

EL AMANTE



Yo, robot + Las mujeres perfectas: excusas para un...

¡Especial robots! Dar la lata

*Fahrenheit 9/11, Brando
y la revista Cinemanía*

POLEMICAS SURTIDAS

*Karlovy Vary, Marsella
y Nueva York*

VIMOS, VOLVIMOS Y CONTAMOS

*Buena Vida Delivery, Renán
y Papá Iván*

EL CINE ARGENTINO ES ANCHO Y VARIADO

ANO 13 N° 118 AGOSTO 2004
ARG. \$ 9,50 URU. \$ 95 ISSN 150536



0.0148

EL AMANTE / Escuela

Crítica de cine



El Amante / Escuela es una carrera de dos años, organizada en cuatro cuatrimestres, dictada por los redactores de *El Amante*. O, si se lo quiere tomar menos orgánicamente, una serie de cursos sobre cine, un lugar de conversación, la posibilidad de encontrarse y aprender discutiendo.

A su vez, cada materia –tanto de primero como de segundo año– podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.

MATERIAS DE PRIMER AÑO

Teorías del cine 2

Historia del cine 2: Otras industrias

Crítica y críticos 1

Cómicos y comedia

Cine norteamericano clásico: Géneros y autores

Medios y escritura 1

MATERIAS DE SEGUNDO AÑO

Documentales

Los géneros marginales

Nuevo cine argentino

Historia del cine 4: El cine independiente

Autores fuera de Hollywood

Medios y escritura 2

Director **Gustavo Noriega**

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

Para informes llamar al **4951-6352**

o escribir a **elamanteescuela@fibertel.com.ar**

Horarios, aranceles, programas del segundo cuatrimestre en **www.elamante.com**

Especial robots	2	Introducción
	4	Robby the Robot
	5	Star Wars, Televisión, Perdidos en Tokio
	6	Las mujeres robots
	7	Queers y machotes, El hombre bicentenario, Humanos con partes robóticas
	8	Robocop y Asimov
	9	Diccionario de robots
Estrenos	12	Las mujeres perfectas
		Yo, robot
	13	Madame Satã
	14	Polémica: Fahrenheit 9/11
	17	Diarios de motocicleta
	18	Rey Arturo
	22	Papá Iván + Entrevista con María Inés Roqué
	24	Cine argentino: Los imitadores
	25	Buena Vida Delivery
	26	Entrevista con Leonardo Di Cesare
	27	Un disparo en la sombra
	28	La vida secreta de un dentista
	29	18-J
	30	Los perros, Padre soltero, La soledad era esto
	31	Sergio Renán
	32	Vacas vaqueras; Garfield, la película; El secreto; Excesos; Ruby & Quentin. ¡Dije que te calles!
	33	Dos ilusiones; Durval Discos; La batalla de Riddick
	34	De uno a diez
	35	Sobre Cinemanía
	38	Marlon Brando (1924-2004)
	40	Ciclo de cine japonés
	42	Festival de Karlovy Vary
	45	Festival de Marsella
	47	El Amante en Nueva York
	49	Michel Chion sobre David Lynch
	50	Angel Fernández Santos (1934-2004)
	51	Lino Micciché (1934- 2004)
Guía de El Amante	52	DVD
	54	Video
	59	Cine en TV
	62	Correo
	64	Llego tarde

Maldición, ¿todos los números deben tener tapa? Cansa tener que definir todos los meses cuál será nuestra rutilante imagen. Es realmente difícil y nadie decide por nosotros (no hacemos tapas publicitarias, no escuchamos a quienes nos insisten con su marketing, ni siquiera hacemos tapas para irritar a propósito, aunque muchos lo crean así). Nos sale una cosa o nos sale la otra luego de discutir su pertinencia, pero nuestra portada es coherente con nuestro pensamiento, aunque obviamente no se puede conformar a la totalidad de la redacción. En los últimos años hicimos varias tapas de protesta por la pobreza de los estrenos, y sobre cine argentino (películas en particular o temas transversales). Esta vez queríamos encontrar alguna linda foto de estrenos, algo más lúdico y vistoso. Veamos qué sucedió. El cine nacional no nos entusiasmó mucho, con la excepción de *Papá Iván*, que no dura ni una hora y se estrenó en video en una sola sala. Demasiado minoritaria. ¿Y la del Che Guevara? Nos parece bastante anodina. ¿Y *Madame Satã*? Es brasileña, está bien, es casi contracultural y todo eso, pero esperaron tanto para estrenarla que ya la dan en cable. Bueno, ¿qué, entonces? "Robots", se escucha. "Hagamos algo sobre robots", dicen algunos redactores. Esto llega a oídos de quienes arman el sumario. "Robots", piensan, y se quedan dormidos, pero la idea entusiasma a otros. En fin, se evalúan los motivos (las excusas, en realidad): "Es que hay dos películas con robots este mes", dicen. "Esperemos que alguna sea buena para mandarla a tapa". Suspenseo y... otra vez agua: *Yo, robot* no es del todo mala pero tampoco es nada especial y *Las mujeres perfectas* es un bodrio contrahecho. Señores diseñadores: metan un robot cualquiera en la tapa, y que sea simpático. Y así fue como llegamos a esta linda tapa de hojalata. Ojalá que la del mes que viene sea más fácil. **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, Manuel Trancón, Nazareno Brega, Juan P. Martínez, Fabiana Ferraz, Agustín Masaedo, Juan Manuel Domínguez, Lillian Laura Ivachow, Milagros Amondaray, Agustín Campero, Guido Segal, Federico Karstulovich.

Secretaría

Alejandra Chinni

Cadete

Gustavo Requena Johnson

Correctoras

Gabriela Ventureira
Malala Carones

Meritorio de corrección

Jorge García

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

Mucho antes de ser bautizados con ese nombre, los robots —entonces autómatas— hechizaron la imaginación despertando una rara mezcla de temor y seducción. ¿Cómo iba el cine, esa última gran máquina del siglo de la máquina, a privarse de ser habitado por personajes semejantes? **por EDUARDO A. RUSSO**

ROBOTS EN EL CINE

Criaturas de la máquina

CRONICA TEMPRANA DE VIDAS ARTIFICIALES. Autómatas, hombres-máquina, robots, seres nacidos del matrimonio de la vida con la tecnología acompañaron desde hace milenios los sueños de locos y cuerdos. Muchísimos los fantasearon, otros —muchos menos— trataron de construirlos. Hay testimonios de algunos sorprendentes mecanismos en Alejandría o en el Antiguo Oriente, pero en los siglos XVII y XVIII inquietantes artefactos de aspecto humano o animal, hijos de la relojería, fascinaron en algunas cortes europeas. Tanto como para despertar ensoñaciones y pesadillas de románticos como E. T. A. Hoffman. Autómatas confundidos con humanos, versión tecnológica del viejo mito del doble. Todavía faltaba bastante para el cine, pero allí estaban como un proyecto que para algunos participaba de la misma condición fundamental del aparato que vendría.

ESE AUTOMATA, EL CINE. En una brevísima nota al pie de su ineludible —y cada vez más contemporáneo— artículo “El mito del cine total”, André Bazin señalaba que si en el origen de la foto estaba la pintura (y antes aun la momia, como intento de embalsamar una imagen y protegerla de la corrosión del tiempo), en la fundación del cine estaban los autómatas. La ecuación baziniana era exacta, impecable: “Los autómatas son al cine lo que la pintura a la fotografía”. El cine no pertenecía entonces al linaje de la foto, esa huella impávida, sino que provenía de los intentos de *animar* las cosas, en este caso, una imagen. Y esa animación ponía en juego no sólo la constancia del movimiento y la ilusión de una vida, sino también la sospecha de un alma posible.

TRABAJO Y PASIONES MAQUINICAS. El autómata con mecanismo de relojería se mostraba y fascinaba, o bien despertaba la ansiedad propia de lo siniestro. Pero repetía una y

otra vez, indistinta, la rutina de su espectáculo. El robot aparecería entrado el siglo XX y desde la ficción, bautizado por Karel Capek, quien en 1921 escribió con su hermano Josef (al parecer el verdadero promotor del nombre) el drama *R.U.R.* (Rossum Universal Robots). “Robota” significa en checo “trabajador forzado”. Aunque estos robots inventados por el científico Rossum no eran exactamente máquinas sino seres biológicos artificiales, fabricados en serie como trabajadores masivos, eso no les impedía asomarse al mundo de las emociones y encarnar la tecnoinsurgencia. Esta cuestión parece casi siempre incrustada en el núcleo de la imaginación robótica. Máquinas trabajadoras que toman conciencia de su condición y se disponen a la organización para la toma del poder. En el camino, curiosamente aparecen las emociones y las cosas se reubican en su justo lugar: la movilización colectiva se corrige por la afectiva, y lo humano se instala en una dimensión individual, como si el triunfo del amor también valiera para estas criaturas. Pero en ese mismo itinerario había otra vertiente, no menos preocupante: la del deseo erótico.

LA VAMP MECANICA. *R.U.R.* era una obra de teatro, y en la literatura, *La Eva Futura*, de L'Isle Adams, ya había sacado jugo de las preocupantes posibilidades de una novia mecánica. La referencia que sigue es archiconocida pero inevitable: la robot María, de *Metrópolis* (1926), vino a instalar en las pantallas una mezcla de frenesí, revolución y deseo que se elevaba ampliamente sobre las rigideces y lo datado de la ficción más modelada por Thea von Harbou que por Fritz Lang. Impostora, loca desatada y ninfómana, nada en su aspecto o acciones revela su origen electromecánico. Y cumple con la amenaza suprema: la enajenación de los hombres a escala individual y colectiva, an-

tes de ser derrotada. María es la tatarabuela de todas las vampiresas y sátiros artificiales, entre ellos *Tobor the Great* (1956), en cuyo póster de lanzamiento la Republic instaló el eslogan “Un monstruo creado por el hombre, con todas las pasiones humanas”, mientras vemos al imperturbable ser mecánico llevándose entre sus brazos a una suculenta y aterrorizada señorita.

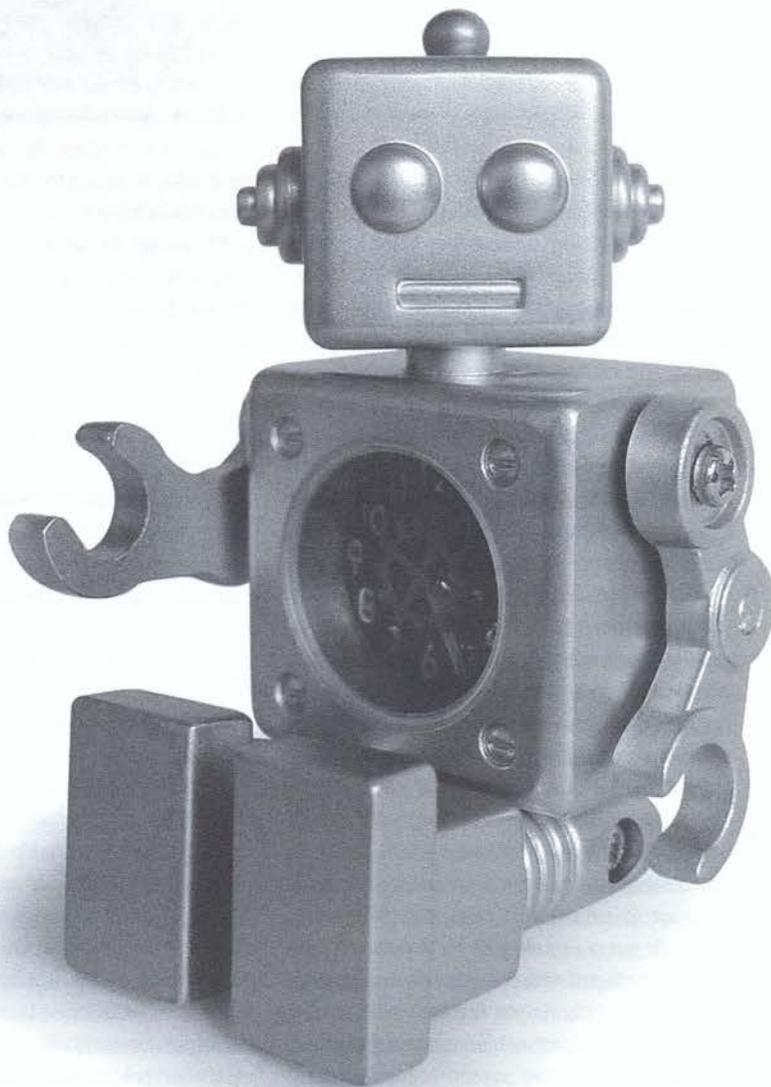
EL HOMBRE DE LATA AVANZA. *Tobor* no fue pionero en eso de avanzar imparables. La caminata del monstruo artificial —como el viejo Golem o el romántico Frankenstein— se había convertido en un ritual conocido desde los seriales de los años treinta. Allí el fantasma del hombre de lata pareció achar a la imaginación robótica. Cilíndricos y amenazantes, con garras o todo tipo de *gadgets* mortíferos, los robots obedientes a los más oscuros designios de los villanos poblaron ese territorio ultrapopular, aunque no pasaron más allá de la clase B. Hubo que llegar a los 50, la década dorada de la ciencia ficción cinematográfica, para que una curiosa inversión tuviera lugar. En un punto estuvo Gort, el policía galáctico de *El día que paralizaron la Tierra* (1951), apto para pulverizar el planeta entero si la humanidad seguía cometiendo tropelías atómicas. Exagerado, pero justo al fin y protector de un correctísimo alienígena. Frente a la amenaza definitiva de Gort, apareció otra cara del robot, que habitaría el costado infantil de la fantasía de la CF en esa década.

MASCOTAS, SIRVIENTES Y REBELDES POR DESPERFECTO. Los robots fueron en esos años tan celebrados en el cine como en las series de TV, los noticieros y en las jugueterías, y una increíble serie de juguetes de látex protagonizó otro imaginario robótico, hogareño y amistoso, desde la Robotina de *Los Supersónicos* hasta Robby, que desde *El*

planeta prohibido (1956) acompañó a varias generaciones y se paseó por decenas de programas de TV. A veces, algo podía fallar, pero el sirviente mecánico se limitaba a operar como una máquina atrancada. El problema surgió más tarde, cuando la inteligencia artificial se sumó para plantear otros interrogantes, y la computadora unida a la robótica comenzó a provocar temores inéditos. Mentes y cuerpos artificiales, perfeccionados, dispuestos a ocupar un lugar que decidieron asumir como propio.

LOS REEMPLAZANTES CONTRAATACAN. La paranoia contra los robots fue un *leitmotiv* de los tardíos 60 y la década siguiente. De aspecto equívoco, a veces imposibles de descubrir como artificiales, o tan monstruosos como para aparecer indestructibles. Desde *Westworld* (1973), *The Stepford Wives* (1975, *Las poseídas de Stepford*) y *Futureworld* (1976), con sus robots indiscernibles de los humanos (hasta que algo les revelaba el interior transistorizado, a tono con la época), acaso no sobreviven hoy a su reputación. Pero todavía plantean la ansiedad por ese reemplazo temido, que inequívocamente postula el tema del poder y el control como parte esencial de la mitología robótica, que llega a un llamativo cuerpo a cuerpo en *La generación de Proteo* (1977), donde Julie Christie es violada por una supercomputadora erótica y nietzscheana, y da a luz un enigmático bebé robotizado.

DEL FANTASMA EN LA MAQUINA AL CHIP ESPIRITUAL. A escala social o individual, con masas robóticas en rebelión o penetrando en cuerpos humanos para ejercer su pulsión de dominio, los robots encararon, en las últimas dos décadas, la aventura última de la fusión entre carne y máquina. Si anteriormente la discusión pasaba por el aspecto maquinico o humano de las criaturas, dando por resultado las categorías de robot y androide —cuestionada, recordémoslo, desde la arcaica R.U.R.—, el *cyborg*, con su fusión semántica y corporal, vino a sabotear toda frontera. La ingeniería biológica permitió los replicantes de *Blade Runner* (1982), mientras que la tecnología de máquinas pensantes y conquistadoras fabricó los robots forrados de tejido humano de *Terminator* (1985) y de *T2* (1991), mientras que las megacorporaciones de Detroit propusieron su *Robocop* (1987). Vidas híbridas, amenazantes o protectoras y de cuerpos equívocos, al lado de lo humano o levemente por encima en cuanto a poder e incluso angustia. Los robots son espejos tecnológicos de la vieja pregunta: ¿qué significa ser humano? Y humanizándose para bien o para mal, siempre a su manera, los hijos de la máquina iluminan desde el cine el lado artificial de nuestras vidas. ■

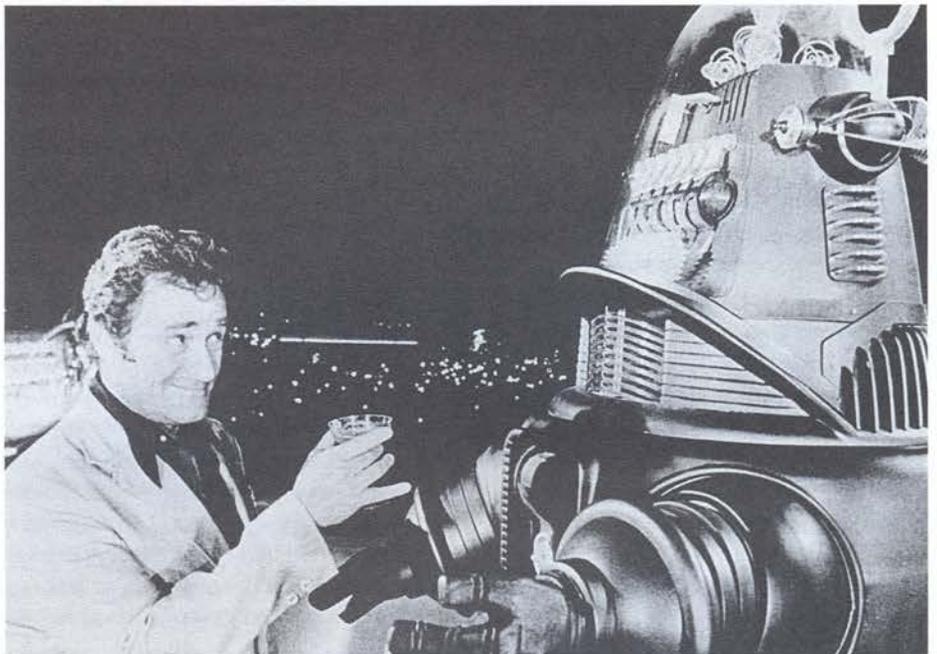




Estrella de metal

El sueño de todo productor: un actor que no necesita vestuario, maquillaje ni catering. Además, tiene un culto propio de casi cincuenta años. Como si fuera poco, es el robot más simpático de la historia del cine.

por **DIEGO TREROTOLA**



Dick Miller, actor dantiano, con Robby the Robot.

Con *Looney Tunes: De nuevo en acción* (2003) Joe Dante trajo buenas noticias, relacionadas con la vigencia de un tropel de añejas figuras de la historia del cine. En ese laboratorio de tonos lunáticos de Dante moraban héroes bizarreros como Robby the Robot. Sí, cinéfilos, Robby aún está vivo. Aunque, pensándolo bien, tal vez sea el único caso de una estrella de Hollywood que nunca va a morir y que no necesita del cine para ser inmortal. En *imdb.com* uno puede saber que Robby the Robot nació el 1 de julio de 1955 en Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Culver City, CA, EE.UU. Su padre (madre parece que no tuvo) fue el ingeniero Robert Kinoshita, aunque se comenta que fue influido por las ideas de A. Arnold Gillespie y Arthur Longrun –los diseñadores de arte y efectos especiales de MGM– y por el escritor Irving Block. Quiénes eran estos tipos: los que planeaban *El planeta desconocido* (1956), un film de ciencia ficción convertido en objeto de culto gracias a: 1) sus pretensiones de adaptar *La tempestad* de Shakespeare; 2) un diseño visual más elaborado que el de sus coetáneas; 3) ser la primera película mainstream con soundtrack totalmente electrónico. Dirigida por Fred M. Wilcox, *El planeta desconocido* también es de culto por ser el debut de Robby, presentado en rutilan-

tes títulos technicolor. La fabricación del robot costó 125.000 dólares, y es un traje de 2,30 metros que pesa 45,4 kilos y permite que una persona maneje desde adentro ese complicado armazón de metal, vidrio, luces y antenas giratorias, entre otros materiales y artificios. Con voz de Marvin Miller, en *El planeta desconocido* Robby sigue la premisa de Asimov: el robot pacífico con los humanos. Robby puede servir en todo: cocina, diseña ropa, fabrica cualquier cosa, habla 187 idiomas y sus dialectos, etc. Sin embargo, su forma enorme y pesada hace disparatado pensar que este mastodonte metálico ejecute el más mínimo gesto calculado porque se mueve lenta y torpemente y sus brazos en posición normal son muy cortos. Si cierta gracia de los robots se produce por el absurdo contraste entre su apariencia aparatosa y su dinamismo, utilidad y precisión, el caso de Robby lleva esta gracia a su máximo exponente. Es casi imposible imaginar a Robby haciendo los milagros que promete; de hecho, casi no se lo ve más que caminar, la mayoría de sus prodigios los hace fuera de campo.

Tras su gran debut, Robby continuó con *El niño invisible* (1957), de Herman Hoffman, para mostrar su versatilidad actuarial: ya no es solamente un robot bueno sino también un ene-

migo de los hombres y su sola sombra produce miedo. Este protagónico de Robby es una maravilla de la ridiculez que lo afianza como robot estrella. Pronto se convierte en un recurrente actor invitado en distintas películas y, sobre todo, en series de TV como *La dimensión desconocida*, *Los locos Addams*, *La isla de Gilligan*, *Mork & Mindy* y *La mujer maravilla*. Lo más notable en TV fueron sus roles en *Perdidos en el espacio* junto a su medio hermano, el robot B9, uno de los personajes de esa serie, también creado por Kinoshita, quien siguió de cerca el estilo de Robby. En 1970, MGM vendió el Robby original al museo californiano Movie World, donde se deterioró rápidamente. Fred Barton creó su propia réplica de Robby, que exhibió por primera vez en una convención de *Star Trek* en 1974. Posteriormente, el museo le encargó la restauración del original. Tras el cierre de Movie World, Robby se vendió a un coleccionista, su actual dueño: el cineasta Bill Malone, director de *La casa en la montaña embrujada* (1999). Recientemente se informó que Dreamworks compró los derechos para la remake de *El planeta desconocido*. Esperemos que la pesada y graciosa presencia de Robby no se suplante por una ligera imagen (de)generada por computadora. ■

Droids



En la saga de *La guerra de las galaxias*, incluyendo los dos episodios de la serie actualmente en curso, no se emplea ni una vez la expresión "robot". "Droid" ("droide" si doblamos mal y pronto) es el término que se utilizará de aquí a la eternidad en los episodios creados por George Lucas. Su nombre señala la semejanza con los androides, pero en ellos se reflejan la formación y las obsesiones de su inventor (la palabra "droid" está registrada). Serán C3PO y R2-D2, dos de esos "robots" que conocemos todos, los adalides del mundo *droid*. Los *droids* son tales porque ostentan diseños acordes al estilo de sus creadores, son producto del romanticismo de folletín que profesa esa saga. Los del Imperio, por ejemplo, tendrán tonos oscuros (la cafetera voladora que inyecta a Leia en *Episodio IV*). Su diseño responderá también a su función específica: los protocolares serán antropomórficos, los de mantenimiento tendrán ocho brazos, los torturadores serán amenazantes y despóticos hasta en sus comentarios. Son seres de inteligencia-sabor artificial, que variará según su ocupación. Poseen sentimientos, y jamás caen en la típica duda robótica de las emociones, no hay tiempo para eso mientras huyen, ríen, sufren y arriesgan.

Lucas construye, aplicando su linajada educación cultural (una cajita feliz que suma televisión, cinefilia y mitología del héroe), una fortaleza para seres de chapa y pintura (sea esta artesanal o digital), que no discrimina a los aristocráticamente mecánicos de las tostadoras con ruedas. Son, todos y cada uno de ellos, los nietos de la revolución de Robby the Robot. **Juan Manuel Domínguez**

Robotele



Tomar la leche y esperar un robot era más o menos lo mismo. Era sinónimo de futuro, de personajes fabulosos que estaban ahí, a la espera. Cualquier robot: desde los mal trazados de los dibujos de Hanna-Barbera (de *Los cuatro fantásticos* a *Los defensores interplanetarios*, pasando por el central *Frankenstein Jr.*, con capa y antifaz y todo) hasta Robby the Robot, padre de todas las criaturas. En esos 70, era fanático en realidad no de Robby sino de Robert, una especie de lamparita con tubos e hilos que le salían de las extremidades. Era el robot tragasables de *Capitán Marte*, creación del inglés Gerry Anderson. Pero el más creíble y querido fue Jaime, el robot con rostro demasiado parecido a George Hamilton que acompañó al 86 varias veces. El mejor episodio de la saga Jaime, el que más gente recuerda, es aquel en el que convive con Smart y se transforma en su mujer mecánica, una especie de esposa de Stepford al revés, con todas las taras del estereotipo (¿y qué es un robot si no un estereotipo?) femenino, especialmente el de la *sitcom* televisiva de los 60. Después de Jaime, la televisión no fue demasiado generosa en robots (¿los cyclons de *Galáctica*, pesadísimos descendientes de los soldados de *Star Wars*, califican? ¿Alguien puede darle chapa de robot al Auto Fantástico?). Algo pasó que nos volvimos realistas en los 80 o burlones en los 90 (¡Bender, Bender!). Aquí nunca conocimos a los Daleks del *Dr. Who*, la serie de culto inglesa, pero eran máquinas maquiavélicas. Lo que siempre vimos en la tele fueron servicio alatonado, copias de Robotina, la empleada de *Los Supersónicos*. ¿Que había robots gigantes japoneses? Trampa: adentro llevan una persona. No confundir robots con armaduras. El robot sólo nos necesita para servirnos, como la tele. **Leonardo M. D'Esposito**

Playmobilmorfos

Charlotte entra a un ambiente muy iluminado que parece una librería, el sol se refleja en el interior gracias a los grandes espacios vidriados que comunican con el exterior. Ella roza con su mano la portada de varios libros acomodados sobre un mostrador y su mirada (homologada a la de la cámara) se detiene sobre unas fotos enmarcadas: una mujer japonesa sentada con las piernas un tanto abiertas asomando de un sensual kimono, otra mujer semidesnuda con la cabeza gacha y las manos atadas al frente de su cuerpo, y una más de pie con un enorme felino de peluche blanco sobre sus hombros. A continuación Charlotte se dirige al ambiente contiguo y observa, de frente, maravillada. Hay una mínima espera porque no vemos lo que ella ve: desde la derecha del cuadro aparecen dos pequeñas criaturas. Son robots que se deslizan sobre ruedas ocultas debajo de su rígida estructura que semeja una capa y que se le acercan. En su cabeza llevan casquitos como las cabelleras de los Playmobil, pero su color es blanco satinado al igual que el resto del cuerpo, casi igual al del fantasma Playmobil, ese que brilla en la oscuridad. Su altura es la de niños pequeños, como Astroboy monocromáticos. Charlotte se inclina, uno de los robots alza su cabeza y permanecen un instante mirándose a los ojos fijamente. La mirada de ella destila ternura, la del pequeño es como una tele fuera de sintonía: emite luminosidad y un sonido monocorde. Si el Tamagotchi era el sustituto ideado por los japoneses para las mascotas, estos robots podrían ser el sustituto de los niños. La enajenación que transmite la corta escena es potente, concentrada y tal vez hasta sobredosificada.

Esta es una descripción de un segmento eliminado de *Perdidos en Tokio* que sí aparece en los extras de la reciente edición en DVD. No sabemos por qué fue desechada y podemos imaginarnos muchas razones, pero me gusta creer que es tan explícita que seguramente no contribuía a la manera elegida por Sofía Coppola para la creación de ese clima extraordinario y sutilmente alienante que es uno de los mayores méritos de su película. **Fabiana Ferraz**



Un robot policía combate el crimen. Un robot taxista traslada gente de un lugar a otro. Porque un robot policía es la imitación de un policía y uno taxista es la imitación de un taxista. Repiten su función específica en versión mecánica. Ahora bien, cuando los robots son "mujeres", su función se reduce a aquellas características con las que el imaginario patriarcal concibe al género femenino. Esto a grandes rasgos y considerando la historia del cine. Excepciones nunca faltan, pero la inmensa mayoría de las robots se dedican a la prostitución o a los quehaceres domésticos. En definitiva, todo parece girar en torno a hacer o deshacer la cama. Además, el ideal es que el robot sea propiedad privada, de modo que el término "prostitución" no sería correcto; estaríamos más bien frente a una autómatas sexual o una mucama, o ambas cosas juntas. Un robot no tiene cosas inútiles, y si tiene sexo, obviamente este sexo puede ser utilizado, aunque los robots "hombres" casi nunca son asociados a la sexualidad como servicio. Las robots delatan dos cosas: que a las mujeres se las considera exclusivamente por la sexualidad, dejando de lado sus otras características o cualidades, y, a su vez, que deben ser empleadas de los hombres. El año: 2004, el planeta: Tierra. Y tanto la Iglesia como las publicidades de desodorante sostienen ideas bastante parecidas con respecto a este tema. No es un chiste ni un tema menor. De eso se ocupa puntualmente *The Stepford Wives* (1975, dirigida por Bryan Forbes), film del que se acaba de estrenar una remake. Allí se analizan los estereotipos creados por el machismo y se denuncia su monstruosidad. También pone límites al clisé de la fantasía de los robots mujeres. *The Stepford Wives* cuenta algo muy simple: las mujeres deben poseer una belleza permanente, un estado acrílico (fantasía fascista recurrente en la ciencia ficción), una sonrisa eterna, una devoción total en la cama —con expresiones sonoras de satisfacción— y fuera de ella, una absoluta disponibilidad monogámica para su hombre y una habilidad para hacer todas las tareas domésticas a la perfección. Nada de esto es necesario ni exigible en un hombre. Y claro, como las mujeres no pueden ser así, se las reemplaza por robots. Pero estos no existen en nuestra sociedad, está claro que la película

Una robot es una robot

La falsa opción entre prostituta o santa es reemplazada en el mundo de los robots por prostituta y/o ama de casa. La imposibilidad de las robots de ser madres, hijas o hermanas les impediría la beatificación.



A la izquierda, Nicole en *Las mujeres perfectas*; a la derecha, el horrible mundo de *The Stepford Wives* original.

trata sobre la exigencia social a la que las mujeres son sometidas y, en menor medida y desde otro lugar, sobre el sufrimiento de los hombres por la presión para poseer una mujer que cumpla con esos requisitos. La película también se emparenta con *La invasión de los usurpadores de cuerpos* (1956, Don Siegel) al mostrar que muchas mujeres se convierten en fervientes cómplices de esta situación. Los hombres, dice además este relato, prefieren mentiras permanentes a tener que discutir algo. Y, como también está probado en la sociedad, esa clase de hombres prefiere mayoritariamente la compañía de otros hombres. Pero eso sí, además quieren la casa limpia y la comida hecha. Y no le piden a un hombre que haga eso. En la remake de Frank Oz (que es una comedia y no un film de terror psicológico), se intro-

ducen algunas variantes: la protagonista pierde el trabajo porque en un programa suyo una mujer descubre una sexualidad amplia y poliforme y deja a su novio. Un personaje gay amplía la crítica de las relaciones opresivas más allá del género, y finalmente se insinúa que las mujeres tampoco querían estar con sus maridos. Sin embargo, este film presenta una mirada más optimista y apuesta por un cambio donde los hombres verdaderos y las mujeres verdaderas puedan compartir el mundo de forma equitativa y plena. Quisiera creer que esto es cierto, pero una y otra vez viene a mi cabeza la escena final de la versión original de *The Stepford Wives*, con esas robots en el supermercado, y entonces el pesimismo del film se apodera de mis pensamientos.

Santiago García

Goldmember

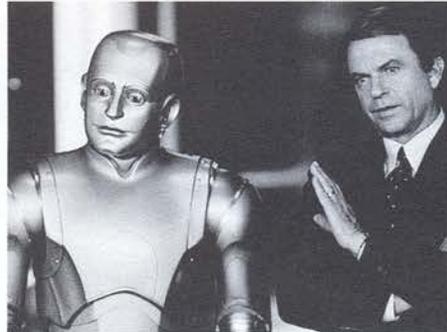


Como señala Santiago García, el robot en el cine es, la mayoría de las veces, la representación de la concepción social de aquella función para la que está diseñado. Esto plantea un interrogante: ¿por qué se los circunscribe a ser una simple imitación de la vida y se los divide en nenes y nenas, cuando podrían tranquilamente ser andróginos o asexuados? Ya se habló de las mujeres, pero es evidente en la historia del cine la tendencia a forjar por medio del robot una representación de lo masculino. A mi entender, la aparición de C3PO (pronúnciese Citripio) en *La guerra de las galaxias* (1977) marca un antes y un después en el universo robótico en lo que a lo masculino respecta.

C3PO es un robot *queer*, por sus manierismos exagerados (cuando se enoja con R2-D2 lo golpea de forma bastante marcada y no por su violencia, y ni hablar de su manera de caminar), por su verborragia protocolar, con una frase para cada ocasión ("Estamos perdidos" parece ser su favorita), por su simpatía dorada y su lealtad de titanio hacia sus amigos. Y es el mejor de todos. Esta personalidad de la creación de Lucas no tenía antecedentes en la pantalla grande. No era la chatarra (con todo respeto) de Robby o Gort, el policía espacial. Era el Mesías del Gigoló Joe de *Inteligencia artificial*, el Sonny de *Yo, robot* o el *Cortocircuito* (siempre hay malos alumnos).

Incluso los robots machotes, esos Robocops y Terminators que son plantas nucleares de testosterona y que pulularon durante los ochenta, ostentando su torpeza, su determinación al caminar y la sequedad de su hablar y proceder, reafirman por su contraste con las características de C3PO que todos los caminos conducen a El Dorado. **Juan Manuel Domínguez**

No, robot



Una vez alcanzado cierto nivel de desarrollo técnico, parece haberse vuelto más fácil construir un robot que construir un *personaje-robot*. Y los defectos de fábrica se hacen más evidentes cuando se supone que un film entero gire alrededor de estos fallidos (o fallados) robots. Es el caso de *Cortocircuito*, relectura ochentosa del mito frankensteiniano. El N° 5 es un robot militar que cobra vida al sufrir el impacto de un rayo, y lo que sigue es su más o menos torpe aprendizaje de lo que, hace 20 años, alguien supuso que sería "la humanidad". Los protagonistas repiten todo el tiempo líneas como "La vida no es un error de programación": suficiente para enseñarse con esta película, uno de cuyos problemas principales es que su estructura resulta igualmente aplicable a un autómatas, un niño travieso o un perro parlante. Lo que conduce a preguntarse ¿para qué le habrán puesto un robot? El N° 5 se emparenta en formas no del todo misteriosas con otra máquina avergonzada de su naturaleza: el Andrew de *El hombre bicentenario*, o el androide que quería ser Robin Williams. Como *Yo, robot*, el film se inspira en Asimov, aunque si *Cortocircuito* podía verse como un Frankenstein en tono de comedia, este sería una variante ultralacrimógena del relato más famoso de Carlo Collodi. Además de unas secuencias de títulos casi calcadas, que muestran la fabricación de los robots protagonistas y parecen puestas ahí al solo efecto de comparar los presupuestos respectivos, el N° 5 y Andrew comparten un rasgo —en el sentido más facial de la palabra— sumamente irritante: ¡cejas! Más que la necesidad imperiosa de su fabricante de otorgarles una expresividad que no saben lograr de otra forma (para hacer reír o llorar, o para que nadie olvide que está viendo a Robin Williams enchapado en latón), qué puede llevar a un robot a necesitar cejas seguirá siendo un misterio. **Agustín Masaedo**

Más que robots



No importa cuánto de robot tenga un humano, siempre será humano. En algún lugar esto prevalece por encima de cualquier injerto cibernético. También hay robots que han buscado desesperadamente tener algo humano, y de formas ñoñas o siniestras lo han logrado. El humano tiene memoria, decide más allá de la lógica y actúa en consecuencia. A esto lo llaman amor, pero también es ética. El amor puede ser una trampa sofisticada de su inteligencia artificial, como se insinúa en la obra maestra homónima de Spielberg. ¿Habita lo humano sólo en su cerebro? La mano mecánica de Luke Skywalker no modifica su personalidad, o tal vez sí, porque lo acerca a su padre. En *Yo, robot*, Will Smith tiene en el cuerpo algo que le pertenece a aquello que considera su peor enemigo. Volviendo a *La guerra de las galaxias*, Vader es un humano convirtiéndose en máquina, y aunque es un ser profundamente espiritual, vive encerrado en un cuerpo hecho de partes mecánicas. El hombre nuclear y la mujer biónica tienen partes mecánicas pero estas no son su lado oscuro. En realidad, ni siquiera son suyas; son del gobierno y deben trabajar para él con el fin amortizar la operación. Jaime Sommers era maestra y tenista profesional, y su primer sueldo debería alcanzarle para pagar lo que le costaron las piernas, el brazo y el oído biónicos. Originalmente la operación no fue un éxito y Jaime pasó a mejor vida, pero los telespectadores lograron revivirla y los guionistas colaboraron para que vuelva, aunque con amnesia y en una serie sólo dedicada a ella. El cuerpo puede rechazar su lado robótico, y la amnesia es algo que también caracteriza a los humanos con piezas cibernéticas. Robocop es el ejemplo más claro, aunque su amnesia sea forzada y sus recuerdos asomen poco a poco. Porque la humanidad es irrenunciable, o a esa conclusión ha llegado la historia del cine, al menos por ahora. **SG**

Hay robots que se desmadran y nos meten en problemas. Hay problemas tecnológicos que nunca ocurrieron y generaron pánico y muchas ganancias. Y hay notas que mezclan todo esto más Reagan y privatizaciones.

SOBRE ASIMOV, ROBOCOPS Y PELIGROS

Maldito robot

Ley 1º: Un robot no debe dañar a un ser humano o, por su inacción, permitir que un ser humano sufra daño.

Ley 2º: Un robot debe obedecer las órdenes que le son dadas por un ser humano, excepto cuando estas órdenes están en oposición con la primera ley.

Ley 3º: Un robot debe proteger su propia existencia, hasta donde esta protección no entre en conflicto con la primera o segunda leyes.

Las tres leyes de la robótica, tan implacables en su lógica como románticas en su ingenuidad, fueron hechas públicas hace unos cincuenta años, cuando vio la luz editorial la obra más influyente jamás escrita sobre el tema, virtualmente su tratado fundacional: la antología de relatos breves conocida como *Yo, robot*. Allí, Isaac Asimov dejaba volar la imaginación –siempre dentro de los límites de su prosa casi científica– en una serie de cuentos que, sin saberlo en aquel entonces, sentarían las bases del comportamiento y la psicología electrónica de los robots literarios y cinematográficos venideros. Son bellas, circulares e imponentes, algo así como una versión reducida de los diez mandamientos, aunque en este caso redactadas para seres creados a imagen y semejanza de nosotros, los humanos. Su incumplimiento desencadenaría infinidad de cataclismos y holocaustos varios, generando de paso una de las grandes mitologías y fobias del siglo XX: la irrupción de la inteligencia en redes y seres autómatas y la consiguiente toma del poder mundial a manos de los antiguos servidores del ser humano. (Aquí se hace necesario recordar que el origen del concepto proviene del checo “robotnik”, que se traduce literalmente como “siervo”, “esclavo”, y que la



El acorazado Peter Weller en *RoboCop*.

definición del diccionario nos dice que un robot es “un aparato mecánico que se parece y/o hace el trabajo de un ser humano”). Propongamos ahora una añoranza reciente como ejercicio práctico. Aunque lejos de resultar fatal para la humanidad, recordemos el irreflexivo miedo al fenómeno conocido como Y2K y las consiguientes “avivadas” que vaciaron los bolsillos de los incautos: computadoras, videocasetas y hasta microondas con el sticker “preparado para el año 2000” fueron adquiridos por una generación de consumidores que no querían perder el control sobre sus electrodomésticos. La tecnofobia está a la orden del día, aunque todavía nos encontremos lejos de un mundo donde modelos *terminator* viajen desde el futuro para cambiar el presente o donde un HAL 9000 se tope en el espacio con un bloque divino adquiriendo conciencia de clase.

Volviendo al trío de leyes robóticas, recordemos ahora esa concupiscente cruz de cables y arterias que protagonizó una de las ficciones filmicas de la era reaganiana más oscuras y desencantadas. *RoboCop*, de Paul Verhoeven, presentaba en sociedad al policía del futuro, implacable, preciso, indestructible, incorruptible; un *cyborg* –algo de carne y mucho metal– programado según tres directivas basadas en el legado de Asimov: servir al interés público, proteger al inocente, defender la ley. En otras palabras, el deber de todo policía interesado en hacer bien su trabajo. Pero el universo de *RoboCop* es muy diferente a ciertos mundos de la ciencia ficción clásica, donde sociedades utópicas ven amenazada su estabilidad a partir de la irrupción de una alteración del orden. Si en varios de los relatos de *Yo, robot* la amenaza radica justamente en la posibilidad de una falla en la estructura de las leyes, en el film del holandés el diseño mismo del software robótico sienta las bases de una comunidad donde el interés público, la protección del inocente y el cuidado de la ley están absolutamente supeditados a la defensa del capital privado. El superpolicía debe regirse por las tres directivas básicas siempre y cuando no se contradigan con una cuarta ley especial: no dañar a ningún miembro de OCP, la empresa fabricante del artilugio. En un mundo donde los estamentos estatales dedicados al cuidado del bien común son privatizados previa licitación y entrega de pliegos, resulta lógico suponer que los intereses policíacos entrarán en cortocircuito más temprano que tarde. El dinero hace girar al mundo y los robots del cine y la literatura (los de la vida real siguen siendo apenas funcionales) seguirán representando nuestros miedos más inconscientes, profundos y aterradores. **Diego Brodersen**



Latas apiladas

Cortocircuito leyó las notas anteriores y detectó algunas ausencias importantes en el álbum de la familia robótica. Entonces se comunicó con sus parientes en la redacción y les pasó esta listita. **por JUAN MANUEL DOMINGUEZ y SANTIAGO GARCIA**



AIBO. ¿Recuerdan aquel dibujo animado protagonizado por un perro guardián robótico que era destruido una y otra vez? Bueno, AIBO, seudo remake de can creado por Sony, no posee el factor Ave Fénix (aunque saca fotos y puede hablar) pero al menos copia la forma y el comportamiento de una mascota real. En internet hay varios sitios de fans dedicados a este robo-perro –no confundir con el bulldog mecánico de *Wallace & Gromit*– e incluso en el barrio de Once pueden encontrarse juguetes que son versiones autóctonas de AIBO.

ANDROIDE. Un robot con capacidades intelectuales versátiles al servicio de formas vitales con inteligencia natural. De fisonomía semejante o casi idéntica a la humana, posee una base de datos con más información de la que puede disponer el hombre. Uno de ellos, Data, el fallecido comandante de la nave espacial *Enterprise*, sostenía: “Si la condición humana no responde únicamente al hecho de ser de carne y hueso; si, en cambio, implica una forma de pensar, actuar y sentir, entonces tengo esperanzas de que algún día encontraré mi propia humanidad”.

ASTROBOY. La influencia de la historia del monstruo de Frankenstein ha sido harta repetida en este dossier, pero en Astroboy adquiere tintes shakespearianos. Toby decide huir de casa para llamar la atención de su padre Boyle, un científico adicto al trabajo, pero la fuga finaliza con un accidente automovilístico que le causa la muerte. El buen doctor decide dar al trabajo de toda su vida una forma semejante a la de su hijo falleci-

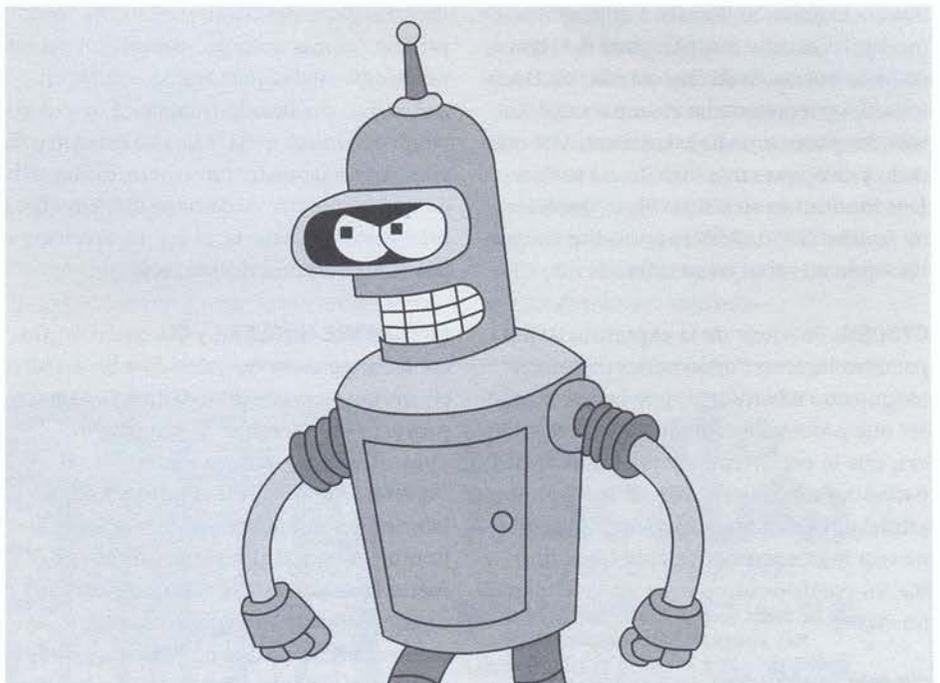
do. Dueño de una génesis retorcida si las hay, Astroboy conseguirá un hogar dulce hogar con los suyos (padre, madre y hermana robot) y utilizará sus poderes para luchar por la justicia. Su peinado aún no tiene explicación lógica.



BAILE DEL ROBOT. Perteneciente a la familia de la *air guitar*, el “simulacro de recital con micrófono ficticio” y la “coreografía frente al espejo”. Danza que mediante una serie de movimientos espásticos de las extremidades humanas intenta emular el andar de los robots antropomórficos. Para su

culta ejecución, es necesario estar completamente fuera de sincro con la melodía que se intenta bailar. Providencias como el señor Ben Stiller efectúan en cada escena de baile en la que participan este himno corpóreo del kitsch.

BENDER y CO. La Unidad 22 es conocida mundialmente por su otro nombre: Bender Bending Rodríguez. Este robot mexicano de cuatro años de edad, cuya función es doblar varas de acero en la serie *Futurama*, es la fusión perfecta entre Royal Tenenbaum, Homero Simpson (comparten creador: Matt Groening) y C3PO. Es el robot alcohólico (debe beber sí o sí, pues su funcionamiento está regulado por el consumo de alcohol), fumador y ladrón, por exce-



Bender, el robot latoso de *Futurama*.

lencia. Pero no es el único robot habitante del siglo XXX; los hay también curas, diablos, vendedores de segunda y mafiosos. Son el lugar donde *Futurama* se asocia de manera más directa con las primeras (tan lejanas hoy) temporadas de *Los Simpson*.

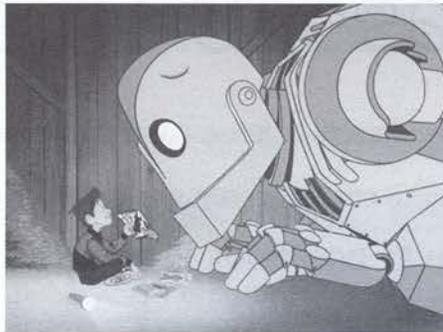
BOMB-20. Bomba interestelar con conciencia, en la sintonía de HAL-9000, que por un error decide detonarse. El comandante Doolittle intenta convencerla de que no lo haga apelando a filosofía barata y trajes de goma. Durante *Dark Star*, ópera prima de John Carpenter, Bomb conferencia con los únicos astronautas hippies que se hayan flotado en el espacio exterior. Cuando su protopsicólogo Doolittle le pregunta a Bomb-20 cuáles son las pruebas concretas que posee para saber que existe, ella responde, sin intención de ofender a Descartes: "Mmm... bueno... Pienso, luego existo".



CARLITOS. ¡Ay, el cine argentino! Algún día se dirá, con razón, "Subiela lo hizo", y sí, fue él quien nos dio el robot más absurdo de nuestra historia. Se llamaba Carlitos en homenaje a Gardel y formaba parte del elenco de *No te mueras sin decirme adónde vas*. Decía tonterías y representaba al ser nacional. Lavaba los platos y podía cebar mate. Más olvidado y cien veces más insólito era verlo a Luis Sandrini en su último film, *¡Qué linda es mi familia!* (1980, dirigida por Palito Ortega), haciendo un robot en su taller.

CYBORG. Proviene de la expresión inglesa palabras inglesas "cybernetics organism" (organismo cibernético) y se refiere a todo ser que posee partes orgánicas y mecánicas, que le permiten mejorar distintas capacidades mediante el uso de tecnología artificial. Dada esta definición, toda persona con marcapasos cuya vida fuera imposible sin ese dispositivo debe ser considerada un *cyborg*.

CYLONS CENTURION. La función de estas máquinas de beligerancia creadas por los



Izquierda, arriba: *Astroboy*; abajo: *El gigante de hierro*. A la derecha, *Inteligencia artificial*.

Cylon (una ¿civilización? extinta de reptiles galácticos) era, grosso modo, lograr "la aniquilación final de la forma de vida conocida como el hombre". Nada librado a la imaginación. Primos cercanos de los soldados imperiales de *Star Wars*, poseían un (y sólo un) notable globo ocular rojo y su exterior era íntegramente de cromo, anticipando, durante la vigencia de la serie *Galáctica*, todo el valor que ese metal y ser un villano en serie implicaba en los 80.



EL GIGANTE DE ACERO. A partir de la llegada del espacio del Gigante de Acero, la expresión "comer bulones" dejó de ser un signo de agresividad para transformarse en una virtud demasiado humana. Este coloso, jamás estrenado en las salas de nuestro país, es el coprotagonista, junto al niño Hogarth, de una fábula que nada tiene que envidiar a un cuento de Dickens, al *E.T.* de Spielberg o a los extraños mundos de Jack.

EL HOMBRE NUCLEAR y CO. Steve Austin era un astronauta que, debido a un accidente, sirvió como conejillo de Indias para un proyecto del gobierno. Según palabras de Oscar Goldman (luego su jefe): "Tenemos la capacidad de construir el primer hombre biónico del mundo. Steve Austin será ese hombre. Mejor de lo que era antes, más fuerte, más rápido". El sonido de los "momentos biónicos" se volvió legendario, así como el hecho de que cuando se suponía que corría a máxima velocidad, lo veíamos en cámara lenta (hay una memorable ex-



cepción a esa regla, que sirvió para mostrar que era mejor verlo de la otra manera). Como el nombre original de la serie lo indica claramente, el costo de ese hombre fue de seis millones de dólares. Sus populares aventuras transcurrieron entre 1974 y 1978, y cuando apareció Jaime Sommers, el éxito fue tan grande que ella protagonizó su propia serie: *La mujer biónica*, donde más tarde apareció Maximillion (Max), el perro biónico. Los guiones de la serie original eran disparatados y el capítulo doble con el sasquatch acá los vimos en el cine (!). Cuando la serie de Steve Austin salió del aire, *La mujer biónica* también se tuvo que ir. Como diría la propia Jaime: "No soy tan biónica".



GIGANTOR. Controlado mediante un joystick por un púber llamado Johnny Sparks, Gigantor era un ser de contextura geométrica, magnánimo a puro metal y sumamente tosco en sus aventuras, aspecto físico y poderes. Su principal virtud era poseer la cortina musical más *cool* que un dibujo animado, robot o programa televisivo haya tenido jamás. Ante cualquier duda, consultar el track 8 del disco *Saturday Morning: Cartoon's Greatest Hits*.



HAL-9000. Esta computadora controlaba la nave en la que viajaban los astronautas en *2001: Odisea del espacio*. Tiene más información que ellos y cuando ve amenazada la



Terminator, Blade Runner y un encuentro de robots con mucho tiempo libre.

misión decide eliminarlos. En la escalofriante escena en la que Dave “mata” a Hal terminamos por descubrir lo que Andrew Sarris dijo acertadamente: “Una película de ciencia ficción tan falta de vida y sentimiento que una computadora llamada Hal acabó siendo el personaje más amable de sus enormes escenarios”.



INTELIGENCIA ARTIFICIAL. Se refiere de manera específica a los intentos de lograr, mediante el uso de sistemas artificiales de información, un simulacro que permita que todo el abanico de posibilidades cognitivas, perceptivas e incluso sentimentales que son inherentes al ser humano sean reproducidas de forma inteligente por robots.



LOS SUPERAGENTES BIONICOS. Tiburón, Delfín y Mojarrita tenían muchas habilidades, pero la principal era copiarse de otros films. En 1977 se volvieron biónicos. De esa experiencia sólo quedan todos los chistes fáciles sobre el dedo biónico de Mojarrita.



MECHA. Los *mecha* (pronúnciese *meka*) son aquellos robots de tamaño colosal, los XXXL del fierro, cuya pertenencia a la familia metá-

lica es cuestionable ya que son piloteados por un ser humano. Glorificados desde Japón, entre sus filas encontramos Mazinger Z, el robot que introdujo a los seres mecánicos en el imaginario pop-pular de una generación. Afrodita A, la compañera de Mazinger, era universalmente celebrada por sus misiles crucero colocados en el pecho, que en tiempos de paz cumplían la noble función de bustos.



NANOTECNOLOGIA. Ciencia y técnica de la manipulación de lo ínfimo. Dibuje un punto en una hoja apoyando solamente la lapicera y sin hacer movimiento alguno. Ahora intente imaginar un robot un millón de veces más diminuto que eso. Es en esos tamaños, similares a los de un célula, en los que opera la nanociencia. Frecuentemente mencionada en el universo del cómic más que en cualquier otra ficción.



REPLICANTES. En *Blade Runner* el detective Rick Deckard debe perseguir y eliminar a cinco replicantes que se han escapado. Como en un policial negro, una simple misión se convierte en una pesadilla que sobrepasa los límites de su capacidad. Una replicante es la *femme fatale* que confunde aun más los sentimientos del protagonista. Originalmente los fugitivos eran seis, de los cuales uno habría muerto durante la huida, lo que des-
 pertó la conjetura –negada y confirmada por

igual aunque con tendencia a la confirmación– de que uno de ellos era el propio Deckard. Los replicantes de *Blade Runner* son casi humanos. Parientes lejanos de la creación de Victor Frankenstein, tienen –en sus modelos más sofisticados– dilemas existenciales cuya respuesta es exactamente la misma que reciben los humanos. Raquel (como tal vez Rick) no es consciente de que es una replicante pero lo va descubriendo. Estos replicantes son bellos (casi todos), fuertes y omnipotentes. Pero tienen un tiempo límite de vida y por esa razón buscan desesperadamente a su creador, en particular Batty, ejemplo de perfección con fecha de vencimiento. Sin duda la frase de Gaff resume este conflicto cuando le dice a Deckard: “Que lástima que ella no vaya a sobrevivir, pero después de todo, ¿quién sobrevive?”.



SOJOURNER. Fotógrafo exclusivo del planeta Marte. Sojourner, robot real con forma semejante a esos viejos patines hipernaranjas y férreos pero con una antena kilométrica adosada, imprimió sus huellas circulares sobre territorio marciano el 4 de julio de 1997. Dos pequeñas ruedas para los robots, un gran paso para el hombre.



T-800. Un *cyborg* del futuro, específicamente del año 2099, de asombrosa similitud física con el actual gobernador de California.

YO, ROBOT

I, Robot

ESTADOS UNIDOS, 2004, 114', DIRIGIDA POR Alex Proyas, CON Will Smith, Bridget Moynahan, Alan Tudyk, James Cromwell, Bruce Greenwood.

Digamos que fui a ver esta película con muy pocas expectativas. Viniendo de un tipo con tan poco vuelo como Proyas (recordar la intrascendencia de *El cuervo* y aquel monumento a la estupidez pretenciosa llamado *Ciudad en tinieblas*) y protagonizada por Will Smith (quien luego del papelón culposo que hizo con su cameo en la gran decepción de Kevin Smith, *Padre soltero*, se me transformó en alguien un tanto despreciable), podría decirse que no fui muy bien predispuesto. A ello debe sumarse que, salvo por las honrosas excepciones de la saga de *La guerra de las galaxias*, la canción *Mr. Roboto* de Styx y, un poco menos, el recuerdo de *Cortocircuito*, los robots me importan más bien poco.

Yo, robot empieza y parece estar a la altura de las (mis) expectativas (ninguna). Planos de publicidad de desodorante donde vemos a Will y sus pectorales más un chiste/chivo de Converse de dudosa gracia nos hacen esperar lo peor. Pero esto sólo ocurre a medias. Por un lado, *Yo, robot* es un policial con todos y cada uno de los lugares comunes del policial contemporáneo. Una escena donde, luego de "cagarla", a un policía le piden su placa ya no se puede filmar más, a menos que sea de manera autoconsciente, como sucede en *Starsky & Hutch*. Lo mismo ocurre con el hecho de que el protagonista haya sufrido "un episodio traumático en su pasado". El problema principal de la película es este. Toma un género ya tan remanido como lo es el policial y no le agrega nada nuevo. Y encima hay que soportar los *one-liners* de Will (este

film debe tener los peores diálogos de los últimos tiempos) y las vueltas de tuerca de un par de guionistas a quienes la historia se les fue de las manos. Pero lo más molesto es su afán de sobreexplicar cada uno de los hechos que suceden mediante diálogos. Un ejemplo: el film comienza con un cartel que enuncia las tres leyes de la robótica, y diez minutos después un personaje vuelve a explicarlas. No obstante, y esto lo convierte en algo más aceptable, la caracterización de los robots está muy bien lograda, en especial la de Sonny, el robot del título. Este personaje tiene muchísima más humanidad y complejidad que los humanos que habitan la película. Si esta se hubiese concentrado más en Sonny —lo que haría más honor a su título, además— y hubiese dejado la historia policial en un segundo plano, habría sido mucho mejor. Pero no, nos deja con las morisquetas de Will y su repetida fórmula de policial olvidable.

Visualmente, la película se debate entre escenas de acción filmadas con oficio, algunos planos ostentosos y las ya mencionadas publicidades de desodorante, como ocurre en un gran porcentaje de los tanques del Hollywood actual que no están realizados por directores personales. Pero por suerte Proyas se sacó de encima los vicios de "sub-Burton" presentes en *El cuervo* y *Ciudad en tinieblas*. *Yo, robot* podría haber sido un gran film de ciencia ficción, pero termina siendo un policial del montón. Una lástima, porque un personaje como Sonny no se merecía un des(a)tino como este. Y el hecho de que el privilegiado haya sido Will no hace más que reafirmar mi desprecio. En cuanto a Sonny: "Domo arigato, Mr. Roboto".

Juan P. Martínez

LAS MUJERES PERFECTAS

The Stepford Wives

ESTADOS UNIDOS, 2004, 93', DIRIGIDA POR Frank Oz CON Nicole Kidman, Glenn Close, Bette Middler y Christopher Walken.



Las películas de Frank Oz son un extraño apartado en la comedia americana de los últimos años. Director con considerables altibajos, su filmografía incluye películas grandes comedias como *Bowfinger* y *¿Qué tal, Bob?*, los trabajos conjuntos con Jim Henson, pasando por *La tiendita del horror*, y descendiendo unos escalones con *¿Es o no es?* Hasta acá nos hemos referido a su labor como director de comedias... del resto, mejor no hablar, exceptuando quizás algunos pasajes de *La llave mágica*. *Las mujeres perfectas* —traducción poco imaginativa del original— es una de sus comedias menores. La película marca una serie de líneas que no desarrolla completamente, quizá cortadas en la etapa de montaje de la versión final (adjudico esto a un lúcido comentario de Leonardo M. D'Espósito). Hay, sin embargo, muchas buenas ideas —y buenas intenciones— en esta sátira sobre el consumo en las grandes ciudades, en oposición a la tranquilidad campestre. Nicole Kidman juega un rol inusual en comedia, que comienza con una considerable sobreactuación que corre paralela a la evolución dramática del personaje.

Matthew Broderick, en cambio, nunca logra ingresar en la lógica desorbitada del film, cuya marcación actuarial hace de los personajes —en particular los femeninos— una experiencia exasperante. En este punto, es central el tono que provee al conjunto el personaje de Glenn Close y su pareja ficcional, Christopher Walken. Ambos refieren inmediatamente al suburbio de *El joven Manos de Tijeras* y a cierto tono "burtoniano". De hecho, la realización de esta película fue ofrecida a Tim Burton, quien desistió de la propuesta.

Con sus previsible aunque logrados gags, el film exhibe el artificio y el anacronismo de su propuesta. Precisamente, se juega por un tipo de comedia de personajes que dista del tipo de comedia americana actual. Sátira inacabada que se limita a reproducir buenos artilugios de guión, *Las mujeres perfectas*, pese a todo, dista de tener vida propia. Y sus marcas de identidad resultan manotazos de ahogado. Federico Karstulovich



MADAME SATÃ

BRASIL
2002, 105'

DIRECCION Karim Ainouz

PRODUCCION Isabel Dieguez, Mauricio Andrade Ramos, Walter Salles

GUION Karim Ainouz

FOTOGRAFIA Walter Carvalho

MONTAJE Isabela Monteiro de Castro

MUSICA Marcos Suzano y Sacha Amback

INTERPRETES Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo, Flavio Bauraquí, Felipe Marques, Emiliano Queiroz.



Perla negra

por DIEGO TREROTOLA

In memoriam Nadia Echazú (1967-2004), fundadora de la Organización de Travestis y Transexuales de la República Argentina

cual lobezno lascivo, pude, alzar me, / tras tus enaguas, y lamer tus senos, como tú me lamías los pezones y dejabas babeante en las tetillas –que parecían titilar– el ronroneo / de tu saliva rumorosa? el bretel de tus dientes?

Mme S., Néstor Perlongher

Con títulos en brillantina se presenta *Madame Satã*, la película que lleva el apodo con que pasó a la historia João Francisco dos Santos (1900-1976) al ganar el concurso de disfraces en un carnaval de los años cuarenta. Mme. Satã era un negro puto y asesino que vivió en el barrio de Lapa, Río de Janeiro. Sí: negro, puto y asesino, nada de eufemismos ni elegancias para nombrarlo, y si así lo hiciéramos, probablemente João se levantaría de su tumba y nos cagaría a patadas. Porque también, entre otras cosas, era un artista de la patada voladora. En los atributos del personaje –que también están los de ladrón, figura paterna del hijo de su amiga prostituta y cafishio– hay un primer mérito: torcer la trillada película gay, es decir, la historia políticamente correcta que se encuentra en tanta representación barata, cara, o simplemente idiota, de la homosexualidad. En realidad, Ainouz hace un film-retrato en brillantina, menos interesado en la narración que en la descripción, para enmarcar el gesto genial de Mme. Satã. Un gesto que expande lentejuelas

que son más bien vidrio molido que penetra la carne pero no duele, porque la sorpresa es que en lugar de sangre brota un esmalte de uñas rojo pasión. Porque el dolor no entra en el universo de *Madame Satã*. Porque la película de Ainouz tuerce otros caminos prefijados: el remanido homosexual como víctima presente en los relatos testimoniales o el de la tragedia como final de la loca, especie de paradigma de la literatura latinoamericana gracias a *El lugar sin límite*, de Donoso, y *El beso de la mujer araña*, de Puig. En un naturalismo versión latinoamericanista, estas ficciones representan a la loca como heroína trágica marcada por un determinismo que la obliga a sacrificarse. Nada de victimización de minorías, ni de la tragedia de la loca, *Madame Satã*, película y personaje, son un cuerpo vital que no para de sambar. El montaje y el relato no se demoran en la tristeza o el infortunio; por ejemplo, el momento carcelario dura segundos y el rostro triste de João cuando su amante muere se corta en un golpe de montaje con el romper de un mar carioca que muestra su sonrisa blanca en forma de espuma luminiscente. La extrema estilización y la precisión visual convierten este retrato en un mundo tan chiquito y apretado que no entra más que su textura contrastada de barniz mate. Un bar apretado, un caserón, callejuelas: espacios abigarrados, cercanos, que brillan de manera particular, con rugosidad. Las gotas del mar son como perlas sobre la piel de João. Eso, nada del brillo frágil del cristal, más bien el fulgor opacado de perlas. Extraño resplan-

dor de oropel pálido pero feliz. Una inmersión extrema en esa textura hace del film un manifiesto a favor de la erotización de la superficie y la apariencia. Hay algo de defensa del disfraz, o sea, de lo indumentario, lo anti-natural, en el dispositivo de registro cinematográfico. Es una guerra al apunte al natural de la pobreza y la sexualidad.

En su diario, el dramaturgo Joe Orton apunta su encuentro con un marqués que lo invitó a su casa en uno de sus días de ocio y sexo homosexual en Tánger: "La casa estaba llena de cachivaches. (...) Porquería de la bolsa de remiendos de la cultura del siglo XVIII. Espejos de cristal original... tan cuarteado que al mirarte allí veías una imagen de tu propio rostro tal como sería el Día del Juicio, con todas las señales de la tumba en él. '¿Qué quieres de beber?', me preguntó el marqués, alejándome de la estatua descabezada, monstruosa y gigantesca de un hombre. 'Coca-Cola', repuse, con la sensación de que la sola palabra disiparía toda aquella repugnante grandeza del pasado". *Madame Satã* es la Coca-Cola de Orton, un sortilegio que evapora ese pasado pacato que quiere instalarse como belleza pero que se desfigura en el colmo de lo horrendo. En su forma sostenida de opaca refulgencia que no cesa de vibrar, exaltada con su final de batucada pero sin adquirir nunca grandeza, más bien atrincherada en un lugar mínimo, la película se transforma en el más revolucionario carnaval y parece confirmar que la felicidad es sólo brasileña y baila un sueño eterno disfrazada de Madame Satã. ▀

FAHRENHEIT 9/11

ESTADOS UNIDOS

2004, 122'

DIRECCION Michael Moore
PRODUCCION Jim Czarnecki, Kathleen Glynn y Michael Moore
GUION Michael Moore
FOTOGRAFIA Mike Desjarlais
MONTAJE Kurt Engfehr, Todd Woody Richman y Chris Seward
MUSICA Jeff Gibbs y Bob Golden
SONIDO Francisco La Torre
DISEÑO DE ARTE Dina Varano
INTERPRETES Michael Moore, James Bath, George Bush, George W. Bush, Dick Cheney, Bill Clinton, Al Gore, Saddam Hussein, Osama bin Laden, Colin Powell, Dan Rather, Condoleezza Rice, Donald Rumsfeld.

El activista práctico

un poco a favor JAVIER PORTA FOUZ



Michael Moore no es un cineasta serio. Sus películas no se construyen sobre el rigor intelectual ni cinematográfico: puede contradecirse en menos de quince minutos y sus razonamientos suelen tender a ser sui generis y él quiere hacerlos pasar por regla general; sus imágenes son desprolijas y feas y el montaje que maneja es grosero, manipulador y sin un plan que vaya más allá del mero impacto. En *Fahrenheit 9/11* su manera de hacer "ciné" no sufre alteraciones. Lo apuntado acerca de su precaria técnica se mantiene y se perfecciona: Moore no organiza sino más bien acumula, es más veloz y más ladino, más impactante y más trepidante en su bombardeo y en sus atropelladas. Y como siempre, el centro de la película, el eje organizador, es él mismo; Moore hace documentales performativos y con mucho de *personality films*. El término de doc performativo (o de performance) proviene de Bill Nichols y es retomado, para hablar de Moore y otros, por Antonio Weinrichter en *Desvíos de lo real - El cine de no ficción*

(2004), libro en el que explica que este tipo de documental pone el acento en la comunicación, en las respuestas "afectivas" del documentalista y en su decisión de decir "yo te digo que el mundo es así", lo que ubica la apuesta por la veracidad en la persona y en el omnipresente discurso del documentalista que aparece como un "moscón en el plano". *Fahrenheit 9/11* es, otra vez, una película sobre Michael Moore, opositor a George W. Bush (uno de los malos más fascinantes que puede dar el cine actual, con un justo cruce entre alta perfidia y alta tontería caprichosa que recuerda al Dr. Evil de *Austin Powers*). Si *Bowling for Columbine* se desinflaba porque Moore quería pergeñar razonamientos y encontrar causas y derivar consecuencias, *Fahrenheit 9/11* es menos ambiciosa a nivel intelectual y gana así en tozudez y se hace más compacta. Y, de paso, deja en claro que lo que hace Moore se aleja de lo que conocemos como cine (aunque se la vea en una sala) y pasa a ser un objeto audiovisual pan-

fletario (que *Bowling for Columbine* haya ganado el Oscar al mejor documental y *Fahrenheit 9/11* la Palma de Oro en Cannes es un problema grave de los que deciden estos premios, que deberían otorgarse al mejor cine y no a estos ensayos furibundos). El uso por parte de Moore del paraguas del cine tiene que ver con sus potencialidades publicitarias y con la sinergia de su sistema de exposición, no con cuestiones de construcción y de posibilidades del medio. Es seguro que en este caso el medio no es el mensaje; el mensaje de Moore se sirve del cine. El cine impacta, y si Moore estuviera seguro de conseguir más impacto mundial y más rapidez mediante otro sistema, abandonaría el cine, y entonces no nos estaríamos ocupando de él. Pero el cine expone, magnifica y, en esta revista, nos hace discutir. Como se dijo, no encontraremos formas sofisticadas en el sistema Moore y en su uso irrespetuoso del cine; pero como panfleto, *Fahrenheit 9/11* es certero e incluso tiene al-

gún otro mérito. El motivo principal de los logros de esta película es que ahora Moore no se interroga ni busca causas y consecuencias (actividades que mucho mal le hacían a *Bowling for Columbine*, más torpe por tener más ambición en su construcción cinematográfica y pretensión de refinamiento intelectual argumentativo) sino que se para en una seguridad, en una conclusión previa, y desde allí grita. George W. Bush es una lacra política y eso se sabe; es el peor presidente posible y las otras opciones son necesariamente menos malas. Pero el principal efecto que genera Moore no es el de convencer, no opera sobre un campo problemático como dicta el clasicismo argumentativo: vocifera no para los que piensan distinto sino para los prodestinatarios, los acólitos, los convencidos de que hay que sacar a Bush del gobierno, y en parte también para los no enterados (pero no para los que apoyan al republicano). ¿Puede haber no enterados de lo que está en las noticias? Sí, hoy todo está en la superficie, en los omnipresentes medios, pero pocos se enteran o quieren enterarse; con su circo rítmico, Moore ofrece de manera económicamente accesible una serie de invectivas contra Bush y los republicanos en el gobierno. Que quede claro: no se trata tampoco de periodismo sofisticado ni nada por el estilo; se trata más bien de un periodismo urgente, gritón, sacado, desesperado. Un grito que sabe cómo hacerse audible ante el adormecimiento con el que las masas reciben (o rechazan) las noticias. En la propia película unas viejas conversan sobre lo increíble que es que las cosas se sepan (¡que las cosas se saben!) y aun así nadie haga nada o no se interese, o incluso se llegue a apoyar el estado de esas cosas. Este fragmento deja muy claro (sea el director consciente o no) que *Fahrenheit 9/11* no descubre nada o casi nada sino que su trabajo es remarcar, remachar sobre algunas cuestiones que ayuden a asegurarse de que George W. Bush no gane las próximas elecciones. Para esto, Moore no ahorra ombliguismo, ni etnocentrismo ni provincianismo: su enumeración de países no sólo es grotesca sino también burda e irrespetuosa, y varios de los dardos que tira no son en absoluto acertados. Pero encuentra alguna que otra joya, como la exhibición de esos dos reclutadores militares y su cinismo profesionalizado. Y también acierta al ubicar los sentidos en cuestiones de clase: los ricos no mandan a sus hijos a la guerra (y es interesante que Moore use un nosotros inclusivo para reconocer su lugar de privilegiado en la sociedad). Al trabajar con categorías preexistentes y claras como la de clase, raza y partidos políticos (en *Bowling...* intentaba armar sus propias categorías y le iba mal), Moore gana en solidez y respaldo y pivotea mejor para desplegar lo suyo, que consiste en algo parecido a convertirse en una hinchada e ir a gritar a la cancha: ya es-

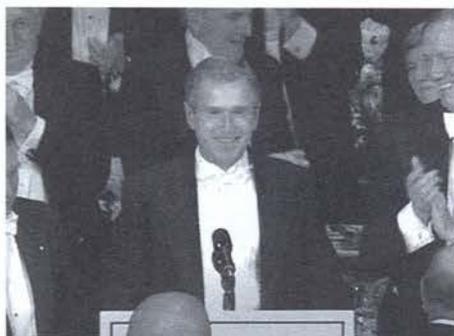


tán todos convencidos pero se hacen oír. La mayoría de los cantitos de cancha son un disparate pero algunos tienen ingenio y reafirman ciertas pasiones. Estar en contra de Bush es una pasión. Y es una pasión porque se sabe, racionalmente, que sacarlo de la presidencia es urgente, por lo tanto hay que hacerse escuchar con los medios más bochincheros al alcance. Moore lo hace de manera por momentos atolondrada y cambalachera pero con ritmo, algunos momentos de gracia y algún destello de lucidez, sobre todo cuando al final dice que los pueblos son inocentes cuando son engañados una vez pero no cuando festejan y vuelven a consagrar al mentiroso, y con ese simple movimiento (que dice simplemente "no voten a Bush" y/o "vayan a votar a Kerry") nos provee otra vez una clara muestra de su manera de hacer cine: Moore quiere decir algo y lo dice (de hecho, el organizador del texto mooreano son las palabras) y va para adelante, le hacen goles pero él hace más, le cascotea sin elegancia pero con pertinaz determinación el rancho a Bush y, sobre todas las cosas, hace responsable de lo que pueda ocurrir en las próximas elecciones del 2 de noviembre al pueblo americano.

El engaño al pueblo es uno de los tópicos a los que recurre Fernando Pino Solanas para exhibir la "inocencia" del pueblo argentino frente a la traición de sus gobernantes en *Memoria del saqueo*, un film más sofisticado y organizado que *Fahrenheit 9/11* pero también más irritante. Para Solanas, Alfonsín traicionó, y también lo hicieron Menem y De la Rúa. La gente los votó pensando que iban a hacer una cosa y los presidentes hicieron otra, pero Solanas evita profundizar en las causas de la reelección de Menem en 1995. Apenas menciona que fue reelecto, y listo. Así mantiene incólume la supuesta inocencia

del pueblo argentino, un pueblo que reeligió a Menem en 1995 con más votos aun que en 1989. Solanas le evita la vergüenza histórica al pueblo argentino y debilita de esa manera la veracidad de su película, más organizada, más abierta y mejor terminada que *Fahrenheit 9/11*, pero notoriamente perforada por este asunto de creer contra viento y marea en la inocencia de un país que reeligió a uno de los gobiernos más canallas de su historia.

Sin embargo, hay que decir que Solanas había hecho un film de ficción en el que ridiculizaba a Menem durante su primer gobierno y no encontró mucho eco en la gente. *El viaje* (1993) era excesivamente farragosa, compleja y desconcentrada como para que se le prestara demasiada atención a pesar de su honesta furia. Con *Fahrenheit 9/11*, Moore prueba que el filón para el cine de agitación se ubica hoy en llamar la atención a puro ruido, con demagogia y humor, con velocidad, de manera vocinglera y emotiva, con golpes bajos y la cabeza dura como una piedra. Ver *Fahrenheit 9/11* equivale a revolver una mesa de saldos y encontrar algunas buenas ofertas entre mucho material descartable. Ver *Fahrenheit 9/11* nos expone ante un cineasta que cree en la diferencia entre el bien (o lo menos malo) y el mal (Bush es el mal, y listo). *Fahrenheit 9/11* tiene la sutileza de millones de litros de laxante. Es que Moore está apurado por hacer que el pueblo americano excrete de una vez y para siempre a Bush, aunque para eso haya que hacer una película con clara fecha de vencimiento. Pero a pesar de lo efímero que será el triunfo cinematográfico de Moore, quién le quitará su contribución electoral e histórica. Ojalá en la Argentina de 1994 hubiera habido un bonzo con un circo de tanto impacto como el de Moore para pegarle cuatro gritos a la impresentable derecha local. ■



El fin y los medios

en contra AGUSTIN CAMPERO

Esta película basa su prestigio en su condición de "causa justa", y esta legitimación se construyó a partir de que Moore anunció su objetivo: el de generar conciencias que favorezcan la derrota electoral de George W. Bush. Es decir, el prestigio es anterior a su visión, ajeno al cine, y su éxito comercial está ligado a dicho prestigio, más allá de contar a su favor con los beneficios de pertenecer a lo más concentrado del oligopolio de la distribución cinematográfica.

La película imagina un espectador determinado (lo que Moore considera que es el norteamericano medio) a quien le baja un discurso cerrado y compacto, con el recurso de las preguntas dirigidas a una única respuesta, en una rígida mecánica de manipulación. Las películas del director tienen algo así como el poder del "yo te voy a esclarecer". El mayor problema, en este caso, es que Moore menosprecia a sus espectadores, subrayando cada una de sus vociferaciones, como si les hablase a miles de Homero Simpson. Y pretende generar una demagógica empatía no a partir de la búsqueda de una determinada idea o de una decisión de construcción arriesgada y convocante, sino ridiculizando tonta e inofensivamente a las malvadas víctimas de sus cámaras. Moore se pone a sí mismo como dueño de una verdad absoluta, más allá del bien y del mal, y jamás deja lugar al cuestionamiento de sus sentencias.

El mayor acierto de la película es la elección del enemigo, tanto porque Bush mere-

ce el peor de los desprecios –quizá la persona más odiada de estos años–, como porque es un personaje lo suficientemente funcional como para sostener, con cara de tonto y a veces con gracia, todo el film. Y Moore aprovecha esta tontería para desplegar sus argumentos: por omisión, Bush tiene la culpa de los atentados del 11/09/01, ya que no atendió las advertencias de las agencias de seguridad norteamericanas. Y no fue sólo por impericia, sino también porque esperaba tener una excusa para desplegar su concepción de nuevo orden mundial, garantizando "que el petróleo y los dólares fluyan". La estrategia: utilizar el miedo para justificar lo que sea. Y así llegó la invasión a Afganistán, la conquista del gas y los beneficios de su transporte, el abanzamiento sobre el petróleo iraquí, auspiciado por varias firmas norteamericanas que reconocen justificar la guerra por motivaciones económicas (¡un excelente hallazgo documental!). Acompañado no por una liga de naciones decentes, sino por los bananeros, poco serios y por lo tanto ridiculizables Costa Rica y Marruecos, entre otros. Bush, además, es cómplice de Bin Laden y los árabes, ya que permitió que los familiares del terrorista tuvieran el privilegio de salir secretamente de EE.UU. Y esta complicidad se explica a partir de la existencia de alianzas comerciales entre millonarios de origen árabe y la familia de daddy Bush (nada nuevo bajo el sol). A Moore no le importa si para colorear esta argumentación toma

la elocuente decisión de poner en su película la defensa de la fascista idea de que "todos los árabes eran sospechosos y había que interrogarlos" por parte de un consecuente agente de inteligencia norteamericano.

Pero uno de sus golpes bajos supera, en mi opinión, todas las bajezas de sus anteriores documentales. No me refiero a la manipulada explicitud del montaje portaaviones – bombardeos – chicos sangrando y llorando – cuerpos destrozados, que acompaña su argumentación. Tampoco al lamentable jueguito de ridiculizar a los diputados norteamericanos porque no quieren mandar a sus hijos a la guerra (nuevamente Moore por encima de todos. Y es a lo único "arriesgado" a lo que le pone el cuerpo). Lo que hace con la madre del soldado muerto, primero mintiéndole para tomarle el pelo (poniéndose falsamente a su favor cuando la mujer sostiene la idea de que sus familiares son la columna vertebral del país porque van a combatir a las guerras) y luego, al enterarse de que su hijo falleció, filmando el llanto de su arrepentimiento, se inscribe entre lo peor de las trampas demagógicas que van a la caza de la empatía de los espectadores.

Más allá de las enunciaciones que repite, Moore termina construyendo una realidad –en la que jamás me gustaría vivir– a partir de los nefastos recursos por los que opta. No recuerdo ninguna película contemporánea que sea tan desgarradoramente consecuente con la tremenda idea de que el fin justifica los medios. ■

DIARIOS DE MOTOCICLETA

BRASIL / ESTADOS UNIDOS / HOLANDA / ARGENTINA

2004, 128'

DIRECCION Walter Salles
PRODUCCION Hanno Huth, Robert Redford y Paul Webster
GUION José Rivera
FOTOGRAFIA Eric Gautier
MUSICA Gustavo Santaolalla
MONTAJE Daniel Rezende
DIRECCION ARTISTICA Carlos Conti
INTERPRETES Gael García Bernal, Rodrigo de la Serna, Mia Maestro, Mercedes Morán, Jean-Pierre Noher, Gustavo Bueno.



Cristo se detuvo en Miramax

por MANUEL TRANCON

Diarios de motocicleta filma muchas cosas, casi todas de manera intrascendente: un romance truncado, un viaje iniciático, postales de turismo social, una comedia matrimonial entre hombres, un *lifting* de la imagen del Che, la segunda parte del combo progre que Miramax creó para este año electoral allá en el Rancho Norte y que se completa con *Fahrenheit 9/11*. *Diarios...* es una versión del héroe impoluto en la piel de Ernesto Guevara de la Serna para ser digerida por consumidores de corrección política.

El estilo del director no hace más que ausentarse una y otra vez, cayendo en el anonimato creativo. La personalidad de Salles fue opacada por un mito del que no se pudo apropiarse. En consecuencia, obtuvo una puesta en escena anodina de tan prolija y una fotografía vistosa que no aporta a la transformación de los personajes.

Hay que reconocer que *Diarios...* algo hace bien y es presentar a un coprotagonista con carisma. Cada vez que aparece Alberto Granada (Rodrigo de la Serna), la película respira. La estrategia del actor es la misma que les dio resultado a muchos cómicos en el pasado, afanarle pantalla al galán con lo que el otro no tiene: sentido del humor y del ritmo. Me cuesta resistir la tentación de imaginar las películas de Campanella sin Eduardo Blanco y con Rodrigo de la Serna retrucándole a Darín. Cuánto ganarían en diálogos filosóficos y se alivianarían en golpes bajos y miradas de perrito mojado.

A diferencia del desacartonamiento de Gra-

nado, la idealización del joven Guevara es total. No hay una sola característica mala en él, que de tan bueno parece un poco tonto. Sus posturas son tan obvias que es difícil estar en desacuerdo con ellas. Por eso pierden toda potencia política. Más que un revolucionario que tomaría las armas, parece un santo de estampita. Y es en esa beatitud que a la película se le escapa todo lo humano del personaje, imaginándolo como lo haría un manual escolar. Ernesto Guevara no tiene picardía, ni algún contacto con la gente que no sea a través del dolor ajeno. Toda su relación con los otros se limita a ser la de quien escucha con cara de compungido las miserias ajenas.

En el belicoso año 39, la factoría cinematográfica Ford creó una de sus películas más inspiradas e inspiradoras: *El joven Lincoln*, parte de una informal trilogía rooseveltiana que sintetizó la visión del mundo del New Deal. Si *Viñas de ira* fue la descripción minuciosa de la explotación al proletariado antes de la llegada de Roosevelt, *La diligencia* puso en el núcleo familiar (Ringo y Dallas) la esperanza de refundar la nación; y *El joven Lincoln* presentó al hombre destinado a hacer la diferencia y encauzar a su pueblo en tiempos tormentosos, con un Lincoln que se espejaba en Roosevelt.

Varias cosas unen a *El joven Lincoln* y a *Diarios...*. Las dos muestran la juventud del héroe, antes de que se convirtiera en el actor privilegiado del cambio social. Ambas se centran en la transformación que se da en

el protagonista y destacan detalles de la vida cotidiana. Pero la elección de Salles es muchas veces la opuesta a la de *El joven Lincoln*, que hizo realidad ante nuestros ojos la transformación de ese abogado pobretón y escuálido en el hombre que soportaría sobre sus hombros responsabilidades extraordinarias. Ford construyó un personaje íntegro y humano, y lo expresó en detalles cotidianos como su timidez o su capacidad de disfrutar con las mismas cosas que los demás. Algo así como un exponente de las tradiciones más vitales de la tierra que lo engendró. Había algo particular en la película y era su capacidad para entender los sueños y limitaciones de sus criaturas, y traducir todo eso en un sentido político. Entendió a Lincoln, pero también a sus seguidores y contrincantes. Poco de eso pasa en *Diarios...*, que muestra un corto entendimiento de lo que movió tanto al joven Guevara como a quienes se cruzaron por su camino.

Si quieren ver la diferencia entre un poeta y un burócrata de la imagen, comparen la escena donde Lincoln, solo, frena un linchamiento (la fuerza del personaje, su sentido del *timing* y del humor) con el discurso final del Guevara de Salles, que habla de una América mestiza, y la imagen nos devuelve a un *rugbier* bienintencionado que se quiere hacer pasar por lo que no es. Apenas tiene la elocuencia de un puntero de barrio, y no del hombre que se impondría la misión de hacer arder Cuba, el Congo y Bolivia. ■



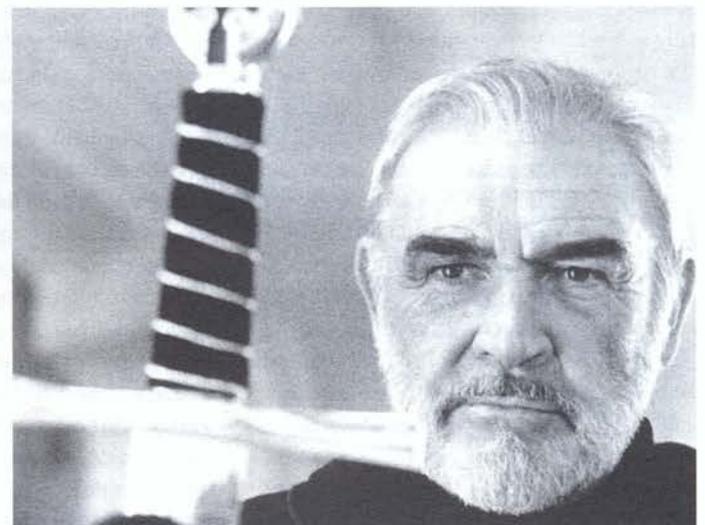
Lancelot du Lac, obra maestra de Robert Bresson, y un primer plano de Merlin en Excalibur de John Boorman.

EL REY ARTURO EN EL CINE

Las películas del rey

Todos han oído hablar del Rey Arturo y de los Caballeros de la Mesa Redonda. Para muchos, la leyenda sigue siendo sólo una tradición oral, para otros, hay docenas y docenas de libros. El autor de esta nota dice haberlos leído todos (o casi) ¡y hasta vio las películas!

por SANTIAGO GARCIA



Los Monty Python "cabalgando" en Los caballeros de la mesa cuadrada y el rey Sean Connery en Lancelot de Jerry Zucker.



Un momento importantísimo de *Perceval, le Gallois*, de Eric Rohmer, y todo el elenco principal de *Los caballeros del Rey Arturo*, de Richard Thorpe.

El mito del Rey Arturo es un mito literario, construido por artistas, personas que a lo largo de los siglos han aportado sus propias ideas y el imaginario de su tiempo. Está construido por miles de voces, aun después de siglos de tradición oral. Poco importa hoy que se base o no en un caudillo galés de mediados del siglo V al que luego de su muerte le fueron adjudicando todos los acontecimientos heroicos de la región. Hacia 1138, Geoffrey de Monmouth no duda en darle a la corte del Rey Arturo una página de gloria al tomarla como real en su *Historia de los reyes de Bretaña*. Esta combinación de mito con libro histórico fue clave para el crecimiento del personaje. El primer gran autor de temas artúricos fue Chrétien de Troyes, y sus novelas (entre las que se hallan *El caballero de la carreta* y *El cuento del Grial*) son fundamentales para la historia de la literatura e indispensables para la con-

formación de futuros relatos. Incluye nuevos personajes y conflictos que aparecerán de allí en adelante, y posee una modernidad increíble para el siglo XII. La mitología artúrica en forma de relato total aparece en el siglo XIII con la Vulgata artúrica e incluye *Lancelot, La búsqueda del Grial* y *La muerte del rey Arturo*. Mitos provenientes de distintos países se dan cita y se funden en un solo gran relato. Se suman Perceval, Tristán e Isolda y muchos otros. Pero el más grande libro jamás escrito sobre el tema, la suma de todo y el modelo, de ahí en más será *La muerte de Arturo* (1469) de Thomas Malory. Mirada tardía de la novela de caballería que recupera todos los relatos y los une en una serie de nuevas aventuras. Malory, como Cervantes con su *Quijote*, escribió este libro desde la cárcel y lo hizo en un tiempo en el que ya había pasado el esplendor del género. Publicado por William Cax-

ton en 1485, *La muerte de Arturo* fue el primer libro editado en Inglaterra. Malory posee una energía y una destreza para la narración que son la clave de su impacto en los lectores a través de los siglos. No juzga el amor doble que siente Guinevere por el Rey Arturo y por Lancelot. No ve allí el origen de la destrucción, sino en la traición de personajes como Agravain y Mordred. Tampoco le presta excesivo interés a la búsqueda del Grial, tema especialmente querido por los religiosos que ven en ellos el paso del paganismo al cristianismo. Malory es consciente de que la época de oro de la caballería quedó atrás y no escatima ironías, incluyendo al moderno y siempre jocososir Dinadan, un personaje que disfruta poniendo en duda los lugares comunes de ese universo. También Malory habría inventado la notable historia de sir Gareth, que casi todos los autores posteriores deja- ▶



El tontolón Bing Crosby protagoniza *Un yankee en la corte del Rey Arturo* y en *Camelot* de Joshua Logan Arturo charla nada menos que con un gurrumín Thomas Malory.



La espada en la piedra o la mitología artúrica según Disney y un Rey Arturo con cara de Lancelot en el budoque *Rey Arturo* de Antoine Fuqua.

ron de lado. Dos veces fue adaptado al cine. *Los caballeros del Rey Arturo* (1953) era un producto MGM en Technicolor y por primera vez para el estudio en Cinemascope y estéreo. Colores no faltan y espectaculares decorados tampoco. Se respeta a Malory pero eso no alcanza en este film dirigido por Richard Thorpe y protagonizada por Robert Taylor (Lancelot), Ava Gardner (Guinevere) y Mel Ferrer (Arturo). Mucho más lograda es *Excalibur* (1981) de John Boorman, donde se recupera con inteligencia todo el universo artúrico. Como en los mejores films sobre el tema, el artificio funciona mucho mejor que cualquier deseo de realismo o verosímil. Se hacen alteraciones importantes pero se sostienen elementos narrativos recuperados del libro. También se subraya la sexualidad, algo importante que siempre separó a los mitos artúricos de las novelas de amor cortés. Merlín le dice a Uther: "Deja que tu lujuria te sostenga", y no sólo en el comienzo el amor está lejos de ser platónico. Algo que Tennyson y algunos escritores victorianos decidieron obviar. Fue por Tennyson que aparecieron las primeras imágenes fotográficas de Camelot. Julia Margaret Cameron ilustró con sus bellas y melancólicas fotos una edición de *The Idylls of the King*. No se puede enumerar el arte artúrico sin mencionar a esta genial fotógrafa. Las mujeres en la mitología artúrica volverían a tener una presencia importante al escribir Marion Bradley *Las nieblas de Avalon*, relectura del mito a partir de los personajes femeninos, en particular Guinevere, Igraine y por supuesto Morgana. Estos libros se convirtieron en telefilm en 2001. También hubo un feo telefilm basado en el personaje de Merlín (1998) y Jerry Zucker intentó con resultados mediocres una adaptación de *El caballero de la carreta* en *Lancelot* (1995) con (¡finalmente!) Sean Connery en el rol del Rey Arturo.

EL HUMOR Y LA PARODIA. Original, desapareja (por anárquica) y finalmente necesaria para desacralizar la mitología artúrica, *Los caballe-*

ros de la mesa cuadrada es el arma con que los Monty Python se burlan, entre otras cosas, del Rey Arturo como vehículo de la derecha reaccionaria. Algunas de las cosas más absurdas (por ejemplo, el conejo) tienen un origen literario, no son completamente inventadas. El número musical y los caballeros sin caballos son lo mejor del film. El humor está también en la novela que más le interesó a Hollywood: *Un yankee en la corte del rey Arturo*, de Mark Twain. Un libro combativo, muy criticado por los expertos por su falta de rigor y una reacción contra el fervor que despertaba el Medioevo en ciertos contemporáneos al escritor. Amante del progreso, Twain veía en ese fervor un acto reaccionario. Pero más allá de sus opiniones un tanto extremas, el libro tiene cualidades indiscutibles. En primer lugar, posee un humor extraordinario que las adaptaciones cinematográficas no pudieron alcanzar nunca. La más famosa la protagonizó Bing Crosby en 1949; como todas estas adaptaciones, se basa en el efecto cómico de ver a una persona "moderna" metida en la corte de Camelot. Pero más allá de los chistes fáciles, ninguna de estas películas se hace cargo de una vuelta de tuerca del libro que le quitaría el tono alegre. Porque luego de todas las burlas a la ignorante y brutal vida medieval, el yankee aporta su conocimiento científico para producir una masacre y ser un factor decisivo en el final de Camelot. Al humor también recurrió la tetralogía más famosa y popular de mitología artúrica del siglo XX, escrita por Terence H. White bajo el nombre de *The Once and the Future King*. Como en Malory, aquí se cuenta la historia total de la corte del Rey Arturo. La obra, inmensamente exitosa, se convirtió en un musical de Broadway que alcanzó mayor fama que el libro. A tal punto que el presidente John F. Kennedy se hizo admirador del musical y ayudó a que su gobierno y su entorno fueran llamados Camelot. Esto contribuyó más tarde a que se creara la leyenda de que Kennedy no estaba muerto, sino siendo curado con la más avan-

zada tecnología y que algún día volvería. El eterno retorno dejó de ser un mito y se convirtió en la esperanza de algunos para sobre llevar la pérdida de su presidente. Pero el único regreso fue el del musical en forma de largometraje, *Camelot* (1967), de Joshua Logan, estaba protagonizada por Richard Harris (Arturo), Vanessa Redgrave (Guinevere), Franco Nero (un Lancelot excelente) y David Hemmings (Mordred). Tres horas de este raro musical pueden espantar a los menos adeptos al género. Pero tanta ambición está recompensada por la capacidad del film para captar más la época en que fue hecho que el espíritu de Camelot. El *flower power* asoma con más fuerza que el imaginario medieval, y comprueba que la mitología, como punto de partida, no impide que los artistas retraten su propio tiempo y lugar. Mucho humor, obviamente canciones y un presupuesto alto bien a la vista en varias escenas memorables por su espectacularidad. La historia deja de lado por momentos el romance entre Guinevere y Lancelot y se focaliza en la decepción de Arturo al ver la caída de su reino. También están muy presentes la magia y la fantasía, y no falta un Thomas Malory que al final alegra el corazón de Arturo al saber que su historia será contada y vivirá por siempre. Mucha más fantasía y humor, al estilo desatado y desenfadado del libro de White, se ven en *La espada en la piedra* (*The Sword in the Stone*, 1963), dibujo animado dirigido por Wolfgang Reitherman para los estudios Disney. Aunque no se trate de un film particularmente brillante, tiene al menos una escena memorable en el famoso duelo de magos.

MASTERS AND COMMANDERS. Dos de los grandes maestros de la historia del cine se acercaron al tema en la misma década por caminos distintos pero llegando ambos al mismo resultado: una obra maestra. *Lancelot du Lac* (1974), de Robert Bresson, y *Perceval le Gallois* (1979), de Eric Rohmer, son los dos mejores films sobre el universo artúrico. Pa-



Lancelot, Guinevere y el Rey Arturo bajo la nieve en *Rey Arturo*.

rece que las mejores películas sobre un tema suelen hacerlas los mejores directores. Es un lugar común conservador pensar que en los mitos está el resumen del conocimiento humano; queda claro que esos mitos no significan nada para el arte si no están recreados a partir de una mirada individual que les aporte algo más que códigos y elementos ya conocidos. Se puede contar literalmente la mitología artúrica (se lo ha hecho cientos de veces y se lo sigue haciendo) sin que tenga la más mínima profundidad o sabiduría. Empecemos con *Lancelot du Lac*. Robert Bresson había imaginado su film con Burt Lancaster y Natalie Wood. Tal empresa, obviamente, nunca se concretó, pero pudo haber sido una de las grandes rarezas de la historia del cine. Lo que quedó, de todas formas, no es muy estándar que digamos y de hecho es una de las grandes rarezas de la historia del cine. Bresson probablemente se base en la Vulgata (también podrían reconocerse algunos elementos de Chrétien de Troyes) pero el resultado es tan personal como todo el cine del director. La experiencia visual es insuperable por la belleza de las imágenes y sobre todo por la captación de la sensibilidad de la mitología artúrica, fusionada con la sensibilidad de Bresson. Un ejemplo de esto, al menos a nivel formal, es la escena del torneo. En la mitología artúrica los torneos podían durar páginas y páginas, sin ningún pudor por la repetición. En Bresson, la repetición también es algo común. Con planos cerrados, breves y reiterados muchas veces, Bresson cuenta el torneo como en una novela artúrica y como sólo él es capaz de contarla. La profunda belleza del film es comparable en algunos momentos con la corriente pictórica prerrafaelista, un grupo de artistas del siglo XIX que encontraron en la corte del Rey Arturo un tema de inspiración. Pero a esa delicadeza Bresson no duda en

agregarle asombrosos momentos gore, también muy al estilo de lo que se describe en los primeros libros sobre el tema. Todos estos elementos aparecen reducidos a su esencia, a lo más básico, lo más puro. Es curioso que Rohmer haya tomado también decisiones extremas a la hora de hacer *Perceval le Gallois*. Esta vez sí se trata de una adaptación declarada de *El cuento del Grial* de Chrétien de Troyes. Rohmer hace sencillo lo imposible. Todo transcurre en decorados simples, básicos, con castillos pequeños y árboles falsos, con fondos claramente pintados y en un entorno que, más que teatral o de estudio, parece de juguete. Todo esto teñido en varios pasajes por una respetuosa dosis de humor e ironía. Una vez más triunfa la belleza, se respeta el texto original y el autor del film se mantiene fiel a sí mismo. Los personajes reponen la voz del autor describiendo el entorno previo a los diálogos y luego dicen sus líneas. Así Perceval se expresa de la siguiente forma: "Y él, que no tenía sentido del día, ni de las horas, ni del tiempo replica: ¿qué día es?". Eso y un grupo de músicos medievales que aparecen en el film evitan, como nunca antes en la historia del cine, la utilización de la voz en off tradicional y no se pierden los bellos versos de Chrétien de Troyes. Rohmer sigue con las apuestas extremas e incluye un fragmento animado. El libro original quedó inacabado y el realizador lo resuelve aferrándose a la última frase de la novela: "Así Perceval recordó que el viernes Dios recibió la muerte y fue crucificado. En Pascua comulgó Perceval muy dignamente". De forma abierta termina el film. Inconcluso quedó el trabajo de Chrétien de Troyes, inconclusa también la modernización del mito que hizo John Steinbeck. Inconclusa queda también esta nota, tal vez por falta de espacio o tal vez porque las historias del Rey Arturo no tienen fin. ■

REY ARTURO

King Arthur

ESTADOS UNIDOS

2004, 130'

DIRECCION Antoine Fuqua
 PRODUCCION Jerry Bruckheimer
 GUION David Franzoni
 FOTOGRAFIA Slawomir Idziak
 MUSICA Hans Zimmer
 MONTAJE Conrad Buff, Jamie Pearson
 DISEÑO DE PRODUCCION Dan Weil
 INTERPRETES Clive Owen, Ioan Gruffudd, Mad Mikkelsen, Kira Knightley, Stellan Skarsgård.

El experto K. H. Jakson dice que la única respuesta honesta a si Arturo existió realmente es "nosotros no lo sabemos, pero pudo haber existido". El cine no se ha ocupado de contar la historia de un posible Rey Arturo o del guerrero que dio origen a la leyenda. Este film lo hace e incluso trata de respetar ciertos elementos en torno a los cuales se construyó la historia y, en general, evita el anacronismo típico de la mejor mitología artúrica. No alcanza, claro, para hacer una buena película. Tampoco es que la película sea muy rigurosa. De una Guinevere guerrera con aires de Diana, no hay registro previo a este film. De los nombres de los caballeros, en general, poco se sabe y mucho menos en la combinación en la que se los presenta aquí. Y por supuesto, supone que sí existió Arturo, algo que no tiene importancia para la ficción. Sí lo es para quienes desean rastrear el peregrinar de un personaje verdadero hacia su mitificación, pero si esto es tema de un largo, una vez más no es relevante que se lo trate a partir de un hecho real. La mitología artúrica ha dado cientos de bellas historias y las más variadas imágenes. *Rey Arturo* no aporta casi nada y la mayor parte del tiempo es un extenso trayecto mecánico sin estilo. Carece de toda emoción y de todo nervio. Sólo una escena, la del hielo, tiene suspenso y tensión. Con los más de cinco años que duró este proyecto, lo menos que podía haber era una buena escena. El casting es muy malo, empezando por Arturo y Lancelot, cuyos actores, curiosamente, dan el *physique du rôle* opuesto. Todo parece hecho por alguien que no ha prestado atención a los libros. De haberlo hecho, habrían acertado, aunque fuera sólo por casualidad, con alguna de las cosas más interesantes del mito. No lo hicieron. Tampoco aprovecharon los colores ni la belleza; es más, la taparon. Y finalmente, en coincidencia con la moral de Chrétien de Troyes en el siglo XII, no quisieron profundizar en el amor entre Guinevere y Lancelot. Lo que se dice una película moderna. **Santiago García**

Las formas de la memoria

Residente en México desde 1977 por exilio y adopción, la documentalista volvió al país para estrenar la película que reconstruye la vida del líder montonero Juan Julio (*Lino*) Roqué. O bien, para contar algo más de Papá Iván. **por LILIAN LAURA IVACHOW**

La necesidad de construir tu identidad se concreta en el documental. ¿Cuándo comienza?

Para mí hay una sola búsqueda de información. Yo empecé a acumular pequeños materiales cuando volví por primera vez a Argentina en el 87, antes de planear hacer la película. Me llevé conmigo un paquete de cosas de la época en la que mis padres estaban de novios: cartas, fotos, regalos, papelitos, lo que cualquier familia guarda. Al haber tenido que borrar la imagen de mi padre por una cuestión de seguridad, cualquier objeto que sobrevive se vuelve muy significativo. Yo sigo acumulando y seguiré acumulando mientras aparezcan nuevas cosas. Pero la investigación más policial empezó en el 95, cuando decidí hacer *Papá Iván*.

¿Partís de estos pequeños materiales acumulados?

No exclusivamente. En 1992 ingresé al Centro de Capacitación Cinematográfica con la idea de ser cine-fotógrafa. Como fotógrafa siempre fantaseé con hacer algo con la imagen de mi padre, un trabajo de búsqueda de identidad o autorretrato. Como al año y medio de estar en la escuela, se dio en México el levantamiento zapatista, el 1° de enero de 1994. Así que sin elaborarlo demasiado, nos fuimos con dos amigas a la selva solas, con una Bolex y dos Hi 8, porque no sabíamos si íbamos a poder cargar baterías. Ahí hicimos *Todas las compañeras tienen grado*, un documental de veintisiete minutos que para mí significó un punto de giro profesional. Sentí que mi pasión no era estrictamente la fotografía (que es otro modelo de pasión) y descubrí que el documental era algo que me venía muy naturalmente; la relación con la gente, el trabajo testimonial. Antes había estudiado ciencias de la comunicación y podía conjugar muchos intereses. Existía, por otra parte, en la sociedad un gran rechazo al zapatismo, y como ya había trabajado en esa zona, conocía muy de cerca las condiciones de vida de los in-



María Inés Roqué en el rodaje de *Papá Iván*.

dígenas. Para mí era evidente que todo eso era un movimiento auténtico. Había que mostrarle a la gente de la ciudad que era posible que jóvenes indígenas en esas condiciones no tuvieran más alternativa que tomar las armas como opción frente a la miseria. También hay un hecho y es que a partir de las primeras imágenes del levantamiento hubo como un flashback y asocié esa lucha armada con mi pasado. En el momento en que vi en la tele imágenes del subcomandante Marcos, sentí el misterio de esa persona viva detrás del pasamontañas. Lo asocié indudablemente con la figura de mi padre.

Conjugás la pose del documental tradicional con elementos de la intimidad –sobreimpresiones del tipo “era mi tío preferido”– y un off algo atípico. ¿Cómo surgen estos procedimientos?

Ya había visto otros documentales en el proceso del desarrollo de esta película,

que fue muy largo, ya que empecé a filmarla en el 95. Al poco tiempo participé en un taller de desarrollo de proyectos de documental de autor en donde vi trabajos muy interesantes de una videasta brasileña que se llama Sandra Kogut. Un trabajo movido, festivo, hermosísimo, bastante distinto del mío. Ella usaba mucho el off sobre la imagen. Me pareció un recurso interesante; lo tomé e hice mi propia adaptación. Pero aparte de los recursos técnicos y formales, había una necesidad de imprimir mi propia interpretación de eso mismo que se estaba dando frente a mí y a la cámara, que no necesariamente coincidía o venía a caer en el lugar en el que yo hubiera querido. Te lo podría decir de otra manera. Yo no he hecho ficción y trabajando con los testimonios de *Papá Iván* sentí esa necesidad de poder dirigir al personaje como dirigirías a un actor para que diga lo que tú estás esperando, co-

PAPA IVAN

ARGENTINA / MEXICO

1995/2000, 55'

DIRECCION María Inés Roqué
PRODUCCION Gustavo Montiel, Ángeles Castro, Hugo Rodríguez
FOTOGRAFIA Hugo Rodríguez, Carlos Arango
MUSICA Pablo Flores Herrera
MONTAJE Fernando Pardo
SONIDO Lena Esquenazi

mo tú lo estás esperando en el momento y con el tono y con la actuación que tú quieres. Porque para mí, algunos de esos personajes representaban figuras que dramáticamente tendrían que haber jugado de determinada manera y que en los hechos no estaban funcionando así.

Viendo la película me pongo del lado de tu mamá. Aunque es raro ver a la propia madre como personaje.

Sí, es bastante raro.

¿Cómo llegás al testimonio de Bonasso?

Bonasso vivió muchos años en México. Es un amigo, una de las personas que se acercaron a mí sabiendo quién era mi padre, cosa que me pasaba mucho en el exilio. Después leí *Recuerdo de la muerte*, donde está la referencia de la caída de mi papá y se menciona la participación de Lauletta. Bonasso era la persona que podía contar todo eso con mayor claridad.

¿Te impresionó entrevistar a Miguel Angel Lauletta?

Me costó mucho, me estrujó el alma. Fue muy fuerte y difícil. Pero una vez que descargué esa gran pregunta que yo tenía con él, tuve una sensación de mucha lástima. No perdono pero tampoco condeno, y entiendo que la gente que pasó por los campos de concentración vivió un calvario que puede dar resultados como este. Quisiera desmarcarme del lugar de acusador; para mí era importante reconstruir el momento y aclarar lo que había pasado. Creo que Lauletta miente mucho, pero creo también que todo el mundo tiene derecho a reconstruir su historia como puede.

Creo que la mirada de los "hijos" —pienso en tu película y en *Los rubios*— se aleja de una visión más mitificada del militante. ¿Estás de acuerdo?

Me cuesta contestarte porque no participo de la cotidianidad argentina, y en ese sentido no tengo esa misma visión.

No tengo esa experiencia cotidiana de sentir que la imagen de los montoneros esté mitificada. No vi toda la producción de video y documentales sobre montoneros. Ni *Cazadores de utopías* ni *Montoneros, una historia* me parecen mitificadoras.

Decís: "Hubiese preferido tener un padre vivo que un héroe muerto". ¿Qué significó, entonces, la falta de un padre?

Siempre va a haber el reclamo egoísta e infantil por el abandono, por más que haya un ejercicio de conciencia sobre el porqué de su decisión y exista una carta en la que nos explica todo, es como que hay lo que en México llamamos "un berrinche"...

¿Un reclamo egoísta? La necesidad de un padre es natural...

Bueno... cuando veo el nivel de carencia y miseria humana en el que estamos viviendo, la verdad es que no puedo condenarlo. Creo que el enojo más grande tiene que ver con algo que también planteo en la película que es la imposibilidad de ser frontal respecto al abandono. Eso es algo que me ha afectado muchísimo en mis relaciones con los hombres. En cuanto entablo una relación amorosa, lo primero que digo es "por favor no te vayas en el medio de la noche sin decirme chau". Necesito despertarme y decir "bueno, adiós" y saber que la otra persona se va. No tolero la sensación de una pérdida. Es como si fueras de la mano entre un montón de gente y de pronto te perdieras.

A medida que acumulás datos, te acercás o te alejás de la imagen de tu padre. ¿Va mutando?

Me voy acercando. Pero más que mutar, se va dibujando, como si estuviese borrosa y empezara a entrar en foco. No cambia mucho. Fue bastante coherente la imagen de mi papá a lo largo del tiempo. Y lo que ves en la película es lo que encontré. ■

Papá Iván es el testimonio de una hija que busca comprender a su padre muerto. Es también una historia de amor. Una fuga de amores contrariados y diversos que atraviesan el tiempo reclamándose entre sí: el difuso amor al prójimo consumado en la militancia y la lucha armada setentista. Pero también el filial, el paterno, el marital. María Inés es la hija de Juan Julio Roqué, el jefe montonero muerto en combate durante la dictadura. Su infancia se fue tras la huella de ese padre lejano: clandestino, preso, finalmente muerto. María Inés lo busca con la voz y la imagen. En una carta, único elemento material que a través del tiempo unirá sus manos; en la memoria de los que lo conocieron: compañeros, amigos, parientes; en los desolados contraplanos de campos desiertos que suceden a esas voces. Y en dos testimonios que se enfrentan y confluyen para explicar la figura ausente: el del montonero quebrado Miguel Lauletta, y el de Azucena, la esposa de Iván, la madre de María Inés. Dos caras encuadradas por primeros planos implacables, de una valentía inigualada en el cine argentino, evocan el fantasma de Iván en su vida y su muerte, y sin buscarlo, se acercan a la verdad trágica de esos años, al presente perpetuo en que esa tragedia nos obliga a vivir la tortura de Judas que persigue a Lauletta (démosle el beneficio de la duda; aun si aceptamos su versión sobre su papel en la muerte de Roqué, su imagen resulta un mapa de las culpas, los silencios y las complicidades con el genocidio que conviven con nosotros) y el amor dolorido de Azucena, la que entiende, la que no espera, la que vive. La protagonista impensada que crece y se adueña de la película. *Papá Iván* es una más entre las voces de las víctimas. Pero es la que faltaba. Allí, en el mismo espacio pero enfrente, está *Los rubios*. Carri afronta su dolor poniendo una distancia cargada de juegos e ironía. María Inés opta por zambullirse en él, y emerge sin respuestas definitivas, mostrando sus retazos, sangres de amores correspondidos a las que separó la historia. **Eduardo Rojas**

Los imitadores

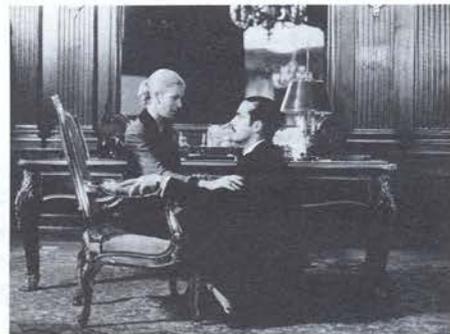
Algo une a cuatro películas argentinas muy diferentes, todas pensadas para públicos masivos, algunas exitosas y otras no tanto. Esta nota trata de explicar cuál es el lazo y también de comprenderlas aunque no nos gusten. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

Ultimamente se habla demasiado de los críticos de cine. En alguna parte escribí que el crítico no es el garante del valor de la entrada, que es una persona que debería decir con toda honestidad qué piensa del cine a través de lo que piensa de una película. En general la gente va a ver una película, no al cine. Pensar el cine como arte es un concepto intermitente; usualmente se olvida que la tarea del crítico es comprender y llevar al extremo las ideas que cada film nos provoca. Es decir, es obligatorio tener ideas. Son esas ideas las que nos llevan a decir si una película –para ser demasiado simplista– es buena o mala, si vale la pena verla, si no, si pertenece o no al arte cinematográfico. Lo decimos, además, desde la más absoluta subjetividad y lo firmamos dispuestos a que se nos discuta y, llegado el caso, se nos impugne con las mismas armas. El provocar esa discusión, ese ejercicio de la inteligencia, es lo que da sentido a nuestra profesión.

Pienso en estas cosas a raíz de cuatro películas argentinas que no me gustaron; entre ellas alguna me provocó malestar, alguna indiferencia, otra pena por no haber sido mejor. Mi deber es saber por qué, comprender qué es el cine para mí y por qué estos films son impugnados por esa idea. La matriz de todo ese disgusto, el punto común, está mencionado en mi breve reseña de *Ay, Juancito*: la palabra mágica era “imitación”. Decía allí que el problema de Olivera y de la película (pero más de Olivera, porque es algo que se ve en todos sus films) es que, en lugar de construir un universo para que la cámara lo registre, concibe las imágenes sólo para la cámara. Cuando la cámara no está allí, el mundo no existe. Por eso muchas veces se vuelve redundante, por eso los diálogos parecen sobrar. Estoy seguro de que esto se hace más evidente porque el concepto de “imitación” es parte del mecanismo de la película, que en lugar de reproducir la factura de lo que (se imagina) era el cine argentino clásico



Luna de Avellaneda y Ay, Juancito. En la página siguiente, Buena Vida Delivery.

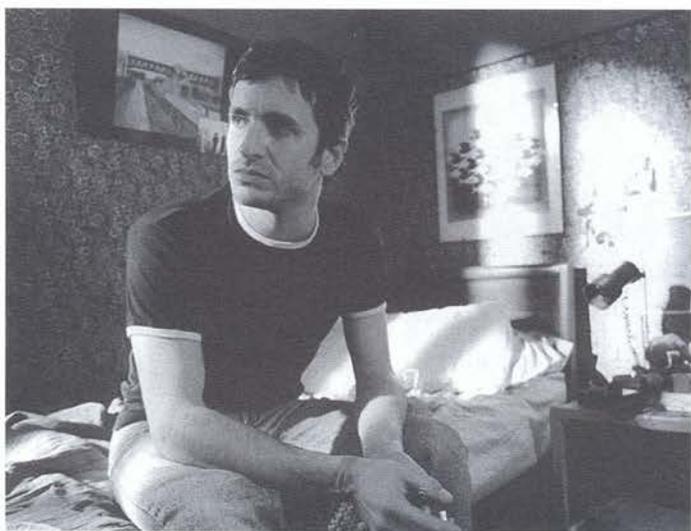


sico de los 50, lo copia. Es una película de ambientación, no de ambientes; el facsímil de un facsímil. Esa idea de que el cine es poner cosas delante de la cámara, de que el sentido surge espontáneamente, es algo que puede rastrearse en toda la generación de Olivera y lo que explica también por qué la cinefilia rechaza casi todos los films argentinos de los 70 y 80: carecen de puesta en escena, porque imitan lo que –se supone– debe ser una película, en vez de hacerla.

Este defecto de origen que es carne en la generación de Olivera (y que, por otra parte, tiene su explicación en los hiatos en la historia del cine argentino, siempre recomendada), aparece reforzada en los dos films argentinos más vistos de 2004. *Patoruzito* tiene enormes debilidades de guión, pésimas resoluciones técnicas nacidas del apresuramiento por tener un producto vendible (el film se convierte en apenas una excusa en la cadena de comercialización de una marca), demagogia y confusión. Pero todo eso es sólo la superficie del problema: un producto netamente comercial no es incompatible con una buena película, aunque si muchas decisiones se toman por criterios no estéticos sino comerciales, necesariamente habrá ruidos en la factura final. El hecho es que el film está poco cuidado porque, básicamente, es una copia no de una película en particular, sino de lo que, para ojos poco entre-

nados en el cine, debe ser un film de animación. Así, basta con que *Patoruzito* “parezca” una película Disney (aunque, claro, comercialmente lo sea). Se podría decir también que se dirige a un público que, por poco experimentado, es también poco exigente (los chicos son muy inteligentes, más que los adultos, pero esa inteligencia se ejercita y nutre en la variedad de experiencias; cuando *Patoruzito* es la única alternativa, es difícil tal ejercicio), pero eso no quita que el film exista como una imitación de las películas de dibujos animados en lugar de ser una creación. Otra vez hay una coartada: se trata de adaptar a la pantalla un personaje de historieta, pero es realmente impropio. *Patoruzito* es, de manera clarísima, una imitación sin vida propia.

Aquí aparece la película que me dejó indiferente, *Luna de Avellaneda*. Hay muchas, muchísimas cosas discutibles desde lo ideológico y lo estético; mucho más desde la ética a la que adhiere la película. Pero la pregunta fundamental para que estas discusiones tengan un marco es si *Luna...* es parte del cine. Cada secuencia del film puede hacer reír o llorar: está construida para una respuesta precisa. Pero, bien analizada, no es una “película de costumbres”, sino un conjunto de viñetas. Los decorados hablan de un universo creado para el film, pero en realidad recuerdan mucho más otra cosa:



BUENA VIDA DELIVERY

ARGENTINA

2004, 92'

DIRECCION Leonardo Di Cesare
PRODUCCION Sabina Sigler y Leonardo Di Cesare
GUION Leonardo Di Cesare y Hans Garrino.
FOTOGRAFIA Leandro Martínez
MONTAJE Liliana Nadal
MUSICA Sebastián Volco y Pablo Della Maggiora
INTERPRETES Nacho Toselli, Moro Anghileri, Oscar Núñez, Ariel Staltari, Oscar Alegre, Alicia Palmes.

los decorados de una serie de televisión similar a las que produce Adrián Suar. El film, como una "polkmedia", no crece: pasa de una situación a la otra tratando de aggiornar en lenguaje y temas un cine —el de las comedias sandrinescas, de acuerdo con el propio realizador— que no formaba realmente parte del séptimo arte. Aquí surge otra vez la imitación, pero en doble vía: por un lado, copiar el impacto que aquellas películas tenían en el espectador; por el otro, reproducir un esquema que viene directamente de la televisión. Pero hay otro problema: en la televisión, las viñetas funcionan en un formato de largo aliento, donde cada una puede ser el disparador de una historia que termina engrosando el universo de tal o cual serie. Aquí las cosas tienen que cerrar en dos horas. De allí que todo se vuelva repentino (un ejemplo claro es la relación entre Valeria Bertuccelli y Eduardo Blanco) y que una mirada atenta simpaticé con quien, para Campanella, debería de ser el "villano" del film. Para que quede claro: Campanella no imita la comedia italiana que dice adorar (*Nos habíamos amado tanto*, por no ir más lejos, es un film donde Italia se palpa sin declamarse, donde no existe una entelequia similar al Luna de Avellaneda), sino lo que tiene más a mano: la televisión, que no muta en cine por aparecer en pantalla grande.

La diferencia en todas estas películas es clara: se trata de gente que "hace películas" pero no piensa en "hacer cine". Y esta diferencia llega hasta *Buena Vida Delivery*, la ganadora de Mar del Plata este año. En otro lugar de la revista, Eduardo Rojas hace la crítica de la película: yo sólo quiero señalar que aquí también hay un trabajo de imitación, básicamente de la poética instalada por el mal llamado Nuevo Cine Argentino, o

Cine Argentino Independiente. Pero cuando se analiza por debajo del paisaje suburbano y los personajes jóvenes, aparece indudablemente la huella de ese cine/no cine de los 70 y 80, el de Raúl de la Torre o Carlos Galettini, incluso el de Enrique Carreras: películas hechas sobre la base de estereotipos que el espectador se encarga de "llenar" con su propia experiencia, porque el film no lo hace (de allí tantos perdedores y "hombres grises" en los 70). *Buena Vida...* imita también de manera doble: el cine de los coetáneos de Leonardo Di Cesare sin sus preguntas ni su construcción de mundos cinematográficos propios y teñidos de colores personales, y el universo de perdedores bidimensionales y situaciones nacidas por y para el lucimiento del guión que proliferó en Argentina en las peores épocas para el cine.

Tango feroz sigue siendo una mala película. Pero en ese film, Marcelo Piñeyro —un tipo al que respeto sin admirar, un director de cine que trata de hacer cine—era más un productor publicitario que imitaba "hacer una película" que un cineasta. Desde *Caballos salvajes* hasta el presente, el hombre cada vez piensa más en hacer cine (acertando y equivocándose, pero con una honestidad y tozudez admirables). Me parece interesante como ejemplo de alguien que hoy es un cineasta respetable y discutible gracias a la decisión de ir más allá de la superficie del celuloide, de dejar de imitar para intentar crear mundos propios donde se refleja nuestra experiencia. Piñeyro es un ejemplo de eso que le falta a mucho cine argentino: una mirada crítica sobre el cine y la representación. Esa misma mirada que quienes escribimos sobre cine tenemos la obligación de ejercer con toda la vehemencia y profundidad posibles. **A**

Buena Vida parece proponerse como una alegoría de la Argentina actual y lo hace mediante una narración torpe. Las motivaciones de sus personajes son confusas y recargadas de una mezquindad y estupidez que asfixian toda lógica narrativa. Está Hernán, solo desde que su familia se fue a España en el éxodo bíblico post convertibilidad. El vacío hogareño lo ocupa la bella inquilina Pato, que enseguida comparte también el lecho. Pato es un churro (remoto sinónimo de belleza) hija de Venancio, un fabricante de ellos que de sopetón se instala en el hogar y lo utiliza como fábrica. La casa invadida es una tierra de nadie gobernada por el chanta de Venancio. Hernán protesta, pero débilmente. Pato se queja pero despacito, y progresivamente mata con la indiferencia a Hernán. Finalmente lo abandona por otro candidato, un churro de apariencia más próspera. Hernán contrata a unos villeros para desalojar a Venancio y familia. Estos se mudan a lo del nuevo churro de Pato, quien otra vez protesta pero despacito. Hernán se queda solo, sin trabajo y sin churro. Encima, los chorros lo afanan antes de volver a la villa y Pato, finalmente, huye junto con su hermana/hija ¿Qué busca? ¿Unirse a los chorros? ¿Escapar de Venancio? ¿Irse a freír churros?

Versión grasa (de churro) de *Casa tomada*, *Buena Vida* deja aun más interrogantes: ¿Pato es cómplice, víctima o las dos cosas? ¿Hernán es boludo o se hace? ¿No la entendí o es un mero disparate? En todo caso habrá que reconocerle algún mérito, siquiera involuntario: espejar los miedos de los pusilánimes de siempre, las clases medias estafadas por los poderosos que, sin embargo, ven en los de más abajo a sus enemigos. "Cartoneros, piqueteros, ahora churreros" podría ser su lema. "No hay que ser pobre amigo / es peligroso ser pobre, amigo", decía una vieja canción insurgente. Esta película es una advertencia, una amenaza de sentido contrario. Prestémosle la atención que su pobreza cinematográfica no merece. **Eduardo Rojas**

La mirada de los otros

A la ópera prima de Leonardo Di Cesare le fue mejor con los jurados de los festivales de cine que con los críticos de esta revista. En este reportaje discute las opiniones que generó su film y explica sus intenciones. **por JUAN VILLEGAS y NAZARENO BREGA**

En la revista se criticó con dureza tu película (ver EA 144). ¿Querés hacer tu descargo?

Me pareció que esa crítica de D'Espósito no tenía sustento. Decía que soy un misógino, un reaccionario de derecha, y que muestro a los pobres como asesinos... Me pareció violenta, con mala leche.

No te decía nada a vos, era todo sobre el film. Pero decía que los pobres son asesinos en mi película y no sé por qué... Hay laburadores que quieren salir adelante, quieren trabajar, salir a vender churros. Y él dice que para mí son asesinos.

Es por el asesino a sueldo, al que van a buscar a la villa. Es el único momento en el que mostrás la villa desde adentro.

En un momento iba a poner un policía ahí, pero en la historia que me tocó vivir tuve que ir a buscar al matón a la villa. O sea que existió. Me parece que estoy mostrando gente humilde que quiere laburar. Hay una crítica porque no hay solidaridad ni moral, pero hacia al modelo neoliberal individualista que nos llevó a que la gente pierda algunos valores y a que en la desesperación se haga cualquier cosa para salir adelante.

Tu película mezcla dos formas argentinas de hacer cine. Por un lado tiene algo costumbrista y por momentos se ven elementos del nuevo cine. ¿Sos consciente de eso?

No. Como director querés expresar cosas y cada imagen te remite específicamente a algo. Pero no podés hacerte cargo del viaje que se pega cada uno que la ve.

Lo planteamos así: ¿cómo te sentís vos en el contexto del cine argentino?

Ubicar a mi película es difícil. Te puedo decir que yo me fijé mucho en las actuaciones e intenté darles verosimilitud. Ensayamos mucho para pulir los diálogos y sacarles esa cosa literaria. Cuidaba no caer en el chiste,



Buena Vida Delivery, ganadora de un premio de cine fantástico en Corea.



en la obviedad. Y prefería resignar otras cosas, como menos comedia...

O incluso lo visual.

Tal cual. Lo visual también. Quería, dentro de la simplicidad, contar una historia que tenga una cierta potencia dramática. Y al final quedó eso: al principio tiene más comedia y más cerca del final se transforma en otra cosa...

La comedia desaparece y esa mirada pesimista sobre el mundo absorbe la película

Eso salió solo. Rescribí la última versión del libro luego de la crisis de 2001 y eso influyó en dejar algo de lado la comedia por todo lo que estaba pasando.

Ahí se ve esa mezcla de dos ramas opuestas en el cine argentino. Una se centra en el guión, en la estructura dramática, en las actuaciones y menos en la puesta de escena. Y otro tipo de cine en el que la puesta en escena refleja el estado de ánimo de un director y que tal vez resigna algo de esa estructura dramática. Puede deberse a tu estado de ánimo durante la filmación, más esa confianza que tenés en la estructura dramática.

Puede ser. La verdad es que uno quiere hacer algo y después sale lo que sale. Si les cuento cómo fue el rodaje... Se filmó de una

manera tan terrible que hay algunas cosas que terminaron quedando de una manera que no podés manejar.

¿Cómo ganaste el premio en el festival de cine fantástico de Corea?

Vieron la película en Rotterdam. Me llegó la invitación para formar parte de la competencia oficial del festival. Me explicaron que era un festival para películas que salgan de del tono de la realidad que ellos conocen, que tengan una cosa fantástica.

¿Las otras películas eran realmente fantásticas? (Risas)

Había de todo. Desde acción y artes marciales hasta películas con elementos mágicos como una que me encantó, *El gusto del té*. La mía, igual, era la más realista.

¿Qué lectura podés hacer de eso? Ganaste en un festival de cine fantástico y subrayás que es algo autobiográfico.

Cada espectador decodifica el cine a partir de sus conocimientos y vivencias. En Mar del Plata vino un tipo y me dijo: "¿Cuándo me conociste? ¿Quién te contó mi vida?". En Rotterdam me dijeron: "¿Qué ingenioso! Qué creatividad en el guión" y en Corea directamente me invitaron al festival de cine fantástico. ■

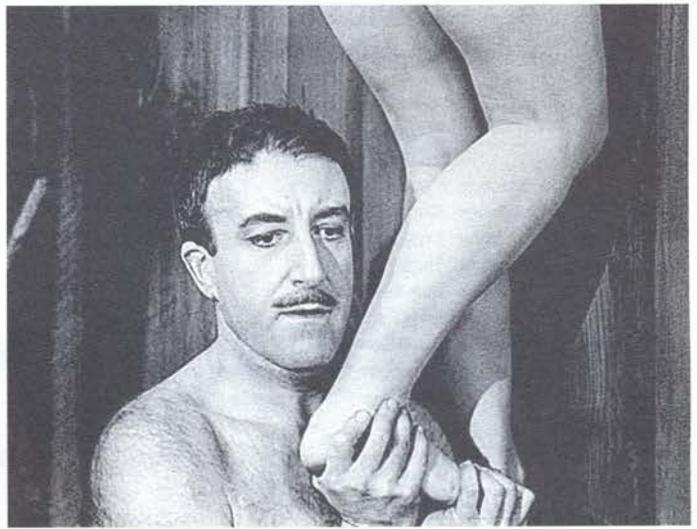
UN DISPARO EN LA SOMBRA

A Shot in the Dark

ESTADOS UNIDOS

1964, 102'

DIRECCION Blake Edwards
PRODUCCION Blake Edwards
GUIÓN Blake Edwards y William Peter Blatty
MUSICA Henri Mancini
FOTOGRAFIA Christopher Challis
MONTAJE Bert Bates y Ralph E. Winters
DISEÑO DE PRODUCCION Michael Stringer
INTERPRETES Peter Sellers, Elke Sommer, George Sanders, Herbert Lom, Tracy Reed, Graham Stark, Burt Kwouk, Moira Redmond, Vanda Godsell, Maurice Kaufmann, Ann Lynn.



La sombra de una duda

por SANTIAGO GARCIA

La reposición de un clásico, de cualquier índole que sea, permite revisar de forma concreta un título que en algún momento tuvo cierta relevancia en la historia del cine. *Un disparo en la sombra* forma parte de una serie muy importante de películas, la de *La pantera rosa*. Además, fue dirigida por un realizador clave en la historia de la comedia, Blake Edwards, y protagonizada por un actor aun más importante para el género: Peter Sellers. Como se sabe, este iba a ser el primer film de la serie, pero el estudio no le tenía confianza y terminó estrenándola luego de *La pantera rosa* (*The Pink Panther*, 1963). Sólo tres meses separaron ambos lanzamientos, en lo que podría considerarse el antecedente de esa forma de estreno que hoy prueban otros films de la industria. Este cambio explica algunas cosas, como la ausencia del demente ayudante oriental en *La pantera rosa* o que *Un disparo en la sombra* sea la única película de la serie donde la famosa pantera no es nombrada ni aparece en los créditos. Al ver la película queda claro por qué el estudio no se animaba a estrenarla. La historia arranca con una secuencia de largos y bien coreografiados planos del exterior de la casa donde ocurrirá el crimen, que aparece al final de la escena. Allí se percibe la belleza plástica del film y el cuidado en la puesta en escena. Pero también se advierte que se trata de una película rara, con una lentitud poco habitual para la comedia. El director apela a una forma de humor menos explo-

siva y compleja, algo sin duda loable pero que será también lo más preocupante del film. El estudio tenía miedo porque incluso para aquella época era una rareza. Pero el público, curiosamente, la aceptó más que a las otras películas de la serie. De hecho volvió a las pantallas en más de una ocasión antes de este reestreno mundial. Y al verla hoy uno no puede decidir si es una buena comedia o no. Gran parte de los chistes son previsibles hasta lo exasperante y por momentos las escenas parecen eternas. Allí es donde creo que entra en juego el mundo de Peter Sellers y no sólo el de Blake Edwards. El actor inglés explotaba como nadie esas características, y esta película permite estudiarlo perfectamente. Clouseau es la clase de personaje que mejor lo refleja. Se trata de alguien que todo el tiempo hace el ridículo pero trata de disimularlo. Y esa conducta llega al extremo de resultar dolorosa para el espectador, quien experimenta con él una terrible vergüenza ajena. No es descabellado pensar que Edwards decidió hacer planos largos, con tiempos muertos y con una irritante duración para aumentar esa sensación. Una apuesta arriesgada que atenuó en los demás films de la serie. Al renunciar al *timing* veloz (y natural) de la comedia americana clásica pero sin recurrir a las formas más modernas del género, este film se inscribe en un lugar único, distinto a todo. Edwards construye los gags poco a poco, algunos —como el efectivo leitmotiv cómi-

co del carro de policía— los arma a lo largo del film. Quitarle al espectador la sorpresa aumenta la crueldad y la incomodidad. Si Alfred Hitchcock conseguía otorgarles suspenso a las escenas al transmitir a los espectadores más información de la que tenían los personajes, acá ocurre lo contrario. Todo suspenso desaparece, queda anulado por la previsibilidad de cada escena. El espectador tiene información porque sabe lo que va a suceder, y personalmente creo que el director lo hace a propósito, juega con eso todo el tiempo. ¡No puede ser tan tonto!, piensa uno cuando lo ve a Clouseau. No se puede creer que algo tantas veces anunciado finalmente ocurra. Esta cruzada absurda del director es coherente con la obsesión del protagonista. Lo más bello de *Un disparo en la sombra* es la historia de amor. Clouseau se enamora de la principal sospechosa (eso sí es Hitchcock puro) y es capaz de torcer el mundo entero con tal de declararla inocente. Cuando luego de enumerarle todas las pistas a su ayudante, el Inspector llega a conclusiones contrarias a la deducción lógica, está claro que no habla la razón sino el amor. El romanticismo de Clouseau que lo arriesga todo por la sospechosa es lo más gracioso del film. *Un disparo en la sombra* se sostiene hoy más por su historia de amor que por su humor, y cuando ambas cosas se combinan se obtienen las mejores escenas de este film raro del cual me es imposible decir hoy si me gusta o no. ■

LA VIDA SECRETA DE UN DENTISTA

The Secret Lives of Dentists

ESTADOS UNIDOS

2002, 105'

DIRECCION Alan Rudolph
PRODUCCION Campbell Scott y George Van Buskirk
GUION Craig Lucas, sobre una novela de Jane Smiley
FOTOGRAFIA Florian Ballhaus
MUSICA Gary DeMichele
MONTAJE Andy Keir
DISEÑO DE PRODUCCION Ted Glass
INTERPRETES Campbell Scott, Hope Davis, Dennis Leary, Robin Tunney, Peter Samuel.



La pregunta del millón

por ALEJANDRO LINGENTI

Hay un pájaro australiano / que se la pasa haciendo el nido / para ofrecérselo a su hembra / y si a esta no le gusta el nuevo hogar / lo destroza con el pico / y espera desde otro árbol / mientras su desesperado compañero pone manos a la obra una y otra vez. / Tener que conseguir una chica / vivir bajo el mismo techo día tras día / es totalmente antinatural.

"Ryan", tema de Ariel Minimal con letra de Fabián Casas.

El día que vi esta película, mientras hacía la cola para ingresar a la sala, leía un texto de Derrida que nada tiene que ver con el cine, donde se asegura que la tolerancia es "el remanente de un gesto paternalista en el que no se acepta al otro como igual, sino que se lo subordina, quizá se lo asimila y ciertamente se lo malinterpreta en su diferencia". A pesar de que no se trata de una reflexión sobre los problemas de pareja ni mucho menos, fue inevitable que pensara en el tópico. Venía de conversar con un amigo recién separado sobre las dificultades para sostener una relación a lo largo del tiempo, y de hojear en una librería el último libro de Marcello Birmajer, *Ultimas historias de hombres casados*, una serie de relatos que justamente tienen como eje central las desventuras del matrimonio, una de las instituciones más frágiles de todas las que conocemos.

Fue casi un entrenamiento –casual– para encarar *La vida secreta de un dentista*, que lejos de responder la pregunta del millón –por qué se desintegra o se mantiene unida una

pareja (en este caso, la de dos odontólogos de vida en apariencia muy prolija)–, reaviva el interrogante a través de una historia en la que Rudolph trabaja, cual músico minimalista, tocando casi siempre una misma nota.

Esa opción modesta, preguntar repetidamente antes que aseverar, me parece uno de los aciertos más importantes del film.

David Hurst (Campbell Scott) divide su tiempo entre la vida profesional y su rol familiar sin cuestionarse demasiado las cosas, hasta que descubre sorprendentemente que su esposa lo engaña. La escena con la que Rudolph nos revela ese amargo momento es ejemplar, sobre todo por lo económica: apenas un par de planos donde ni siquiera se ve con claridad con quién ni qué está haciendo exactamente Dana, la mujer del dentista (Hope Davis), sirven para introducirnos –en condiciones similares a las del propio David– en lo que será su calvario, una especie de existencia paralela en la que deberá convivir con los fantasmas de su conciencia alterada, mientras nosotros lo acompañamos compartiendo su angustia.

Esos fantasmas (corporizados en el personaje tan hilarante como incorrecto encarnado por Dennis Leary, al que sólo ven David y el espectador, y cuyo *look* remite vagamente al Mickey de Keith Carradine en *El callejón de los sueños*, una de las mejores películas de Rudolph) impulsarán las reacciones del protagonista, que contiene su furia todo lo que puede, hace catarsis en privado, apenas se exalta en público y finalmente termina controlándose, eligiendo el camino de una

amarga resignación.

Rudolph va tejiendo su maraña despacio, trabajando por acumulación: David ve que su esposa llega tarde a casa más de una vez, lidia solo con tres niños, sus hijos, que sencillamente se portan como lo que son –lo que complica bastante las cosas– y tolera también la presencia molesta de su propio Mr. Hyde. El film avanza a un ritmo distinto de aquel al que nos tiene acostumbrados el mainstream y se resuelve con implosión donde Hollywood hubiese recomendado explosión.

El clima onírico de algunas escenas (toda la secuencia de la familia encerrada en la casa como consecuencia de una gripe conjunta) y los apuntes de humor (en los que es clave el personaje de Leary) acentúan la idea de una película de autor: son marcas reconocibles en la obra previa del director, irregular, es cierto, pero con algunos destellos de talento indiscutible, como *Quédate conmigo*, *Los modernos* y, otra vez, *El callejón de los sueños*.

La obstinada inclinación por sostener un cine personal pone a Rudolph –de 60 años– por encima de muchos de sus colegas americanos, incluso de unos cuantos más jóvenes que él. Es una ambición sana, alejada del cálculo y muy eficaz, como lo demuestra la facilidad con la que nos involucramos con los protagonistas de sus historias.

Yo, por lo pronto, salí de la sala sufriendo por el destino de Dave y Dana. Rudolph dejó la puerta abierta para que pueda imaginarlo, pero la verdad es que me cuesta tanto como responder esa pregunta del millón. ■

ARGENTINA

2004, 107'

DIRECCION Adrián Caetano, Daniel Burman, Alejandro Doria, Lucía Cedrón, Alberto Lecchi, Juan Bautista Stagnaro, Mauricio Wainrot, Marcelo Schapces, Adrián Suar y Carlos Sorín

PRODUCCION Fernando Sokolowicz y Pablo Rovito

GUION Roberto Gispert, Adrián Caetano, Juan Bautista Stagnaro, Josefina Trotta, Paula Romero Levit, Pablo Fidalgo, Sebastián Noejovich, Santiago Giralt, Lucía Victoria Roux, María Laura Meradi, Vicki Galardi, Lucía Cedrón, Francisco Sánchez Azcárate, Damián Fraticelli, Carlos Gallardo, Mauricio Wainrot, Mariano Vera, Aida Bortnik, Alejandro Doria

INTERPRETES Federico Barga, Norman Erlich, Susú Pecoraro, Silvia Gallegos, Marina Vilte, Carmen Vallejo, Max Berliner, Silvia Kutica, Manuel Salomón, Nazareno Casero, Silvina Bosco, Leo Bosio, Magela Zanotta, Laura Cucchetti.

Retazos

por JAVIER PORTA FOUZ

Una serie de cortometrajes motivados por cumplirse 10 años del atentado a la AMIA y la falta de resultados de las investigaciones judiciales. Si el disco de varios intérpretes *Argentina es nuestro hogar* fue el eco vernáculo de *USA for Africa*, *18-J* se inspira en la coproducción entre ocho países *11' 09" 01*, el film de cortos alrededor de los ataques a las Torres Gemelas. Mientras *11' 09" 01* ofrecía miradas de cineastas de diversas partes del mundo (y varios de los mejores cortos eran laterales al tema o incluso refractarios: los de Imamura, Loach, Majmalbaf, Ouedráogo), *18-J* ofrece miradas argentinas desde Argentina y muy concentradas en el atentado. El aspecto general de la película es asfixiante y por momentos incurre en reiteraciones variopintas: muchos interiores de departamentos de la zona del Once que se parecen entre sí, indicaciones temporales que se repiten en por lo menos tres cortos (con el triunfo de Brasil en el campeonato de fútbol en la radio o en la tele). Falta un pulido general, una mirada general a la película (esto se podía ver con más cuidado en un film colectivo con mejor criterio como *Mala época*), lo que se evidencia también en que de la mayoría de los cortos no sabemos el título hasta los créditos finales. *18-J* deja una sensación extraña, de fallar allí donde tendría que haber triunfado: en dejar ver, sentir, oír el dolor, la furia, incluso tal vez nuevas ideas o contextualizaciones. La imaginación está casi ausente y

la mayoría de los cortos descansa en la importancia del tema y en el fantasma del dolor convocado con frialdad y sin alma. Si los resultados generales no están bien aceptados, los resultados individuales son, previsiblemente, dispares.

"86" (Caetano). Extraño corto para alguien con el pulso de Caetano para la acción, el nervio y el clasicismo. No es que los cineastas no puedan cambiar, pero lo obtenido aquí es apenas una sucesión de planos de objetos en ralenti y una explosión que revela su puesta en escena y su artificiosidad, lo que redundará en un experimento plástico que exuda, apenas, banalidad.

(Burman). El corto del director de *El abrazo partido* no tiene título: se trata de una serie de declaraciones, sobre todo de comerciantes y niños del Once, con algunos discordantes planos de retrato. Puede verse casi como una secuencia que quedó afuera de la película mencionada, sin su humor zumbón y sin su cuota de frescura.

"Mitzvah" (Cedrón). Como su premiado corto *En ausencia*, este también sufre de ser correcto, bien construido pero sin riesgos. El profesionalismo y la previsibilidad en la elección de los actores y en los diálogos ayudan a reforzar un resultado frío no buscado.

"La llamada" (Lecchi). Este corto se aleja de la calle Pasteur, de Buenos Aires, y sitúa la acción en la Quebrada de Humahuaca. Gana al hacerse distinto y por tener un ritmo y un suspenso más clásicos



(al enterarse del atentado, una madre espera tensamente la llamada de su hijo que vive por el Once). Con claridad, el mejor de todos: por poco pretencioso, por firme y por apostar a la tensión generada por el propio relato y no por "lo que es de conocimiento público".

"La Divina Comedia" (Stagnaro). Una historia que mezcla a unos adolescentes deleznable con el atentado (van a una escuela cercana a la AMIA). El menos deleznable se quiere suicidar porque no aprueba un examen y allí viene la explosión. La misma pulsión miserabilista que inundaba *El amateur*, su misma torpeza narrativa.

"La ira de Dios" (Schapces). Otro de adolescentes, ambientado de manera similar al de Cedrón. Un chico no quiere hacer el Bar Mitzvah y la familia discute. Es extraño, pero el momento de la explosión desconstruye el relato, lo que lo diferencia del resto y lo hace oscilar entre la osadía y la necesidad de terminar con una moraleja apurada para dejar claras sus intenciones. "Lacrimosa" (Wainrot). Wainrot no es director de cine sino un importante director de ballet y coreógrafo. Su corto muestra una danza con metáforas visuales, filmado en interiores.

"Sorpresa" (Suar). El corto más humilde de todos y el construido de la manera más probada: bestial impacto emotivo, suspenso con la tragedia, ceremonias religiosas y lágrimas. Entre lo popular y lo populachero televisivo, Suar acierta en la velocidad que le imprime a su corto (un formato que tiene demasiados exponentes lentos y pomposos).

"Vergüenza" (Doria). Susú Pecoraro estaba grandiosa en *Roma*, pero aquí no puede evitar verse como una actriz trabajando para el teatro. Pero esto es cine. Pecoraro habla y habla, mira a cámara y cuenta la historia de la investigación del atentado y las palabras quieren volar hacia la poesía, pero se estrellan en la creencia de Doria y Bortnik de que esto se parece mínimamente al cine o que tiene algún tipo de seriedad o profundidad.

"La memoria" (Sorín). Planos de fotografías de los muertos en el atentado, y luego un plano de exteriores. Y firmado por Carlos Sorín. ■

LOS PERROS

ARGENTINA, 2004, 80', DIRIGIDA POR Adrián Jaime.



La historia institucional del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), brazo armado del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), es la clásica e infinita cariocinesis de los grupos de inspiración trotskista: una multiplicación de siglas punteadas por actos heroicos, hechos violentos y errores políticos descomunales. *Los perros*, a diferencia de *errepé*, también presentada en el último Bafici, no intenta reconstruir ese relato sino internarse en la experiencia individual de un militante alejado de la dirigencia. Poroto, santiagueño como los Santucho, actual remisero, ex combatiente, desgrana su relato de forma fresca y espontánea, con un hablar entrecortado por las muletillas y los modismos, de cuando en cuando invadido por el lenguaje codificado de los setenta. Adrián Jaime, el director, huye como de la peste de la idea de narrar una historia cerrada, definitiva. Busca en Poroto la salida al documental institucional, con sus repetidas referencias históricas, sus discursos justificatorios y su nostalgia apolillada. El intento es feliz la mayor parte del tiempo –básicamente cuando se centra en su protagonista– y otras veces derrapa hacia la deriva un poco insustancial.

El otro punto cuestionable, señalado por Manuel Trancón, es compartido por *Los perros* con otros documentales contemporáneos que exploran la militancia de los setenta. Se trata de mostrar imágenes de las movilizaciones de diciembre de 2001 o del fenómeno piquetero, sugiriendo una continuidad con aquellas luchas populares y de las organizaciones armadas que ninguna lectura política desinteresada puede justificar. Desde el relato de Poroto se pueden reconstruir retazos de una época lejana y casi inaccesible, con un fervor político totalmente alejado de la sensibilidad actual. La utilización de imágenes de las movilizaciones contemporáneas sugieren que aquellas se pueden mirar con los ojos actuales: un error que la práctica historiográfica más elemental trataría de evitar.

Gustavo Noriega

PADRE SOLTERO

Jersey Girl

ESTADOS UNIDOS, 2004, 102', DIRIGIDA POR Kevin Smith, CON Liv Tyler, Ben Affleck, Jennifer Lopez, George Carlin.



“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.” Estas líneas que Gustavo Noriega le dedicó a *Luna de Avellaneda* (EA N° 146) son perfectamente aplicables a *Padre soltero*. Las dos películas también presentan una infinidad de chistes que no tienen mucho que ver con sus narraciones, que parecen metidos a presión, como si no importara qué se hace con cada chiste mientras sea relativamente bueno. Pero aquí se debe resaltar una diferencia importante: mientras que Campanella los utiliza como apoyo ideológico de su cine, en *Padre soltero* son amorales y eso los vuelve contrarios al espíritu reaccionario del film. Son chistes básicos para el repertorio de Smith, pero afortunadamente se conservó algo de esa cuota de libertinaje que hay en el resto de sus películas. A lo largo de su filmografía, Smith realizó una celebración de los suburbios de Nueva Jersey, pero esta es la primera vez que se decide a hacerla al contrastar su ciudad natal con Nueva York. Es llamativa la torpeza con la que se declara que la felicidad puede encontrarse sólo de su lado del río Hudson. Torpe no sólo por las oposiciones maniqueas entre ciudad y barrio o carrera profesional y familia, sino también porque todas estas falacias generan malhumor en el espectador y evidencian aun más sus limitaciones narrativas, constante del cine de Kevin Smith. En *Padre soltero* exagera con el plano y contraplano como recurso para resolver diálogos, lo que no sería un problema grave si la unión entre ellos tuviera el menor atisbo de fluidez. Pero ya nada fluye en el cine de un director que confundió madurez con solemnidad y sensiblería. Lo peor de todo es que el fracaso de la película se le atribuyó a la ruptura de la relación entre Ben Affleck y Jennifer Lopez y no a un modelo de cine nefasto que intenta darle prestigio a la comedia a partir de la inclusión de golpes bajos.

Nazareno Brega

LA SOLEDAD ERA ESTO

ARGENTINA / ESPAÑA, 2003, 88', DIRIGIDA POR Sergio Renán, CON Charo López, Ingrid Rubio, Ana Fernández.



Renán, el cineasta, es un adaptador. Un lector de novelas que imagina en celuloide. Renán, el adaptador, es un caballero. Las novelas que cortejó son primorosas novias de antaño, vírgenes sin vocación llevadas al cine del barrio por un muchacho de familia, con un respeto que no le permite la posesión. La única vez que se apartó de ellas tuvo tratos con una señora, la República, sometida entonces por la dictadura. Hizo una eficaz adaptación, disimulando su pesar detrás de una apariencia de dama respetable, festejada por todos, indiferente a la suerte de muchos de sus hijos que por entonces se esfumaban misteriosamente. Renán, lector y adaptador, parece un burócrata del realismo. Benedetti o Bioy se leen y filman igual: literalmente, fotografiando los textos. Ahora es Millás. El hombre que disloca la realidad con su prosa seca. El que a menudo se traviste en mujer y descubre en su interior un mundo de laberintos y escaleras, en donde las personalidades se desdobl原因 y las certezas se derrumban y recién entonces, tal vez, aparece el atisbo de un ser distinto, un barro que pide a gritos la mano de un alfarero. Nada peor para estos seres millasianos que naturalizar sus conflictos. Fotografiar su exterior de señoras elegantes y maduras que se hacen seguir en sus devaneos de té y shopping –vaya uno a saber por qué– por detectives seropositivos. Una historieta de Quino (Millás y Quino habitan mundos linderos) presentaba el living desordenado de una casa luego de una fiesta. En la pared, una reproducción del *Guernica*. Luego la mucama limpiaba y ordenaba. Todo quedaba en su lugar. Su mano pulcra había arreglado el cuadro, que relucía en su marco despojado de sus dramas. La casa estaba en orden, el *Guernica* también. Un trabajo parecido al de la mucama realiza Renán con la novela de Millás: limpiar y emprolijar allí donde el caos es un fermento. Orden y tranquilidad por afuera mientras en la trastienda están violando a la vecina. Mire usted las que se traía, un muchacho tan serio. Eduardo Rojas

Luego de un considerable retraso, volvió el director de *La tregua*, *El sueño de los héroes* y *La fiesta de todos* con una coproducción con España, país donde reside. En esta nota, un repaso y una interpretación de su obra como director y también de su faceta actoral. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

LOS FILMS DE **SERGIO RENAN**

Tristeza y melancolía

Mario Benedetti, Haroldo Conti, Geno Díaz, Adolfo Bioy Casares, Bernardo Kordon y Juan José Millás, seis autores en busca de un director. Historias de oficina, ajustes de cuentas entre padres e hijos, amigos del alma que traicionan, guapos de carnaval, infidelidades que vive una señora casada en su edad otoñal. Cine y literatura, historias intimistas sin grandes declaraciones universales, tristeza, melancolía, soledad. El cine de Renán es eso: ocho películas, buenas y malas, fallidas y contundentes, industriales, equilibradas en la dirección de actores, sin demasiadas pretensiones. Acaso el éxito y el mito oficinesco de *La tregua* todavía actúe en contra de su breve filmografía. Renán mismo ironiza y hasta descrea de la repercusión local e internacional de su ópera prima. No obstante, se trata de un pequeño gran film que narra las miserias del paso del tiempo y la fatalidad como detonante dramático en la triste existencia del rutinario oficinista interpretado por Alterio. A 30 años de *La tregua*, la solidez de su argumento y el plantel actoral neutralizan la puesta televisiva y el naturalismo exacerbado de algunas escenas en las que el carácter estereotipado de ambientes y personajes huele a cine setentista y discursivo. El perfecto equilibrio actoral —en este caso, quince intérpretes en busca de un director— es una de las mayores virtudes de la película. En ese sentido, Renán entrega su experiencia como actor a un grupo de riesgo en el que no hay lugar para la performance excesiva o el show unipersonal. No deben olvidarse los grandes papeles del Renán actor para entender mejor la sustancia interpretativa de *La tregua*. Intérprete de la Generación del 60 en películas de Antín (*La cifra impar*, *Circe*, *Castigo al traidor*), con un importante origen teatral, Renán respira melancolía y gravedad en otro rostro, acaso menos conocido: el saxofonista Johnny, obsesionado por la nota perfecta en su música y por el consumo de drogas, en *El perseguidor* de Osías Wilenski. Su rictus suicida y autodestructivo reaparece en *Los siete locos* de Torre Nilsson, metido en la piel de El



Sergio Renán dirige *La tregua*. A la derecha, Susú Pecoraro en *Tacos altos*.



Rufián Melancólico, en una extraordinaria composición, muy superior a la de otros colegas (Alcón, Alejandro, Slavin). Volviendo al lugar que ha ocupado como cineasta industrial durante tres décadas (Renán es un director-puente que conecta la Generación del 60 con las películas de la primavera peronista de los 70 y, más tarde, con el retorno de la democracia), *Crece de golpe*, basada en el relato de Conti, continúa con los climas asfixiantes de *La tregua* a través de un discurso mortuario sobre el paso del tiempo. Se trata de un film personal y poco ambicioso, pero aquejado por una retórica y una impostación declamatorias. *Sentimental, réquiem para un amigo*, un policial con personajes de hombros caídos y ojeras ocasionadas por borracheras, sintetiza los objetivos temáticos del director en una historia gris sobre traiciones, cadáveres que se acumulan y códigos del policial clásico. Grandes personajes secundarios encarnados por Soriano, Dumont y Guillermo Rico (en el papel de su vida), un protagonista de Renán en otra recordada composición al estilo del *film noir* y una ambientación de bares, night-clubs, redacciones de diarios y originales locaciones que en la época de la dictadura militar estaban ausentes, conforman una película que merece más de una visión y un análisis profundo e inteligente. La adaptación literaria (como buena parte de la filmografía de Torre Nilsson y la Generación del 60), obsesión de Renán, deriva hacia otros temas y universos. Fiel heredero de aquellos realizadores

que tallaron su estatura de actor, Renán vuelve a Benedetti (*Gracias por el fuego*), se sumerge en la prosa olvidada de Kordon (*Tacos altos*) y, como Nilsson en *Los siete locos* y *El crimen de Oribe*, propone un nuevo desafío sobre las dificultades que surgen al adaptar a Bioy Casares al cine (*El sueño de los héroes*). Los resultados no son demasiado satisfactorios en los tres casos, aun cuando prevalece un decoro profesional por encima de lo que vulgarmente se denomina "oficio" dentro de los códigos del cine industrial. La melancolía característica de los personajes de Renán fue reemplazada por la alegría que transmiten los episodios televisivos y las escenas documentales del Mundial 78 en *La fiesta de todos*. Este film militante de la dictadura militar, plagado de mensajes subliminales pero también groseros sobre "la fiesta del fútbol y del país" y la unión de los argentinos, fue estrenado un año después de la vuelta olímpica de la selección dirigida por Menotti, cuando los festejos aún no habían terminado en un país de desaparecidos, exiliados, torturas y vigilancia permanente. Horrenda por su gestación y su transparencia dialéctica, con voces y testimonios (de actores, periodistas deportivos, historiadores) que resulta temible escuchar y, al fin y al cabo, el título propagandístico de la política dictatorial de Videla y Cía., en *La fiesta de todos* no hay personajes con hombros cargados de silencios, tristezas y desolaciones. Esos tres estados de ánimo susurran desde el más espantoso y cruel de los espacios en off. ■

VACAS VAQUERAS*Home on the Range*

ESTADOS UNIDOS, 2004, 75', DIRIGIDA POR Will Finn y John Sanford.

Cuando las películas de Disney fallan, son una verdadera pérdida de tiempo. No es que hagan siempre buenas películas, pero aun cuando son horribles, parecen alcanzar lo que habían planeado. Otra caso son las películas alocadas, pero esas son verdaderas excepciones. Acá el mundo es el de tres vacas que salen a buscar la forma de que no rematen su granja. La iconografía del western está usada sin buenos resultados y lo que probablemente haya sido más gracioso, es decir el trabajo de las voces y las citas a partir de los diálogos, se ha perdido para los espectadores locales ya que la película y sus canciones —que incluyen voces tan bellas como la de k. d. Lang— han sido dobladas. Sólo los dos temas de los títulos de cierre conservan sus versiones originales, pero claro, ya es tarde. El único chiste bueno es el cambio de proporción de pantalla cuando un personaje tiene una fantasía salida del mundo de Sergio Leone. **Santiago García**

GARFIELD, LA PELICULA*Garfield The Movie*

ESTADOS UNIDOS, 2004, DIRIGIDA POR Peter Hewitt CON Jennifer Love Hewitt, Breckin Meyer y Bill Murray.



Cuando los planos que involucran felinos son los mejores de un film, estamos frente a un problema, y la excepción a la regla se titula *Los aristogatos*, película que, con el correr de los años, parece confirmar que sobre gatos ya está todo dibujado. A las limitaciones del film se agrega un doblaje que borra a Bill Murray para reemplazarlo por un Juan Ignoto por aquí y tapa con betún los chistes verbales, que parecen ser los únicos que pueden llegar a brillar. No estrenar ninguna copia subtitulada se está haciendo una costumbre ya hartó frecuentada por ciertas distribuidoras. **Juan Manuel Domínguez**

*Durval discos, estreno brasileño.***EL SECRETO***Io non ho paura*

ITALIA, 2003, 107', DIRIGIDA POR Gabriele Salvatores, CON Diego Abatantuono, Aitana Sánchez Gijón, Dino Abbrescia.

Una historia de heroísmo infantil inmersa —aplastada casi— en el paisaje rural de Sicilia. Gabriele Salvatores logra una obra más intensa y consistente que la ingenua y sobrevalorada *Mediterráneo*, pero cede a todas las tentaciones y no se ahorra pintoresquismo, paisajismo o cualquier otro "ismo" que la historia le ponga delante de las narices. Los trigales, las bicicletas y los violines se repiten *ad nauseam*: el director parece desconocer el valor de la elipsis o de la austeridad formal. El punto de vista del niño, aparentemente respetado en la narración, lamentablemente se desdibuja por las pretensiones grandilocuentes y sensibleras de la música y la fotografía. **Gustavo Noriega**

EXCESOS*Wonderland*

ESTADOS UNIDOS, 2003, 99', DIRIGIDA POR James Cox, CON Val Kilmer, Kate Bosworth, Dylan McDermott y Josh Lucas.

Me pregunto por qué ciertos directores insisten en que abordar un hecho violento mediante una cámara frenética, con pantalla dividida y otros recursos similares le puede otorgar a su película un impacto poderoso que dejará al espectador con la boca abierta. Muchas veces la fuerza de un film está en su narrativa e, irónicamente, este es el punto más flojo de *Wonderland*, una película que

no sostiene su intención de exponer el cuádruple homicidio de la avenida del título y se centra demasiado en lo visual mediante los diferentes puntos de vista de los implicados. David Lind (McDermott) y la estrella porno John Holmes (Kilmer) entran y salen de la historia de manera caprichosa hasta el punto en que nos termina importando muy poco quién dice la verdad sobre los hechos. Lejos del mundo de las drogas, las orgías y vendettas, está Sharon (mujer de Holmes), el único personaje que se planta en la historia con una vitalidad alarmante, batallando en su conciencia sobre prolongar o no el vínculo con su perturbado (y a la vez encantador) marido. Lo demás no deja de ser unidimensional, irrelevante y por momentos, bastante tedioso. **Milagros Amondaray**

RUBY & QUENTIN. ¡DIJE QUE TE CALLES!*Tais toi!*

FRANCIA, 2003, 85', DIRIGIDA POR Francis Veber, CON Gérard Depardieu, Jean Reno, André Dussollier, Richard Verry, Leonor Varela.

Otra con Veber y Depardieu; nueva reunión del director y actor más mainstream de Francia (el carácter de mainstream es sólo peyorativo en el caso de Veber). Pero la película está lejos de las comedias que ambos hicieron junto a Pierre Richard durante los 80. Incluso está lejos, aunque más cerca, de los últimos intentos de comedia de Veber: *La cena de los tontos* y *El placard*. Esta película de pareja despareja (*buddy movie*) provoca más



Vacas vaqueras, conocida en España como *Zafarrancho en el rancho*.

tristeza que diversión, en principio porque elige ir directamente al chiste fácil y sin *timing*: el cansador contraste entre el mutismo de Reno y la verborragia de Depardieu, vestir de mujer a ambos actores, etc. Aunque lo más triste es el rostro demacrado y sin brillo de Depardieu (¿por efecto del maquillaje o por los problemas de salud relacionados con sus accidentes en moto?), quien también perdió su redondez tras adelgazar muchos kilos. Comedia peso pluma. **Diego Trerotola**

DOS ILUSIONES

ARGENTINA, 2004, DIRIGIDA POR Martín Lobo, CON Matías Santojanni, Claudia Albertario, Gerardo Romano, Juan Acosta, Diego Capusotto, Carlos Portaluppi.

La ópera prima de Martín Lobo apuesta al retrato, entre tierno y cómico, de dos ingeniosos soñadores frente a la crueldad del mundo de la televisión. Esta premisa, sin embargo, no logra desarrollarse con efica-

cia, lo que termina atentando contra las intenciones de su director. La supuesta pureza de los protagonistas se manifiesta en otra cosa distinta, a través de rasgos que los definen como estúpidos o canallas, según la necesidad del guión. Así, a pesar de todo lo malo que les pasa, es imposible interesarse por sus destinos y ninguna emoción es viable. En la construcción de estos dos personajes, en la incapacidad para otorgarles verdadera dignidad (y no declamarla artificialmente), está la clave de esta mala película. **Juan Villegas**

DURVAL DISCOS

BRASIL, 2002, 96', DIRIGIDA POR Anna Muylaert, CON Ary França, Ety Fraser, Isabela Guasco.

Las películas con disquerías y apariciones breves de estrellas de rock suelen tener la ventaja extracinematográfica de caer simpáticas. Pero *Durval Discos* podía ser tranquila-

mente *Almacén Durval*, porque la disquería de vinilos sólo sirve para mostrar un negocio destruido por la década del 90 y para que Rita Lee aparezca como clienta en un cameo paupérrimo, que en pocos segundos refleja el tono costumbrista exacerbado por las actuaciones grotescas de toda la película. A pesar de perder inmediatamente toda simpatía melómana, Anna Muylaert, con su búsqueda constante de la atracción visual, puede sostener algo del interés del espectador. Un largo plano secuencia para la presentación de los títulos y, ya sobre el final, un encuadre que muestra en una habitación a una anciana, una niña, un caballo y un cadáver tendido en una cama impiden el olvido inmediato de *Durval Discos*.

Nazareno Brega

LA BATALLA DE RIDDICK

The Chronicles of Riddick

ESTADOS UNIDOS, 2004, 115', DIRIGIDA POR David Twohy, CON Vin Diesel, Thandie Newton, Karl Urban, Judi Dench.

Secuela de una película de culto que nunca se estrenó en estos pagos (ver *Directo a Video*), la verdadera batalla de este film es la de un montón de productores buscando una idea para continuar ordeñando la vaca épica de la producción mastodóntica. A diferencia de otras películas al menos discutibles, esta demuestra la elementalidad con que se rumian factores para hacer dinero. *Duna* + anabólicos + *El Señor de los Anillos* + FX. El problema no es la suma; en el cine lo que importa no es la fórmula, sino la pertinencia de cada elemento. Este film es apenas una exhibición de diseños que no cuajan entre sí; una feria de tinieblas que nos deja ciegos y anhelando que la pantalla nos ilumine un poco. Cada encuadre y cada movimiento de cámara nos dejan con la boca abierta por el bostezo y no ya por el asombro: somos desgraciados adivinos. **Leonardo M. D'Espósito**

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

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BELAUNZARAN TAT	JORGE BERNARDEZ FM FARO - NACIONAL	RICARDO COTA CRITICOS.COM.BR (BRASIL)	HERNAN FERREIROS ROCK & POP	JORGE GARCIA EL AMANTE	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	DIEGO LERER GLARIN	MARTIN PEREZ PAGINA12	EDUARDO ROJAS EL AMANTE
UN DISPARO EN LA SOMBRA		10	9	8	7	7	9		8,33
MADAME SATÁ	7	8	7		7		8	8	7,50
PAPA IVAN	8			6	7		5	8	6,80
DURVAL DISCOS	7	8	6		5			7	6,60
1000 CUERPOS	6	8		5		7	6	7	6,50
DIARIOS DE MOTOCICLETA	4	7	8	7		7	6	6	6,43
YO, ROBOT	7	8	5	5		7	6	6	6,29
EL SECRETO							7		6,00
FAHRENHEIT 9/11	7	7	8	7	6	3	5	5	6,00
18-J	7	6				4	5		5,50
LA SEGURIDAD DE LOS OBJETOS	5				5	7		5	5,50
LOS PERROS	6	6			5			5	5,50
LAS MUJERES PERFECTAS		6	6	5	4	6			5,40
REY ARTURO	7	5				4			5,33
GARFIELD	5	7	6			4	5	3	5,00
LA VIDA SECRETA DE UN DENTISTA	6	5				5	4		5,00
PADRE SOLTERO	5	8		4			3	5	5,00
BUENA VIDA DELIVERY	8	7			1		6	2	4,80
EXCESOS	6			5		2	5	5	4,60
LA SOLEDAD ERA ESTO	2	4		4	6	3	5		4,00
RUBY & QUENTIN	5	3							4,00
VACAS VAQUERAS			5			4	4	3	4,00
EL ENVIADO	3						4		3,33
LA BATALLA DE RIDDICK	4	4	3	2		2		5	3,33

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

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

REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

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

Nido de erratas

Desde hace meses, el autor nos viene prometiendo esta nota. Vean algunos de los problemas y errores, que amenazan con convertirse en epidemia de la *Cinemanía* local. por **DIEGO TREROTOLA**

En 1995 apareció en España la revista *Cinemanía*. Cuando aterrizó por estos lares en épocas pre-euro-desorbitado, compré algunos números y terminé comprobando que era más la onda *Fotogramas* que *Dirigido*; es decir, una de esas revistas que traen más información y fotos que artículos elaborados. De todas maneras tenía un buen diseño, era imponente y a veces sumaba algunas firmas que valía la pena leer. Las críticas no tenían desarrollo pero eran decentes y algunas hasta hábiles. Con esa expresión de la agraciada cinefilia glamorosa y mainstream española, se asociaron algunos miembros de la industria porteña para editar, desde mayo de 2004, una revista también llamada *Cinemanía*.

MALA DATA. Si miramos con buenos ojos, la función principal que desea desempeñar esta revista es la de informar sobre el cine con criterio de actualidad. Tres secciones (una de cine mundial, una de cine nacional y otra de estrenos) reproducen textos informativos sobre películas, actores, directores y demás cuestiones. Pero esta función se ve siempre opacada por la impericia de los periodistas de *Cinemanía*. El primer problema es la adaptación al contexto argentino, que no se realiza con eficacia porque varias películas aparecen con el título de España y otras directamente con su título en inglés. Parece una paradoja tratándose de una revista que, según se lee en la tapa, es "apta para todo público". Ese gesto termina confundiendo al lector promedio. Considerando que en la era de internet no es difícil chequear el título que la película tuvo en este país, eso se transforma en un error grueso. Pero como en cable y en DVD las películas muchas veces se vuelven a titular, podemos restarle un poco de gravedad al asunto.

No obstante, sí es serio el problema de la mala información. He aquí una selección de los mejores errores:

■ En el N° 1 se escribe que Brian De Palma dirigió *El toro salvaje*. En las erratas del N° 2 se aclara: "Todo el mundo sabe que *El toro salvaje* es un film de Martin Scorsese, no de Brian DePalma". A lo que habría que agregar que la

película en Argentina se conoce como *Toro salvaje* y que De Palma se escribe separado.

■ La sección de lanzamientos en video del N° 3 incluye un texto informativo de *Tiempo límite* (*Nick of Time*), supuestamente filmada en 1993. Esa película se editó en video hace pochada de años y es de 1995, con Johnny Depp. Este error se debe en parte a la confusión con *Tiempo límite* (*Out of Time*, 2003), con Denzel Washington, y que sí se editó en video en julio.

■ Junto con la información de cada estreno hay un pequeño recuadro con películas que se relacionarían con la comentada. La relación suele ser bastante desacertada o imposible de establecer con claridad. En el caso de *La soledad era esto*, de Sergio Renán, este recuadro dice: "Películas en el mismo registro: *Secretos y mentiras* (1996), *El hijo de la novia* (2001) y *Antwone Fisher* (2002)". ¿En qué mismo registro? ¿El registro civil? ¿El registro de la propiedad intelectual en trámite?

■ En el N° 1 se dice que *Good Bye Lenin* tuvo "funciones agotadas en el Festival de Cine Independiente". Un dato sorprendente que no hace más que confirmar la eficacia de ese evento: el festival es tan exitoso que se agotan funciones hasta de las películas que nunca estuvieron programadas. En realidad, puede ser que las funciones estuvieran tan agotadas que se quedaron descansando en el camino y nunca llegaron al festival.

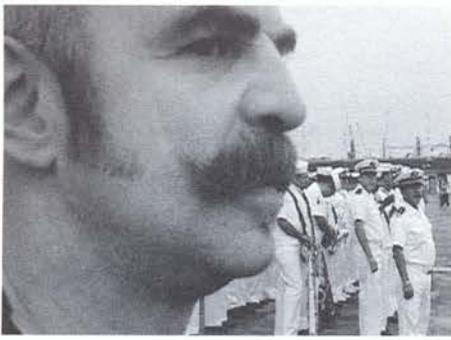
■ Una nota sobre el cine estadounidense estrenado este año en Argentina es el ejemplo más guarango de mala información. Publicada en el N° 4, la nota se propone demostrar que en 2004 casi la mitad de las películas de EE.UU. fueron "secuelas, remakes o estuvieron inspiradas en obras literarias o cómics", y que esas películas fueron más taquilleras que las basadas en ideas originales. Como ejemplos de films que no son adaptaciones literarias figuran *Capitán de mar y guerra*, de Peter Weir, y *El gran pez*, de Tim Burton. La nota está firmada por el actual editor de *Cinemanía*, Damián Richarte, y es bastante raro que no conozca alguna de las exitosas novelas de Patrick O'Brien en las que se basa la primera película, una de ellas editada con



Arriba, *Toro salvaje*. Abajo, *Good Bye Lenin*. Materia prima para los errores de *Cinemanía*.

una faja con la foto del actor Russell Crowe. Pero más que raro es inaceptable que Richarte repita tres veces en la nota que *El gran pez* es una idea original y no haya leído en el N° 1 de su revista un texto ilustrado, de casi un tercio de página, con la recomendación del libro de Daniel Wallace en el que está basada la película de Burton.

¿Dónde quedó la tradición cinéfila rioplatense, aquella disciplina de H. A. Thevenet de la acumulación informativa certera, o el cultivo del dato justo del cineclubismo porteño de Héctor Vena? Muy, muy lejos de esta clase de periodismo. No es casual que en el N° 3 aparezca recomendado elogiosamente el libro *Diccionario de directores del cine argentino*, de Adolfo C. Martínez, que tiene un irresponsable manejo de la información (ver EA N° 147). *Cinemanía* dice estas aberraciones, y otras muchas, como que Mira Nair es un director. En el consejo editorial está Pablo Bossi, jerarca de Patagonik, y también colaboran otros empleados de la empresa productora de Pa-



toruzito, una película que compite en errores en general con *Cinemanía* y en errores de continuidad con *Plan 9 del espacio sideral* y es un nuevo descenso a los infiernos de lo inimitable que hizo el cine argentino.

SUENA TREMENDO. Nunca averigüé si era cierto, pero me contaron que había dos hombres en el mundo que tenían la fórmula de Coca-Cola. Ambos debían llevar vidas separadas para no morir en un mismo accidente y provocar el final de la supergaseosa. Quienes editan esta revista deben pensar que tienen la fórmula de Coca-Cola porque parece que nunca se encuentran para ponerse de acuerdo sobre los contenidos y la coherencia integral de la publicación. Esto trae como consecuencia que, además de los errores puntuales de información, exista un problema más estructural en *Cinemanía*. Por ejemplo, en la sección "Estrenos" hay un recuadro que dice "Argumento", donde figura una sinopsis de cada película. Al lado de ese recuadro hay otro texto, que la mayoría de las veces también repite parte del argumento con el agregado de las personas implicadas en la película y algún otro dato más. En la sección "Críticas" quienes se encargan de hacer los textos la mayoría de las veces cuentan nuevamente el argumento, lo que hace que la misma información se repita hasta tres veces y ninguna de las secciones tenga identidad propia. Sumado a esto, las secciones de DVD, video y TV también transcriben argumentos.

En tres tapas se prometen "Todos los estrenos del mes". En estas problemáticas épocas en que los estrenos se aplazan o directamente se anulan, casi todas las informaciones sobre las fechas de lanzamiento resultan equivocadas inmediatamente. Lo mejor es que no se prometa algo que no se puede cumplir. Además, muchas películas ausentes. En el editorial del N° 1 se comenta que la crítica no debe convertirse en "depredadora", pero la ausencia de ciertos estrenos es una forma de preñar películas. El olvido de *Acratas*, *La vaca verde*, *Rebelión*, *Cabeza de palo*, *Hora cero*, *Crónicas mexicas*, tal vez se pueda justificar porque algunas son videopelículas y la revista es de cine, o porque no tienen un estreno comercial que *Cinemanía* considere adecuado. De todas maneras, la revista también se olvidó de *Duplex*. Hay en *Cinemanía* una tendencia a conside-



rar que el cine es estadounidense o argentino, pero de ninguna otra nacionalidad. En algunos números no hay ni mención de cinematografías asiáticas, europeas, latinoamericanas, etc. Por ejemplo, la sección de cine mundial debería llamarse "cine estadounidense" porque está dedicada sólo a films de ese país. Por ejemplo, en "Proyectos & rodajes" se anuncia lo que está en preproducción sólo en EE.UU. ¿En Asia no se prepara ningún rodaje? ¿En Europa tampoco? En realidad, entrevistas e informes sobre actores y directores se dedican a sostener que el cine es estadounidense (hubo una sola excepción en la entrevista con Almodóvar). Además, claro, están la sección y las entrevistas de cine argentino. "El Hombre Araña vs. Patoruzito" fue el título de tapa de la *Cinemanía* N° 3 y es toda una declaración de principios de la revista sobre la polaridad que busca respaldar. Tal vez sea una postura que le interese respaldar a Patagonik.

ESTADO CITRICO. "La existencia de una crítica cinematográfica cobra sentido si aparece como la confesión pública de un profesional que cuenta entusiasmado la verdadera conversación íntima que mantuvo con la película. De esa sinceridad nacen los servicios de información, de orientación, de fuente de revelaciones a compartir que toda crítica merece brindar", escribe Hugo Paredero en el editorial del N° 1. Como vimos, la información y la orientación no son servicios que la revista pueda prestar. Pero con respecto a las críticas, la cosa se pone más fulera. En las páginas de esta revista no sólo se despliega un mal o nulo ejercicio crítico sino que se sostiene una posición anticrítica espeluznante. La mayoría de las críticas son sólo una sinopsis argumental acompañada de calificaciones injustificadas; nada de trama argumentativa y mucho

A la izquierda, *Crónicas mexicas*, no advertida por *Cinemanía*. Aquí al lado, el caballo del comisario: *Patoruzito* con Pamperito.

menos de las revelaciones que se pretenden. En el primer editorial, Paredero escribió que la revista tendrá una "novedad": "Nuestras críticas no estarán acompañadas de calificaciones o puntajes como sucede en todos los diarios y revistas. Ni notas de 1 a 10 ni estrellitas de 1 a 5. Creemos que ninguna película –por joya o bodrio que nos parezca– merece ahogarse en ese tipo de simplificaciones". Sin embargo, lo que sí tienen las críticas son unas frases que aparecen como texto destacado dentro de cada crítica; algunos ejemplos son: "Desopilante", "Martel genial", "¡Noiret! Entre los grandes", "Emotiva e hilarante", etc., todas frases que remiten claramente a las simplificadoras y tramposas citas que se hacen en los afiches publicitarios de las películas. Y cuando se borran las fronteras entre el discurso periodístico y el publicitario, me parece que entramos en el peor de los problemas, y la ética periodística (y también la ética publicitaria, si es que tal cosa existe) desaparece por completo. Jonathan Rosenbaum sostiene que lo que se conoce como crítica muchas veces es en realidad publicidad, y *Cinemanía* es un ejemplo de esto. Pero más allá de que la crítica sea bastante poco elaborada, hay una sección específica que se encarga de hablar mal de la crítica. Su nombre es "Estado crítico" y siempre aparece con un texto que empieza diciendo que la "crítica es un terreno pantanoso en el que cualquiera puede hundirse fácilmente". Lo pantanoso se justifica porque "opiniones encontradas son moneda corriente". La revista de la industria sostiene que pensar distinto es parte del hundimiento de la crítica, que está mal, y hace unas notas comparando tres valoraciones distintas de críticas de medios argentinos no especializados en cine. Expone eso como el horror. Para *Cinemanía* estaría bien si los críticos fuesen personas que piensan lo mismo. No quiero decir que no pueda haber una sección donde se discuta la crítica, pero los argumentos no deberían ser de este tipo. Además, la sección de crítica de la revista debería tener un criterio más sólido y tal vez explicar por qué no salen críticas de algunas películas como *Patoruzito* y tantos otros estrenos. O tener un periodismo un poco más responsable y no tan pantanoso. *Cinemanía* es una revista en "estado crítico", por su insistencia en mandar fruta. Una revista para el tomatazo. ■

Comedia de equivocaciones

El autor de esta nota se sorprendió por la forma en que dejó de colaborar en *Cinemanía*. Aquí, un relato que no quiere ser una descarga emotiva, sino un llamado de atención sobre ciertas cosas que pasan con la crítica en nuestro país. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

No quisiera que estas líneas se interpreten como un ajuste de cuentas. Lo que voy a relatar tiene que ver con el estado en el que se encuentra la crítica argentina en este momento y de las presiones que sufre para que, lisa y llanamente, deje de existir.

Hace un par de meses conocí a Hugo Paredero, quien buscaba redactores para *Cinemanía*. Nos encontramos, hablamos de cine, nos caímos bien y conversamos de una eventual colaboración mía para la revista. Por mi experiencia como redactor en internet, la idea tenía que ver con un tipo de trabajo que no era de crítica de cine. Pero las circunstancias hicieron que, para el primer número, me encargaran varias notas. Que se publicaron y por las cuales me felicitaron.

Cabe aclarar que los dueños de la publicación (que tiene un acuerdo por la marca con su homónima española) son Pablo Bossi, de Patagonik, y el cineasta argentino Luis Puenzo. Como me garantizaron independencia (aunque Paredero me aclaró que no quería crítica "destruccionista", sino textos que sacaran lo interesante de los films, a lo que accedí porque, aunque ustedes no lo crean, a los críticos nos motiva más escribir de lo que nos gusta que lo contrario) y como en el staff figura una persona a quien respeto y admiro como Moira Soto, e incluso tras preguntar si era un problema que escribiera en *El Amante*, hice mi trabajo alegre y a conciencia.

Para el segundo número me pidieron una decena de críticas. Entre ellas, *El quinteto de la muerte*, *The Company*, *El efecto mariposa*, *Dos viejos cascarrabias*, *Van Helsing*, *El día después de mañana*, *1.000 cuerpos* y *Duplex*. Hablé en contra de las tres primeras y de *El día...*, aunque en realidad eso no es importante (los críticos de cine somos fieles a nosotros mismos y ponemos la firma en lo que opinamos; algunos medios advierten que "la

dirección de la revista no comparte necesariamente la opinión de sus redactores"). Todas esas críticas se publicaron y me encargaron más textos para el número 3.

La tarde anterior al vuelo que me llevaría a Francia para ser jurado de FIPRESCI en el Festival de Annecy, recibí un llamado de Paredero diciéndome que estaba consternado y triste por la noticia que me tenía que dar, pero que Bossi y Puenzo querían que no escribiera más en *Cinemanía*. Y que él me había defendido pero que no había caso, que la decisión era irreversible y que no sabía qué decirme. Inmediatamente pensé muchas cosas, pero opté por tomar distancia y esperar a la vuelta para solicitar una reunión con Hugo y Mercedes Reincke, productora de la revista y quien también me quería en el staff. En realidad me di cuenta enseguida de la gravedad del asunto. Aparentemente, Puenzo había puesto el grito en el cielo porque en la crítica de *The Company* yo había escrito que Altman era "un invento" sin "argumentar" (en realidad la nota decía que con Altman había habido un equívoco, que pudo ser importante en los 70 pero ya no). Puedo hacerlo con más precisión en 4 páginas pero no en 1.200 caracteres. Paredero, según sus propias palabras, les dijo lo mismo.

Ahora lo importante. Es muy grave, gravísimo, que expulsen a alguien de un medio por lo que opina. En realidad parece, al releer el editorial del primer número, que la frase de Paredero "algo hay que hacer con la soberbia (de los críticos, incluido yo)" es impedirles que escriban lo que realmente piensan, que corran riesgos, que se los discuta. Hablar de los valores de un film, como cualquiera sabe, no es hablar siempre a favor. Se me ocurren mil razones más válidas para mi expulsión (económicas sobre todo, dado que *El quinteto de la muerte* tenía publicidad de una página

en el número 1 y que uno de los socios de Patagonik es Disney); se me ocurre también que es triste que la crítica sea, cuando no se acomoda a los intereses de un medio, la variable de ajuste. En cuanto a la "metodología de la expulsión", me sentí abandonado. Los textos pasaron por una revisión editorial pero nadie "impugnó" nada respecto de mis críticas en ese momento; en ese caso yo mismo podría haber decidido si quería seguir o no, y atenerme a las consecuencias. No fue el caso: los textos aparecieron y eso implica, necesariamente, que mi trabajo fue aceptado por el consejo editorial de *Cinemanía*, una de cuyas tareas, justamente, es decidir qué se publica y qué no. ¿Qué decir, repito, si el problema fueron textos incluidos, impresos y distribuidos? Tampoco se me objetó el tono de mis críticas en ese número ni se me solicitó un cambio para el siguiente. En ese caso, también, la decisión habría sido mía. No tuve nunca jamás derecho al pataleo (que, cuando uno cumple a conciencia con sus obligaciones, es el primer derecho inalienable, en el trabajo, ante el Estado, con la familia, con los vecinos).

Hasta aquí la comedia de equivocaciones: de *Cinemanía* por pensar que yo iba a hablar siempre bien de todas las películas; mía por pensar que una revista cuyos dueños son parte del establishment del cine iba a respetar la libertad de opinión. Y antes de que alguien diga que "siempre existen presiones en los medios", aclaro dos cosas: yo no sufrí ninguna "presión", me echaron sin posibilidad de diálogo (nunca hablé con Bossi, a Puenzo lo vi una vez en la puerta de Patagonik; fui yo quien pidió una reunión con Hugo y Mercedes, advirtiéndoles además que iba a contar el hecho); trabajo en los medios desde 1997, por lo que conozco las presiones y aprendí a soportarlas. Quizás haya desmentidas, negaciones o cosas por el estilo. Temo que me traten de "persona difícil en el medio", estigma que ha dejado a muchos sin trabajo por contar esta clase de atropellos. Espero al menos que esta nota sirva como un llamado de atención: algo muy malo está pasando para que suceda una cosa así. Sigo triste y sorprendido: ahora sólo me queda esperar que alguien cuente otra historia oficial. ■

Murió y fue polémica, que si era el más grande, que si no tanto, que cuándo empezó su decadencia, que si era genial o risible. Aquí les ofrecemos una nota a favor y luego una áspera columna por nuestro especialista en necrológicas en contra. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

MARLON BRANDO 1924-2004

Yo, el mejor de todos



Un tranvía llamado deseo, El salvaje y Ultimo tango en París: de la venta de camisetas al furor por la manteca.

Tal vez el actor más importante de todos los tiempos, Brando creó una nueva forma de actuar en el cine, por la que se lo quiere o se lo rechaza. Y se fue. O se fue una forma de actuar que marcó un corte violento en la historia del cine. Para algunos, el gran intérprete de todas las épocas; para otros, una presencia molesta dentro de la historia de la actuación cinematográfica. Las notas necrológicas expresaron los elogios previsibles ("el mejor actor del mundo"), citando el puñado de películas que lo hicieron célebre, allá por los 50, cuando se erigió en un mito invencible frente a otros colegas con mayores aptitudes y menos películas olvidables. Sin embargo, hay un punto en el que, como admirador de su fluctuante trayectoria, considero a Marlon Brando el mejor de todos: su sola presencia transmitía una emoción estética imposible de explicar racionalmente, que acallaba la reprobación crítica. Trabajó en grandes películas, jugó con su propia leyenda en films poco recordables y encarnó personajes que convendría no mencionar para no desmerecer la estatua de piedra. Fueron cuarenta títulos, dirigió un más que interesante (anti)western (*Un rostro impenetrable*, 1961) y se constituyó en un referente, un faro de la actuación cinematográfica a mediados de los 50. Brando murió; la remera de Stanley Kowalski dejó de sudar; el chicle de *Ultimo tango en París* quedó pegado en la baranda del balcón; Kurtz abandonó su demencial ejército selvático, y el nieto de Don

Corleone ya no juega con su abuelo en el jardín. Quedan las películas, esos momentos geniales y esas sobreactuaciones incómodas para seguir disfrutando de la estrella. Brando tenía bastante del Welles actor: su anatomía y su grandeza interpretativa (también su pereza y la supervivencia a través de los años) eran suficientes para suscitar una sutil complicidad con el espectador. Acaso diez o quince años antes de su decadencia, cuando sus vástagos hicieron lo posible para enfermar al mito, todavía se miraba al espejo todas las mañanas para seguir declarándose el mejor de todos. Lamentablemente no hay registro filmico de sus trabajos en teatro, custodiado por Stella Adler y Lee Strasberg en los egocentristas recintos del Actors Studio. Pero sus primeras caracterizaciones en el cine representan por cierto el manual proselitista del Método. En su consagratorio período inicial –el que media entre *Vivirás tu vida* (Zinnemann, 1950) y *Nido de ratas* (Kazan, 1954)– ya presentaba una forma de actuar que dividiría a los espectadores en admiradores y detractores. Kowalski en *Un tranvía llamado deseo* (Kazan, 1951), Emiliano Zapata en *Viva Zapata!* (Kazan, 1952), Marco Antonio en *Julio César* (Mankiewicz, 1954), el rebelde motociclista de *El salvaje* (Benedek, 1954) y el obrero portuario de *Nido de ratas* son papeles que no difieren mucho entre sí: son sutiles y, al mismo tiempo, transparentes expresiones de una manera de exhibirse en la imagen hasta ese momento inédita. Por

supuesto que siempre se recordarán aquellas escenas que marcaron un estilo aún hoy vigente: los planos y contraplanos con Vivien Leigh en pleno deseo sexual; la presentación del líder revolucionario mexicano; la fanfarronería con la que monta en su moto; el monólogo luego del asesinato de Julio César; su ingreso a la fábrica, con el rostro lleno de moretones y la campera manchada de sangre, tras la paliza que le propinan sus jefes. Hay otro punto bastante claro en su trayectoria: durante casi dos décadas, Brando vive a los tropezones con su joven leyenda en películas fallidas y hasta muy malas, dejando esporádicos trabajos donde se percibe una mayor preocupación por la elección de las historias y los directores. Acaso el aspecto más débil del Actors Studio (la repetición del gesto, la incómoda sensación de estar frente a un gran camelo antes que frente a una gran actuación) se encuentra en el extenso período que va de 1954 a 1970. Allí encarna a Napoleón en la insoportable *Desirée* (Koster, 1954), se lo nota fuera de sintonía en el musical *Ellos y ellas* (Mankiewicz, 1955), aburrido y hastiado en la espantosa *Una condesa de Hong Kong* (Chaplin, 1966) y hasta haciendo el ridículo como un hippie-gurú en la lisérgica *Candy* (Marquand, 1968). Otro manto de piedad merecen sus roles en *Sayonara*, *La casa de té de la luna de agosto* y *Motín a bordo*, pero la divagante leyenda triunfa en labores poco apreciadas en medio de tanto material descartable, como el del



Brando como *Julio César*.

militar homosexual de *Reflejos en un ojo dorado* (Huston, 1967), el general nazi de *Los dioses vencidos* (Dmytryk, 1958), el acompañado cowboy de *Un rostro impenetrable* (filmsíntesis de los defectos y virtudes de su origen teatral) y el sheriff apaleado y maltratado de *La jauría humana* (Penn, 1967).

Brando crea una forma de morir en cámara y de soportar tormentos físicos que convocan al elogio instantáneo. En el nazi de *Los dioses vencidos*, el revolucionario Zapata, el obrero de *Nido de ratas* y el sheriff de *La jauría humana* —cadáveres los dos primeros y rostros desfigurados los últimos— recurre a la performance y a la sobreactuación como una necesidad física y espiritual para acrecentar su propia mitología.

Pero llegaron Coppola y la *famiglia* Corleone y sobrevino la resurrección popular. Costará encontrar en la historia del cine otra interpretación tan influyente, citada y parodiada (hasta por él mismo en *Un novato en la mafia*) como la de *El padrino* (1971). Entre tantas escenas memorables donde el magnetismo actoral se impone al manual de cabecera, rescato un gesto, sutil y contundente por igual: aquella mínima expresión de su rostro, levantando las cejas, cuando le informan de la suerte del engraido productor de Hollywood que se negaba a darle trabajo al ahijado de la *famiglia*. Allí Brando vuelve a ser mito, leyenda, a despertar la admiración incondicional. Quien quiera disfrutarlo que lo haga, quien quiera entender que entien-

da. Su cuerpo comienza a ensancharse con el paso del tiempo y, por si fuera poco, deja de ser transparente. El monólogo frente al cadáver de su mujer y la exhibición de su trasero en *Ultimo tango en París* y la media hora en la que Kurtz (imponente, rapado, macabro, enajenado, como si se tratara de un dios ubicado en la débil frontera entre el bien y el mal) muestra su dominio a Willard en *Apocalypse Now* (1979) representan el epitafio definitivo del genio. El resto de su filmografía será entretenimiento, jolgorio, mofarse de sí mismo, sobrevivir, luchar con los años y contra los afectos más cercanos. Pero Brando, además de aquello que representó para la historia el cine, siempre mantuvo una aureola contestataria en la que la persona se confundía con el personaje. Fue un joven y viejo punk que hizo lo que se le antojó durante gran parte de su vida. A diferencia de sus compañeros de los comienzos en el Actors Studio (James Dean, Sal Mineo, Monty Clift), quienes murieron jóvenes, como el ingenio Sid Vicious, Brando fue el Johnny Rotten del cine: ciclotímico, divagante, mofándose de su propia figura, cobrando muchos dólares por interpretar al papá de Superman durante apenas diez minutos. Murió a los 80, resucitó varias veces y nadie lleva una remera con su rostro aniñado o degradado por los kilos y los años. Su legado son las películas. Mientras tanto, tratemos de descifrar qué dice antes de morir en el balcón en *Ultimo tango en París*. ■

CONTRA BRANDO

Narciso blanco

No existe nada peor cuando se habla de una película que referirse en primer lugar al actor que la interpreta. Pues bien, eso es lo que ocurre con gran parte de la filmografía de Marlon Brando. Surgido de las tablas de Broadway, debutó en el cine en 1950. Exponente paradigmático del famoso "método" (ese estilo de actuación que tanto mal le ha hecho al cine) impulsado por el Actors Studio de Lee Strasberg y sus acólitos, en esa década se convirtió en una suerte de emblema —tras la desaparición de James Dean— de la llamada generación *beat*, rebelde e inconformista frente al orden establecido, y en una decisiva influencia (en mi opinión, como mínimo nefasta) sobre toda una camada de actores que adoptaron su modelo histriónico. También de ese período son los trabajos que provocaron que muchos críticos lo consideraran —a partir de su estilo interpretativo cargado de histeria, balbuceos ininteligibles y abundantes rascadas de oreja— "el mejor actor de todos los tiempos", una calificación fácilmente refutable si se recorre la historia del cine norteamericano (podría nombrar decenas de actores muy superiores a Brando). Si bien la década del 60 se considera un período oscuro de su carrera, en ella están para mí sus mejores trabajos (la casi desconocida *El americano feo*, de George Englund; *Reflejos en un ojo dorado*, de John Huston, donde compone con gran sensibilidad a un militar homosexual, y la también poco vista *La noche del día siguiente*, de Hubert Cornfield), films en los que abandona su proverbial narcisismo para integrarse al trabajo conjunto y meterse con intensidad en la piel de los personajes. Los años 70 trajeron una vuelta a los primeros planos a partir de su (perdón, pero no encuentro un término más adecuado) risible caracterización de Vito Corleone en *El padrino*, su trabajo en *Ultimo tango en París* (un film que, como su interpretación, no me mueve un pelo) y sus ampulosos gestos políticos —enviar a una india a recibir un Oscar que le habían otorgado—, culminando en *Apocalipsis Now*, su última aparición relevante en la pantalla. A partir de 1980, y ya convertido en una especie de mamut con notorias dificultades de desplazamiento, sus esporádicas presencias en películas de tercera línea por las que cobraba sumas millonarias lo convirtieron en una suerte de patética caricatura de sí mismo, mucho más cerca de la conmiseración que de la admiración. Jorge García

Un sake de cine

Una vez más, un ciclo organizado por la Cinemateca Argentina en su predio de la Sala Lugones del Teatro General San Martín nos permitió ponernos en contacto con una muestra de películas japonesas recientes, con escasas posibilidades de distribución comercial en el país. **por JORGE GARCIA**

Es sabido lo dificultoso que es en estos tiempos acceder a estrenos comerciales que no provengan de Hollywood. Casi no se ven películas europeas, que en otras épocas llegaban con bastante frecuencia a nuestras pantallas; el cine latinoamericano es una suerte de fantasma del que se habla pero no se ve, no digamos ya el africano, y en cuanto al asiático, boom mundial desde hace varios años, sólo es posible conocerlo a través de la programación del Bafici. En lo que atañe al cine japonés en particular, por estos lares el único director cuya filmografía –sobre todo a partir del éxito internacional de *Rashomon*– se distribuyó a lo largo de los años con cierta regularidad fue Akira Kurosawa. De cineastas más importantes que él, como Mizoguchi, Ozu o Naruse, sólo se pudo acceder a parte de su obra a través de ciclos especiales organizados por la Cinemateca, y en cuanto a otros que han ido gozando con el paso del tiempo de gran reconocimiento internacional (Heinosuke Gosho, Seijun Suzuki, Teinosuke Kinugasa, Shiro Toyoda, Keisuke Kinoshita, Yoji Yamada, Kon Ichikawa, por nombrar sólo algunos) son, a pesar de su abundante y valiosa filmografía, casi ilustres desconocidos en este país. En el caso de los realizadores más jóvenes, diversos ciclos organizados por la mencionada institución permitieron alcanzar un conocimiento, no por precario menos valioso, de la producción cinematográfica japonesa en los últimos años, y ahora tuvimos la posibilidad de ver 12 películas de diversos directores –algunos veteranos como Imamura, Yamada y Kumai, otros bastante más jóvenes–, pero representativas de las tendencias actuales del cine nipón. *Primer amor* (1999), de Tetsuo Shinohara, comienza como un típico relato de adolescente conflictuada, con madre gravemente



enferma y escasa comunicación con su padre, aunque ofrece una interesante vuelta de tuerca cuando la muchacha descubre casualmente una carta de un antiguo amante de su progenitora y resuelve ir en su búsqueda. El film está narrado con un tono asordinado que, en alguna ocasión, roza peligrosamente la chatura, pero en sus mejores momentos ofrece un retrato sensible y melancólico de su joven protagonista, atrapada en un período de la vida signado por las contradicciones.

Cara (2000), de Junji Sakamoto, también presenta a una protagonista femenina, en este caso una mujer tímida y poco agraciada que, cansada de las humillaciones a las que la somete su hermana, la mata casi accidentalmente, lo que la obligará a desarrollar de allí en adelante una vida en perma-

nente fuga. Atípico relato de aprendizaje, centrado de manera casi excluyente en el personaje principal, el film presenta bruscos cambios de tono en su narración y un humor sutilmente perverso en la descripción de las diversas peripecias de la protagonista en su intento de acomodarse a una nueva realidad vital. Película no del todo redonda pero con varios momentos fascinantes, es una obra que se aleja de los clichés y convencionalismos habituales.

De Kiyoshi Kurosawa, gracias a un ciclo organizado hace algunos años en la Cinemateca y a la retrospectiva presentada en el Bafici 2004, se conoce buena parte de su obra. Realizador imaginativo y ecléctico, que ha transitado diversos géneros, su obra se presenta como una de las más personales entre los jóvenes cineastas japoneses. *Kairo* (2001) podría calificarse a primera vista como una obra de terror “informático” (debido a un virus que se propaga por la red, se produce una ola de suicidios masivos), pero el film excede ampliamente su anécdota para transformarse en una lúcida y dolorosa reflexión sobre la vida contemporánea en la que sus protagonistas –vivos y muertos– deambulan como fantasmas en medio de un desolado paisaje urbano. Un film en el que se detectan ecos de Tsai Ming-liang y Antonioni, pero marcadamente original.

Hush! (2001), de Ryosuke Hashiguchi, una figura importante dentro del movimiento gay de Japón, parte de una propuesta atractiva: el encuentro fortuito de una mujer solitaria, ansiosa por tener un hijo, y una pareja de homosexuales, de quienes requerirá los elementos necesarios para gestarlo. Sin embargo, el film se estira demasiado, no encuentra casi nunca su tono narrativo y no consigue dotar a los personajes centrales de



En la página anterior, *Samurai del atardecer*. La foto grande de aquí al lado es de *Hush!*, y las de abajo son de *Kairo* y *Primer amor*.



auténtico interés, lo que provoca –más allá de algún ocasional pasaje logrado– que se vaya deshilachando progresivamente hasta desembocar en un final previsible.

Kaza-hana (2000), de Shinji Somai, una figura bastante influyente en el desarrollo del nuevo cine nipón, narra una historia en principio lineal y convencional: la búsqueda de una pareja en crisis de su reencuentro a través de un viaje. El mérito del director es enriquecerla con una sutil descripción de los estados de ánimo de los personajes en sus intentos de superar la tristeza e incomunicación que los acosa, proceso en el que los tiempos muertos y la utilización de los espacios adquieren auténtica relevancia dramática. No estamos hablando de una película de Antonioni, pero es innegable que la figura del realizador italiano se ha convertido en una influencia incontestable en buena parte del cine oriental que conocemos.

Shohei Imamura es un indudable referente del cine japonés de los últimos años por su estilo narrativo irreverente y desenfadado, claramente alejado de las convenciones naturalistas y con bruscos cambios de tono dentro de una misma película. *Agua tibia bajo el puente rojo* (2001) tiene un personaje femenino muy atractivo que, entre otras car-

racterísticas bizarras, expele abundantes cantidades de agua cuando mantiene una relación sexual. En su tono de fábula más o menos fantástica, la película ofrece algunos buenos momentos en los que se conjugan el humor y el erotismo pero en buena parte del relato la narración se estanca y pierde ritmo y el tedio se propaga irremediablemente en la pantalla.

Waterboys (2001), de Shinobu Yaguchi, un realizador muy bien considerado en su país, es uno de los infrecuentes exponentes de comedia que llega del cine japonés y narra la historia de un grupo de alumnos secundarios que intentan formar el primer ballet acuático masculino. La película es una suerte de divertimento para adolescentes, de un humor bastante banal en el que en muchos pasajes la ligereza de tono se transforma en superficialidad.

Eureka (2001), de Shinji Aoyama, fue exhibida en el Bafici 2001 y narra de manera lineal y tomándose su tiempo –el film dura nada menos que tres horas y cuarenta minutos– el proceso de superación del trauma que le ha provocado al chofer de un ómnibus ser el único sobreviviente (junto con una pareja de adolescentes que sufrirá otro tipo de consecuencias) del secuestro del vehículo por un grupo de delincuentes. Sin

recurrir a psicologismos gratuitos y utilizando una vaga estructura de relato policial (hay un asesino serial dando vueltas), el film indaga en los vericuetos de la responsabilidad y la culpa, valiéndose de una narración seca y ascética en la que abundan los prolongados planos fijos y una inusual utilización dramática del espacio y el paisaje. Con un asombroso ritmo interno y una notable valorización de cada detalle dentro del plano, la película –a pesar de alguna simplificación dramática en su último tramo– nos presenta a un cineasta mayor de quien sería bueno conocer otros films.

El veterano Yoji Yamada es probablemente el más prolífico de los directores japoneses en actividad y se caracteriza –según referencias confiables– por el carácter nostálgico e intimista de sus films. *Samurai del atardecer* (2002) es, en su estructura aparente, un film de género ambientado en el siglo XIX (un guerrero retirado, viudo y con dos pequeñas hijas y su anciana madre a su cargo se ve obligado –siguiendo directivas de su clan– a enfrentarse a un invencible samurai), pero el estilo clásico de la narración, puntuada con sobrios y concisos movimientos de cámara, y el desarrollo de la historia, de un tono casi musical, con una primera parte encuadrada dentro del relato costumbrista y un segundo tramo de un tono más grave y melancólico, otorgan al film las características antes señaladas. Otro realizador con una obra seguramente a descubrir.

El mar está mirando (2002), de otro veterano, Ken Kumai, está basado en un guión de Akira Kurosawa, ambientado en el siglo XIX y su acción transcurre casi en su totalidad en un prostíbulo. Film prolijo, sin vuelo y marcadamente académico, que casi nunca consigue transmitir el clima opresivo del lugar físico donde se desarrollan los hechos, desemboca en un melodrama de baja intensidad y carece de la potencia emocional de otros relatos de las mismas características (v.g. *La calle de la vergüenza*, la última obra maestra de Kenji Mizoguchi).

El ciclo se completó con *Juventud* (2000), de Takashi Yamazaki, y *Loco por la pesca* (2000), de Katsuhide Motoki, dos enormes éxitos de público en Japón pero que ratifican, por si hacía falta, que la repercusión masiva no garantiza calidad cinematográfica. ■



FESTIVAL DE **KARLOVY VARY**

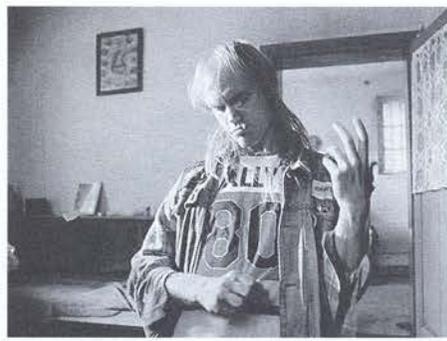
Rasgos compartidos

El festival de la ciudad termal de la República Checa tuvo una (floja) competencia con una película (justo la gran favorita) retirada durante el evento, un buen conjunto de documentales e interesantes rescates históricos. **por DIEGO BRODERSEN**

Perdóneme el lector por comenzar esta semblanza (sí, semblanza: los festivales de cine tienen personalidades, virtudes y mañas como cualquier ser humano) con un comentario de índole sociocultural: si hay algo que tanto checos como argentinos compartimos en cuanto sociedades es esa mirada entre odiosa y condescendiente, ciertamente no exenta de humor, hacia la clase política. Durante la 39ª edición del Festival de Karlovy Vary se exhibieron más de treinta películas locales; bastaba un ínfimo comentario acerca de la política o sus hacedores para que la sala a pleno se lanzara a competir por la carcajada más audible. Fueron muchos años de comunismo seguidos por una incipiente democracia. En la República Checa hay ciudadanos esperanzados, nihilistas, melancólicos, soñadores, reaccionarios... pero nadie cree en esta nueva raza gerencial del quehacer nacional, mucho menos ahora que el país ingresó a la Unión Europea. *Czech Dream* es el título de un interesante aunque fallido documental que, más allá de sus problemas, grafica didácticamente muchas de las tensiones y contradicciones del estado de las cosas en el país del Este. Luego de la caída del Muro de Berlín, Checoslovaquia volvió a dividirse en sus dos componentes originales (los vecinos de los checos son ahora los habitantes de Eslovaquia), y la flamante república comenzó a consolidar su nuevo sistema polí-

tico abriéndose gradualmente al capitalismo. Los símbolos de la modernidad comenzaron rápidamente a mostrar su costado más salvaje y denigrante, y el ciudadano adquirió sin darse cuenta una cualidad hasta ese momento desconocida: consumidor no se nace, se hace. Vít Klusák y Filip Remunda causaron flor de revuelo en los medios el año pasado cuando, como tesis práctica en la carrera de dirección cinematográfica que terminaban de cursar, decidieron embarcarse en la creación de un producto inexistente, la cadena de hipermercados Cesky Sen (Sueño Checo). La primera media hora del film es apasionante. Asistimos a la búsqueda de un logo atractivo, al diseño de la campaña publicitaria en medios gráficos, radiales y televisivos, al cambio de *look* de los cineastas ahora devenidos gerentes (de hippies a yuppies en un par de pasos) y a la preparación del golpe maestro, una apertura a toda orquesta que, de más está decir, no fue más que un gran camelo: detrás del gigantesco cartel en las afueras de Praga no había absolutamente nada, apenas un descampado tan estéril como los sueños de las mil personas agolpadas detrás de las vallas de contención. El mayor problema de *Czech Dream* es que nunca termina de desarrollar sus ideas respecto de una sociedad basada en el consumo de quimeras, y el resultado termina pareciéndose bastante a una joda de Tinelli, burda

y de mal gusto. Con los soviéticos estas cosas no pasaban. La ciudad de Karlovy Vary (Karlsbad para los alemanes, que han dejado de considerarla parte de su imperio hace ya algún tiempo pero que siguen visitando con asiduidad como simples turistas) es una pequeña ciudad ubicada a 120 kilómetros de Praga cuya característica más notable, al menos desde un punto de vista superficial, es su arquitectura europea del siglo XVIII, incólume aun en los mínimos detalles hasta la actualidad. Por ello destaca como un anacronismo imperdonable, en el centro del pueblo, una mole de granito negro llamada Hotel Thermal, construida en los 70 como muestra del modernismo comunista. El Thermal es el eje de irradiación del festival y no es la única paradoja de un evento anual que sufre –en gran medida por decisión propia– los mismos problemas que nuestro cercano Festival de Mar del Plata, en una historia de nunca acabar que podríamos llamar “el karma de ser clase A”. Hemos hablado en varias oportunidades de esta categoría, en los papeles, inexistente –la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films, FIAPF, los llama Festivales Competitivos de Largometrajes–, y de cómo pertenecer no tiene sus privilegios, a menos que uno se llame Cannes, Berlín, Venecia o, en menor medida, San Sebastián. Los otros siete miembros del exclusivo club



Página anterior, de izquierda a derecha: *My Step Brother*, *Atash*, *Edukators*. En esta página, en la línea de arriba: *Repatriation*, *Champions*, *The Herd*. En la línea inferior: *Yol*, *Out of this World*, *Poets*.

deben contentarse con competencias de escaso interés, conformadas por todas aquellas películas que fueron rechazadas por los hermanos mayores. La razón es sencilla: los títulos exhibidos en las respectivas competencias no pueden haber sido programados en ningún otro festival internacional.

Karlovy Vary 2004 no fue la excepción a esta maldición. Los dieciséis títulos de la sección dejaron una sensación de mediocridad potenciada por el pequeño escándalo protagonizado por *Beneath Her Window*. Considerado por muchos de los concurrentes como el más estimulante de los films en oferta, esta pequeña pero rendidora historia acerca de una treintañera en crisis afectiva en la Eslovenia contemporánea era una posible ganadora de algún premio mayor. Sin embargo, el mismo día de su presentación, fue retirada de la competencia por haber quebrado la regla de oro de la FIAPE. Hay que resaltar, de todas formas, que tanto los organizadores del festival como el director de la película, Metod Pevec, conocían los riesgos de antemano. De todas formas, una verdadera pena, ya que sus quince competidores ofrecieron apenas un muestrario de las pocas virtudes y muchos defectos del cine mainstream no norteamericano que se produce actualmente. *Napola*, del germano Dennis Gansel, fue una favorita del público, que aplaudió a rabiar esta historia

de adolescentes alemanes estudiando en una escuela de elite nazi durante los tempranos años 40. Ultraprofesional, previsible, políticamente correcta, se trata de una de esas películas que pueden funcionar comercialmente en cualquier mercado del globo, pero que ofrecen demasiadas certezas acerca del mundo en general y del cine en particular. Lo mismo puede decirse de la japonesa *Out of This World*, de Junji Sakamoto (el mismo de *KT* y *Another Battle*), una melancólica y desordenada remembranza de uno de los tantos grupos de jazz nacidos en Japón, a la sombra de la posguerra, para entretener a los soldados americanos. El ruso Valeri Todorovsky, de quien pudo verse en Mar del Plata 2003 su anterior film *The Lover*, presentó *My Step-Brother Frankenstein*, un adquin existencialista que intenta reflexionar sobre los horrores de la guerra y que presenta a un veterano de Chechenia algo desequilibrado alterando la vida cotidiana de una familia moscovita. Didáctica y bienpensante, vaya uno a saber por qué motivo terminó llevándose el premio FIPRESCI. Ni siquiera la comedia *Champions*, del local Marek Najbrt, logró levantar demasiado la puntería en una competencia que, lejos del desastre y la vergüenza ajena, dibujó una línea chata y monótona, bien clase A.

Lo interesante pasó por otro lado. Por ejemplo, en la sección competitiva de documentales, género que claramente está transitando por uno de los momentos más ricos en toda la historia del cine, en sus mejores exponentes bien lejos de la depurada demagogia de un Michael Moore. Si hablamos de desastres humanitarios, *Repatriation* es un sentido relato en

forma de diario narrado por su director, el coreano Kim Dong-won, quien durante 150 apasionantes minutos –diez años en la vida real– se dedica a seguir, investigar y, en última instancia, relacionarse emocionalmente con un puñado de “futuros conversos”: ex espías del Norte que pasaron entre 25 y 45 años (!) en prisiones del Sur, sometidos a todo tipo de torturas físicas y psicológicas, y que aún mantienen intacta la chispa socialista. El film arranca con la liberación de algunos de ellos a comienzos de los 90, su adaptación y vida cotidiana como no-cuidadanos luego de décadas de aislamiento y la lucha por lograr la repatriación, hecho histórico que recién pudo darse en 2001. Más allá de transformarse en un extraordinario tapiz que dibuja los cambios en la sociedad y la política coreanas de los últimos tiempos, *Repatriation* logra por momentos desnudar los niveles de locura y disparate a los cuales es capaz de llegar la humanidad cuando deja de ver en el otro a un ser humano. Igual de increíble, aunque mucho más ligera, *The Center* es la divertida travesía del realizador alemán Stanislaw Mucha, empeñado en encontrar el centro geográfico de Europa. En el camino, que lo lleva de Austria a Eslovaquia y de Polonia a Ucrania, se topa con una serie de personajes pintorescos que, obviamente, afirman que el punto en cuestión se halla en su pueblo; la docena de placas, esculturas y rocas de demarcación diseminadas en el mapa así lo atestiguan. Más allá del chiste, el film se detiene en las diferencias culturales y, fundamentalmente, económicas de ese monstruo en crecimiento llamado Europa. Menos lograda, aunque atractiva por su temática, resultó la da- ▶



Las dos fotos de arriba muestran el ambiente del festival. Abajo, a la izquierda: *Beneath Her Window*. Y a la derecha, *Jerusalem*.



nesa *Jerusalem*, *My Love*, otro diario cinematográfico, en este caso muy íntimo: Jeppe Rønne, su realizador, cuenta en off al comienzo de la historia cómo su viaje a Jerusalén hizo desaparecer en él todo rastro de fe religiosa, que trata de recuperar infructuosamente echando mano alternativamente a un rabino, un cura católico y un sacerdote musulmán.

Una de las grandes sorpresas de KV que se transformó en cita ineludible para cinéfilos en busca de sabores exóticos, "Ten Best Turkish Films" fue una selección especialmente curada para el festival donde fue posible acercarse a una cinematografía muy poco conocida, a excepción de algunos títulos recientes como *Uzak*, de Nuri Bilge Ceylan, que también integraba la muestra. *The Herd*, de Zeki Ökten, y *The Bride*, de Lüfti Ömer Akad, ambas realizadas en los años 70, demostraron el temprano interés por un cine turco políticamente jugado e ideológicamente transparente en un contexto industrial donde el musical para las masas dominaba la escena y la taquilla. La mayor parte de los films exhibidos tuvieron, en su momento, problemas con diversas censuras, e inclu-

so en algunos casos sus autores debieron exiliarse o bien sufrir varios años en prisión. La presentación de *Yol (The Herd)* fue particularmente intensa, con dos de los visitantes que oficiaban de presentadores conteniendo apenas las lágrimas al intentar sendos perfiles del guionista Yilmaz Güney y el director Serif Gören. *Yol* fue presentada en Cannes en 1982, donde ganó la Palma de Oro, y a partir de ese momento fue perseguida en su país de origen y prácticamente olvidada en el resto del mundo. La copia restaurada especialmente para la ocasión demostró que los comentarios acerca de sus virtudes se quedaban cortos: el lirismo desgarrador que alcanza la película en sus tramos finales la convierte en una verdadera obra maestra del cine contemporáneo, una gema que merece ser rescatada y puesta a disposición de una nueva generación de espectadores. Dentro de las diversas secciones paralelas de un festival con más de doscientos largometrajes, fue posible toparse con algunos de los éxitos de otros festivales recientes, incluidos algunos títulos que habían quedado ocultos por nombres más resonantes. Por ejemplo *Atash*, del palestino

Tawfik Abu Wael, ejercicio algo académico pero de alto impacto visual que narra las desdichas de una familia palestina dedicada a la manufactura de carbón artesanal y viviendo "de prestado" en territorio israelí. O *The Edukators*, de Hans Weingartner, que compitió oficialmente en Cannes e integra ciertas inquietudes políticas en un formato comercial deudor del Dogma danés. Por intereses de índole antropológica me animé a asistir a la presentación de la quinta entrega de una saga checa muy popular en su país de origen. *Poets Never Loose Hope*, del prolífico Dusan Klein, cumplió su cometido, al menos para corroborar que en todos lados se filman y estrenan productos televisivos en formato fílmico de escasa calidad y apolillada estética. Y que además son todo un éxito de público. Seguí los consejos de un conocedor del lugar: ante una indigestión checa, nada mejor que un buen balón de Pilsner, de verdad y sin exagerar una de las mejores cervezas del mundo. El clima hospitalario de Karlovy Vary y la posibilidad, no explorada, de sumergirse en alguna de las famosas termas del lugar aseguraban la buena salud física y mental. ■

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivian Imar

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinecic.com.ar

Una idea peregrina

Un festival de documentales termina siendo el disparador de una idea extraña: el cine puede no ser un arte específico sino una parte de algo que incluye a la plástica y la literatura. **por QUINTIN y FLAVIA DE LA FUENTE**

Compacto, intenso, cómodo, inteligente, todo eso es el Festival de Documentales de Marsella. Y siempre es bueno volver por allí, aunque sólo sea por tres días como nos sucedió en este caso. En Marsella, casi todo ocurre en un centro cultural municipal que tiene dos salas donde desde la mañana hasta la noche se proyectan las películas de un programa lo suficientemente grande como para ser variado y abundante y lo suficientemente chico como para que todo el mundo termine viendo casi todas las películas y pueda comentarlas y evaluar la cosecha anual.

Hace tres años que Jean-Pierre Rehm se encarga de la selección con un grupo de programadores tan sofisticados que el concepto de documental se modifica en cada edición a partir de las películas elegidas. Como pocos festivales (cada vez menos, hay que decirlo), Marsella se propone decidir cada año cuál es el cine que importa y cuáles son las tendencias relevantes en esa disciplina.

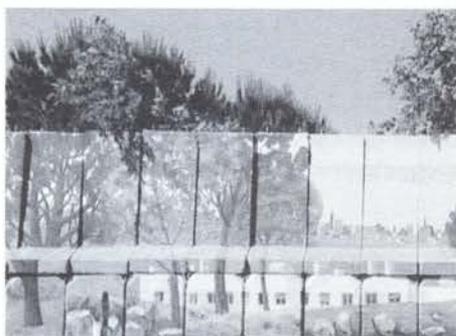
Esta vez, la sensación de que Marsella estaba apostando fuerte fue aun más marcada que en años anteriores. Rehm sostiene que cada film que el festival programa es política y de una manera literal parecen comprobarlo tanto la película inaugural como la ganadora del premio mayor. La primera fue *Accelerated Under Development; Under the Idiom of Santiago Alvarez*, de Travis Wilkerson, de quien en el Bafici 2003 se vio la obra maestra *An Injury to One*. Wilkerson debe ser el gran cineasta marxista que queda en actividad, una categoría a la que también perteneció, podría decirse, el creativo director cubano homenajeado por el film. La ganadora del Grand Prix internacional fue la israelí *Wall*, de Simone Bitton, que habla del muro que el gobierno de Sharon construye para aislar a los palestinos. Ya



El apasionante retrato Sylvia Kristel, de Manon de Boer.

presentada en Cannes, la película está bien filmada y es políticamente vigorosa aunque parece diseñada para festivales, demasiado tópica y de un humanismo de manual. La directora recorre la infame pared e interroga a los que viven de uno y otro lado, un poco como en *Ruta 181* de Sivan y Khleifi que se vio en el Bafici 2004. Pero esta última película dejaba una sensación bien diferente a la que produce *Wall*, en la que todo parecería tener solución con un cambio de gobierno. En *Ruta 181*, en cambio, se huele a deportación, a exterminio: es un film que pone la piel de gallina porque se palpa allí un sentimiento común a muchos israelíes: la eliminación de los palestinos, algo que una izquierda bienpensante no se anima a

reconocer ni siquiera a mencionar. De todos modos, *Ruta 181*, que se atreve a parodiar a un tótem como Lanzmann, es una especie de anatema en Francia, y se lo acusa de film antisemita, lo que es parte de un clima de intolerancia extrema, que tuvo un clímax durante nuestra estadía allí, cuando la primera plana de los diarios estuvo ocupada por la denuncia de una mujer joven que se declaró víctima de un atentado antisemita por parte de una pandilla de magrebíes. La denuncia, cuando todo el eco informativo estaba montado, se reveló falsa: la chica había inventado todo. Pero la paranoia colectiva continúa y políticos, artistas e intelectuales se acusan a diario de racistas, fascistas y asesinos.

Arriba, *Accelerated*. Abajo, *Wall*.

Pero no fue la politización de algunos films lo que más nos impresionó de nuestra visita a Marsella sino algo completamente distinto, al menos en apariencia. Intuimos con creciente certeza que las películas—sean documentales o ficciones—están, por así decirlo, perdidas. Todo ocurre como si los films que uno ve, no ya en la cartelera comercial sino también en los festivales, carecieran de inspiración: son rutinarios, derivativos, poco convincentes y, sobre todo, poco convencidos ellos mismos. Como si todo estuviera ya hecho y el cine se viera condenado a representar eternamente un papel prefijado y rígido. Tanques de Hollywood, o comedias sentimentales para el gran público, denuncias para los socialmente conscientes, retratos más o menos verdaderos para los curiosos de la vida íntima real o inventada. El cine vive cada vez más entre esos márgenes, también está cada vez más preso de sus propias tradiciones. Así recicla temas, imágenes y estilos y circula por caminos que se angostan. ¿De dónde podría venir una renovación?

Estambul, le 15 novembre 2003, de Fabrice Lauterjung, es un cortometraje de 11 minutos que se describe a sí mismo como un conjunto de imágenes que un artista anónimo recogió de la ciudad turca en Super 8. Este artista, nos dice una voz en off, perdió sin embargo el film definitivo, el verdadero, el importante, el que mostraba la ciudad verdaderamente. Como una trama borgeana, la película alude a una obra perdida. Al mismo tiempo, sus imágenes son de una inusual belleza. Quién es el director: un artista plástico que, después de ver la proyección del film, manifestó que le parecía mejor proyectarlo así, en una sala, y no como instalación en un museo.

Sylvia Kristel de Manon de Boer es un retrato

apasionante (desde el punto de vista cinematográfico) y aterrador (por su contenido) de la actriz de *Emmanuelle*, ese ícono del cine erótico de los setenta. En cuarenta minutos vemos imágenes en 16mm de Kristel mirando París mientras en la banda de sonido se suceden dos monólogos en los que cuenta su vida en el cine y sus al parecer innumerables amores, que incluyen al director Claude Chabrol, entre otros nombres conocidos. Una impresión de enorme tristeza se desprende del discurso de la ex diva, una gran melancolía por una vida vacía. Kristel es holandesa, al igual que la directora, y ambas son vecinas en Bruselas, una de las capitales mundiales del arte visual, un centro donde se cruzan las distintas disciplinas artísticas sin la compartimentación habitual de otros lugares. Marion de Boer es también una artista visual y este es su primer (y excelente) film como film.

Una anécdota al paso. Hace un par de años, nuestro amigo Cis Bierinckx, que se dedica tanto a programar cine como muestras de arte, nos decía que a muchos directores de cortos poco convencionales les aconsejaba presentar sus obras como instalaciones y no como films. La razón es simple: ¡los museos pagan mucho más! Incluso por largos. Una película como *Cowards Bend the Knee* de Guy Maddin se puede ver como una película normal en un cine o como una sucesión de 10 capítulos en 10 aparatos tipo nickelodeon en un museo. El museo paga unos 100.000 dólares por la instalación de lo que el cine paga 1.000 por exhibir. Además, para colmo, es mejor verla como película. De paso, Cis es belga. Y también de paso, figura en los créditos de por lo menos tres películas en lo que va del año: *Parapalos* de Ana Poliak y *Tropical Malady* de Apichatpong Weerasethakul son dos de ellas, exhibidas en el Bafici y en Cannes respectivamente. La primera vez que hablamos con Cis nos costó entender la relación entre sus dos trabajos. Como buenos cinéfilos a la antigua, la idea de que hay alguna intersección posible entre la plástica y el cine (o entre el cine y cualquier otra cosa) nos resulta en principio una herejía. Pero estamos en camino de aprender que esta posición es fruto de la ignorancia. Porque parece haber en Bruselas y otras partes una serie de artistas que traba-

jan en un lenguaje audiovisual que es indistintamente plástico y cinematográfico: no hay diferencia alguna, es imposible encontrarla. Son instalopelículas. Esto tiene poco que ver con el viejo videoarte o con la nueva manipulación digital (por lo menos en casos como los que mencionábamos): la materia de estas obras son planos de cine en un registro realista. Por supuesto, el cine experimental transita estos caminos desde hace muchos años. Pero hay un renovado vigor en estos trabajos, una pertinencia que no intenta imitar un gesto vanguardista pretérito. Las películas suenan frescas y nuevas. Pero hay más en este descubrimiento, o ilusión de descubrimiento acaso.

La tercera película que muestra a Cis Bierinckx en los créditos se vio en Marsella, la dirigió el francés Olivier Zabat y se llama *1/3 des yeux*. Es uno de los grandes ovnis cinematográficos de los últimos tiempos, junto con *Miguel et les mines*, la ópera prima del director que viene a ser como la primera parte de este film, según nos cuentan. *1/3 des yeux* tiene poco que ver con la plástica (creemos) pero presenta una amalgama de discursos que aunque se entrecruzan sólo se emparentan por su rigurosidad técnica o científica. Para dar un ejemplo, al principio oímos a un zoólogo describiendo un nuevo mamífero que lleva el nombre de un colega, o eso parece. Pero al final descubrimos que el apellidado con el que se homenajeó el descubrimiento del nuevo animal corresponde a un cuidador del zoológico que fue devorado por los leones y que era amigo del descubridor. La película parece revelar una afinidad, esta vez literaria, con escritores que no narran de manera convencional: uno puede pensar en Perec con el azar y el orden que fabrica y entrecruza historias. Pero también en Sebald, en un registro obsesivo de un mundo secretamente significativa. Para resumir este esbozo de idea, el festival de Marsella puso en evidencia para nosotros que puede haber en el cine una afinidad natural con algunas manifestaciones tanto plásticas como literarias. De allí debería nacer una nueva mirada que pensara en un solo lenguaje o en un solo arte, borrando fronteras acaso arbitrarias. ¿Será ese el futuro o el cine volverá a fasciarnos desde su supuesta especificidad? Continuará... (tal vez) ▣

El paraíso del voyeur

Un colaborador de la revista se dio una vuelta por el verano neoyorquino y nos cuenta cómo se vive el cine en la Gran Manzana. Ofertas, extrañezas y sensaciones novedosas que entrega la ciudad de los shows. **por GUIDO SEGAL**



A la izquierda, una imagen de *Showgirls*, ya convertida en película de culto. A la derecha, *Napoleon Dynamite*.

1) PANORAMA DESDE EL FRENTE. La ciudad de Nueva York no es el mejor lugar del mundo para ser cinéfilo. Y menos aun si uno la visita por unos pocos días. El paseante ocasional abocado a agotar el mundillo cinematográfico local se siente rápidamente abrumado por una oferta imponente y tan heterogénea como la composición étnica de la Gran Manzana. Acostumbrado como está a una cartelera escueta y a un circuito paralelo optimista, pero aún escaso, es de esperar que el entusiasta cinéfilo argentino encuentre en la cosmopolita ciudad norteamericana una verdadera *tierra de oportunidades*: en primer lugar, un impactante número de estrenos semanales que incluyen tanto las calamidades hollywoodenses que invaden nuestra propia cartelera (ni siquiera los *new yorkers* están librados de arácnidos, robots y magos juveniles en cantidades industriales) como las novedades del cine *indie* norteamericano o una interesante gama de

films extranjeros (no resulta extraño que aquí *Zatoichi*, de Takeshi Kitano, o *Gozu*, de Takashi Miike, sean recibidas con copiosa publicidad y aceptadas hasta por grandes complejos). En segundo lugar, un nutrido circuito de cines marginales y barriales, prolijamente distribuidos por las cinco zonas de la ciudad, donde se exhiben desde retrospectivas de directores consagrados hasta clásicos del cine clase B, todo en 35mm. Dentro de este variado espectro podemos encontrar extrañezas fascinantes como el complejo Imaginasian, enteramente consagrado a estrenar películas provenientes de Asia, en especial de China, Japón, Corea e India. En tercer lugar, oportunidades constantes de conocer e interrogar a creadores de la talla de M. Night Shyamalan o Charlie Kaufman, que se presentan en funciones pactadas para dialogar con el público, o incluso asistir a los ciclos que Steve Buscemi organiza semanalmente en el BAM Rose Cinemas de Brooklyn.

Tal vez la mejor herramienta para enfrentar este ejército de opciones sea el *Time Out*, guía exhaustiva y confiable en lo que respecta a las ofertas culturales. Pero, aun contando con material de ayuda, no queda más opción que organizar los tiempos y empezar a descartar, como si se tratara de un festival que cubre todos los rincones de la ciudad. El primer paso, como siempre, es elegir.

2) EL EMPLEO DEL TIEMPO. En una carrera contra reloj, parte de mi primer día en Nueva York consistió en diseñar un borrador que incluyera al menos una función por día de las siete jornadas con las que contaba. Sin el apuro por cubrir el circuito turístico, me pareció razonable iniciar la maratón con una prometedorá comedia independiente de esas que jamás llegarán a las pantallas locales. *Napoleon Dynamite* resultó ser una película aguda e inteligentemente cínica, pero no carente de una gran cuota de ternura, casi una muestra del cine de Wes ▶

A la izquierda, más *Napoleon Dynamite*. A la derecha, más *Showgirls*. Abajo, *Antes del atardecer* de Richard Linklater.



Anderson combinado con una dosis de Todd Solondz.

El segundo día deparó lluvias intensas y no se me ocurrió mejor plan que adentrarme en una hogareña sala de Greenwich Village para ver *Donnie Darko: The Director's Cut*. La maravillosa obra de culto de Richard Kelly incluye ahora 20 minutos extra que la hacen aun más perturbadora de lo que era. El tercer día me pareció propicio para poner a prueba la sala de cine del Lincoln Center, el equivalente de nuestra Leopoldo Lugones. No me merece gran comentario *Bajo el sol de Satán*, film de Maurice Pialat, pero sí vale la pena mencionar la majestuosidad de la sala, digna de un centro comercial pero enteramente utilizada para ciclos. Me enteré con tristeza de que al ciclo de Pialat le seguía uno completo de Anthony Mann, maestro absoluto del western.

Un aviso a página entera del *Time Out* anunciaba una avant-première gratuita de *Garden State*, promocionada por *USA Today* como la *Perdidos en Tokio* de este año. La ópera prima del actor Zach Braff realmente promete pero no lo sabré hasta quién sabe cuándo, ya que oleadas de neoyorquinos expectantes cubrieron la capacidad de la sala con horas de antelación. Sin embargo, una verdadera obra maestra salvó el día. *Antes del atardecer*, de Richard Linklater, secuela de *Antes del amanecer*, es una verdadera fiesta cinematográfica y una película de una notable belleza, gracias a los extensos planos secuencia filmados con cámara en mano y a las maravillosas improvisaciones del dúo protagónico (Ethan Hawke y Julie Delpy). El estreno en Argentina se producirá, teóricamente, a fines de septiembre. Nueva York parece haber sucumbido a la *miikemanía* y me pareció inevitable asistir a una de las funciones del ciclo que el Imaginasian dedicaba al gran Takashi. En programa doble se exhibían *The Happiness of the Katakuris* y *City of Lost Souls*, dos muestras del ecléctico y extravagante director nipón. Ambas películas se consiguen en nuestro país, pero el atractivo de verlas en filmico resultó irresistible.

Mi última experiencia cinematográfica del viaje se dio en el Whitney Museum, donde me infiltré en una proyección en continuado de cortometrajes experimentales de cineastas

de la talla de Kenneth Anger (*Scorpio Rising*, 1964, y *Kustom Kar Kommandos*, 1965) o Ed Ruscha (*Miracle*, 1975), figuras clave de la movida underground de los 60 y 70.

El intento de ser abarcativo no implica necesariamente ser exhaustivo y en el camino quedaron Fellini, Shimizu, Will Ferrel, Casavetes, Fassbinder, Ozu y los Muppets, entre tantos otros. Habrá que resignarse, entonces, y aceptar finalmente que no todo es posible en la ciudad que nunca duerme.

3) FRENESI. Tal vez se deba a la actual fascinación por lo retro, tal vez la ciudad nunca perdió la costumbre y es memoriosa. Lo cierto es que la oferta cinematográfica no sólo incluye películas de antaño, sino que permite experimentar modos de consumo que han caído en desuso. Entre estas curiosas costumbres, dos films parecen haber encontrado un fervoroso público, y ambos se basan en su participación activa.

Corría el año 1975 cuando se estrenó comercialmente *The Rocky Horror Picture Show* y fue un fracaso estrepitoso. Nadie imaginó en ese momento que se convertiría en uno de los mayores éxitos de culto, generando comandos de fanáticos que cada medianoche llenaban las salas disfrazados como sus personajes, listos para cantar a los gritos sus canciones, bailar y arrojar objetos durante la función. El paso del tiempo incrementó la fama y el poder de convocatoria de este film maldito y aún es posible asistir a las proyecciones-rituales que ofrece el Clearview's Chelsea. Tomando esta iniciativa como modelo, centenares de fanáticos de *Showgirls*, fallido film de Paul Verhoeven sobre los bajos fondos de las desnudistas de Las Vegas, presionaron hasta obtener una función interactiva centrada en aquel compendio de chauvinismo y actuaciones paupérrimas. Liderados por la *drag queen* Cassetta, verdadera diva *camp*, cientos de jóvenes coparon la sala, enfundados en exóticos atuendos y entonando coplas de dudoso gusto en relación con el film. Cada asiento contaba con una lista de instrucciones a seguir –del estilo “Cada vez que aparece Cristal, ronroneá”– y una bolsita que contenía una rosa de plástico, una corneta, dólares falsos y demás artículos para interactuar con la proyección. Cassetta desfiló,



regaló DVD de la película, puso a prueba a los fanáticos y reprobó a los heterosexuales presentes, que claramente éramos minoría. La función comenzó con un ordenado desorden, pero lamentablemente la oscuridad impidió la lectura de las instrucciones y pronto todo derivó en un absoluto caos festivo, donde cada espectador actuaba según sus propios instintos. Incluso, luego de una violenta escena de violación, cuando Nomi (Elizabeth Berkley) consuela a su herida amiga Molly, desde el fondo de la sala un alegre jovencito rogó a gritos que ambas mujeres se besaran. Finalizada la proyección, todo se desarrolló en un ámbito de complicidad y las masas se dispersaron rápidamente.

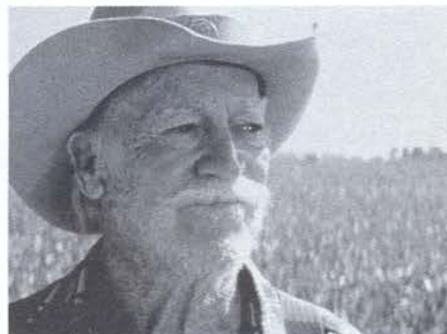
La segunda clase de apelación al público se da a través de un clásico de John Waters, cineasta de culto ahora venerado por el mainstream a partir de la adaptación teatral de su película *Hairspray*, éxito absoluto en Broadway. Waters, gran admirador de William Castle, quien solía introducir trucos durante la proyección de sus películas (como asientos que vibraban o esqueletos que atravesaban la sala), ideó en 1981, para el estreno de su película *Polyester*, una pequeña tabla de cartón llamada Odorama. El personaje de Divine, un ama de casa con olfato superdesarrollado, atraviesa la película percibiendo olores fuertes y, mediante indicadores en el extremo de la pantalla, se nos avisa cuándo raspar cada casillero de la tabla para sentir lo que Divine huele. Esto incluye, acorde a la sensibilidad de Waters, desde flatulencias hasta pizza. Luego de 23 años la película volvió a ser proyectada con Odorama incluido, una experiencia extrema y única, dotada de un cierto goce nostálgico. ■

El pequeño L ilustrado

Michel Chion, famoso teórico, publica finalmente su obra sobre el realizador de *Eraserhead*. Uno de los libros más sofisticados y atrapantes que se hayan escrito últimamente. **por SANTIAGO GARCIA**



David Lynch, de Michel Chion. Editorial Paidós, Colección Sesión Continua, 2003. 368 pp.



Dos solitarios: John Merrick en *El hombre elefante* y Alvin Straight en *Una historia sencilla*.

Es poco común que uno elija un libro de cine por su autor. Se puede disfrutar de la compilación de artículos de un crítico, pero en lo que a teoría del cine se refiere los nombres a seguir son pocos. Personalmente, prefiero aquellos que pueden ser al mismo tiempo profundos y claros. Los que se meten en los temas a fondo pero nos traen a la superficie sus ideas expuestas con la mayor claridad posible. Michel Chion es uno de ellos y este libro lo confirma plenamente. El autor, entre otras obras tan importantes, necesarias y amenas como *La audiovisión*, *El sonido*, *La música en el cine*, se acerca a un cineasta de quien ya había hablado en algunos de sus libros anteriores: David Lynch. La combinación no podía ser mejor. Un cineasta naturalmente críptico, complejo, lleno de incógnitas, analizado por un teórico claro, directo, sin vueltas. Chion terminó el libro en 1992, justo cuando la carrera de Lynch se veía amenazada por el fracaso de la película *Twin Peaks: el fuego camina conmigo* y, tal vez por eso, fue publicado recién en 2001 por Editions Cahiers du Cinéma. Es por este motivo que el volumen —originalmente armado en dos grandes bloques— quedó finalmente dividido en tres partes bien definidas. En primer lugar, un exhaustivo recorrido por la carrera del Lynch que incluye sus trabajos más allá de los largometrajes. Allí, no sólo hay un excelente análisis de su cine, sino también una riquísima compilación de datos curiosos y detalles significativos sobre la producción de sus films. Tal

vez no sea necesario aclararlo, pero algunos son tan impresionantes como el cine del propio Lynch, un realizador que tuvo las ideas más absurdas antes de llegar a las ideas absurdas que quedaron en la pantalla. Pero el armado de esta sección no es tan lineal como el lector puede creer: sin perder el interés y sin confundir, Chion se toma unas páginas (en medio del análisis cronológico) para analizar la relación entre las películas favoritas de David Lynch y su filmografía. En la lista figuran nombres como Jacques Tati, Federico Fellini y, obviamente, *Sunset Blvd.* de Billy Wilder —recordemos que esta sección del libro data de 1992, nueve años antes de realizar *Mulholland Drive*— y Chion muestra el rastro visible o no tanto de esos films en la obra del director de *Terciopelo azul*. Es particularmente apasionante todo lo que rodeó la realización de *Duna* e incluso aparecen ciertas claves que explican algunos problemas que presenta el film y que no lograron resolverse, entre ellos unos decorados que no podían desarmarse y que, por lo tanto, cambiaban todo el concepto de profundidad de campo e iluminación pensado para la película. También aquí se desliza que se pensó en David Lynch para dirigir *El regreso del Jedi* o que Coppola estuvo a punto de contratarlo para filmar *Ronnie Rocket*, “la historia de un hombrecito de un metro que funciona con corriente alterna y tiene problemas físicos”. Y que luego del fracaso de *Duna*, Lynch pensó en hacer *Terciopelo azul* en blanco y negro para recuperar la

suerte de *Eraserhead* y *El hombre elefante*. En la segunda parte del libro nos espera una sorpresa notable: un diccionario Lynch. Aunque es un poco disparatado que el orden alfabético esté en castellano (con la aclaración entre paréntesis de los términos en inglés), igualmente funciona esta forma no lineal en la que Chion acumula conceptos, se mete en los análisis más arriesgados y se aventura en un mundo siempre interesante, ahora sí, más parecido al objeto de su estudio. El tercer bloque —obviamente agregado— es el análisis, otra vez cronológico, de la filmografía de Lynch después de 1992 y hasta *Mulholland Drive*. Y para finalizar, hay una completísima ficha técnica de todos los trabajos del director, donde se incluyen el guionista y el director de cada uno de los capítulos de la serie *Twin Peaks*. Sólo se le podría objetar algún que otro pequeño error en algún nombre poco importante en la primera parte del libro y un par de detalles que remiten claramente a un desliz de la traducción o incluso del tipeo; detalles sin importancia para este libro extraordinario. La obra definitiva en castellano para llegar a un director que, con razón, despierta una curiosidad incomparable en los espectadores. Michel Chion explica con claridad todo lo que quisimos saber sobre David Lynch pero no nos atrevíamos a preguntar. Pero el autor del libro no es ningún tonto: sabe perfectamente que hay espacios oscuros en el director y que no hay teórico que pueda echar luz sobre ellos. ■

Memoria y cinefilia

El toledano Fernández Santos no solamente fue crítico del diario *El País* sino además guionista de varias películas (entre ellas, nada menos que *El espíritu de la colmena*).

Aquí, el recuerdo desde la Buenos Aires de los años sesenta. **por JORGE GARCIA**

Corrían los finales de la memorable década del 60 y en ese entonces, ongiato de por medio, llegaban con bastante regularidad a Buenos Aires diversas revistas de cine (estoy hablando de las españolas *Film Ideal* —dirigida por Félix Martialay, uno de los más recalcitrantes exponentes del franquismo más duro y sin matices—, fuertemente “cahierista” en sus críticas y análisis de películas, y *Nuestro Cine*, de un carácter más “progre”, con una mayor preocupación por el contenido de los films, y también de la mítica y peruana *Hablemos de Cine*, un auténtico hito de la crítica cinematográfica en nuestro continente) que iluminaban mi mirada de (entonces) joven cinéfilo. Fue mucho lo que aprendí de aquellas publicaciones, esperadas con avidez todos los meses, y algunos de los análisis —porque eso eran los comentarios que se hacían de los films— aparecidos en sus páginas los atesoro todavía hoy como algunas de las mejores cosas que leí sobre cine en mi vida; es que, mal que les pese a muchos, en esos años las películas —y también las críticas— eran mejores.

En esos tiempos había tenido oportunidad de ver en el Instituto Goethe *Crónica de Anna Magdalena Bach*, el primer largometraje de Jean-Marie Straub, un film que me había producido una profunda impresión por su asombrosa libertad formal y por la originalísima estructura narrativa, pero que, al mismo tiempo, me resultaba, en su totalidad, un enigma de difícil aprehensión. (A propósito, la exhibición de ese film —no digamos ya de la totalidad de la obra de Straub— se constituiría hoy en un auténtico acontecimiento y pondría en tela de juicio muchos de los conceptos sobre la modernidad que se barajan actualmente en el cine.) Fue entonces cuando una luminosa crítica aparecida en *Nuestro Cine* vino en mi ayuda. La firmaba Angel Fernández Santos, de quien había leído —y

continuaría leyendo— varias reseñas interesantes en esa misma revista, y en aquel artículo me sorprendía (y todavía me sorprende) la facilidad para introducirse en un material aparentemente impenetrable. Los trágicos años subsiguientes pasaron y aquellas revistas desaparecieron —junto con cosas muchísimo más importantes—, y a Fernández Santos le perdí el rastro como crítico, aunque inesperadamente un día se produjo su aparición como guionista en *El espíritu de la colmena*, la maravillosa ópera prima de Víctor Erice (un trabajo que, digámoslo de paso, alcanzaría para otorgarle un lugar en los panteones cinéfilos). Bastante tiempo después lo encontré refugiado en la crítica semanal de *El País*; su estilo había cambiado y se había vuelto más superficial y concesivo, aunque ocasionalmente aparecían algunas cenizas de aquellos fuegos juveniles. Sin embargo, hace unos años, en el número que la revista monográfica española de cine *Nickelodeon* le dedicó a la cinefilia me crucé con un pequeño texto que retomaba lo más sustancioso de su prosa en la vívida descripción del carácter casi mágico del primer acercamiento al cine. Helo aquí.

“Conocí el cine cuando tenía seis o siete años. Un bracero de mi pueblo me llevó a otro pueblo cercano, en el manillar de su bicicleta, a conocerlo. Era verano, a primeras horas de la noche. Había un corral con vigas apoyadas sobre poyetes de ladrillos encimados unos sobre otros. El pelicularo fue apagando en rosca las bombillas que ensombrecían el corral y, luego, a zancadas entre la gente, llegó hasta donde había instalado un enigmático pájaro metálico negro que asomaba su pico redondo por encima de las cabezas de la gente. De la boca del extraño artilugio salió un chorro de ruido y de luz que se aplastó contra la pared encalada de enfrente. Fuera, ya era la espesa noche toledana, y quizás alguien oía algún



eco de algún disparo de algún último resistente al fascismo. En la pared iluminada, comenzaron a moverse formas y, poco a poco, me convertí, atrapado por ellas, en un niño minero de un valle lleno de gente guapa y amistosa. Fui libre, por primera vez en mi vida, en ese valle. De pronto, ese niño ya era viejo y caminaba sobre colinas negras de gravilla de carbón triturado y añoraba el tiempo en que su valle era verde. No sé cuánto duró aquel sueño de ojos boquiabiertos, pero fue muy poco. Cuando me devolvió a mi casa, Eusebio, el bracero, contó entre risas a mi madre que tuvo que arrancarme a la fuerza del banco donde yo fui Roddy McDowall. La película se terminó, pero por lo visto me negué en redondo a que se terminase y me agarré a la viga con tanta fuerza, que uno de los pilarcitos de ladrillos encimados se derrumbó cuando el hombre tiraba hacia arriba de mí, para arrancarme de aquel nido del asombro.” (*Nickelodeon* N° 11, verano de 1998, pág. 12) ■

Murió una de las figuras más importantes de nuestro ambiente. El italiano Micciché sostuvo con pasión y una energía desbordante su pertinaz apuesta por una crítica más libre. **por EDUARDO A. RUSSO**

LINO MICCICHE 1934-2004

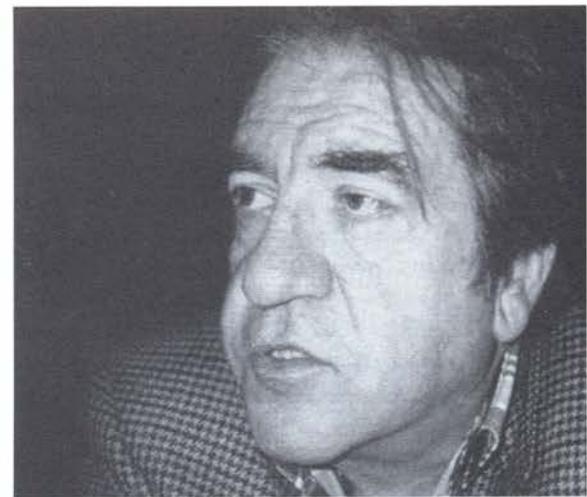
Contra el cine de los patrones

¿Cómo hacer películas? Elaborando, cuando es posible, operaciones de rapiña. Es necesario robar. Hacer pasar, de contrabando, por operaciones comerciales aquellas que no lo son. No es fácil.
Paolo Taviani

A fines de junio, poco antes de cumplir 70 años, Lino Micciché murió en un hospital romano. Es difícil para cualquiera que se haya cruzado con sus textos o topado con su figura gregaria e hiperactiva, no lamentar la pérdida de un crítico clave de las últimas cuatro décadas.

Lino Micciché enseñaba historia del cine en varias universidades italianas, pero había comenzado como crítico en los 50 y luego fue cineasta: en 1961 codirigió –con Lino Del Fra y Cecilia Mangini– el documental *Allarmi siam fascisti!*, largamente considerado como el trabajo más orgánico y significativo sobre la toma fascista del poder, y llegó a ser autor de una decena de cortos, aunque con el tiempo sus principales ocupaciones fueron la escritura crítica e historiográfica y la dirección de muestras y festivales. Su campo casi obsesivo de trabajo fue el cine de los años sesenta, tal vez por la excepcional articulación de ideas crítico-teóricas y realización que tuvo lugar en esa década. Micciché gustaba acudir a la fórmula *teorías de los 50 / prácticas de los 60*, para subrayar la continuidad entre pensamiento y acción, entre gérmenes y frutos entre esas décadas, que vivió en carne propia. Además fue un notorio especialista en los cines de Hungría, Checoslovaquia, Japón, y autor de trabajos sobre Ozu, Angelopoulos y Glauber Rocha, mientras que el cine de su país le permitió revisar los grandes monumentos cinematográficos, sobre los que ofreció nuevas perspectivas en *Visconti e il Neorealismo* (1990), y *De Sica* (1992). En 1965 Micciché fundó la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, más conocida como Festival de Pesaro, que dirigió hasta

1987. Presidió también la asociación de críticos italianos durante una década, y luego FIPRESCI durante otra. Escribió unos 40 libros de cine. Más allá de lo que se acumula en las bibliotecas, quedan el gesto y la lección de considerar la crítica como una forma de intervención: en los medios, en la universidad y otras instituciones, siempre incomodando. Micciché pensó y ejerció la crítica como el despliegue de una contradicción viviente, y en las últimas décadas fue uno de los más consecuentes promotores de un desplazamiento desde la clásica figura del *mediador* –tan comfortable ella para que un crítico se justifique y se convenza de su importancia y su función como pedagogo o “servicio al consumidor”– entre un film y el público, hacia la de un *interrogador* de un fenómeno de complejidad creciente. Una crítica asentada no en la institución, sino en una facultad de cuestionamiento que también supo ejercer desde lo cotidiano. Desde 1959 y durante tres décadas, escribió sobre cine en el periódico socialista *Avanti!*, y cuando ejerció como profesor universitario, lo hizo poniendo en crisis toda cristalización de saberes, toda tentación de especialista. En lugar de eso, fue uno de los críticos más sensibles a la explosión mediática de lo audiovisual, y al lugar subordinado que le iba a ser reservado al cine en semejante contexto. Atento a lo que denominó como los peligros del esencialismo, trató de no reducir la crítica a una operación de contacto entre *el autor o el cine y el público*. Frente a ello, opuso el trabajo de interpretación al culto del film, advirtiendo que el crítico actual está sometido al riesgo doble de la absorción por el mercado, por una parte, y la momificación de lo patrimonial, por la otra. Contra la publicidad y la carrera académica, proponía una *crítica en presente*, que siendo crítica de cine también lo fuera del poder, sosteniendo sobre todo un margen de libertad, en este caso, libertad de lectura, sabe-



dor de que ese trabajo tenía que ver con una forma de verdad que, aunque no asible, siempre insiste en despuntar. Imposible no sentir una enorme corriente de simpatía por quien definió su labor como una iniciativa constante contra lo que llamó *il cinema degli padroni*. Ese cine de los patrones ostentado entre nosotros por algunos que, con aire de modestos prohombres, declaran que sólo quieren realizar un “buen producto”, porque con sus películas “dan trabajo a muchas familias”, buenos candidatos a miembros de alguna cámara empresarial. Micciché buscó otro cine que el de los buenos productos: descubrió a Glauber para Europa y supo entreverarse largamente con Pasolini en aquellos debates de Pesaro. Como afirmaba en el reportaje de *EA* N° 61, partía de la premisa de que “nosotros los críticos, estamos en el medio, en el centro de la contradicción, la representamos como nadie. Y tenemos el deber de vivir esa contradicción de la manera menos contradictoria posible”. En suma, la crítica como un signo de interrogación, marcando la presencia de cines distintos y más vivientes que los celebrados por cualquier establishment, sea el del mercado o el de la academia. ■

Revivir la historia

El DVD es la manera más cómoda y de mayor calidad para viajar al cine del pasado. Las constantes ediciones de clásicos permiten reconfirmar obras maestras y repetir pequeños placeres.

LA VUELTA AL MUNDO EN OCHENTA DIAS, *Around the World in Eighty Days*, Estados Unidos, 1956, dirigida por Michael Anderson, con David Niven, Cantinflas y más de cuarenta cameos. (AVH)

Dice Orson Welles en el documental incluido en esta exhaustiva edición de dos discos: "Michael Todd era uno de esos tipos que podían convencer a cualquiera de hacer cualquier cosa, con sólo hablarle durante algunos minutos". Todd era un empresario, un hombre dedicado al *show business* en una de sus vertientes más tradicionales, el teatro musical. Pero siempre estuvo interesado en el cine: construyó estudios en los tempranos 30 cuando la fiebre del sonoro requería fuertes inversiones en sistemas de insonorización, e invirtió tiempo y dinero en el primer formato de pantalla ancha de los tiempos modernos, el Cinerama. Luego de algunas diferencias con el directorio de este último emprendimiento, se abocó al desarrollo de un sistema que mantuviera todas las ventajas del Cinerama y ninguno de sus defectos, particularmente sus altos costos y la necesidad de utilizar tres cámaras durante el rodaje y tres proyectores durante la exhibición de los films. Así nació el Todd-AO: una película de 70mm (el doble de los tradicionales 35) filmada con las más diversas lentes de gran ángulo y proyectada a 30 cuadros por segundo (generando mejor calidad de imagen que el estándar de 24) en una pantalla ligeramente curva de 20 metros de largo por 6 de alto, más un sistema de sonido envolvente de seis canales. El Todd-AO debutó en 1955 con la adaptación del musical *Oklahoma!*, pero fue recién un año más tarde cuando el sueño de su creador se volvió completamente realidad. *La vuelta al mundo en ochenta días* se transformaría en su único trabajo como productor, una película independiente de un presupuesto gigantesco que la industria de la época consideraba apenas como la quimera imposible de un excéntri-



Arriba, Michael Todd le enseña con orgullo a Cantinflas y David Niven un negativo de 70mm. Abajo, Cantinflas y la enorme lente de la cámara Todd-AO.



co dispuesto a todo con tal de alcanzar la grandeza. Se equivocaban: el film se transformó en un éxito comercial impensado y, de regalo, ganó el Oscar a la Mejor Película de ese año. Pero Todd no sólo se llevaba a su casa la estatuilla. Quizás utilizando los mismos métodos que tanto éxito tenían con sus inversores, el hombre convenció a Elizabeth Taylor de que él era el hombre de su vida. Fue uno de los matrimonios más breves de Hollywood: Michael Todd moriría dos años más tarde, en 1958, en un accidente aéreo. *La vuelta al mundo...* debe dejarse o tomarse como lo que es: un paquete turístico de lujo de tres horas de duración en formato cinematográfico. Y ciertamente resulta difícil resistirse a sus encantos, más allá del escaso énfasis

puesto en el desarrollo narrativo de la historia de Verne. David Niven y Cantinflas se pasean a las apuradas por cuidadosamente reconstruidas ciudades de fines del siglo XIX, topándose con una galería de personajes pintorescos interpretados por actores y actrices como Charles Boyer, John Gielgud, Fernandel, Noel Coward, Marlene Dietrich, Frank Sinatra, Peter Lorre, John Carradine, Buster Keaton... y siguen las firmas. Es que Todd inventó con este film no sólo la aparición fugaz de una figura reconocida sino el nombre que la designa: *cameo*. También se trata, seguramente, del primer largometraje que incluyó todos los títulos hacia el final, en una de las mejores secuencias de animación surgidas de la inagotable cantera creativa de Saul Bass. Ninguna edición en formato hogareño puede compararse con la proyección original del film, diseñado para estimular los ojos del espectador con gigantescas imágenes tomadas en las más diversas locaciones del mundo y en cinco de los más importantes estudios de Hollywood. Pero esta edición en DVD recupera en toda su gloria la paleta Technicolor y el diseño de sonido original, permitiendo al espectador actual una experiencia similar, aunque en envase chico, de la proyección en Todd-AO. Los extras terminan por redondear una verdadera pieza de colección: al ya citado documental *Around the World of Mike Todd*, realizado por su hijo en 1968, y más allá de los consabidos trailers y galerías de fotos, se suman materiales de archivo de la época (la ceremonia de entrega de los Oscar, Michael y Elizabeth presentando el film en España), algunos *outtakes* de cámara, la presentación completa de *Viaje a la Luna* de Méliès y extensos fragmentos de un especial de televisión transmitido en directo desde el Madison Square Garden para celebrar el primer aniversario del estreno del film, nueva demostración de la hermosa locura de su creador. **Diego Brodersen**

Aquí al lado, uno de los duelos entre los protagonistas de *Annie, la reina del circo*. Abajo, el violento Vince Stone es entregado a la ley por el honesto Dave Bannion en *Los sobornados*.



ANNIE, LA REINA DEL CIRCO, *Annie Get Your Gun*, Estados Unidos, 1950, dirigida por George Sydney, con Betty Hutton y Howard Keel. (AVH)

Arthur Freed fue el mayor productor de musicales del Hollywood clásico, y sus films más significativos los hizo para el estudio de musicales por excelencia: MGM. Freed produjo varios de los más grandes títulos, como *El mago de Oz*, *Mi chica y yo*, *Cantando bajo la lluvia*, *El pirata*, *Un americano en París*, *Un día en Nueva York* y muchos otros. No era raro que una gran producción suya para la Metro lo tuviera por encima de los directores. Esta película fue comenzada por el excelente Busby Berkeley, continuada por el nada excelente Charles Walters y terminada por un verdadero término medio: George Sidney, un diestro artesano experto en musicales y films de aventuras. La vida de la legendaria tiradora Annie Oakley, quien acompañaba a Buffalo Bill en su circo, es el punto de partida de este musical, un perfecto ejemplo de lo que la MGM era capaz de hacer. Un presupuesto gigante y algunos números musicales dignos de pasar a la historia del cine. Los colores, como pueden imaginar, son un espectáculo en sí mismo. Betty Hutton bate récords de simpatía y demuestra un talento de comediante hoy un poco olvidado por el público pero que merece ser reivindicado. *Annie, la reina del circo* fue un gran éxito en su momento a pesar de los problemas de producción. De eso dan cuenta los extras que trae esta edición. Se eliminaron dos números musicales protagonizados por Judy Garland y dirigidos por Busby Berkeley. Ella era la protagonista (inadecuada, a mi modesto entender) de la película pero tuvo que renunciar por razones de salud. También hay otros números suprimidos en el montaje y uno que tuvo que modificarse completamente porque el actor que interpretaba a Buffalo Bill (Frank Morgan) murió al comenzar el rodaje y debió ser reemplazado por Louis Calhern. Hubo otros actores que también fueron cambiados, según puede apreciarse en los extras. Otra curiosidad es que el film estuvo fuera de circulación durante décadas –ni siquiera estaba disponible en video– y fue el éxito del musical en

Broadway lo que permitió recuperarlo. La protagonista del musical presenta esta edición y cuenta brevemente la historia de Annie Oakley y sus biografías en cine y teatro. Como si eso fuera poco y no justificara la compra de esta simpática película, hay que decir que *Annie, la reina del circo* se consigue en todos lados en oferta. Aunque no lo estuviera, valdría la pena comprarla. **Santiago García**

LOS SOBORNADOS, *The Big Heat*, 1953, EE.UU., dirigida por Fritz Lang, con Glenn Ford, Gloria Grahame, Jocelyn Brando. (AVH)

Venganza, crimen organizado, corrupción policial y política. A mucha velocidad, a mucha violencia, a mucha honra de los años cincuenta de Lang: *Los sobornados* es una obra maestra. En video, una obra maestra cuyos esplendores en algunos aspectos se intuían. Ahora en DVD, un placer visual y sonoro directo, físico, áspero, brutal. Las determinaciones de los personajes cambian pero son prístinas, la imagen es clara, la moral de Dave Bannion (Glenn Ford, de acero estelar), un resguardo, un reaseguro emocional.

Los sobornados tiene una narración tensiounada y brillante, y si logra grandes momentos de explosión para las sorpresas y

los impactos, es porque Lang fue un excelente distractor, alguien que sabía crear climas, armados no para el obvio transcurrir del relato sino que se trataba de ambientes con vida propia, en los que sucedían las cosas. La casa familiar de los Bannion –y las conversaciones de la pareja– está descrita con interés y originalidad, y de ahí proviene la sorpresa de la explosión a pesar de que estamos alertas. Lang nos mantiene en el interior con Bannion y su hija, y el ambiente cargado es adentro. La ventana que indica el exterior está en el cuadro (Lang juega con reglas claras, honestas), pero nuestro interés está en la habitación: los grandes cineastas también están presentes –incluso es donde más se lucen en las escenas de transición, a las que llenan de vida.

Proveniente de una cuasi “pulp fiction” (está basada en un serial del *Saturday Evening Post*), *Los sobornados* evidencia por comparación uno de los problemas de la violencia en el último Tarantino: mientras en *Kill Bill* todas las bestialidades sangrientas exhiben la mirada y las habilidades del director, aquí cada acto violento (y los hay de máxima brutalidad) también revela las determinaciones profundas de los personajes. **Javier Porta Fouz**



Acción y aventura

Lo nuevo de directores con muchos éxitos a cuestas como Donner y Howard ahora aparece directamente en video. Y tenemos también la primera parte de *Las batallas de Riddick*.

RESCATE EN EL TIEMPO, *Timeline*, EE.UU., 2003, dirigida por Richard Donner, con Billy Connolly, Frances O'Connor, Lambert Wilson, David Thewlis, Gerald Butler. (AVH)

Nadie sabe por qué esta buena película de aventuras, clásica y divertida, bien filmada y precisa, no fue a los cines. O sí: porque fue un fracaso en Estados Unidos. Temo que sea porque no tiene estrellas (estadounidenses). Es la economía... ¡Qué estúpidos! Un arqueólogo que trabaja en unas ruinas medievales francesas termina en el pasado, y su hijo y sus discípulos deben viajar en el tiempo para rescatarlo. En el medio, como en todas las películas basadas en novelas de Michael Crichton, alguien va a desarrollar una nueva tecnología exclusivamente para hacer dinero, y será capaz de llegar al crimen para ello. Pero el film está estructurado a la manera de los viejos seriales, con

episodios que fluyen sin urgencias y sin pausas. Al mismo tiempo, se trata de una película sobre la aventura como libertad, especialmente la libertad de elección: hay quien decide que la Edad Media es el lugar donde pertenece, hay quien decide que el amor es la mayor de las aventuras. Y también hay quien se horroriza por la necesidad de matar. En un tiempo donde la vida humana o los muertos en una guerra son apenas un número estadístico, no deja de ser extraño que un héroe se conmueva por atravesar a alguien con una espada. No falta poesía en las escenas de batalla —que son un clímax pero carecen del exhibicionismo habitual en esta clase de secuencias—, y la manera en que los personajes se mueven en el paisaje recuerda mucho más al clásico *Robin Hood* que, por poner un ejemplo, *El Señor de los Anillos*. Quizás ese juego o esa

apelación al juego, la falta de sadismo y la pureza formal sean demasiado para el cine de hoy. Ya ven: también los grandes espectáculos (los buenos) están vedados a la pantalla grande. **Leonardo M. D'Espósito**

LAS DESAPARICIONES, *The Missing*, EE.UU., 2003, dirigida por Ron Howard, con Cate Blanchett, Tommy Lee Jones, Evan Rachel Wood. (LK-Tel)

Ron Howard forma parte de ese ecléctico grupo de realizadores a los cuales la cinefilia clásica dio en llamar "artesanos", personajes capaces de llevar adelante en tiempo y forma —y con un piso mínimo de "calidad" cinematográfica— cualquier proyecto que se les ponga a tiro. *Las desapariciones*, film con un reparto atractivo y un realizador con varios éxitos comerciales a cuestas (recordemos los Oscar a *Una mente brillante*), pasa de largo las salas de cine para editarse directamente en formato hogareño, nueva muestra del lamentable estado de la distribución en nuestro país como del escaso interés que genera en la audiencia local cualquier título que huelga a western. Aquí se retoma el tópico universal de la cautiva blanca en manos de los indígenas, que dio al género una de sus obras maestras, pero estructurando la trama en un marco narrativo con una sensibilidad, por llamarla de alguna manera, contemporánea. Esto resulta evidente en la deliberada división del film en dos mitades claramente marcadas. En la primera, por lejos la más interesante, Howard presenta unos personajes marcados a fuego por el pasado: la madre soltera y sus dos hijas enfrentando una vida difícil en territorio hostil; la aparición con vida del patriarca blanco convertido a la cosmogonía y al estilo de vida del piel roja, el rapto y la muerte a manos del aborígen corrupto por el incipiente capitalismo. El interés comienza a decaer cuando, en el tramo final, los per-



Rescate en el tiempo.



sonajes se transforman en meros arquetipos del cine de acción más mecánico, buenos versus malos enfrentados en las afiladas y muy fotogénicas montañas de Nuevo México. Allí *Las desapariciones* comienza a desandar el camino trazado y pone en pantalla demasiados de esos ingredientes tantas veces probados... y previsible. Una película digna, de todas formas, que invita a salir corriendo a alquilar *Más corazón que odio*. **Diego Brodersen**

PITCH BLACK, (Estados Unidos, 2000), dirigida por David Twohy, con Vin Diesel, Rhada Michael, Cole Hauser. (AVH)

No siempre pasa que se estrene en pantalla grande la segunda parte de una película sin que se estrene la primera. En este caso pasó con *La batalla de Riddick*. Pero nadie sabe —o casi— quién es Riddick, que era Vin Diesel en una película de culto llamada *Pitch Black*, y que dos por tres puede verse en cable con el título *El eclipse*. Sin imaginar que *La batalla...* iba a ser un fracaso, *Pitch...* se editó en video para aprovechar la película. Se sospecha que quedará colgada de los estantes. Pero este es un comentario elogioso en cierto sentido. *Pitch Black* es un film de aventuras ingenioso, que se juega en un lugar sin luz y saca muy buen provecho de la imposibilidad de ver, justamente para mostrar pura aventura. Riddick es un delincuente con ojos que pueden ver en la oscuridad, y es el único capaz de salvar a una docena de naufragos del espacio de unas criaturas que los toman por snacks. Se trata de un film hábil que se impone un desafío para llevar adelante, al mismo tiempo, la aventura del personaje y la de filmarlo. Y eso no es algo demasiado frecuente. **LMD'E**

VALENTIN, dirigida por Alejandro Agresti. (AVH)

Agresti abandonó su cine personal (alguna vez muy bueno, últimamente no tanto) para "pasarse" a Miramax. Aunque la película reúne todas las cualidades para triunfar en ese rubro (niño "con problemas", ambientación, sensiblería desatada), las críticas en EE.UU. fueron bastante tibias y no le dieron un Oscar a la mejor película extranjera. Lo que es raro, porque es bastante mala. Comentario en EA N° 137.

EL AMANECEER DE LOS MUERTOS, *Dawn of the Dead*, dirigida por Zack Snyder. (AVH)

El sorpresón del año. Esperábamos poco y nada de esta remake de la obra maestra de George Romero, pero resulta que este Snyder conoce a la perfección los mecanismos de este tipo de cine y logra hacer un film a la vez divertidísimo y aterrador. El comienzo y la secuencia de créditos están entre lo mejor del año. A favor en EA N° 145.

LA CASA DEL ESPANTO, *House of the Dead*, dirigida por Uwe Boll. (Transeuropa)

Pero claro, tuvo que llegar esta película para hacernos entender que *El amanecer de los muertos* fue sólo un oasis dentro del cine de terror actual. Otra película de zombies, esta vez basada en un videojuego, *La casa del espanto* es un espanto. Algunas ideas que podrían resultar interesantes por el lado del montaje (planos del videojuego intercalados en las secuencias de acción) terminan siendo irrelevantes en un film sin dirección alguna (en todo sentido) como este. En contra en EA N° 146.

ELEFANTE, *Elephant*, dirigida por Gus Van Sant. (AVH) Luego de hacernos creer que es uno de los



El amanecer de los muertos.

directores más interesantes de EE.UU., ahora Van Sant nos convence de que es uno de los directores más importantes para el cine de hoy. *Elefante* es una especie de respuesta al sentimentalismo de *Bowling for Columbine*, y resulta un film que es a la vez un *tour de force* seco y perturbador y puro placer visual (y auditivo). A favor por partida doble en EA N° 145.

OCEANO DE FUEGO, *Hidalgo*, dirigida por Joe Johnston. (Gativideo)

Johnston debe ser uno de los directores que menos se tienen en cuenta cuando se habla del cine de Hollywood actual, a pesar de que cada película que hace nos llena de alegría (acá, en la revista, y a algunos, nomás). Este film deportivo de aventuras, narrado a puro clasicismo, no es la excepción y resulta un buen exponente del cine industrial que no se preocupa sólo por ganar plata. A favor con reservas en EA N° 144 y más a favor en el número siguiente.



**Mondo
Macabro**
VIDEO FENYUÍ

GALERÍA CORRIENTES ANGOSTA Local 31-33
Av. Corrientes 753 y Lavalle 750
LUN/VIÉ: 11 a 20 y SÁB: 11 a 18 - 4326-4845
NO TE CONFORMES CON VIDEOS OCCIDENTALES

DIRECTO A VIDEO

La estrategia de Guest

La disponibilidad –aunque sea en video– de la última comedia de un amigo de la casa como Christopher Guest es motivo de festejo. Todos a cantar (country). **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

MUSICOS GRANDIOSOS, *A Mighty Wind*, EE.UU., 2003, dirigida por Christopher Guest, con Eugene Levy, Christopher Guest, Catherine O'Hara, Mike McKean, Harry Shearer, Parker Posey. (AVH)

A principios de este año, le dedicamos unas cuantas páginas al señor Christopher Guest, un cineasta realmente original de quien aún no se ha estrenado una sola película en los cines de nuestro país. Varias están disponibles en video, aunque vaya usted a encontrarlas. La especialidad de nuestro guest es invitar a sus amigos –siempre el mismo grupo de actores– para hacer falsos documentales, *mockumentaries*, como los menta el inglés. Como corresponde a una cartelera en absoluta decadencia, el último film del director sale directamente en video con el título de *Músicos grandiosos*. En realidad se llama *Un viento poderoso*, pero sería demasiado pedir que se conservase la literalidad del título original: gracias que es visible (aunque vaya a saber si Blockbuster la tiene, además: ¿sabía que hay muchas películas que no compra, o que compra en VHS y no en DVD, o a la inversa, contribuyendo a la falta de alternativas?). Perdón, hablábamos de esta película.

Hacer un falso documental no es un arte demasiado sencillo. Mucho menos cuando Guest no renuncia a la cualidad artificial de sus personajes. Veamos: desde que aparecen en pantalla por primera vez, sabemos que estos cantantes y músicos de pacotilla no existen; en segundo lugar –riesgo interesante que corre el director– concentran muchas características reconocibles en seres “reales”, pero no “parodian” sino que son creaciones completamente originales. Lo que le interesa al director es, justamente, llegar lo más profundo posible en sus personajes, lo que les da una cualidad tridimensional. No son apenas dispositivos para reírse de alguna cosa ridícula, sino personas



Músicos grandiosos (A Mighty Wind).

que crean un lazo de simpatía muy fuerte con el espectador. Por supuesto que Guest se ríe y hace reír. Y el tema es siempre alguna manía ridícula –y artística– de Estados Unidos, en este caso la música folk. Pero el lugar desde donde las películas de este director crecen es en la distancia entre los personajes y sus aficiones. Que son, siempre, personas y que aman lo que hacen al margen del éxito. Incluso al margen del ridículo: los tres cantantes que interpretan McKean, Shearer y Guest en la película podrían ser patéticos, pero el encanto y la naturalidad con los que hacen lo que hacen permiten que uno se ría –para decirlo con un lugar común– con ellos y no de ellos. El núcleo de la película es, además, la relación entre Mitch (genial Eugene Levy,



cómplice del realizador desde el guión) y Mickey (Catherine O'Hara). Y allí se descubren dos cosas: que Guest puede crear personajes ridículos pero que se toma sus sentimientos muy en serio (Mitch está enajenado todo el tiempo, pero es una persona sumamente inteligente a pesar de su locura). Lo mismo con el maravilloso gag de un personaje que sale del placard –por usar un eufemismo–: el impacto visual es cómico, pero el *tempo* del gag hace que pasemos de la risa a la alegría de verlo feliz. Ese es el sentido de la improvisación que Guest usa para los diálogos: que los actores crean en sus criaturas dándoles una vida propia. Lo de Guest es el documental: documenta ese estado en el que el actor inventa a su criatura. En el fondo, *Músicos...* es una especie de film de ciencia ficción, un paseo por un planeta desconocido que parece estar al alcance de la mano, o un universo paralelo que el director es el único capaz de mostrar. Es interesante pensar que la construcción de estas películas –sumamente narrativas– tiene que ver con la especulación, con el “qué pasaría si...”, típico del género fantástico. La estrategia de Guest trasciende la sátira social para profundizar en mundos nuevos. Mundos de placer, de música, de juego constante que, desgraciadamente, no están en este. ■

Rojo profundo

Con *Humo sagrado*, Jane Campion cosechó unos cuantos admiradores que esperaban ansiosos su siguiente película. Esperaron y esperaron y ahora la pueden ver... en video. **por DIEGO BRODERSEN**

EN CARNE VIVA, *In the Cut*, EE.UU. / Australia / Reino Unido, 2003, dirigida por Jane Campion, con Meg Ryan, Mark Ruffalo, Jennifer Jason-Leigh. (LK-Tel)

¿Qué hacen las chicas buenas cuando deciden ser malas? Intentan coger sin culpas. Como Caperucita Roja, pero trocando algún bosque europeo por la selva neoyorquina, la profesora de literatura interpretada por Meg Ryan, cuarentona, soltera y sin apuros, se adentra en las fauces del lobo feroz sin percatarse de los peligros que ello implica. Resulta claro que a Jane Campion la novela de Susanna Moore *In the Cut* debe de haberle parecido el terreno ideal para continuar sus reflexiones acerca de la sexualidad femenina (que tan buenos resultados dio en su anterior film, la extraordinaria *Humo sagrado*). Más allá de las imbéciles discusiones importadas desde Estados Unidos (que si la Ryan está desnuda tantos minutos, que si en tal plano se ve tal cosa) *En carne viva* es un monstruo bicéfalo que navega sobre las convenciones genéricas sin abandonarse por completo a ellas, una película extremadamente jugada desde lo formal y, desafortunadamente, una buena idea irremediablemente condenada a una ejecución a medias. Campion intenta cruzar el género policial con asesino de mujeres suelto y el drama intimista acerca de la liberación sexual de una mujer, y opta inteligentemente por un tono onírico, de cuento de hadas invertido en sus valores. Por momentos semeja una película de Argento o Fulci –del primero los climas enrarecidos de *El síndrome Stendhal*, del segundo la podredumbre sexual de *El descuartizador de Nueva York*–; en otros, en particular en las escenas entre Ryan y su hermanastra (Jason-Leigh), la trama policial desaparece casi por completo, reemplazada por la semblanza comparativa entre dos categorías de sexualidad femenina: una, madura y explícita, la otra todavía infantil, reprimida. Si no hay nada en medio de los



El cachondeo de Meg Ryan *En carne viva*.

extremos no es por falta de rigor psicológico o ingenuidad narrativa, sino porque la historia está pensada como una gran parábola. Asimismo, deteniéndonos en los personajes masculinos que pululan alrededor de la profesora devenida tanto sujeto como objeto sexual, nos topamos con una verdadera topología patológica que va desde la obsesión fálica –ver los planos que le prodiga Campion al arma reglamentaria del detective encarnado por Mark Ruffalo–, la histeria, la depresión erótica, la misoginia más galopante y, obviamente, la aberración última, Eros y Tánatos reunidos en el penetrante filo del arma homicida.

El descenso a los infiernos, en su doble condición de lugar de sufrimiento y hábitat calenturiento, comienza durante una investigación sobre el slang neoyorquino (“todas

las palabras remiten al sexo o a la violencia”, escuchamos al comienzo de la historia). La casual visión de una felación subterránea inaugurará el viaje iniciático de la profesora, embarcada a partir de ese momento en una relación erótica con el detective encargado de investigar los asesinatos, que bien puede ser el mismo asesino. El mundo como vulva, o la vulva como centro del mundo. *En carne viva* está superpoblada de símbolos y metáforas que remiten a inconscientes colectivos acerca de la representación de la feminidad, la pérdida de la virginidad y el disfrute de los placeres amatorios desde una mirada estrictamente femenina. Es ese el punto más fuerte y de mejor resolución del film: acercarse al verdadero descubrimiento sexual de una mujer (su propia sexualidad) centrándose en los miedos atávicos que ese tránsito hacia la libertad trae aparejados. Cuando Campion olvida momentáneamente esas ideas y trata de hacer avanzar la trama policial, poniéndola en el centro de la escena, la historia se le va de las manos y se transforma en un esquemático thriller erótico de vuelo raso (traje de noche rojo incluido). No es cuestión de contar aquí el final, pero vale la pena aclarar que el destino del personaje central es muy diferente en la novela, probablemente el único destino posible para una odisea sexual con mensaje feminista. *En carne viva*, abandonando la primera persona del texto original, deja de lado la idea del mártir y se regodea en la figura de la heroína, borrando con el codo parte de lo escrito, seguramente por influencia de los productores. Y es precisamente ese el problema más importante que aqueja a la película: ese heroísmo de cartón pintado en los minutos finales desmiente el proceso y destaca el resultado, tan improvisado como azaroso. No se trata de una conquista, apenas de un acto de supervivencia. ■

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

Crítica de cine

Fundamentos • Políticas • Autores

Un 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

MENSAJERÍA INTEGRAL

HAZLO ADECUANDO A SU TIEMPO Y NECESIDAD

SERIEDAD, SEGURIDAD Y RESPONSIABILIDAD GARANTIZADAS

IP SERVICE S.R.L.

SERVICIO INTEGRAL DE MENSAJERÍA, CORREO PRIVADO, LOGÍSTICA Y DISTRIBUCIÓN

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

Ángel Gaillard 870, Capital Federal (1405), Buenos Aires, Argentina
TEL: (05411) 4867-0938 // 4858-6375 FAX: (05411) 4883-3584

Esto es un atropello

Hay vida después de los 90'

Martes de 19 a 20 hs
FM Patricios 95.5
atropello@argentina.com

Nuevos cursos en tea

Está abierta la inscripción para los nuevos cursos breves de Recursos TEA, orientados a actualizar, incorporar y recrear herramientas en diversas temáticas ligadas al periodismo y a los medios de comunicación en general.

- **Historia argentina: mitos y verdades.** Desde el 25 de mayo de 1810 hasta la actualidad. Por el historiador Felipe Pigna. Inicio: 2 de agosto
- **La historieta argentina de aventuras: Breccia, Pratt, Oesterheld, El Eternauta, Perramus.** Por el periodista y escritor Juan Sasurain. Inicio: 4 de agosto
- **Investigación periodística.** Por la periodista Miriam Lewin. Inicio: 5 de agosto
- **Música clásica. La crítica.** Por los críticos de música Federico Monjeau y Diego Fischerman. Inicio: 11 de agosto.
- **La mirada crítica: para entender el cine.** Por los críticos cinematográficos Gustavo J. Castagna y Fernando Ferreira. Inicio: 13 de agosto

Para mayor información dirigirse a Lavalle 2083, comunicarse a los teléfonos 4375-0526/0527 4374-6751/7912 4371-8020 (entre las 10 y las 22), o escribir a tearecursos@tea.edu

Corrección de estilo

Traducción del inglés

Gabriela Ventureira

Teléfono: 4311-8613 / 15-5324-4914
E-mail: gventureira@infovia.com.ar

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

ANUNCIE EN

EL AMANTE



X JORGE GARCIA

JUEVES 12

BRONCO BILLY (1980, Clint Eastwood). Max Prime, 19.30 hs.

SE ACABO EL MUNDO, *S.O.B.* (1981, Blake Edwards). Max Prime, 21.30 hs.

BOOGIE NIGHTS (1997, Paul Thomas Anderson), con Burt Reynolds y Julianne Moore. I-Sat, 23 hs.

Uno de los escasísimos directores americanos actuales de auténtico interés, Anderson desarrolla aquí la historia de una familia de pornógrafos a cuyo hijo mayor, poseedor de un fenomenal miembro viril, se intenta convertir en una estrella del género. Un film de gran ambición formal que excede ampliamente su anécdota para convertirse en un lúcido retrato —no exento de ironía— de la vida en Estados Unidos a fines de los 70, espléndidamente interpretado (Burt Reynolds, por ejemplo, en su vida estuvo mejor).

VIERNES 13

CHRISTINE (1983, John Carpenter). Space, 22 hs.

TORO SALVAJE, *Raging Bull* (1980, Martin Scorsese). Retro, 22 hs.

FRANCISCO, JUGLAR DE DIOS, *Francesco, giuglare di Dio* (1950, Roberto Rossellini), con Aldo Fabrizi y Arabella Lemaitre. Europa, Europa, 20.30 hs.

La tendencia a reducir la enorme e influyente obra de Rossellini a sus famosos títulos neorealistas, ha limitado el conocimiento de una filmografía de indudable riqueza. Con la participación de Fellini en el guión, este es un film de notable libertad centrado en la figura de Francisco de Asís y sus seguidores, presentados como un grupo de joviales muchachos no demasiado preparados para las funciones que les han sido asignadas. Un relato absolutamente alejado de los retratos solemnes que proponen los biopics religiosos.

SABADO 14

EL JOVEN TORLESS, *Der junge Törless* (1966, Volker Schlöndorff). Europa, Europa, 18.15 hs.

MI TIO DE AMERICA, *Mon oncle d'Amérique* (1980, Alain Resnais). Europa, Europa, 19.50 hs.

DOMINGO 15

MATEN A SMOOCHY, *Dead to Smoochy* (2002, Danny De Vito). HBO, 20 hs.

TEOREMA (1968, Pier Paolo Pasolini). Europa, Europa, 23.50 hs.

LOS SOBORNADOS, *The Big Heat* (1953, Fritz Lang), con Glenn Ford y Gloria Grahame. Retro, 22 hs.

Más allá de la notable importancia de los films de su período germano, es en la etapa americana donde la obra de Fritz Lang alcanza sus títulos más memorables. Uno de ellos es *Los sobornados*, entre las películas fundamentales del *film noir*, un relato de gran fuerza con varias escenas inolvidables e impregnado por el oscuro fatalismo que es rasgo distintivo del realizador. Además se puede ver aquí en un papel bastante importante a Jocelyn Brando, la mucho menos famosa hermana del divo recientemente desaparecido.

LUNES 16

CRONICA DE UN AMOR, *Cronaca di un amore* (1950, Michelangelo Antonioni)

LA VIDA ES UNA NOVELA, *La vie est un roman* (1983, Alain Resnais). Europa, Europa, 23.45 hs.

MADAME SATA (2002, Karim Ainouz), con Lázaro Ramos y Marcélia Cartaxo. Cinemax, 20 hs.

Seguramente una de las películas brasileñas con más premios internacionales de todos los tiempos, exhibida en el Bafici 2003, este relato basado en un personaje real, un famoso travesti de aquel país, tiene una estupenda interpretación de Lázaro Ramos en el protagónico y una formidable recreación de época y ambientes, potenciada por el gran trabajo de iluminación de Walter Carvalho, aunque, en última instancia, la puesta en escena resulta algo superficial y sin relieve.

MARTES 17

EL ABRAZO DE LA MUERTE, *A Double Life* (1947, George Cukor). Film & Arts, 20 hs.

EL SECUESTRO DE INGRID BETANCOURT, *The Kidnapped of Ingrid Betancourt* (2002, Victoria Bruce y Karin Hayes). HBO, 22 hs.

EN COMPAÑIA DE LOBOS, *The Company of Wolves* (1984, Neil Jordan), con Angela Lansbury y Sarah Paterson. Europa, Europa, 23.50 hs.

Una obra excepcional en la filmografía de un director conocido por su tendencia a estropear guiones de gran interés. Versión muy libre de la historia de *Caperucita Roja*,

la película revierte los tópicos del citado relato para convertirse en una inteligente indagación sobre las fantasías y pesadillas infantiles. Un film que fusiona sabiamente inocencia y crueldad, con varios toques góticos, imaginativos efectos visuales y una notable caracterización de Angela Lansbury como la abuela de a ratos amable y tierna pero intrínsecamente perversa.

MIERCOLES 18

CORAZONES EN FUGA, *Age of Consent* (1969, Michael Powell). Max Prime, 14.45 hs.

CENTURIA, *Century* (1993, Stephen Poliakoff). Europa, Europa, 23.50 hs.

JUEVES 19

MAL HIJO, *Un mauvais fils* (1980, Claude Sautet). TV 5 Internacional, 13.20 hs.

EL FINAL DE UN CANALLA, *There Was a Crooked Man...* (1970, Joseph Mankiewicz). Max Prime, 21.30 hs.

EL CARTERISTA, *Pickpocket* (1959, Robert Bresson), con Martin Lassalle y Marika Green. Europa, Europa, 23.50 hs.

Por encima de las eventuales opiniones personales, la obra de Robert Bresson se yergue como una de las más influyentes y originales de la historia del cine. En esta variación católica del *Crimen y castigo* dos-toievskiano, el director fusiona —con su peculiar estilo ascético y contenido— la angustia existencial de un personaje obsesivo (un rasgo definitivamente bressoniano) con un grado de sensualidad infrecuente en el resto de su filmografía. Una obra maestra a la que no sería ocioso comparar con *El rata*, de Samuel Fuller.

VIERNES 20

LA CAZA DEL OCTUBRE ROJO, *The Hunt for Red October* (1990, John McTiernan). I-Sat, 12.35 hs.

PRINCIPAL SOSPECHOSO 6 – PARTES 1 Y 2, *Prime Suspect 6, Parts 1 and 2* (2003, Tom Hooper). HBO, 16.45 hs.

SABADO 21

EL BOCON, *The Big Mouth* (1967, Jerry Lewis). Retro, 18 hs.



El hombre lobo americano.

NACE UNA ESTRELLA, *A Star Is Born* (1954, George Cukor). Max Prime, 21.50 hs.

LOS SOSPECHOSOS DE SIEMPRE, *The Usual Suspects* (1995, Bryan Singer), con Stephen Baldwin y Gabriel Byrne. Cinecanal, 21.40 hs.

Será interesante ver hoy este thriller que en el momento de su estreno sorprendió por la retorcida y laberíntica construcción del guión de Christopher McQuarry y su estructura narrativa plagada –un poco a la manera de David Mamet– de sorpresas y vueltas de tuerca. El temor radica en que, superada la sorpresa inicial, la película se constituya –más allá de sus aciertos en el tono y la ambientación– en un ejercicio de estilo realizado con habilidad y competencia pero, en última instancia, bastante gratuito. Por otra parte, el conocimiento de la obra posterior de Singer no ayuda.

DOMINGO 22

¿QUE TAL, BOB?, *What About Bob?* (1991, Frank Oz). HBO Plus, 15 hs.

EL FRANCO TIRADOR, *The Deer Hunter* (1978, Michael Cimino). The Film Zone, 23.50 hs.

LUNES 23

AL CAPONE (1959, Richard Wilson). Max Prime, 19.30 hs.

LA ELECCION DE HANNA B., *Egyomasra nazve* (1982, Karoly Makk). Europa, Europa, 23.35 hs.

MARTES 24

COMO CAIDOS DEL CIELO, *Raining Stones* (1993, Ken Loach). Europa, Europa, 18.50 hs.

PERSONA NON GRATA (2002, Oliver Stone). HBO, 22 hs.

MIÉRCOLES 25

SILENCIO ROTO (1999, Montxo Armendáriz). Movie City, 17.50 hs.

CIEN PASOS, *I cento passi* (2000, Marco Tullio Giordana). I-Sat, 23 hs.

LA CIENAGA (2002, Lucrecia Martel), con Graciela Borges y Mercedes Morán. Volver, 23.50 hs. Aun cuando en esta revista la obra de Lucrecia Martel (en particular *La niña santa*) está lejos de concitar unanimidades, en mi opinión confirma y ratifica el talento desplegado en esta deslumbrante ópera prima. Un film pensado hasta el último detalle, pero con una cualidad sensorial y un grado de ambigüedad totalmente infrecuentes en el cine argentino, con una actuación de la Borges (también de MM) que es su mejor trabajo en décadas. Además, una de las poquísimas películas argentinas que no se agotan en la primera visión.

JUEVES 26

LOS DESESPERADOS, *Szegen nilegenyek* (1966, Miklós Jancsó). Europa, Europa, 16.55 hs.

NUUESTRO HOMBRE EN LA HABANA, *Our Man in Havana* (1960, Carol Reed). Max Prime, 21.30 hs.

AUGUSTIN (1995, Anne Fontaine), con Jean-Christien Sibertin-Blanc y Stephanie Zhang. TV 5 Internacional, 13.30 hs.

Una auténtica curiosidad es este film –de apenas una hora de duración– de una realizadora con una carrera interesante. Planteado como una suerte de comedia negra, en la que un empleado de seguros (el insólito Sibertin-Blanc, hermano de la realizadora) busca encontrar los medios para desarrollar una vida más plena y feliz. Una película posiblemente no para todos los gustos, pero un rela-

to bizarro y personal que se aleja claramente de las convenciones y los clisés habituales.

VIERNES 27

BUENOS DIAS, TRISTEZA, *Bonjour tristesse* (1958, Otto Preminger). Space, 15.20 hs.

EL HOMBRE LOBO AMERICANO, *American Werewolf in London* (1981, John Landis). Space, 20 hs.

EL ACTO EN CUESTION (1993, Alejandro Agresti), con Carlos Roffé y Mirta Busnelli. Volver, 24 hs.

Film no estrenado comercialmente en nuestro país y rodado, como todos los primeros títulos del director, con producción holandesa. Centrado en la figura de un mago con capacidades para hacer desaparecer personas y objetos, la película está totalmente alejada del relato naturalista aunque, sin embargo, son ostensibles las referencias a la realidad argentina. El mejor trabajo de Alejandro Agresti, muy por encima de todas sus películas posteriores, y un título importante del cine argentino de los años 90.

SABADO 28

EL BUENO, EL MALO Y EL FEU, *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966, Sergio Leone). Retro, 14 hs.

KAMCHATKA (2001, Marcelo Piñeyro). Cinemax, 22 hs.

SUSURROS EN TUS OIDOS, *Prick Up Your Ears* (1987, Stephen Frears), con Gary Oldman y Alfred Molina. Europa, Europa, 22 hs.)

Director ecléctico por naturaleza, Frears aborda aquí la figura de Joe Orton, el desafiante y torturado autor teatral inglés, centrándose en la prolongada relación homosexual que sostuvo con Kenneth Hallywell. El film alcanza intensidad en varios momentos pero en otros –sobre todo cuando caracteriza a los representantes del establishment–

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



Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY
CINERAMA
VIDEOS-DVD

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



Novedades
Ultraviolencia
Europeas
Argentinas
Nouvelle Vague
Por
Orientales
Musicales
Ficaciones
Expresionismo
Trash
Incorrecias

Un canal muy esperado

tiende al trazo grueso y recargado. Como suele ocurrir en el realizador, queda la sensación de que la película podría haber sido mejor de lo que finalmente resulta.

DOMINGO 29

AGUA OSCURA, *Dark Water* (2000, Hideo Nakata).

HBO Plus, 18 hs.

STROMBOLI (1949, Roberto Rossellini). Europa, Europa, 22 hs.

EL GRAN HOUDINI, *Houdini* (1953, George Marshall), con Tony Curtis y Janet Leigh. Retro, 11 hs.

Acabado ejemplo del artesano prolífico e impersonal de Hollywood (sobrepasó el centenar de películas a lo largo de más de cuatro décadas), Marshall supo, sin embargo, dotar a muchos de sus relatos de un dinamismo y un humor tan superficiales como efectivos. Este film, un entretenido biopic sobre el famoso mago y escapista Harry Houdini, muestra las características señaladas y es un típico ejemplo de lo que podríamos llamar una película para toda la familia.

LUNES 30

LOS HEROES DE TELEMAR, *The Heroes of Telemark* (1967, Anthony Mann). Cinemax, 24 hs.

LA MUJER DEL FERROVIARIO, *Bolwieser* (1977, Rainer W. Fassbinder). Europa, Europa, 24 hs.

ATRAPAME SI PUEDES, *Catch Me If You Can* (2002, Steven Spielberg), con Tom Hanks y Leonardo Di Caprio. Movie City, 11.35 hs.

Tras sorprender en sus comienzos como uno de los mejores narradores inspirados en la tradición clásica del cine norteamericano, SS fue derivando progresivamente hacia una obra en la que se alternaban la pretenciosidad formal, los temas "importantes" y el sentimentalismo más rancio y ramplón. Afortunadamente en este film retoma sus mejores virtudes y construye un relato plagado de ideas y de sostenido ritmo que da como resultado su mejor película desde la lejana *Tiburón*.

MARTES 31

EL REY DE LA COMEDIA, *The King of the Comedy* (1983, Martin Scorsese). The Film Zone, 14.15 hs.

EL DIABLO Y DANIEL WEBSTER, *The Devil and Daniel Webster* (1941, William Dieterle). Film & Arts, 20 hs.

La oferta cinematográfica que proponen las señales de cable es —en líneas generales y más allá de molestos doblajes, inoportunos cortes y repeticiones excesivas— variada y atractiva. Se pueden ver películas contemporáneas, films nacionales, producciones televisivas, obras que nunca se estrenarán comercialmente, algunos olvidados títulos de los 70 y también en los últimos tiempos —aunque los abonados a Direct TV no podemos disfrutarlo— el canal Europa, Europa, dedicado exclusivamente a producciones europeas, generalmente exhibidas en excelentes copias. Pero desde hace mucho tiempo los cinéfilos notábamos un déficit sustancial en lo que hacía a la presencia de títulos clásicos del cine norteamericano, ausentes de las pantallas luego de la desaparición de los canales que los proyectaban (Bravo en la hoy inexistente VCC, Cineplaneta en Cablevisión). Por eso es una gran noticia la iniciativa de LAPT de lanzar (eso sí, en su sistema Premium) un nuevo canal, Cinecanal Classics, donde se exhibirán sólo películas de Hollywood de las décadas del 30 al 60 (sin duda, el período de mayor esplendor de ese cine) en versiones en su idioma original, sin cortes comerciales, con subtítulos en castellano, en su mayoría remasterizadas y con calidad de audio y video digital. Por cierto que en la oferta de Cinecanal Classics hay todo tipo de títulos que oscilan entre las obras fundamentales de la historia del cine (v.g. *La malvada*, de Joseph Mankiewicz) hasta divertimentos menores al servicio de Bob Hope y Dorothy Lamour, y también se anuncian ciclos dedicados a grandes figuras de Hollywood (este mes la elegida es Marilyn Monroe, de quien se proyectarán en Agosto —con varias repeticiones, es una característica del canal— nada menos que diez películas). Asimismo, se ofrecerán segmentos de producción propia, todos con información referida a Hollywood. No haré un listado exhaustivo de los films a exhibir (los lectores podrán encontrarlos en sus revistas de cable) pero sí me interesa reseñar brevemente algunos títulos no demasiado vistos y de indiscutible valor —o por lo menos curiosos— que se podrán ver a lo largo de agosto en Cinecanal Classics (por las fechas, consultar las publicaciones mencionadas). *La usurpadora* (1941), del poco prestigioso Robert Stevenson, es la segunda versión del



La malvada, obra fundamental de la historia del cine.

soaper de Fannie Hurst, previamente filmado por John Stahl y luego por David Miller, un melodrama de relativa intensidad en el que se destaca la siempre maravillosa Margaret Sullavan como la desdichada protagonista. *Carrie* (1952) es una incursión de William Wyler en el melodrama más puro, adaptando una novela de Theodore Dreiser ambientada en Chicago a comienzos del siglo XX, en la que un hombre maduro (Laurence Olivier) es llevado a la ruina por una joven campesina arribista (Jennifer Jones).

El último tren (1959) es una de las buenas incursiones de John Sturges en el terreno del western, donde consiguió sus títulos más destacables. Aquí narra el enfrentamiento que se suscita entre dos amigos cuando uno descubre que el hijo del otro mató a su mujer. John Stahl fue caracterizado equivocadamente como un precursor de Douglas Sirk, aunque la visión de *Que el cielo la juzgue* (1945), un delirante melodrama en el que Gene Tierney interpreta a una rotunda *femme fatale*, pueda hacer pensar lo contrario. Un film notable y atípico en la carrera del director.

La aventura de Sullivan (1941), editada en video como *Por meterse a redentor*, en la que un director de cine decide hacerse pasar por vagabundo para plasmar su próxima película, es también un film poco común dentro de la carrera de Preston Sturges, con una dosis de amargura que remite a los trabajos de Frank Capra. Finalmente, *Al filo de la noche*, 1948, del subvalorado Anatole Litvak e inspirado en una obra radial de Lucille Fletcher, narra las penurias de una mujer inválida que escucha casualmente una conversación telefónica sobre un asesinato del que presume será víctima. La puesta en escena y el trabajo de Barbara Stanwyck están por encima de la historia.

> 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

Amigos de *El Amante*:

Shakespeare era un artista popular, como Alberto Migré, como Sandro, como Sam Raimi. Sus tragedias y comedias (antecedentes de los géneros cinematográficos) eran el deleite de todo el pueblo: grandes y chicos, hombres y mujeres. Gustó y goleó con lo que hizo y, sin embargo, murió valorando más *La violación de Lucrecia y Venus y Adonis* que cualquiera de sus obras mayores.

En el cine hay directores –y tradiciones cinematográficas– que eluden deliberadamente el entretenimiento y otros que lo provocan enalteciéndolo con inteligencia y lucidez. Ambas, evidentemente, son necesarias y deseables, pero por la naturaleza masiva del cine, últimamente me emocionan más las películas dirigidas a conmover a una mayor cantidad de gente con armas nobles. *El Hombre Araña 2* no sólo es una de ellas, es quizá la mejor película de Sam Raimi, es la mejor película norteamericana del año y es una de las mejores películas de 2000 para acá.

Razones: es una comedia, un drama, un thriller, una película de terror y una tragedia con igual eficacia y óptimo entretimiento. El Dr. Octopus es uno de los villanos más complejos y aterradores que ha dado el cine en toda su historia. Especie de gorgona dorsal, sus tentáculos introducen la presencia del mal en el propio ser y, como siempre sucede, incrementan el sufrimiento pero también el poder y la atracción del condenado. Su ambición estalla tan brutalmente como su amor matrimonial y esa primera tragedia recrudescer los temores de Peter Parker, quien ve allí reflejado el mal agüero de un futuro imposible junto a la mujer que ama.

Esa lucha de sentimientos de Peter, como las dos caras del superhéroe, atraviesa la película neuróticamente hasta la definitiva exposición de sí mismo ante los demás en la conmovedora escena del tren. Cristo que no necesita pedir a sus redimidos que

oculten el milagro, estrella popular llevada en andas por sus acólitos, sólo allí comprende que el camino de la reconciliación consigo mismo le impone el reconocimiento de su vulnerabilidad ante el amor. Claro que si ella lo acepta será para compartir penalidades, y el último plano con el rostro de MJ viéndolo partir entre los edificios lo constata tan bella y tristemente como promete una tercera parte de creciente complejidad, siempre y cuando continúe en manos de Raimi.

Los planos digitales de la película jamás están usados para reproducir naturalmente la realidad. Apuestan a la veraz artificialidad de la historieta y recuperan la emoción de estar viendo los dibujos animados a las cinco de la tarde o pegando las figuritas al volver del colegio. El personaje es tan real, la materia de su trama tan concreta, que puede sostener incluso a los amantes en una telaraña nocturna de ternura y amores desencontrados. Esa escena, ese beso que no se dan, ese caballeroso retirarse a la luz de la luna después de devolver a MJ sana y salva, le otorgan una grandeza al personaje que le hace merecer largamente la recompensa final.

¿Qué me queda por decir? ¿Que la escena gore de la cirugía es de un horror que, en lugar de disminuir por falta de sangre, aumenta y hasta se torna metafísico? ¿Que el sabor popular de la tragedia a lo Shakespeare estalla finalmente con el espejo que devuelve por un instante el fantasma del padre? ¿Que Bruce Campbell nos avisa gentilmente que el prestigio cultural no se obtiene recreando literalmente a los clásicos? Que me encantaría ver la próxima tapa de *El Amante* con el título imitando la tipografía de las letras del film y una inmensa telaraña cubriendo la portada con una leyenda que pregunte: “¿Podremos ver 20 películas distintas por semana?”.

Porque el placer de esta película se empaña casi groseramente por la ausencia de películas en las carteleras de estrenos. ¿Cómo es posible que en el último mes tengamos sólo dos estrenos por semana? Así como se ha legislado una cuota de pantalla nacional, es menester que se tomen las medidas necesarias para que tengamos diversidad a la hora de ir al cine. Ahora bien: podemos

crear las condiciones legales para que dicha diversidad se haga posible, pero ¿lograremos tener otras películas en nuestros cines sin capitalistas nacionales que las distribuyan y proyecten? Porque el Estado puede y debe hacerle un lugar al cine nacional –además de protegerlo–, pero nosotros deberemos hacerle lugar en el mercado a ese otro cine que ya tiene espectadores de sobra en nuestro país.

Un abrazo y gracias,
Marcos Vieytes

Respuesta al mail “¿Vuelven los estrenos?”

Cuánta dignidad.

Adelante.

Gabriela Di Giuseppe

Estimado Gustavo Noriega:

Me parece estupenda la actitud tomada por la revista. Después de todo, cuando no hay nada que decir es mejor llamarse a silencio, ya que en caso de hablar nos sumergiríamos en críticas interminables sobre la distribución de los films, los problemas de mercado y la eterna discusión sobre la legitimidad o no de lo que no es masivo. Por lo tanto, *avanti*. Mis saludos más cordiales,
María Fernanda Barcos

Me adhiero totalmente:

En repudio a los distribuidores dejé de ir al cine. Y no podré volver hasta dentro de un tiempo, porque ya comienzan las vacaciones de invierno, y si quedara alguna película sobreviviente entre el maremágnum de pendejos, seguramente la programarían a las 11.30. Tampoco me parecen opciones válidas *Erreway* o *Patoruzito*, mal que le pese a Coscia. Entiendo que la revista no puede dedicar ni centímetros ni minutos a comentar películas en video y DVD.

Que los cronistas de *El Amante* escriban sobre estrenos como *El Hombre Araña* es tirar margaritas a los chanchos.

Saludos,

Ilse Manigot

Señores de *El Amante*:

Javier, te felicito por el artículo “El año de la sequía (¿definitiva?)” que leí en la página web de la revista. Me gusta mucho el cine pero últimamente casi he dejado de ir

por lo desalentador de los estrenos de cada jueves. Ahora, yo me pregunto una cosa (o varias), ¿por qué la gente se babea por el cine independiente y de vanguardia del mundo durante los Bafici, pero fuera del festival le da la espalda? Si los tanques americanos dejan tanto que desear, ¿por qué el público va a verlos en masa como si fueran acontecimientos imperdibles? ¿Es sólo por la imposibilidad de no toparse con ellos o tiene también que ver con lo que lo que ese público espera de una película? ¿Qué espera del cine el espectador medio argentino? ¿El público argentino es exigente en materia de cine?

Es paradójico que un año pésimo en estrenos sea al mismo tiempo un año récord en recaudaciones, como publicó *La Nación* unos días atrás.

Felicitaciones por la revista y sigan batallando.

Saludos,

Guillermo Miedan

Señores de *El Amante*:

Comparto plenamente su opinión sobre los estrenos comerciales, que sirven para mal alimentar los cerebros ya tan castigados de nuestro país. También lo sufro como profesional: estoy armando un pequeño centro cultural en una institución de apoyo escolar que coordino en un barrio hipercarenciado, y me cuesta que los adolescentes se enganchen en un taller de cine si no se ponen títulos marketineros. Cordiales saludos,

Laura Aquino

Estimado señor Noriega:

Sus disculpas son muy bien recibidas y, en mi caso particular, quizá no fueran necesarias puesto que la recomendación semanal que recibía por parte de ustedes no la necesitó estas últimas semanas, ya que los estrenos que recibimos en la ciudad de La Plata fueron aun menos expectantes que los de Capital Federal, donde el público puede contar con el acceso a proyecciones de films ya estrenados en salas como, por ejemplo, la del Malba, y así seguir disfrutando del "séptimo arte".

Desde aquí un cordial saludo para usted y sus compañeros,

Abel M. Gómez

Señores de *El Amante*:

Hace poco alquilé *Las invasiones bárbaras* y, a pesar de que ya estaba muy influenciada por lo que había leído en *El Amante*, estuve muy de acuerdo con ustedes, y, como me pasa con muchas películas (*Bowling for Columbine*, por ejemplo), las veo, me disgustan mucho, pero no logro darme cuenta de qué es exactamente lo que produce mi irritación, entonces leo *El Amante* y digo "claaaro, eso era" y coincido plenamente con ustedes. Sin embargo, hay muchos casos en los que estoy en desacuerdo; por ejemplo en *Luna de Avellaneda*. Si bien todo lo que ustedes le critican es verdad (me refiero más que nada a lo que escribe Gustavo Noriega) y yo también opino que el personaje de Fanego es mucho más noble que el de Darín o el de Mercedes Morán, creo que están criticando la película como si fuera sólo una historia y se están olvidando de todo el resto de los elementos del film, que, creo, están muy bien logrados. No es precisamente el tipo de películas que me gusta, pero cumple lo que promete, logra sus objetivos, conmueve desde los lugares comunes (Darín hablando de ética y de moral). Y no se puede esperar otra cosa.

Me fui un poco de lo que les quería decir, porque en realidad quería hablar de *Las invasiones bárbaras* y contarles mi experiencia personal en el asunto. Tengo 17 años y estoy en quinto año del secundario y hoy estuve a punto de marcar con resaltador la revista porque no podía creer cuán identificada me sentía con lo que estaba leyendo (estoy hablando del N° 143, la nota de Marcelo Panozzo y Javier Porta Fouz). Tengo gente cercana que me habla reiteradas veces de este film y me lo recomiendan. Son las mismas personas que me hicieron ver *La carnada*. Seguro porque es europea, francesa, entonces debe ser "fina y profunda". No como las norteamericanas como *Escuela de rock* que es una "comedia banal, superficial, sin mensaje".

Nada más. Saludos y muchas gracias,

Vera Fabrykant

Hola, amigos de *El Amante*:

Como varios de los lectores que aparecen mes a mes en esta sección (y cada vez son más) soy un seguidor de la primera hora. Al igual que ellos vengo advirtiendo con tristeza y sorpresa (apaciguada por la reiteración)

que las notas son cada vez más pobres y limitadas, tanto en su contenido como en su calidad literaria. Conuerdo en que grandes valores de otras épocas (Quintín, Flavia, Schwarzböck) aportaban buena "pluma" y conocimiento profundo que ahora escasean; pero no por esto desmereciendo en masa a la nueva camada, ya que hay gente que tiene lo suyo. Pero, y a pesar de la intro a tono con el nombre de la sección, mi objetivo es felicitarlos. Hacía muchos números que no leía notas tan buenas. El informe central sobre la crisis de la cartelera está muy bien armado, claro, preciso y con mucha data (bienvenidas sean las notas al pie). Informes tan reveladores hacen honor a tan tremendos títulos de tapa, sin decepcionar. Las notas sobre las ventajas del DVD y del mismo sistema en nuestro país comparten el mismo estándar de calidad; prefiero la primera por el solo hecho de estar escrita por Noriega, mi "alma gemela" en la revista (por favor, no te agrandes y seguí escribiendo así). Espero que este pico cualitativo se repita y se mantenga en el tiempo. Igual voy a seguir leyéndolos, pase lo que pase.

Mi relación con ustedes es, a estas alturas, algo permanente y casi patológico.

Un abrazo desde Mendoza,

Gonzalo Casas

Señor Porta Fouz:

Lo felicito por su nota "El año de la sequía". Vivo en Salta y la situación es tal como usted la describe, sobre todo en la cadena Hoyts que aquí funciona desde agosto de 2000. Por suerte todavía nos queda la semana del cine argentino, donde hemos podido ver películas que difícilmente se estrenen luego, como por ejemplo *Nadar solo*.

Saludos.

Christian Pedersen

Sobre la crítica de *Luna de Avellaneda*:

Estoy totalmente en desacuerdo con su crítica porque veo que usted olvida lo que fue la década nefasta que hemos vivido los argentinos, donde se daba prioridad a un casino y no un club. Lo que la película quiere demostrar es la importancia que tiene un simple club para ayudar a personas de bajos recursos. Tal vez debería usted mirar nuevamente la película desde otra óptica, y no se olvide de mirar el caso de la chiquilina que vive en la villa. Entiendo que a mucha gente le duela que se le recuerde esa época nefasta (1990-2000), donde un casino era más importante que una fábrica, donde se dejaron los valores, del esfuerzo, la perseverancia, etc. Hay que hacer hincapié en que eso no se repita nunca más. A mí personalmente no me gustó ninguno de los actores, pero sí el mensaje por usted omitido.

Saludo cordialmente,

Eduardo Orlando Sellares

Ray y yo

El buzón Ozon

Graffiti sexual

LA PISCINA, *Swimming Pool*, Francia / Reino Unido, 2003, 103', dirigida por François Ozon, con Charlotte Rampling y Ludivine Sagnier.

Ozon es un cineasta fino, como son finas las masas finas. *Bajo la arena*, *8 mujeres* y *La piscina* son películas sobre mujeres. Las féminas pueden ser la Rampling neurótica y con problemas para relacionarse con la realidad (*Bajo...*, *Piscina*) u ocho "brujas divas". En todos los casos, la mirada de este francés sobre las mujeres es de galopante misoginia: la mujer ozoniana es frágil y semi idiota. Pero, eso sí, "fascinante". El programa "soy amigo de las mujeres" de Ozon llega ahora a la etapa "escritora inglesa en busca de inspiración". Para eso cuenta con la inestimable colaboración de la señora Rampling haciendo de *british* que baila a los saltitos y usa las pantuflas más feas y unos camisones imposibles en el "gorgeous weather" de Francia. La Rampling se pone a escribir su nueva noveleta policial, pero a la usina creativa en funcionamiento llega "la nena de su editor", una francesita prepotente que, de alguna manera y sutilmente como la opción entre el foie gras + salmín + whiskacho versus el queso crema cero calorías + la Coca light, contrapone su desfachatez y su vitalidad al almidón de la escritora. Nótese que la opción alimenticia no es una deformación mía sino que así la expone Ozon, y nótese también que Ozon filma todo de manera tan crasa que habría que entrecollar cada característica apuntada sobre sus personajes. Después viene que la escritora rechaza/se siente atraída y fascinada por la francesita, que habrá amor/odio, el sexo versus el seso, el crimen, etc. Finalmente, Ozon cierra la película diciendo "pero la imaginación de la escritora...", y reafirma que es un farsante. Es verdad que había dado pistas de que todo podía ser un engaño, como también daba pistas el maestro De Palma en *Femme Fatale*. Pero Ozon utiliza las libertades de la imaginación para contar otra vez las mismas tonterías sobre los ingleses "en el continente" y filmar con una parsimonia y una *puesía* (¡ah, los encuadres especulares!) que él debe considerar como una puesta en escena exquisita. Su cine es justamente como polvo para bizcochuelo: incomible. **Javier Porta Fouz**

LOS SOÑADORES, *The Dreamers*, 2003, dirigida por Bernardo Bertolucci, con Michael Pitt, Eva Green, Louis Garrel.

Un tal BB filmó un par de escenas gloriosas, de un amor imposible y de otro amor pop; le dio una forma original y lo llamó *Ultimo tango en París* (1973). El eje central era una pareja encerrada en sus más recónditos placeres, condimentando el sexo con algo de ira, muerte y manteca, como una forma de búsqueda de una excitación bastante provocativa. Aquel París tenía la carga simbólica que todavía se le puede buscar a una ciudad que fue la capital del arte y la poesía, pero eso entraba en el relato con la lateralidad que dicta la sutileza. *Los soñadores* también es una película de cámara, de una suerte de triángulo, de personajes que se encierran a coger como conejos. Y también sucede en París, pero en otro contexto: las revueltas de Mayo del 68. En realidad, en esta película el contexto -omnipresente en el sentido más burdo- no hace más que asfixiar a los protagonistas. Si se pasa lista, están todos los lugares comunes del caso: el cine y la cinefilia de la época, *Cahiers du cinéma*, la crisis de la Cinemateca, las movidas universitarias y sus consabidos graffiti, las agitaciones callejeras. Esto es *el Mayo Francés*, en mayúscula. Y esa gravedad convierte a la película en un zigzag entre la intimidad de los personajes y ese desfile de escenas epocales subrayadas al borde del pintoresquismo. En cuanto al retrato íntimo de las perversiones y los fetiches, tal vez haya que decir que la visión de BB cambió bastante (y para peor) desde *Ultimo tango en París*. En *Los soñadores* la mirada es más bien contemplativa, de un voyeurismo pasivo y estilizado, mientras que hace treinta años el deseo de Bertolucci volaba con unos movimientos de cámara y un montaje que más que mirar participaba de ese teatro del sexo eléctrico entre Marlon Brando y Maria Schneider. Quizá con *Los soñadores* BB muestra todo su agotamiento y nos grita lo mismo que uno de aquellos famosos graffiti del 68: "Inventen nuevas perversiones sexuales (¡No puedo más!)". **Diego Trerotola**

No estaba solo: Ray Harryhausen estaba acompañado, pero por esas cosas de la edición, el compañero -feliz, sensible- quedó de lado. Esta es la fotografía original que debió salir en el número anterior, donde quien escribe (Leonardo D'Espósito, el feliz) acompaña, después de una entrevista más una larga conversación, a ese señor que creó seres mitológicos para nuestro puro placer. Puede parecer algo así como cholulismo, pero hay razones para corregir el error y mostrar que estábamos (estaba) allí. En primer lugar, que fue un momento alegre para ambos (a pesar de que Ray era el homenajeado del Festival de Annecy, poca gente se le acercaba para entrevistarle, aunque muchos lo llamaban "maestro" y esas cosas que no son patrimonio exclusivo del argentino). Luego, que Ray insistió él mismo en que ambos saliéramos en la fotografía (algo que no suele suceder con los entrevistados). Finalmente, que esta clase de encuentros son una especie de fantasía y a veces es necesario ver una prueba concreta para convencernos de que la cosa, sí, sucedió. Y también para recordarnos que esta persona existe. Hay algo más: Harryhausen es un genio de la manipulación de la imagen, pero a medias: lo que filma realmente sucede frente a la cámara, a veces gracias a un trabajo adecuadamente titánico (debe de ser el único experto en efectos especiales vivo que mantiene un credo baziniano). Una imagen de ambos, concreta y real, es la huella también de ese credo.

Leonardo M. D'Espósito

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



desde el 2 de agosto
nueva programación



Ciudad Abierta

El protagonista sos vos

Propiedad horizontal.

Lunes, miércoles y viernes / 22 hs. (más repeticiones)

Alguien: historia de un vecino tuyo.

Martes, jueves y sábado / 23 hs. (más repeticiones)

Yo yo. Autorretrato de artista.

Lunes, miércoles y viernes / 20 hs. (más repeticiones)

El helecho.

Martes, jueves y sábado / 22 hs. (más repeticiones)

Pantalla Abierta.

Martes, jueves y sábado / 20 hs. (más repeticiones)

Perdido en Buenos Aires.

Martes, jueves y sábado / 21 hs. (más repeticiones)

El tachero. Un viaje al mismísimo infierno.

Lunes, miércoles y viernes / 21 hs. (más repeticiones)

La vuelta al perro, la Ciudad desde la ventanilla.

Lunes, miércoles y viernes / 23 hs. (más repeticiones)

Caja boba. Televisión para tu sexto sentido.

Martes, jueves y sábado / 0 hs. (más repeticiones)

Flash, tu foto en la tele.

Lunes, miércoles y viernes / 0 hs. (más repeticiones)

▲ 83 CABLEVISION

▲ 80 MULTICANAL

▲ 78 TELECENTRO