestra tarea es pensar las películas que son importantes para el cine. Lo dijo Eric Rohmer en 1957. Propongo encabezar la nota sobre la complacencia de la crítica con esta cita". Este email redactado por D'Espósito es un reflejo de las numerosas respuestas que el tratamiento en los diarios de *Luna de Avellaneda* provocó en la redacción de *EA*. Mientras la crítica recibe golpes por su distanciamiento del gusto popular, los diarios parecen intentar recomponer la relación.

Esa sensación deja la nota de Marcelo Zapata en *Ambito Financiero*. En la última oración reclama "muchas películas como esta si se quiere que el público regrese a las salas". El mismo párrafo advertía que "una película de apetencia masiva no podía prescindir, ni lo intenta, de un cierto sentimentalismo a veces primario". Hace unos años Zapata pensaba que un film popular debía evitar ser sensiblero. Cuando se estrenó *Arma Mortal 4* escribió que el factor sentimental era "como siempre, lo más débil y cursi". Zapata dice sobre el ritmo de *LdA*: "Podría haber sido más breve, es cierto, y el debate final entre los antagonistas, de casi un cuarto de hora, más limitado, pero es innegable que se trata de una película viva, chispeante". Hay que reconocer que después de "viva, chispeante" intenta algún otro halago, pero cuando escribió sobre *Roma*, un film con una duración similar, dijo: "La reconocida pericia narrativa de Aristarain no sólo alcanza en *Roma* su punto de excelencia (son intensas dos horas y media de relato) sino que, por añadidura también logra, con ella, interesar al público no afecto a un cine tan sentimental como el que practica desde hace mucho tiempo". Evidentemente a Zapata no le cuesta escribir a favor de Aristarain y tiene un problema con las películas sensibleras. Claro que para él tanto *Roma* como *Luna de Avellaneda* son films de "cuatro deditos".

Horacio Bernades parece demoledor en *Página/12*. Sobre el comienzo aclara con sensatez que el éxito de público que prevé puede hablar de la eficacia del film, pero no necesariamente de sus logros. Después acusa a la película de intentar una representación lineal y transparente del país y compara la metáfora que utiliza Campanella con intentar pasar un camello por el ojo de una aguja. También dice que es una película "entregada de pies y manos a la generalización y el maniqueísmo". Y termina diciendo que el film no le deja otra alternativa al espectador que funcionar como un socio adherente. Seis es el paradójico puntaje con el que el diario decidió calificar a la película según la mirada de Bernades. El diario parece buscar un equilibrio. La ataca y la defiende o no la ataca ni la defiende. Como prefiera el lector, por supuesto.

Los textos de Pablo O. Scholz y Adolfo Martínez, en *Clarín* y *La Nación* respectivamente, son indiscutibles. Lamentablemente la falta de argumentos no deja otra opción que rechazarlos de plano. Evitan cualquier juicio de valor contrastable en la pantalla y buscan apelar a las emociones del lector como única arma para enaltecer a la película. Ellos dos son quienes parecen caer con mayor facilidad en lo que Rohmer pedía que se evite. Extractos de estas notas acompañan la publicidad del film. Martínez vuelve a operar con simpleza. Sus reseñas repiten una fórmula que consiste en hacer una sinopsis con el agregado de adjetivos vetustos y finalizar con un juicio de un par de líneas sobre las actuaciones y la mención de cuanto responsable de rubro técnico sea posible. Al parecer en este caso hay un fotógrafo "de primera línea", un músico que "comprendió cada milímetro del relato", y una directora de arte "que se encargó de recrear esta obra tierna y comprensiva". Martínez padece los dos vicios más viejos de la crítica: realiza un análisis superficial de la obra y considera casi con exclusividad los contenidos por encima de las formas.

"Y, con el viaje recorrido, se verá que nada dura para siempre, que se puede cambiar, para bien". Este es un párrafo citado del artículo de Scholz. En el texto se repiten los dos vicios y se agrega la falta de precisión. Su nota es, cuanto menos, ambigua respecto del conocimiento de la filmografía previa de Campanella. Menciona *El mismo amor, la misma lluvia* como la mejor de las tres "por ser la primera y la más original". Queda la duda de si se refiere a esas sólo como las tres mencionadas o como las tres únicas que dirigió Campanella. El resto es una gran celebración de la originalidad del guión en cada chiste y una mínima advertencia a los guionistas por repetirse al resolver las historias.

El problema con la crítica de los diarios no es una cuestión de gustos, sino de falta de afán por dialogar con el cine y con otros textos. No debe limitarse a invitar al público a ver la película de turno. No es saludable que siempre escriba las críticas quien tiene más ganas de hablar a favor de un film, más allá de las relaciones comerciales que pueda tener el medio con las distribuidoras. La famosa mirada única sobre "la realidad" de los medios devino en una mirada corporativa. ¿Eso es achicar la brecha?

Las remakes son fáciles para la crítica porque ya sabe con qué películas relacionarlas. Pero en realidad no siempre las cosas son tan simples. Como plantea el autor de esta nota, hay muchas pero muchas variantes de filiación, tutelaje, citas y admiración. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

SOBRE **LAS REMAKES**

Fílmala de nuevo, Sam

El argumento más trillado en Hollywood es "no hay buenos argumentos". A partir de eso se justifican las remakes. Sí, claro, son movidas comerciales, pero también un fenómeno a explorar. Acá tratamos de no quedarnos en la superficie de ese subgénero tan dadivoso.

Cuando uno lee crítica de cine estadounidense, se sorprende por la cantidad de veces que aparece la queja "ya no hay buenas historias". No sólo no es cierto, sino que además es verdad: en un sentido, buenas historias sobran; en otro, la mayoría ya se hicieron en el cine. Esto también lleva en sí el prejuicio de que todo cine deba ser narrativo. Pero de la independencia del cine respecto del cuento es mejor hablar en otro lado. Decíamos que una cosa era verdadera y falsa al mismo tiempo, y eso nos lleva a la remake, que es volver a hacer algo que ya se hizo, copiando y sin copiar a la vez. La remake debería considerarse un género aparte, aunque no toda nueva versión de una historia es una remake. Si bien parece que todos sabemos de qué se trata, no es sencillo definirla. Por ejemplo: ¿se pueden considerar remakes cuatro versiones fílmicas de *Madame Bovary* (Renoir, Minelli, Schlieper, Chabrol)? No, a menos que alguna de ellas comente desde el cine las elecciones de alguna de las otras. Son cuatro versiones diferentes del mismo libro. Pero, siguiendo con el ejemplo literario, sí hay algo de remake en las versiones no oficiales de *Cosecha roja*, de Hammett. Es evidente que *Por un puñado de dólares* refiere a *Yojimbo* y que *Entre dos fuegos* "rehace" elecciones de ambas. Aquí hay remake, aunque no se lo declare explícitamente.

Esto nos lleva a un segundo punto: las diferencias entre las remakes "declaradas" y las que no lo son. *Psicosis*, de Gus Van Sant, es remake de la de Hitchcock; *King Kong* de John Guillermin, es remake del clásico de Schoesdak-Cooper. En estos casos, la idea de hacer de nuevo una película anterior es evidente desde el título. Pero ¿qué pasa con films como *La guerra de las galaxias*, *Velvet Goldmine* o *Misión: Imposible 2*? Los tres tienen en común ser muy buenos; además, en algún punto rehacen otros films (respectivamente: *La fortaleza escondida*, de Kurosawa; *El ciudadano*, de Welles; y *Tuyo es mi corazón*, de Hitchcock; notables antecedentes todos). Aquí se puede decir que lo que se hace es, apenas, tomar un elemento del original –en dos de los casos la historia, en el otro la estructura– para construir películas diferentes. Es verdad, pero también lo es que la apelación al original crea en el espectador –y mucho más en el espectador cinéfilo– un campo de reconocimiento donde, además, el realizador actúa como crítico cinematográfico.

Tomemos *Velvet Goldmine*. Al reproducir la estructura de *El ciudadano*, nos da una pista importante sobre la relación entre Kane y Leland en el film de Welles, porque "finge" colocar en el rol de Susan Alexander a Mandy Slade, pero pronto descubrimos que la verdadera Susan es Curt Wild. Esto amplía al mismo tiempo la mirada sobre un clásico.

En el caso de *Misión...*, las referencias a Hitchcock tienen un doble sentido. Por una parte, comentan el hecho de que la primera *Imposible* fuera realizada por el seguidor-comentador número uno de Sir Alfred, Brian De Palma; por la otra, ejercen una mirada crítica sobre el género "superespionaje" al decir, a voz en cuello, que lo inventó el hombre de *Intriga internacional*. No sólo eso sino que además *M: I 2* pone en esce- ▶

El quinteto de la muerte **en la versión de los Coen.**

La guerra de las galaxias, con recuerdos de Kurosawa, y *Psicosis* nueva versión.

na el romanticismo del predecesor al elaborar la relación entre Ethan y Nya, que sólo parece anacrónica hasta que el disparate del film (con caballeros andantes en motocicletas, por ejemplo) comienza a funcionar como comentario de una estirpe ilustre.
En *La guerra...*, se ve claramente que hay una intención de volver a un relato elemental, a la matriz de la historia de los descastados protegiendo a una princesa arisca, al mismo tiempo que se reconoce un antecedente poniéndolo en valor.
Uno de los procedimientos más comunes en las remakes es el cambio de géneros. Un caso notable –otra vez Kurosawa– es el de la dupla *Los siete samurais* / *Los siete magníficos* (que puede estirarse hasta *Bichos*, pero aquí hay que hablar más bien de parodia). En el primer caso se trata de una película de samurais influida por el western; en el segundo, de un western basado en una película de samurais. La historia es la misma, lo que cambia es el contexto. Sin embargo, la conjunción de ambos films permite encontrar su identidad, su referencia común a una poética –la del Oeste–: de alguna manera, *Los siete magníficos* es una puesta en limpio de la operación de Kurosawa respecto del cine clásico americano. En ese sentido, se trata no sólo de adaptar una historia "ajena" a una mirada que el espectador común americano pueda comprender, sino de retrotraer la historia a su matriz iconográfica y, así, volverla universal. El cine de samurais, dice el film, es el cine del Oeste por otros medios.
Otro caso es el de un cambio rotundo de género, como el de *Las noches de Cabiria*, de Fellini, transformada en *Sweet Charity*, de Bob Fosse. La historia es la misma, pero se trata de una adaptación, algo similar a esos traslados elefantiásicos de films al teatro musical que suele molestar las marquesinas de la lejana Broadway. Aquí se trata de tomar un material y usarlo, sin pensar directamente en el original, aunque surge la idea de que la historia original tenía –tiene– todo el potencial para utilizarse en otro género. Hollywood lee así a Fellini, dando un paso más allá en el artificio, colocando el artificio en primer plano por medio de la codificación genérica.
Hasta aquí se trata de relecturas de un original siempre cinematográfico. Podemos entonces retomar lo que decíamos al principio: se trata de una remake cuando el material originario es un film. Lo que cuenta es la intención. Sin dudas el *King Kong* de De Laurentiis era antes que nada una movida comercial, una manera de generar un evento-negocio copiando un film de eficacia o fama probada. Este tipo de remakes sobra: no hay nada que agregue valor al material original, una mirada nueva, una elaboración de lo visto. Hitchcock es el autor que más ha sufrido esta clase de remakes, quizá porque, como decía Truffaut, era el director más comercial del mundo (lo que no lo hacía malo, sino todo lo contrario). Se pueden contar *Los 39 escalones*, *La dama desaparece*, *La llamada fatal*, *La sospecha*, *Los pájaros*, *La ventana indiscreta* (los tres últimos para televisión) como ejemplos. No es lo mismo que *Psicosis*, de Gus Van Sant. Aquí existe una idea estética precisa y un comentario –y un homenaje– sobre don Alfred. Copia plano a plano la original, pero incorpora el color –lo que crea ya un comentario–, cambia a los actores por otros que no refieren exactamente a los originales (Vince Vaughn, Viggo Mortensen, Julianne Moore, Anne Heche y Robert Forster son casi parodias de las imágenes del primer film), y además hace explícito aquello que Hitch apenas podía insinuar (la masturbación de Norman Bates, por ejemplo). Estos elementos sirven también como comentarios sobre la obra original y, al mismo tiempo, la transforman en una película hiperrealista. Justamente, saber que estamos viendo una versión que "copia" la original crea –en los espectadores que conocemos el film madre– una distancia tal que transforma la película en una crítica –elogiosa– del primero y, también, en una reflexión sobre las diferencias culturales entre el mundo de principios de los 60 y el de fines de los 90.
Hay una especie de remake despreciable: la "traducción". Llamo así a esas películas que nacen de la compra de derechos de un original para rehacerlo en Estados Unidos. Hay varios franceses e italianos en este

Ewan McGregor como una remake de Iggy Pop en *Velvet Goldmine*, o la rockerización de *El ciudadano*.

EL QUINTETO DE LA MUERTE

The Ladykillers
ESTADOS UNIDOS
2004, 104'
DIRECCION Joel Coen, Ethan Coen
PRODUCCION Joel Coen, Ethan Coen, Barry Sonnenfeld, Barry Josephson, Tom Jacobson
GUION Joel Coen, Ethan Coen, basado en el guión de William Rose
FOTOGRAFIA Roger Deakins
MUSICA Carter Burwell
MONTAJE Roderick Jaynes (Joel Coen, Ethan Coen)
DIRECCION DE PRODUCCION Richard L. Jonson
INTERPRETES Tom Hanks, Irma P. Hall, Marlon Wayans, J. K. Simmons, Tzi Ma, Ryan Hurst.

campo: *Tres hombres y un biberón, Primo, prima, Los visitantes del tiempo, Perfume de mujer* y algunos latinoamericanos (espera estreno *Nueve Reinas* y se filmará alguna vez con Adam Sandler *El hijo de la novia*). Aquí se trata lisa y llanamente de comprar el modelo para armar, especialmente indicado si la película tuvo cierto éxito en el Gran País del Norte. Es el mismo tipo de operación que el de la refactura de un éxito de antaño que sólo busca rentabilidad comercial (y ganar además con las regalías de un producto probado). Aunque hay excepciones, pero eso tiene mucho más que ver principalmente con la calidad del realizador. Hay tres traducciones interesantes de films franceses que brillan por sí mismos. Una es *Willie and Phill*, de Paul Mazursky, que toma *Jules et Jim* y lo rehace en Estados Unidos. Lo interesante de la película es que se pregunta si se puede contar la misma historia de la misma manera en otro lugar, y se responde que no. Una segunda, también con Truffaut de guía, es *El hombre que amaba las mujeres*, de Blake Edwards. Hay diferencias, claro, entre el Charles Denner original y el Burt Reynolds de la remake, pero la película no desmerece del todo el film francés sino que da cuenta de lo universal que puede ser el personaje. Lo que es interesante es que la elección está guiada no por afán comercial, sino porque el tema cuadra perfectamente con el universo de Blake Edwards. Tercera, *Mentiras verdaderas*, basada en un film de Claude Zidi no estrenado en la Argentina (*La Totale*, cada tanto visible en TV5). Como todas las películas de James Cameron, se trata de la historia de una pareja, y corrige el film original dado que la historia es más propia del cine de Hollywood que del europeo. En este caso, lo que es una parodia francesa de un género americano se transforma en una sátira de la familia y la sociedad estadounidenses. Los tres casos son emblemáticos en cuanto a la importancia de una mirada personal (que, otra vez, tiene su costado crítico) en la elaboración de la nueva versión.

Otras veces la cosa no funciona. Hay problemas con films como *El quinteto de la muerte* rehecho por los Coen. En el original film de Mackendrick prima un tono donde los personajes, aun en su idiotez o su torpeza e incluso cuando no esconden su costado de caricatura, tienen una humanidad que los equilibra: de hecho, el problema que enfrentan estos ladrones es que tienen una piedad a la par de su ambición, y el realizador no ve esto como algo contradictorio. En el caso del film de los Coen, la caricatura es más grosera y la falta de humanidad de los personajes hace que carezcan del peso de la original. Se trata no de un dilema con forma de comedia negra, sino de un film cómico donde cada personaje es apenas una excusa para el chiste. Se supone que los Coen quieren hacer sátira social, pero no lo logran: la mirada que tienen sobre el Sur profundo de Estados Unidos es tan irreal y estereotipada como auténtico parece el Londres de posguerra en el primer film.

Digamos, para enunciar una regla general, que las mejores remakes son aquellas que miran con ojo crítico el material de base y lo comentan, descubren sus puntos oscuros y se acomodan al universo personal del realizador. La elección de los Coen parte del equívoco de pensar que *El quinteto de la muerte* tiene de gracioso que son cinco ladrones tontos enfrentados a una viejita tan tonta como ellos pero más cabezadura. Eso implica una mirada carente de toda profundidad.

La remake siempre es acusada de ser el recurso desesperado ante la falta de ideas, pero, como vimos, a veces es el disparador de excelentes películas. Merece pensarse que, en el fondo, puede representar la salida hacia un cine que se independice de la obligatoriedad de lo narrativo para generar una forma propia, en este caso con la simple estrategia de mirarse y pensarse. A

Que conste en actas que *El quinteto de la muerte* (*The Ladykillers*) era un film británico dirigido en 1955 por Alexander McKendrick y protagonizado por Alec Guinness. Lo acompañaban Cecil Parker, Herbert Lom y Peter Sellers. Esta comedia negra fue muy querida por los espectadores de todo el mundo y una de las más famosas provenientes de su país. Lo comentado a continuación es una remake.

Si se hiciera con esta película una de esas promociones de productos donde los consumidores deben decidir si les gusta o no sin conocer la marca, *El quinteto de la muerte* sería catalogada rápidamente como una muy mala comedia, carente de todo timing y sin ningún interés, a excepción del personaje y la esforzada actuación de Tom Hanks. Es más, muchos preguntarían por qué el actor decidió aceptar un proyecto tan mediocre. Pero si uno sabe que la dirigieron los hermanos Coen intenta buscar algo, tomarse un innecesario minuto extra para hallar el motivo detrás de semejante proyecto. En ambos casos se llegaría a la misma conclusión. Un ramillete de personajes grotescos, estereotipos poco graciosos con una vergonzante serie de presentaciones para cada uno, nos lleva de lleno al corazón mismo de una comedia muerta, sin gracia. Una vez allí, los hermanos Coen buscan lucirse con algunas ideas de puesta en escena ingeniosas pero sin ningún valor. Desprecian a sus personajes y al mismo tiempo quieren hacernos formar parte de una burla hacia todos ellos.

Una comedia de los hermanos Farrelly, Adam Sandler, Ben Stiller o de cualquiera de los grandes de la comedia actual tiene más cine, más nobleza y más humor que esta película terrible, agotadora y desagradable. Como único alivio (y buena noticia) hay que mencionar que antes de la película se exhibe en todas las funciones el cortometraje *Destino*, un proyecto inacabado ideado por Salvador Dalí y Walt Disney en 1946 y terminado recién el año pasado (crítica de este corto en *EA* N° 144). Luego del corto, lo mejor es irse.

Santiago García

Vivieron con las botas puestas

Hubo remakes en el período clásico, y luego hubo remakes sobre películas del período clásico. El autor analiza ciertas monstruosidades del asedio al pasado en el cine local. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

Siempre hubo remakes, declaradas o subliminales, en el cine argentino. Más aun, determinadas películas del cine argentino clásico, a través de las pautas que establecía un modelo de producción, pueden parecerse una a la otra. Tomemos el caso de Manuel Romero con *La rubia del camino* (1938) y *Valentina* (1950), que tienen conflictos, personajes y resoluciones narrativas casi similares. O *Monte criollo* (1935) de Arturo S. Mom y *Vidas marcadas* (1942) de Daniel Tinayre, una misma historia policial concebida dos veces en pocos años. Pero el período clásico, con su discurso falsamente hegemónico, con todas sus variables de puesta en escena, poética de directores y deseos inconclusos de un "star system criollo", culminaría su faena a mediados de los 50, no casualmente, acompañando los sueños de un país aniquilado por un golpe militar y por las bombas criminales que se lanzaron en Plaza de Mayo en junio del 55. En ese momento, comienza otra Argentina y arranca la utopía de un cine de exportación con Torre Nilsson personificando a una especie de Ministro de Relaciones Exteriores de la cultura moderna.

El término "remake" casi siempre está asociado al cine industrial y al aprovechamiento integral de un éxito de taquilla. En el cine argentino de los 60, en medio de los deseos no concretados de una nueva generación de jóvenes cineastas, otros como Enrique Carreras emprenden una cruzada: arruinar aquellas comedias de la era clásica, especialmente las que dirigiera el experto Carlos Schlieper. Más allá de la perezosa rutina que caracteriza a las remakes de los 60 (*Los muchachos de mi barrio, La muchachada de a bordo, Ya tiene comisario el pueblo, ¡Qué noche de casamiento!, ¿Quiere casarse conmigo?*) y de la insoportable chatura estética de un grupo de films impresentables, el discurso modifica su tono: la institución familiar prevalece en todos los ámbitos, junto a la siniestra protección del poder eclesiástico y militar. Aquella rebeldía a la moral de la época que imperaba en las comedias de los 40 y 50 ahora cambia su registro a través de discursos retrógrados que resultan

***Así es la vida*, en su versión original.**

insoportables de digerir.

Caso curioso el del cine argentino de los 60, por lo menos hasta el golpe institucional perpetrado por Onganía en 1966: mientras la Generación del 60 y Torre Nilsson proponían originales temáticas a través de films de denuncia, las remakes financiadas por la casa madre del cine nacional, la ubicua Argentina Sono Film, servía como colchón familiar con sus comedias pasatistas y elementales, donde las instituciones quedaban siempre en pie, intocables, respetables, incorruptibles. El onganiato, por su parte, profundizaría su troglodismo con sus títulos sobre próceres y héroes patrióticos.

La censura, que ya había vuelto a instalarse a fines de 1974, retrasa dos años el estreno de *Los chicos crecen* de Carreras, remake de un film de Christensen de 1942. En el original, de argumento ingenuo, un tutor se hace cargo de tres chicos ante la ausencia momentánea de sus padres. En la remake, acondicionada para la época de la dictadura, el discurso gira hacia el autoritarismo: la ingenuidad de antaño se transforma en una sutil metáfora sobre la ausencia de los vástagos, ahora custodiados por Sandrini, como si este encarnara al tutor de un grupo de niños de padres desaparecidos.

La dictadura, en ese sentido, elige un modelo conservador de nuestro cine y realiza otras dos remakes planificadas desde sus propósitos de catacumbas y desapariciones cotidianas. En 1939, el director de un reformatorio salvaba de los peligros de la calle a los adolescentes de *Y mañana serán hombres...* de Carlos Borcosque. El hijo del director, concibe su propia visión de la delincuencia juvenil en la remake homónima de 1979. Nada es casual: una institución oficial, en la nueva versión, es el lugar ideal para que los jóvenes no roben ni cometan actos vandálicos en la calle, donde siempre podía estar un "enemigo", aunque fuera subliminalmente, como ocurría en la mayoría de los films de la dictadura. Carreras, por su parte, no detiene sus remakes ultraconservadoras y concibe en 1977 *Así es la vida*, tomando como eje el film homónimo de Francisco Mugica de 1939. Este clásico –con Muiño y Alippi en los protagónicos– relataba la vida de una familia argentina de clase media durante tres décadas, del 1900 hasta mediados de los 30, conformando un film didáctico sobre los cambios producidos en esos años (la condena y posterior aceptación del tango, la política del momento) y el dolor por el paso del tiempo y las pérdidas familiares. La nueva versión, respetuosa del original, adquiere sin embargo otros matices que seguramente conformaron a la dictadura: el refugio en la casa familiar sigue siendo el salvoconducto para los peligros que puedan producirse fuera de ella. En ese sentido, el personaje del muchacho socialista, en la versión de fines de los 30, trasluce como la figura transgresora de un orden establecido: es un tipo tan simpático e inteligente que hasta convence al padre de la familia con sus ideales políticos. Este discurso adquiere otra sintonía durante la dictadura de Videla y Cía.: el joven socialista pasa a ser un sospechoso de ideas confusas que atentan contra la moral y las buenas costumbres de un hogar conservador, católico y asustado por los peligros del contexto.

La dictadura de 1976-1983, entre tantos atropellos contra el ser humano, también produjo un movimiento sísmico en el cine argentino: transformó a un puñado de películas de la época de los estudios en una puesta al día de sus principios y objetivos, lógicamente afines a su política de destrucción y aniquilamento.

CABEZA DE PALO

ARGENTINA
2002, 65'
DIRECCION Ernesto Baca
PRODUCCION Lorena Baibiene
GUION Ernesto Baca
FOTOGRAFIA Federico Ransenberg
MONTAJE Sebastián Toloso, Federico Ransenberg y Ernesto Baca
MUSICA Marcelo Moguielevsky
INTERPRETES Gustavo Cortajerena, Graciana Urbini, Lucía Toledo, Ricardo Holcer y Verónica Fulquet.

Contra el cine enano

por DIEGO TREROTOLA

Los gestos son tan repetidos,
están automatizados,
y ya no tienen sentido,
nos atan a un mundo enano.
Virus

Es fácil comprobar que el cine nos acostumbra, a fuerza de la repetición que anida en su naturaleza seriada, a ciertas formas que a veces nos causan la misma tranquilidad placentera de un sillón con almohadones que ya guardan las curvas de nuestro cuerpo. Porque hay un costumbrismo formal que aqueja al cine, tanto o más peligroso que el del contenido. Y la mayoría de las veces esas costumbres hacen del cine un mundo chiquitito, donde el mapa de posibilidades expresivas está casi reducido al plano y contraplano –esa haragana forma de continuidad y simetría entre los planos que pregona cualquier manual– y a los primeros planos, esa sinécdoque incansable del cine que no sabe ponerle el cuerpo a la puesta en escena y lo suplanta por el rostro del actor como aparente rasgo sentimental y humanista, sin detectar la mecanización que más de cien años de cine imprimieron a ese recurso. Son caras de un cine que la mayoría de las veces no son el reflejo de ningún alma sino de algunos tics gastados y poco modernos.

Cabeza de palo escapa a esos gestos repetidos que hacen del cine ese mundo enano. El recurrente plano y contraplano o los primeros planos determinantes del sentido no son su centro estético. Esquiva todo costumbrismo formal y se desvincula de las maneras narrativas estandarizadas. Incluso supone alguna dificultad la posible catalogación de esta película en ese magma llamado cine experimental, porque la ópera prima de Baca también escapa a lo que a esta altura se presenta como prestigiante en ese cine. No hay rebuscados juegos audiovisuales, ni texturas refinadas, ni tendencias a la desfiguración o a la abstracción; la película nunca cae en la mera antología de procedimientos fotográficos virtuosos ni en el ostentoso juego visual. Por el contrario, la fotografía es bastante diáfana, sin tender a la deformidad ni al sofisticado ángulo de visión. La repetición de imágenes, el recurso más desvirtuado del cine experimental, se usa de una manera desafiante. Esa reiteración tiene mucho que ver con la idea de film-circuito, como el trayecto del colectivo que maneja el protagonista. Unas imágenes siempre en tránsito que se resisten a establecer una relación unívoca con otras imágenes, no quieren ser oprimidas por *un* montaje y, por eso, se *re*montan, como tratando de huir de las relaciones únicas con las imágenes precedentes y siguientes.

Cabeza de palo es, en primer lugar, un circuito, una deriva que parece no detenerse nunca, y no puede aplacar a las imágenes, que se terminan revelando irreductibles.

Por otro lado, la ausencia total de diálogos, y casi también de la palabra escrita, es su rasgo más revolucionario, aunque una mirada simplista diga que es mera impostura. En primer lugar, la película rompe con el acuerdo semiológico que dicta que el lenguaje verbal es matriz de los lenguajes y que ejerce una supremacía sobre cualquier sistema de signos. Evitar la palabra no es sólo dar al audiovisual un sentido más pleno, sino también rehusar poner nombre a personajes, acciones, intenciones, prácticas; renegar de condensar todo el universo en una nomenclatura, de acercarlo a la literatura, de anclar la polisemia de las imágenes, y que todo se pueda encauzar en otro lenguaje que no sea el audiovisual. Sin ese anclaje, sin la palabra que atrapa la imagen, los planos de *Cabeza de palo* están verdaderamente a la deriva. (Además, el mutismo del film tiene un valor crítico en este contexto inmediato del cine argentino, o sea, en oposición a las verborragias redundantes, teatrales y facilistas de *Luna de Avellaneda* y *Ay, Juancito!*, dos ejemplos de cine enano.) En esta elección revolucionaria hay una afinidad con F. W. Murnau, un cineasta que también rehuía a las palabras (como ejemplo está *La última carcajada*, de 1924, película sin intertítulos que llevó al arte del cine adonde nunca estuvo). Baca hace suyo el viejo proverbio chino que le gustaba repetir a Murnau y que, si bien hoy se convirtió en frase hecha, adquiere una nueva vigencia con *Cabeza de palo*: una imagen dice más que mil palabras. Para Baca, en el principio no fue el verbo, fue la imagen. Y, como también cantaba Virus, ese gesto tiene el valor de "practicar nuevas formas de encarar esa densa realidad". Porque, sin duda, esta película le da una densidad impensada a la realidad del cine.

ENTREVISTA CON **HECTOR OLIVERA**

Bajo el signo de Aries

El director de *La Patagonia rebelde* (y *Argentinísima*, y *No habrá más penas ni olvido*, y muchas más) discutió con *El Amante* sobre cine argentino, sobre su propio cine (que nos gusta más bien poco), y sobre cómo entiende su lugar de productor y director. **por DIEGO TREROTOLA**

¿Qué es la industria hoy en Argentina y cómo se puede hacer cine industrial?
En estos momentos, hay tres posibilidades de cine industrial. Una es la de Patagonik, Pol-ka y Telefé que tienen el gran apoyo económico. Otra es la coproducción, principalmente con España, porque el costo argentino internacionalmente es muy bajo. Pero eso es muy peligroso, porque el coproductor español determina las cosas. *Kamchatka* se iba a hacer con Sbaraglia y no sé qué actriz. Cuando se estrena *Nueve reinas* en España y Darín sobresale, automáticamente viene la financiación porque la pareja es reemplazada por Darín y Cecilia Roth. Espléndidos actores, pero al elenco lo determinaba Madrid, no Buenos Aires. La coproducción es fantástica, pero hay que conceder. Por último viene la producción industrial que no tiene coproducción. *Ay Juancito* es una expresión del más independiente de los productores. En este país está ocurriendo una cosa dramática para el productor independiente: no hay anticipo de distribución. Aries sobrevivió en los sesenta porque había anticipo de distribución y préstamos del Instituto. Entonces podíamos seguir filmando aunque la empresa tenía pedido de quiebra. El anticipo de distribución es una vía de financiación común a todos los productores de cine del mundo. Acá tampoco hay venta a la televisión porque los dos canales con estabilidad económica, el 13 y Telefé, tienen dos tiras de noche y no les interesan las películas. Tampoco hay crédito bancario. Voy al banco

AY JUANCITO

ARGENTINA
2004, 115'
DIRECCION Héctor Olivera
PRODUCCION Maricel Lozano
GUION Héctor Olivera y José Pablo Feinmann
FOTOGRAFIA Willi Behnisch
MONTAJE Miguel Pérez
MUSICA Osvaldo Montes
SONIDO Osvaldo Vacca
DIRECCION DE ARTE Santiago Elder
VESTUARIO Horace Lannes
INTERPRETES Adrián Navarro, Inés Estévez, Leticia Brédice, Laura Novoa, Jorge Marrale, Norma Aleandro, Alejandro Awada, Alejandra Majluf, Natalí Pérez, Carlos Portaluppi.

donde tengo una relación de años y nos dicen: "Nos han clavado ya con préstamos en base a los subsidios desde 1999, no cobran ni los subsidios ustedes". Y es verdad. Hay un decreto presidencial pero no se cobró. Si *Ay Juancito* se pudo hacer es porque al préstamo que había dado Onaindia, Coscia sumó una participación en coproducción. Y lo dio cuando le hice este razonamiento: si Demare viviera no podría hacer *La guerra gaucha* hoy, Torre Nilsson no podría hacer *El Santo de la espada*, yo no podría hacer *La Patagonia rebelde*. Porque no son temas que interesen al coproductor, a HBO ni a Buena Vista. Tenemos 200 personas trabajando en el Instituto y no podemos hacer una película de carácter histórico, de una temática ciento por ciento argentina.

Las formas de cine industrial que mencionás están en crisis, especialmente en su relación con el público, porque no lo están convocando o convocan cada vez menos, por ejemplo *Un día en el paraíso* y *El día que me amen*.

No se puede generalizar. Se equivocó Luis Alberto Scalella con *Un día en el paraíso*. Se equivocó Adrián Suar. Se equivocaron Gerardo Herrero, Enrique Cerezo, Luis Scalella padre, Luis Osvaldo Repetto, mi socio en Aries, y se equivocó Héctor Olivera siguiendo el impulso de hacer *Antigua vida mía* con Cecilia Roth, una película para la mujer, con temática femenina. Nuestros distribuidores de Líder y sus colaboradores calculaban para *Antigua vida mía*, por lo bajo, 300.000 espectadores. Hicimos un preestreno y al día siguiente la expectativa era de 500.000. Vos ponés caras pero fue así. Te estoy dando siete nombres que conocen este negocio. Nos equivocamos. ¿Qué querés que te diga? Se equivocaron Pablo Bossi y Luis Puenzo cuando hicieron *La puta y la ballena*. Este es un negocio de aciertos y de errores, como en Hollywood.

En Hollywood se equivocan diez veces pero hay diez aciertos. Acá sólo hay equivocaciones.

Bueno, qué querés que haga. Después de *Antigua vida mía* ¿qué hago?, me pego un tiro o hago una película comercial. Olvidémonos de todos estos colegas respetables. Vamos a hablar de mí. Si yo me juego por una película que es un éxito o mi internación en el geriátrico, como es *Ay Juancito*, es porque creo que va a convocar público. No conozco otra cinematografía, creo firmemente que no se puede hacer cine a espaldas del público. Salvo que hagas una película en video, la pases a 35mm con la ayuda del Instituto y la estrenes en cinco salas. Pero no es lo que creo del cine, aunque lo respeto mucho. Espero no haberme equivocado con *Ay Juancito* porque va a ser el fin de la carrera del productor. A lo mejor no del director, porque haré otras cosas.

Hablemos del nuevo cine argentino. En *El Amante* se te citó acusando al cine "artesano" de no cumplir los convenios laborales. Es como una persecución.

No, estoy acusando a SICA, que nos rompe las pelotas cuando uno no le paga una merienda a un reflectorista y resulta que le entrega el certificado de libre deuda a cualquiera de estas películas para que puedan estrenarse. No es una persecución. No lo acuso, yo simplemente señalo hechos. Hay un sindicato que tiene exigencias con el cine industrial que no tiene con el cine artesano. Pero no es que esté en contra, sino que señalo realidades.

¿Qué pensás del nuevo cine argentino?

Vamos a hablar con un cinismo total. Me viene bien que haya un cine argentino nuevo porque es imprescindible que el cine tenga renovación. Si no, esto no funciona. Y si nosotros todavía giráramos alrededor de Luis César Amadori sería un espanto. Lo bueno es que haya renovación. Mis grandes competidores▶

El problema más serio del film, que además es un problema crítico –o con el que tiene que enfrentarse la crítica seria– es el concepto de verosímil que se plasma en la pantalla. Olivera, como muchos realizadores argentinos, no comprende lo que es la construcción o la re-creación de un universo en las películas, sino que lo sustituye por la imitación. En *Ay Juancito* esta visión del cine aparece de manera brutal. No sólo los actores imitan a sus referentes "reales" –pero individualmente, sin que los diferentes registros "casen" entre sí– sino que el aspecto final de la película imita el cine argentino de los 50 sin reconstruirlo. Siempre vemos una película que imita la idea de cómo se hacía una película.

Otro tema es la visión del peronismo. Se nota que una cosa es el guión de Feinmann –que trata los aspectos oscuros del Movimiento desde la mirada lateral de lo cotidiano, como si la vida pública y la privada fueran dos cosas completamente desagregadas, pero siempre desde el peronismo– y otra muy diferente la mirada de Olivera, que se fascina por el peronismo como acontecimiento histórico pero toma partido por los desplazados (incluido Juan Duarte, paradigma de los despojos que deja un régimen). El único momento donde se juntan director y guionista es aquel donde Perón (Marrale es el mejor Perón de la pantalla) dice que hay que encontrar un culpable y endosarle todas las cuentas.

Decía al principio que este film plantea un problema a la crítica: cada uno de sus elementos –actores, fotografía, música– tiene méritos, pero no logran integrarse en una obra orgánica. Una crítica que diga que estas cosas son "buenas" no mentiría, simplemente no estaría hablando de la totalidad que es –o debería ser– un film. La imitación, entonces, denuncia su falsedad; y eso es *Ay Juancito*, una película carente de la verdad del cine.

Leonardo M. D'Espósito

Héctor Olivera junto a Norma Aleandro y Adrián Navarro en el rodaje de *Ay Juancito*.

son los tres grandes que te he mencionado, porque ellos tienen el apoyo de los canales de televisión contra el pobre independiente que no lo tiene. ¿Vos sabés el beneficio que nos trae que vayan las películas afuera, que ganen premios internacionales? Eso nos ayuda para que el gobierno respete al cine argentino, a la existencia de una ley de cine, de un Instituto. En la práctica, que es en última instancia lo que vale, a mí no me afecta nada, yo productor y empresario necesito que haya un nuevo cine argentino.

Decís que es bueno renovarse, ¿por qué no te renovás?

¿Renovarme qué quiere decir? Ellos tienen veinte años, tienen la obligación de renovar. Con el mayor de los respetos y las proporciones, *Psexoanálisis* de alguna manera renovaba en 1967, y fue mi primera película. Si yo voy a tocar el tema de Juan Duarte en 1950 lo tengo que hacer como lo he hecho, con todo lo que significa la industria cinematográfica en todos sus departamentos. Pero vos decís ¿por qué no te renovás? Si renovar es filmar *Ay Juancito* con la cámara en movimiento, digo no.

Pero seamos concretos, ¿qué película da vuelta la cámara?

El abrazo partido. Este muchacho que hace una encantadora comedia, que podría ser del cine argentino de los años cuarenta, ¿para qué está moviéndome la cámara todo el tiempo? A mí me molesta. Tal vez al joven le entusiasma; hizo muy bien entonces. Para mí el espectador soy yo. Estoy hablando con vos mirándote a los ojos y me gusta poner la cámara acá, *over the shoulder* como dicen los americanos. Son estilos, son posiciones. Me gustó en *Los idiotas*, es la única película donde me gustó la cámara en movimiento. No me gustó en *La celebración*, me pareció que me estaban tomando el pelo. Todo en la película era industrial al máximo, un guión de una elaboración de meses –yo sé lo que tarda un guión bueno– y todo lo demás, hasta las posiciones de cámara.

Hablemos de la puesta en escena en *Ay Juancito*. Hay un matiz teatral, incluso en la concepción del decorado y el vestuario. ¿Cómo se pensó eso?

No es pensado. Hay una escena, que es la de Ivonne que viene a encararlo a Juancito cuando se entera de que Evita tiene cáncer. Propongo hacer un travelling, un primer plano de Juancito y un contraplano de Ivonne. Hacemos el ensayo una vez, dos veces, y al final dejo la cámara clavada. Y si eso es teatral, es teatral. Qué le voy a hacer, lo sentí así y lo hice así.

Leí que elegiste a Feinmann como guionista porque cuando viste *Eva Perón* te gustó la "desacralización" de la figura de ella. Pero en *Ay Juancito* eso no lo veo. Porque la estilización teatral tiende más a la estampita que a la desacralización. Por ejemplo, la muerte de Evita parece una estampa...

De la muerte de una reina.

Claro, hay una tendencia al glamour.

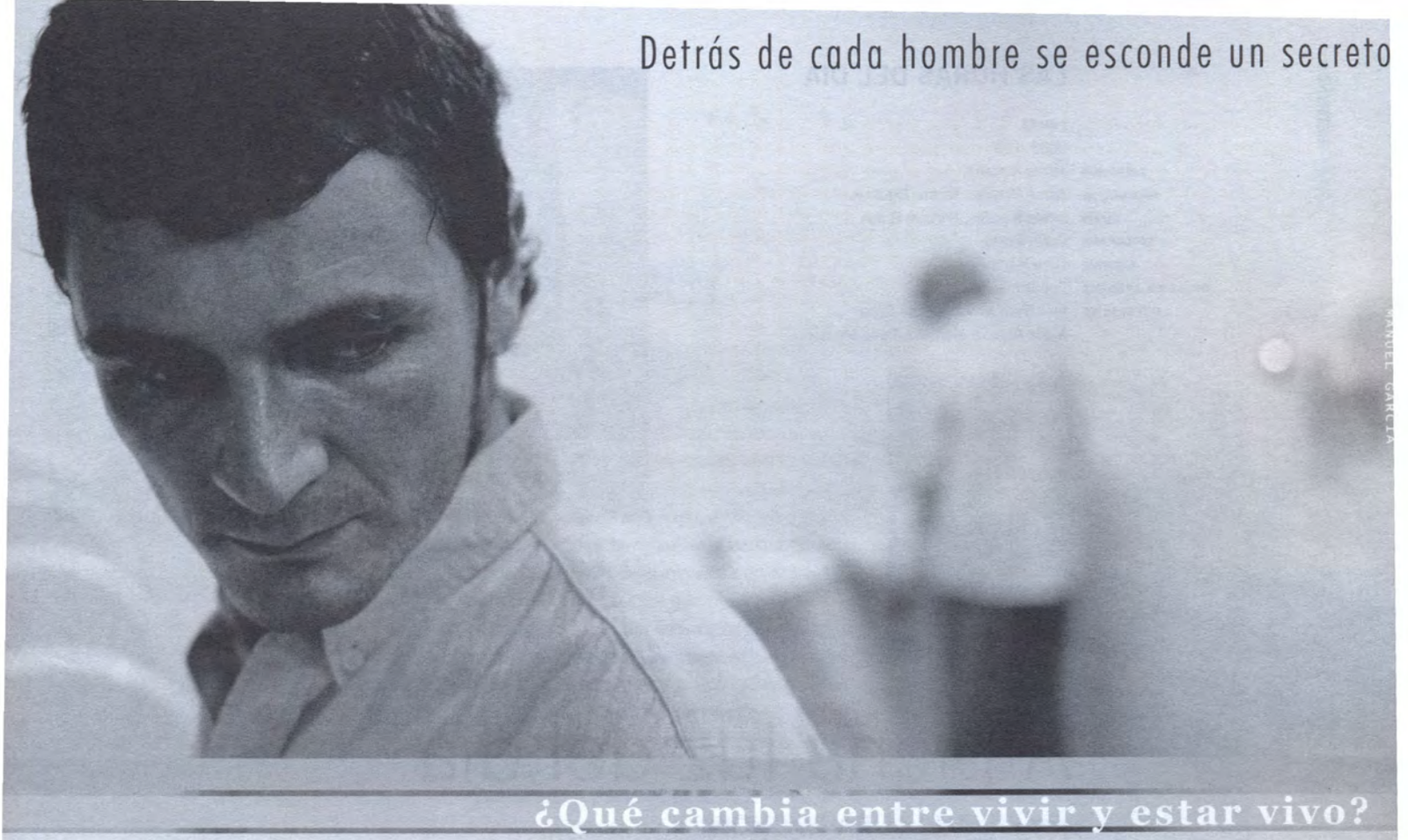
Cuando el guión se presenta en el Instituto, en el gremio muchos decían: "Claro, es la obra de un gorila como Olivera". Porque el sólo hecho de que me atreviera a meterme con el hermano de la señora ya era mucho. Ahora, la muerte de Evita yo la viví. Por ejemplo, estaba presente en la Avenida de Mayo cuando pasaba ese cortejo faraónico. Es algo como el cruce de los Andes, como la firma de la Constitución, es algo tan incorporado a la historia argentina que sentía que lo tenía que tratar con respeto. Cuando esa cara de muchacha rozagante se empieza a enfermar provoca una gran congoja a todos los argentinos, menos a los más gorilas, que no es mi caso. Podré ser crítico del peronismo, pero no soy un maniqueo. Creo sí que ahí está teatralizada Evita, en esa muerte. La cama donde muere Evita es muy sencilla, le decía a los ambientadores que tenía que tener un dosel, porque tiene que ser una reina que muere. Porque respeto muchísimo a Hollywood en algunos aspectos, ellos dicen *bigger than life*, el cine tiene que ser más grande que la vida. Bueno, el dormitorio de Evita en la película es *bigger than life*.

Me parece que hay un vicio de cierta tendencia del cine argentino que es el subrayado. Creo que ese dosel es más bien un subrayado, y también lo es el refuerzo del sentido a través de la palabra, que es también muy teatral. Un ejemplo es el encuentro entre Estévez y Brédice, que se repite el diálogo donde Estévez dice que es una catedral.

Lo que sentía que era reiterativo lo discutí con mis colaboradores. Y quedó así porque si no ¿cómo marcábamos la locura de ese personaje? Voy a concederte que a lo mejor hay una catedral de más. Pero al mismo tiempo, en la vida cotidiana uno se repite, uno tiene latiguillos, la gente tiene una frase hecha y la repite.

Vamos al tema de la crítica que sé que es polémico para vos.

Te voy a decir una sola cosa, que ustedes la van a poner como titular. 1963. Juan Carlos Baños, presidente de Artistas Argentinos Asociados, distribuidora de las películas de Aries, entre ellas *Paula cautiva*, que se estaba exhibiendo en la mitológica sala 7 de los laboratorios Alex, donde nacieron todas las películas argentinas de la época. Salimos de la sala, en el momento en que empieza la película, y Baños me dijo: "Vamos a ver si a estos caballeros les gusta o si a estos hijos de puta no les gusta nada". Ya está, ponelo en letras grandes. Qué querés que te diga, que a mí me gusta la crítica constructiva y todas esas pelotudeces que dicen los directores... Ya sé cómo van a titular la nota en *El Amante*: Héctor Olivera, el troglodita.



Detrás de cada hombre se esconde un secreto

¿Qué cambia entre vivir y estar vivo?

LAS HORAS DEL DIA

Un film de Jaime Rosales

PREMIO DE LA
CRITICA INTERNACIONAL
CANNES 2003

PREMIO ESPECIAL
DEL JURADO
BAFICI 2004

FUNCION ESPECIAL EXCLUSIVA PARA LOS LECTORES DE EL AMANTE: Martes 22 de junio, 22.00 hs, CINE COSMOS (Corrientes 2046). Llevando este ejemplar, dos personas podrán ingresar gratuitamente.

Y a partir de su estreno, dos personas podrán ver este film por el precio de una, en el cine Cosmos, durante el mes de julio, presentando este ejemplar en boletería.

CONSEJERÍA CULTURAL
EMBAJADA DE ESPAÑA

JUNIO 2004

CDI films

LAS HORAS DEL DIA

ESPAÑA
2003, 110'
DIRECCION Jaime Rosales
PRODUCCION Jaime Rosales, Ricard Figueras
GUION Jaime Rosales, Enrique Rufas
FOTOGRAFIA Oscar Durán
MONTAJE Nino Martínez
DIRECCION ARTISTICA Pep Armengol
INTERPRETES Alex Brendemühl, Agata Roca, María Antonia Martínez, Pape Monsoriu.

A plena luz del día

por LILIAN LAURA IVACHOW

Hace unos años en Ramos Mejía, una mujer fue presa por maltratos reiterados a sus hijas. La noticia trascendió no tanto por su inaudita brutalidad como por la profesión de la mujer: era la profesora quien acudían los chicos del barrio para tomar clases de apoyo complementarias. Me acordé de mi paso durante un día por su "instituto", que funcionaba en un garaje. El lugar era deprimente, y la mujer –en medio de una explicación sostenida y monocorde– estallaba en un grito con una furia proverbial. Las clases eran de una gran precariedad y sólo podían engañar a chicos de poca edad que acudían obligados por sus padres, o a los adultos que, sin cuestionamientos y ante el imperativo de la escolaridad, consentían esa locura. La mujer cumplió una condena de ocho años en Ezeiza y donde estaba el instituto ahora hay una remisería. Cuando ocurrió el caso Barreda, además del machismo exacerbado, el comentario de muchos platenses allegados era "parecía un hombre normal, como cualquiera". Nadie es hoy en día tan necio como para atribuir la normalidad al hecho de completar grados superiores de educación sistemática, pertenecer al Colegio de Odontólogos, o acatar mandatos que en el fondo son más fáciles de cumplir que de evitar. Pero si algún conocido se hubiera sentado a hablar con Barreda, a hablar en serio –las charlas entre hombres a veces son de una gran frivolidad y se reducen a intercambios de data–, habría advertido que, definitivamente, no era un hombre como cualquiera.

Abel es un ser rutinario que no escapa al trabajo, ni al noviazgo, ni a la idea de un futuro compartido. Es impasible, abúlico y maquinal en sus movimientos. La inteligencia racional le sobra tanto para llevar adelante su tienda de ropa como para consumar esporádicamente crímenes sin dejar rastros. Es impermeable a la vitalidad; y si hay algún atisbo vital cerca, sólo querrá destruirlo, con la premeditación con la que se mira caminar a una hormiga a la que después se le pega un puñetazo.
Abel sostiene conversaciones en un tono monocorde y con vericuetos desconcertantes. Cuando habla con novia, supera el límite del tedio. Cuando discute con su empleada de la tienda, sólo busca agredir y vencer. Cuando comenta con su madre de la inauguración de un Mc Donald's en el Prat de Llobregat, el diálogo –que trasciende su intención de mostrar a un psicópata conversando con mamá– nos refriega la certeza de estar atado a los vínculos sanguíneos y a la conformidad con las palabras vacías. Ninguna de las personas cercanas a Abel se da cuenta de lo que realmente le pasa porque tampoco escapan al automatismo de un mundo plagado de convenciones.
Las horas del día es un relato pausado, minucioso, denso. Jaime Rosales elige la distancia para mostrar en forma descarnada un accionar externo y cotidiano. El mundo es un lugar inhóspito y los psicópatas acechan; pero además de las víctimas desprevenidas están quienes consienten ciegamente la jerarquía de empleadores, profesoras y odontólogos. Abel es un personaje fascinante porque la perversión no es una fuerza oculta sino que está en sus palabras, en gestos mínimos y a plena luz del día, tan a la vista que cuesta detectarla.
La película evidencia además el paso del tiempo desde su construcción: la cámara fija, los planos largos y silenciosos, el fuera de campo que evita regodearse en el horror y nunca pierde de vista a Abel. Sin ningún artificio narrativo, sin ninguna pretensión del tipo "el tiempo lo destruye todo". Porque –a diferencia de *Irreversible*– el tiempo no es la materia de un ejercicio de demostración, sino un el acto mismo de fluir; y desde antes de Heráclito y Parménides, es permanencia (el automatismo de Abel repetido hasta el hartazgo) y la transformación (el Mc Donald's que renueva el Prat de Llobregat / el instituto que devino en remisería).
Hacia al final, lo vemos intentando conquistar a una chica, hipnotizándola con sus ojos de gato. Las horas siguen su curso. Abel sonríe y el tiempo que antes era dilatado y rutinario ahora se densifica. La película se retrotrae y se vuelve sobre sí misma: sabemos lo que va a pasar. No sólo que la historia empieza otra vez, sino que sigue con su persistencia inalterable. Y sentimos frío y el mal del cual hablaba E.T.A. Hoffman: ver súbitamente el fin en el principio de las cosas, la muerte en la cara del recién nacido. Y salimos consternados porque, entre tantas miradas, amigos y maravillas, hay un Abel dando vueltas.

HAY LO QUE HAY (10 AÑOS DE PEZ EN VIDEO)

ARGENTINA, 2003, 53', **DIRIGIDA POR** Ezequiel Muñoz.

La cámara recorre un bar donde un puñado de personas mira hacia el escenario vacío. Ariel Minimal sale y pega un alarido en el micrófono mientras castiga a la guitarra con el primer acorde. Casi como acto reflejo, una señora mayor se levanta, se cruza por delante de cámara y se va del bar. En esos segundos con los que empieza *Hay lo que hay (10 años de Pez en video)* se expone con precisión como es un show de una banda que está empezando su carrera. Esas imágenes de una intimidad casi familiar con la banda son las que marcan el tono de todo el documental. Se podría decir que esa característica intimista es fundamental hasta en la proyección de la película, ya que sólo puede verse los domingos a la noche en un bar (La nave de los sueños) con entrada que ¡incluye consumición! La discografía de Pez es amplia. La banda editó *Folklore*, su séptimo disco, casi en simultáneo con el estreno del documental. Al contar con un archivo abundante y una gran cantidad de canciones, se hace evidente la simpleza de la decisión de Ezequiel Muñoz para lograr que la narración del documental fluya con naturalidad: dejar que sea la música quien hable. *Hay lo que hay* es exhaustivo con todas las variantes musicales de Pez: se escuchan ensayos, grabaciones de discos, discos ya editados, videoclips, se los muestra en la tele con Lito Vitale, como trío, como quinteto, tocando en un barcito durante el primer show de la banda y también en un festival con miles de espectadores. Tal vez una decisión arriesgada porque excluye a todo aquel que no le interese nada el rock progresivo, pero es ideal como breve introducción para cualquier curioso. Por supuesto es una lástima que no haya más declaraciones, principalmente de Ariel Minimal, alguien con la capacidad de entregar frases como "no somos los Danger Four de Spinetta". Aquí sólo se encarga de explicar que "Pez puede ser muchísimas cosas pero no es divertido". Al menos sí lo es un vertiginoso recorrido de menos de una hora por los diez años de la banda. **Nazareno Brega**

BAJO EL SOL DE TOSCANA

Under the Tuscan Sun

EE.UU., 2003, 113', **DIRIGIDA POR** Audrey Wells **CON** Diane Lane, Raoul Bova, Sandra Oh, Lindsay Duncan.

En varias películas que proliferan en la actualidad el lugar está ausente. Las historias ocurren en espacios indeterminados, sin rasgos regionales identificables. Viendo en el título de esta película una región, y anticipándome a los quince minutos a una historia archiconocida, me dispuse entonces a conocer Toscana.
Audrey Wells pone fotografías en movimiento, cuya composición y disposición lumínica hubiera sido adecuada en una sesión de *Living*, o *Para ti* número especial de decoración. Diana Lane compra una casa que recicla y decora y, como si desplegara un folleto turístico o ingresara al *toscananet.it*, atiborra el espacio interior de velas, estampas de vírgenes y una mesa digna de *Casa Vogue* con lemoncello, pasta y pimientos rojos. En los exteriores abundan aceitunas por doquier y girasoles más artificiales que los de las tarjetas postales y tan intolerables como las panorámicas de la Costa de Positano. Afuera acechan víboras, palomas y vaquitas de San Antonio que siempre vaticinan algo (de ser americanas, serían parte del paisaje o funcionales a la trama). Este paquete turístico incluye además a un Fellini cristalizado, Lindsay Duncan que intenta una y otra vez revivir su espíritu.
Todo sería más aceptable ante una buena historia. Pero no la hay y el rito del viaje –actualizando esta vez el mito de la felicidad– se tiñe de feminismo idealista, hombres dóciles y desmesuradamente machistas, y una políticamente correcta convivencia entre foráneos, cuya hermandad sólo se emparienta con Italia por el espíritu Benetton. La falta de regionalización es tan grande que a los siete meses de vivir en Toscana, Diane Lane no entiende a una chica italiana. No es tan raro que no la entienda –puede atribuirse a la lentitud en su proceso de adquisición de la lengua extranjera– como que se sorprenda por el hecho de escucharla. No hace falta aclarar que no conocí Toscana. Ni cine ni turismo. **Lilian Laura Ivachow**

HARRY POTTER Y EL PRISIONERO DE AZKABAN

Harry Potter and the Prisoner of Azkaban

ESTADOS UNIDOS, 2004, 143', **DIRIGIDA POR** Alfonso Cuarón, **CON** Daniel Radcliffe, Gary Oldman, David Thewlis.

Hay un concepto importante al comienzo de la película y está relacionado con la anterior de Cuarón, *Y tu mamá también*: la irreverencia adolescente. Este dato no menor, reflejado en el intencional uso de la magia que Harry hace fuera del mundo mágico, marca hasta el final el metraje del film pero, como veremos, con ciertos problemas. Las estupideces que Ron y Hermione profieren, más veces que menos, o su preocupación a los gritos por problemas de pequeña envergadura funcionarían si el film siguiera la línea que le imprime a la conducta de Harry en los primeros minutos. Pero aquella irreverencia se convierte en una chicana narrativa cuando es puesta en sus bocas, en forma de pistas, por un guión que teme que el espectador vea resuelto el secreto oculto de la película. El sinsentido de la verborragia púber se convierte no ya en una proyección natural de la conducta, sino en un recurso barato para alertar al público (sobre todo teniendo en cuenta que son millones las personas que ya han leído el libro). Pero desde la segunda mitad en adelante, el adolescente que todos llevan dentro se reconforta en una de las mejores elecciones que Cuarón hace con su cámara: capturar la forma física del tiempo y hacer lo que *Superman* y *Volver al futuro* habían hecho "tiempo atrás", manipularlo para obtener mayores beneficios. La conclusión de que el tiempo es un hombre que nunca baja dos veces al mismo río –como cita Borges– queda clara, muy clara, y más clara que en el libro de Rowling. Todo gracias al uso de una cámara magistralmente colocada lejos de los primeros planos y más cercana a la captura del movimiento de los cuerpos como un recurso narrativo excelente. Esto y el seleccionado nacional de actores ingleses –Alan Rickman, David Thewlis, Emma Thompson, Gary Oldman, Julie Christie– salvan a *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* de su tropiezo y la convierten en una muy buena película dentro del género, que contribuye mucho más que las dos anteriores al entretenimiento en la casa del lenguaje cinematográfico. **Eduardo Flores Lescano**

RAYMUNDO

ARGENTINA, 2002, 120', **DIRIGIDA POR** Ernesto Ardito y Virna Molina.

A fines de los cincuenta comenzó a tomar forma algo en la mente de los latinoamericanos: la existencia de un imperio atentaba contra el desarrollo; y un hecho fundamental marcó las esperanzas: la Revolución Cubana. En Argentina, la enseñanza marxista, el primer gobierno de Perón y la clara explotación de los obreros por parte de las grandes empresas extranjeras hacen ebullición en hechos como el Cordobazo y la formación de organizaciones como el PRT-ERP, Montoneros y FAR. Raymundo Gleyzer, hombre de cine olvidado y censurado, secuestrado y asesinado en 1976, atraviesa la época empapándose de todo hasta llegar a la consecuencia de sus actos: la muerte a manos del terrorismo de Estado. Hoy reaparece en un documental desparejo y contundente sobre su vida. Allí se observa una suerte de progresión geométrica en su formación político-cinematográfica, y recortes de sus obras, entre ellas quizá la más importante: *Los traidores*, película que desnuda la construcción del poder mafioso de los sindicatos, algunos de los cuales fueron la mano derecha de Perón cuando se sacó la máscara y eliminó drásticamente a los seguidores que pensaban que se podía hacer una revolución con un militar en el poder. *Raymundo* logra conectar las instancias históricas de los 50, 60 y 70, vía reconstrucción didáctica del paso de Gleyzer y Conti por el centro clandestino de detención "El Vesubio", con un presente donde parecen haberse oxidado la memoria y la revolución. También es un intento de reivindicación de un hombre de su época, pero desinforma en aspectos demasiado importantes habida cuenta del carácter histórico del documental: las corrientes ideológicas de formación de las organizaciones revolucionarias en Argentina, como el PRT-ERP, donde Gleyzer militó hasta su muerte.
Revelar la condición de explotación del hombre latinoamericano como método cinematográfico a través de la historia de una persona que lo llevó a cabo es el intento más valioso de este documental. **EFL**

DUPLEX

ESTADOS UNIDOS, 2003, 88', **DIRIGIDA POR** Danny DeVito, **CON** Ben Stiller, Drew Barrymore, Eileen Essel.

En prácticamente toda su obra como director, Danny DeVito expone un universo de elevadas dosis de acidez que no es otro que el de la comedia negra, negrísima. Este discreto color combina con todo, pero les sienta más que bien a dos de los mejores comediantes actuales: Ben Stiller y Drew Barrymore. DeVito comienza *Duplex* con una secuencia de animación narrada por él mismo –cortita y al pie– y, como un pequeño Caravaggio, empieza a definir una historia de sombras profundas que logra pequeños espacios luminosos. Así, esta luz parece más genuina porque logra escapar de tanta oscuridad, y caemos rendidos a los pies de la relación entre Alex (Stiller) y Nancy (Barrymore), la joven pareja que busca hogar y encuentra el de sus sueños en una callecita de Brooklyn con viejecita (Essel) incluida en el piso superior, hasta que la muerte los separe. La apariencia de dulzura de la inquilina se disipa segundos después de la compra para dejar una silueta bífida venenosa pero con aspectos tan radiantes como ver *South Park* a la medianoche a todo volumen. Las obsesiones se suceden, y los planes macabros fallan y dan lugar a nuevas obsesiones y a nuevos planes ilimitadamente. La alternancia entre paciencia, impotencia, intolerancia y esperanza de que una catástrofe acabe con la anciana Mrs. Connelly va dejando al descubierto las peores intenciones. La escena entre Alex y Nancy que comienza como una tímida confesión de crueles deseos se convierte, con naturalidad, en un catálogo de tortura medieval. Sutil pero firmemente, la voracidad del lado oscuro va apoderándose de los personajes que no escatiman en observaciones –desde la ilegalidad de las siestas hasta el anoréxico embarazo sin panza de la esposa de un colega– que se convierten en perlas negras. Queda una sospecha de apresuramiento o inconexión en algunas escenas, hecho que podría resultar de que su estreno aquí tiene 9 minutos menos de duración que la versión vista en otros países. Aun así, DeVito mantiene su lugar en el lado oscuro de la Fuerza. **Fabiana Ferraz**

REBELION

ARGENTINA, 2003, 90', **DIRIGIDA POR** Federico Urioste.

Con una trayectoria como documentalista que se remonta a fines de los 70, Federico Urioste concentra en *Rebelión* un material de archivo tan profuso como el de *Hundan al Belgrano* (1996). La investigación se reviste de un caudal de imágenes de entre tres y cuatro segundos editadas con concisión y ajustado timing, producto del sostenido trabajo de Urioste junto al riguroso montajista Miguel Pérez (*La República Perdida I* y *II*). *Rebelión* se estructura en dos partes: la de las causas que determinaron el levantamiento de una provincia y la del Cordobazo en sí mismo.
En respuesta a la sempiterna cuestión sobre cuándo comienzan los males en Argentina, Urioste remite a la caída de Perón. Mediante una omnipresente y preceptiva voz en off –que a veces neutraliza las imágenes– sintetiza un peronismo estable y próspero, cuya proscripción generó la resistencia que desembocó en las múltiples movilizaciones hacia la ciudad de Córdoba. Las entrevistas que se alternan en la segunda parte carecen de vigor y no logran generar empatía con los partícipes (sobrevivientes) ni presentar el fenómeno en toda su magnitud. La distancia la otorgan en parte los propios entrevistados, quienes añaden a sus recuerdos un tono demasiado analítico sin lograr que la revisión sociológica y la anecdótica se fundan y adquieran el impulso sanguíneo que debería tener una gesta contada por sus protagonistas.
De esta segunda parte se desprenden momentos logrados por la intensidad de palabra e imagen (y por lo extrañas que suenan en nuestros tiempos): los ataques a las multinacionales –hoy dirigidos sólo a una clase política y supeditados a la desesperación– y las declaraciones de Adalbert Krieguer Vasena (ministro de economía de Onganía) que cita un dirigente, "Me hicieron el Cordobazo los obreros mejor pagos del país". Hecho que, como bien aclara, revela que la conciencia de explotación no es solamente un producto de la pobreza. Algo hoy en día no sólo extraño sino también impensable. **Lilian Laura Ivachow.**

Con Perón o sin Perón

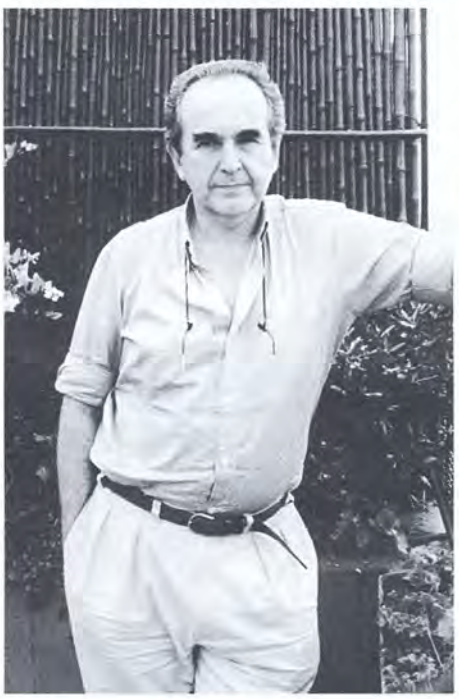
El director de *Rebelión* dice que siempre ha pretendido rescatar la memoria. Pero Rojas le dice que algunas de las cosas rescatadas o recordadas en su película no eran tan así. Perón siempre vuelve, aunque sea en las discusiones. **por EDUARDO ROJAS**

¿*Rebelión* es una película pensada para generar la polémica?
Más que eso diría que pretendí hacer lo que siempre hice: rescatar la memoria. Yo vengo de la sociología y siempre me ha gustado más el cine relacionado con la antropología. Tengo una experiencia personal de exilios y vida política que me hizo cuestionarme el problema de la preservación de la memoria. Eso es, en el fondo, lo que intento rescatar en *Rebelión* y en todas mis películas.

¿Por qué la película se llama *Rebelión* y no, por ejemplo *El Cordobazo*?
En principio le iba a llamar justamente "El Cordobazo". Pero después pensé que mucha gente, especialmente los jóvenes, no tienen la más mínima idea de lo que fue el Cordobazo. Y en definitiva, ¿qué fue sino una rebelión? De ahí que optara por ese título.

La primera parte es una síntesis de la historia argentina desde el yrigoyenismo hasta Onganía; en la última, después del Cordobazo propiamente dicho, llegás al 19 y 20 de diciembre de 2001. ¿Hay una idea de continuidad entre ambos procesos?
Yo recuerdo una frase de Habermas: "El capitalismo fractura la realidad para manipularla". Pensé en integrar toda la realidad histórica para escapar de esa manipulación, y empecé con Yrigoyen, marcando hitos como el golpe del 30, el 17 de octubre, la "libertadora". Trato de sintetizar ese proceso y reflejar la relación dialéctica que va creciendo desde el papel de dominado a resistente; desde las primeras células de la resistencia hasta la organización de los sindicatos opositores, que confluyen en la CGT de los argentinos y, paralelamente, la aparición de la guerrilla.

Hay un aspecto que me resulta discutible en *Rebelión*, el de presentar al Cordobazo como un fenómeno ligado a la resistencia peronista.
Es que en una gran medida es cierto. Si hay un emblema del Cordobazo es Agustín Tosco, que era marxista y fue el más importante de los dirigentes, más que Elpidio Torres, que era vandorista. Pero evidentemente la



masa que venía detrás y que ocupó las calles, no era marxista, era peronista.

Pero el Cordobazo no se hace bajo la consigna "Perón vuelve", que sintetizaba la resistencia contra la dictadura, es una insurrección con otras consignas. Y eso se ve en *Rebelión*. El Cordobazo parece un apartado en las luchas de la época. Lo dice Garzón Maceda en la película.
Es cierto que no está el nombre de Perón en el Cordobazo, en ese momento se trataba de luchar contra la dictadura militar y esa rebelión se llevó adelante con un objetivo inmediato, que era la lucha contra Onganía. Lo que sí siento es que el Cordobazo fue un hito muy fuerte en el desarrollo de la conciencia de la clase trabajadora. Es la máxima expresión de organización obrera radicalizada, participan los sectores más combativos, se expande a todo el país a través del rosariazo, el mendozazo.

***Rebelión* termina con los sucesos del 19 y el 20 de diciembre de 2001. ¿Creés que hay una continuidad entre ambos levantamientos?**
No, no lo sentí así. Creo que el Cordobazo es un momento histórico irrepetible. Lo que siento en común es que este país reacciona siempre, cuando parece que todo se va a romper, que estamos al borde del abismo, de golpe salta, de distintas formas: el 17 de octubre, el Cordobazo, el 20 de diciembre. Por eso digo siempre que este es un país raro, que parece destruirse y de golpe surge un impulso brutal que pone todo nuevamente en marcha. En ese sentido el Cordobazo es irrepetible. Ahora hay un intento de respuesta a través de las fábricas recuperadas, la movilización piquetera en su primer momento. Por otra parte, el peronismo es ya una etapa acabada que difícilmente vuelva a tener vigencia.

Aun teniendo en cuenta que la película no apunta a la imparcialidad y tiene una toma de posición política clara, la voz en off de la primera parte está, a mi criterio, demasiado presente, impide sacar conclusiones propias.
Elegí una voz en off para hacer una intervención lo más sintética posible que permitiera avanzar rápido el relato. Eso fue buscado, como la ausencia de los cartelitos que identifiquen a los testigos. Pretendo que aunque el espectador no los conozca, las imágenes y los testimonios hablen por sí solos y se comprendan. Por eso cuando llego al Cordobazo no hay más voz en off.

¿Vos te considerás un cineasta o sos antes un intelectual?
Decir que lo que yo hago está emparentado con el arte sería muy pretencioso. Para mí el cine es una forma de usar la cámara para contar historias relacionadas con lo político, aunque en última instancia *La Ciénaga* –que me parece una maravilla– también es política sin proponérselo.

¿Qué es lo que más te interesa del último cine documental?
Me gustaron mucho *Trelew* de Mariana Arruti, *Tinta roja* de Céspedes y Guarini... Desde otro lugar no tan politizado, me interesó *Los rubios*, me gustó y al mismo tiempo la rechacé porque ella parece tener una imagen de desvalorización de lo que vivieron sus padres como militantes.

INFRAMUNDO

Underworld

EE.UU. / ALEMANIA / HUNGRIA / GRAN BRETAÑA, 2003, 121', **DIRIGIDA POR**, Len Wiseman, **CON** Kate Beckinsale, Michael Sheen, Bill Nighy, Sophia Myles.

El crítico de nombre Derek Malcom lo dijo de manera inmejorable: "Es increíble que el guión de esta película haya sido escrito sobre un papel". Eso mismo... ¡un poco de respeto por los elementos! Papel, tinta, celuloide, vampiros, hombres lobo, Kate Beckinsale, incluso los espectadores merecen que se los trate con algo más de consideración, porque esta película (bueno, es una convención que se llame así a las cosas estas), escrita y dirigida por el debutante Len Wiseman, con su gótico descremado y su poesía de "director creativo", es no más que un poco de Wachowski Bros. de segunda selección, lo que ya es bastante decir. **Marcelo Panozzo**

LA VACA VERDE

ARGENTINA, 2003, 80', **DIRIGIDA POR** Javier Díaz.

Si bien este documental se articula a partir de una estructura tradicional y rígida, y ocasionalmente subraya con imágenes la extrema pobreza, la notable relación que mantiene con los entrevistados supera por mucho la empatía, y desde allí se afirma como una interesante película político-económica cuyo tema central es la vida de los "colonos" (quienes cultivan la yerba mate) y los tareferos (quienes la cosechan a mano) en la provincia de Misiones. Ellos son los eslabones iniciales de la cadena de valor de la producción yerbatera que, al igual que otras producciones de escaso valor agregado, permanecen tiranamente dominadas por quienes concentran las compras de la materia prima, imponiendo precios y formas de pago semi feudales. En este tipo de actividades, hubo un tiempo que fue hermoso y fue el de las juntas nacionales y las cooperativas, que las protegían y promovían su competitividad. Esa era terminó en los 90. Hoy el Estado sigue ausente y en este caso ampara a los dominadores, uno de cuyos prohombres es misionero y fue presidente por un día. **Agustín Campero**

SEXO CON AMOR

CHILE, 2003, 108', **DIRIGIDA POR**, Boris Quercia, **CON** Alvaro Rudolphy, Sigrid Alegría, María Izquierdo, Patricio Contreras.

Sexo con amor es una comedia vetusta y precaria que lo primero que nos dice es que en el Chile del milagro económico mucho se quedó en el tiempo. La puesta televisiva se parangona con lo peor del cine nacional, y la pretensión de humor es harto machacona; basta con decir que utiliza frutas y verduras para aludir a las partes del cuerpo. Al igual que en tantas películas con hombres, mujeres y deseos cruzados, hay una estructura coral situada en un ámbito urbano. Creo que lo más difícil en estas historias es manejar esa mirada invisible que *a todos observa*, pues corre el riesgo de trastocar lo que toca. La infidelidad deviene muchas veces en (¡oh!) infidelidad; el sexo entre personas del mismo sexo en homosexualidad (subrayada y con mayúsculas). Cierto *voyeurismo* pesa definitivamente más que lo que se muestra (sexo) y, como en los versos de Quevedo, "te deleitan más los testigos de tus pecados que tus pecados". Sin embargo, esta película chabacana preserva en parte su mirada con la encantadora historia entre el carnicero (Boris Quercia) y su mujer, quienes a partir de sendas relaciones extramatrimoniales resuelven una disfunción y revitalizan su pareja. **Lilian Laura Ivachow**

LA CASA DEL ESPANTO

House of the Dead

EE.UU., 2003, 83', **DIRIGIDA POR** Uwe Boll, **CON** Ona Grauer, Jonathan Cherry, Tyron Leitso, Jürgen Prochnow.

No lleva mucho tiempo darse cuenta de que la película está mal. Es inofensiva, pero está mal. Su máximo interés radica en su relación con el famoso juego *House of the Dead*, que ha hecho la delicia de los que amamos matar zombies con una arma de plástico y en una inmensa –pero controlada– pantalla de casa de videojuegos. Fue el cine, y la impotencia del espectador frente a la llegada de los innumerables zombies que acosan a los personajes, lo que produjo esta clase de juegos. El camino de regreso, sin embargo, no ha sido sencillo. Si bien el film intenta, como pocas veces, crear un vínculo fuerte con el juego, ese esfuerzo no da resultado. El final está bien –cita incluida– y la película posee un noble deseo de no ser apta para todo público. Parece ser que los zombies son el último refugio contra la censura no escrita del puritanismo norteamericano. Pero el estreno reciente de esa obra maestra llamada *El amanecer de los muertos* hace que *La casa del espanto* nos resulte poco interesante y no alcance siquiera la categoría de simpática. Bueno, un poco sí, pero muy poco. Casi nada. **Santiago García**

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas de nuestro cine contadas por sus protagonistas

ENCUENTROS de Cine

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivián Imar

Todos los Jueves 20.00 hs. y Domingos 14.00 hs.

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

www.cinecic.com.ar

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BERNARDEZ FM FARO - NACIONAL	RICARDO COTA CRITICOS.COM.BR (BRASIL)	HERNAN FERREIROS ROCK & POP	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	GUSTAVO NORIEGA EL AMANTE	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MARTIN PEREZ PAGINA/12	PABLO SCHOLZ CLARIN	
HARRY POTTER Y EL PRISIONERO...	8	7	5	7	7		8	8	7	7,13
LAS HORAS DEL DIA	8		3		8	7	8		7	6,83
CABEZA DE PALO					7		6			6,50
DUPLEX	6	6		8		7	6		6	6,50
RAYMUNDO					5		6			5,50
REBELION	6								5	5,50
AY JUANCITO	6				5				5	5,33
EL DIA DESPUES DE MAÑANA	8	3	2	7	5	6	5	7	5	5,33
SEXO CON AMOR	6						5	5		5,33
LA VACA VERDE	4			4	5		6			4,75
EL QUINTETO DE LA MUERTE	6		5	2	5				5	4,60
TROYA	5	5	5	5		4	2		6	4,57
INFRAMUNDO	2	6	5	3			3	5	5	4,14
BAJO EL SOL DE TOSCANA		6		2				4	4	4,00
LUNA DE AVELLANEDA	4			2	6	3	2		7	4,00
LA CASA DEL ESPANTO	1	2		3				1		1,75

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

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

REGALO

- ☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
- ☐ LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE | NUMERO | PISO | DPTO. | COD. POSTAL

TELEFONO | CALLE LATERAL 1 | CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD | PROVINCIA | PAIS

La figura de Narciso Ibáñez Menta es hoy asociada a la televisión y en particular al género de terror que allí cultivó con éxito. También fue el terror uno de sus fuertes en el cine, pero allí su carrera fue más diversa de lo que se recuerda. Si Narciso Ibáñez Menta no hubiera trabajado en la pantalla chica, su recuerdo hoy sería muy distinto.

NARCISO IBAÑEZ MENTA (1912-2004)

El miedo en blanco y negro

ESCENA 1. Fines de los sesenta, casa familiar. El viejo televisor blanco y negro de fondo, y los padres y sus dos hijos (ella más chica, él más grande) por protagonistas.
Canal 9 pasa las publicidades de sus programas y una voz aterroriza al pequeño, gordito y con flequillo, temeroso, inquieto. Narciso Ibáñez Menta aparece en la tanda portando una máscara robótica que oculta un rostro dañado por el ácido y las llagas de la vida. Elmer Van Hess es el nombre del personaje central y el doctor Mortensen (Eduardo Rudy), uno de los trece enemigos sobre quienes desatará su cruel venganza. Abdul, el asistente de Elmer, recibe las órdenes de su amo.
El niño se esconde de esa voz que lo asusta hasta el llanto y el temblor. ¿Habrán sido estos los miedos infantiles?, se preguntará más adelante. "Buenas noches, doctor Mortensen", dice Narciso.
La música sacude los tímpanos del pequeño que ruega más de una vez que termine esa maldita publicidad. "Papá, cambiá de canal, eso me da miedo", suplica. "No seas boludo, che; es un programa de televisión y estas son las propagandas", es la respuesta contundente.
El hombre que volvió de la muerte alcanzó 60 puntos de rating en la última emisión. Luego vinieron *Un pacto con los brujos*, *El sátiro* y *El robot humano*.

A la izquierda, Narciso junto a Enrique Serrano en *La calle junto a la luna*. A la derecha, en *La bestia debe morir*, en la que además de actuar escribió el guión.

ESCENA 2. Comienzos de los ochenta, casa familiar. El lugar es el mismo pero más grande. El niño ya creció bastante y mira televisión en un aparato y una habitación heredados de los abuelos paternos. Es otra época y el Canal 2 decide emitir las cuatro series que aterrorizaron al chico los martes de 22 a 23.30, la expectativa es enorme. Al veinteañero G. lo acompaña su primo, más grande que él y fanático de Narciso. El pariente le confiesa que vio *El hombre que volvió...* y las otras tres, y que se asustaba pero que las miró sin problemas. Claro, piensa G., este se hace el canchero; yo jamás le voy a decir que me escondía o me escapaba al baño cada vez que aparecía Elmer Van Hess en las publicidades.
Mirar y analizar con otros ojos esos cuatro programas y prepararse cada martes como si se tratara de un ritual fueron de los momentos más interesantes de aquella época, cuando estudiaba periodismo y cine y ya había visto un montón de películas. Descubrí que la máscara que usó Narciso tenía semejanzas con la que utilizaría William Finlay en *Un fantasma en el Paraíso* de De Palma.
Algunas actuaciones eran buenas (Oscar Ferrigno, Rudy), por allá asomaba García Satur, pero la serie era puro Narciso, más cerca del Vincent Price de *El mercader de la muerte* que de la impostación recitativa de algunos de sus trabajos en cine. No sé si el miedo infantil fue exagerado pero de algo estoy seguro: se trataba de una buena serie para la televisión argentina de los 60. El gran momento fue el final, cuando Elmer se quitaba la máscara y ofrecía su rostro carcomido por el ácido, con los efectos especiales de la época. Allí me asusté pero también sonreí, miré de reojo a mi primo y pensé: "Tomá, ché, cancelé la deuda que tenía con Narciso, ya no tenés la exclusividad familiar de *El hombre que volvió...* ". Luego vinieron las otras tres, pero los recuerdos aparecen borrosos: sólo queda el rostro de Narciso, sus composiciones actorales, su voz, sus manos, su ductilidad.

ESCENA 3. 1985, casa familiar. Las expectativas son otras: volvió la democracia hace un par de años y el horror de la dictadura asusta e irrita más que un programa de televisión. G. encerrado entre libros y funciones de la Cinemateca y la Lugones no ve tanta tele. Sin embargo, Canal 9 (con el retorno de Romay) anuncia la vuelta de Narciso en *El pulpo negro*. G. ve la serie en su propio televisor (a su madre nunca le gustó el terror y el padre labura hasta tarde) mientras cena solo, ansioso por el retorno de esa voz. Un fiasco: *El pulpo negro* es ingenua, tonta e infantil. ¿Habrá crecido G. como cree que creció luego de ver *El hombre que volvió...* en la reposición del 2? ¿Era

Narciso como payaso torturado, sin barba ni bigote, en *El que recibe las bofetadas* junto a Juan Serrador.

tan mala *El pulpo negro* o acaso G. ya no se asusta como antes? ¿Cómo saberlo? Los recuerdos también son borrosos: alguna escena con Narciso y sus guantes negros dejando un pulpito de plástico encima de un cadáver, la música que atruena y subraya, la voz, siempre la voz del actor.

ESCENA 4. Mayo de 2004, departamento alquilado. Veo la grabación de un capítulo de la serie española *Historias para no dormir* (1966), con la dirección de "Chicho" Ibáñez Serrador, el hijo de Narciso. Se trata de *El asfalto*, media hora de duración más que suficiente para narrar la historia de un señor que se hunde en la calle, pide ayuda y no se la dan, lo tratan de paralítico, se ríen de él, que suplica y termina cubierto por el nuevo pavimento. Es un terror distinto, simbólico, físico, agonizante. La última imagen es rabiosamente enfática: la voz de Narciso, diciendo "por favor, ayudénme, por favor...", mientras dos tipos cubren el pozo.
Fue necesario que pavimentaran una calle para que Narciso dejara de asustarme.
Gustavo J. Castagna

El hombre herido

Narciso Ibáñez Menta nació en España en 1912. Criado en una familia de artistas, viaja de niño a Argentina, donde durante tres décadas realizará una importante carrera en teatro y cine. También hizo radio y luego vendría una gran popularidad en la televisión, donde se convertiría en el nombre máximo del género de terror. Yendo específicamente a su carrera en el cine argentino clásico, hay que destacar la coherencia entre la mayoría de los papeles que interpreta. Incluso la fusión de géneros que él cultiva se percibirá en una gran parte de sus films. Su debut cinematográfico vino de la mano de uno de los grandes genios de nuestro cine: Manuel Romero lo dirige en *Una luz en la ventana* (1942), divertidísima película con aires de serial, combinación simpática de terror, policial y comedia. "Esas películas de Boris Karloff le están haciendo mucho mal a la gente", dice un policía en este film donde Narciso interpreta a un científico loco, producto de una enfermedad que lo ha deformado, pero que sigue teniendo un gran corazón herido. Sus personajes, como ocurría con los de Lon Chaney –a quien Narciso conoció y emuló hasta convertirse en la versión hispanoparlante del hombre de las mil caras– o como los que interpretó Karloff, producen en el público sentimientos encontrados. Es fácil pasar del terror a la piedad, del odio a la identificación, hay victimarios que resultan ser víctimas o viceversa. Como ellos, encontró en el maquillaje un aliado fundamental, y como en ellos, las almas torturadas eran tan importantes como el sufrimiento físico. No es raro entonces ver que Narciso encontró en el cine de terror un fuerte vínculo con el melodrama. Y en el melodrama puro sus personajes sufrían de forma inimaginable. Pusilánimes que terminaban cometiendo locuras. Arrebatos que surgían luego de que la vida los acorralaba. Si con el terror Narciso nos asustó durante décadas, en el melodrama cinematográfico nos hizo llorar a más no poder. A veces con un brutal efectismo, a veces con buenas armas. El folletín más desatado era el lugar donde se sentía feliz. *La muerte está mintiendo* (1950) de Carlos Borcosque es un ejemplo de lo anterior, ya que combina melodrama policial y aventura en una trama llena de giros apasionantes. En cuanto al pusilánime que cobra valor, *Cinco gallinas y el cielo* (1957) es un ejemplo multiplicado en varias historias con aires de *pulp* autóctono. Un científico experimenta con gallinas una fórmula para dar coraje. Las gallinas son robadas y vendidas, y quienes las comen sufren dicho efecto. No se puede dejar de mencionar tampoco *Procesado 1040* (1958) de Rubén W. Cavallotti, otro título con la marca del actor que, esta vez, sufre las atrocidades del sistema carcelario y la justicia. *La bestia debe morir* (1952), donde Narciso también escribió el guión adaptando la novela de Nicholas Blake, es uno de sus films más recordados y queridos. La historia de un padre que quiere vengar la muerte de su hijo atropellado yendo a buscar al asesino es la quintaesencia del universo Ibáñez Menta y el director Román Viñoly Barreto estuvo a la altura del proyecto. Narciso también protagonizó varios biopics de poetas torturados, pero no figuran entre sus mejores films. Muchos creen que *Obras maestras del terror* (1960) es en realidad obra suya y no de su incalificable director, Enrique Carreras. La adaptación de tres cuentos de Edgar Allan Poe hecha antes de las de Corman es una idea interesante, pero el talento del actor no es ayudado por la dirección, más bien todo lo contrario. Se trata, pesar del esfuerzo de Ibáñez Menta, de un film que no pasa de aceptable. En esa década, y ya con una importante carrera en televisión, hizo poco cine y sin interés. Pero la despedida que tuvo Narciso no podía ser mejor. Compartió cartel con otras personalidades sobresalientes de la edad de oro del cine argentino en *Los muchachos de antes no usaban arsénico*, dirigida por José A. Martínez Suárez en 1976. Arturo García Buhr, Mario Soffici y Narciso, eran el trío protagónico y siniestro de esta comedia negra con viejitos malos, donde Mecha Ortiz interpretaba a la esposa de uno de ellos. Como el personaje de Bárbara Mugica, algunos podrían ver al actor como un viejito inofensivo, pero ¡qué equivocada estaba la pobre! Los últimos años de Narciso Ibáñez Menta lo ligaron aun más al miedo. Luego de que sus torturados personajes sufrieran en la pantalla durante años, Narciso se vengó con la misma ferocidad de sus personajes. Asustó y dejó sin poder dormir a varias generaciones de espectadores. **Santiago García**

Cortar y pegar

Información sobre montaje, edición digital, de primera mano, por uno de los grandes: las "memorias profesionales" (y personales) de Murch. El problema: hay que pedirlo a Madrid. **por GUSTAVO NORIEGA**

***En el momento del parpadeo, Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*, de Walter Murch, Ocho y Medio, Madrid, 2003.**

Una de las cosas que marcan el pasaje del espectador ingenuo al calificado es la comprensión de que, una vez finalizado el rodaje, hay una cantidad infinita de películas para hacer y que el proceso por el cual queda una sola de esas posibles versiones se llama montaje. A menos que, como hacía Ford en la era clásica, el director filme poco y muy ajustado y el montajista no tenga muchas opciones. Pero el cine industrial contemporáneo no sólo dispone de mucho más dinero y de tiempo de realización, y por lo tanto de más material para elegir y de decisiones que tomar: se trata de otra manera de trabajar. El montajista de hoy es una figura más relevante que el empleado anónimo del cine clásico cuyo trabajo se evaluaba como el de los árbitros de fútbol, mejor era el que menos se hacía notar.

De estas nuevas figuras, Walter Murch es una de las más rutilantes. Entre otros trabajos, editó la segunda y la tercera partes de *El padrino*, restauró *Sed de mal*, participó del montaje de *Apocalypse Now Redux*, habiendo previamente recibido un Oscar por la mezcla de sonido de la primera versión de la película de Coppola. Los premios y los films notables en los que trabajó son muchos. Además de su excelencia profesional, Murch escribe bien, con conocimiento y pasión, como lo demuestra su libro *En el momento del parpadeo*. Las palabras de Italo Calvino citadas en el prólogo a la excelente edición española lo describen muy bien: "Lo más parecido a la felicidad es tener un trabajo que a uno le guste". Y no hay nadie mejor que una persona que ame su profesión para que nos introduzca en sus secretos.

A Murch también le gustan los cálculos matemáticos. Cuenta que para *Apocalypse Now* se filmaron 230 horas (381 kilómetros de película). Como el film dura dos horas y veinticinco minutos, la proporción entre lo filmado y lo finalmente utilizado es de noventa y cinco a uno (la proporción media es de veinte a uno). Tomando capítulos parciales de la película, la cosa es más dramática. Por ejemplo, las escenas donde aparece el capitán Kilgore (Robert Duvall) ocupan veinticinco minutos de película, pero se filmaron 67.000 metros, lo cual da una proporción de cien a

uno. Murch dice que una vez, con la película ya estrenada, se le ocurrió calcular la proporción de cortes que había en el film respecto de los días trabajados en la edición. Eso daba 1,47 cortes por día. "Eso significa que si, desde el principio, hubiéramos podido saber a dónde íbamos *exactamente*, habríamos llegado al mismo sitio en el mismo número de meses si cada uno de nosotros (los montajistas) hubiera hecho menos de un empalme y medio por día. (...) Teniendo en cuenta que se tarda menos de diez segundos en hacer un empalme y medio, el especialísimo caso de *Apocalypse Now* sirve para mostrar con creces el hecho de que montar –incluso en el caso de una película "normal" en que se pueden hacer ocho empalmes por día– no consiste tanto en *juntar* como en *descubrir un camino*". Encontrar ese camino tiene facetas en las que la combinación de inspiración y factores puramente técnicos da resultados insólitos.

Murch cuenta de las dos máquinas de edición no digitales, que utilizan como herramienta básica el tradicional corte y empalme físico de la película: Moviola (uno de esos nombres comerciales que terminan identificando a la máquina) y KEM. Una de las diferencias más importantes es que una es de acceso secuencial y la otra, de acceso aleatorio. Para explicar estos términos no hay mejor analogía que ciertos aparatos hogareños. Si uno quiere llegar a una determinada canción en un cassette o a una determinada escena en un VHS tiene que atravesar –a mayor o menor velocidad– todo lo que aparece antes en la cinta. A eso se lo llama acceso secuencial. Si en cambio está usando un CD o un DVD, es muy sencillo dirigirse directamente al momento elegido: eso es el acceso aleatorio.

Ahora bien, la Moviola es aleatoria y el KEM se puede usar en forma secuencial. En la Moviola uno cuenta con todas las escenas sueltas: si quiere pegar una determinada se la pide al asistente y la pone en la máquina. En cambio, en el KEM, para llegar a la escena deseada puede pasar por todas las anteriores que aparecen en el rollo revelado con que se está trabajando. Esto parece un tecnicismo sin importancia pero Murch cuenta que en el KEM ve pasar la película a gran velocidad: "Y, las más de las veces, me encuentro con que mucho antes de llegar al plano que me interesaba, se me han ocurrido tres ideas más provocadas por el material que ha pasado rápidamente ante mí". Como lo dice con gran precisión, en un sistema aleatorio "las opciones son tan buenas como lo sean las demandas, y eso a veces no es suficiente".

Ahora bien, los sistemas aleatorios por excelencia son los digitales. La segunda mitad del libro de Murch, llamada "Epílogo", está dedicada a esta nueva forma de editar. El proceso de edición digital consta de tres partes. La primera es digitalizar la película: cada fotograma queda almacenado en el disco duro de una computadora de la misma manera que un archivo de imágenes o de texto. Luego, cada fotograma recibe una clave específica dentro de una base de datos. Acceder a esa base es lo que le permite al montajista unir dos fotogramas cualesquiera el número de veces que desee. Una vez resuelta la secuencia, el programa imprime una "lista de cortes de montaje", sencillamente un listado de las secuencias y su ubicación en la base de datos: lo que queda por hacer es el viejo trabajo mecánico, es decir: con esa lista ubicar físicamente los pedazos de película correspondientes y empalmarlos (este último paso persistirá hasta que la proyección digital reemplace a la actual). La gran ventaja del montaje digital es que es virtual; a diferencia del tradicional que, al hacerse sobre la película, es llamado "destructivo". Por lo tanto con el sistema digital puede probar tantas versiones de su película como desee (o tenga tiempo de probar).

Una anécdota personal de Murch ejemplifica algunas de las ventajas de la edición digital. En 1996 Anthony Minghella le encargó el montaje de *El paciente inglés*. En principio se iba a hacer en el sistema digital –relativamente incipiente en ese momento– pero un par de malas experiencias sufridas por amigos de Minghella les provocaba cierta inseguridad. Sumado a eso el hecho de que la película se rodaba en Italia, les pareció mejor ir a lo seguro y trabajar sobre la película, método para el cual Murch era un reconocido experto. Seis semanas después de comenzada la producción, la mujer de Murch lo llama para contarle que su hijo había sufrido un ataque y que le habían diagnosticado un tumor cerebral. Murch les avisó a Minghella y al productor que se volvía a Estados Unidos al día siguiente, ya que su hijo sería operado en dos semanas, y que lo correcto sería que se busquen un reemplazante. Ambos se negaron y le pidieron que no se preocupara y que los mantuviera informados, pero que pensaban hacer la película con él. Al llegar a su hogar, Murch se dio cuenta de que la única posibilidad de cumplir con su obligación profesional era pasar al sistema digital. La operatoria tenía alguna complejidad pero las facilidades del nuevo sistema hicieron posible su trabajo. La película se pasaba a video y se la enviaban a Murch: allí se digitalizaba. De esa manera, el montajista no necesitaba estar en contacto con el material original (en realidad estaba a once mil kilómetros). De hecho, con los procesos de compresión que se desarrollaron en los nueve años que pasaron desde el rodaje de *El paciente inglés*, el correo electrónico podría haber sido el medio de transmisión no sólo de la correspondencia y los datos de la película sino del mismo material digitalizado. El hijo de Murch salió airoso de la operación.

Murch ve el sistema digital como el futuro inevitable del montaje, más allá de que no todas las consecuencias sean positivas. Compara la situación actual con el cambio producido en el siglo XV de la pintura al fresco a la del óleo sobre lienzo. En el fresco, cuenta, el yeso húmedo se pinta con varios pigmentos que, al secarse, se mezclan químicamente con el yeso y cambian de color. Una vez que se aplica el pigmento, no es posible echarse atrás. Representaba un costoso esfuerzo para muchas personas, así como la unión de varias tecnologías, supervisadas por el artista. Con la invención de la pintura al óleo, el artista fue libre de pintar donde y cuando quisiera. El color era el mismo cuando estaba húmedo que cuando se secaba. Esta forma de trabajar, menos grupal, intensificó la visión personal del artista (camino que, según Murch, conduce a Van Gogh). Murch ve la técnica digital como una en la cual se integran casi todas las herramientas cinematográficas: la edición junto con la mezcla de sonido y una edición vertical sumada a otra horizontal, es decir, no sólo la composición de plano a plano, sino dentro del plano, incorporando efectos especiales. Todo tiende al dominio de muchas herramientas por una sola persona.

Le dejamos la palabra en el final: "Y puesto que debo sacar alguna conclusión, voy a ser positivo y afirmar que el cine estará con nosotros dentro de cien años. Será diferente, por supuesto, pero seguirá siendo cine. Su persistencia se deberá a la inextinguible necesidad humana de escuchar historias en la oscuridad, y su evolución estará conducida por las revoluciones técnicas que ahora se ponen en marcha. Quizás estamos ahora donde estaba la pintura en 1499. De forma que tenemos un buen número de siglos por delante, si lo hacemos bien. Más allá, ¿quién sabe? Volvamos a encontrarnos en 2099, y echemos otro vistazo alrededor". ▲

En la página anterior, Martin Sheen en *Apocalypse Now*. Aquí, Ralph Fiennes y Kristin Scott Thomas en *El paciente inglés*.

La princesita y el vagabundo

La filmografía de Audrey Hepburn está destinada a salir en DVD casi en su totalidad. La popularidad de sus films lo hace sencillo. Otro clásico popular es Chaplin, del que se viene una seguidilla de discos.

MI BELLA DAMA, **Edición especial de dos discos. *My Fair Lady*, (1964, George Cukor), con Audrey Hepburn y Rex Harrison. (AVH)**
COMO ROBAR UN MILLON. ***How Steal a Million*, (1966, William Wyler), con Audrey Hepburn y Peter O'Toole. (Fox)**
SABRINA, **(1954, Billy Wilder), con Audrey Hepburn, Humphrey Bogart, William Holden. (AVH)**

Audrey Hepburn es una figura importante de la historia del cine. Su imagen creó escuela y aún hoy se la idolatra tanto en Hollywood como en Europa. Nació en Bruselas, hija de un banquero inglés y una baronesa proveniente de Holanda. Luego de algunas películas su rostro se volvió inmortal con *La princesa que quería vivir* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953) la película que la lanzó a la fama e inició una filmografía en general llena de films de gran importancia o repercusión. Su carrera siguió con recordados títulos (*Historia de una monja*, *Charada*, *Desayuno en Tiffany's*) hasta llegar a *Mi bella dama*, traslado a la pantalla de uno de los musicales más populares de todos los tiempos. En la adaptación dirigida por George Cukor, AH tuvo a Rex Harrison como coprotagonista. Este musical (basado, como tooodos saben, en *Pygmalion* de George Bernard Shaw) cuenta la historia de Eliza Doolittle, una florista callejera, y del profesor Higgins, un experto en el idioma inglés que debido a una apuesta con un colega decide enseñarle a hablar y a comportarse como corresponde a la florista. El misógino y ridículo protagonista del film se complementa de manera perfecta con esta mujer que acepta ser moldeada y adaptada a la fantasía de la princesa. Por supuesto que el film tiene su vuelta de tuerca relacionada con el amor, que justifica estos comportamientos. Más allá de eso, todos los actores están muy bien y el artificio de algunas escenas le permite al film alcanzar altísimos niveles de belleza. Eliza y el joven que se enamora de ella (Jeremy Brett, un actor luego muy famoso por interpretar en numerosas oportunidades a Sherlock Holmes) tienen otras voces al cantar, algo que –muchos dicen– le costó a Hepburn una posible nominación al Oscar por esta película multipremiada ese año.

Audrey Hepburn en *Mi bella dama*.

La copia es una versión restaurada del original y es deslumbrante. Al contemplar la calidad de imagen y el respetado ancho de pantalla, uno se da cuenta de lo aberrante que es exhibir un film en full screen destrozando el encuadre original. Debería estar prohibido editar en DVD sin respetar el formato original. Ni hablar de las vergonzantes versiones que hemos sufrido en video. Esta edición es un modelo a seguir. Los extras son algo increíble. No porque sean los mejores que se hayan visto, sino porque incluyen ciertas rarezas como, por ejemplo, entrevistas no muy amables con los actores y situaciones incómodas de la época en que comenzó el rodaje. Jack L. Warner haciendo un discurso en contra del cine que se copia de Europa y sobre cómo eso ha provocado problemas con la censura. Sorprende la inclusión de estos momentos extraños en una edición de lujo. Lo mismo ocurre con la publicidad del film, que era presentado como un obligatorio éxito de público y crítica aun antes del rodaje. Los extras muestran al film como un proyecto reaccionario, en guerra con las innovaciones de la década del 60, aunque la película no trata de ello.

También en una copia perfecta con el ancho de pantalla original se acaba de editar *Cómo robar un millón* (*How Steal a Million*, 1961) de William Wyler. Hepburn protagoniza junto a Peter O'Toole, Charles Boyer y Eli Wallach esta comedia romántica de ladrones de cierto estilo clásico junto a las novedades técnicas del momento. Claramente se trata de hacer una película *cool*, algo simpático para quien dos años antes dirigió *Ben-Hur*. Rareza: Audrey leyendo un libro de misterio de Hitchcock, cuando se sabe que declinó la posibilidad de trabajar con el director. Otro título editado con excelente calidad de imagen es *Sabrina* (1954), curioso film de Billy Wilder que hoy sigue desconcertando en su falso envase de cuento de hadas. Si se la mira con atención se verá un auténtico Wilder.
Audrey Hepburn se convirtió, desde los 60, en un modelo de belleza que coincidiría con el inicio de décadas del culto a la anorexia. Tal vez por eso fue la favorita de las casas de moda y los diseñadores vieron con alegría a cuerpos como el de ella, haciendo que las mujeres del mundo sufrieran con este fenómeno hasta la actualidad. Pero esto no es culpa de Audrey, una actriz talentosa, con especial naturalidad para la comedia y con un toque de distinción que iba más allá de la moda. Sus roles en *Robin y Marian*, *Todos rieron* y *Siempre* así lo corroboran. **Santiago García**

DVD MUSEUM
www.museumdvd.com.ar
Alquiler - Venta
Florida 860 Gal. Del Sol Local 83
Florida 439 Gal. Via Florencia Local16
Tel/Fax: 4313-6381/ 4328-3183

Aquí al lado, *El circo*. Abajo, *Luces de la ciudad*.

THE CHAPLIN COLLECTION (***El circo*, 1928; *Luces de la ciudad*, 1931; *El pibe*, 1921; *The Chaplin Review*, 1918/1923; *Charlie: Vida y arte de Charles Chaplin*, 2003). (AVH)**

No caben dudas de que el personaje del vagabundo creado por Chaplin es una de las imágenes más reconocibles y representativas del siglo XX. Bastan un par de zapatos ajados, bastón, sombrero y el pequeño bigote centrado (que Hitler imitaría casi a la perfección) para comprender de qué estamos hablando, un símbolo claro cual señal de tránsito: universal e inequívoca. Y sin embargo, nunca existió un único Chaplin. Escapando de las metódicas garras de la factoría Keystone, el joven británico recién afincado en California sentó las bases de un estilo de comicidad que, sin renegar de su raigambre física, generó un contexto de creatividad e inteligencia que otros (Keaton incluido) utilizarían luego para diseñar sus propios mundos, transformando a los 20 en la era dorada de una manera de entender a la comedia hoy extinta. Chaplin es también, paradójicamente, el responsable consciente de la muerte de la comedia *per se*, la que no le debe nada a nadie ni requiere de mayores justificativos: la incorporación cada vez mayor de elementos (melo)dramáticos en sus films terminó pariendo el complejo de culpa que aqueja a tanta comedia actual, deseosa de reconocimiento. La edición en copias flamantes de varios de sus trabajos más importantes merece celebrarse y permite volver a encontrarse con y repensar la obra de uno de los comediantes más influyentes de todos los tiempos. Para bien y para mal.

Los dos discos de *The Chaplin Review* lo encuentran abocado a la comedia más visceral, antes de pasarse definitivamente al largometraje y al sentimentalismo como parte esencial del motor narrativo. Estos siete cortos de diverso metraje, realizados para la compañía First National como parte de un contrato esclavo, se encuentran claramente entre lo mejor de su filmografía y demuestran sin complejos su extraordinario manejo del cuerpo y del *timing*. La escena de la iglesia en *El peregrino*, el momento en *Un día de juerga* en el cual el millonario ¿llora? de espaldas ante la fotografía de su mujer o la extraordinaria secuencia del tranvía en *Día de pago* demuestran que Chaplin era, cuando quería serlo, un comediante pura raza de extraordinaria sutileza. Por entonces se estrenó, además, su primer largo y la primera incursión en la comedia dramática. A pesar de los consejos de sus amigos y de su hermano Syd, quienes no veían claramente las posibilidades de un cambio de registro tan importante, *El pibe* fue un éxito de público tan gigantesco como impensado. Piedra angular de una nueva etapa, el film coprotagonizado por un jovencísimo Jackie Coogan marcó un camino sin retorno para el vagabundo: el actor-cineasta dejaba de ser un mero comediante para transformarse en un artista, que además se acercaba a la crítica social desde los sentimientos. Un paso temerario que despertaría la admiración de muchos pero que gestaría un dilema de difícil resolución: el tema por sobre la forma como único método para no defraudar a su público. *El circo* y *Luces de la ciudad* lo ejemplifican y demuestran los límites de todo comediante cuando se toma a sí mismo demasiado en serio. Aunque, nobleza obliga, resulta un buen ejercicio comparar cualquiera de estos dos films con algún otro de payasos serios como Benigni o Robin Williams. Aun en sus peores momentos hay algo en Chaplin, una chispa inasible, que deja en claro su calidad de padre ejemplar, poseedor de un carisma enorme y de un saber oculto de difícil imitación.

De su carrera y de su tortuosa vida privada se ocupa el extenso documental de Richard Schickel *Charlie: Vida y arte...*, de estructura un tanto televisiva pero plagada de información e imágenes de archivo inéditas (¿hay algo más irrelevante y entrañable que ver a Chaplin y a Groucho Marx jugando juntos al tenis?). Más allá de la asombrosa calidad de las copias de los films –se utilizaron negativos originales del archivo de la familia Chaplin–, cada edición se completa con un surtido de extras que van de lo moderadamente interesante a lo asombroso. En este último grupo se encuentran un corto propagandístico realizado en 1918 por Chaplin, su hermano Syd y Edna Purviance –pareja del vagabundo millonario en la vida real y estrella femenina de todas sus films en esta etapa–, diseñado para convencer al espectador de las bondades de los bonos de guerra; y la inclusión completa del segundo largometraje de Jackie Coogan, *My Boy* (1921). Documentales, fotografías, imágenes de los rodajes, films hogareños, pruebas de cámara y visitas de figuras ilustres al estudio del comediante completan una de esas ediciones que hacen del DVD el mejor amigo de cinéfilos y cinéfilas. Sólo resta esperar que se edite aquí el resto de la colección, lanzada internacionalmente hace ya algún tiempo. **Diego Brodersen**

DIRECTO A VIDEO

AHORA EN VIDEO POR JUAN P. MARTINEZ

Los chicos del barrio

Desde *La habitación del pánico* que no tenemos una película con Jodie Foster en los cines. Ahora sale en video vestida de monja.

Chicos de vidas peligrosas. **Si quieren ver a Jodie Foster, vayan al videoclub.**

CHICOS DE VIDAS PELIGROSAS **(*Dangerous Lives of Altair Boys*, EE.UU., 2003) dirigida por Peter Cares, con Kieran Culkin, Emile Hirsch, Jodie Foster, Vincent D'Onofrio, Jena Malon.**

Esta es una película de Jodie Foster, sin dudas. La dama de los dos Oscar sólo produce y actúa, pero no se puede dudar que la manera en que están construidos los personajes –y su propia naturaleza, y la elección de la historia– es propia de la autora de *Mentes que brillan*. Este film trata de dos chicos que se educan en un colegio católico en el Sur de Estados Unidos. Su enemigo es la hermana Assumpta (la propia Foster). Para escapar del tedio y de la mediocridad ambiente, imaginan una historieta donde la monja es el enemigo a combatir. El film se instala en las diferencias y similitudes entre ambos universos, y juega constantemente con los contrastes entre la realidad y la ficción. Que es, ni más ni menos, hablar de los problemas del crecimiento.

Un rasgo importante del film, y que lo acerca a las otras películas dirigidas por la Foster, es su contacto con el costado creativo de los personajes, además de mirar sin condescendencia a los jóvenes o adolescentes, personas en crecimiento que encuentran esa fase de sus vidas como el momento donde se separan el juego de la realidad. El tema es, justamente, esa separación (lo que acerca sustancialmente a los dos protagonistas al pequeño hombre Tate). No es tanto lo que estos chicos saben, sino lo que comprenden o van comprendiendo de manera crecientemente dramática.

Hay un tono –melancólico, casi de cuento de hadas– que se mantiene a lo largo de toda la película, y que la transforma en una obra original. Paralelamente, se acerca –por tono y por personajes– a films que los ciegos distribuidores argentinos deciden pasar por alto como *Ghost World* de Terry Zwigoff, u otros que apenas reciben una tibia cantidad de espectadores, como *Esplendor americano*. Hay en estas películas una enorme voluntad de traspasar los lugares comunes del cine "indy" para crear una visión nueva de temas universales. Y trabajan sobre la falta de horizontes de una sociedad que ni siquiera se toma el trabajo, ya, de proponerlos desde la cultura popular. Esa imposibilidad de la aventura, esa condena a un mundo que se considera a sí mismo como definitivo, es un aspecto notablemente documentado en esta película, a la que no se le escapa la relación que existe entre una estampita y un cuadrito de historieta.

Leonardo M. D'Espósito

ESCUELA DE ROCK, **dirigida por Richard Linklater. (AVH)**

Para varios de nosotros, la mejor película del año. Parte de lo que hemos defendido se da cita aquí de la mejor manera posible. Lamentablemente, y a pesar del apoyo casi incondicional de la crítica, fue un fracaso de taquilla mientras *Las invasiones bárbaras* llevaba bastante público, otra muestra de que acá nadie se toma en serio eso de las comedias y que prefiere el cine "comprometido". ¡Aguante el rock 'n' roll! A favor en *EA* Nº 142.

PERDIDOS EN TOKIO, **dirigida por Sofia Coppola. (AVH)**

Otra favorita de 2004, aunque esta sí tuvo apoyo del público. El segundo film de Sofia fue no una sorpresa sino una reafirmación de sus virtudes como directora. La hermosa y extraña Tokio es el escenario perfecto para los encuentros entre los hermosos y extraños Scarlett Johansson y Bill Murray, y esto da como resultado una película... hermosa y extraña. Lo que no extraña (más bien indigna) es que a Bill Murray no le hayan dado el Oscar. A favor (de la película y del culo de Scarlett) en *EA* Nº 142.

RIO MISTICO, **dirigida por Clint Eastwood. (AVH)**

En una movida incomprensible y absurda, AVH edita este film en dos versiones: una subtitulada y otra doblada. En una movida sorprendente pero coherente, *El Amante* sacó una crítica en contra de un film de Clint. Por primera vez en la historia de la revista se estrenó una película de Eastwood que irritó tanto a algunos que se decidió polemizar, cosa que puede apreciarse en *EA* Nº 140. El Oscar que debería haber ganado Bill Murray se lo dieron a Sean Penn, lo que (una vez más, y van...) habla pestes de la Academia.

CAPITAN DE MAR Y GUERRA, **dirigida por Peter Weir. (AVH)**

Weir vuelve más clásico que nunca con este film que prometía ser una gran película de acción pero que terminó siendo un estudio sobre la vida de un grupo de marineros en altamar. Con un tono menor pero apasionante, el film contiene varias de las escenas del año. Eso sí, cuando la acción llega lo hace con ganas. Como si esto fuera poco, en la edición en DVD podrá verse la inolvidable batalla final con la opción multiángulo. A favor por partida doble en *EA* Nº 143.

LA NOCHE DEL CAZADOR, ***The Night of the Hunter*** **(1955, Charles Laughton), con Robert Mitchum, Shelley Winters y Lillian Gish. (Epoca)**

En la historia del cine se han dado muchas ocasiones de actores que decidieron colocarse del otro lado de la cámara y dirigir sus propias películas (no confundir con los casos de directores que también –y profusamente– trabajaron de actores, muchas veces para poder financiar sus proyectos, vg. Orson Welles o quienes colocan en un mismo nivel de relevancia ambas actividades como, por citar dos ejemplos, Clint Eastwood y Woody Allen). Pero no son muchos los ejemplos de intérpretes que de manera ocasional, más precisamente con una sola obra, lograron consideración como realizadores como fue el caso de Charles Laughton (hay otro ejemplo no demasiado conocido, el de Burgess Meredith, director de la solitaria y extraña *El hombre en la torre Eiffel*, curiosamente protagonizada por Laughton). De imponente presencia física, Laughton adquirió notoriedad como intérprete, primero en Inglaterra, luego en Hollywood, componiendo una amplia gama de personajes que oscilaban entre el sadismo más desmesurado y la bonhomía absoluta, a los que lograba dotar de una intensidad poco común, a la vez que se especializaba en las respuestas mordaces y filosas, cargadas de cinismo, algo que lo emparentaba con el hoy casi olvidado George Sanders. *La noche del cazador* pertenece, como muchas grandes obras, a la categoría de films imposibles de clasificar genéricamente. Bizarra historia ambientada en los años de la Depresión en los Estados Unidos rurales, narra el acoso a que es sometida una viuda que vive con sus dos pequeños hijos por un presunto predicador (una de las más grandes creaciones de Robert Mitchum, dotando a su personaje de una amplia gama de matices, que podía pasar en una misma escena de la seducción más encantadora a la perversidad más siniestra) que busca una importante suma de dinero que el marido de la mujer habría ocultado. Pero más que los vaivenes de la historia, lo que aquí resalta es la notable atmósfera –irreal, onírica, casi siempre pesadillesca– que consigue el director con la invalorable colaboración de Stanley Cortez en la iluminación, contrastando el tono casi idílico de varios momentos que transcurren en exteriores con las ominosas sombras, de claros tintes expresionistas, de las escenas interiores. Suerte de cuento de hadas perverso, que entrecruza sabiamente la inocencia y la crueldad de las fantasías infantiles, es una obra mayor que le ha destinado a Laughton un lugar seguro en el panteón de los grandes del cine. **Jorge García**

***La noche del cazador*, gran debut y gran despedida de Charles Laughton como director.**

SENDAS TORCIDAS, ***They Live by Night*** **(1949, Nicholas Ray) con Farley Granger, Cathy O'Donnell, Helen Craig y Howard Da Silva. (Epoca)**

Dentro de la política de los autores del *Cahiers du Cinéma* de los 50, hubo nombres inmediatamente consagrados desde el punto de vista teórico y reflexivo (Welles, Hitchcock, Hawks, Chaplin), pero también existieron otras elecciones que, debido al canon establecido de Bazin y sus jóvenes redacto- ▶

res, merecieron más de un rechazo y reprobación. Samuel Fuller, Otto Preminger, Jacques Tourneur y Nicholas Ray nunca fueron reconocidos por la crítica contenidista que busca emociones fuertes a través de los temas, despreciando la pureza de los géneros como representantes de mundos y universos que identifican a un autor. En ese sentido, Ray es un director que durante 40 años cimentó un estilo reconocible de hacer cine, con sus traspiés y concesiones (especialmente, en el ocaso de su trayectoria, por los años 60), y dejó una decena de películas que le dan razón, aun con sus excesos, a las prédicas de Godard y la cofradía cahierista.

Sendas torcidas pertenece a la corriente más melancólica y romántica del policial negro, que ya había sido codificado en los comienzos de los 40 a través de *El halcón maltés* (Huston), *Laura* (Preminger), *Pacto de sangre* (Wilder) y *Al borde del abismo* (Hawks). A fines de la década, justamente cuando Ray filma su ópera prima, y durante los primeros 50, el género explora otras facetas que van más allá del pesimismo característico del detective privado: las historias de delincuentes que, finalmente y por diversos motivos, fracasan en su intento de retirarse de su labor y ser felices sin necesidad de seguir perpetrando atracos y robos. Dentro de esa temática, por ejemplo, se encuentran *Gun Crazy* de Joseph H. Lewis, *Mientras la ciudad duerme* de Huston y *Sendas torcidas*. Ray sorprende en más de un sentido, tomando en cuenta que se trata de su título inicial, por la originalidad de puesta de escena: omite mostrar el robo (como también haría Kubrick en *The Killing* y más adelante Tarantino en *Perros de la calle*), centrando el interés del relato en las tensas relaciones familiares de los personajes implicados en el caso delictivo. Por ese motivo, *Sendas torcidas* es un policial atípico y novedoso para la época, donde lo que más importa es la relación amorosa e imposible entre los jóvenes Farley Granger y Cathy O'Donnell (excelente ella y, como casi siempre, afectado y amanerado él).

El debut de Ray tendría una más que interesante remake en 1974, *Los delincuentes*, de Robert Altman, con Keith Carradine y Shelley Duvall en los protagónicos.

Gustavo J. Castagna

SOLO SE VIVE UNA VEZ, ***You Only Live Once*** **(1937, dirigida por Fritz Lang) con Henry Fonda, Sylvia Sidney, Barton McLane, Jean Dixon y William Gargan. (Epoca)**

Cuando arribó a América, Fritz Lang se encontró en una curiosa posición. Su estilo y modo de producción se ajustaban fácilmente a Hollywood aunque su cabeza no lo hacía del todo respecto del imaginario estadounidense. Así, la trilogía compuesta por *Furia* (1936), *Sólo se vive una vez* (1937) y *Silencio de mujer* (1938) marca una nítida crónica de ese malestar. Si el primero fue un film de amargura todavía hoy insólita, con su protagonista empeñado en una despiadada campaña de venganza ante la turba que casi lo lincha, el segundo –confiaba Lang– podría llegar a disimular el desajuste. Para ello recurrió, muy vagamente, al *leit motiv* de la pareja criminal en fuga, tal como era explotado por entonces desde la crónica policial en el caso de Bonnie and Clyde y otros bandoleros itinerantes. Pero fiel a sus fantasmas, la transformó en la lucha a muerte de un ser humano contra el destino.

Eddie Taylor no es un mal tipo, y al comienzo del film parece iniciar una nueva vida luego de pagar sus cuentas con la sociedad. Pero va a caer una, dos, tres veces; más por la fatalidad que por propia decisión. Una muerte en el camino convierte su intento de escapar al destino en una *road movie* negra, tan negra como el *film noir* que anticipa, con el que comparte un pesimismo terminal. Los últimos momentos de Eddie, cargando a su compañera inmóvil, mantienen todavía su potencia intacta, más el toque perturbador que le da Lang al dejarlo ver por la mira telescópica del arma que tal vez le dará el tiro de gracia. Contrariando –como en *Fury*– la identificación que el cine americano proponía con sus héroes, Lang provocaba una toma de posición ética en el espectador, lo que pronto –en *Silencio de mujer*– lo ligaría íntimamente a Brecht (música de Kurt Weill incluída).

Un par de años más tarde, la fascinación por el Oeste daría a Lang la posibilidad de imaginar mundos más compatibles con Hollywood. Pero *Sólo se vive una vez*, a través de un vidrio tan oscuro como revelador, se permite trascender la crítica social y alcanzar la grandeza de la tragedia. **Eduardo A. Russo**

OTRAS EDICIONES

■ *El guapo*, 1933, del prolífico Roy del Ruth, es una poco vista incursión de James Cagney en la comedia, en este caso como un gángster que consigue un papel de jefe indio en una película. Muy entretenida. (Epoca)

■ *Mi secretaria favorita*, 1948, del escasamente conocido Charles Martin, es otra comedia con un actor que no frecuentó mucho el género, Kirk Douglas, aquí interpretando a un autor de best-sellers que emplea a una aspirante a escritora. (Epoca)

■ *El gran Ziegfeld*, 1936, de Robert Z. Leonard, otro artesano de profusa obra, es un espectacular y bastante estirado biopic sobre el famoso productor de grandes éxitos del cine musical. Las actuaciones de William Powell y Louise Reiner ayudan. (Epoca)

■ *La posada de la sexta felicidad*, 1958, pertenece a la época en que Mark Robson ya se había convertido en un representante del cine de qualité hollywoodense. La siempre rutilante Ingrid Bergman y Robert Donat, en su último trabajo, salvan en parte la ropa. (Epoca)

■ *El hombre y la bestia*, 1941, de Victor Fleming es una de las muchas versiones del clásico relato de Stevenson y no de las mejores, en buena medida por una interpretación de Spencer Tracy que bordea el ridículo. (Epoca)

■ *La venganza de la tumba*, 1943, de Sam Newfield, es un típico film de clase B de terror en el que el inefable George Zucco interpreta a dos hermanos mellizos. También se luce Dwight Frye como el sirviente maníaco y perverso. (Epoca)

■ *Sinbad, el marino*, 1947, de Richard Wallace, es un colorido y dinámico relato en el que el protagonista narra ocho aventuras que protagonizara, una más inverosímil que otra. Divertida y con un gran trabajo de iluminación de George Barnes. (Epoca)

HTTP://WWW.VIDEONEWFILM.COM.AR
NEW FILM
VIDEO CLUB
CINE ARTE
CINE CLASICO Y DE AUTOR
MAS DE 8000 TITULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS DOCUMENTALES
SERVICIO DE CONSULTA
CINEMANIA EN CD-ROM
CINE Y FOTOGRAFIA: CURSOS PARA VER LO QUE OTROS NO VEN
DVD ZONA 4
O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820
LUNES A VIERNES: 10 A 22 / SABADO, DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22

>Cine en TV

X JORGE GARCIA

JUEVES 10

LAS COSAS DE LA VIDA, ***La meilleur façon de marcher*** **(1975, Claude Miller). TV 5 Internacional, 21.15 hs.**
DESESPERACION, ***Despair: eine Reiche ins Licht*** **(1978, Rainer W. Fassbinder). Europa, Europa, 23.40 hs.**

VIERNES 11

PAN Y ROSAS, ***Bread and Roses*** **(2000, Ken Loach). Cinemax, 12.15 hs.**
LUGARES COMUNES **(2003, Adolfo Aristarain). Cinemax, 14.15 hs.**

SABADO 12

CASTILLOS DE ARENA, ***The King of Marvin Gardens*** **(1972, Bob Rafelson). Cinemax, 9 hs.**
METROPOLIS **(1926, Fritz Lang). Retro, 11 hs.**

DOMINGO 13

LA HORA DE RELIGION, ***L'ora di religione*** **(2002, Marco Bellocchio). HBO Plus, 18.45 hs.**
LA CONDESA DESCALZA, ***The Barefoot Contessa*** **(1954, Joseph L. Mankiewicz). Retro, 20 hs.**
BLISSFULLY YOURS, ***Sud Sanahra*** **(2002, Apichatpong Weerasethakul), con Kanorpor Tongaram y Min Oo. TV 5 Internacional, 1.25 hs. (madrugada del 14).**
Seguramente uno de los grandes films del Bafici 2003, esta película permitió conocer a uno de los realizadores más originales de la actualidad. Film de extraña estructura (por ejemplo, los títulos aparecen en pantalla a los 45 minutos de proyección) que narra dos historias absolutamente diferentes en su estética –la primera, referida a la vida cotidiana en su país; la segunda, un relato de tono panteísta (una suerte de Renoir con sexo)–, muestra, paradójicamente, una notable unidad a partir de las ambiguas resonancias que emparientan a los dos relatos.

LUNES 14

CUANDO ERAMOS REYES, ***When We Were Kings*** **(1996, Leon Gast). Cinecanal, 15.25 hs.**
LA LLAMADA, ***The Ring*** **(2002, Gore Verbinski). Movie City, 22.50 hs.**
HE MUERTO MIL VECES, ***I Died a Thousand Times*** **(1955, Stuart Heisler), con Jack Palance y Shelley Winters. Cinemax, 23.45 hs.**
He aquí uno de los múltiples casos de una remake bastante inútil, la de *Alta Sierra* de Raoul Walsh, que muestra además las diferencias que existen entre un artesano más o menos competente y un artista mayor. A pesar de sus buenas actuaciones, ni Palance hace olvidar a Bogey, ni Winters está a la altura de Ida Lupino; y algunos momentos de acción logrados, como la secuencia final en la montaña, no compensan la morosidad de varios pasajes y la tendencia del director a la verborragia por sobre la expresión visual.

MARTES 15

BUSCANDO A MR. GOODBAR, ***Looking For Mr. Goodbar*** **(1977, Richard Brooks). Cinecanal, 8.15 hs.**
LA CONVERSACION, ***The Conversation*** **(1974, Francis Coppola). I-Sat, 23 hs.**

MIERCOLES 16

SOLARIS **(2003, Steven Soderbergh). Movie City, 11.30 hs.**
EL ESPEJO, ***Zerkalo*** **(1974, Andrei Tarkovski). TV 5 Internacional, 13.20 hs.**
LA ANTESALA DEL INFIERNO, ***Detective Story*** **(1951, William Wyler), con Kirk Douglas y Eleanor Parker. Retro, 22 hs.**
Una de las especialidades de William Wyler fue la de darles un carácter cinematográfico a relatos de origen teatral; es el caso de este film, basado en una obra de Sydney Kingsley y que transcurre en una comisaría a lo largo de un día. La película aparece hoy algo envejecida desde lo temático y muestra una marcada tendencia al estereotipo en la caracterización de los personajes, pero mantiene la intensidad dramática de varias escenas y la solidez interpretativa de casi todo el reparto, con algunos picos notables en William Bendix y Lee Grant.

JUEVES 17

LOS FAVORITOS DE LA LUNA, ***Les favoris de la lune*** **(1984, Otar Iosseliani). Europa, Europa, 22 hs.**
EL HOMBRE SIN PASADO, ***Mies vailla menreystittá*** **(2002, Aki Kaurismäki). Cinemax, 22 hs.**
CAMINOS DEL CORAZON, ***Un weekend sur deux*** **(1990, Nicole Garcia), con Nathalie Baye y Miki Manojlovic. TV 5 Internacional, 21.20 hs.**
Más allá de sus dotes como actriz dueña de un estilo elegante y sin fisuras, Nicole Garcia ha desarrollado una interesante carrera como realizadora. Esta es su primera película, un atractivo relato centrado en una actriz divorciada (la siempre notable Nathalie Baye) que decide secuestrar a sus hijos bajo custodia de su ex marido y emprender un viaje con ellos en busca de un acercamiento afectivo. Un film de gran sensibilidad, que elude las aristas folletinescas que a priori presentaba.

La condesa descalza.

VIERNES 18

ESCENA FRENTE AL MAR, ***Ano natsu, ichiban shizuna-kaumi*** **(1991, Takeshi Kitano). I-Sat, 16.45 hs.**
DRAGON ROJO, ***Red Dragon*** **(2002, Brett Ratner). Movie City, 23.45 hs.**

SABADO 19

LOS PAJAROS, ***The Birds*** **(1963, Alfred Hitchcock). The Film Zone, 10.50 hs.**
LA MUGRE Y LA FURIA, ***The Filth and the Fury*** **(1999, Julien Temple). I-Sat, 19.55 hs.**

DOMINGO 20

CRASH **(1996, David Cronenberg). I-Sat, 22 hs.**
ALREDEDOR DE MEDIANOCHE, ***Round Midnight*** **(1986, Bertrand Tavernier). Cinemax, 22.15 hs.**
CE JOUR LA **(2003, Raoul Ruiz), con Bernard Giraudeau y Elsa Zylverstein. TV 5 Internacional, 21.20 hs.**
Ultima película del director radicado en Francia, presentada en el último Bafici y con buenas posibilidades de estreno local, una suerte de comedia negra ambientada en Suiza. Como, a pesar del gran reconocimiento internacional de su obra, nunca he logrado entablar conexión con las películas europeas del director (su mejor título me sigue pareciendo, le-

Busco mi destino.

jos, *Palomita blanca*, rodada casi clandestinamente en Chile en los años 70), prefiero no abrir juicio sobre el film y que los estimados lectores saquen sus respectivas conclusiones.

LUNES 21

BUSCO MI DESTINO, ***Easy Rider*** **(1969, Dennis Hopper). Retro, 22 hs.**

LA AVENTURA, ***L'avventura*** **(1960, Michelangelo Antonioni). Europa, Europa, 22 hs.**

EDEN **(2002, Amos Gitai), con Samantha Morton y Thomas Jane. HBO Plus, 20.15 hs.**

Autor de dos excelentes películas: *Kadosh* y *Kippur*, ambas exhibidas en el cable y recomendadas en esta sección, Amos Gitai es –a partir de la mirada crítica sobre la realidad cotidiana de Israel– el director más importante de ese país. Este film, basado en un relato de Arthur Miller, no cuenta con buenas referencias críticas y está en general considerado inferior a las dos obras mencionadas, pero será cuestión de verla y evaluar el grado de razón, o no, de aquellos cuestionamientos.

MARTES 22

CASA DE JUEGOS, ***House of Games*** **(1987, David Mamet). Space, 16.10 hs.**

ARO TOLBUKHIN - EN LA MENTE DE UN ASESINO **(2002, Agusti Villaronga, Lydia Zimmermann, Isaac P. Racine). Movie City, 21.20 hs.**

EL DESIERTO ROJO, ***Deserto rosso*** **(1964, Michelangelo Antonioni), con Monica Vitti y Richard Harris. Europa, Europa, 22 hs.**

Valdrá la pena volver a ver hoy este film de Antonioni, realizado luego de la famosa trilogía sobre la soledad y la alienación. Primer trabajo en color del director –prácticamente recoloreó zonas enteras de Ravenna, ciudad donde transcurre la acción (es un decir)–, está centrado en la crisis de una mujer, esposa de un ingeniero electrónico, quien no logra adaptarse al nuevo paisaje urbano de la ciudad. Un film árido y difícil, por momentos casi experimental, con Mónica Vitti en el apogeo de su neurosis existencial.

MIERCOLES 23

PUERTAS ABIERTAS, ***Porte aperte*** **(1989, Gianni Amelio). I-Sat, 23 hs.**

SECRETO CARNAL, ***Flesh and Blood*** **(1993, Steve Kloves). Cinecanal, 24 hs.**

LA HERIDA LUMINOSA **(1995, José Luis Garci), con Fernando Guillén y María Massip. Europa, Europa, 22 hs.**

Segunda entrega de la trilogía de Garci sobre clásicos de la literatura española (la primera fue *Canción de cuna* y la tercera *El abuelo*), en este caso adaptando una obra de Josep María de Segarra –ya rodada por el argentino Tulio Demichelis– cuya acción transcurre en Asturias en los años cincuenta. El film tiene muy buenos momentos, como la notable secuencia inicial, y es antes que nada una aguda mirada sobre la vida cotidiana en provincias en los oscuros años del franquismo.

JUEVES 24

LANTANA **(2000, Ray Lawrence). Cinemax, 16.45 hs.**

SENTENCIA PREVIA, ***Minority Report*** **(2002, Steven Spielberg). Cinecanal, 0.30 hs.**

VIERNES 25

LOLA **(1960, Jacques Demy). Europa, Europa, 17 hs.**

DONNIE DARKO **(2003, Richard Kelly). Cinemax, 23.45 hs.**

SABADO 26

HOMBRE DEL OESTE, ***Man of the West*** **(1958, Anthony Mann). Retro, 16.10 hs.**

PELOTON, ***Platoon*** **(1986, Oliver Stone). The Film Zone, 22 hs.**

LA MEJOR JUVENTUD, ***La meglio gioventú*** **(2003, Marco Tullio Giordana), con Luigi Lo Cascio y Alessio Boni. Cinemax, 22 hs.**

Miniserie de seis horas de duración, realizada originalmente para la televisión y premiada en Cannes 2003, que describe las últimas cuatro décadas de la historia política, social y cultural de Italia siguiendo la vida de dos hermanos que recorren caminos muy diferentes, aunque se sienten atraídos por la misma mujer. Según algunas referencias críticas, la película alcanza las dimensiones de un auténtico fresco de aliento casi épico, y se exhibirá en dos emisiones, la primera este día y la segunda el domingo 27 en el mismo horario.

DOMINGO 27

EL PROCESO, ***The Trial*** **(1962, Orson Welles), con Anthony Perkins y Romy Schneider. Retro, 11 hs.**

EL HOMBRE ELEFANTE, ***The Elephant Man*** **(1980, David Lynch). The Film Zone, 17.05 hs.**

POLLOCK **(2000, Ed Harris), con Ed Harris y Marcia Gay Harden. HBO, 22 hs.**

Este film no estrenado comercialmente aunque editado en video (también se exhibió en un festival marplatense) es el debut como director del actor Ed Harris. Un biopic sobre el torturado pintor norteamericano que murió en plena juventud, víctima de diversos excesos etílicos y de las drogas. El film es algo convencional y previsible en la caracterización del protagonista pero en algunos momentos, sobre todo gracias a la

interpretación del propio Harris, consigue cierta intensidad dramática.

LUNES 28

CRIMENES Y PECADOS, ***Crimes and Misdemeanors*** **(1989, Woody Allen). The Film Zone, 20 hs.**
LA TERCERA PARTE DE LA NOCHE, ***Trzecia czes nocy*** **(1971, Andrei Zulawski). Europa, Europa, 23.45 hs.**
LA INFANCIA DE IVAN, ***Ivanovo destvo*** **(1962, Andrei Tarkovski), con Kolya Burliarev e Irina Tarkovskaya. Europa, Europa, 20.20 hs.**

Más allá de los gustos personales (debo reconocer que no es un santo que cuenta con mi devoción absoluta), la obra de Andrei Tarkovski es una de las más influyentes del cine contemporáneo. Este film, su ópera prima, tiene como protagonista a un niño de 12 años quien, para vengar la muerte de su familia a manos de los nazis, decide participar junto con un batallón ruso en el frente bélico. Un film de tono generalmente trágico, aunque en algunas secuencias alcanza un inflamado lirismo.

MARTES 29

LA NODRIZA, ***La balia*** **(2000, Marco Bellocchio). Cinemax, 16 hs.**
JUEGO DE PIJAMAS, ***The Pajama Game*** **(1957, Stanley Donen y George Abbott). Film & Arts, 19 hs.**

MIERCOLES 30

LAS REGLAS DEL JUEGO, ***The Player*** **(1992, Robert Altman). Cinecanal, 22 hs.**
SORTILEGIO DE AMOR, ***Bell, Book and Candle*** **(1958, Richard Quine). Retro, 22 hs.**
LOS OLVIDADOS **(1950, Luis Buñuel), con Alfonso Mejía y Roberto Cobo. TV 5 Internacional, 13.30 hs.**

A esta altura es sabido que el Buñuel más puro y personal hay que buscarlo en los films rodados en su período mexicano, en el cual, desafiando presiones y censuras, consiguió realizar varias de sus obras mayores. Un ejemplo paradigmático es esta película, un relato de inusual dureza y violencia, ambientado en los barrios bajos mexicanos, que describe la vida cotidiana de varios niños y adolescentes en un contexto de pobreza y miseria. Una obra maestra que elude el sentimentalismo y la moralina y transmite una negra y casi desesperada poesía.

Un día de fiesta para los chabrolianos

A pesar de la regularidad (un promedio de un film por año) con la que Claude Chabrol disecciona las conductas de la burguesía francesa, no son muchos los títulos que en los últimos años han desembarcado en estas tierras para su estreno comercial. Afortunadamente, tanto la Cinemateca como el cable han permitido cubrir en gran medida aquellos baches. Pero en este caso el canal Europa, Europa redobla la apuesta ya que, conmemorando el cumpleaños 74 del director, ofrecerá el jueves 24 una programación especial entre las diez de la mañana y pasada la medianoche: ocho películas de Chabrol, varias de las cuales están sin duda entre las mejores de su carrera. Dado que en varias ocasiones me he referido en esta revista a las características principales de la obra del director, me limitaré a reseñar brevemente los films en lo que constituirá un auténtico festín para los admiradores de su obra. Las películas a exhibirse serán las siguientes:

El carnicero **(1969) es un relato ambientado en un pequeño poblado francés de provincias, y narra la relación que se suscita entre una maestra solitaria y con alguna decepción amorosa y un carnicero veterano de la guerra de Argelia, en el momento en que varios inesperados asesinatos sacuden el lugar. Un film que, tras su aparente estructura de thriller, está narrado con el rigor de una tragedia clásica. (10 y 16.50 hs.)**

Las dulces amigas **(1967) está centrada en el triángulo pasional de inesperadas derivaciones que se entabla entre una rica heredera (Stéphane Audran, más hermosa que nunca), con una muchacha que trabaja como artista de la calle y un arquitecto. Chabrol explora con agudeza las distintas posibilidades de esas relaciones en un film de refinada perversidad y provocativo cinismo. (11.35 hs.)**

La mujer infiel **(1968) es otro film que adopta la forma de un thriller (con algún homenaje puntual a la *Psicosis* hitchcockiana) para narrar la crisis que se produce en un matrimonio cuando el marido descubre que su mujer tiene un amante. Acaso el film definitivo sobre el adulterio con una memorable toma final que sintetiza como pocas veces se ha visto toda la carga de ambigüedad del relato. (13.15 hs.)**

La bestia debe morir **(1969) es una adaptación de la clásica novela de Nicholas Blake en la que un hombre decide encontrar a cualquier precio a quien atropelló y mató a su pequeño hijo. Una de las más cáusticas miradas de Chabrol sobre la hipocresía y la falsa moral burguesas y una lúcida reflexión sobre la trágica soledad de quien asume la venganza como única obsesión de su vida. (14.55 hs.)**

Claude Chabrol.

La ruta de Corinto **(1967) es un divertimento menor en la filmografía del director, un relato que –a través de las peripecias de una mujer que resuelve investigar la muerte de su marido en una misión secreta de la OTAN– plantea una suerte de sátira sobre las películas de James Bond, tan en boga en aquellos tiempos. (18.25 hs.)**

Máscaras **(1987) es una de las obras menos conocidas de Chabrol, una historia ambientada en el mundo de la televisión en la que un exitoso presentador de ese medio invita a su casa de campo –donde vive con su ahijada– a un periodista que escribirá su biografía. A partir de ese momento irán apareciendo oscuros dobleces en su vida hasta entonces desconocidos para todos. (20.15 hs.)**

La década prodigiosa **(1971) es la adaptación de uno de los mejores relatos de Ellery Queen, en la que un atildado profesor universitario se ve inesperadamente envuelto en los oscuros manejos de una familia –que incluyen el chantaje y el asesinato– dominada por un perverso patriarca (Orson Welles en una memorable caracterización). (22 hs.)**

Finalmente, *La ruptura* (1970) es una atípica incursión del director en los terrenos del melodrama más desmelenado, bastante diferente en el tono al resto de su obra. Una película con una escena inicial de infrecuente violencia, una siniestra galería de personajes (el de Jean-Pierre Cassel se lleva las palmas) y una virulencia en la descripción de caracteres y situaciones que, por momentos, recuerda a Von Stroheim. (23.55 hs.)

>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**

(Sobre la cobertura electrónica semanal)
Sinceramente no sé qué película habrá visto el crítico cuando escribió sobre *Elefante*. Es una película aburrida donde la mayoría de sus cortos minutos son filmaciones de las espaldas de personas caminando, caminando y caminando un poco más. Intenta sin éxito utilizar un buen recurso como es el de la toma de una misma escena desde distintos ángulos y desde distintos personajes (como *Snatch*, por ejemplo), pero falla en lo principal de este recurso que es reproducir la misma escena con cada personaje. Para dar un simple ejemplo, en la primera escena en la biblioteca (desde los ojos de la chica): hay un estante semivacío donde una chica empieza a ordenar los libros. Segunda escena (desde los ojos del fotógrafo que entra): el mismo estante, pero con espacio para uno o dos libros donde la chica empieza a acomodar los que ella lleva apretándolos. Sinceramente, me parece una falta de respeto calificar con un 10 a esta película (un intento de robo con un tema que está muy de moda estos días) mientras que a una gran obra como es *El gran pez* la calificaron con un 9. Mi puntaje para este mamarracho de película es 2, por el simple hecho de no ponerle un 1. Saludos,
Javier

(Sobre la cobertura electrónica semanal)
Noriega, ¿cuántos años tenés, 14? Campanella refleja a la clase media, perfecto; y sus actores parece que no debieron "actuar" demasiado, Blanco se roba el primer puesto, y Morán está muy bien. Darín, el brillante de siempre. ¿Qué te pasa? Yo me crié en Avellaneda y es tal cual. No seas esnob.
Estela

(Sobre la cobertura electrónica semanal)
Gustavo: Antes que nada quería agradecerte por informar con respecto a Rejtman que "esta es su película más inteligente, más lograda, más cómica; en suma, la más feliz, y al mismo tiempo, la más triste". Es un buen dato para aquellos que no vimos sus anteriores películas porque, guiados por este comentario (gracias), nunca las veremos.
Los guantes mágicos tiene tantas fallas de verosimilitud que no merece ser ni siquiera analizada. Su supuesto humor es pésimo.
De nuevo, muchas gracias.
Martín Llambí

(Sobre la cobertura electrónica semanal)
Señores de *El Amante*: ¿Cómo se puede calificar a *Luna de Avellaneda*, un film que habla de Argentina y no con metáforas, con una tan baja puntuación? En relación con ello pediría por favor que si la van a calificar con un 3 o a darle con un caño, lo hagan en un poco más de 8 renglones. Y obviamente, dejen de hablar del director, hablen de la película.
Muchas gracias.
Andrés

Gustavo Noriega: Seguramente te debés creer buen crítico. Eso no lo dudo, pero la gran incógnita es, realmente, si lo sos. Me da pena que gente como vos esté dando lecciones de cómo hablar, críticamente, sobre una película. También me da pena que el cine soporte gente como vos, es una tristeza muy grande. Lo interesante es la forma en que vomitás carajos a las producciones cinematográficas. El problema es que no estás a la altura de un realizador (ya sea Kubrick o el más inepto de los directores de las series melodramáticas polacas), sos una escoria inmunda que suspira mierda sobre el trabajo de los otros. Primero hacé y después criticá. Tomándome de este último punto y siguiendo tus acertados pasos, yo también me pongo en papel de crítico y entonces puedo decirte que tu revista es una lágrima y vos sos un bufón.
Puntaje para tu revista: no se lo merece.
Puntaje para vos: tampoco.
Sebastián
PD: Los críticos de cualquier índole desgarran melancólicamente la cultura de un país. Ah, y también son peligrosos.

(Sobre la cobertura electrónica semanal)
Gustavo Noriega: Tu critica sobre *Luna de Avellaneda* es lamentable, me sirvió para darme cuenta de que no vale la pena leerlas. La película esta muy bien hecha, con toda "la chispa criolla", y no he hablado con una sola persona que no haya salido satisfecha de verla, y hablé con mas de 20... Al cine vamos para ver algo que nos entretenga, que esté bien interpretado y que nos deje un mensaje valedero; y todo esto lo cubre muy bien. No hagas evaluaciones tan elaboradas, tan intelectualoides que sólo sirven para desorientar a quien necesita lo contrario.
Guibert Englebienne

Señores de El Amante: No entiendo demasiado de cine, soy de esas personas que simplemente prefieren ver un cine no-Hollywood por curiosidad y por cansancio. Pero me encantó *Perdidos en Tokio*, y al leer vuestra crítica sentí que todo lo que estaba allí escrito había salido de mi mente –pero mejor redactado–, ésas son las exactas sensaciones que me provocó la grandiosa película de esta chiquilina. Gracias.
Ilse

Señores de *El Amante*: Felicitaciones y gracias por existir.
Fernando

(Sobre la cobertura electrónica semanal)
Señores de *El Amante*: Hola. Tengo el placer de recibir vuestro boletín gratuito. Disiento con dar 4 puntos a *Troya*. Si ustedes tienen la misma ideología que los directores es una cosa, pero no le den peso a eso. El cine es un arte y como tal se le debe dar puntaje a cada aspecto. Posición histórica, escenografía, ropaje, hábitos del momento histórico, entre otros, también tienen valor. Si Estados Unidos invadió Irak, esto nada que ver tiene con vuestro espíritu de analizar películas. Si no, no analicen películas de Estados Unidos.
Los saluda cordialmente,
Héctor Luis Spinelli

Señores de *El Amante*: Estaba leyendo el comentario acerca de *Elefante* y me sorprendieron las palabras sobre *Bowling for Columbine*. El que es un mamarracho es el autor de los comentarios, no la película de Michael Moore. El documental de Moore es espectacular, hace pensar y refleja muy bien la sociedad yanqui, y Moore tiene los huevos bien grandes para hacer este tipo de películas críticas inmerso en una sociedad que se la pasa mirando para otro lado como si nada pasara. El crítico sabrá de cine, quizá, pero no tiene la

más mínima idea de la importancia política, sociológica, de denuncia de esta película.
Daniel Fernández

Señores de *El Amante*: Acabo de leer la crítica de *Perdidos en Tokio* de Javier Porta Fouz y, de alguna manera que no soy capaz de explicar –quizá porque estoy sensible– me ha emocionado. Me ha conmovido y me ha "traducido" algunas cuestiones del film que arrojan ahora una nueva luz a mi particular visión de la historia. Sólo quería darle las gracias a Javier. Un saludo desde Valencia (España).
Marisol

Revista *El Amante* (sobre *La Pasión de Cristo*): Estimo mucho la revista desde varios puntos de vista. Siempre me intereso por obtener todos los números, me da mucha curiosidad saber las opiniones de expertos que aman este arte como yo. Considero a las mismas como avezadas, inteligentes y creativas. Pero cuando leí la revista de abril, tanto a modo de editorial como de crítica, me sentí francamente defraudada. Cuando en un fragmento se indica: "A pesar de algunas protestas aisladas, le decimos no a la pasión. Pero no a la nuestra, que siempre la tenemos o creemos tenerla, sino a la de Cristo. Bah, en realidad a la de Mel Gibson"; y las razones que se argumentan son el marketing, los pensamientos atávicos, etc., y que por lo tanto no es posible darle espacio a un producto así. Esta afirmación me llamó poderosamente la atención. Personalmente considero que las razones que acusan a la película son inconsistentes, ya que otras películas gozan de las mismas características que impone el mercado: desde las extremadamente valoradas hasta las no tanto por este mismo medio. La película en sí creo que posee sus aciertos y sus errores. Considero que abusa del recurso de ralenti, y las escenas que no están vinculadas con la tortura física a veces carecen de fuerza y no despliegan la potencia de personalidad del personaje de Cristo y por eso se pierde una gran riqueza (de ese personaje y de la narración).
Desde lo logrado, creo que muestra un personaje como el de Cristo, con matices de humanidad, como nunca se vio en la pantalla grande en otras películas precedentes.
El excelente casting y las muy buenas actuaciones proveen a la historia verosimilitud y atractivo. La elección de utilizar los idiomas originales también aporta un clima muy particular, que ayuda enormemente al espectador a sumergirse en la trama a través de la similitud de los hechos reales. La visión del director, su conmovedora fe cristiana, habla en la película a través de detalles de originalidad que configuran la obra, como por ejemplo el especial acento en la relación entre Cristo y su madre María, la crueldad del trato del condenado Jesús, cierto suspenso en las miradas de los protagonistas. Fundamentalmente, elogió la mirada de la Virgen a su hijo como principal eje dramático. Su mirada es el espacio dramático de la película.
Por último, particularmente puedo decir que el film me conmovió profundamente. Los hechos sucedieron y no se pueden negar. Y ante la negación tan rotunda sobre Cristo y sobre el espacio a darle a un film con estas características, no podía menos que responder desde mi experiencia, y desde las razones. Así como en el mismo número se valorizó un film sobre una chica autofágica (se cortaba el cuerpo y esto le producía placer) como original y estéticamente logrado y por otro lado se destaca el masoquismo de Gibson como algo escandaloso y terrible, quería apelar a las personas que considero inteligentes a considerar si las razones que se dan para valorar o defenestrar a un film son las adecuadas o no, o si acaso responden a una ideología cerrada, que ostenta de apertura, pero a la hora de respetar otras posturas se muestra hostil y encapsulada en prejuicios vacuos.
Me gustaría poder seguir en contacto, abrir el diálogo sobre este producto y sus consecuencias.
María Cirnigliaro, La Plata

(Sobre la cobertura electrónica semanal)
Decir sin decir: ¿Que *Bowling for Columbine* es un mamarracho, un mal programa de televisión? Díganme por favor en qué emisora de tv podría yo encontrar un programa como ese. ¿O tendría que ver la televisión argentina?
Es una lástima que un crítico, cuando se le concede un espacio tan reducido, no hable nada de lo estrictamente cinematográfico en *Elefante* (códigos de espacio y tiempo, materiales de expresión, instancia narrativa) y gaste dos líneas en hablar de lo que no sabe: *Bowling for Columbine* es un mamarracho televisivo porque toda su estructura discursiva y de lenguaje trata sobre la polaridad medio-mensaje (televisión, documento, poder). Es un film sobre la televisión, especialmente, y asume un criterio parasitario para perforar desde dentro. Ese juicio mediocre (no digo que sea malo, sólo es el lugar común de la medianía crítica) es el que ha llevado a muchos a ver en Lars von Trier un mal director porque 'manipula', cuando es exactamente, su cine, la mayor indagación sobre las políticas (poéticas) de manipulación en el género, en el artificio, y en el cine directo.
Eso. Simplemente decir: sobre lo que no se puede hablar, más vale callar. Gracias.
Daneo Flores, profesor de Cine y Arquitectura.

(Sobre la cobertura electrónica semanal)
Hola Santiago (sobre *Kill Bill 2*): Soy Cecilia de Mendoza y quería comentarte mi opinión sobre la película, o mejor dicho, la segunda parte de un film que a más de un espectador lo dejó pensando, como a mí. La musicalización es impecable y bastante variada, va desde la música española (flamenco) hasta, de nuevo, la oriental, pasando por diversos géneros. La caracterización de David Carradine es "premium", sobre todo llegando casi al final en la última batalla con Uma Thurman: se levanta de su silla y camina directamente a su propia muerte.. Ahora sí te tengo que decir quién se lleva todos los aplausos y de pies, obviamente es Uma Thurman, que no dejó espacio ni oportunidad para realizar alguna crítica destructiva acerca de su "performance". Tarantino hizo una película que no es común ver hoy en día, y le salió muy bien.
Cecilia Pereyra

Hola ¿Santiago?, Quería hacerte un comentario acerca de la crítica que hiciste de *Kill Bill - Vol.2*. Creo que no tenés en cuenta el manejo de las escenas que tiene Tarantino. Utiliza todos los recursos que le brinda el cine, y con mucha creatividad. Usa tonalidades ideales en cada parte de la película y esto genera excelentes climas. Acopla sonidos con imágenes (aunque la elección de la música no sea la mejor) de una manera única. La música comienza en el momento preciso. No descansa en filmar una conversación mostrando las caras de los personajes (que es como leer una novela sin usar la imaginación). ¿Cuántos directores pueden hacer eso? Además, ¿no tenés en cuenta el factor sorpresa? Está muy bien creado en los dos volúmenes. Aunque no haya piñas y patadas, sigue estando bien hecha... si no es acción su género. Las películas de Tarantino, además de contar una historia, transmiten sensaciones. Ya sé que no es el único que hace estas cosas... lo importante es cómo las hace, además de la originalidad. Yo reconozco que me fanaticé con ambas partes, pero vos reconocé que le ponés menos putaje para que crean que sos un crítico sagaz. Saludos.
Rodrigo Garay

Diego Trerotola: Acabo de leer la nota "Esplendor argentino" y me pareció muy buena como está escrita. Vengo viendo las películas de Rejtman y leí sus cuentos, y su universo es tal cual como lo planteas. Supongo que es muy alentadora para los realizadores la comprensión equilibrada de sus trabajos, con la mirada crítica que manifestás en cada reflexión. No tuve oportunidad de seguir más de cerca lo nuevo del cine argentino porque vivo en el exterior, pero notas así me ayudan a comprender la evolución, o más bien como decía Picasso, "los cambios en el modo de pensar"... Guardo en mi memoria *Picado fino*... una revelación para mí en ese momento. Un cordial saludo,
Enrique

>Llego tarde

COMENTARIOS A DESTIEMPO

Adicción

KILL BILL - LA VENGANZA - VOL. 2, ***Kill Bill - Vol. 2*, Estados Unidos, 2004, dirigida por Quentin Tarantino, con Uma Thurman, David Carradine y Daryl Hannah.**

Tarantino inventó un juguete adictivo que dura algo más de cuatro horas y que por motivos de comercialización dividió en dos partes. Repasó sus gustos, armó un rompecabezas con los subgéneros residuales que tanto le interesan (artes marciales, spaghetti western), recordó su etapa de videoclubista cuando miraba fragmentos de films mientras atendía a la gente; y con eso, más su pose que lo identifica como un ícono fundamental para entender las imágenes de los 90, presentó las dos *Kill Bill* o *La venganza de la novia* o *El silbido de Ellen Driver* o *La maldad de Go Go* o *La sabiduría de Bill* o... Paremos un poco, o no tanto. Hay películas adictivas y cada uno las tiene. Y que nadie se oculte. Las dos *Kill Bill*, en este 2004, representan mi placer cinematográfico, adrenalínico, culposo, adolescente, acaso inexplicable. O no tanto. Vi dos veces la segunda y más veces la primera. Revisé escenas del *Vol. 1* en DVD y miré atentamente la entrevista a Tarantino, donde da a conocer sus preferencias y los atracos (ya no se trata de citas) que perpetra en las dos partes. Sin dudas, esto es una adicción y la opinión crítica se me escapa de las manos. Sin embargo, aun con sus desniveles narrativos y su arbitraria división por capítulos, *Kill Bill* abre y cierra una época del cine: se trata de la máxima expresión a la que puede llegar una película valiéndose de materiales ajenos, ya concebidos, digeridos. De Hitchcock a Leone, pasando por Bruce Lee y Sam Peckimpah, mofándose de los films serios sobre ritos de iniciación en la violencia, robándole partituras a Ennio Morricone, olvidando personajes (¿qué pasó con la mutilada Sofie Fatale?) e inventando criaturas memorables por su transparente maldad (el monólogo de Ellen Driver, libretita en mano mientras Madsen agoniza por la picadura de la víbora, en mi opinión, es la mejor escena de las cuatro horas). Reitero que esto no es una crítica sino el resultado de una adicción. Dentro de unos meses resolveré si el *Vol. 2* integra la lista de las mejores del año o resulta elegida como la peor película del 2004. **Gustavo J. Castagna**

Hoy es hoy

OCEANO DE FUEGO, ***Hidalgo*, Estados Unidos, 2004, dirigida por Joe Johnston, con Viggo Mortensen, Zuleikha Robinson, Omar Shariff.**

Los tiempos cambian, el cine cambia. Toda esa idea reaccionaria de que el cine del pasado es siempre mejor, que por cada film nuevo hay cien que lo hicieron antes con mejores resultados, es una forma de negar el paso del tiempo, el cambio del mundo. Asociar películas de distintas épocas no es una blasfemia. Algunos films de aventuras clásicos no pueden competir en muchas categorías con los actuales. Incluso el lenguaje cinematográfico cambió. Aunque amo profundamente el cine clásico, estoy muy en contra de la idea de que el mundo se cayó a pedazos y ahora sólo consumimos productos a medias. Lo mismo decían del cine sonoro cuando nació. Disfrutamos un cine clásico decantado, con miles de bodrios perdidos en el tiempo, con una coyuntura política y social que en muchos casos no podemos interpretar. Los estrenos nos desafían de forma distinta y hay que jugarse sin red. Joe Johnston es uno de esos directores de oficio que hacen una filmografía de perfil bajo pero que van armando una obra significativa. Sus películas más logradas son *Rocketeer*, *Jumanji* y, ya entrando es una especie de madurez, la notable *Cielo de Octubre* y *Jurassic Park 3*. Este último film es de una precisión increíble, una línea recta sin un solo instante de distracción. Pero a cada historia le corresponde un tono. E *Hidalgo* es una apuesta distinta. Un western de aventuras donde la melancolía del primer género se combina con la euforia natural del segundo. *Hidalgo* despliega un conciente elogio al mestizaje. El protagonista es mestizo, su caballo es mestizo. La pareja protagónica es interracial. Y no esun intento de corrección política, es una convicción que está en la esencia de la propia historia. El entendimiento entre dos mundos es la única forma de supervivencia o de felicidad. Lo mismo pasaba en *Cielo de Octubre*. Cuando los mundos quieren dominarse, se destruyen; cuando intentan convivir, sobreviven. Como pasaba en el cine clásico, con simpleza y sin hacer bandera, encontramos un sereno pero seguro discurso a contracorriente. **Santiago García**

Ni el plano del final

LA CRUZ DEL SUR, **Argentina, 2004, 87', dirigida por Pablo Reyero, con Leticia Lestido, Luciano Suardi, Humberto Tortonese, Mario Paolucci.**

Comienza *La cruz del sur*: un hombre y una mujer viajan en una ambulancia. La cámara toma a la mujer y se acerca a ella hasta hacer un plano detalle de su mano; tiene tatuados cinco puntos negros, marca de su paso por la cárcel. Un par de escenas después, el hombre habla con un amigo que le pregunta dónde encontró a la mujer y él le responde: "En la taquería". Estas dos escenas sintetizan lo que en la película será una constante: todo un movimiento de cámara para aniquilar la sutileza y diálogos que subrayan lo ya mostrado.

Para remarcar lo reventados que están, a los personajes se los carga con todas y cada una de las desgracias habidas y por haber, desde el sida a los desaparecidos, pasando por la violencia familiar hasta llegar a las torturas y fusilamientos sumarios de la maldita policía.

En *Caro diario*, Nanni Moretti despotricaba contra esas películas en las que "un hombre y una mujer se desgarran y destrozan en una isla desierta porque el director no cree en las personas". En *La cruz del sur* no hay tal isla desierta, pero sí hombres y mujeres que se desgarran y destrozan, víctimas de alguna tesis sociológica que demuestra científicamente que en este mundo cruel ni el loro se salva. De la infelicidad, claro.

La pobreza mirada desde una miseria no sólo económica sino sobre todo moral, que convierte a los seres en insectos sin voluntad. Más que personajes, son depositarios de un contenido ideológico que los condena de antemano. Por eso en la segunda película de Pablo Reyero ser pobre y chorro significa no conocer la palabra alegría. Nadie se divierte ni ríe, la vida es pelearse y herirse y torturarse los unos a los otros. Los protagonistas ganan 50.000 dólares por robar droga y ni siquiera hay festejo por el botín obtenido. Todo es sórdido y sin esperanza. Una película "comprometida con su tiempo" que reafirma su mensaje con la obviedad y el tormento de sus criaturas. **Manuel Trancón**

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

música x la identidad

Porque hay mucho por hacer

Las Abuelas de Plaza de Mayo y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires presentan este ciclo de conciertos gratuitos todos los martes de junio, en su campaña constante por devolver la identidad a todos los nietos que aún desconocen su propia historia.

Actúan | Juanjo Domínguez Cuarteto • Daniel Maza • Kevin Johansen • Verónica Condomí • Liliana Vitale • Claudia Puyó • Colacho Brizuela con 34 puñaladas • Sergio Verdinelli Trío • Juan Falú y Juan Quintero • Hilda Lizarazu • Juan Vattuone • Fernando Tarrés Quinteto • Ernesto Snajer Cuarteto • Javier Lozano • Ica Novo • Los Amados • Alicia Vignola • Omar Mollo • Ernesto Jodos Organ Trío • Marcelo Gutfraind Cuarteto • Lapo Gessaghi • Me darás mil hijos • Nuria Martínez • Orquesta Típica Fernández Fierro • Esteban Sehinkman Cuarteto • Mariana Baraj Septeto Eléctrico • Fernando Kabusaki • Laura Albarracín • Lisandro Aristimuño • La Guardia Hereje • Cardenal Domínguez Cuarteto • Ricardo Cavalli Trío

En | Bar Tuñón • Centro Cultural Torquato Tasso • Chacarerean Teatre • Gandhi Notorious-Corrientes • La Revuelta • Notorious-Callao • Uno y medio Vale Cuatro • Vaca Profana

Entrada gratuita

Si tenés dudas sobre tu identidad comunicate con las Abuelas **www.abuelas.org.ar**

Para más información: **www.buenosaires.gov.ar / 0800-999-2727**

IDENTIDAD • FAMILIA • LIBERTAD

Abuelas de Plaza de Mayo

gobBsAs

GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES