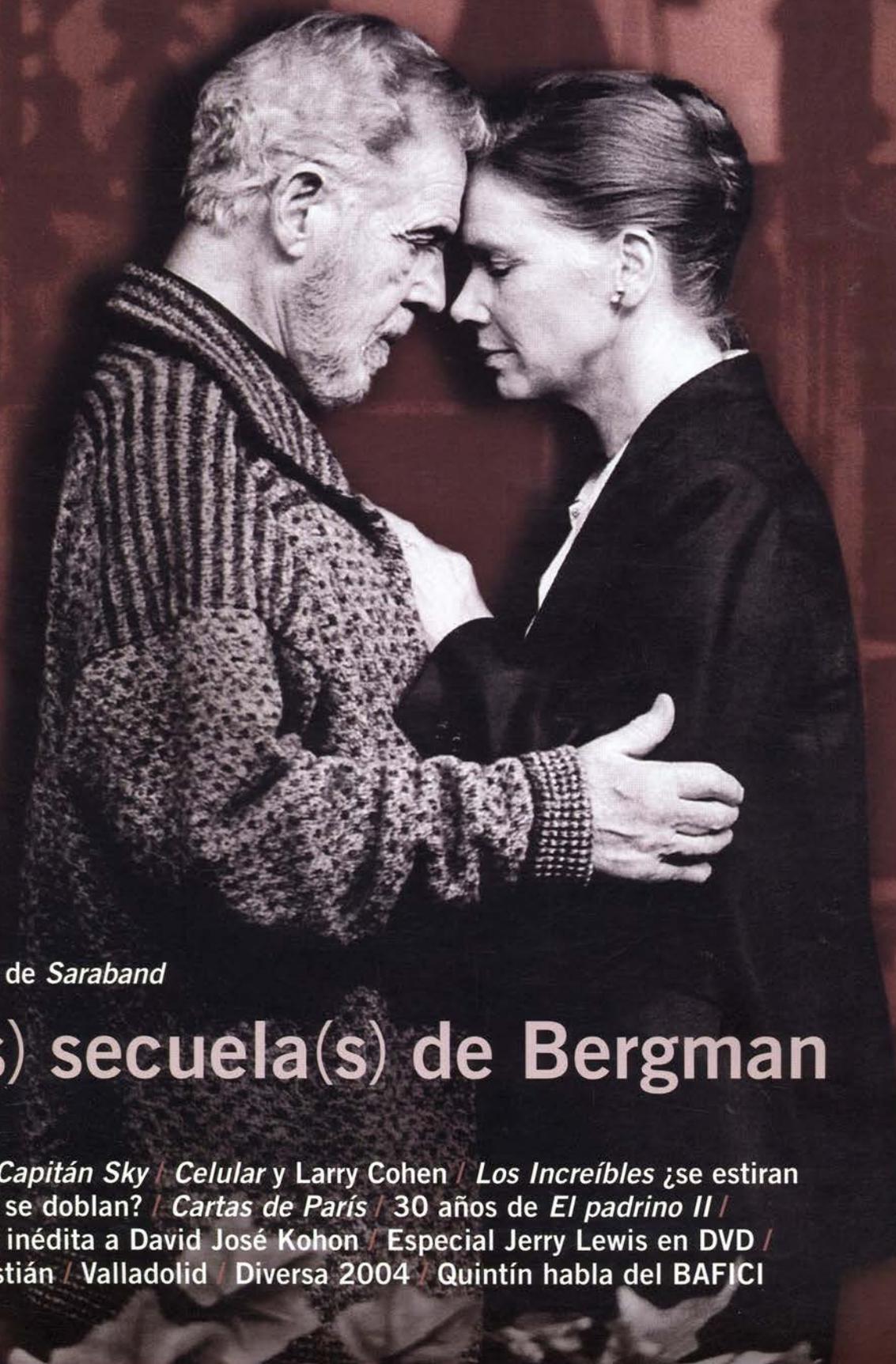


# EL AMANTE

CINE



El estreno de *Saraband*

## La(s) secuela(s) de Bergman

Polémica *Capitán Sky* / *Celular* y Larry Cohen / *Los Increíbles* ¿se estiran y también se doblan? / *Cartas de París* / 30 años de *El padrino II* / Entrevista inédita a David José Kohon / Especial Jerry Lewis en DVD / San Sebastián / Valladolid / Diversa 2004 / Quintín habla del BAFICI

9 770329 260003

00152

ANO 14 N° 152 DICIEMBRE 2004  
ARG \$ 9,90 URU \$ 9,95 ISSN 150636

# 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

## Cursos de verano en enero y febrero

Próximamente más información en [www.elamante.com](http://www.elamante.com)

Director **Gustavo Noriega**

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

Para informes llamar al **4951-6352**

o escribir a [elamanteescuela@fibertel.com.ar](mailto:elamanteescuela@fibertel.com.ar)

Horarios, aranceles, programas del segundo cuatrimestre en [www.elamante.com](http://www.elamante.com)

Estrenos	2	Sobre Bergman y su última película
	6	Saraband
	8	Polémica: <i>Capitán Sky y el mundo del mañana</i>
	10	<i>Celular</i> + Larry Cohen
	11	<i>Los Increíbles</i> x 2
	12	Cartas de París
	13	El delantal de Lili
		La jugada
		Hoy y mañana
	14	La nueva Cenicienta; ¿Bailamos?; Alfie, el irresistible seductor; El misterio Galíndez
	15	Los ríos color púrpura 2: los ángeles del apocalipsis; Separaciones; El restaurant; Un amor inesperado; Secretos de un secuestro
	16	De uno a diez
	17	Estrenos 2004
	18	Especial David José Kohon
	24	30 años de <i>El padrino II</i>
Festivales	26	San Sebastián
	30	Valladolid
	36	Diversa 2004
	39	Desde España
	40	Disney y la guerra
	42	Contra Carnevale
	45	Despedidas
	46	El doble adiós
Guía de <i>El Amante</i>	52	DVD Especial Jerry Lewis
	56	Video
	58	Cine en TV
	61	Correo
	64	Llego tarde

Tiempo de cambios. Algunos de ellos abruptos y mal justificados, otros consensuados y derivados de un proceso. Como ejemplo de este último tipo, debemos informar a los lectores que Quintín y Flavia de la Fuente dejan de ser a partir de este número directores de la revista. Se abre una nueva etapa o, mejor dicho, se oficializan y transparentan los cambios que se produjeron en *El Amante* desde que ellos dos alcanzaron posiciones de relieve en el Bafici. La extraordinaria labor que realizaron en el festival porteño los fue apartando de sus tareas en la revista al punto de generar una crisis en la sociedad que ahora se resuelve con la asunción por mi parte de todas las responsabilidades.

Es una lamentable casualidad que, cuando se desarrollaban las negociaciones para llevar adelante esa renovación, se produjera el inesperado despido de ambos del Bafici. En la página 45 hacemos un breve balance de su gestión, que oficia a la vez de despedida y lamentación. En las páginas siguientes, Quintín y Flavia hacen uso del espacio que les abrimos para expresar con crudeza cómo fue el final de su exitosa carrera en el festival.

El editorial del próximo número, el dedicado al Balance 2004, será seguramente menos solemne. La revista seguirá cambiando pero ya no de nombres ni de espíritu: seguiremos siendo apasionados y polémicos, seguiremos enfrentándonos contra la pereza y el convencionalismo. La búsqueda de un cine que nos conecte con el mundo continuará marcando cada una de nuestras páginas; como siempre, el resultado de esa búsqueda excitará o irritará a nuestros lectores. El diálogo continúa, *El Amante* vive, por mucho tiempo más. **Gustavo Noriega**

## STAFF

**Director**  
Gustavo Noriega

**Jefe de redacción / Editor**  
Javier Porta Fouz

**Asesora periodística**  
Claudia Acuña

**Colaboraron en este número**  
Eduardo Antin (Quintín), Flavia de la Fuente, Gustavo J. Castagna, 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 Masaeo, Juan Manuel Domínguez, Lilián Laura Ivachow, Milagros Amondaray, Agustín Campeiro, Federico Karstulovich, Agustina Larrea, Walter Falcone, Fernando González, Fer-

nando Martello, Querelle Delage, Jaime Pena.

**Secretaria**  
Alejandra Chinni

**Cadete**  
Gustavo Requena Johnson

**Correctoras**  
Gabriela Ventreira  
Malala Carones

**Colaboración en el cierre**  
Diego Trerotola

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

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

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

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

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

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

## El demonio calza suecos



El estreno de la última película –y la propia película– del viejo Ingmar parece haber sorprendido a unos cuantos en la redacción. El autor de esta nota quedó tan perturbado que se la pasó revolviendo su colección de viejas revistas para buscar compañía a la hora de hablar de *Saraband* y su octogenario director. **por JAVIER PORTA FOUZ y OTROS**

1. "Bergman - Cine, sexo y religión", único título de tapa de *Primera Plana* del 11 de febrero de 1964. La foto: en blanco y negro, Ingmar Bergman -con boina- tiene la cabeza apoyada sobre su mano derecha y mira con expresión pensativa, tal vez con un poco de agobio y cansancio.

2. "El silencio: Desde hace una década, el realizador cinematográfico Ingmar Bergman viene conmocionando sistemáticamente al público argentino, que fue -por lo demás- el primero en descubrirlo fuera de Suecia, su país natal. Esa conmoción se agudizó a fines del mes pasado, cuando el estreno de *El silencio*, su última obra, levantó tempestades de admiración y aisladas protestas, inclusive en los diarios de Buenos Aires. La curiosidad llevó a la sala de estreno (cine Luxor) un total de 31.050 espectadores durante la primera semana de exhibición", de la "Carta al lector" (un mix de artículo editorial + comentario del sumario) del mismo número del semanario, perteneciente a la etapa de Jacobo Timerman.

3. "'El silencio' / Se advierte al público que esta película contiene escenas de fuerte realismo / La empresa se hace un deber en informarlo así, a los efectos de que nadie se sienta sorprendido por las mismas", cartel colocado arriba de la boletería del Luxor, que agotaba las localidades hasta que...

4. "Desde el 14 de febrero a las 6 de la tarde mucha gente se formula una pregunta: ¿qué pasa con *El silencio*? (...) Como es notorio, *El silencio* fue secuestrado el 14, por orden del juez en lo correccional de la Capital Federal, doctor Horacio Calvo. (...) Los diarios divulgaron, el 15 de febrero, palabras del doctor Garris según las cuales el juez Calvo, coincidiendo con la presentación, opinaba que dos o tres escenas de *El silencio* eran 'atentatorias contra el pudor medio, aún de personas mayores de 22 años'. Este tope de edad fue impuesto por la

empresa distribuidora y la que controla el cine Luxor, como una garantía máxima, ya que las leyes marcan solamente 18 años", del número 69 de *Primera Plana*, del 3 de marzo de 1964. Cabe aclarar que la película había sido estrenada con dos cortes, "en las escenas de la autosatisfacción de Ingrid Thulin y del teatro de variedades". Y también cabe aclarar que *El silencio* fue secuestrada durante el gobierno de Arturo Illia, que no se caracterizó por ese tipo de acciones. El film de Bergman fue, a todas luces, una excepción, y sus problemas de censura fueron muy polémicos y comentados (otro caso de censura de ese año fue el de *Morir en Madrid*).

5. "Reposiciones - *El silencio*: A pesar de las tres situaciones eróticas suprimidas, Bergman trata de defenderse; en la versión original, a través de ellas, arrojaba su más desolado sermón sobre el carácter infernal de toda relación humana y sobre el difícil y doloroso entendimiento entre Dios y sus criaturas. Pero el film permanece, como una cumbre arrasada", del número 116 de *Primera Plana*, del 26 de enero de 1965, ya no la dirigía Timerman.

6. "El estreno de *Suplicio* en Buenos Aires, en 1946, pasa inadvertido. Será necesario que en 1952 el Festival de Punta del Este proyecte *Juventud, divino tesoro* (*Sommarnlek*, 1950) para que los públicos rioplatenses descubran a Bergman, mucho antes que los europeos. En Suecia, únicamente cuando *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnateens leende*, 1955) llega al festival de Cannes de 1956 y es recibida con alborozado estupor, se adquiere conciencia de que un creador excepcional alienta entre los viejos muros de Svensk Filmindustri y otorga una extraña vibración, entre animal y satánica, a sus perimidas cámaras, a sus enmohecidos carros para *travellings*", otra vez *Primera Plana* del 11 de febrero de 1964. ►

La silla de director de Ingmar, que ya prometió abandonarla unas cuantas veces. ¿Será *Saraband* verdaderamente la última? En la otra página, Ingmar deja un rato la silla y sale de paseo.



7. "Un joven secretario de juzgado, a dos materias de recibirse de abogado y a poco de casarse, apasionado cineclubista, descubre en un festival de Punta del Este *Juventud divino tesoro* de un tal Bergman. Néstor Gaffet posterga título y casamiento. Pide dinero prestado y compra el film. Los exhibidores dudan, es una película 'rara, difícil, con actores desconocidos y encima en sueco...' Los Di Maio deciden confiar en el entusiasmo de Gaffet y el ya extinguido cine Libertador es el templo elegido. (...) Estrenan el 25 de mayo de 1955. Por primera vez, Bergman se estrena comercialmente fuera de Europa. (...) Algunos se emocionan hasta las lágrimas y otros se escandalizan por esas manos entrelazadas, pero las colas de público doblan por Talcahuano, llegan a Sarmiento y por esta a Uruguay..." , Hernán Gaffet, al recordar a su padre, en *El Amante* número 39, mayo de 1995.

8. Antes que en Francia, se estrena en Argentina *Saraband* de Ingmar Bergman. Proyectada en DVD (Bergman no quiso levantarla a 35mm) en dos salas, al momento del cierre de este número ya superaba los 13.000 espectadores. Buenos Aires: una ciudad bandera del bergmanismo.

9. "Uno de los críticos más autorizados del continente, el primer exégeta con que contó Bergman fuera de Suecia." Así era presentado el uruguayo Homero Alsina Thevenet en *Primera Plana* (número 135, 8 de junio de 1965). La polémica de los pioneros: quién descubrió a Bergman, ¿uruguayos o argentinos? En fin, saldemos la cuestión con "Bergman, descubrimiento rioplatense" (como suele hacerse con la nacionalidad de Horacio Quiroga).

10. "Cinematográficamente hablando, yo creo que los suecos no son buenos sino ingeniosos, y que con su ingenio disimulan su pobreza y salvan abundantes dificultades. No teniendo ropa para sus actrices, por ejemplo, salieron del paso fenomenamente haciéndolas trabajar desnudas, con lo cual todo el mundo descubrió que era artístico y en todas partes aparecieron imitadores.

Después de ahorrarse la ropa de las mujeres, los cineastas suecos se encontraron que no tenían galanes bonitos como lo que usan en otros países, o sea quentonces utilizaron una serie de tipos flacos, feos y anteojados, y todos los públicos se quedaron boca abiertos disiendo queso era arte, neorealismo sueco y otras yerbas... ¿Estamos?" Así comenzaba la gloriosa crítica cinematográfica ("los estrenos de mi barrio") de *Tres almas desnudas* escrita por César Bruto (Carlos Warnes) en *Tía Vicenta* número 58, del martes 16 de septiembre de 1958 (uno de los titulares de tapa de ese número fue "La Argentina tiende a desaparecer"). Luego de persistir en sus quejas sobre la escasez de recursos de la película, y de su ausencia de argumento, César Bruto cerraba así: "Bah, esta cinta es tan pobre e incompleta que da rabia! Cómo será de pobre, que ni siquiera tiene música en ningún momento. ¡Y con lo bien que le hubiera quedado un poco de 'tocata y fuga' en algunos pasajes! Yo creo que no va a ir muy lejos el cine sueco si sigue economizando desa manera..." La crítica cinematográfica humorística tiene una gran tradición en Argentina, pero la voluntariamente humorística no está tan extendida, por lo que el trabajo de César Bruto brilla aun más.

11. *Saraband*, anunciada como la obra última, final de Bergman (esto se dijo de otras, aunque da toda la sensación de que esta vez es verdad), llega a Buenos Aires sobre el cierre de esta temporada de estrenos, la más pobre que se recuerde (esto se dijo de otras, aunque da toda la sensación de que esta vez es verdad). Y llega para recordarnos que antes de que se abusara de su uso y se convirtiera en un elogio paródico, la palabra "profundidad" tenía un sentido. Volvió Bergman para derribar todos los muñecos del cine europeo estrenado en Argentina este año: en términos generales, un cine constreñido, cobarde, calculado, falso y envejecido aun en los casos de directores jóvenes. A sus ochenta y largos, Bergman sigue siendo preciso, demoledor, lúcido, se anima a la crueldad y a los abismos de la pareja, del envejecimiento, de la posesión enfermiza, de la ausencia. Llegó *Saraband* y los espantajos del cine "serio, posmoderno, sensible y de estructura rebuscada" (mi ejemplo del año: *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*) se convirtieron en polvo. El viejo y sabio Ingmar armó una película de estructura tan simple como refinada: dos personajes y nada más que dos personajes en cada secuencia con excepción del prólogo y el epílogo, en los que Marianne (Liv Ullmann) mira a cámara en soledad, pero con la tensión y el conflicto que genera el triángulo, con el ausente en el vértice no visible. Eso, claro, hasta llegar hasta la última secuencia pre-epílogo, donde Marianne y Johan (Erland Josephson) sienten que están verdaderamente solos acompañados entre sí. Volvió Bergman y agregó un momento mayor en su filmografía, y se dio el lujo de hacerlo con un

telemovie que, encima, es una secuela. El viejo Ernst Ingmar parece tener algún don secreto, el mismo que le permite a don Manoel de Oliveira seguir haciendo ese gran cine a una edad a la que pocos cineastas han llegado con esta capacidad para seguir sorprendiendo.

12. "Persona, de Ingmar Bergman. El último film de Bergman es casi todas las cosas a la vez: su mejor obra, el mejor film del año, una elucidación del cine, un análisis de su valor de comunicación en la sociedad contemporánea. Pero, sobre todo, es la confesión del arte en beneficio de la vida. (...) Con su nombre y su obra ya gastados por los oráculos y los criptólogos, Bergman demuestra ahora que está más allá de toda corrupción: que es capaz, como los genios verdaderos, de ser cada día diferente a sí mismo.", del número 261 de *Primera Plana*, del 26 de diciembre de 1967. El semanario pasaba revista a las películas del año, y en lo mejor del cine de la temporada *Persona* estaba en el primer lugar. La acompañaban, entre otras, *Masculino-femenino* (2ª), *Blow-up* (3ª), *Repulsión* (4ª), *Fahrenheit 451* (7ª), *Los desesperados* (9ª) y *El romance del Aniceto y la Francisca...* (10ª).

13. El principio de *Cuando huye el día* + *El silencio* + *Luz de invierno* + *Un verano con Mónica* + el impacto revulsivo que me produjo *Gritos y susurros*. Esa es mi selección Bergman (debo decir que hace nueve años que no veo *Persona* y la tengo un tanto olvidada). *Saraband* no ha quedado lejos.

14. "No sólo de cine vive Suecia" era un título de *Primera Plana* (número 222, del 28 de marzo de 1967) para una exposición con motivo del 15 aniversario de la Cámara Sueca de Comercio en Buenos Aires. Los tiempos han cambiado, y hoy no podría ponerse un título análogo para referirse a ningún país que no sea la potencia de los tanques estrenados con prepotencia. El último ejemplo: la película de animación *Los Increíbles* tiene más del 25 por ciento del total de funciones que ofrece por día el Village Recoleta, un complejo que cuenta con 16 pantallas. Volvamos a 1964: *El sí-*



*lencio* llevó 31.050 espectadores en una semana en un solo cine.

15. "Ingmar Bergman (1918-) La infancia es otro nombre para la claustrofobia, el matrimonio es una cámara de tortura, y Dios es probablemente sordomudo. El cine de Bergman es un cine asfixiante, solamente redimido por la persistente intensidad de su mirar fijo, el austero poder de su técnica, la pasión de su dispasión", en la revista *Time* del 8 de junio de 1998, número especial "100 Artists and Entertainers of the 20th Century".

16. "A principios de julio de 1918, una mendiga que merodeaba por las iglesias de Gotenburgo (...) empezó a tener terribles visiones: apenas se dormía veía pasarse sobre el púlpito de un viejo templo luterano dos culebras gigantes que vomitaban fuego y desplegaban un estandarte negro en el que podía leerse, blasfematoriamente: Aquí nacerá el Demonio. Los fieles empezaron a agitarse porque justo en esos días la mujer del pastor Bergman estaba a la espera de su segundo hijo. Ernst Ingmar nació el 14 por la mañana [n. de la r.: nació en Upsala], mientras la ciudad era golpeada por una tormenta de verano. Desde entonces, las viejas mujeres de Gotenburgo siguen convencidas de que aquel recién nacido es el diablo en persona, 'un satán que se ríe como si fuese alma en pena'.", este es el comienzo del brillante, lujoso artículo "Cuando el Demonio tiene fe en Dios", que apareció sin firma en la ya citada *Primera Plana* del 11 de febrero de 1964 (11/2/1964: 1 + 1 + 2 + 1 + 9 + 6 + 4 = 24 : 2 + 4 = 6). Ese era el número 66 del semanario. ■

UNA RECTIFICACION

## Vigencia

En la época en que en esta revista se hacían buenos dossiers, se le dedicó uno bastante exhaustivo (que abarcó tres números consecutivos) a Ingmar Bergman y recuerdo que – pese a ser un defensor bastante incondicional del director – allí señalaba que sentía mi relación con él de algún modo agotada y que me parecía difícil que lograra sorprenderme en el futuro. Bien, debo decir – y lo hago con satisfacción – que me equivoqué. El posterior estreno de *En presencia de un payaso* – para quienes no la vieron, se repuso en estos días en un cine porteño –, en la que abordaba con inusuales humor y ligereza algunos de sus temas favoritos (v.g. la presencia de la muerte), lo mostró renovado y en plena forma, abriendo expectativas, a pesar de su avanzada edad, en torno al devenir de su obra. Revisé entonces algunos de los títulos que más tiempo hacía que no veía, lo que me permitió revalorizar ciertos films sobre los que tenía mis dudas, como *Sonata otoñal* y *Luz de invierno*, y ratificar que *El demonio nos gobierna*, realizada en 1948, es una película genial y que en ella se encuentran ya todas sus constantes temáticas y estilísticas. Enterado de que a los 85 años había rodado lo que él mismo consideraba su film testamentario, *Saraband*, aguardé que los azares de la distribución permitieran su estreno (por las dudas, le encargué una copia en video a un amigo). De manera inesperada, la película se estrenó – en una copia en DVD, hay que decirlo, que deja bastante que desear – y cualquier atisbo de duda sobre el estado físico y mental del director se disipó rápidamente al encontrarme ante una obra de una sorprendente lucidez y de una notable coherencia estética con el resto de su filmografía. Aquí están, desde luego, su indiscutida capacidad para la dirección de actores, la construcción de los diálogos y su dominio de la puesta en escena en situaciones en las que participan pocos personajes (en este film, nunca más de dos), pero hay en Liv Ullmann matices que la emparentan con la protagonista de *Gertrud* (casualmente, el último film de Carl T. Dreyer) e introduce un personaje fuera de campo que se convierte en el (la) principal protagonista del film. Pero, sobre todo, quiero destacar que, en un año desconsolador en cuanto a la calidad de los estrenos, la película de Bergman brilla como un diamante y lo muestra más moderno y vigente que nunca. Jorge García

## SARABAND

SUECIA

2003, 120'

**DIRECCION** Ingmar Bergman  
**GUION** Ingmar Bergman  
**FOTOGRAFIA** Stefan Eriksson, Jesper Holmström, Per-Olof Lantto, Sofi Stridh, Raymond Wemmenlöv  
**EDICION** Sylvia Ingemarsson  
**DISEÑO DE PRODUCCION** Göran Wassberg  
**VESTUARIO** Inger Pehrson  
**ASISTENTE DE DIRECCION** Torbjörn Ehrnvall  
**INTERPRETES** Liv Ullmann, Erland Josephson, Börje Ahlstedt, Julia Dufvenius, Gunnel Fred

# Diez escenas sobre la vida posconyugal

por GUSTAVO J. CASTAGNA

Anunció varias veces su retiro pero siempre vuelve. Sigue viviendo del teatro, su primera y gran pasión, pero el cine, en lapsos espaciados, continúa representando otra de sus obsesiones. Ingmar Bergman, con más de cincuenta películas desde la segunda mitad de los 40, dijo que *Fanny y Alexander* (1983) constituía su testamento cinematográfico. Sin embargo, luego vino *Diario de filmación*, documento sobre el rodaje de aquella película-síntesis de tres horas, donde se mostraba su trabajo con los actores —otra de sus pasiones— y su sonrisa placentera ante alguna ironía de los técnicos. Más tarde, siempre en los 80, apareció *Después del ensayo*, un film de cámara austero y despojado de artilugios decorativos, con sólo tres actores (Erland Josephson, Ingrid Thulin y Lena Olin) en un escenario que jamás disimulaba sus afinidades teatrales. En los 90, retornó con *En presencia del payaso*, filmada para televisión —otro de sus refugios en los últimos años—, donde aparecían sus temas habituales (la pareja, el silencio de Dios, la muerte, el paso del tiempo), el ascetismo en la puesta en escena y las interpretaciones filosóficas. Sin embargo, su eterno debate con la presencia y ausencia de la muerte, entronizada desde *El séptimo sello* en adelante, tenía cierta dosis de ironía y cinismo en *En presencia del payaso*, donde el personaje central juega una escena de sexo anal con un grotesco arlequín. ¿Qué había pasado con la oscura Parca medieval, la peste, el tablero de ajedrez y sus piezas y los ca-



balleros atemorizados por el desenlace? Simplemente, Bergman se mofaba de sí mismo y de sus admiradores y detractores, sin la gravedad de antaño, riéndose de su propia leyenda, sumergiéndose en un agradable patetismo. La muerte era vencida por una penetración anal, las ganas de seguir viviendo y la derrota del clown. A los 86 años está otra vez de vuelta, acaso para provocar la ira de sus críticos de ayer, de hoy y de siempre, quienes nunca entendieron (me animaría a decir que tampoco vieron sus películas) la importancia de su nombre y figura. Plantear en estos días una discusión sobre Bergman me parece un acto inútil y, hace varios años, *El Amante* dejó su propio testamento sobre el cineasta. Más de cuarenta páginas en un dossier publicado en tres números, doce notas, el análisis de su filmografía película por película, disímiles puntos de vista y textos y palabras del autor resultaron suficientes para bajar del panteón a una personalidad fundamental de la historia del cine.

Aquellas páginas rigurosamente analíticas parecían el epitafio para un cineasta retirado. Pero bueno, Bergman no descansa. Bienvenido, entonces, nuevamente. Ya en *Persona* (1965), uno de sus films fundamentales, y en *El rito prohibido* (1968), obra maldita y casi desconocida de poco más de una hora, Bergman utilizaba dos o tres actores y escasos escenarios para contar una historia. Cinco años más tarde, rodó *Escenas de la vida conyugal*, uno de sus films más populares, concebido para televisión, pero editado para cine con tres horas de duración. La versión original, de reciente aparición en DVD, suma otras dos horas que jamás se vieron en los cines. *Saraband* resucita a los personajes centrales de *Escenas de la vida conyugal*, Marianne (Liv Ullmann) y Johan (Erland Josephson), los esposos separados hace tres décadas. Otros dos rodean al ex matrimonio: Henrik, viudo e hijo de Johan, y Karin, la hija adolescente. Pero hay otro personaje, situado en un espacio off incómodo y mo-

lesto: Anna, la esposa de Henrik, mostrada a través de un retrato, pero también presente en las conversaciones y situaciones que vive el resto de los personajes. La película está dividida en un breve prólogo, diez cuadros y un epílogo, que proponen –falsamente– un relato circular. Marianne, al comienzo, habla a cámara y anuncia la pronta visita a su ex esposo. En el escritorio, fotos que recorren el pasado de la pareja y que señalan el paso del tiempo, incluyendo aquellas sobre el deterioro del matrimonio que terminó con la separación. *Saraband* es eso: la vuelta de Marianne al hogar donde vive Johan, sumergido en la soledad pero jamás arrepentido, en virtud de su postura cínica frente a la vida. Pero claro, no estamos ante una película donde la reconciliación es posible. A diferencia del optimismo que transmitían algunas escenas de *En presencia del payaso*, Bergman no permite soluciones fáciles para que el espectador salga convencido del cine con una pizca de esperanza. Todo lo contrario: Bergman y su postura frente al mundo no autorizan una historia feliz sobre un matrimonio destruido hace treinta años por las infidelidades de los esposos. Pero allá va Marianne, y también Bergman, recorriendo con su cámara entomológica cuerpos y rostros aquejados por el peso de los años y por las cuentas pendientes del pasado. El primer encuentro entre Johan y Marianne, el cuadro inicial del film, es el reflejo de las apariencias, las sonrisas fáciles, las mentiras candentes. Johan está viejo pero no perdió su sutil sentido del humor, mientras que a Marianne se la ve más dispuesta al diálogo. Ya en el comienzo, el dramaturgo Bergman vuelve a dar una lección de puesta en escena minimalista, recurriendo al campo/contracampo sólo cuando es necesario, pese a la asfixia y el encierro de la situación. Sin embargo, Johan y Marianne no serán los únicos centros operativos de la historia. A medida que se desarrollan los bloques, anunciados por intertítulos que describen la acción por venir (como ocurre, por ejemplo, en *Vivir su vida* de Godard), Bergman desplaza a Marianne hacia el lugar de observadora privilegiada de otras relaciones deterioradas. *Saraband*, en ese sentido, es una película curiosa: empieza con una escena posconyugal que interesará poco y nada cuando surjan los personajes de Karen, Henrik y Anna (desde el off) o la fotografía (algo muerto pero siempre intenso según la óptica bergmaniana). Con Marianne en un segundo plano de la historia, los bloques continuarán agrupando a dos personajes dentro del cuadro (Henrik y Johan, Marianne y Henrik, Henrik y Karen, etc.), pero la ex esposa ya no tendrá el lugar preponderante que ocupaba en el inicio. A través de una puesta en escena geométrica pero nunca contaminada por el lenguaje televisivo



(se recuerda que casi no hay campo/contracampo) o teatral (para eso están los consabidos primeros planos y planos detalle del cineasta), Bergman desnuda los conflictos íntimos de su tan peculiar clan: por ejemplo, en la escena del encuentro entre padre e hijo, monumento al cinismo y al sarcasmo por las palabras de Johan a su pusilánime vástago, un inútil criado desde la ausencia materna, que no tiene “la suficiente valentía ni siquiera para suicidarse”, como expresa su progenitor. Frente a la gravedad de las relaciones humanas que describe *Saraband*, Bergman, sin necesidad de recurrir a interpretaciones psicológicas, presenta un tema típicamente esbozado en *El silencio*: la relación incestuosa entre Karin y Henrik. Otro viejo zorro del cine, Bernardo Bertolucci, planteaba esta problemática en *La luna*, una de sus mejores películas. Allí el incesto era señal de deseo, protección materna, cuatrocientas páginas de Freud, desorden hormonal. En Bergman, con otra cultura y diferentes propósitos sobre un mismo tema, el incesto es señal de resignación, soledad, confusión, expiación y catarsis originadas por la religión. En *La luna* se expresa a través de un movimiento de cámara operístico, eufórico, bien italiano. En cambio, en *Saraband*, se manifiesta a través de una sonata de Bach, un susurro, una música tenue, una voz que pide disculpas sin decirlo. De ahí la estructura falsamente circular del relato. El epílogo no es igual al inicio. El ritus feliz de Marianne al comienzo de la his-

toria ha sido modificado por el llanto. El mismo vestuario, el escritorio, las fotos ya añejas del comienzo, la misma puesta en escena. Pero la situación varió: ella no es la misma y Bergman recorre las heridas de Marianne en un rostro desencajado por el dolor y la resignación. No hay finales felices para Mr. Bergman. El director declara que, ahora sí, *Saraband* es su opus final. Pues bien, creerlo o no es otro tema. Sin embargo, hagamos de cuenta que el plano final de Liv Ullmann representa la última imagen del cineasta. Bergman pasaría entonces a integrar una lista de grandes directores que, conscientemente o no, dejaron su obra póstuma como síntesis definitiva de un estilo. Por ejemplo, el desenlace de *Ese oscuro objeto de deseo*, con una bomba estallando por el atentado del grupo terrorista de izquierda Los Niños de Jesús, pertenece sólo a Buñuel. O *Querelle*, la despedida de Fassbinder, con su puesta en escena abstracta y gélida que caracterizaba al realizador. O la alegría que invaden las imágenes de *Confidencialmente tuya* de Truffaut, ya aquejado por la enfermedad que lo mató a los 54 años. O la puesta en escena anárquica y demencial de Glauber Rocha en su hermético y desordenado film, *La edad de la tierra*. El estilo es lo que permanece, parece decirnos Bergman. Imaginemos, por lo tanto, que ya no habrá otras fotos viejas para revolver el pasado de Johan y Marianne. Sería una gran alegría, y al mismo tiempo, una tristeza conmovedora. ▣

## CAPITAN SKY Y EL MUNDO DEL MAÑANA

*Sky Captain and the World of Tomorrow*

ESTADOS UNIDOS / GRAN BRETAÑA / ITALIA

2004, 106'

**DIRECCION** Kerry Conran  
**PRODUCCION** Jon Avnet y Raffaella De Laurentiis  
**GUION** Kerry Conran  
**FOTOGRAFIA** Eric Adkins  
**MONTAJE** Sabrina Plisco  
**MUSICA** Ed Shearmur, Robert Elhai  
**INTERPRETES** Jude Law, Gwyneth Paltrow, Giovanni Ribisi, Angelina Jolie, Ling Bai, Michael Gambon y Laurence Olivier.



# Diseño en movimiento

a favor LEONARDO M. D'ESPOSITO

Estamos viendo una época de transición en el cine. La animación y el registro en vivo están llegando a un punto de complementación que pone en crisis las ideas del realismo ontológico de la imagen. Hoy las ideas de Bazin son una alternativa y no la norma, y este estado de cosas va a agudizarse. Están pasando cosas que deberían analizarse a la luz de ideas nuevas y de una apertura mayor: la historia del cine ya no debería contar la animación como un caso especial y marginal, sino como un camino distinto del séptimo arte con la misma potencia del de la acción en vivo.

*Capitán Sky y el mundo del mañana* es una película experimental, donde el diseño parece colocarse por encima de la historia. La técnica empleada no es complicada, sino engorrosa: se trata de que actores de carne y hueso trabajen frente a la nada absoluta, y que esa "nada" sea completada luego por dibujos animados en tres dimensiones realizados con una computadora. Es el primer film donde se teoriza, desde la imagen, sobre cuál es el papel del diseño en la realización cinematográfica. El diseño en este caso es elegancia en el sentido literal: elegir qué cosas se moverán. El artista de animación toma ese tipo de decisiones todo el tiempo porque no trabaja con un registro real, sino con algo que no está allí. Cada fotograma es el producto de una serie de elecciones: se elige, por ejemplo, qué gesto es relevante o qué postura de un personaje u objeto es pertinente para crear *ex nihilo* la impresión

de un movimiento natural. El personaje, por lo tanto, es producto tanto de su forma como de la manera en que esa forma evoluciona imagen por imagen. Se trata, pues, de una puesta en escena total.

El límite es lo aleatorio, lo caótico de lo humano. Lo que hace real una imagen no es tanto su aproximación a nuestra experiencia cotidiana, sino lo imprevisible, la distancia que media entre lo que el realizador imagina y el plano final, donde interviene también el hallazgo y el descubrimiento de algo que no se calculaba que estuviera allí, pero de pronto aparece y da sentido completo a la imagen. Es lo que sucede con el gesto de un actor al decir una frase o ese objeto que se cuelga ante la cámara y que excede toda planificación. En el caso de *Capitán Sky...* todo está planeado y diseñado, todo es parte de una enorme maquinaria de control, lo que puede hacerle decir a alguien que se trata sólo de diseño. Pero también están los actores, aun si tienen colores no naturales que parten del diseño general de la película. Estos actores imprimen en el film la huella de lo real, de lo incontrolable, de la verdadera emoción.

Allí es donde la película adquiere su verdadera originalidad. Más allá del permanente homenaje al universo del cine de aventuras fantásticas —referencias que van desde *Metrópolis* a *Horizontes perdidos*— y a la historia de la animación —imágenes que provienen de los hermanos Fleischer y hasta el elefante miniatura de un corto de Chuck Jones, pasando por

Willis O'Brien y Ray Harryhausen, hasta llegar a Pixar—, lo que la película se propone es poner todas esas imágenes en un movimiento que las complemente y las haga necesarias. Y lo logra con limpieza, porque la herramienta que unifica lo irreal es, necesariamente, el ser humano que juega la aventura.

El film es, por lo tanto, un doble espectáculo: el que plantea la historia que narra y el de una Historia cinematográfica posible en puro movimiento. La primera es trivial, la segunda abre una nueva perspectiva de conocimiento del cine. Es esto puro diseño, sí, pero diseño en acto, diseño que se pregunta por su pertinencia en el uso que el realizador hace de él. *Capitán Sky...*, por lo tanto, puede verse apenas como un film de aventuras correcto, pero también como una fascinante aventura estética, con errores y faltas, pero tremendamente interesante. No es una obra maestra, ni una película liminar; es apenas un ensayo y un experimento, pero también conlleva una confirmación por el absurdo de ciertos valores del realismo: cuando debe registrarse lo humano, no puede ser sustituido por nada. Con sus batallas inverosímiles, con su delicioso anacronismo de pacotilla y sus actores trabajando a ciegas, *Capitán Sky* muestra el mundo del mañana —el de un cine donde lo real y lo irreal no puedan distinguirse— hoy. Cabe preguntarse si esto es una ganancia o una pérdida: lo mejor que puede decirse de esta película es que, con valentía, obliga a plantearse tal pregunta. ■

# Noticias de ayer

en contra DIEGO TREROTOLA

Si el universo de las historietas me entusiasma y si películas como *King Kong*, *El mago de Oz* y *El planeta desconocido* me apasionan, ¿por qué *Capitán Sky* y *el mundo del mañana*, que recicla todo lo nombrado, me resulta uno de los peores mundos posibles? La respuesta es sencilla, pero me siento obligado a explicarla: hay una mala apropiación de esos materiales. En principio, pensé decir que era una mala lectura de las fuentes de inspiración; pero en realidad, no hay ningún tipo de lectura, ni de inspiración, operaciones ambas ajenas al microcosmos del operaprimista Kerry Conran. Y no hay lectura porque sólo se ejecuta una apropiación literal. Nada de elaboración estética, ni de mirada extrañada, ni de rescate irónico, ni de parodia, ni de homenaje sentido, ni de casi nada. Tampoco existe ninguna indicación clara que nos diga que estamos frente a un neo (ni neoclásico, ni neomoderno, ni neoprene). En síntesis: sin novedad en el frente y anclados en el reducido universo de la literalidad, todo es exactamente lo que parece, nada más y nada menos. Por ejemplo, lo que Conran cita de películas canónicas es lo obvio y literal pero nunca lo obtuso, nunca el potencial artístico, siempre los temas estridentemente publicitarios en un collage banal: la maquinización de *Metrópolis*, el gigantismo amenazante de *King Kong*, y los desenlaces donde lo complejo y conspirativo se revela como mínimo y deshumanizado de *El mago de Oz* y *El planeta desconocido*. Y aclaro, para los que se sienten traicionados porque revelé el final de la película (y seguiré haciéndolo en esta crítica), que la culpa no es mía, sino de *Capitán Sky...* que delata desde el inicio todo su desarrollo lineal, tanto en el nivel narrativo, como ideológico y estético a partir de las referencias que (ab)usa. Porque, aun para el que desconoce los superclásicos y está lejos de esa cinefilia conformista, se enfrentará con una intriga argumental que también padece literalidad: Capitán Sky sospecha que su ex novia Parker sabotó su avión, mientras ella especula que él la engañó con otra mujer; sospechas am-



bas que se confirman en el curso del relato. Por otro lado, Parker teme perder la única foto que tiene en su cámara, y finalmente la pierde. Nada se interpone al destino obvio, todo sigue un curso lineal, lo que se espera y se dice que pasará, efectivamente pasa. La relación de *Capitán Sky...* con las historietas es aun más irresponsable. No existe el montaje delirante de las viñetas, ni angulaciones absurdas de libertinos lápices de historietistas, ni el colorinche saturado del cómic mainstream. Más bien se trata de una historieta con pretensiones artísticas, una paleta de colores controlada y encuadres nulos, con sólo un par de "planos inclinados", hoy bestiales lugares comunes del cine-cómico. Y siendo un film con sus escenarios dibujados por computadora o, mejor dicho, un matemático storyboard convertido en film, ¿qué mérito tiene una película dibujada que emula los cómics? El verdadero desafío no es dibujar sino filmar una película con estilo de historietas.



*Capitán Sky...* recuerda esos simuladores de la era-de-la-realidad-virtual de los 90: un casco con antiparras que nos introducía en un mundo tridimensional donde simulábamos ser policías, astronautas, héroes de aventuras. Eso es lo que hace Conran: un objeto audiovisual que simula ser una película de aventuras. El gran tema de Conran es la tecnología, pero sólo repite tópicos gastados: ¡Oh, las máquinas se apropiarán del mundo y controlarán al hombre! Otras películas de igual universo evocado y mismo momento histórico, como *1941* de Steven Spielberg y *Rocketeer* de Joe Johnston, no se interesan tanto por la tecnología como por el cine, y si también citan historietas y películas (aunque ejemplos más sutiles como *Dumbo* o *Intriga internacional*, respectivamente), nunca dejan de hablar de cine, construyendo películas mixtas pero renovadoras que releen el estado –presente, pasado y futuro– del cine. Spielberg, por ejemplo, hace una gran parodia de su película anterior *Tiburón*, y de otras futuras como *Jurassic Park* y *Rescatando al soldado Ryan*, en un certero gesto de vanguardia. Espero que *Capitán Sky* y *el mundo del mañana* sea un mero título y no la premonición de un posible cine del mañana. Máxime considerando que esta película niega, con su veta de literalidad, lo mejor de lo porvenir: el cambio, lo inesperado, la sorpresa. Mata el futuro en un sentido pleno, y contradice el axioma *jamesbondiano* que reza que el mañana nunca muere. Esta película no es una buena nueva, sino una noticia vieja. ■

## CELULAR

*Cellular*

ESTADOS UNIDOS

2004, 94'

**DIRECCION** David R. Ellis  
**PRODUCCION** Dean Devlin y Lauren Lloyd  
**GUION** Larry Cohen y Chris Morgan  
**FOTOGRAFIA** Gary Capo  
**MONTAJE** Eric A. Sears  
**MUSICA** John Ottman  
**INTERPRETES** Kim Basinger, Chris Evans, William H. Macy, Jason Statham.



## ¡Milagro!

¿Cómo puede ser que una película de género –un thriller, para más datos, el género de géneros– cuyo personaje central es un teléfono celular al que le pasan todas las cosas que obviamente suceden con esos aparatos –se queda sin batería, se pierde la señal en túneles y en escaleras, graba videos y saca fotos, etc., etc., etc.– consiga ser entretenida y original? ¿Cómo, si se puede sostener uno en la incredulidad, logra una película ser tan simpática, tan magnéticamente irresponsable, cuando su tema central es un secuestro? *Celular* no es una obra maestra, e incluso está llena de defectos, pero aun así se trata de un film milagroso: uno que no da explicaciones ni pide permiso, que plantea su tema al minuto y medio de metraje y revela su idea-fuerza argumental a los cinco (la comunicación entre la secuestrada espléndida y el chico chetón, es decir: una víctima fuera de registro y su improbable héroe, portador del dichoso teléfono celular del título), y después avanza con convicción, gracia y absoluta despreocupación, dándole la espalda a todo eso con lo que Hollywood viene sobrecargando y hundiendo las películas de algunos años a esta parte. *Celular* es efervescente en lugar de ser grave, no es didáctica, no duda en dejar cabos sueltos, niega la necesidad de escenas de transición y también la de explicaciones psicológicas; es una película alegremente inverosímil o algo mejor aun: arma un sistema propio que funciona perfectamente, un verosímil personal que no necesita explicaciones, ni sobredosis de *twist*, ni pasado, ni futuro. En un año de cine pobrísimo, *Celular* se une a la también milagrosa *La supremacía de Bourne* para luchar desde una radiante abstracción, desde la pura esencia del thriller (el movimiento y el desconcierto), contra todos los males de este Hollywood. **Marcelo Panozzo**

## Los secretos de Larry

Nacido en 1938, Larry Cohen –guionista de *Celular*– ya ostenta bastantes abriles. Sin embargo, conserva buena parte del espíritu juvenil y juguetón que siempre tuvo su obra, que cabalga sobre una estricta clase B pero en sus manos se traduce en una posible clase C o D, dadas las características de producción y la economía de recursos (en todo sentido) de sus películas.

De sólida carrera televisiva, ingresó a la TV a los 20 años y, con interrupciones, continuó escribiendo, creando o supervisando decenas de programas desde finales de los 50 hasta finales de los 90. En los últimos años escribió el guión de *Enlace mortal* (2002, Joel Schumacher) y fue el autor de la idea de *Celular* (2004). En estas obras, si bien algo más morigerados por tratarse de películas de estudio, perviven el espíritu y la libertad de Cohen, algo que hace de varios de sus pasajes –aun la lectura moralista que propone *Enlace mortal*– algo más que thrillers con astutas vueltas de tuerca.

La clase B que propone Cohen (“Está tan metido en la producción barata, que al lado de él, Carpenter es algo así como el presidente de la MGM”, decía sobre Cohen Gustavo Noriega en *EA N° 13*) trabaja específicamente con la evolución y multiplicación de líneas llevadas al absurdo total. Un buen ejemplo reciente que grafica el concepto, si bien no es una película suya (además de las mencionadas *Celular* y *Enlace mortal*), sería *Pacto con la muerte* de Barbet Schroeder, aquel policial demencial donde un policía, para salvar la vida de su hijo, necesitaba proteger a un asesino serial –y a su médula–, ya que era el único posible donante contra-reloj, antes de que el niño muriera.

Si tuviéramos que recapitular ciertas marcas de autor, serían las siguientes: películas cortas



(menos de 90 minutos), de gran concentración dramática (con acotados límites espacio-temporales), desarrollo de premisas inverosímiles llevadas al extremo por puntos de partida posibles, gran identificación con el protagonista, un par de secundarios que suman humor al asunto y, por lo general, un final completamente disparatado o bien profundamente melancólico. Las películas escritas o dirigidas por Larry Cohen están lejos de ser obras maestras, pero son grandes divertimentos, raptos libertarios en medio del cálculo y la apatía de un sistema de géneros cada vez más mezquino y poco imaginativo. No es casual que los protagonistas de los trabajos de Cohen sean, a la larga, sujetos perdedores o que alguna vez pensaron que lo tenían todo y finalmente descubren que nada es imposible, que hasta lo peor puede pasar y que no hay forma de enfrentar ese azar, esa lógica inmanejable. En tamaño reducido y llevado al extremo de la tolerancia de los puristas del verosímil fílmico, Cohen demuestra en sus delirios el costado kafkiano del mundo y, por qué no, la posibilidad de enfrentarlo dignamente, de asumir la pequeñez en medio de semejante quilombo. La economía de recursos como una forma de resistencia política. **Federico Karstulovich**

## LOS INCREIBLES

*The Incredibles*

ESTADOS UNIDOS

2004, 121'

**DIRECCION** Brad Bird  
**PRODUCCION** John Lasseter  
**GUIÓN** Brad Bird  
**FOTOGRAFIA** Andrew Jimenez, Patrick Lin, Janet Lucroy  
**MUSICA** Michael Giacchino  
**VOCES** (en inglés) de Craig T. Nelson, Holly Hunter, Jason Lee, Samuel L. Jackson Elizabeth Peña, Brad Bird; en castellano (Argentina) de Sebastián Llapur, Juana Molina, Matias Martin, Rubén Rada, Carolina Peleritti, Fabio Posca.



## Por qué *Los Increíbles* (en inglés) es una gran película

1) *Los Increíbles* tiene por primera vez como protagonistas seres humanos o casi. Ante la imposibilidad del fotorrealismo —algo que la animación digital por varias razones no puede aún lograr—, se optó por la caricatura de lo humano. La forma cuadro con el fondo (una mirada satírica y social) de un modo que nos permite entrar en la ilusión de un mundo otro, donde lo que sucede es reflejo del nuestro y no su sustituto.

2) *Los Increíbles* defiende la familia. Pero no como valor absoluto, sino como posibilidad. Es fácil reaccionar contra la familia ya que tal noción ha sido bastardeada y utilizada como bandera incluso para el crimen. Aquí no hay defensa a ultranza, incluso se puede decir que hay una forma de mirar al matrimonio y los hijos como una forma de locura amable, de legítima elección pero de nula obligación.

3) *Los Increíbles* tiene como villano a un auténtico fascista: sólo cree en la fuerza como derecho, su orden es marcial, su herramienta para la integración social es el aniquilamiento del diferente y su poder es ficticio. Su estrategia además es volver superhumano al hombre común de modo que nadie sea superhumano. Pirueta sardónica de un guión que permite extraer estas ideas sin necesidad de machacarlo desde el discurso.

4) *Los Increíbles* es, también, una película sobre la felicidad y el asombro: basta ver el rostro de Dash al descubrirse corriendo sobre el agua, o el de Violet al ver cómo su madre se transforma en bote salvavidas. O de Bob Parr al vencer a un robot gigante. Sobran momentos donde los personajes

comparten su alegría con el espectador. Una alegría que es fruto de romper esquemas, animarse a la aventura y liberarse de un corset social. Si algo no puede detener a Mr. Increíble, sabemos, es un corset. Cualquier corset.

5) Nada de explicaciones en *Los Increíbles*: vamos directo al grano. Ni del famoso "relato del origen del héroe". Nada: sólo una historia que permite crear con precisión a partir de una situación dada.

Se puede decir mucho más: que el villano Syndrome no actúa diferente del Estado respecto de los superhéroes sino que lo hace de manera más radical, que el mundo del trabajo y el dinero es la verdadera amenaza de este universo, que la vocación solidaria de Bob no nace de sus superpoderes sino de su propia personalidad, que el film ilustra la diferencia entre actos y discursos, y que todo esto lo hace de una manera tremendamente divertida. El montaje preciso que hace de un fotograma el disparador de la risa no está solamente al servicio de lo cómico, aunque también pone en evidencia esa dimensión humorística del género "historieta de superhéroes" que, muchas veces, pasa inadvertida. Hay invención constante de lo humano y de sus posibilidades cinematográficas en cada secuencia, algo que cada vez es más difícil de encontrar en el cine. Y hay, además de una bellísima banda de sonido que parece homenajear a John Barry, un enorme amor por el cine de animación, por su historia y por sus posibilidades. En ese sentido, cada elección estética tiende a la pureza de formas y tonos. *Los Increíbles* es además, un film entrañable. **Leonardo M. D'Espósito**

## Familia de acero

Los superhéroes funcionaron, desde siempre, como exacerbaciones del mundo real, como protuberancias exageradas en colores, tamaños y calidades del *zeitgeist* (el espíritu de una época) en el cual son (re)creados. La Metrópolis de Superman es, fue y será la representación de Manhattan, y la Ciudad Gótica de Batman cumple la misma función con el lado oscuro de la Gran Manzana. Brad Bird comprende ese universo y sus reglas, por eso mientras crea una lúcida reflexión sobre la familia, al mismo tiempo que las obedece a rajatabla las parodia. Incluso los problemas narrativos y el intento de crear tensión a partir de la idea de que un "súper" pueda morir son fallas del film que son inherentes al género. La falsificación de los lugares comunes para evidenciar lo rutinario, lo naif y lo hermoso del género es evidente en varias elecciones pero hay una muy importante: el nombre de la ciudad donde residen los Increíbles: Metroville, un genérico, una meta-Metrópolis. No es así en la versión doblada en nuestro país, que inaugura el doblaje a base de argentinismos. Lo peor de este doblaje (y miren que hay para elegir) es la forzada idea de trasladar lo sucedido en el film a nuestro país. Por ende, las calles por las cuales circule Mr. Increíble serán Cabildo o Corrientes o se harán referencias a lugares como la Costanera. Viveza (e improvisación) criolla mediante, se escuchan cosas que no tienen correlato con el original sino que son agregados ("flaco", "joya") o se les da un nuevo sentido a ciertos personajes (el villano no es gracioso en el original y aquí —Matias Martin mediante— llega a imitar a Mariano Closs). Todo aquello, sumado a la falta de *timing* en los diálogos o el sonido aplacado en ciertas ocasiones, anula el juego que Brad Bird plantea en la versión original, lo vacía de sustancia y convierte al film en una muestra de la constante capacidad de ciertos distribuidores para meter círculos en cubos. Gente con la fuerza suficiente de doblar mal a una familia de acero.

**Juan Manuel Domínguez**

## CARTAS DE PARIS

*Depuis qu'Otar est parti...*

FRANCIA / BELGICA

2003, 102'

**DIRECCION** Julie Bertuccelli  
**PRODUCCION** Yael Fogiel  
**GUION** Julie Bertuccelli y Bernard Renucci  
**FOTOGRAFIA** Christophe Pollock  
**MUSICA** Antoine Duhamel, Arvo Part Y Dato Evgenidzé  
**MONTAJE** Emmanuelle Castro  
**INTERPRETES** Esther Gorintin, Dinara Droukarova, Sacha Sarichvili, Nino Khomassouridze.



# Mentiras verdaderas

por EDUARDO ROJAS

Georgia es una de las repúblicas perdidas en la diáspora soviética. París es, vista desde Georgia, la Ciudad Luz. Todos los caminos, del arte, del alma, de la ilusión, conducen a ella pero están desde hace mucho clausurados; al menos para Eka, Marina y Ada, las tres georgianas, abuela, madre e hija, que le ponen su(s) pecho(s) a la subsistencia en una tierra devastada.

El que sí está en París es Otar, hijo, hermano y tío de las tres mujeres. Médico soviético que pretende hacerse la América en Europa occidental como obrero de la construcción. Su ausencia es uno de los ejes que sostienen la historia de Bertuccelli. Georgia es una hembra abandonada, una tierra habitada por ancianos, mujeres y unos pocos hombres que piensan en irse o son apéndices resignados de las mujeres que empujan el carro (la imagen de un hombre pintada en el fondo de una taza es, para Ada y su amiga, la nostalgia de alguien que ya no puede ocupar el sitio de otra época, también el signo del deseo negado).

¿Cómo se sostiene este edificio sin cimientos? Con la ilusión y con la mentira, que en este caso devienen antónimos y sinónimos a la vez. La ilusión de que hay otro mundo a conquistar en donde los hombres no hacen la guerra, los servicios públicos (la luz, el agua, el correo) fluyen sin interrumpirse, y en donde no hay que malbaratar los recuerdos familiares en ferias callejeras para vivir día a día. Ese mundo es, así lo creen los georgianos, el

París en donde está Otar, que sin embargo muere y da lugar al otro soporte narrativo: la mentira. Su muerte es ocultada a su madre, la anciana Eka.

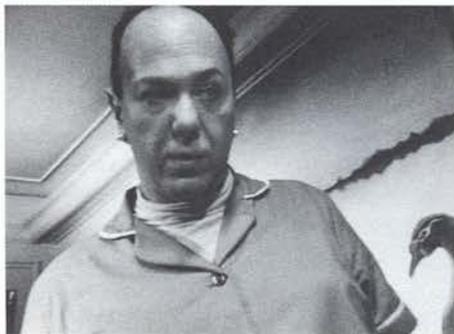
Parece una corriente submarina, la mentira se ha instalado como un eje recurrente en el cine "familiar" de estos tiempos. Pero allí donde otros (*El hijo de la novia*, *Good Bye Lenin*) la celebran y trivializan, Bertuccelli la asume y expande: la mentira preexiste y ordena a la familia, es el supuesto de funcionamiento perpetuo del mundo. La encantadora abuela Eka echa de menos la mano dura estalinista: "Stalin no cometió ningún crimen, puedo probarlo". Una mentira histórica. Marina recurrió a una adivina para saber la suerte de su marido, soldado en Afganistán. "Está bien", le dijo la pitonisa tres semanas después de que hubiera muerto en combate. En París, Eka fabula un viaje de Otar a Estados Unidos para no admitir la evidencia de su muerte. Mentiras parecidas, tal vez piadosas. "Nuestra generación fue una gran mentira", le dice el abúlico Tenguz a Ada, e inicia discretamente el camino de la verdad, el opuesto al que toman aquellas películas citadas, las que predicaban la falsía. "Desprecio a los desertores", le dice Ada a su novio poco después, cuando este pretende irse a Turquía; pero ella misma, apenas le es posible y con un pretexto banal, elige quedarse en París, ejerciendo una mentira necesaria para ser libre, para preservar, en Francia, la iluso-

ria patria de la razón y la libertad, su propia historia georgiana.

El viaje del reencuentro les ha exigido ofrendas sacrificiales: el tesoro de su cultura afrancesada (la biblioteca de Voltaires y Rousseaus atesorada y vendida por Eka) y, una vez más, la verdad: ni en Francia, ni en ninguna parte está Otar, ni tampoco la igualdad, ni la fraternidad, ni tal vez tampoco la libertad (la forma en que ha muerto Otar, obrero ilegal explotado). La lluvia que las despiden en Georgia y las recibe en París iguala al mundo. Globalización pluvial. Cruces, transas, mentiras que de tan evidentes se transforman en verdades. De un país a otro, de la muerte a la vida, del artificio a la verdad para recién ganarse el derecho a imaginar que desde ahí es posible la ilusión. Estos cruces son ejercicios de humildad, como el propio cine de Bertuccelli que elige el viaje inverso al de sus personajes, abandona la opulencia posible del cine de su patria, elige la sencillez en la puesta en escena, declara su relación filial con su maestro (Otar) Iosseliani, y sin embargo crece hasta alcanzar la categoría de una metáfora simple y directa sobre la realidad del mundo de hoy, sobre el papel creciente de la mujer, sobre el esfumado rol masculino y, sin quererlo, nos permite encontrar una realidad tan lejana como espejada con la nuestra: Georgia como Argentina, residuos de vida después de la implosión, fugas, mentiras e ilusiones. Madres, abuelas e hijas, mujeres al fin protagonistas. ■

## EL DELANTAL DE LILI

ARGENTINA, 2004, 90', DIRIGIDA POR Mariano Galperín, CON Paula Ituriza, Luis Ziemkowski, Cristina Banegas.



Hay cosas que sólo se hacen por amor. O por locura. Eso propone el *tagline* y es lo que entendí más que nadie el director de *El delantal de Lili*.

¿De qué hablamos cuando hablamos de amor? De algún tipo de cariño por los personajes, de un cuidado en la exposición de los actores y de sus cuerpos, de una intención prudente para evitar cualquier proximidad con la vergüenza ajena. Imposible pensarlo en una película donde el ¿necesario? travestismo de Ramón (Luis Ziemkowski) —el protagonista se disfraza de su esposa Lili y ocupa su puesto de trabajo como mucama— es usado como vehículo para el humor. Con ineptitud y desconocimiento, Galperín expone el travestismo como un modo de disfraz patético. Ramón, como esos parientes que se calzan una peluca y pretenden hacer reír a la familia con el único recurso de aflautar la voz, es una caricatura. Su cuerpo encorsetado en el uniforme rosa de trabajo, su cara embarnada con kilos de maquillaje o el cruel proceso de rasurado son en el mundo de este director exageraciones, chistes, trazos gruesos. Para él nadie podría ser travesti “seriamente”; el fugaz personaje de Mosquito Sancineto, una traba “genuina” que trabaja en una plaza, es apenas un *comic relief*. Algo similar ocurre con Lili (Paula Ituriza), una border insoportable que grita en primer plano en el 80 por ciento de las escenas. Otra vez la misma torpeza: el director exhibe su locura ordinaria como algo gracioso. Después de todo, Lili no es más que una loca linda que ama a su marido. Por eso, luego de más de media película en plan “drama romántico entre desquiciados”, se fuerza una trama policial con el tópico de moda: un inexplicable secuestro de cinco minutos que lo único que hace es justificar la presencia de Banegas en el casting (explicar la del inefable Borensztein es misión imposible). Al final golpes, más gritos y el cierre con una canción de Andrés Calamaro. Hay películas que se hacen sólo por amor. O por locura. **Agustina Larrea**

## LA JUGADA

*Croupier*

INGLATERRA / IRLANDA / ALEMANIA / FRANCIA, 1998, 94', DIRIGIDA POR Mike Hodges, CON Clive Owen, Kate Hardie.



Esta película del inglés Mike Hodges, director de las añejas *Carter el implacable* y *Flash Gordon*, califica tanto para la lista de las sorpresas en la cartelera cinematográfica de este año como también para la de rarezas. Sorpresa porque es una película chiquita de la que no se podía esperar mucho, sobre todo al estar protagonizada por Clive Owen (cualquiera que haya visto *Rey Arturo* entendería el porqué). Rareza porque llega a Buenos Aires seis años después de su realización. Clive Owen demuestra aquí, al componer a un escritor de cuarta devenido en croupier de segunda, que no siempre fue un pelmazo. Detesta su nueva profesión pero es especialista en el tema a raíz de su pasado en un importante casino sudamericano que jamás se esclarece, pero impone constantemente su sombra sobre el escritor. Esa condición de ser de los mejores en su empleo no lo convierte en un ganador, sino todo lo contrario. Es un perdedor que se destaca en un pequeño casino de mala muerte, además es infeliz con su pareja y vive de noche, lo que rejuvenece el costado más oscuro de su personalidad. Todos elementos que le sientan a la perfección al protagonista de cualquier relectura del cine negro. Como indican las reglas del *noir*, la *femme fatale* no tarda en hacerse presente y así comienzan los engaños y enredos que siempre exceden al protagonista. A partir de eso se puede gozar al ver a un fracasado lleno de sueños y carisma en plena caída libre. En este caso está permitido disfrutar sin culpas de la miseria ajena porque los códigos del género establecen que sus protagonistas no suelen estar, ni tampoco terminar, del lado de los ganadores. Encima *La jugada* no sólo es un *noir*, sino que es uno sobre apostadores, con lo que se duplican las probabilidades de la caída en desgracia del protagonista. Es por eso que cuando salta la banca y al escritor le llega su redención, todo parece forzado y eso amalgama la euforia que producía seguir los pasos de un perdedor con el afán autodestructivo suficiente como para transformar su vida en una novela sobre marginales interesante. **Nazareno Brega**

## HOY Y MAÑANA

ARGENTINA / ESPAÑA, 2003, 87', DIRIGIDA POR Alejandro Chomski, CON Antonella Costa, Manuel Navarro.



La ópera prima de Chomski tiene dos personajes principales: Antonella Costa y Buenos Aires. Lo primero que hay que reconocerle al director es que parece resultar simple y natural resaltar la belleza de las protagonistas. Chomski explota el magnetismo de Costa y no habrá espectador que no se quede boquiabierto mientras la cámara persigue (literalmente) a la actriz durante toda la primera parte de la película. Chomski también resalta, a partir de la sociedad cuidada de su estética, el atractivo callejero de la ciudad. La inquieta cámara en mano deja ver una Buenos Aires seductora, aunque para lograrlo se nota que algunos escenarios fueron distorsionados geográficamente. Ciertamente, este no es el problema más importante de *Hoy y mañana*, a pesar de tratarse de una película con la ciudad como protagonista. Lo que impide el disfrute del film es la mirada de Chomski sobre la ciudad y el personaje de Antonella. El director hace que se vean bien sólo para maltratarlas. Muestra todo el tiempo sólo el costado hostil de una ciudad que no da salidas, pero lo peor es que le tira por la cabeza a Antonella el lugar común de “todo lo que puede salir mal, saldrá mal”. El momento más logrado y emocionante de la película es cuando ella escapa corriendo de un supermercado, precisamente porque se la muestra cometiendo un delito menor del que sale impune. Ese es el único respiro que hay en *Hoy y mañana*, el resto es una suma de ajusticiamientos morales por cada una de las decisiones que toma la protagonista. Pero lo más peligroso de este forzado descenso a los infiernos al que se somete a Antonella es la pretensión de Chomski de utilizar esta historia para referirse a la decadencia de la clase media porteña. Es difícil no imaginar a Chomski como un director sádico, por cuanto debuta en el cine con una fábula moral caprichosa donde sólo enaltece a sus protagonistas para luego someterlas y cachetearlas brutalmente. Buenos Aires y, sobre todo, Antonella Costa no se merecían semejante paliza. **NB**

## LA NUEVA CENICIENTA

A Cinderella Story

ESTADOS UNIDOS / CANADA, 2004, 95', DIRIGIDA POR Mark Rosman, con Hilary Duff, Jennifer Coolidge.



La estrella adolescente Hilary Duff (n. 1987) puede caer simpática y, si uno la piensa como modelo *teen*, tiene la virtud de no ser escuálida. En esta Cenicienta del valle de San Fernando 2004, su mala madrastra es la *isabel-sarlana* Jennifer Coolidge, comediente subvalorada –aquí, además, desaprovechada y desterrada a la caricatura infantil– que brilló en *Legalmente rubia*, en un capítulo de *Seinfeld* (la masajista), y como la mamá de Stifler en las *American Pie*. Como autoridad de la este-reotipada *high school* pintada sin atisbos de ingenio, aparece Lin Shaye, actriz fetiche de los hermanos Farrelly. Más allá de las virtudes, encorsetadas en esta ocasión, de estas tres mujeres, poco más hay en esta película hecha de puro plástico, chistes malos y torpes discursillos políticamente correctos. Mientras suenan covers de clásicos de Bob Dylan, las Go-Go's y muchos otros, algunos cantados por la propia Hilary Duff (que vende millones de discos), la narración languidece bajo la castrófica unión de dos elementos y sólo dos: la ingenuidad del cuento de hadas y la avaricia de los robots que planifican este tipo de películas. Teniendo en cuenta el nivel de desarrollo mental al que apunta y su velocidad para exponer, *La nueva Cenicienta* podría ser estrenada en cable con presentación de los Teletubbies. **Javier Porta Fouz**

## ¿BAILAMOS?

Shall We Dance

ESTADOS UNIDOS, 2004, 106', DIRIGIDA POR Peter Chelsom, CON Richard Gere, Jennifer López, Susan Sarandon, Stanley Tucci.

Para la intrascendencia de las virtudes y defectos de *¿Bailamos?*, no encuentro una palabra mejor que “insulsa” (tanto como lo es la película japonesa del mismo nombre, de la que es remake *made in Hollywood*). Se podría decir que no hace daño a nadie, si no fuera por lo caro que sale ir a verla, con una entrada que abandonó hace rato los \$ 7,50 (“ay, qué dolor, qué dolor, qué pena”). La historia tiene principio, desarrollo y fin, todos predecibles. La puesta en escena no molesta, tampoco se puede decir que exista del todo, pero cada cosa está en el lugar que dicta el manual. Por eso no hay rastros de imaginación en ninguna de las decisiones que tomó el director. Para un diálogo importante entre dos personajes usa el plano-contraplano, final con plano general que los incluya a ambos y la música entra cada vez que hay que remarcar un sentimiento. Los bailes son tirando a sosos, pero una película que tiene a Stanley Tucci con peluca y a Jennifer López sacando culo para bailar algo que aproximadamente podríamos llamar tango no puede ser demasiado mala.

**Manuel Trancón**

## ALFIE, EL IRRESISTIBLE SEDUCTOR

Alfie

ESTADOS UNIDOS, 2004, 103', DIRIGIDA POR Charles Shyer, CON Jude Law, Omar Epps, Susan Sarandon, Marisa Tomei.

Charles Shyer tiene una reputación, señores: el hombre que dirigió alguna vez con Nancy Meyers (*Alguien tiene que ceder*) dirige remakes. Y lo hace convencido de que ahora el cine es mejor que antes. Eso no es algo bueno o malo en sí mismo, el problema es que su idea del cine “de hoy” es de una pobreza alarmante. En este caso, quiere rehacer el vehículo que la *Alfie* original fue para

Michael Caine para que el estrellato lo alcance Jude Law. Seamos sinceros: Law sigue ya mi “regla de las tres películas”. Tal regla dice que si un actor participa decisivamente en tres grandes films se gana un lugar en la historia del cine. En el caso de Law mis elegidas son *El talentoso Sr. Ripley*, *Inteligencia artificial* y *eXistenZ*. Entonces, poner al muchachito haciendo de seductor constante para exhibición de viñetas pseudo sexy (que mucho les deben a las publicidades de whisky y cigarrillos... ¡Pero claro! ¡En la TV estadounidense no hay más publicidades de whisky y cigarrillos! Ergo, estas imágenes pueden pasar por “originales”), personajes mal delineados, algo de drama diluido y la encantadora sonrisa del muchacho. Muy –demasiado– poco como para que esto sea un film o para que valga la pena.

**Leonardo M. D'Espósito**

## EL MISTERIO GALINDEZ

ESPAÑA / REINO UNIDO / CUBA / PORTUGAL / ITALIA / FRANCIA, 2003, 124', DIRIGIDA POR Gerardo Herrero, CON Saffron Burrows, Harvey Keitel, Eduardo Fernández, Guillermo Toledo.

Las referencias que se acumulan sobre Jesús Galíndez despiertan un interés genuino: militante del Partido Nacionalista Vasco desaparecido en Nueva York en 1956. Abogado, escritor, académico. Exiliado de la Guerra Civil e informante para el FBI sobre los movimientos de españoles socialistas en Estados Unidos. Colaborador del dictador Rafael Trujillo pero destructor de su integridad moral con la publicación de un libro que lo denuesta en su vida privada. Herrero apuesta a cierta complejidad estructural (vía novela de Vázquez Montalbán) pero se aleja del sorprendente e incompatible Galíndez: separa las aguas y presenta una investigación justiciera en oposición al poder mancomunado entre la CIA y la dictadura. El relato se agrava y se paraliza. Los diálogos alambicados nos hacen sentir la novela de Montalbán. Aunque son verdaderos soli-

## 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@cinetic.com.ar

Todos los  
Jueves 20.00 hs.  
y Domingos 14.00 hs.

www.cinetic.com.ar

loquios, sobre todo los de la historiadora norteamericana, más pendiente de sus intervenciones "en español" que de la búsqueda de la verdad para su tesis sobre "la ética de la resistencia".

Una lástima que Harvey Keitel esté ahí adentro. **Lilian Laura Ivachow**

## LOS RIOS COLOR PURPURA 2: LOS ANGELES DEL APOCALIPSIS

*Les rivières pourpres 2 - Les anges de l'apocalypse,*  
FRANCIA / ITALIA / INGLATERRA, 2004, 100', DIRIGIDA POR Olivier Dahan, CON Jean Reno, Benoît Magimel, Christopher Lee.



Secuela de un éxito de taquilla del cine francés, la película busca una ambigüedad de género entre el thriller y el cine fantástico. En su desesperado afán de demostrar capacidad para la acción, consigue entretener un buen rato. Pero poco a poco se descubre un vacío total en el que la sensación final es de estafa. La película no iba a ningún lado pero no lo admite en ningún momento. Si se hubiera entregado al humor o al sinsentido podría haber sido más noble. No es así. Christopher Lee hablando un perfecto francés con acento alemán es el mayor atractivo. **Santiago García**

## SEPARACIONES

*Separações*  
BRASIL, 2002, 116', DIRIGIDA POR Domingos de Oliveira, CON Priscilla Rozenbaum, Domingos de Oliveira, Fabio Junqueira, Ricardo Kosovski, Marli Ribeiro.

*Separaciones* es casi un programa de Doria filmado bajo las influencias de la cachaça, Woody Allen y Almodóvar, no sólo porque sus personajes en teoría son intelectuales y/o artistas pero se comportan como tarados con ínfulas de honda reflexión sobre el amor y la vejez y la libertad y un montón de ítems más con los cuales el director (y protagonista) Domingos de Oliveira nos esclarece, desconociendo un arma llamada silencio y desperdiciando otra que se llama cámara, sino ante todo porque *Separaciones*

hereda todos los vicios del peor teatro filmado, entre ellos su obsesión por no cortar los diálogos de sus personajes cuando ya dijeron 40 frases de más; y si no califica de peor película del año es sólo porque existe *Hotel-hotel* y porque por suerte está hablada en brasileño, lo que nos permite cerrar los ojos y desentendernos tanto de los subtítulos como de las feas imágenes para sólo escuchar la bella, relajante cadencia de las voces. **MT**

## EL RESTAURANT

*Après Vous*  
FRANCIA, 2003, 100', DIRIGIDA POR Pierre Salvadori, CON Daniel Auteuil, José García, Sandrine Kiberlain, Maryline Canto, Michèle Moretti.

Con esta película uno se atraganta y a la vez se queda con hambre. Por un lado sus contornos, la indisimulable marca de fábrica, la clara vocación autoconsciente de pertenencia a un universo cinematográfico —el de las recientes comedias francesas desabridas, con gruesos rastros de cocina tipo fabricación seriada apta para un delivery for export— que encuentra en Daniel Auteuil su rostro arquetípico. Por el otro, su singularidad casi inexistente, su falta de espíritu y su desgano. Pero sostiene una coherencia indestructible que evidencia una interesante relación lineal, a la que contribuye eficientemente: la pobreza de sus elementos construyó una película pobre, dentro de un universo de películas pobres, que ocupan una interesante (en cuanto a público) fracción pobre (en cuanto a calidad) de una cartelera cada vez más pobre (en cuanto a variedad) de una oferta comercial cinematográfica (las carteleras argentinas) cada vez más excluyente, reducida y que se planifica con el supuesto de que las personas que van al cine no aspiran a una experiencia intensa. **Agustín Campero**

## UN AMOR INESPERADO

*Alex and Emma*  
ESTADOS UNIDOS, 2003, 90', DIRIGIDA POR Rob Reiner, CON Luke Wilson, Kate Hudson, Rob Reiner.

Rob Reiner, o cómo el príncipe se convirtió en sapo. Así podrían titularse muchas de las críticas de *Un amor inesperado* que han sido publicadas. Es que la comparación con la incomparable *Cuando Harry conoció a Sally* no puede derivar en otra sentencia que en una muy negativa. Pero en realidad, la diversa calidad de las películas diri-

gidas por RR se relaciona en buena medida con los guionistas de cada una de ellas. Esto no significa que todo el mérito de *Cuando Harry... sea de Nora Ephron, sino que Mr. Reiner es un gran director de (y sólo de) buenos guiones (otros: el de sir Christopher Guest en *This Is Spinal Tap* / una novela de Stephen King en *Misery*). En este caso, el guión es de Jeremy Leven, que también guionó recientemente *Diario de una pasión*. Ambas películas pecan de sobreexplicación y estiramiento del final sin mucho sentido aparente.*

Sin embargo, a pesar de la caída hacia el final, *Un amor inesperado* es una comedia de esas que se suelen calificar de amables, con diálogos decentes, un protagonista carismático como Luke Wilson y algunos apuntes interesantes sobre "relato dentro del relato", un recurso que era un defecto en *Diario de una pasión* pero que aquí permite un par de miradas entre lúcidas y ácidas sobre las reacciones del público masivo.

**Fabiana Ferraz**

## SECRETOS DE UN SECUESTRO

*The Clearing*  
ESTADOS UNIDOS, 2004, 91', DIRIGIDA POR Pieter Jan Brugge, CON Robert Redford, Helen Mirren, Willem Dafoe.



Intento de hacer un film de suspenso con mucho drama y basado en una historia real. La idea es pintar un retrato realista de un hombre secuestrado, su familia y el secuestrador. Pero si lo que se intenta es dar verosimilitud y humanidad a todos los personajes, el resultado es fallido, porque el secuestrador transita por un carril completamente distinto, lleno de lugares comunes y estereotipos más cercanos a un disparatado policial que a esta historia. No está prohibido el disparate, para eso se estrenó *Celular*, un film efectivo, con secuestro y construido sobre la nada. Acá intentan contarnos "el lado dramático" del secuestro, lo que termina por darle a este aburrido film un costado reaccionario. **SG**

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BELUNZARAN TXT	JORGE BERNARDEZ FM FARO - NACIONAL	RICARDO COTA CRITICOS.COM.BR (BRASIL)	LEONARDO M. DESPOSITO EL AMANTE	HERNAN FERREIROS ROCK & POP	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	MARTIN PEREZ PAGINA12	JOSEFINA SARTORA CINE80.COM
LOS INCREIBLES (V. O.)		8	8	9	8	5		8	7,67
CARTAS DE PARIS	8	7		9			7		7,40
LA JUGADA	8		7	7					7,33
CAPTAN SKY Y EL MUNDO DEL MAÑANA	6	9	6	8	6	8	7	6	7,00
SARABAND				6	7	4	9	9	7,00
CELULAR		7	7	7	6	7	6		6,67
EL DELANTAL DE LILI	7	6		5			6	5	5,67
LA SEPTIMA VICTIMA	6	7				4			5,50
LA NUEVA CENICIENTA	3			6		7			5,33
EL RESTAURANTE	5			6		3	6		5,00
HOY Y MAÑANA	4	5		4			6	6	5,00
LOS INCREIBLES (EN ARGENTINO)	7	6				1	6	5	5,00
UN AMOR INESPERADO				6			4		5,00
ALFIE, EL IRRESISTIBLE	7	4		4	6	4	5	3	4,71
SEPARACIONES	4		7	4			5	4	4,67
¿BAILAMOS?		6	3	5		5		4	4,60
EL MISTERIO GALINDEZ				4			5		4,50
SECRETOS DE UN SECUESTRO	2	7	5	6	3	3			4,33
MISTERIOSA OBSESION	4	5	3	4	5	5	4		4,29
LOS RIOS COLOR PURPURA 2		4	4	4		4	4	5	4,17
LISBOA	5	1		4				1	2,40
HOTEL-HOTEL		1		1					1,00

# ¡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](mailto:amantecine@interlink.com.ar)

\_\_\_\_\_

APELLIDO Y NOMBRE

\_\_\_\_\_

CALLE

\_\_\_\_\_

NUMERO

\_\_\_\_\_

PISO

\_\_\_\_\_

DPTO.

\_\_\_\_\_

COD. POSTAL

\_\_\_\_\_

TELEFONO

\_\_\_\_\_

CALLE LATERAL 1

\_\_\_\_\_

CALLE LATERAL 2

\_\_\_\_\_

LOCALIDAD

\_\_\_\_\_

PROVINCIA

\_\_\_\_\_

PAIS

Los votos se reciben hasta el 26/12/04 y se pueden elegir las películas estrenadas hasta el 23/12/04 (inclusive).

#### Hasta el jueves 2/12/04

2 perdidos en la noche (Jose Joffily)  
18-J (Varios directores)  
21 gramos (Alejandro González Iñárritu)  
1.000 cuerpos (Rob Zombie)  
A todo o nada (Mike Leigh)  
Acratas (Virginia Martínez)  
Alfie, el seductor irresistible (Charles Shyer)  
Alguien tiene que ceder (Nancy Meyers)  
Alien vs. Depredador (Paul W. S. Anderson)  
Anaconda 2, en busca de la orquídea (Andrei Zvyagintsev)  
Antes del atardecer (Richard Linklater)  
Atrapados en el fin del mundo (Eduardo Sánchez)  
Ay, Juancito! (Héctor Olivera)  
¿Bailamos? (Peter Chelsom)  
Bajo el sol de la Toscana (Audrey Wells)  
Balseros (Charles Bosch y Joseph María Domenech Graell)  
Brigada 49 (Jay Russell)  
Buena vida delivery (Leonardo Di Cesare)  
Buñel, Dali y la mesa del rey Salomón (Carlos Saura)  
Cabeza de palo (Ernesto Baca)  
Camino hacia el terror (Rob Schmidt)  
Capitán de mar y guerra (Peter Weir)  
Capitán Sky y el mundo del mañana (Kevin Conran)  
Carandirú (Héctor Babenco)  
Cartas de París (Julie Bertuccelli)  
Castelao y los hermanos de la libertad (Xan Carlos Pérez Leira)  
Caterina en Roma (Paolo Virzì)  
Celular, la llamada final (David R. Ellis)  
Chicas de calendario (Nigel Cole)  
Chicas pesadas (Mark S. Waters)  
Chiche Bombón (Fernando Musa)  
Colateral (Michael Mann)  
Como si fuera la primera vez (Peter Segal)  
Contr@site (Fausta Quattrini y Daniele Incalcaterra)  
Conversaciones con mamá (Santiago Carlos Oves)  
Corazones abiertos (Susanne Bier)  
Cosas de hombres (Dylan Kidd)  
Creceer amándote (Giuseppe Rocca)  
Crónicas Mexicanas (Rita Clavel)  
Cruz de sal (Jaime Lozano)  
Deuda (Jorge Lanata y Andrés G. Schaer)  
Diario de una pasión (Nick Cassavetes)  
Díarios de motocicleta (Walter Salles)  
Dolores de casada (Juan Manuel Jiménez)  
Dos hermanos (Lone Scherfig)  
Dos ilusiones (Martín Lobo)  
Dúplex (Danny De Vito)  
Durval Discos (Anna Muylaert)  
El abrazo partido (Daniel Burman)  
El amanecer de los muertos (Zack Snyder)  
El amor (Primera parte) (Alejandro Fadel, Martín Jauregui, Santiago Mitre y Juan Schnittman)  
El arte de resistir (Eduardo Orestein)  
El camino de las nubes (Vicente Amorim)  
El cielito (María Victoria Menis)  
El crucero de las locas (Mort Nathan)  
El delantal de Lili (Mariano Galperin)  
El día después de mañana (Roland Emmerich)  
El día más bello de nuestras vidas (Cristina Comencini)  
El efecto mariposa (Eric Bress y J. Mackye Gruber)  
El embajador del miedo (Jonathan Demme)  
El enviado (Nick Hamm)  
El espantoso tiburones (Bibo Bergeron, Vicky Jensen y Rob Letterman)  
El favor (Pablo Sofovich)  
El gato (Bo Welch)  
El gran pez (Tim Burton)  
El Hombre Araña 2 (Sam Raimi)  
El milagro de Noel (Chazz Palminteri)  
El misterio Galindez (Gerardo Herrero)  
El Nüremberg argentino (Miguel Rodríguez Arias)  
El otro lado de la cama (Emilio Martínez-Lázaro)  
El padre de mi novio (Andrew Fleming)  
El pago (John Woo)  
El perro (Carlos Sorin)  
El quinteto de la muerte (Joel Coen)  
El regreso (Andrey Zvyagintsev)  
El resquicio (Amin Yoma)  
El restaurante (Pierre Salvadori)  
El secreto (Gabriele Salvatores)  
El señor de los anillos, el retorno del rey (Peter Jackson)  
El tren blanco (Nahuel García, Sheila Pérez Jiménez y Ramiro García)  
El último samurai (Edward Zwick)  
Elefante (Gus van Sant)  
Elling... mi amigo y yo (Petter Naess)  
En compañía del miedo (Mathieu Kassovitz)  
Erreway, 4 caminos (Ezequiel Crupnicoff)  
Escuadrones de la muerte (Marie-Monique Robin)  
Escuela de rock (Richard Linklater)  
Esito seria (Julia Vargas-Weise)  
Esplendor americano (Shari Springre Berman y Robert Pulcini)  
Eterno resplandor de una mente sin recuerdos (Michel Gondry)  
Excesos (James Cox)  
Exorcista: el comienzo (Renny Harlin)  
Extraño (Santiago Loza)  
Fahrenheit 9/11 (Michael Moore)  
Familia rodante (Pablo Trapero)  
Fragmentos de Abril (Peter Hedges)  
Furia en dos ruedas (Joseph Kahn)  
Garfield, la película (Peter Hewitt)  
Gatúbela (Pitof)  
Good Bye Lenin! (Wolfgang Becker)  
Harry Potter y el prisionero de Azkaban (Alfonso Cuarón)  
Hellboy (Guillermo del Toro)  
Héroe (Zhang Yimou)

Historias breves IV (Varios)  
Hombre en llamas (Tony Scott)  
Hora cero (José Luis Cancio)  
Hotel-hotel (Ofelia Escasany)  
Hoteles (Aldo Paparella)  
Hoy y mañana (Alejandro Chomski)  
Infielmente casada (Reginald Hudlin)  
Inframundo (L. Wiseman)  
Inseparablemente juntos (Bobby y Peter Farrelly)  
Intimidades (Rebecca Miller)  
Jeepers Creepers 2 (Victor Salva)  
Kill Bill, la venganza, Vol II (Quentin Tarantino)  
La aldea (M. Night Shyamalan)  
La amo, me ama... te amo (Benoit Cohen)  
La batalla de Riddick (D. Twohy)  
La casa de arena y niebla (Vadim Perelman)  
La casa del espanto (Uwe Boll)  
La ciudad está tranquila (Robert Guédiguian)  
La cruz del sur (Pablo Reyero)  
La jugada (Mike Hodges)  
La mala educación (Pedro Almodóvar)  
La mansión embrujada (R. Minkoff)  
La mayor estafa al pueblo argentino (Diego Musiak)  
La mina (Victor Laplace)  
La niña santa (Lucrecia Martel)  
La nueva Cenicienta (Mark Rosman)  
La pasión de Cristo (Mel Gibson)  
La pequeña Lily (Claude Miller)  
La piscina (François Ozon)  
La puta y la ballena (Luis Puenzo)  
La quimera de los héroes (Daniel Rosenfeld)  
La seguridad de los objetos (Rose Troche)  
La séptima víctima (Jaume Balagueró)  
La soledad era esto (Sergio Renán)  
La sonrisa de Mona Lisa (Mike Newell)  
La supremacía de Bourne (Paul Greengrass)  
La terminal (Steven Spielberg)  
La vaca verde (Javier Díaz)  
La ventana secreta (David Koepp)  
La vida secreta de un dentista (Alan Rudolph)  
La vida y todo lo demás (Woody Allen)  
Ladies' night (Gabriela Tagliavini)  
Las diaras del día (Jaime Rosales)  
Las invasiones bárbaras (Denys Arcand)  
Las mujeres perfectas (Frank Oz)  
Las reglas de la seducción (Peter Howitt)  
Las trillizas de Belleville (Sylvain Chomet)  
Legado (Vivian Imar y Marcelo Trotta)  
Lejos del mundo (Andre Techine)  
Lesbianas de Buenos Aires (Santiago García)  
Lisboa (Néstor Lescoovich)  
Los esclavos felices (Gabriel Arbo)  
Los fusiladitos (Cecilia Milijker)  
Los guantes mágicos (Martín Rejman)  
Los Increíbles (Brad Bird)  
Los muertos (Lisandro Alonso)  
Los perros (Adrián Jaime)  
Los ríos color púrpura 2. Los ángeles del Apocalipsis (Olivier Dahan)  
Los soñadores (Bernardo Bertolucci)  
Los testigos (Brian Gilbert)  
Luna de Avellaneda (Juan José Campanella)  
Madame Satá (Karim Ainouz)  
Mambo italiano (Emile Gaudreault)  
María Ilena eres de gracia (Joshua Marston)  
Más allá de las fronteras (Martin Campbell)  
Más barato por docena (Shawn Levy)  
Mátame suavemente (Chen Kaige)

Memoria del saqueo (Pino Solanas)  
Mentiras (Jang Sun Woo)  
Mi novia Polly (John Hamburg)  
Mi vecino el asesino 2 (Howard Deutch)  
Mi vida sin mí (Isabel Coixet)  
Miniespias 3D (Robert Rodriguez)  
Misteriosa obsesión (Joseph Ruben)  
Monster (Patty Jenkins)  
Nathalie X (Anne Fontaine)  
Nietos (identidad y memoria) (Benjamin Avila)  
No sos vos, soy yo (Juan Taratuto)  
Noa (Pablo Pintor y Diego Olmos)  
Obsesión (Matthew Parkhill)  
Océano de fuego (Joe Johnston)  
Operación Algeciras (Jesús Mora)  
Osama (Siddiqi Barmak)  
Oscar (Sergio Morkin)  
Padre e hijos (Michel Boujenah)  
Padre soltero (Kevin Smith)  
Palermo Hollywood (Eduardo Pinto)  
Papá Iván (María Inés Roqué)  
Patoruzito (José Luis Massa)  
Pedidos en Tokio (Sofia Coppola)  
Peligrosa obsesión (Raúl Rodríguez Peil)  
Peter Pan (P. J. Hogan)  
Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera (Kim Ki-duk)  
Próxima salida (Nicolás Tuozzo)  
QPN / Que lo pague la noche (Néstor Mazzini)  
Rebelión (Federico Urrioste)  
Reconstrucción de un amor (Christopher Boe)  
Reencuentro (Ben Sombogaart)  
Regreso a Cold Mountain (Anthony Minghella)  
Resident Evil 2: Apocalipsis (Alexander Witt)  
Rey Arturo (Antoine Fuqua)  
Robando vidas (D. J. Caruso)  
Roma (Adolfo Aristarain)  
Ruby & Quentin. ¡Dije que te calles! (Francis Veber)  
Rugrats: vacaciones salvajes (John Eng y Norton Virgien)  
Saraband (Ingmar Bergman)  
Scary movie 3 (David Zucker)  
Scooby Doo 2: monstruos sueltos (Raja Gosnell)  
Secretos de un secuestro (Pieter Jan Brugge)  
Separaciones (Domingos Oliveira)  
Sexo con amor (Boris Guercia)  
Shrek 2 (Andrew Adamson y Kelly Asbury)  
Siete años de matrimonio (Didier Bourdon)  
Sólo se escucha el viento (Alejandro Fernández Mouján)  
Stargate (Todd Phillips)  
Tacholas, un actor galatico-porteño (José Santiso)  
Te doy mis ojos (Iciar Bollain)  
The Ring (Hideo Nakata)  
Tiempo límite (Carl Franklin)  
Tierra de sueños (Jim Sheridan)  
Tocando el cielo (Jacques Perrin, Jacques Cluzard y Michel Debats)  
Todo es por amor (Thomas Vinterberg)  
Trelaw (Mariana Arruti)  
Troya (Wolfgang Petersen)  
Tus ojos brillaban (Silvio Fischbein)  
Un amor inesperado (Rob Reiner)  
Un disparo en la sombra (Blake Edwards)  
Un mundo menos peor (Alejandro Agresti)  
Un viernes de locos (Mark Waters)  
Vacaciones de verano (Will Finn y John Sanford)  
Van Helsing (Stephen Sommers)  
Yo, robot (Alex Proyas)  
¡Yu-gi-oh! La película (Kazuki Takahashi)

#### Las mejores

- 1 \_\_\_\_\_
- 2 \_\_\_\_\_
- 3 \_\_\_\_\_
- 4 \_\_\_\_\_
- 5 \_\_\_\_\_
- 6 \_\_\_\_\_
- 7 \_\_\_\_\_
- 8 \_\_\_\_\_
- 9 \_\_\_\_\_
- 10 \_\_\_\_\_

#### La peor

\_\_\_\_\_

#### Datos personales

\_\_\_\_\_  
APELLIDO Y NOMBRE

\_\_\_\_\_  
EDAD

\_\_\_\_\_  
OCUPACION

\_\_\_\_\_  
TELEFONO

\_\_\_\_\_  
DIRECCION

\_\_\_\_\_  
LOCALIDAD

Fotocopie esta página  
(si no quiere perderla) y envíela a  
**Esmeralda 779 6° A**  
**(1007) Buenos Aires,**  
**o por fax al 4322-7518**  
**o por e-mail a encuesta2004@fibertel.com.ar**

Nuestra colaboradora Lilian Ivachow se reveló como una especialista en el director de *Breve cielo*. Ella, junto a Fernando Martello (gran cinéfilo y videoclubista) planearon un mediodocumental sobre las películas de Kohon, de ese proyecto surgen esta entrevista y este perfil.

LA OBRA COMO **TRABAJO EN PROGRESO**

## Kohon Versus Kohon

por LILIAN LAURA IVACHOW

*La flecha y un compás* (1950) es el primer cortometraje de David José Kohon (1929-2004) y dura doce minutos. Un ejercicio amateur, un corto argentino surrealista, una experimentación sin límites, una celebración de la libertad. Nueve años después, al recibir el premio de la crítica por su segundo corto *Buenos Aires* en el Festival de Mar del Plata, le preguntó al director Andrzej Munk sobre su paso por la Escuela de Cine de Lodz. Munk resumió la primera clase: "Me dieron una cámara y me dijeron 'filme lo que quiera'". Apropiándose de la anécdota, Kohon volvía siempre a *La flecha...* para inspirarse en la falta de reglas de los veinte años. Todos sus largometrajes tienen filamentos de *La flecha...* El más visible: Walter Vidarte tocando el timbre sobre la lente en el episodio "La nube" de *Tres veces Ana* (1961).

Su formación como realizador y crítico comenzó en el cineclub Gente de Cine, y a esa época se remonta su fascinación por Dreyer, Murnau y Carné. El legado de Kohon-crítico —en el que está la reseña de la edición de 1959 de *Cine y televisión* de Renato May— puede rastrearse en algunos medios en los que ejerció durante dos años el periodismo cultural: el diario *Democracia* y *Mundo de Cine*. De parte de su incursión literaria se arrepentiría con los años. No del único libro de cuentos *El negro círculo de la calle*, publicado por El Maguntino en 1954, que puede leerse en la Biblioteca del Congreso. Recomendando "El hombre de la bufanda verde".

Kohon mantenía un interesante desapego por su obra, aunque la recordaba en detalle. Conservaba pocas copias de sus películas en VHS. No demostró inquietud cuando le contamos que Truffaut había visto *Tres veces Ana* en Mar del Plata 62. Su visión del cine se alejaba de la acumulación cuantitativa y de la conservación obsesiva del material. Lejos de colocar obras sobre líneas de tiempo, el punto exacto y secreto para la retención era la



*Tres veces Ana.*

propia memoria. Un espacio de intimidad que fusionaba el interés por el esoterismo (nacido a los 10 años en una biblioteca espiritista) con desprendimientos de una biblioteca personal: Dostoievski, Kordon, *Los cristales soñadores* (Sturgeon), Arlt, Hoffmann, Borges, Latorre, González Tuñón. En los últimos años le habían interesado *Mundo grúa*, *Memorias de Antonia*, *Pizza, birra, faso*, algo de Scorsese y todo Kusturica.

Cuando con Fernando Martello nos sumergimos en sus siete películas encontramos seis con azoteas, cinco con espejos, cuatro con música de Piazzolla, tres con parques de diversiones, dos con María Vaner protagonista. Una (*Así o de otra manera*, 1964) que al no recibir el premio del Instituto no pudo cubrir el crédito ni estrenarse sino 32 años después. Confrontar todo esto con David fue comprobar que "espejos" y "parques de diversiones"

no eran siquiera tópicos recurrentes. Lo que quedó dentro del ojo absoluto de la cámara o intervenciones del azar que tiraban por la borda interpretaciones apresuradas. O sin tanta parafernalia, la adhesión (parcial) a un cine hecho en el rodaje. Algo similar ocurrió en 1996 cuando le mostré mi ensayo sobre *Tres veces Ana*. Pedante y rebuscado, decía que la escena del aborto representaba el parricidio de la generación del 60 a la generación precedente. Cualquier cosa. A David, que veía los 60 como fenómeno espontáneo, le interesó el eco en diferido de su película, que propiciara semejante especulación, que yo anotara cuanta cosa decía. También tomé nota cuando reiteró su decisión de no tener hijos. Terror a la multiplicación del hombre que Lautaro Murúa vociferaba en una de las peores escenas de *Tres veces Ana*. Y tal vez —vale ahora interpretar— lo mejor de su cine

esté en esas historias sencillas de parejas que no toleran ninguna intromisión: Elsa y Martín en *Prisioneros de una noche* (1960); Delia y Paquito en la hermosa recorrida nocturna de *Breve cielo* (1968) (que como *Antes del amanecer* también siguió a dos personas a la deriva); Ana y el monito Riglos en el episodio "La nube". Adhiero al Kohon de los 60. Incluyo *Con alma y vida* (1970) con sus encantadoras perlas bizarras. Incluyo algo de *Prisioneros*: los travellings junto a las vidrieras y todo el Parque Japonés. Agrego el túnel de la 9 de Julio, la exquisita musicalización de "la nube" (The Modern Jazz Quartet), la cámara (audaz) de "el aire", las panorámicas en Plaza Congreso con aguas danzantes de fondo y Delia tarareando *La felicidad*. Le resto los deslices de los últimos años: *¿Qué es otoño?* (1975) y *El agujero en la pared* (1982), las dos con Alcón como alter ego. Malditos álteres egos: ¿por qué no habrá sido su alter ego Ana María Pichio? O Vidarte, o Vaner, o el flaco Aroldi. Leo las críticas de *Tiempo de Cine*. Se analizaban las películas en detalle y se veía en Kohon una esperanza. Releo con placer la crítica de Eichelbaum en *El Heraldo...*: "Tal vez *Breve cielo* sea la primera fundación cinematográfica de Buenos Aires, de un Buenos Aires desmitificado y correlativo del que habitamos y nos habita". También la de los críticos neorrealistas en *Tiempo de Cine* que vieron *Buenos Aires* como "expresión meritória" pero de "imágenes un poco retardatarias" producto de nuestro "aislamiento cultural". Lo bueno fue comprobar que Kohon aceptaba ampliamente las críticas, revisando falencias e imperfecciones, como si su retrospectiva ya terminada fuera un continuo y abierto trabajo en progreso. Como contrapeso de esta voluntad, padeció cierta sensación de genialidad incomprendida, o lo que el crítico Robin Wood ve en el arte de la modernidad como "conciencia exagerada de sí mismo". Algo que se sumó a las miserias (reales) de la industria que provocó su aislamiento (cultural) y que no filmara en los últimos 22 años. Una excepción: en 1987 dirigió un programa sobre la insulina para Canal 13. Para pensar los films de Kohon tomemos el símbolo del Yin Yang: dos lágrimas abrazadas con opuestos que se limitan pero también se incluyen. Así, lo bello y lo no bello se unen; y la obra es a la vez novedosa y envejecida, audaz y ampulosa, espontánea y solemne, real (*Buenos Aires*) y surreal (*La flecha...*). Quienes le dedicamos estas páginas coincidimos en ver una filmografía desapareja y dividimos nuestras preferencias en distintas épocas. Pero la suma de preferencias divergentes enfrentan a Kohon con el propio Kohon y arrojan un saldo curioso: nos gustan todas sus películas. ■

Agradezco a Elena Cialdone de Kohon por su generosidad y colaboración en la precisión de algunos datos de estas notas.

ENTREVISTA CON DAVID KOHON

## Con alma y vida

por LILIAN LAURA IVACHOW y FERNANDO MARTELLO

**PROHIBIDO VER BUENOS AIRES.** En esa época (1958) trabajaba como periodista en el diario *Democracia*. Filmaba los fines de semana, a medida que compraba película. Tardé bastante en compaginarla. Usé una copia reversible. Tuve que armar todo en una moviola con manivela. Me gustó mucho el trabajo, todo el proceso de selección y armado. Cuando hubo que poner la música yo tenía dinero para una sola banda. O sea que había ruidos o música. La pusimos en una noche con Gerardo Rinaldi y ajustamos la imagen sobre la música. El sistema de montaje vertical que menciona Eisenstein. No considero terminado el montaje hasta que ajusto la música, o la banda de sonido. Ustedes conocerán la frase famosa de Béla Balazs, "los ruidos son la música del film". En aquella época no se exhibían cortometrajes argentinos. Sin embargo, a Néstor Gaffet, el distribuidor de las películas de Bergman, le interesó exhibirlo en los cines. Yo encantado. Allí comenzó el revuelo, hubo grandes bataholas. Se dijo que la SIDE quería prohibirlo, incluso que salió publicado en los diarios. A mí no me consta. Pero lo cierto es que algunos exhibidores se asustaron y lo sacaron. Lo que pasa es que el corto desde su parte formal tenía una carga de violencia que posiblemente se transmitía al público. También hay que tener en cuenta que en los años 50 no se veía una villa miseria ni en televisión ni en cine. Era algo totalmente oculto.

**CAUSAS Y AZARES.** En aquella época el SICA tenía una conducta muy extraña. Si usted no tenía una película hecha no podía estar afiliado al sindicato, pero para hacer una película había que estar afiliado al sindicato. Finalmente logré entrar e hice cinco películas como segundo ayudante. Una de ellas con Leopoldo Torres Ríos, *La encrucijada*. A mí no me interesaba hacer la carrera por escalafón, pero el trabajo como segundo ayudante me fue muy útil. Tenía tiempo pa-



*Prisioneros de una noche.*

ra mirar y de todo saqué algún conocimiento práctico. Aunque a veces más que aprendizaje había que hacer un espionaje. Me acuerdo de que me acerqué al camarógrafo a preguntarle sobre las diferencias entre una lente y otra y me sacó corriendo. Me dijo: "Pibe, vos estás en dirección". ¡El criterio de la época! Porque estaba en dirección no podía saber lo que era una lente. Filmábamos la última escena de *La encrucijada*. Amanecer, calle desierta. De pronto pasa el actor (Ricardo Trigo) y se cruza un perro vagabundo. Yo empiezo a correr y Torres Ríos me dice: "No, pibe, ¿no puede haber un perro cruzando la calle?". Me quedé mirándolo, mi obligación como segundo ayudante era sacar al perro. Entonces volvió a dar la toma, agarré al perro y lo hice cruzar a propósito. El azar le había dado una idea porque la presencia de ese perro vagabundo aumentaba la desolación de la escena. Siempre tuve en cuenta esto y en algunas de mis películas cuando aparecía algo imprevisto también lo usaba, como un regalo del azar.

**EL GRAN DEBUT / PRISIONEROS DE UNA NOCHE.** El poeta surrealista Carlos Latorre tenía un guión que había sacado un premio en el Instituto y pensó que yo podía dirigirlo. Leí el guión, me pareció interesante y me daba muchas posibilidades para expe- ▶

rimentar cosas. Había un presunto productor. Cuando me lo presentaron me dijo: "¿Usted la va a dirigir? ¡Es muy joven!". En aquella época los jóvenes eran mirados hasta con sospecha, al revés de lo que pasa ahora. No era tan joven, tenía 28 años pero parecía menos. Me dijo que no se atrevía a darme semejante responsabilidad. En ese ínterin Latorre y yo habíamos obtenido el crédito. Así que se la presentamos a Néstor Gafet y se animó a producirla.

Me acuerdo del primer día de filmación en Escobar. Me sentía aterrado. Había escrito un guión detallado que no servía para nada. Me di cuenta de que era más importante seguir el ritmo natural en esa caminata de Alcón y Vaner. Empecé a filmar con mucho miedo y pensé que debía estar haciendo un disparate. Llegó el mediodía y me llamaron para comer. Pensé: ¿voy a comer o renuncio? Como tenía hambre fui a comer y seguí haciendo la película. Pero reconozco que la primera semana la pasé mal.

Tuve un equipo de lujo, me apoyaron a pesar de que no estaban muy de acuerdo en muchas cosas. En ese momento había salido una película más sensible que se llamaba Agfa Ultra Rapid. Echevere (el fotógrafo) decidió hacer la prueba y hacer las tomas de la calle Corrientes sin luz, solamente con la cá-

Aquí al lado, una imagen de *Con alma y vida*. Abajo, *Tres veces Ana*. En la página de al lado, *Buenos Aires*.

mara y la luz de las vidrieras. Todo eso le dio un clima muy especial a la imagen. El carácter que pedía el libro de Latorre.

Creo que la parte más débil de mi trabajo son las actuaciones. Trabajé además de una manera un poco convencional, como se trabajaba en aquella época. No había una tradición ni era muy común ensayar con los actores. Se iba derecho a la filmación, se decía "poné cara de angustia", "poné un poquito más de emoción". Conversé mucho con ellos pero no hice un trabajo profundo. Terranova está al borde de la sobreactuación por culpa mía, no supe advertirle. Yo estaba muy preocupado por la cámara y el montaje.

**GENERACION DEL 60.** Fue un movimiento espontáneo. Muchos de nosotros no nos conocíamos, nos empezamos a conocer después. Yo conocía un poco a Khun, pero no a Antín, a Lautaro como actor y nada más. Se llamó Nuevo Cine Argentino porque irrumpimos juntos y todos estábamos guiados por cierta rebeldía en contra de los procedimientos anquilosados, en lo social y en lo cinematográfico. Derribamos algunos tabúes técnicos (muchos camarógrafos hasta ese momento no querían hacer cámara en mano) pero no destruimos nada. Algunos de nosotros veníamos de un cine independiente y



nos gustaban los escenarios naturales. Todos quisimos hacer un cine nuevo y personal sin plantearnos demasiadas consignas a priori. Creo que el rol de parricidas que nos endilgaron fue exagerado. Nunca sentí hostilidad hacia colegas más viejos. De hecho, Demare había votado *Tres veces Ana* para los premios del Instituto. Yo reconozco lo que le debo al negro Ferreyra, a Soffici, a Torres Ríos, a Slavsky, a toda esa gente que hizo un cine importante. De otra manera, con otros medios. Pero eso no significa una guerra.

**BREVE CIELO / "LA FUNDACION CINEMATOGRAFICA DE BUENOS AIRES".** Un amigo (un conocido en realidad) me contó que había tenido un encuentro con una chica que de manera muy ingenua le había contado que quería ser prostituta. Le dije: "Tu histo-





ria me resulta muy interesante, si no te molesta voy a escribir un cuento". Nunca más lo vi. La historia quedó en un cajón hasta que el Instituto convocó a concurso; lo reescribí y lo presenté. Cuando saqué el tercer premio, se sorprendieron de que fuera yo. Me costaba conseguir la actriz. Un estudiante del Conservatorio me dijo que en el último año había una chica muy buena. Con Ana María (Picchio) fue una situación mágica, la actriz que encuentra su personaje. Era igual al personaje hasta cuando tomaba café con leche. En apariencia *Breve cielo* es una película simple, pero hice algunas experiencias muy sutiles. La utilización del zoom muy lento, casi imperceptible, en los diálogos de Fernández de Rosa y Picchio en la cama. No se nota que hay una manipulación técnica, pero la hay y apoya mucho el trabajo de los actores.

**LA CENSURA SI EXISTE.** En *Tres veces Ana* tuve muchos problemas con el consejo asesor del Instituto porque consideraban ofensivas algunas secuencias. Incluso me pidieron que cortara algunas cosas del libro. Les dije que iba a ver, pero no las corté. En una escena del segundo episodio los personajes se burlan del conscripto y cantan parte del Himno en broma. Recuerdo que filmamos una versión sin eso, por las dudas. Pero de todas maneras yo la puse y pasó. Era la época de Frondizi y todavía había cierta libertad. La censura se puede ejercer de muchas maneras: te doy crédito, no te doy crédito, te la exhibo, no te la exhibo.

*¿Qué es el otoño?* tuvo muchos problemas de censura (se estrenó recién en 1977) y la empresa (MBC) no se solidarizó conmigo. Dijeron: que corten nomás. Diament y yo fuimos a discutir con Tato. Por suerte Tato, a pesar de que ideológicamente estaba en las antípodas, contribuyó y más o menos salvamos la cosa.

Algún desnudo se cortó, pero eso ya lo tenía previsto. Generalmente ponía algún desnudo para después cortarlo y darles el gusto.

#### DISTRIBUCIONES / EXHIBICIONES / DESILUSIONES.

Cuando terminé *Breve cielo* no sólo no conseguía exhibidor, ni siquiera distribuidor. Nadie se animaba, me decían: "Lástima que no esté hablada en sueco o en francés, porque ahí sí sería un éxito". Estuve un año sin poder estrenarla y desesperado porque había que pagar el crédito. Finalmente Argentina Sono Film la distribuyó. Ahí apareció el dueño del Paramount y del Libertador, y me ofreció fecha de estreno para la semana siguiente. Yo no tenía tiempo para hacer la promoción, pero no me quedaba otra. Fue un desastre. Eran dos salas grandes y había que cubrir una media importante. Fueron muy pocos espectadores. Allí la vio el dueño de Artkino, la empresa que distribuía películas soviéticas, y me ofreció venderla en Rusia. Si se la aceptaban como canje, me la pagaba como una venta. Entonces pude pagar el crédito. Paradojas del mundo del cine. El dueño las salas donde fracasó *Breve cielo* me propuso dirigir *Con alma y vida*, con libro de Carlos Malatesta. Lo leí y me pareció muy flojo. Con Norberto Aroldi hicimos una adaptación libérrima. No soy particularmente adepto al cine de acción, pero si lo tengo que hacer me puede divertir mucho. Algunos me acusaron de hacer un cine comercial. A mí me divertía mucho eso de comercial y no comercial, querían que siempre estuviera en el papel de víctima. Tuvo mucho éxito. Claro que es distinto tener éxito con una película en la que el productor es el dueño de los cines que enfrentar una distribución que sólo encara el productor.

Después de un fracaso como *Breve cielo* al año

ya estaba filmando *Con alma y vida* y después estuve cinco años sin filmar. El problema desde el negro Ferreyra hasta hoy es que estamos compitiendo con una potencia extranjera feroz que toma de aliados a los exhibidores argentinos. Todos los que hacemos cine en este país estamos en la misma aventura y en la misma pelea: la del que hace contra el que distribuye y exhibe. Estrenan las películas una semana, y si de jueves a domingo no cubre determinada media, afuera. Es un disparate. Muy distinto a lo que pasa en otros países donde el que produce es aliado del exhibidor. Acá en el mejor de los casos es indiferente. Tenemos el enemigo en casa. Es imposible que un artista de cualquier rama tenga sólo cuatro días para que se aprecie su obra. *El agujero en la pared* también se exhibió después de muchos contratiempos. El resultado fue catastrófico y pasaban cosas extrañas: que apagarán la luz una vez empezada la película, que viniera gente a comprar entradas y dijeran que estaban vendidas. Después de todo esto tuve una especie de alergia al cine.

#### MONDO KOHON / INFLUENCIAS

Un periodista italiano que había visto *Prisioneros de una noche* me dijo que tenía influencias de *Sin aliento*. Yo no la había visto.

Cuando la vi no encontré nada. Mi película no era tan revolucionaria y tenía pretensiones más inmediatas. Volví a encontrármelo e insistió: "Por el uso de la cámara en mano". Curiosamente, confundía una similitud de procedimiento con una similitud de estilo. Puedo registrar influencias, pero desde luego, no voluntarias. Sin influencias no hay nadie, salvo los Lumière. Pero sería bastante estúpido hacer una película para copiar a otro. Puede ocurrir que haya cosas que se me queden pegadas, cierto aire de Carné. Hay algunas cosas que son realmente conscientes y que no se notan y es la influencia de Dreyer. Me acuerdo el día que vi *Vampyr*, fue un gran impacto. Se hablaba de la grúa en ese momento, pero yo veía que con una panorámica de izquierda a derecha hacía más que muchos con todo el aparato de Hollywood. Para mí la inteligencia y la sensibilidad manifiesta en cómo se mueve la cámara y cómo se encuadra está en Dreyer. Eso no quiere decir que lo copie. Simplemente aprendí de él cierto uso del lenguaje visual, con objetivos distintos.

[Le comentamos que Truffaut vio *Tres veces Ana*.] Que Truffaut haya dicho "por aquí anduvo Bergman" me parece bastante original, porque casi todos dijeron que nos habíamos plegado a la Nouvelle Vague. Aunque es un comentario de doble filo y yo de Bergman francamente no veo nada. Naturalmente la Nouvelle Vague, el cine checo, el húngaro y el nuestro tenían un espíritu revolucionario similar pero no igual. En cada época hay una atmósfera, ritmos que rodean a un país y a un planeta y que se van transmitiendo. ■

# Experiencias intransferibles

La muerte de David José Kohon fue el motivo de un homenaje a varias voces, que rescatan películas y aspectos distintos de la filmografía del director de *Tres veces Ana* y *Breve cielo*.

**UN ESCEPTICISMO TERMINAL.** Luego del relativo éxito comercial de *Breve cielo*, David Kohon encaró la realización de *Con alma y vida*, un proyecto de encargo con guión de Norberto Aroldi, quien también fue el protagonista. Más allá de que el director se mostrara satisfecho con los resultados y de que el film fuera su único gran éxito de público, esta historia de perdedores con ecos de *Bonnie and Clyde* y el cine de Godard resulta superficial e inconvincente, y es en mi opinión la película menos atractiva del realizador. Tras un paréntesis de casi siete años. DJK encaró con *¿Qué es el otoño?* un proyecto mucho más personal y arriesgado. Rodado en 1976 (el terrible período inicial de la dictadura militar), el film —si bien, según reza un cartel al comienzo, está ambientado en Buenos Aires en 1974— transmite a lo largo de todo su metraje el ominoso clima de aquel siniestro año. Centrada en la relación que se entabla entre un arquitecto solitario y talentoso que no consigue empleo (uno de los mejores trabajos de Alfredo Alcón) y una periodista separada que vive con sus dos pequeños hijos, la película fusiona la historia intimista de los dos protagonistas con la aguda descripción de un medio social mezquino y frustrante al que —en particular él— no consiguen integrarse. Seguramente podrán cuestionarse algunas resoluciones dramáticas propuestas por Kohon, pero el film es una obra muy personal y sentida, profundamente desencantada y escéptica —un rasgo característico en la mirada del director desde su primera película— y de una inusual valentía para la época en la que fue rodada (hay que remontarse hasta *Tiempo de revancha*, estrenada cuatro años después, para encontrar otra película que refleje la atmósfera que se vivía en aquellos trágicos años). No faltarán tampoco quienes cuestionen la película por su incorrección política (el protagonista es marcadamente individualista, no cree en los cambios revolucionarios, su rebeldía no se encausa en ninguna participación grupal y, para colmo, termina suicidándose) pero, vista hoy y a la luz del desarrollo de la historia en los años posteriores, es una obra que propone una mirada lúcidamente profética sobre las conductas de la clase media ilustrada y cuyo valor se ha ido acrecentan-

do con el paso del tiempo. En 1982 realizó su última obra, *El agujero en la pared*, una transposición porteña de la leyenda de Fausto, en la cual un fotógrafo mediocre y sin talento hace un pacto con el diablo para adquirir poder. El film es una obra tan fallida como interesante (el relato es bastante caótico y Kohon abusa de los simbolismos, aunque hay que decir que la película tuvo graves problemas con la censura de la época), pero refleja en buena medida la descomposición social, cultural y moral de la sociedad argentina en aquellos años, y rezuma mucha más amargura que su antecesora. Aun con sus altibajos, la obra de David Kohon aparece hoy como una de las más personales y consistentes del cine argentino, y en particular sus dos últimas películas requieren una urgente revisión. **Jorge García**

**UN MUNDO GRIS.** Buenos Aires melancólica, otoñal, casi suicida. Seres anónimos recorriendo sus calles y barrios, con una puesta de cámara *nouvelvaguista* junto a la fotografía de Aronovich y los compases de Piazzolla, ya consagrado pero eternamente discutido. Un joven peón y una bailarina en las instalaciones nocturnas del Abasto, antes del amanecer, buscando su gran amor en pocas horas. Ana 1 está enamorada y embarazada, habla con su novio sobre el aborto, en el bar, en la calle, en la intimidad. Ana 2 parece más tonta que la primera, en pleno goce de sexo, pero también intenta disimular una incómoda soledad, al borde de la enajenación. Ana 3, en cambio, pétrea e inmóvil desde la ventana, es la única razón de vida de "El Monito Riglos", dibujante y diagramador de un diario, hincha de Boca, ingenuo, buen pibe, pensionista, formal, introvertido. Otras calles de Buenos Aires son recorridas por un camionero y su sobrina, a través de una sugestiva seducción entre los años de él y la juventud de ella. Personajes y ambientes de las primeras películas (*Prisioneros de una noche*, *Tres veces Ana*, *Así o de otra manera*) de David José Kohon, intransferibles y únicos dentro de la efímera Generación del 60, un necesario cambio que vivió el cine argentino luego de la caída de los estudios. Aunque Kohon jamás lo reconociera (ver nota sobre el Festival de Tandil en el número anterior), los ecos de las calles de



Aquí al lado, Walter Vidarte en *Tres veces Ana*. Abajo, Ana María Picchio y Alberto Fernández de Rosa en *Breve cielo*.



París se transfirieron al Buenos Aires sesentista, acaso con menos aliento poético pero con una buena dosis de talento estético. En las vidas grises de María Vaner y Alfredo Alcón, intérpretes de *Prisioneros...*, aun cuando el film se estrenó luego de *Tres veces Ana*, podía percibirse que la joven pareja tenía poca relación con las criaturas del cine clásico. El mundo era de ellos dos, pero también la agresión de una ciudad sin rumbo, retratada a través de largas caminatas y silencios demostrativos. Medina Castro y otra vez María Vaner, en el primer episodio de las Anas, parecen parientes cercanos de aquellos nocturnos habitantes del Abasto y de paseos alegres por el Ital Park. También el camionero cuarentón y la adolescente rubia de *Así o de otra manera*, nunca estrenada comercialmente, tal vez por la sexualidad inquietante de una particular pareja que molestó a los custodios de la moral de esos años. Sin embargo, el capítulo final de *Tres veces Ana*, "La nube", constituye la síntesis formal y temática de su autor. Con el vibráfono de Milt Jackson y The Modern Jazz Quartet de apoyatura musical, el rostro añinado de Riglos (estupendo Walter Vidarte) fabrica un amor imposible por esa chica que ve desde el viejo balcón de un edificio. Su rutinaria vida cambia en la redacción del

diario, está más contento, se emborracha e imagina encuentros con Ana en la Costanera, en su empleo, en su propia casa. El joven encontró su amor pero aún no se encontró con ella. Pobre Monito. En una recordada escena del film, el crítico del diario, el cínico "Caballero Renner" (Lautaro Murúa), responde a la pregunta sobre qué representa la ciudad, "un ejército de zombies, un campamento de fantasmas". Riglos estaba en otra, enamorado y nunca escucharía la frase. Y así le fue.

**Gustavo J. Castagna**

**INOCENCIA Y JUVENTUD.** La Generación del 60 produjo un cambio necesario en el cine argentino; y aunque no logró superar a los mejores films del período clásico, fue la alternativa más valiosa luego de que los grandes directores murieran o se fueran al exilio. Y comparado con el cine comercial de esa década, sus films eran un verdadero refugio. Uno de los supuestos cambios que trajo dicha generación fue la forma de representar a los jóvenes. Mientras que en el período clásico eran directamente adultos, acá se suponía que los jóvenes eran realmente jóvenes, no sólo por los actores sino también por sus costumbres, su mirada del mundo y sus conflictos. Sin embargo, mu-

chos de esos personajes nos resultan ahora tanto o más falsos que los de décadas pasadas. Ser una generación de quiebre no necesariamente implica superar todos los obstáculos. Esos jóvenes viejos –en esto hay que ser justos, un film de Kuhn se llamaba así– no sólo lo son porque los actores son mayores de lo que deberían sino también porque sus diálogos son falsos, fuera de lugar, ajenos a cualquier realidad. De ese período es *Tres veces Ana*, tal vez la obra más famosa de esa generación. La película está dividida en tres episodios, y el mejor es, por lejos, el último, protagonizado por Walter Vidarte en un personaje acorde con su edad. Parece que con los años aprendieron la lección, y fue David José Kohon el encargado de darle forma al más auténtico y logrado film protagonizado por jóvenes de toda una generación. *Breve cielo* se estrenó en 1969, fuera del período histórico correspondiente a la Generación del 60, pero sus búsquedas y logros se deben a su relación con dicho grupo. Curiosamente, los dos protagonistas de este film, Alberto Fernández de Rosa y Ana María Picchio, son más grandes que los personajes que interpretan, pero en la pantalla dan justo la edad, ya que hablan y actúan como jóvenes. Kohon decidió darles a los personajes una voz propia y no la del realizador haciendo su discurso. Aunque no sólo allí reside el gran avance del film; también se aprecia un trabajo más maduro por parte del director, con una mayor sensibilidad para los pequeños detalles y con una naturalidad que no le impide crear a la vez climas dramáticos bien planificados. *Breve cielo* es la Generación del 60 y no habría existido sin esos intentos anteriores –tantas veces fallidos, pero sinceros– de hacer un cine personal, distinto y con inquietudes. En este film de Kohon vemos un mundo auténtico, emotivo, lleno de matices e ideas. Después nuestro país entró en un derrotero donde pocos cineastas alcanzaron un buen nivel y donde los logros de este film quedaron sin herederos. Al menos hasta ahora, cuando el nuevo cine argentino consigue capitalizar y llevar a buen puerto grandes ideas y motivos del cine independiente que parecían olvidados. *Breve cielo*, con todas sus diferencias, parece estar más cerca de *Nadar solo* que de *Los jóvenes viejos*. **Santiago García**

# No es fácil ser hijo, Fredo

La saga de Coppola sigue cumpliendo trigésimos aniversarios. Ahora le tocó a la segunda parte, a la cual no pocos cinéfilos consideran la mejor. Aquí, un homenaje en la perspectiva de lo que significó para el cine americano. **por MANUEL TRANCON**

Primero lo primero: el final. El flashback durante las vísperas de la Navidad de 1941 con Michael (Al Pacino) solo, sentado a la mesa que segundos antes albergó al resto de la familia Corleone. Todos se fueron a saludar al padre, Vito (Marlon Brando), en su cumpleaños. Todos menos Michael; quieto en la habitación vacía, escucha los ecos de la efervescencia que despertaba en la casa la llegada del progenitor. Coppola enfoca a Michael de costado, casi cayéndose del encuadre. Este flashback que (casi) cierra la película —después vienen dos imágenes más y la música de Nino Rota que marca el “The End”— muestra a Michael fuera del centro de las relaciones familiares, ajeno a las alegrías que los demás compartían. Un personaje aislado que por su posición marginal podía ver mucho más que los otros. Y lo que muestra esa escena de vísperas de la Navidad es cuánto chocaban sus planes con los que su padre tenía reservados para él. La tragedia de Michael y Vito fue que todo salió diferente a lo que cualquiera de los dos hubiese querido. Michael no fue el senador (ni el gobernador o presidente) que Vito soñó, pero tampoco el hombre común con una esposa común que Michael deseaba ser. Terminó convertido en el nuevo Padrino, el líder de una gigantesca máquina criminal. Un ser maldito que esparció su estigma entre los que lo rodeaban.

Todo eso nos devuelve la revisión de aquella imagen de un muy joven Michael con la sola compañía del humo de un cigarrillo y la mesa familiar vacía. Hay innumerables formas de evocar la grandeza casi demencial de una obra como *El padrino II* a 30 años de su estreno. Esta es una más.

Son 4 + 1 los hermanos Corleone. Sonny (James Caan) cree que para suceder a su pa-

dre basta con la violencia bruta sin la capacidad de estrategia de Vito. A Fredo (John Cazale) le toca el papel del inútil, el ignorado que junta, mezclados, rencor y admiración hacia el resto de la familia. Quizás el personaje más patético y desolador de toda la saga de *El padrino*, y signo de que la estupidéz también puede ser peligrosa. Su hermana Connie (Talia Shire) está limitada por ser mujer en una familia machista: pasa de ser una esposa golpeada a ser una viuda descarriada, y luego acepta el destino que la familia Corleone les tiene preparadas a todas las de su sexo: acompañar al hombre en silencio. (En *El padrino III*, y como prueba de aquella frase de Michael, “los tiempos cambian”, Connie se convertirá en una Lady Macbeth siciliana. Pero esa es otra historia.) Tom Hagen (Robert Duvall) es el + 1, el hermano adoptivo. Por su origen subalterno, está siempre dispuesto a servir a la familia. Tiene una lealtad a toda prueba, es el hombre en quien todos confían. Su momento de gloria es cuando Michael lo reconoce como su hermano y le confiesa que siempre lo admiró. Le resulta tan inconcebible traicionarlos como aportar alguna idea genial para su salvación. No está en su naturaleza.

Pero todavía falta el más importante, el más talentoso de todos, el elegido para ser la cabeza de la familia, un padre para sus hermanos: Michael (Al Pacino), que posee rasgos de lo viejo y lo nuevo, pero no pertenece a ninguno de los dos grupos. Lo viejo incluye a sus padres y sus amigos y enemigos, a sus hermanos y a las reglas de la mafia siciliana y estadounidense. Todo lo relacionado con la tradición, con los códigos medievales y el “ojo por ojo” como ley. En cambio su esposa Kay (Diane Keaton) y sus dos hijos son lo

nuevo, la democracia y la confianza ciega en las instituciones republicanas. Fingen ignorar las relaciones de poder que rigen el mundo en el que viven. Unos son salvajes, los otros hipócritas. Michael queda atrapado entre dos fuegos: no es un tano mafioso apegado a tradiciones milenarias, pero tampoco es un yanqui devoto de la democracia y el sueño americano. Los *buenos muchachos* lo ven como un universitario soso y la sociedad “respetable” lo ve como un simple delincuente.

“No es fácil ser hijo, Fredo.” Ahora me toca escribir sobre esta frase de Michael Corleone que me acompaña desde hace años, y pensar en ella es pensar en su cara surcada por las sombras y en la trascendencia del momento de intimidad con su hermano





Las imágenes de *El padrino II* como prueba de que treinta años no es nada.

mayor Fredo en una plaza de La Habana. La escena contiene esa frase clave, pero también varios diálogos más. Por ejemplo, la pregunta de Fredo: "¿Cómo dicen acá Banana Daikiri?". "Banana Daikiri", le responde Michael. Y este otro fragmento de conversación, de apariencia intrascendente, muestra a Fredo como un inútil y hasta para tomar un Daikiri le pide ayuda a su hermano menor. La humillación que siente Fredo por no ser como su hermano, pero también la tristeza de Michael al verlo tan desvalido. Una relación casi de padre-hijo. Y en esa escena en que se distienden en una plaza habanera, justo antes de que se desate la desgracia familiar, la frase de Michael "No es fácil ser hijo, Fredo" cae como un rayo sobre el destino de estos dos hermanos. Porque deja al descubierto el problema de hacerse cargo de la tradición representada por el padre (y de un padre como Vito) sin seguir su senda literalmente, el drama de tener que aportar algo nuevo que no sea una ruptura total con lo anterior y que a la vez contenga rastros que permitan ver una herencia que se enriquece de generación en generación. También en esa frase está el conflicto de Michael durante toda la saga: haber tenido que asumir una vida diferente a la que él habría elegido, una vida que lo lleva a ver morir a un hermano y a matar al otro, a perder a sus esposas y a su descendencia, todo por "ser hijo" de Vito. Un mecanismo perverso del que no puede salir y que lo aísla cada vez más. Por seguir siendo el Padrino y aumentar su poder, Michael pierde a sus seres queridos. Trata de proteger a su familia como lo había hecho su padre, y la destruye. Hay una frase puesta varias veces en boca de Michael: "No importa lo que hagan, yo ya hi-

ce mis planes". La paradoja es que no importa qué haga Michael, ese aluvión que llamamos vida ya hizo sus planes y lo arrastra pese a la resistencia que oponga. Al referirse a Philip K. Dick, Roberto Bolaño escribió que un clásico "por un lado es una lectura lúcida y exhaustiva del árbol canónico y por otro lado es una bomba de relojería. Un testimonio (o una obra, como queramos llamarle) que explota en las manos de los lectores y que se proyecta hacia el futuro". *El padrino II* es una de esas lecturas del árbol canónico, y al mismo tiempo nos estalla en los ojos iluminando regiones eludidas por cineastas anteriores. Y, quizá más importante todavía, nos revela cosas que no sabíamos de nosotros mismos. La trilogía de *El padrino* en general, pero sobre todo esta segunda parte, es un punto de transformación del cine gringo, el comienzo de algo nuevo. Un puente entre dos cines que no está ubicado en ninguno pero contiene lo mejor de ambos. No es esta una cinefilia de la cita o la usurpación a la manera de De Palma y hasta Bogdanovich o Carpenter, sino un punto de llegada de todo un cine, y marca el fin de una época. Un espacio en el que se concentra lo mejor del discurso precedente sobre la civilización yanqui y se lo supera con la frase de Michael a un senador que pretende pedirle coima y al mismo tiempo sermonearlo: "Ambos somos parte de la misma hipocresía". Imágenes que expanden la sabiduría narrativa acumulada por un país durante los 79 años previos a que Coppola empezara su saga con una voz sobre una pantalla negra que, en un trabajo inglés de inmigrante, nos invitó a dar un paseo por los infiernos al decir: "I believe in America". ■

KAEL Y EL PADRINO

## El héroe Francis

No muchos críticos se han permitido el entusiasmo frente a películas apenas estrenadas. Aun menos han afirmado que la época fílmica que les tocaba vivir era la mejor de las todas. El cine no había cumplido ni treinta años y Horacio Quiroga lo veía agotado. Por su parte, el americano James Agee decía, en 1943, que ese año había sido el peor de la historia del joven arte y que la última década había sido de decadencia. Pero ha habido algunas excepciones. Una de ellas fue Pauline Kael. La valiente, genial y polémica californiana sintió que los setenta eran una etapa de oro para el cine americano, y que ella la estaba viviendo. En los sesenta, Kael alertaba sobre cómo se sentaban las bases de un cine masivo, imbécil y pavloviano en su memorable crítica de *La novicia rebelde*. Sin embargo, la llegada de *El padrino* en 1972 haría renacer su esperanza en un cine pensado como gran arte y como gran entretenimiento. Un cine que combinaba la mejor tradición narrativa americana con una ambición individual de verdadera altura. Calidad de cine y cantidad de espectadores. Kael festejó esta combinación de factores en un texto al que con acierto tituló "Alquimia". "Si alguna vez hubo un gran ejemplo de cómo las mejores películas populares provienen de la unión del comercio y el arte, ese es *El padrino*." En esos años setenta, Kael asistía con regocijo a los estrenos de De Palma, a los primeros Spielberg —"hay partes de *Tiburón* que sugieren lo que podría haber hecho Eisenstein si no se hubiera intelectualizado tanto, si hubiera escuchado a su niño interior burgués"—, a *Calles peligrosas*, en la que oía con acierto la revolución en el uso de canciones que traía Scorsese. Cuando llegó *El padrino II*, la reacción de Kael estuvo a la altura de las circunstancias: "La sensibilidad que opera en esta película es la de un artista mayor. No estamos acostumbrados a eso: ¿cuántos artistas cinematográficos tienen la posibilidad de trabajar en la épica, y cuántos han sido capaces de aprovechar ese poder para componer una moderna épica americana? ¿Y cuántos, una vez obtenida la posibilidad y conseguido el poder, hubieran actuado con la absoluta convicción de que harían la película de la manera que debía ser hecha? En el cine, esa es la voz interior del auténtico héroe". Ese era Coppola para Kael. Javier Porta Fouz



FESTIVAL DE **SAN SEBASTIAN**

## Supermann en el País Vasco

Fiel a su costumbre, el veterano cinéfilo del sombrero empleó la mayor parte de sus energías de recepción audiovisual en otra gran retrospectiva ofrecida por el festival, esta vez dedicada a uno de sus favoritos: Anthony Mann. **por JORGE GARCIA**

Las primeras noticias que llegaron de la 52ª edición del Festival de San Sebastián señalaban que el evento dudaría un día menos, hecho que a primera vista indicaba algún tipo de recorte en los fondos. Y esto se vio confirmado cuando –por primera vez en su historia– se pidió a los periodistas destinados a cubrirlo 30 euros en concepto de derecho de acreditación (en el caso de algunos colegas españoles esa suma subía a 50). Cuando al retirar nuestra documentación nos enteramos de que este año no habría fiesta de inauguración, un auténtico clásico del festival, ya no quedaron dudas de que soplaban vientos de austeridad. Sin embargo, hay que apresurarse a decir que –salvo los recortes mencionados– la calidad de atención a los invitados no disminuyó y que nos sentimos –aun cuando el tiempo no acompañó tanto como en las últimas ediciones– muy a gusto como siempre. Una vieja aspiración de este festival era la de otorgarle un premio especial a Woody Allen, algo que, por diversos motivos, se había frustrado en ediciones anteriores y que pudo concretarse este año, lo que se acompañó con una completísima retrospectiva de su obra que incluyó hasta sus trabajos televisivos. Los admiradores del realizador/actor, de parabienes. Otro hecho rele-

vante en San Sebastián fue la muy fuerte presencia del cine argentino (tres títulos en la competencia y una docena más en diferentes secciones), algo que ojalá sirva para promover el cine nacional –por encima de la diversa calidad de los títulos presentados– más allá de nuestras fronteras. Respecto de los premios (el interminable listado se puede consultar en [www.sansebastianfestival.com](http://www.sansebastianfestival.com)), hay que decir que esta vez hubo una suerte de consenso generalizado entre el público y la crítica, algo que acaso se haya debido a la ausencia de alguna gran obra que hiciera diferencia con el resto. Fiel a mi criterio de hablar de aquellas películas que, por algún motivo, llamaron mi atención, sólo diré que de la competencia me decepcionó *Mi padre es ingeniero*, de Robert Guédiguian, un director cuyos dos títulos anteriores (*La ciudad está tranquila* y *Marie-Jo y sus dos amantes*) me habían parecido de lo mejor de su obra. En este caso se trata de un film ambicioso en su estructura narrativa, pero considerablemente fallido en sus resultados, y bastante ambiguo en cuanto a sus postulados ideológicos. Y diré que *Roma*, de Adolfo Aristarain, a pesar de no haber sido favorecida con ningún premio, es un film considerablemente superior a todo lo que vi en esa sección. Por otra parte, la

Fipresci –una entidad presuntamente compuesta por críticos exigentes– ratificó su habitual deslucido papel en este festival premiando a *El perro* de Carlos Sorin. Como siempre en San Sebastián, lo mejor hay que rastrearlo en la sección “Perlas de otros festivales” y en las retrospectivas; en este caso, la clásica dedicada a una exhaustiva revisión de la obra de Anthony Mann, y la temática, denominada “Incorrect@s”, un recorrido por la obra de distintos realizadores que, desde posturas críticas o una actitud decididamente iconoclasta, cuestionaron en varias de sus películas diversos aspectos de la sociedad y la cultura de nuestro siglo. Entre los títulos más relevantes exhibidos en esta muestra y que no corren riesgo de envejecimiento inmediato, se vio *Sopa de ganso*, uno de los más delirantes trabajos de los Hermanos Marx, aquí afortunadamente dirigidos por un realizador tan competente como Leo McCarey, que garantizó el ritmo narrativo de la acción, algo que no siempre ocurre en la películas de los Brothers. A más de 70 años de su realización, el film –no casualmente prohibido en Italia por Mussolini– todavía sorprende por su virulento humor y su ácida y desprejuiciada visión de la guerra, la política, la diplomacia,



En la página anterior, de izquierda a derecha, los Hermanos Marx en *Sopa de ganso*, Roma de Aristarain y *Whisky* de Stoll y Rebella. En esta página, dos de Anthony Mann, a la izquierda *Side Street*, y acá arriba *Man of the West*.

la religión y otros ítems. De Luis Buñuel se proyectaron *La edad de oro* y *Simón del desierto*, que a pesar de los 35 años que las separan evidencian una notable coherencia en su mirada anárquica e irreverente, sus toques surrealistas y su inalterable modernidad. *Cero en conducta* de Jean Vigo sigue siendo un prodigio de frescura e inventiva en su poético acercamiento al mundo de la infancia y un film de notable influencia sobre realizadores como François Truffaut. Se vieron también en esta sección *Roger and Me*, la primera película de Michael Moore —cuando todavía no se había convertido en una celebridad mediática—, su mejor film, construido como un falso documental sobre los despidos en la fábrica General Motors de Michigan, y *Pink Flamingos* de John Waters, para mi gusto algo adolescente y facilista en su actitud de provocación bastante gruesa. Pude ver también un film nunca estrenado en nuestro país, *C'est arrivé près de chez vous* de los belgas Remy Belvaux, André Bonzel y Benoit Poelwoorde, otra obra construida como un falso documental que sigue las peripecias cotidianas de un asesino serial y termina siendo una vitriólica sátira a los *reality-shows* en boga. Un film considerablemente perturbador, que propone la reflexión del espectador sobre la violencia expuesta desde los medios. Pero tal vez las dos experiencias mayores hayan sido poder apreciar en versión filmica, después de mucho tiempo, *La gran comilona* de Marco Ferreri y el *Saló* de Pasolini, dos films afines en la helada furia con la que atacan las convenciones morales y culturales de la sociedad; en el caso de Ferreri a través de la obsesión gastronómica, en el de PPP construyendo una densa parábola sobre la decadencia moral de la burguesía, que ambienta

los escritos del marqués de Sade en los últimos días del fascismo. Dos películas que deberían ver quienes creen que Takashi Miike inventó la transgresión en el cine. En cuanto a la sección "Perlas de otros festivales", allí también se vieron algunos títulos destacados empezando por *Notre musique*, el último opus de Jean-Luc Godard. El caso de Godard es único en la historia del cine, ya que el tiempo pasa y sus películas siguen provocando las mismas reacciones en los espectadores no iniciados en su obra. Bastaba ver los rostros de desconcierto de muchos de los presentes al finalizar la proyección del film. Y no es que la película sea particularmente hermética (es un film dividido en tres episodios, el primero y el último muy breves, como una suerte de prólogo y epílogo, y el central, ambientado en Sarajevo, mucho más largo), pero la manera en que JLG relaciona imágenes, textos y sonidos, totalmente distinta a la utilizada en las películas convencionales de consumo, provoca ese tipo de reacciones. Hay que decir que Godard ha abandonado hace ya mucho tiempo el humor chirriante y las *boutades* que fueron la marca distintiva del cine de su primera época, para dar paso progresivamente a lo que podríamos llamar una serena desilusión acerca del futuro de la sociedad y el propio cine, pero al mismo tiempo sigue siendo uno de los pocos realizadores capaces todavía de sorprender al espectador atento. Distinto es el caso de Claude Chabrol, un director surgido de las mismas filas que Godard pero que ha seguido un camino diferente, desarrollando su obra siempre dentro de los márgenes del cine industrial pero con una temática y un estilo marca-

damente personales.

En *La damisela de honor* adapta —ya lo había hecho en *La ceremonia*— una novela de Ruth Rendell, y es —como casi todas sus películas— una historia que, tras su estructura de relato policial de suspenso, analiza con rigor los oscuros dobleces que se ocultan en las conductas aparentemente apacibles de los personajes. Chabrol narra con su habitual terso clasicismo una historia de *amour fou* en la que es, probablemente, su película más sensual, con uno de los personajes femeninos más ambiguos e inquietantes de su filmografía (a cargo de la perturbadora Laura Smet, su nuevo descubrimiento, tan bueno como el de Melanie Dutey en *La flor del mal*). Siempre más cerca de Lang que de Hitchcock, Chabrol continúa imperturbable en su tarea de realizar, una tras otra, muy buenas películas.

Aunque sus films no hayan ofrecido modificaciones sustanciales, el inglés Mike Leigh parece haberse convertido en los últimos tiempos en una fuente de polémica entre los críticos. *Vera Drake* ratifica las premisas esenciales de su cine en una historia ambientada en el seno de una familia de clase trabajadora en el Londres de posguerra. Con su habitual estilo realista, Leigh describe en la primera parte del film las vici- ▶

situdes de la dura vida cotidiana de ese grupo en un medio gris y sin horizontes vitales a la vista, cuya existencia se complica aun más cuando la madre –que realiza abortos clandestinos para ayudar a la supervivencia familiar– es descubierta por la policía. El segundo tramo del film, centrado en ese personaje (una conmovedora interpretación de Imelda Staunton), consigue una inusual intensidad dramática. Una película interesante para comparar con *Un asunto de mujeres* de Chabrol, una historia con varios puntos similares, en este caso ambientada en Francia durante la ocupación nazi.

Ousmane Sembene está considerado el padre del cine africano y fue el primer realizador de ese origen que logró reconocimiento internacional. Nacido en Senegal hace 81 años, debutó como director en 1963 y, aun cuando varias de sus películas sufrieron problemas de censura en su país, continúa activo y es un referente indiscutido del cine de ese continente. En San Sebastián se presentó *Moolaadé*, su último trabajo, que narra la rebelión de un grupo de mujeres a someterse al ancestral ritual de la ablación antes de casarse. El film, como otros conocidos de ese origen, fusiona elementos sociales con cierto colorido pintoresquismo y un tono por momentos naif, aunque es perceptible la habilidad del director para sacar el mayor partido posible de cada plano. De todos modos, hubiera ganado con algunos minutos menos, algo que le hubiera otorgado una mayor concentración dramática.

También se proyectó en esta sección *Whisky*, la segunda película de los uruguayos Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, que habían alcanzado cierto prestigio con su ópera prima, *25 watts*. Si bien aquella película tenía un cierto encanto en su descripción de la vida cotidiana de tres muchachos montevideanos, este film es un claro paso adelante. Aquí también hay una relación entre tres personajes –dos hermanos y la mujer que trabaja como empleada para uno de ellos– pero la película, si bien sostiene el tono melancólico de su antecesora, le incorpora una dosis de humor, entre negro y absurdo, que enriquece las relaciones entre los protagonistas. *Whisky*, más allá de las detectables influencias del cine de Aki Kaurismäki, muestra a Stoll y Rebella como dos



realizadores a seguir.

Pero el verdadero plato fuerte de esta edición del Festival de San Sebastián fue para los cinéfilos la completísima retrospectiva de la obra de Anthony Mann, un director mayor dentro del cine norteamericano. Sobre Mann se ha escrito en *El Amante* hace muchísimo tiempo (ver nota de GJC en el N° 7 y un recuadro mío en la sección el Cine en TV del N° 25) en trabajos referidos de manera casi excluyente a sus westerns. Digamos que –si bien es indiscutible que el director realizó obras maestras en ese terreno, que están entre los mayores exponentes del género– hay aportes suyos dentro del *film noir*, el relato bélico, el biopic y el film de época, que en su momento fueron opacados por aquellos grandes títulos pero que hoy corresponde reivindicar en su justo término. Si su primera decena de films pueden considerarse de aprendizaje –aunque hay allí alguna obra menor recordable como *El gran Flammarion* (1945), un gran protagonista de Eric von Stroheim–, a partir de 1947 ya pueden detectarse en su obra rasgos eminentemente personales. En el recuadro señalado mencionaba algunos de las características principales del cine de Anthony Mann que conviene refrescar: 1) el carácter individualista y solitario de sus héroes, casi siempre agobiados por el peso de un pasado que determina su conducta; 2) su búsqueda en muchos casos de una venganza, lo que les otorga un carácter decididamente trágico, aunque el director nunca les niega la posibilidad de una nueva oportunidad en sus vidas; 3) el desplazamiento del protagonismo hacia los villanos, principales desencadenantes de los hechos y con una fascinación y una ambigüedad que, en ocasiones, superan a la del héroe; 4) la capacidad

para fusionar dramáticamente los espacios físicos donde transcurren los hechos con la historia que se narra; 5) la creciente complejidad de la relación hombre-mujer que se va dando a lo largo de sus películas, con un progresivo protagonismo femenino. Mencionamos que a partir de 1947 la obra de Anthony Mann manifiesta rasgos marcadamente personales y esto puede apreciarse en los siete films que realizó entre ese año y 1949 e incluyendo en esta categoría a *Reign of Terror* y *Border Incident*, uno de los más sólidos bloques continuos realizados por un director dentro del género. *Desperate*, 1947, presenta un guión algo convencional –un camionero se ve involucrado en un hecho delictivo en el que no tuvo nada que ver pero ya muestra a un villano (Raymond Burr) con rasgos marcadamente más interesantes que el protagonista. *Railroaded*, del mismo año, con otro gran villano interpretado por John Ireland, expone ya una mayor complejidad en el tratamiento de las relaciones entre los personajes, que anticipan los grandes títulos inmediatos. Las siguientes cuatro películas de Mann (cinco, si se cuenta *El demonio de la noche*, con dirección atribuida a Alfred Werker, pero sobre la que hay consenso –y el estilo del film lo ratifica– en que AM dirigió gran parte de la película) cuentan con la inapreciable colaboración del notable iluminador húngaro John Alton, quien con su luz contrastada, plagada de claroscuros, ayuda a los climas cargados y ominosos de esos films. Si *T-Men* se destaca por su seco estilo casi documental, *Pasiones de fuego*, con su tono fatalista cercano a los films de Fritz Lang, es una obra maestra del género (digamos de paso que la famosa escena de *Los sobornados* en la que Lee Marvin arroja café caliente en la cara de Gloria Gra-



hame está anticipada por una similar en la que Raymond Burr realiza el mismo gesto sobre uno de sus sicarios). *El reino del terror*, a pesar de estar ambientada en los años de la Revolución Francesa, tiene un tratamiento que la acerca al *noir*, ya que los personajes están presentados como gánsters ávidos de sangre y poder; *Border Incident* describe el tráfico ilegal ejercido por mexicanos a través de la frontera, con –otra vez– una formidable iluminación de Alton (el film transcurre casi en su totalidad de noche) y transmite una soterrada carga de violencia dentro de cada plano; y *El demonio de la noche* se centra en un asesino psicópata (notable Richard Basehart) que transita por las cloacas. Ambos films tienen escenas visualmente impactantes, como la muerte de un hombre bajo las ruedas de un tractor en la primera y la imagen del asesino arrojándose de cabeza por una alcantarilla en la segunda. El último film *noir* de Mann, *Side Street*, no ofrece a primera vista el impacto visual y emocional de los anteriores, pero aparece, en cambio, como una suerte de síntesis de la obra del director hasta la fecha.

A partir de 1950 comienza el período más conocido de su obra, el de sus grandes westerns (aunque hay que reconocer que algunos de esos títulos, como *La puerta del diablo* –el primero que toma como protagonista al personaje de un indio y lo reivindica–, un notable film muy superior al mucho más famoso *La flecha rota*, de Delmer Daves, o *Las furias*, una suerte de transposición de Electra al Oeste, fueron poco vistos), y en esa época también Mann intercala obras interesantes dedicadas a otros géneros como *Música y lágrimas*, atípico biopic sobre Glenn Miller; *God's Little Acre*, la única transposición literaria del director, adaptando una novela de Erskine Caldwell, que fusiona la denuncia social con la picaresca, o *Men in War*, uno de los mejores films de guerra jamás rodados y en el que el realizador demuestra que su capacidad para integrar el paisaje al relato no era exclusividad de sus westerns.

Como decía antes, hablar de los westerns de Anthony Mann es referirse a algunos de los trabajos más grandes realizados en ese género (en una lista de los 20 mejores de todos los tiempos, pondría no menos de

cinco del director) y donde de una manera más clara se pueden apreciar las características estéticas y temáticas mencionadas más arriba. A ello hay que agregarle que Mann supo antes que nadie (Hitchcock también lo hizo, pero después) descubrir los aspectos oscuros que se ocultaban en la figura de James Stewart, tras la aparente bonhomía que traslucían los personajes que interpretaba. Jimmy, como una suerte de actor fetiche del director, no sólo fue el protagonista de varios de sus más grandes westerns, sino que también le dio cuerpo a Glenn Miller en *Música y lágrimas*, un film bastante subvalorado, y también actuó en un par de títulos menores. La posibilidad de ver en excelentes copias y en su formato original aquellos memorables trabajos fue uno de mis mejores momentos cinéfilos de los últimos tiempos. Me estoy refiriendo, aun a riesgo de parecer demasiado enumerativo, a *Winchester 73*, *Horizontes de grandeza*, *Hambre de venganza*, *Sin miedo y sin tacha*, *El precio de un hombre* y *Hombre del Oeste*. Por razones de espacio y el carácter casi inagotable de esos films (y de que varios de ellos se pueden ver con cierta regularidad en el cable y otros están editados en video), no me extenderé más en ellos y remito a las notas señaladas. Prefiero en cambio llamar la atención sobre los últimos trabajos del director, dos obras de época de gran presupuesto y dos films genéricos. Hay una tendencia a creer que en toda superproducción, sobre todo si es de larga duración como es el caso de *El Cid* y de *La caída del Imperio Romano*, el realizador indefectiblemente se ve limitado y debe someterse a los designios del productor y/o las estrellas de turno. Hay que decir que no es este el caso y que, en particular, *El Cid* es una película tan personal como las mejores suyas (incluso en muchos pasajes la película tiene un tratamiento más cercano al western que al film de época de tonos épicos). Si algún momento puede parecer algo débil, hay que atribuirlo más al hecho de que Charlton Heston es un actor con menos personalidad y carisma que Stewart o Gary Cooper que a eventuales presiones comerciales (algo que sí ocurrió con *Cimarrón*, su último western). El film cuenta con varias secuencias memorables y es uno de los grandes

Acá, desde la izquierda, *Mi padre es ingeniero*, *Moolaadé* y la segunda de Buñuel, *La Edad de Oro*. En la página anterior, el último Godard, *Notre musique*.

trabajos del realizador. En cuanto a *La caída...*, es una obra algo más desaparecida, con algunas visibles caídas de ritmo, pero con una secuencia (la del entierro en la nieve) absolutamente antológica. En cuanto a sus dos últimos títulos, *Los héroes de Telemark*, vista hace poco en el cable, es un film encuadrado dentro del género bélico que, si bien no es malo ni mucho menos, es bastante impersonal y da la sensación de un trabajo de encargo hecho con oficio pero sin demasiado compromiso; y en cuanto a *Réquiem para un dandy*, un relato de espionaje de tono desencantado y escéptico, el director falleció durante el rodaje y el film fue montado por Laurence Harvey, intérprete del film. Aun así, en varios momentos se ve la mano del director. La muerte de Emil Anton Bundsmann (ese era su verdadero nombre) en 1967, cuando no había cumplido los 60 años y aún tenía mucho para ofrecernos, privó prematuramente al cine de uno de sus grandes realizadores. Afortunadamente la retrospectiva realizada en San Sebastián nos dio la oportunidad de ponernos al día con su obra, una de las más importantes del cine norteamericano de la época de oro, es decir del mejor cine de todos los tiempos.

Decíamos al principio de esta nota que algunas novedades producidas en esta edición de San Sebastián presuponían algún tipo de dificultades económicas. En los últimos días del evento se conoció la buena nueva de que Televisión Española, luego de diez años de ausencia, iba a prestar nuevamente su colaboración. Ojalá así sea, esencialmente para que se pueda retomar su duración original, ya que un festival de esta antigüedad y jerarquía no merece a esta altura de su trayectoria recortes de ningún tipo. ▀

## Miscelánea castellana

Por primera vez, fuimos al festival de Valladolid. Bah, fue el cinéfilo del sombrero, que además de ver cine del pasado y quejarse de algún premio, se enganchó con la sección documental, en donde hizo uno de sus descubrimientos del año. **por JORGE GARCIA**

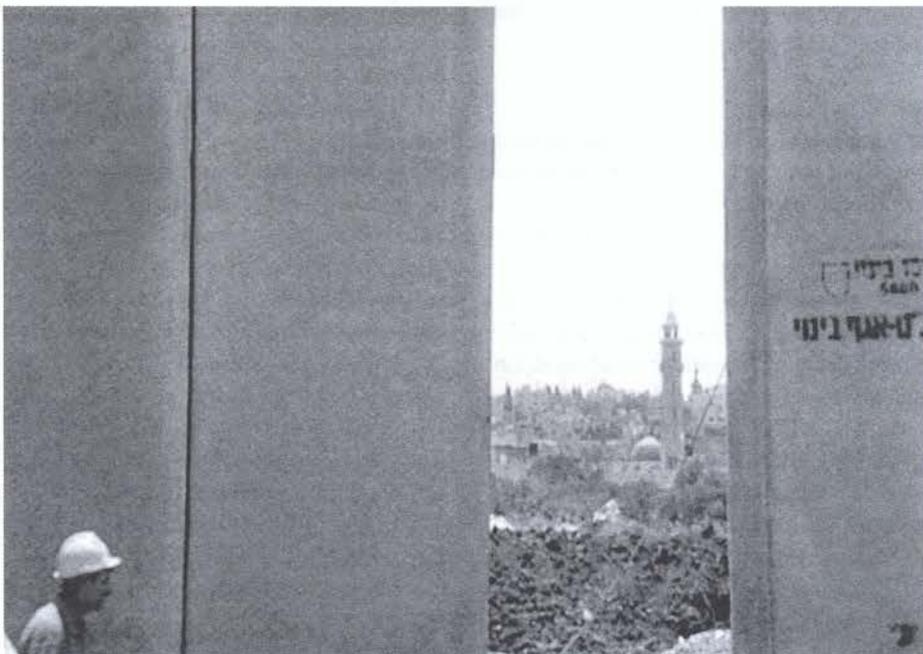
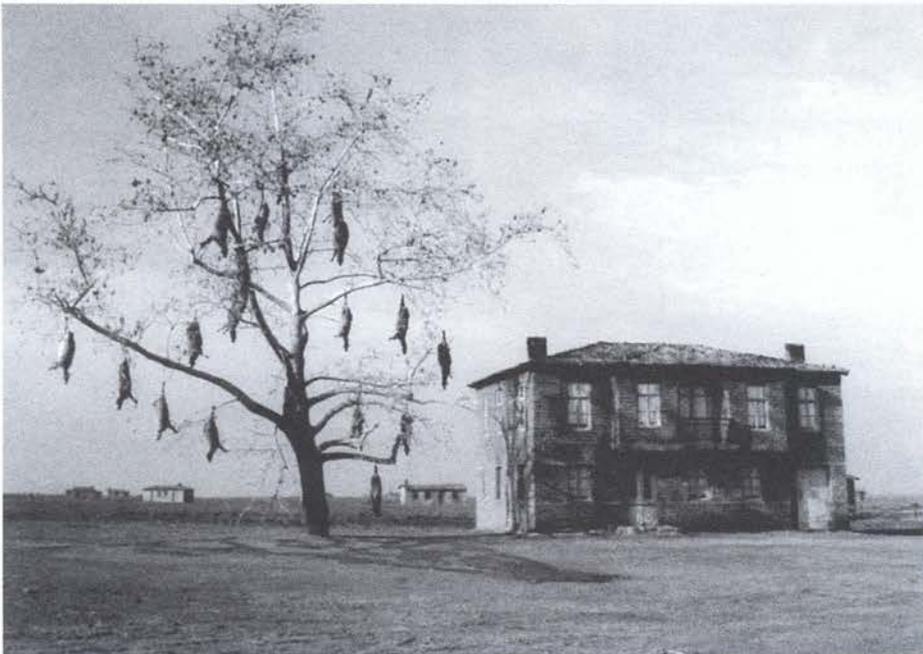
Una de las características de los principales festivales españoles de cine es su prolongada vigencia. Y si los de San Sebastián, Gijón y Huelva se han desarrollado de manera ininterrumpida, y con bien ganado prestigio, a lo largo de varias décadas, a ellos hay que sumar el de Valladolid, uno de los más importantes del país, al que tuvimos la suerte de concurrir por primera vez, y cuya Semana Internacional de Cine cumplirá en 2005 sus primeros cincuenta años. Apenas se pisa la ciudad, ya se pueden apreciar sus rasgos más característicos: una arquitectura poco llamativa a primera vista que le otorga un sereno estilo clásico, con abundantes plazas distribuidas estratégicamente y gran cantidad de lugares para disfrutar de la buena comida y de los excelentes vinos del lugar. La llegada al hotel permitió experimentar de entrada algo que sería una constante a lo largo del festival: la amabilidad, la calidez y el buen trato por parte de los distintos niveles de organización, siempre bien dispuestos ante cualquier requerimiento. Una abundante presencia de realizadores, actores, productores y representantes de la prensa, tanto española como internacional, fueron el marco adecuado para una muestra caracterizada por su prolijidad y buena atención. En cuanto a las salas donde se proyectan los films, muestran en general un buen nivel aunque sólo una de ellas disponía del sistema de subtítulo electrónico, algo que para las películas sin subtítulos en español obligaba –a quienes no dominan otros idiomas– a recurrir a los auriculares para escuchar la traducción simultánea, por cierto que no el mejor sistema auditivo para apreciar los diálogos de una película. Algo que también debe agradecerse es que la distribución de premios –más allá de los eventuales desacuerdos– sea más restringida y austera que en otros festivales.



2046, la última de Wong Kar-wai, que por ahora no encuentra defensores convencidos en la revista.

En cuanto a la programación –muy variada y compuesta de casi 150 largometrajes a los que hay que sumar numerosos cortos– ofreció, aparte de la Sección Competitiva, una retrospectiva del realizador israelí Amos Gitai, otra dedicada al director español Imanol Uribe, una muestra de cine suizo de la última década, varias películas de directores chinos de la última generación, los films españoles más destacados del año, la sección Punto de Encuentro, los trabajos de graduación de los principales directores rusos que pasaron por la Escuela VIGK de Moscú, y Tiempo de Historia, dedicada al cine documental y una de las más interesantes del festival. De acuerdo con mi inveterada costumbre, hablaré de las películas que por distintos motivos llamaron, para bien o para mal, mi atención. La Espiga de Oro, premio mayor de la com-

petencia, fue otorgada por unanimidad a *Hierro 3*, la última película del realizador coreano Kim Ki-duk. Muy reconocido en los últimos tiempos a nivel internacional y con una obra decididamente ecléctica (en nada se parecen, por ejemplo, *La isla*, el film que lo lanzó a la fama, *Primavera, verano...* y esta película), Kim desarrolla aquí una historia que intenta oscilar entre lo real y lo fantástico, centrada en la relación que se entabla entre un indigente que ocupa temporalmente viviendas ajenas sin robar nada ni ocasionar ningún daño y una muchacha maltratada por su marido a quien encuentra fortuitamente en una de esas casas. En su primera parte el film se desarrolla, un poco a la manera de Tsai Ming-liang, a través de planos prolongados y tiempos muertos, pero carece del rigor en los encuadres y el ritmo interno dentro de cada pla-



Arriba, *Eleni*, de Theo Angelopoulos. Abajo, *El muro*, de Simone Bitton.

no, inseparables del estilo del director malayo radicado en Taiwán. Luego el relato deriva hacia un tono más onírico, pero casi nunca consigue transmitir la atmósfera adecuada, lo que la convierte en una película fallida, donde los personajes terminan siendo más aburridos que enigmáticos. Otra unanimidad fue el premio otorgado por la Fipresci a *2046*, la última película de Wong Kar-wai, filmada paralelamente a *Con ánimo de amar* pero con dificultades de producción que postergaron bastante tiempo su lanzamiento. Sin embargo, lo que en esta película funcionaba tan bien (un intransigente tono romántico, una utilización del espacio que permanentemente asfixiaba a los personajes dentro de las estrechas paredes de la pensión que habitaban) aquí aparece poco convincente y forzado, la utilización del tiempo es arbitraria y el tono es ex-

cesivamente autoindulgente, todo pautado por una música (¿dónde quedaron tus épocas fassbinderianas, Peer Raben?) empalagosa e insufrible. Hay algún ocasional momento logrado pero el film es muy insatisfactorio y un claro retroceso respecto de su título anterior. *Días de Santiago*, primera película del peruano Josué Méndez, es un auténtico hito dentro del cine de su país, dominado hasta ahora por la figura de Francisco Lombardi, el único realizador de ese origen con cierto prestigio a nivel internacional. Tomando como protagonista a un ex soldado que vuelve a Lima luego de haber luchado contra el terrorismo de Sendero Luminoso, el narcotráfico y en la guerra contra Ecuador, y que se encuentra con un medio decadente y hostil, Méndez ofrece un retrato –a la vez vívido y crítico– de la vida cotidiana en una ciudad latinoameri-

cana a través de un personaje poco simpático, evitando al mismo tiempo cualquier tentación por la mirada facilista y didáctica. Desde luego que pueden detectarse en la película algunas innegables influencias (la más marcada es *Taxi Driver*) pero el realizador muestra la suficiente personalidad para que se abran expectativas sobre sus próximos trabajos. A pesar de los méritos de esta película (y también –según referencias, ya que no la vi– de la mexicana *Temporada de patos*, debut de Fernando Eimbcke), el jurado prefirió otorgarle el premio al mejor nuevo director a Leonardo Di Cesare por *Buena Vida Delivery*, una película considerablemente inferior.

Hace algunos años, el griego Theo Angelopoulos era una suerte de niño mimado de la crítica internacional y cada película suya era recibida como un gran acontecimiento. El tiempo pasó, Angelopoulos continúa haciendo películas (muy parecidas a las anteriores), pero ahora se ha puesto de moda denostarlo y hasta calificarlo despectivamente de farsante.

Lo cierto es que el realizador helénico sigue mostrando en su cine las mismas virtudes y defectos que antes. Entre estos últimos hay que señalar su tendencia a la solemnidad y grandilocuencia, la desmedida extensión de sus films y su propensión a un esteticismo, en ocasiones, estéril y gratuito. Pero al mismo tiempo no pueden negarse la precisión de sus encuadres, su capacidad para la composición en términos visuales y el virtuosismo con que trabaja el montaje dentro del cuadro en los prolongados planos secuencia que son la marca registrada de su cine. *Eleni*, su último título, es la primera parte de una trilogía (Angelopoulos amenaza con otras dos partes) sobre la historia de Grecia en este siglo, y a lo largo de casi tres horas si- ▶

que las peripecias de una pareja en el duro contexto social y político de ese país en el período de 1920 a 1940. Las características (buenas y de las otras) señaladas del cine del realizador aparecen aquí una vez más en plenitud para seguir alimentando las polémicas alrededor de su obra. La obra de Abbas Kiarostami está entre las más importantes del cine contemporáneo, por lo que se esperaba con gran expectativa *10 on Ten*, en la que el director, conduciendo un automóvil, un elemento habitual en sus films, y provisto de una cámara digital, regresa a la región donde se rodó *El sabor de la cereza* y, tomando como punto de partida su película *Ten*, desarrolla en diez capítulos su concepción teórica y práctica del cine. Hay que apresurarse a decir que se trata, antes que de una película, de una brillante clase de cine, de a ratos fascinante, en otros algo narcisista, pero que no deja de ser una buena aproximación a la obra de un realizador fundamental. Uno de los acontecimientos del festival fue la exhibición de la copia restaurada de *Más allá de la gloria*, de Samuel Fuller, que en ocasión de su estreno fue considerablemente mutilada por sus productores. Esta versión incorpora ocho secuencias (unos 45 minutos) expoliados, lo que le otorga una mayor coherencia al relato. Si bien el film, de rasgos autobiográficos, ofrece varios momentos que se pueden colocar a la altura de los títulos mayores del realizador, en conjunto no está entre lo mejor de su obra y aparece como algo abusiva en la utilización de algunos clisés del cine bélico. Cabe preferir *Casco de acero* o *Bayoneta calada*, películas realizadas tres décadas antes, que en la mitad de tiempo y con mu-



*Hiero 3*, del ecléctico Kim Ki-duk.

cha mayor concentración dramática planteaban la misma visión de la guerra: un terreno donde lo prioritario es la lucha por la supervivencia.

En la muestra de cine suizo, compuesta por títulos realizados en la última década, se presentó algún film conocido en nuestro país como *Beresina* (exhibida en el Bafici hace algún tiempo) de Daniel Schmid, un realizador muy valorado por la crítica internacional. El film narra en tono de comedia negra las relaciones de una *call-girl* rusa con distintos representantes del establishment, y es una ácida sátira a la aparentemente apacible vida política suiza. *Adulterio (instrucciones)*, de Christine Pascal –una directora prematuramente desaparecida, con una película muy interesante en su haber, *La pequeña princesa dijo-*, es un film bastante más convencional que el título mencionado, con parejas intercambiables, abundante sexo y un final edificante y conformista. *Miel y cenizas* es la ópera prima de Nadia Fares, directora de origen egipcio, y narra la historia de tres mujeres magrebíes en lucha con un entorno regido por ancestrales tradiciones, y si bien es algo precaria

en su realización y pregona un feminismo algo elemental y didáctico, no deja de tener cierta fuerza en algunas escenas. *F. es un cerdo*, de Marcel Gisler, está ambientado en los años 70 y narra una historia de dominación y servilismo entre gays, con algún lejano eco de Jean Genet. Un film que presenta varios momentos de real intensidad, con excelentes actuaciones de sus dos protagonistas principales. *El viaje a Kafiristán*, de los hermanos Fosco y Donatello Dubini (de quienes se vio también en el Bafici algún interesante documental) está basado en una historia real: el viaje que emprendieron en 1939, en los días previos a la Segunda Guerra, una escritora y una etnóloga hacia remotas regiones asiáticas, y que tras sus presuntos objetivos científicos esconden la necesidad de encontrarse a sí mismas. Un interesante estudio de caracteres femeninos en un medio geográfico exótico, que hubiera ganado con algunos minutos menos. Pero el film más destacado de esta muestra fue –no podía ser de otra manera– *For Ever Mozart*, de Jean-Luc Godard. Realizado en 1996, entrecruza diversas historias (un grupo teatral que va a representar una obra de

# Llegás

## llega a tu casa

con las agendas más completas de arte, cine, teatro, bares, tango, música, chicos y compras



la suscripción incluye la  
**tarjeta llegás** para  
acceder a **descuentos**

**llegás a buenos aires** es gratuita, sólo pagás el envío

**\$ 30** 6 meses (26 revistas) **\$ 55** 1 año (52 revistas)



comunicate al **4343-4389** o a **suscripciones@llegasabuenosaires.com**

Musset en Bosnia, en medio de los fragores de la guerra, un equipo de cine que va a rodar una película llamada *Bolero fatal*, un pianista de aspecto angelical que interpreta una partitura de Mozart) que desembocan en un final absolutamente abierto. Godard, más sereno y desilusionado que en otras épocas, sigue siendo uno de los directores más personales y originales de todos los tiempos y continúa imperturbable en su tarea de sorprender y/o desconcertar a críticos y espectadores.

Si el cine de Israel tiene alguna presencia y reconocimiento en el mundo, se debe de manera excluyente a la obra de Amos Gitai. Con una carrera que llega a los 40 títulos realizados en diferentes soportes y en la que se alternan películas de ficción y documentales, Gitai ha desarrollado a lo largo de esta filmografía una profunda reflexión sobre el papel de su país en el mundo y las repercusiones que ese papel tiene sobre la conducta de sus habitantes, algo que le ha ocasionado no pocas dificultades con los gobernantes de turno. La retrospectiva presentada en Valladolid, compuesta de once títulos de ficción y otros tantos documentales, permitió un acercamiento a la obra de un cineasta desconocido en nuestro país, salvo por la muestra presentada hace un tiempo en la Cinemateca Argentina.

Entre los documentales exhibidos hubo algunos títulos destacables, como *Wadi* (1981), un film rodado en el valle del mismo nombre, un enclave donde conviven inmigrantes judíos sobrevivientes de la Shoah y árabes expulsados. Gitai desarrolla la historia de una pareja judía, otra árabe y una tercera mixta, continuada en *Wadi, diez años después*, en la que el cineasta regresa al mismo sitio luego de una década para reflejar el deterioro producido por los cambios políticos y sociales en la zona. *En el valle de Wupper* (1993) es una investigación acerca del asesinato en Wuppertal de un hombre que decía ser judío por parte de dos *skinheads* alemanes, en la que el director interroga a testigos del hecho y familiares de los asesinos y la víctima. La película está narrada con un estilo distanciado y ajeno a cualquier tono panfletario y/o catártico, algo que permite al espectador una actitud reflexiva sobre los hechos expuestos. *La arena del crimen* (1996) fue rodada tres semanas después del asesinato del primer ministro israelí Isaac Rabin y es un descarnado análisis de las secuelas de ese crimen en un film donde el director intercala imágenes de archivo con reportajes realizados en ese momento. Pero es en las películas de ficción donde las preocupaciones temáticas y formales (v.g. la utilización sistemática del plano secuencia) se manifiestan con mayor nitidez. En sus primeros largometrajes el director se planteó la relectura de algunos relatos bíblicos, y es así como en su ópera prima, *Esther* (1985), toma la historia de este personaje, una mujer judía de ribetes míticos, para realizar una suerte de representación actual de los hechos. El mayor problema del film, por momentos demasiado estático y teatral, es su excesiva frialdad y distanciamiento emocional. En los años 90, Gitai realizó la llamada *Trilogía de las ciudades*, una suerte de fresco sobre distintos aspectos de la vida israelí contemporánea. *Devarim*, basada en una novela de Yakov Shabtai, transcurre en Tel Aviv, cubriendo unos meses en la vida de tres personajes masculinos frustrados que deambulan por la ciudad en un contexto en el que las modificaciones de las costumbres los enfrentará con sus mayores. Película de tono marcadamente dramático, refleja con lucidez la crisis de una generación desilusionada y sin rumbo. *Yom Yom* –cuya acción se desarrolla en Haifa y tiene como protagonista a un panadero, hijo de madre judía y padre árabe– presenta un tono más cercano a la comedia, pero con agudos comentarios sobre la vida política, social y cultural de Israel. Un film que plantea sin ambages la crisis de identidad a la que se ven sometidos muchos ciudadanos de su país. *Kadosh*, tercera parte de la trilogía, está ambientada en un barrio ultraortodoxo y conservador de Jerusalén y narra dos historias paralelas: la de una muchacha que, al no poder tener hijos durante diez años y de acuerdo a las ancestrales tradiciones, debe separarse de su esposo, y la de su hermana, enamorada de un hombre que eligió abandonar la comunidad, pero a quien el rabino del lugar le ha elegido otra pareja. Gitai, utilizando



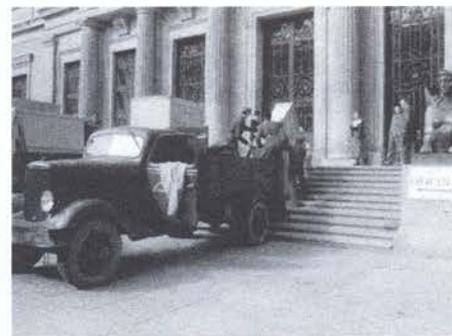
Arriba, *20 años no es nada* y *For Ever Mozart*. Abajo, *Más allá de la gloria* y *Kadosh*.

un tono contenido y asordado, contrapone las diferentes reacciones de las dos mujeres en un relato expuesto con la severidad de una tragedia griega, pero que, a la vez, ofrece algunas hendiduras de esperanza. *Kippur* se desarrolla en 1973, en el momento del estallido de la guerra, y muestra a un grupo de hombres que van en busca de la unidad de combate que les corresponde. El film narra con gran realismo el pasaje de la euforia inicial a la sensación de hastío, desilusión y disgusto que va invadiendo a los protagonistas, quienes no terminan de comprender muy bien por qué están peleando. Esta película, y la anterior *Kadosh*, son los puntos más altos de la filmografía de un director que en sus últimos títulos da la sensación de haber perdido rigor e intensidad.

La sección "Tiempo de historia", compuesta exclusivamente por documentales, fue uno de los puntos más altos de la Seminci, con gran variedad de títulos que abordaban los más diversos temas. *Por amor al pueblo*, de Eyal Sivan y Audrey Maurion, expone con rigor y crudeza el clima represivo que se vivía en la desaparecida Alemania Oriental a través de las memorias de un ex integrante de la Stasi (policía política), un hombre fanáticamente convencido de que su tarea era un servicio para la comunidad y que, al quedar sin trabajo, no sabe qué rumbo darle a su vida. *El sueño checo*, de Vit Klusak y Filip Remunda, se aproxima con humor al naciente consumismo en los países que abandonaron el socialismo, a la vez que satiriza los recursos utilizados por la publicidad, al describir con agudeza la psicosis que se produce en la población, cuando diversos avisos anuncian la crea-

►

ción de un supermercado que nunca llegará a concretarse. *De viaje con el Che Guevara*, de Gianni Miná, fue rodado simultáneamente a *Diarios de motocicleta*, la película de Walter Salles que narra el viaje juvenil del Che Guevara y su amigo Alberto Granado a través de Latinoamérica. El film está planteado como una suerte de homenaje a este último, sobreviviente de aquella odisea y, a la vez, como *backstage* de la película, pero el relato es chato, sin vuelo y excesivamente largo. *El muro*, de Simone Bitton, es un interesante trabajo que se introduce en el conflicto árabe-israelí a partir de la decisión de Israel de construir un muro de hormigón en su frontera para prevenir posibles ataques. Al pie de esa construcción, la directora interroga a pobladores de ambos lados que desafían esa decisión, destinada a impedir la comunicación entre los habitantes de ambos pueblos. Richard Dindo es un excelente documentalista, por lo que se esperaba mucho de *Ni olvido ni perdón*, un trabajo destinado a recordar la matanza ocurrida en 1968 en la plaza de Tlatelolco. Sin embargo, el film en pocos momentos alcanza auténtica intensidad y termina siendo una descripción superficial de los hechos, con testimonios de escasa fuerza y material de archivo de relativo interés. En 1937 llegaron a la ciudad de Morelia, en México, 456 niños enviados para escapar de los horrores de la Guerra Civil. En *Los niños de Morelia*, el director Juan Pablo Villaseñor reporta a los únicos seis que hoy continúan viviendo en la ciudad y recuerdan las diversas vicisitudes que pasaron, en un film que puede interesar por su tema pero que está resuelto a nivel formal de manera muy convencional, con el único recurso de colocar a los personajes frente a la cámara para relatar los hechos. *Al descubierto: guerra en Irak*, de Robert Greenwald, es un film que cuestiona la participación de Estados Unidos en esa contienda a través de los testimonios y análisis de diversos funcionarios (expertos en inteligencia, ex integrantes de la CIA, asesores militares) que van desmontando minuciosamente todas las argumentaciones del gobierno. Lo interesante del film es que esas declaraciones provienen de integrantes del establishment, en muchos casos votantes de Bush, nada sospechosos de pertene-



Arriba, *Devarim* y *F. es un cerdo*. Abajo, *Kippur* y *Las cajas españolas*.

cer a grupos radicales.

Un rasgo novedoso dentro del cine español es la relativa proliferación de películas documentales, un género bastante infrecuente hasta hace unos años. Precursor en ese terreno es el catalán Joaquín Jordá, uno de los fundadores en los años 60 de la mítica Escuela de Barcelona, de quien se vio en la Seminci su último trabajo, *20 años no es nada*. La experiencia autogestionaria de los trabajadores de la fábrica Numax a fines de los años setenta había quedado registrada en un documental realizado por Jordá en 1979. Más de dos décadas después el director decide entrevistar a los gestores de aquella insólita epopeya para que brinden su visión actual de los hechos, y el resultado es un melancólico testimonio del desencanto ideológico que se ha adueñado de estos tiempos. Un film realizado con gran virtuosismo y que coloca a Jordá (luego de la también muy interesante *De niños*) en los primeros planos del cine español de ese género. Algo que también llama la atención en los documentales españoles es una suerte de recuperación de la memoria histórica, que permite el abordaje de diversos temas referidos a sucesos ocurridos durante la Guerra Civil. Así *Más allá de la alambrada*, de Pau Vergara, se refiere a los más de siete mil españoles republicanos y antifascistas que fueron apresados en Francia y encerrados en el campo de concentración de Mauthausen entre 1939 y 1945 (se estima que sólo 2.000 sobrevivieron y que hoy queda un centenar vivo). El director entrevista a varios de esos sobrevivientes y, si bien el film es poco imaginativo en sus elecciones formales, la intensidad de ciertos testimonios le otorgan gran fuerza en algunos pasajes. Otro es el camino elegido por Alber-

to Porlan en *Las cajas españolas*, que narra la odisea vivida para preservar los tesoros del Museo del Prado y otras entidades en medio de los fragores de la Guerra Civil. Utilizando apenas diez minutos de material de archivo y reconstruyendo el resto de los hechos con la participación de actores, consigue otorgarle al relato, más allá de su tono televisivo, una sorprendente unidad dramática y estilística. Pero si hubo una auténtica película-revelación en Valladolid, esa fue *El cielo gira*—cuyo estreno mundial se produjo en la Seminci—, ópera prima de Mercedes Alvarez, montajista de *En construcción*, la obra maestra de José Luis Guerin. Última persona nacida en Aldealseñor, un pequeño poblado de Soria, la directora decide regresar a su lugar natal y registrar la vida cotidiana de sus 14 sobrevivientes, última generación de un pueblo que luego de más de mil años de existencia ininterrumpida parece hoy inexorablemente destinado a la extinción, a la vez que narra paralelamente el trabajo de un pintor que va perdiendo progresivamente la vista y ante cuyos ojos las cosas también van desapareciendo. No me extenderé sobre la película, ya que en el reportaje adjunto la realizadora explica con claridad sus objetivos y su método de trabajo, pero sí debo decir que estamos ante una obra que, como todos los grandes títulos del género, incorpora en su sintaxis y en sus soluciones narrativas elementos ficcionales que la enriquecen, transformándola en una experiencia estética y emocional de primer orden, y que Mercedes Alvarez no sólo presentó la película más estimulante proyectada en la Seminci sino que, a partir de esta deslumbrante ópera prima, se ha convertido en una directora definitivamente a seguir. ▀

# Presencia

La ópera prima *El cielo gira* fue estrenada en Valladolid y causó impacto en nuestro colaborador, quien entrevistó a la directora –montajista de *En construcción*– y que como realizadora decidió mirar hacia su pueblo natal, en el que viven 14 habitantes. **por JORGE GARCIA**

**Me gustaría que expresaras tus ideas acerca del cine documental.**

El documental es tan antiguo como el cine, y una de las primeras reflexiones que un documental debe hacer es sobre las estrategias y dispositivos adecuados a esa realidad que quiere registrar. Un documental convencional no se plantea esas cuestiones ya que utiliza una forma estereotipada de relacionar texto e imagen, su gramática está predeterminada. Sus reglas de discurso y su pacto con el espectador y con la realidad no son cuestionados, de modo que acaba por convertirse en un género. Se preocupa por la materia pero no por la forma y el método. Este tipo de documental es el que menos me interesa. Prefiero el que se inventa su propia forma de acometer la realidad y de mostrarla. Además, yo creo que el documental siempre debe ser una búsqueda.

**¿Cuándo y cómo surgió la idea de hacer este film sobre tu pueblo natal?**

Llevaba años con esta idea sobre Aldeaseñor. Mi familia se marchó de la aldea cuando yo tenía tres años y durante mucho tiempo las historias que oía relatar y sus protagonistas formaban parte de mi imaginación. Tomó forma de proyecto filmico en 2001, en el marco del Master de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, que auspicia proyectos de este tipo.

**¿Cuántas horas rodaste y en base a qué criterios organizaste la selección final del material?**

La película fue rodada a intervalos desde el otoño de 2002 hasta junio de 2003 y grabamos unas 100 horas de material, con un equipo mínimo. El material fue seleccionado, analizado y montado durante el año siguiente. El argumento relata los hechos principales que ocurrieron en la aldea



En Aldeaseñor *El cielo gira*.

mientras estuvimos allí y el criterio fue que coincidieran los tiempos de rodaje documental y argumental en la película.

**¿Alguno de los diálogos entre los personajes fue previamente escrito?**

No, ninguno. Existían previsiones y puestas en situación, pero nunca se trataba de reproducir hechos ante la cámara.

**¿Fue una elección deliberada que en la película el paisaje alcanzara un rol tan protagónico?**

Sí, quería hacer hablar al paisaje, que tiene además una cualidad muy especial en la comarca donde está la aldea: con un solo golpe de mirada pueden abarcarse allí tiempos históricos y civilizaciones muy distantes, desde las huellas de dinosaurios y los castros celtíberos a la impronta que dejaron los árabes, pasando por los romanos. Hay allí una experiencia casi física del tiempo profundo que rige y hace desaparecer todo eso. **Si bien la extinción en sus distintos niveles (vital, cultural) está presente en el film, transmitís una idea de continuidad vital...**

Se trataba de asistir a un tiempo esencial de la vida humana, el tiempo de la ruina y la decadencia. Mostrar qué cosas ocurren entonces, en ese momento anterior a la desa-

parición en el que todavía hay vida. La película trata de ese tiempo en que esos seres queridos para mí todavía están ahí. Los vivos conviven con los muertos, con sus fantasmas, los que se quedaron junto con los que se fueron, y tienen tanta familiaridad con la desaparición y la muerte inminentes, que se defienden de ello con socarronería y una buena dosis de escepticismo.

**La figura del pintor que está perdiendo la vista pero continúa trabajando es muy fuerte.**

La situación del pintor, que lleva años viendo desaparecer las cosas del mundo, no es diferente en realidad a la de los habitantes del pueblo. Esta similitud se me impuso como una metáfora con muchas posibilidades expresivas. Aparte, existe una vinculación del pintor con la mirada de la narradora y con la del espectador, que asisten a las cosas en el momento en que se desvanecen.

**¿La decisión de que la voz en off fuera la tuya fue tomada desde el comienzo?**

Hay una voluntad testamentaria en la película ya que se trata de seres queridos, de mi pueblo de origen, de mi gente. Y los hechos están presentados también con mi mirada. Por lo tanto, yo debía estar detrás de lo que digo, físicamente con mi voz.

**¿Por qué incorporaste los personajes de los dos marroquíes?**

Los árabes estuvieron ya hace más de mil años en la comarca, incluso antes de que el pueblo existiera. Ahora han regresado otra vez, por otros motivos. Esa ida y vuelta enmarca, curiosamente, el tiempo histórico de la aldea, desde la torre árabe del palacio, que es su comienzo, hasta el hotel en que se va a convertir hoy, y que representa el final.

**¿Tu trabajo como montajista en *En construcción* influyó en la incorporación de elementos ficcionales en el film?**

Las dos películas se sirven de una cierta gramática de ficción para articular un material documental en bruto. Hay una diferencia: en *En construcción*, el montaje acompasaba también al rodaje, se intercalaban ambas tareas. De los montajes parciales se perfilaban posteriores fases de rodaje, de modo que las últimas estaban ya bastante predeterminadas por el guión en marcha, por una voluntad y estrategias más propias de la ficción. En mi caso, la escritura argumental surgió del material rodado en su totalidad y de una experiencia de vivir en la aldea durante todo ese año. El montaje es la reflexión sobre esa experiencia de vida y sobre ese material en bruto.

**¿Sentís que el film es una experiencia emocional de recuperación de tus orígenes?**

No es exactamente una recuperación, es un tiempo vivido con ellos, en presente, que ha quedado ahí. También para los habitantes del pueblo, nuestra presencia, la del equipo de rodaje, formaba parte de su historia. Me cuesta diferenciar los dos aspectos: mi memoria y la de ellos. ▣

Venida de Santa Fe especialmente para el Festival Diversa, nuestra colaboradora escribió un diario veloz de este evento porteño de fines de octubre, principios de noviembre. Una crónica marciana con los colores de la bandera gay. **por QUERELLE DELAGE**

FESTIVAL DE **CINE GAY LESBICO**

## Arco Iris Trip

**EL TRUENO ENTRE LAS HOJAS.** Con una nota sobre Madonna (ver *EA* N° 136) desmaterializó a esa chica. Cuando escribió sobre sexo anal (ver *EA* 143) encarnó una certeza que repetía Batato Barea: "La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde". Así es Querelle, mi marciana favorita, aquella que con un chasquido de lengua mitiga mi dolor de materia gris. En hojas como esta, su escritura destruyó la ilusión de realidad tan deseada y nos encerró en su mundo tupperware de femme fatale. Plástico cruel. Sí, señores, así es el/la: nos flecha con su desdén. Es Cupida.

Cuando comencé a colaborar para el Festival Diversa, pensé en traerla para conocerla en carne y hueso. Me quedé con ganas de hueso, porque ella sólo es carne, como la película de su amado dúo Bó/Sarli. Puro cartílago, la mujer maravilla elástica. Tetas de efectos especiales, niña de almas tomar. No, no pude conocer a Querelle, ella me hipnotiza como a todos los desprevenidos. Y, ojo, además canta como esas sirenas que desvían a los marineros. Y este de al lado es su último canto. Diego Trerotola

*A los activistas de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), que me cobijaron con el corazón abierto.*

*A Diego Trerotola, hermOSO ejemplar, único en su especie.*

"Estoy convencida más que nunca de que la única forma útil que le queda a la literatura en la época posgutenbergiana es la memoria: la verdad absoluta, copiada exactamente de la vida, preferentemente en el momento en que sucede..."

*Myra Breckinridge, de Gore Vidal*

Las criaturas celestiales son bellísimas; y Luis, mi ángel tatuado que me espera en Buenos Aires, no es la excepción. Arribo al búnker-loft de la CHA y soy recibida por mis anfitriones de lujo: César, Marcelo y Rebeca, una perra inolvidable. Me acicalo. Un poco de cera depilatoria vegetal con anestésina por acá, glitter y taco agujísimo por allá. Parto rumbo al Cosmos desconocido en plena calle Corrientes. Cóctel de apertura, en la entrada una especie de Olive Oil drag-canibal (parecía que se había atragantado con Popeye y Brutus de un bocado) reparte no sé qué. El hall del cine está colmado con ese perfume que despedimos los seres sobrenaturales. ¡Magnífico jet-set loca-! Tutti-frutti. Si uno lo observa de lejos, es como un Bud Spencer muñequito-chocolatín-jack-design. ¡Osorpres! A unos pasitos es Shelley Winters con barba y en un encuentro cercano de cualquier tipo con él, se siente a Ewok. Ese es mi Diego Trerotola personal (de aquí en adelante DT). "¡Hola nena!" Refresco de ovarios, cheers!

**DIA ROJO.** Se larga el Primer Festival de Cine Gay/Lésbico - Diversa 2004. Torta de cortos, Diversa 1. *Freud Slips*, Sigmundo en gym y su-

dato de dudas: ¿qué tienen los hombres en la cabeza? Más hombres. El psi de los niños. *La buena sirvienta*, de Córdoba con amor, Daniel Tortosa nos somete a un juego border donde deseo y levante instalan señales de tránsito en la carretera del alma humana en estado de precariedad. El príncipe rosa, ¿los novios saludarán en el atrio? Cuando un hombre ama a otro, en sólo 2 minutos adiós al sueño hétero. *Las callecitas de Vuenos Haires tienen ese no sé qué*, mi Buenos Aires querid@, contado marchatrás. *Wet dreams*, dos cuerpos en estados alterados. Imagen y sonido en furia experimental. Gema maníaca. *Mario Banana*, Andy Warhol disparó un primer plano a quemarropa, un close-up kamikaze, un gros plan hiriente al rostro travestido de un sosías de María Montez. Polaroid blanco y negro con leve movimiento bucal. Un plátano en llamas cuando el mundo hacía Pop. *The Milkman*, fabulosa love story peso pesado. Juego de opuestos complementarios: el gordísimo y el flaquísimo. El lechero, el joven cliente, su botellita y su lechita. Corto elaborado enteramente en los tambos de Ken Takahashi. Una vez visto, recomiendo ingerirlo una y otra vez. No se vence, no se corta. *XX to XY: Fighting to be Jake*, en busca del cuerpo querido. Jake nació mujer pero siempre tuvo el presentimiento de que ha habido un error genético: él era un chico. Retrato sobre los cojones de un individuo que se enfrenta a la sociedad, el sistema médico, la madre naturaleza y la mar en coche. Titán en su propio ring. En cualquier casa, *Papa don't preach*, soy puto y qué. ¿Acaso el amor no tiene que ver con esto? *Teaching Teo*, divertidísimo falso documental didáctico sobre cómo adiestrar bajo el clisé homo a un niño que será cuidado por una pareja de lesbianas. El amor verdadero no distingue géneros. *Laura is my Father*, minibiopic suburbano narrado por Alisa, una nena cuyo papá es una sirena. Es decir, nacido en errado



Arriba, la familia queer de *Laura Is my Father*. Abajo, el *Goldfish Memory* donde durmió Querelle. Más abajo, el musical paródico de *Les gays envahisseurs, part 1*.

corpus biológico, el padre de Alisa decidió posmatrimonio, pospaternidad y poscosméticos transformarse en Laura, una holandesa de género errante. En este documental, Alisa cuenta cómo Laura, imposible ahora llamarlo padre, y su madre viven en una armonía interna envidiable: en sus viajes a Amsterdam se sientan todas juntas en un bar a mirar tipos en la calle. Alisa dice con hoyuelos en sus mejillas escolares: "Mi papá cuando era hombre estaba todo el día enojado; ahora que es Laura está contento". La estampa final de esa familia es un calco de un cartón de leche Las Tres Niñas: holandesas felices entre tulipanes. ¡No hay nada como la familia queer unida! Un largometraje: *Juchitán de las locas*, tacos lejanos y una plegaria atendida por el santo de los putos (haceme caso, prendele velas a Vicente Ferrer). Este documental hace tour por Juchitán, al sur de México, sin proponérselo como paraíso gay de exportación, la comunidad zapoteca goza en convivencia y la fauna queer está inserta en cada metro cuadrado, en cada manifestación pública y masiva. Jalisco no te rajes, que de armarios esta sociedad no sabe. Sopita y a la cama, me pongo el camisón y digo hasta mañana.

**DIA ANARANJADO.** *Las felices víctimas*, Rosa von Praunheim, tan maravilloso y magnífico ex rival de R. W. Fassbinder coloca frente a cámara a un puñado de colaboradores que fueron partícipes de la orgiástica odisea fassbinderiana. Un blablablablaba recargado de amargura, lágrimas, angustias, ansiedad, y desesperación. Talking heads en la sobremesa del a-sado de satán. Más tarde, en el Palais de Glace, asisto a la mesa/charla/debate/embole "Raros peinados viejos": el porqué de la locura de Rainer Fassbinder. Míc, vasito con agua y canesú. Demasiado serio para mí. Confieso mi affaire pú-



ber-juvenil con el paquete y los paquetes de Brad Davis en *Expreso de medianoche*, y el público presente reclama más cotilleos sobre mi entrepierna. Pero no les doy el gusto. DT expone. Estoy sentada a su siniestra y observo cómo su cuello se brota con simpáticas pintitas rojas. ¡Invasión extraterrestre! ¡Oso alienígena reside en la Tierra (desde ahora y para siempre será DT/ET)! Proyectan la irlandesa *Goldfish Memory*, una mirada de Zpreocupada Zobre loZ peligroZ y plaZereZ del amorZZZZZZZZZZ. Función trasnoche: en busca del Nuevo Mundo, descubrí la disco América y a Guido (¡River Phoenix vive y está encima mío!). Succionada por el espíritu de Linda Lovelace, me aboco a mi faena, deeper & deeper. Cine catástrofe casero, hoy: maremoto en el jacuzzi. Fundido a beso negro.

**DIA AMARILLO.** Cine Cosmos, 17.33 hs. Del baño de caballeros sale eyectada una vieja loca tan Copi, pero sin copyright, que desde el hall sólo me atrevo a mirarla en diferido por un espejo. Pelada y sigilosa, se me acerca, luce un pilotín, anteojos de grueso calibre, y como una mamá koala petarda abraza contra su pecho un maletín. Sonrisa postiza y pregunta: "¿Vos sos Klaudia con K?", "No, yo soy Querelle con Q", contesto. Parlotea un rato y se confiesa: "Yo deliro por las tetas grandes". Se exhibe, corre el maletín, desbrocha el pilotín y ahí están: neumáticos zeppelines de puro látex inflados y con agua ("Para que tengan movimiento, nena"). Los refriega contra los míos y afirma: "Vamos a ser muy buenas amigas", "Claro que sí", agregué. El acomodador derrapó y desbarrancó a lo Grace Kelly con linterna incluida. Non stop.

Celeste Carballo marcó el beat con el pie durante los 20 minutos que duró *No me importa que se mueran las jirafas*: unas chicas supererojeosas tocan en una banda, se encuentran y se pierden en una encrucijada hétero-lesbo. Una mini Melody riot-teen. Germen de largo. Preciosa y punk como mi amiga Lucrecia Pelliza. Su director, el internacional Gustavo Sidlin se desliza hacia el futuro en skate. Otra mesa/charla/debate/unplugged: "Todo lo que usted quiso saber sobre el cine GLTTB, pero nunca se atrevió a preguntar", me disloqué la peluca, vi piano y subí. A lo Susie Diamond fabulosa y a capella, entoné *Yesterday*. "Ayer, con tanto agite anangaranga no pude preparar mi ponencia." ¡Aaaahhh, más, nooo! Los concurrentes, chochos. Aplausos. Lo mejor de la jornada, el gazpacho de Norberto, la pareja de DT/ET.

**DIA VERDE.** 14.30 hs. Fassbinder Fort Plus a la hora de la siesta. *En un año de trece lunas*. Ni antes, ni durante, ni después: siempre. *Freedom to Marry*, este documental resalta un día particular, el 12 de febrero de 2004, cuando el recién electo alcalde de San Francisco, Gavin Newsom, permite el casamiento de gays y lesbianas en su ciudad. A partir de discursos pronunciados a grito pelado, por luchadores y líderes de la comunidad gay, y entrevistas a siete parejas formadas hace años y ahora just married. Las directoras Carmen Goodyear y Laurie York son ▶



De izquierda a derecha: Querelle y Diego Terrotola; los tres organizadores, Gabriela Waismann, Rosario Palma e Iván Fantasía; y el público de Diversa.

una pareja de lesbianas que, casadas el 13 de febrero de este año, pasaron su luna de miel haciendo este documental.

Uno de los productores generales de Diversa Fest, Iván Fantasía, dirigió *Misión posible*, el primer corto documental argentino que relata la cronología del proyecto de unión civil en Argentina: su sanción, promulgación, reglamentación y funcionamiento en Buenos Aires. 4 minutos, formato de videoclip, aparecen imágenes de archivo de distintos medios gráficos y también otras filmadas por él en la marcha del orgullo gay en Buenos Aires en 2002, en apoyo al proyecto de ley. *Misión posible* surge de una investigación del director, en la cual no encontró producción audiovisual que reflejara estos hechos, excepto el material de archivo en distintos medios, y de ahí nace la necesidad de registrar este contexto en un material audiovisual. *Texas Bullshit*, poderoso documental de 3 minutos de duración, sobre la espontánea protesta en las calles de West Hollywood el día que George W. Bush declaró su "deseo rectificar la Constitución de los Estados Unidos en contra de la posibilidad de los enlaces gays".

Mi última participación en una mesa/charla/debate/embate. Ese claro objeto del deseo: travestismo e intersexualidad. Polémica en el Palais, una pavota profesional del público amagó con ponerse académica y críptica. ¿Diagnóstico? Nada por decir, mucho por hacer. La mítika Klaudia con K (muy Camila Perissé), simple y sabia, serenó el cotolengo; DT/ET centroforward militante, en plan western-spaghetti, casi se la morfa cruda (si lo viera Leone...). Huí para enfrentar el segundo round de *GoldFiZZh Memory*, cada perZZZonaje trata de reZZZZZ-Zolver la.... choronga a 220 ZZZZZZ, Zorry.

**EL FIN JUSTIFICA LOS MEDIOS.** Fotos y reportaje para Suplemento Femenino de *Página 12*, TVE y otros. ¡Mmmmm! ¡Qué bien se me ve!

A la noche, *Anonymous*: una película atrincherada en el espacio anónimo de la oficina de un multicine, donde un sujeto anónimo tiene sexo anónimo en una película mayormente anónima. O sea, paradoja a mil: un canto autobiográfico del anonimato y una

apología extrema del no compromiso (ni estilístico, ni estético, ni moral, ni casi nada). Genuino grito punk perdido en el flujo más rústicamente incorrecto de este festival.

Ceno en un bar-pool con los directivos del evento, Rosario Palma (esa inquieta anarquía en estado de organización) y Gabriela Waisman ("Mamá soy lesbiana y voy a ser la directora general de un festival de cine GLTTB, ¿te va?"). Un barfly desorbitado me clava la mirada mientras se acaricia el bulto. ¡Uff! ¿Seré un objeto sexual?

**DIA AZUL.** Jornada cort@. *Les gays envahisseurs, part 1, part 2*. París es una fiesta loca, en 10 minutos rpm videoclip (coreografía de Thriller colorinche), miki-moko e ironía en un sci-fi GLTTB fabuloso. *Looking for Mr. Right*, fiebre de sábado por la noche del desencuentro, una disco con mucho ruido y pocas nueces, o ¿dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar, che? Yo seré tu espejo ¿yo? ¿vos? Casi una publicidad de producto metrosexual a elección. Se deja berp! *The Undergrad*, shake-camp dragking, *El graduado*, entre bigotes y barbas postizas: un tiovivo caleidoscópico filmado en Lesbianicolor. Huele a espíritu John Waters.

El Artista Siempre Conocido Como Ezequiel Romero, en su masterclass Un travelling sobre Serge Daney, dijo que un travelling sobre Daney incluiría todo el cine que vio pero, sobre todo, el cine que lo vio. Hoy día, la potencia de su pensamiento propone valiosas herramientas, a fin de pensar el lugar de las minorías y de los discursos que quieren escapar al poder. Daney opera sobre representaciones y discursos, con elegancia y maestría, sondeando lo oculto. Opone lo visual (TV y medios) a las imágenes del cine y se coloca en un lugar de reflexión constante sobre el lugar del hombre en la edad de la Imagen, que reproduce y distorsiona lo real de forma unidimensional. Daney, pensador minoritario, en su discurso crítico, establece contactos y enlaces con minorías (extranjeros, países periféricos) cautivas del discurso hegemónico. Y en este sentido, propone una visión del cine, que recupera y muestra al otro, en una instancia fundamental que no es mera diferencia sino alteridad. El otro, el mismo.

Part-time lover. Martín, made in Neuquén, estrenó su piercing lingual sobre mi superficie todo terreno. Bondage para principiantes y mordisquitos atómicos. Buenos Aires me ata.

**DIA VIOLETA.** *Venus of Mars*, gira mágica, andrógina y misteriosa por la mentecuerpo de ellaél (Venus), cantante líder de la banda glam rock All the Pretty Horses. En su casa con su esposa, en la ruta con su troupe, solo en los bares, no es hombre ni mujer, se transforma. Ritmo, tristeza y alma en este documental transgénero. Si los hombres son de Marte, y las mujeres de Venus, con este asteroide solitario justifico mi presencia en el festival. Años luz, lo mejor del Cosmos. Pd: Pablo de Campana, no te enojos, vos sos mi marciano favorito. Ring my bell! ¡Anuncian la película sorpresa del Fest! Y es... *Goldfish Me*; Morí! ¡Me harté! ¡Me dormí! Querelle vs. el pez dorado; sin dudas la película soporpesa.

**EL DIA DESPUES DE MAÑANA.** Se acaba el primer Diversa Fest. Cena de clausura en un restó-thai-food-twin-towers-not-dead-bichon a poil frisé, etc., etc. No concurre. Me transporto hacia una zona más exótica y crepuscular que la del fixture: la redacción de *El Amante*, en frenesí de cierre de edición. Me recibe Gabriela Ventureira con su sonrisa taurina; Jorge García recién llegado de España comió y voló, empachado de jet-lag; Porta Fouz relincha y matiza con chascarrillos surtidos; la criatura bicéfala, Malala Carones y la Ventureira (¡ojo!, ellas no toleran las cacofonías), vaporiza estrógeno entre tanta profusión masculina; D'Amore se remite a dos reinos de la naturaleza: el vegetal y el animal, al mando de su manzanita, zarandea el ratón intentando diagramar una tabla de multiplicar nombres al divino botón; DT/ET phone home ¡me quiero ir a dormiii! y Juan P. Martínez, una banca de datos al mejor estilo niño prodigio tOdol respondo, da miedo. Todas las puteadas que se escuchan en el aire empiezan con "la concha de..." y a criterio del que putea, va el sujeto puteado. Llegan los chinos y el príncipe Harry. Yo regreso a mi Alcatraz natal tatuada de nuevas melodías en mi cabeza registradora. Salve(n) a la Reina, chai chen. ▣

# Otro año de garrapatas

Con este polémico artículo debuta en *El Amante* un amigo gallego, investigador, crítico y programador con base en La Coruña. Pasen y lean cómo anduvo en este 2004 el cine español. **por JAIME PENA**

Para conmemorar su vigésimo aniversario, en su número de noviembre la revista musical barcelonesa *Rockdelux* realiza una encuesta entre sus colaboradores para elegir las cincuenta "mejores" películas españolas de todos los tiempos. Más allá de lo anecdótico de que la clasificación la encabece *Arrebato*, lo decepcionante de esta encuesta es encontrarnos con las mismas películas y nombres que podríamos hallar en revistas de cine tan conservadoras en cuanto a gustos como *Dirigido Por*, *Fotogramas* o *Cinemanía*. Los lectores de *El Amante* —y especialmente sus redactores, que la votaron para su número 150— quizá se sorprendan por la ausencia de un título como *El sol del membrillo*, aunque sí aparecen las otras dos películas de Víctor Erice. Es un caso llamativo, pero también anecdótico, al fin y al cabo no se trata aquí de llamar la atención sobre ausencias y presencias concretas (me perdonarán, no puedo aguantarme, si les digo que de José Luis Guerín se cita *Innisfree*, pero no *Tren de sombras* y *En construcción*), sino más bien de comentar (seamos sinceros: criticar) toda una tendencia. *Rockdelux* es una revista que apoya y defiende la música independiente, pero que se muestra incapaz de encontrar un equivalente cinematográfico a sus gustos musicales. Sus apuestas en esta parcela parecen haber sido consensuadas con el resto de la crítica, la de la prensa diaria y la de las revistas especializadas, sin atreverse a cuestionar el canon. ¿Es posible defender otro tipo de cine? ¿Existe o ha existido en alguna ocasión un cine independiente español?

Para ir respondiendo a algunas de estas preguntas digamos que sí, que una vez hubo un cine independiente, entre finales de los años sesenta y principios de los ochenta, que convivió con una cantidad ingente de productos y subproductos comerciales de la más variada calaña (musicales, comedias, terror, porno blando) que están esperando una reivindicación que nos posibilite releer nuestro pasado y, sobre todo, nos ayude a encontrar alternativas al acomodado presente del cine español. Porque todo ese cine, ya fuese independiente o comercial, hoy en día no existe. El cine español es un ente monolítico pasa-



*Tiovivo c. 1950 vs Mar adentro, o PP vs PSOE.*

do y presente en el que no se tolera la disidencia artística o industrial, preocupado como está, única y exclusivamente, por su viabilidad económica: un cine de nuevo rico que sobrevive —y muy bien— gracias a las generosas ayudas públicas y a las cuantiosas inversiones de las televisiones. Un fenómeno como el del Nuevo Cine Argentino hubiese sido imposible en España, no digamos esos tostones de películas iraníes que ganan premios en festivales, que nadie entiende y en las que confundes a todos los actores. Al cine español sólo le preocupa que no se cierre el grifo de la financiación. Bueno, también le preocupa que no le quieran. Sobre todo los festivales internacionales, empeñados como están en seleccionar películas argentinas e iraníes. ¿Cómo es posible que se fijen en esas películas hechas con "cuatro duros" y no les llamen la atención nuestras grandes producciones? Esta cantinela que se repite año tras año tuvo esta temporada menos razón de ser. Berlín, Cannes y Venecia tuvieron su representante español en la sección oficial. Aceptemos que lo de Berlín fue un error: *La vida que te espera* es impresentable, en Berlín o en Medina del Campo (pequeña ciudad castellana con su simpático festival de cortometrajes). Pero en Cannes y en Venecia estuvieron las dos producciones más ambiciosas del año, *La mala educación* (pese a su mala prensa en *El Amante* a mí sí me gusta: nadie es perfecto) y *Mar adentro*. Y sin embargo el resto del cine español brilló por su ausencia. Hasta los principales festivales españoles, San Sebastián y Valladolid, se las vieron y desearon para encontrar pelí-



culas españolas dignas de competir con sus homólogas foráneas. La razón: el cine de autor que se ve en los festivales apenas se practica en España. Si exceptuamos *Nubes de verano*, de Felipe Vega, y *León y Olvido*, de Xavier Bermúdez, el panorama de este año ha sido desolador. Vale, reconozcamos, una rareza como *Fuera del cuerpo*, del debutante Vicente Peñarrocha, el Charlie Kaufman español, pero es que nos quedan otras cien películas, todas tan insípidas, tan incoloras, tan inodoras, tan igualitas unas a otras...

Ya que no se discute el modelo de cine español, el único debate que se ha planteado este año que ahora termina es el de *Mar adentro* vs. *Tiovivo c. 1950*, Amenábar frente a José Luis Garcí, PSOE contra PP. Con el impulso de algunos sectores reaccionarios se pretendió trasladar el debate político al cine como enésima consecuencia de la traumática derrota sufrida por el partido conservador en las últimas elecciones generales. El estreno de *Mar adentro* fue apoyado por buena parte de los ministros del gabinete socialista al tiempo que duramente atacado por la jerarquía eclesial. José Luis Garcí fue durante los últimos ocho años algo así como el cineasta oficial del antiguo partido en el poder, el conservador Partido Popular. ¿Qué quieren que les diga? Uno siempre estará en el bando contrario de Garcí, cineasta que para mí guarda múltiples paralelismos con Campanella, los dos tan sensibles y tiernos. Será por ello que sus películas, coincidentes en la cartelera en las últimas semanas, han terminado por anularse mutuamente. Malos tiempos para la sensiblería, ay, quería decir, para la lírica. ■

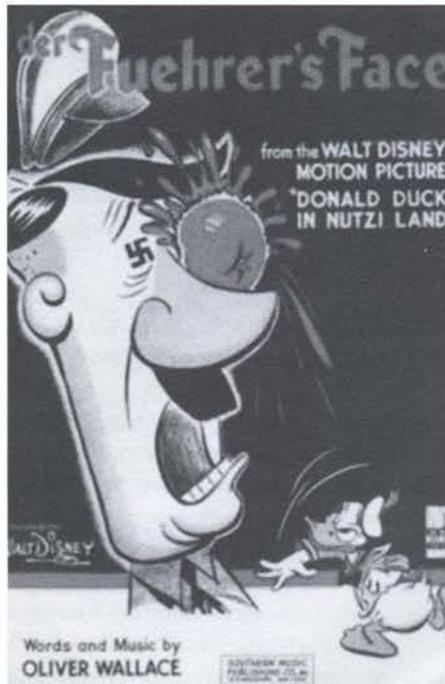
# Comandante Disney

Durante la Segunda Guerra, Tío Walt produjo films de pura propaganda. Son obras maestras de la animación y un material raro que permaneció oculto o recortado por décadas. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

Se acaba de editar en Estados Unidos *Disney on the Frontlines*. Parte de la colección *Disney Treasures*, se trata del repertorio completo del material de propaganda producido por los estudios del Tío Walt durante la Segunda Guerra Mundial. Como corresponde a una producción tan anclada en su tiempo –a lo que debe sumarse la tiranía de la sobrecorrección política–, la mayoría de este material fue retirado completamente de circulación (como el mítico documental *Victory Through Air Power*, del que se ocupa el profesor Russo, o el asombroso corto *Education for Death*) o visto durante décadas fuera de contexto... y después retirado de circulación.

La colección consta de dos discos. El primero está dedicado a cortos –tanto de producción “regular” pero con la guerra como telón de fondo, como educativos y de lisa y llana propaganda–; el segundo incluye el mencionado *Victory*... más extras como el primer libro de Roald Dahl, *The Gremlins*, nacido de un proyecto de Disney que nunca se realizó.

A través de este material nos damos cuenta de algo que parece disuelto en las décadas: Estados Unidos no era un país invencible, ni la guerra estaba decidida en su favor. Se podrían dividir estas películas en dos campos: aquellas donde se alienta literalmente a hacer el esfuerzo de guerra –que son “serias”– y donde vemos cómo se refleja la guerra en la vida cotidiana. Donald como soldado, Pluto como mascota, Minnie guardando la grasa de la panceta para hacer nitroglicerina, Goofy “inventando” vehículos para ahorrar combustible, el pato otra vez decidiendo pagar sus impuestos son postales de una época en la que, paradójicamente, la angustia bélica se balancea con una felicidad participativa. Es material altamente efectivo: sin subrayados, siguiendo una muy cuidada línea recta, la imagen enseña y convence. Su objeto es justamente ese, así que no puede acusarse a Disney, en este caso, de exceso de didacticismo. Lo interesante es que las técnicas que usa para enseñar y convencer no son muy diferentes de las que se denuncia como utilizadas por el propio régimen nazi. El corto *Education for Death* muestra la vida de un alemán del vientre a la tumba. Entre los episo-



Las imágenes animadas de Disney toman posición frente a la Segunda Guerra Mundial.

dios del film se ve una versión “nazi” de *La Bella Durmiente* imaginada por los artistas de la firma. La “bella” es una obesa y beoda Alemana, la Bruja es la democracia y el príncipe es Hitler, pero lo más sorprendente es que parece una parodia “desde adentro” de los films clásicos de Disney. En otro momento se muestra en un pizarrón cómo un zorro se come a un conejito, y un nene es castigado por mostrar piedad hacia el roedor. *Education for Death*, con su final de soldados transformándose en tumbas, es el otro lado del espejo del mundo que proponía Disney. Otra cuestión interesante es cómo Hitler era objeto de burla, junto a Toho y Mussolini, más Goering, Bormann y Goebbels. Se lo veía como un dictador enemigo, una figura patética, un manipulador, pero sobre todas las cosas un pobre tipo. Es obvio que identificar a Hitler con lo ridículo y no con el Mal con mayúsculas es una buena manera de contrarrestar su primer arma, el miedo. Hoy sería difícil burlarse de Hitler porque conocemos el horror del Holocausto. Disney y sus contemporáneos, no. De allí la tremenda



efectividad cómica –con reminiscencias de *Tiempos modernos* de Chaplin– de *Der Fuehrer's Face*, con Donald viviendo en Nutziland (“nuts”, loco, y suena a “Nazilandia”). Pero lo más increíble son los cortos de entrenamiento y educativos. Entre los primeros, se puede aprender a utilizar un arma antitanque y a remachar planchas de acero de diferentes grosores; entre los segundos, a protegerse de la malaria o tener una dieta balanceada. La segunda es interesante, porque está hecha como parte de la política del Buen Vecino y nos muestra a una familia evidentemente sudamericana cambiando su habitual comida de porotos por un alimento balanceado que incluye todos los tipos nutricionales. El corto es convincente aún hoy; lo gracioso es que los comentarios de Leonard Maltin, explicando que los estereotipos latinos son muy de su época, son más racistas que las propias películas. La poesía asoma en estos cortos y la sensación final es la de un país viviendo una mezcla de miedo y euforia. Disney llega en este material a la cumbre en el arte de la síntesis, de la eliminación de lo accesorio, de la claridad expositiva. Son productos de un entusiasmo enfermizo, nacidos del convencimiento ideológico de defender la idea de América contra el despotismo. Carecen del desenfreno o la violencia de Tex Avery (para Disney, la violencia no es algo que pueda tomarse en broma; de allí la tremenda gravedad de *Education...*), y por eso mismo reflejan de manera precisa cuál era el espíritu de esa época. Esta colección es un puro documento: un mentís a quienes piensan que la animación no puede ser huella de la más concreta realidad. ■

# El sueño de los bombarderos

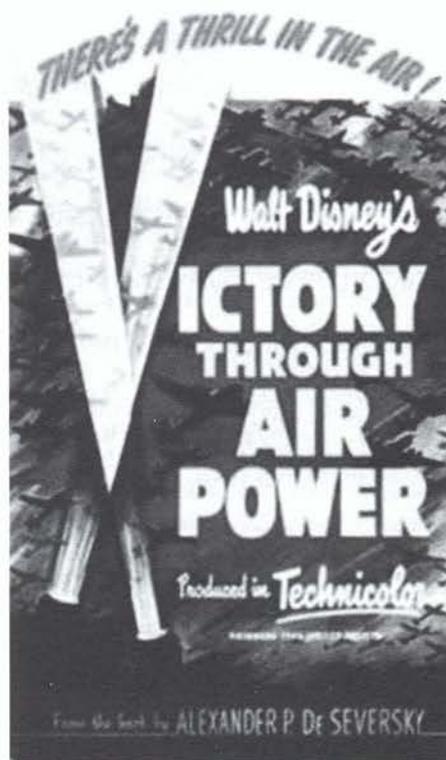
Sepultado por décadas, *Victory Through Air Power* es un Disney mayor, sobre la necesidad de aumentar la producción de bombarderos de largo alcance para poder ganar la guerra. por **EDUARDO A. RUSSO**

El trauma de la Segunda Guerra Mundial partió en dos la historia del cine. Atrás quedaron definitivamente las décadas de optimismo en el progreso técnico, en las imágenes fiables y en la mejora de la humanidad, vividos con esa fe propia de los espectadores crédulos. No obstante, en 1943 el horror no había llegado a su manifestación máxima, a pesar de que la guerra venía estragando a medio planeta: todavía faltaba ver los campos de exterminio y la bomba A. Los films seguían proponiendo sus relatos a la vieja y probada usanza del clasicismo, y el género de propaganda los usó con eficacia para alinear las conciencias en contra del enemigo. Los aliados fueron expertos en utilizar todos los recursos posibles para organizar el esfuerzo de guerra y Hollywood estuvo en la primera línea del frente propagandístico. No obstante, algunas de las piezas más sorprendentes de este ejército de la imagen sufrieron un destino extraño. Algunas, como los extraordinarios documentales de guerra filmados por John Huston, nunca fueron estrenadas por decisión de su productor, el ejército estadounidense. Otras, como *Victory Through Air Power*, durmieron largamente en los depósitos, hasta ser reveladas con su insólito poder a los espectadores contemporáneos. Al mismo tiempo sorpresivo y de lógica impecable, *Victory Through Air Power* revela eso que Disney (como Griffith) siempre aspiró a ser: no alguien que entretiene, sino que modela conciencias, que propone una transformación para sus espectadores. El film es una adaptación, aunque no de un relato sino de un tratado escrito por el ruso Alexander P. de Seversky, pionero de la aviación militar en su país, a quien la pérdida de una pierna no le impidió ser una de las principales figuras del desarrollo de la fuerza aérea en Estados Unidos luego de su exilio. El mismo Seversky presenta (a la manera en que lo hacía Disney en sus intervenciones en pantalla) su diagnóstico del estado de cosas en la guerra hacia 1943 y la necesidad imperiosa de enfocar todo el esfuerzo militar en el desarrollo de bombarderos de rango extenso para atacar no sólo al centro del poder nazi en Europa, sino muy

especialmente a Japón, cuya estructura bélica sólo podía ser desafiada por aire.

*Victory Through Air Power* comienza como un relato romántico y levemente maniaco sobre la historia de la aviación, remontándose a los hermanos Wright y su Kitty Hawk, y hasta proponiendo una simpática fábula sobre los orígenes de los combates de cazas en la Gran Guerra, aquella de la aviación caballerosa. Desde aquellos tiempos también aparece el testimonio de Billy Mitchell, pionero de la fuerza aérea que había sido ridiculizado y combatido como promotor de los bombardeos –su historia fue narrada, aunque con alteraciones significativas, en *The Court-Martial of Billy Mitchell* (Otto Preminger, 1955), tan cambiada como para que BM, quien era una especie de Jimmy Cagney, fuera interpretado por Gary Cooper– y que sería rehabilitado sólo en forma póstuma, hacia 1947. El explosivo Mitchell había calificado como incompetentes a los altos mandos americanos en 1925 y eso lo llevó a ser degradado. De Seversky, más prudente y como estadounidense adoptivo, se propuso razonar, calcular y presentar argumentos irrefutables.

La animación de *Victory Through Air Power*, dirigida por David Hand al frente de un equipo integrado por Clyde Geromini, James Algar y Jack Kinney, avanza desde el festivo relato del pasado hasta la escenificación de un presente terrorífico. Alternando los tramos filmados con De Seversky, donde explica como en una conferencia ilustrada la situación en Europa y en el Pacífico, analizando la relación de fuerzas en tierra, mar y aire, el film intercala sus pasajes animados ya no basados en la narración, sino en una mixtura de descripción visual, explicación y argumentación retórica de efectos demoledores. La caricatura, en la última media hora del film, se aparta para avanzar en representaciones que hibridan la ilustración, la metáfora y los diagramas en movimiento. En los momentos culminantes de *Victory Through Air Power*, cuando De Seversky pasa a explicar su propuesta de desarrollo de fortalezas volantes, y por qué esta sería la única manera de derribar a las fuerzas del Eje, uno comprende aquella



Afiche de la película de Hand, una animación que despliega un mundo de ideas.

admiración que Eisenstein sentía por Disney, que no estaba basada tanto en sus poderes plásticos sino en la posibilidad de desplegar un mundo de ideas en pantalla. Los mapas en movimiento, los gráficos y las soluciones visuales que pone en marcha *Victory Through Air Power* se erigen no sólo en antecedente crucial de las infografías contemporáneas, sino también en notable propuesta de un cine concebido como una máquina para articular ideas y transmitir las al espectador. Que lo haga en un Technicolor restallante y animoso, y que empuje a cada destinatario a poner su esperanza en los B-29, no disminuye el poder de la pesadilla que residía en el corazón mismo de este sueño de bombarderos heroicos. A medida que De Seversky va delineando su concepto de "bombardeo científico", este 1943 de la planificación del ataque aéreo a Japón deja crecer en un fuera de campo apenas contenido la sombra del Enola Gay y del hongo de Hiroshima. ■

# El referí bocón

por GUSTAVO NORIEGA

Nuevamente el columnista de cine de *Ñ*, con su estilo grotesco, atacó algo. Esta vez fue nuestra votación de películas preferidas. Decidimos contestarle. Además, se sumó el periodista y docente Fernando González, quien nos ofreció una nota más abarcativa sobre los textos que aparecen sábado a sábado en el suplemento cultural de *Clarín*.

El sábado 6 de noviembre, en su columna habitual del suplemento *Ñ*, Jorge Carnevale se dedicó a comentar despectivamente una lista de las películas favoritas de los redactores de *El Amante*. Hubo ira generalizada entre los mismos ante lo que se consideraba una nueva provocación y se reflataron las dudas del caso. ¿Qué se hace con un provocador tan monotemático como inconsistente? ¿Se lo ignora o se le responde, corriendo el riesgo de darle entidad a alguien que no la tiene? Lo que inclinó la balanza fue el detalle de que, si bien Carnevale nos dedicaba la columna entera, no nos mencionaba explícitamente. Decidido entonces a lavar nuestro buen y eludido nombre de las infamias y el ninguneo del infatigable columnista, pedí derecho a réplica a los editores del suplemento, que rápidamente me fue concedido. Cuando mandé la columna que al lado transcribo, los editores me dijeron con amabilidad no exenta de firmeza que, por una cuestión de política editorial, no estaban interesados en publicar una evaluación de todas las columnas de Carnevale, el perfil ideológico e incluso el estilo de estas, de modo que lo mejor que podía hacer era comenzar en la parte que dice "En su despacho del sábado 6...". Pero evaluar las columnas era exactamente lo que yo quería hacer ya que, como lo demuestra la nota de Fernando González que sigue a esta, se trataba de un ataque programático y no de un hecho puntual. Así que respondí que me era imposible recortar el primer párrafo y que publicaría la nota en otro medio. El péndulo ahora vuelve a estar en el otro lado y creo que el lector que publica una carta en este número tiene razón: Carnevale está jugando un juego y si *Ñ* quiere tener como animador a quien oficia de Guillermo Nimo de la crítica y además protegerlo de cuestionamientos globales, está en todo su derecho. No demos por el pito más de lo que el pito vale. De modo que les muestro lo que no salió en *Ñ* y me retiro. ¡Por lo menos así lo veo yo! 

Jorge Carnevale ha utilizado su columna semanal en *Ñ* para atacar todo lo que haya pasado en el mundo del cine de los últimos treinta años, desde los recambios generacionales en la industria argentina hasta los nuevos aires en la crítica. Todo con un fervor conservador y anticuado tan intenso que, refiriéndose a la última película de Almodóvar, se mostró horrorizado por el avance de la homosexualidad. En su despacho del sábado 6 de noviembre se las toma con una votación de las películas favoritas para la redacción, aparecida recientemente en la revista *El Amante*. Es sabido que publicar una lista de preferencias implica desatar las iras de todo el mundo: cada elección es personal y nadie admite que su gusto no sea el parámetro estético universal. Tomado como un juego, no es demasiado grave, y las ironías que profesó Carnevale al respecto pueden ser interpretadas como parte de su grotesco unipersonal semanal. El problema no radica en la divergencia de gustos sino en otras dos cosas. La primera es que no pegó una con los conceptos: confunde los términos "clásico" y "moderno" con lo más alejado y cercano en el tiempo (calificando de clásicos a Murnau, Bresson o Renoir sólo porque vivieron hace muchos años cuando en realidad son directores rabiosamente modernos), aplica el mote de "políticamente correcto" a la elección de determinadas películas de dos directores católicos y conservadores como Ford y Hitchcock y supone que en la revista se abusa de términos como "modélico" o "deconstrucción", lo cual no guarda ninguna relación con la realidad. El segundo problema de esa columna es que menciona a *El Amante* sin nombrarla, refiriéndose a "una revista especializada", como los periodistas de hace años que hablaban de "una larga y penosa enfermedad". Carnevale combina así el ninguneo con la difamación: somos lo suficientemente importantes como para dedicarnos una columna pero no como para escribir nuestro nombre con todas las letras. En esta respuesta podríamos haber hablado de él como "el columnista retrógrado de *Ñ*" pero preferimos llamar a las cosas por su nombre.

# El huevo de la serpiente

por **FERNANDO GONZALEZ**

Hace seis años vino a verme Jorge Carnevale a la escuela de periodismo de la que soy rector desde 1993 con el proyecto de un curso de crítica cinematográfica que tenía como eje temático el cine profundo y el cine light. Por motivos ajenos a las dos partes, el curso no se hizo y quedó ahí. Pero la idea del cine light (vinculada a directores argentinos, generalmente con óperas primas) fue creciendo como un huevo viscoso de ofidio fétido en la mente de Carnevale por lo que leo sábado a sábado en sus columnas de la revista cultural *Ñ*. Hay una obsesión manifiesta, equilibrada y calculada para denostar y descalificar lo que se llama desde hace algunos años “el nuevo cine argentino”. Para Carnevale la mayor parte del cine realizado por jóvenes directores (digamos, menores de 40 años) tiene que ver con la improvisación y con la falta de profesionalismo. Por alguna razón desconocía mucho de la juventud.

Escribe el especialista el 23 de octubre de 2004 en su encantadora columna: “El amateurismo invade el cine argentino. (...) El naturalismo arrasa. (...) La modalidad prospera. El cine local ha redescubierto el neorealismo y para contar sus historias de acá a la vuelta no necesita de profesionales. (...) Filmes recientes como *Los muertos*, *Familia rodante*, *El perro* o *El cielito* prueban que los verdaderos profesionales están en la calle. Para rematarla, Saladillo acaba de inaugurar su ‘Primera muestra de cine con vecinos’”. ¿Qué pasa, Carnevale? ¿El cine no estuvo lleno de naturalistas a la violeta tipo Luis Brandoni haciendo de porteño con 40 años de atraso o también Pepe Soriano haciendo de italiano travesti (nona/loro calabrés/gris de ausencia)?

Al principio pensé que el crítico de *Ñ* buscaba favorecer la industria y ponerse del lado de éxitos comerciales tipo *Luna de Avelleda* y *Patoruzito*. Pero no. El especialista añora el pasado y el mundo quieto. Defiende el cine de Adolfo Aristarain, Héctor Olivera, Sergio Renán, Pino Solanas y Luis



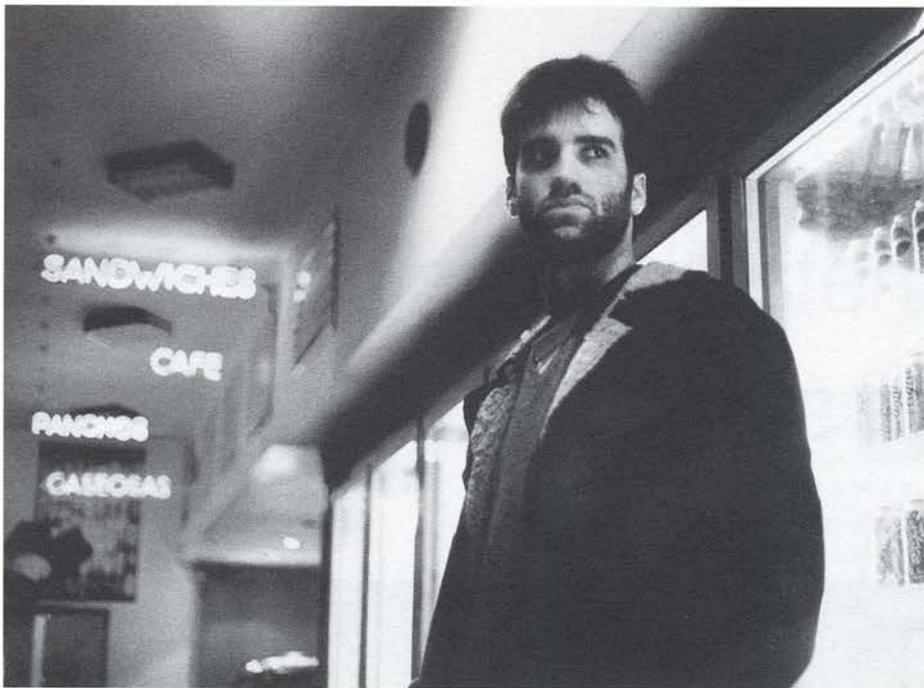
Lo último de Almodóvar, *La mala educación*, para el agobio de Carnevale.

Puenzo, y está muy bien que lo haga. Está en todo su derecho. De hecho —me consta— Adolfo Aristarain sigue siendo un referente importante entre los directores que Carnevale odia. Pero ¡atentos! en su columna del 3 de enero de 2004 hablando de los directores en cuestión se manda: “Contaron historias, hablaron de una comunidad, de su circunstancia y consiguieron cómplices en la platea. No practican el minimalismo ni la monotonía”. Y refiriéndose otra vez a Aristarain, Olivera, Puenzo, Solanas y Renán dice: “Pertencen a un tiempo y una historia donde el mayor riesgo no era que les negaran un crédito. Las audacias se pagaban con la prohibición, el exilio o un tiro. No se entregaron. Son gente de lucha” (todo sic del 3 de enero de 2004). ¿Usted cree que los lectores somos idiotas, Carnevale? Sergio Renán dirigió una infamante película colaboracionista en los tiempos del terrorista Videla y a favor del Mundial de fútbol 1978 titulada *La fiesta de todos* y

no conforme con eso fue funcionario cultural de la banda menemista como director del Teatro Colón. ¿De qué persecución habla? ¿Quién era el perseguido? Por favor, revise los archivos.

En realidad el crítico Carnevale maneja cuatro capas de pensamiento retrógrado entrecruzadas con la inseguridad, el resentimiento, el autoritarismo y la ignorancia.

Pero vayamos por partes: digo, uno) la inseguridad. El terreno pantanoso, poco documentado, que llamamos puertas adentro “escribo columnas de taquito”, toco y me voy. Esa certeza tan porteña que se asemeja más a una charla de café entre amigos que no pasa del “me gustó / no me gustó” y tal película “no dura más de una semana en cartel”. Arenas movedizas. Total después si sale siendo otra cosa, no hace falta retractarse de nada, porque en realidad nunca hubo investigación. ¿Qué lo pone inseguro, Carnevale? Escribe el 30 de octubre ▶



Daniel Hendler en *El fondo del mar* o la desmesura según el señor JC.

de 2004: "Al nuevo cine argentino no lo distingue una particular estética ni una ideología. Su único nexos es la locura desatada. Ninguna otra cinematografía ofrece hoy tanta desmesura. (...) Hablamos de *La niña santa*, *El fondo del mar*, *Buena vida delivery*, *Un mundo menos peor*, *Balnearios*, *Familia rodante*, *El perro*, *No sos vos, soy yo* y *El delantal de Lili*. ¿Cine de sobrevivientes o de piantados?". ¿Está usted preocupado por la desmesura? ¿No es mejor, señor Carnevale, que el arte proyecte los límites más allá de la chatura cotidiana? ¿A qué le tiene miedo? ¿El cine de Alejandro Doria, Carlos Orgambide y Eliseo Subiela lo tranquilizaban?

Digo, dos) el resentimiento. Parece que a Carnevale lo hubieran dejado afuera de algo. Parece, porque hay siempre un dejo de envidia por el talento, un plus de añoranza porque "todo pasado fue mejor", un deseo perturbador y reprimido que aguijona la carne. "Si son jóvenes no pueden ser buenos", susurra el avispon de Kierkegaard. Y arremete desde la cripta que tiene en Ñ el 3 de abril de 2004: "El cine es una actividad demasiado cara y hay que estar dispuestos a

asumir los riesgos. Es tiempo de que los juegos adolescentes dejen paso a la razón". Y no conforme con darles con furia a los directores, arremete también contra los críticos. "Los flamantes cronistas son, por lo común, gente amateur que no cobra por su trabajo y se contenta con este ejercicio matinal de ver las pelis antes que la mayoría del público. No hacen mal a nadie. Un hobby como cualquier otro, una epidemia benigna. Eso sí, conviene ir temprano y asegurarse la butaca." (revista Ñ, 2 de octubre de 2004) Carnevale extraña el cine tipo Renán. Se pone inseguro con el disenso y evoca los tiempos cuando los críticos eran una cofradía de 20 personas. La juventud provoca cambios y es siempre molesta.

Digo, tres) el autoritarismo. La crítica -la cinematográfica o cualquier otra- debe ser esponja. Virtud para abrir las cabezas, no para cerrarlas con la descalificación vacía. El lector aprende y crece con la mirada del especialista. Y se informa y se arma culturalmente siempre y cuando haya formación sólida del lado del periodista. Hay una vieja anécdota que recuerda a Tomás Eloy Martínez, Homero Alsina Thevenet y Emir

Rodríguez Monegal descubriendo a Bergman en Buenos Aires y posicionándolo desde el pensamiento esclarecedor y liberal. Y eran jóvenes y eran cultos.

Carnevale sale agobiado de ver *La mala educación* de Pedro Almodóvar. Autoritarismo y homofobia siempre fueron buenos compañeros. Y se lanza por el barranco otra vez: "Te van a acusar de homófobo. Me arriesgo aun sabiendo que transitamos tiempos confusos. (...) El espectador hétero, ajeno a lo que acaban de contarle, respira aliviado cuando se encienden las luces y sale de la sala con ganas de mirar mujeres lindas" (revista Ñ, 16 de octubre de 2004). La nota en cuestión se titulaba "Excesos en clave gay". ¿Excesos, Carnevale?

Digo, cuatro) la ignorancia. El crítico pauperizado y embrutecido con el pulgar hacia abajo. ¿Por qué será que el especialista no puede seguir estudiando y buscando nuevos caminos para ver los horizontes del cine moderno? Y filosofa: "Cine independiente, se sabe, no es sinónimo de cine de autor y hay autores que mejor perderlos para siempre. (...) El público de festivales por lo general es tilingo y consumista. (...) La verdadera cuestión, creemos, es ver el cine que importe y nos haga falta, más allá de las modas de turno. Lo nuevo de lo nuevo debería tenernos sin cuidado". (revista Ñ, 27 de noviembre de 2004)

Cierro. A mí me parece que el cine argentino es una gelatina caliente que está buscando su cauce y su molde. Lo que pido es respeto, un poco de comprensión y cánones democráticos para su evaluación. Y no improvisar, y estudiar. Está bueno ponerse al día. ■

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

**NEW  
FILM**  
VIDEO CLUB  
CINE ARTE

**CINE  
CLASICO  
Y DE  
AUTOR**

**MAS DE  
8000 TITULOS  
ALQUILER / VENTA  
OPERAS  
DOCUMENTALES**

**SERVICIO  
DE CONSULTA  
CINEMANIA  
EN CD-ROM**

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

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

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

# Despedidas

por GUSTAVO NORIEGA

Con la arbitraria desvinculación de Quintín y su equipo del Bafici parece ponerse fin a un largo malentendido, el de la vinculación institucional entre el festival porteño y nuestra revista. Lo cierto es que a partir de la designación de Quintín y Flavia de la Fuente como responsable máximo y programadora respectivamente y con la incorporación de varios redactores a distintas tareas, se cimentó la idea de que el festival "era" de *El Amante*. No bastó con que muchos de nosotros, incluyéndome a mí, no tuviera ningún tipo de tareas oficiales ni extraoficiales, ni que otros destacados programadores, como Luciano Monteagudo, tuvieran un dilatado currículum que no nos incluía; la idea estaba tan arraigada que hasta llegamos a recibir pedidos de acreditación en nuestra redacción. Lo cierto es que la revista no sólo no fue beneficiaria de estas designaciones, sino que en varios sentidos se vio perjudicada. Y el más importante de todos estos sentidos fue el del alejamiento de Quintín de su tarea como crítico: consagrado a su nueva labor fue circunscribiendo su escritura a la cobertura de festivales, abandonando la mirada sobre los estrenos y también dejando de lado el quehacer diario de la revista. Para nuestro lector histórico no hace falta resaltar la importancia que tuvo Quintín para *El Amante*. Para los nuevos hay que decir que, sin su liderazgo intelectual y su valentía y sin la determinación apasionada de Flavia, la revista nunca habría existido. Durante la mayor parte de la historia de la revista fueron irremplazables. La ausencia de ambos en estos últimos cuatro años provocó una crisis que se resuelve ahora de la forma que anunciamos en el editorial.

Pero tampoco sería justo no reconocer lo que el Bafici significó para la revista en todos estos años. El espacio abierto durante la gestión de Andrés Di Tella fue llevado hasta límites inimaginados. Sin perder eficiencia en la organización, el festival fue aumentando la cantidad y la calidad de su oferta, haciendo conocer al público porteño todo aquello que el mercado cinematográfico, cada vez más concentrado y monótono, dejaba afuera. No sólo eran diez

días de felicidad para el cinéfilo: para cualquier persona con inquietudes culturales se trataba de una especie de puesta al día extraordinaria, una forma de volver a salir de la pequeña aldea y conectarnos con el mundo. De la misma manera, el Bafici se convirtió en la mejor plataforma para que el nuevo cine argentino se lanzara hacia el circuito internacional. Lo expresen explícitamente o no (no es fácil decir lo que se piensa en nuestro ambiente), seguramente son decenas los directores del cine argentino que sienten una profunda gratitud por la gestión de Quintín y su gente. Por nuestra parte, con las sucesivas ediciones del Bafici los redactores de *El Amante* nos enriquecimos profesionalmente. Quintín llevó a la práctica las ideas que desarrolló en la revista; pero por más que nos enorgullezca, los méritos son suyos y de la gente que él eligió. Hoy no queda más que expresar nuestro agradecimiento, deplorar su despido hecho de forma desprolija y apelando a argumentos claramente inconsistentes, y seguir bregando porque el espacio que él ayudó a ampliar no se cierre.

Como se explicó en el editorial, Quintín seguirá escribiendo en *El Amante*, ya sin su cargo directivo. Para nosotros es una satisfacción seguir contando con sus ideas y sus batallas. Su primera nota en esa condición es justamente sobre las circunstancias de su despido del Bafici y su desvinculación de *El Amante*. ¿Pone en riesgo nuestra continuidad una nota tan descarnada sobre nuestros principales anunciantes, el INCAA y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires? Creemos que no, que en una sociedad democrática la pauta publicitaria oficial no puede ser la moneda de cambio para acallar las opiniones discordantes. Acompaña la nota una muestra de las impresionantes adhesiones que recibieron de la comunidad cinematográfica internacional. Las que siguen son las páginas de Quintín y Flavia, la forma en que ellos eligieron para despedirse de sus lectores de *El Amante* y de las decenas de miles de personas que llenaron los cines durante todas las funciones de las últimas ediciones del Bafici. ▣

# El doble adiós

por QUINTIN y FLAVIA DE LA FUENTE

1. Noviembre de 2004 nos será difícil de olvidar. El miércoles 17, mientras estábamos en Turín, nos echaron del Bafici. Por e-mail, brutalmente, el secretario de Cultura de Buenos Aires, Gustavo López, decidió leer mal el diario, hacer abuso de su poder e interrumpir el contrato basura que hasta entonces nos ligaba con la ciudad a pesar de habernos confirmado hasta la próxima edición del festival. La causa invocada, la supuesta incompatibilidad entre trabajar para el Bafici y programar la primera edición de un pequeño festival en Mar del Plata, se reveló sólo aplicable a una persona: Quintín (ni al resto de los programadores, ni al nuevo director del Bafici, que se declaró "hombre del Malba" apenas asumió en su nueva función). A la imprecisión y a la violación de nuestros derechos laborales, López añadió una pequeña infamia: que usamos el "know how" adquirido en función de gobierno, como si él mismo no se hubiera beneficiado largamente de nuestro conocimiento en materia de festivales, además de nuestra sobrededicación y aun de nuestros fondos personales invertidos para poder hacer el trabajo frente a las precarias condiciones que el gobierno siempre nos ofreció. López, además, hablaba como si programar festivales fuera una especie de secreto que un empleado de la Coca Cola no debería transmitir a la Pepsi, y no una actividad de animación cultural cuya multiplicación no merece sino ser celebrada.

2. Claro está, por lo menos para los que rondan el medio del cine, que nuestra expulsión tuvo más que ver con las iras del Instituto Nacional de Cinematografía ante la posibilidad de que alguien hollara el sagrado terreno de Mar del Plata donde se realiza, año a año, el festival oficial de Argentina que el Bafici opacó desde su nacimiento. No era la primera vez que Jorge Coscia alzaba la voz contra nuestra libertad. El año pasado, un artículo escrito en *Ca-*

*hiers du cinéma* en el que se decía que las reglamentaciones del Instituto y las presiones del establishment industrial hacían cada vez más difícil la aparición de directores independientes fue motivo de escándalo y, entonces también, la Secretaría de Cultura de la Ciudad demostró su obsecuencia frente al funcionario nacional y se decidió nuestro despido, a último momento cambiado por la subordinación a una nueva figura, la de presidente del festival, que recayó en Alberto García Ferrer, un personaje completamente ajeno tanto a los festivales y al cine independiente como a la Argentina misma de donde había estado ausente por más de 20 años. Este disparate que finalmente no prosperó por milagro venía acompañado de la inclusión de un nuevo programador, para "hacer el festival más abierto, más aceptable para la industria, sin confrontar con el INCAA ni con Mar del Plata". El hombre para acompañar a García Ferrer era Fernando Peña que, afortunadamente para él, no tendrá ahora que soportar el fantasma presidencial.

3. En todo caso, la historia se repitió, ahora con final más infeliz para nosotros. Protesta del INCAA, quejas de "la industria", eyección del director del Bafici. De hecho, nada se hace ni se dice en el cine argentino si no le gusta a Jorge Coscia. Desafiamos al lector a encontrar una frase impresa contra su política. Y aprovechemos la circunstancia para decir algunas. Coscia preside un organismo cuya función es fomentar el cine argentino, pero su gestión se orienta a controlarlo. Las reglamentaciones sancionadas bajo su gobierno se encaminan a conservar el statu quo, a dificultar la entrada de los jóvenes al sistema, a restringir la producción, a privilegiar el comercio sobre el arte y el negocio sobre la transparencia. Su política de expansión territorial en el país, con sabor a campaña militar, es de un arcaísmo peligroso. También lo son su devoción a España, país que ha colonizado el

cine argentino y al que el INCAA le sigue ofreciendo más porciones de su cine. Igualmente negativa es la promoción internacional basada en viajes ostentosos, delegaciones excesivas, publicaciones inútiles, incompetencia lingüística y difusión del material menos exportable. Para no hablar de las cuentas del Instituto y de sus actos administrativos, históricamente sumidos en la oscuridad. Pero estas cosas sólo se comentan en privado. Hacerlas públicas es considerado peligroso: como diría Orson Welles, en Argentina hay mucha gente que quiere conservar su piletta de natación.

4. De modo que fue bueno mientras duró. Y nos enorgullece lo hecho. Trabajando, nos sentimos creativos y transparentes, abiertos y rigurosos, dedicados y atentos, hospitalarios y generosos, frenéticos y fanáticos. Acaso hayamos sido algo de todo eso. Intentamos traer lo más vivo del cine internacional y exportar lo más auténtico del nacional, y acaso lo hayamos logrado. Pero no podía durar mucho más. El Bafici que imaginamos y programamos durante cuatro años tenía una ambición ya cumplida, ser el festival más importante de Latinoamérica, y otra en vías de cumplirse: ser uno de los festivales más sofisticados y más prestigiosos del mundo. Pero en la Secretaría de Cultura nunca lo creyeron o no quisieron creerlo. Durante varios años hicieron todo lo posible para evitar el crecimiento. La estructura que sostiene al festival es patética: no crecen los recursos, no se hace prensa, ni comunicación, ni siquiera se proveen los elementos mínimos de trabajo. Para dar otro ejemplo, en la última edición se subió el precio de las entradas a 5 pesos cuando en Mar del Plata costaban 2 y en los otros festivales de la Ciudad de Buenos Aires eran gratis o disminuían de valor. Ni Gustavo López ni su jefe de gabinete, Claudio Pustelnik, entendieron nunca que el festival podía ser un importante capital para la ciudad, símbolo de su modernidad, diversidad



y avidez cultural. Prefieren las postales habituales de Buenos Aires: el tango y los negocios. Reunirse con ellos fue, durante estos años, una actividad poco frecuente pero muy penosa. Un diálogo de sordos y una pared contra la que se estrellaban nuestra ambición y nuestros proyectos. El autoritarismo endémico de la estructura municipal no sólo se hizo evidente en el despido: el Gobierno de la Ciudad se rige por prácticas prehistóricas, completamente inadecuadas para el dinamismo que requiere un festival de cine, y sus funcionarios suelen escudarse en la rigidez de las leyes porteñas, en los secretos mecanismos de la burocracia, para controlarlo todo y aumentar su poder de pequeños déspotas poco ilustrados. Como dijimos en 1999, cuando celebramos como críticos la creación del Bafici, el talón de Aquiles de este festival fue siempre su dependencia de las autoridades municipales. Es un asunto demasiado serio para los Lopérfido, los Telerman y los López. Las alternativas para el Bafici, sea quien fuere el que lo dirija, son la institucionalización adecuada o la decadencia.

5. Luego del despido, recibimos muchas muestras de solidaridad. Algunos amigos escribieron cartas al jefe de Gobierno o al secretario de Cultura, algunas de las cuales publicamos en las páginas adjuntas. Otros firmaron (y siguen firmando al cierre de esta edición) una solicitada internacional lanzada por Claire Denis y Jean-Michel Frodon (director de los *Cahiers du cinéma*). Sin embargo –debemos ser muy sinceros en este punto–, hubo muchas más firmas y muestras de comprensión en el extranjero que en Argentina. Si fuera del país nuestra gestión al frente del Bafici es considerada

ejemplar y casi irremplazable, aquí no ocurre lo mismo. Pocos firmaron, pocos consideran que el cambio ocurrido es una pérdida. La llegada de Peña a la dirección es calificada como “inobjetable”, no sólo entre los que celebran nuestra partida sino, incluso, entre los que la lamentan. Así que no queda mucho por decir. La indignación internacional ante la alevosía del despido y nuestro deber cívico de hacer públicas ciertas prácticas y políticas abusivas nos hacen escribir estas líneas cuando hubiéramos preferido una retirada mucho más silenciosa. La falta de apoyo que tuvimos en el cine y en la cultura argentina en general (la de los políticos la descontábamos) amerita nuestro alejamiento por tiempo prolongado ante un medio que se ha revelado más hostil de lo que imaginábamos. El cine parece haber encontrado su consenso y no formamos parte de él. Nos gustaría participar de las celebraciones por el nuevo director del Bafici, pero aunque parecería un gesto de grandeza, sería hipócrita: Fernando Peña nos persigue desde hace 12 años, desde que fundamos *El Amante*, sin que hayamos logrado entender las razones de su inquina. De todos modos, deseamos que continúe (con su estilo y sus propuestas) con la trayectoria de un festival que nació único y exitoso y que mantuvo intacta su ambición y, ante todo, su independencia.

6. Así que esto es un adiós. Pero es un adiós doble, o cuádruple, dado que somos dos y nos toca despedirnos dos veces. Poco antes de que se decidiera nuestra expulsión del Bafici, Gustavo Noriega –nuestro socio desde 1991– ofreció comprarnos la parte en *El Amante* para seguir solo al frente de la publicación y de la escuela (emprendi-

miento en el que nunca participamos). Es una propuesta lógica. Desde que empezamos a ocuparnos del Bafici nos fuimos alejando paulatinamente de la revista y hoy compartimos muy poco de su línea editorial y ni siquiera conocemos personalmente a los redactores que se incorporaron en los últimos años. Así que, a partir de este número, dejamos de ser parte de la dirección aunque es posible que escribamos ocasionalmente.

7. Resta agradecer. A nuestras familias. Tanto Norma como Tino y Luisa que ya no están fueron los responsables de que esta revista haya existido. A los redactores, técnicos y empleados que compartieron nuestras épocas más entusiastas en *El Amante* y, muy especialmente, a nuestra amiga Gabriela Ventureira, histórica y devota correctora de *El Amante* y del catálogo del Bafici. Y a los lectores que tantas veces nos alentaron a seguir. Así como a los espectadores del Bafici, o al menos a los que disfrutaron de nuestro trabajo de programación. Y a los programadores, Luciano Monteagudo, Marcelo Panozzo y Diego Brodersen. (Y también a María Valdez y a Diego Dubcovsky y, especialmente, a Ricardo Manetti, que hace cuatro años llamó a Flavia para ser parte del equipo, antes de que se nombrara a Quintín como director.) Y a Rosa Martínez Rivero, Violeta Bava, Eloísa Solaas, Carolina Baitman y a Hugo Salas, la parte del equipo de producción con la que siempre nos sentimos cómodos y comprendidos. Y a todos los que participaron, cineastas, críticos, programadores, que enriquecieron año a año nuestro trabajo. A la distancia, fue un placer y una aventura hacer esta revista y hacer el festival.

Nos despedimos con una foto del último festival que visitamos, tomada en los escenarios favoritos de Theo Angelopoulos, en una tarde fría de este noviembre de 2004 en Salónica, cuando casualmente en compañía de Alejo Taube y Vincenzo Marra, nos parecía que sólo era cuestión de poner una cámara para tener una película. Tal vez no sea así pero la foto, antes de sacarla, parecía apropiada para una despedida. Hasta siempre. ■

**Honorable Dr. Aníbal Ibarra**

**Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires**

**Estimado señor:**

Como representante de la comunidad cinematográfica europea y miembro de la European Film Academy, me sentí profundamente conternado al enterarme del reciente desplazamiento de Eduardo Antin (Quintín) como director del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente.

He sido un participante entusiasta de ediciones anteriores del Bafici y he seguido muy de cerca la creciente importancia que ha adquirido el festival durante la gestión de Quintín. A través de esta carta, quiero expresarle oficialmente mi reconocimiento por su inspirada e inspiradora programación. Quintín convirtió al Bafici en un festival donde mostrar un film es un privilegio debido al prestigio del que goza ese evento.

A mi juicio, logró convertir al festival en un foro internacional que reunía a los principales representantes de la industria cinematográfica y, al mismo tiempo, otorgó al cine argentino un alto perfil, un logro sin precedentes.

Y esta interacción fue la razón principal de que el Bafici se constituyera en un evento extraordinario.

El desplazamiento de Quintín en estas circunstancias parece injustificable y una medida mal aconsejada. Le ruego que reconsidere su decisión. Mis cordiales saludos,

**Martin Schweighofer**

**Director de la Austrian Film Commission**

**Stiftgasse 6, 1070 Viena, Austria**

**Website: www.AustrianFilm.Com**

**Estimado Señor Jefe de Gobierno**

**de la Ciudad de Buenos Aires**

**Dr. Aníbal Ibarra:**

El Festival Internacional de Cine de Human Rights Watch se sintió extremadamente perturbado al enterarse del despido de Eduardo Antin (Quintín) como director del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, el 17 de noviembre de 2004. Esta medida resulta contraproducente y totalmente injustificada.

Bajo la dirección de Antin (desde 2001) el Bafici ha sido considerado uno de los festivales de cine más importantes para América Latina y su cinematografía, y ha exhibido algunos de los mejores y más innovadores trabajos realizados en esta región del mundo. Además, el Bafici dirigido por Antin se transformó rápidamente en un evento mundialmente reconocido y ha convocado a algunas de las personalidades más influyentes de la industria del cine, incluyendo críticos, programadores, productores y distribuidores procedentes de una amplia variedad de países.

Dos de los programas inaugurados por Antin –el Buenos Aires Lab (BAL) y la competencia de cine argentino denominada Lo Nuevo de lo Nuevo– han sido de vital importancia para el reconocimiento internacional del cine latinoamericano y, sobre todo, del cine argentino contemporáneo.

Y también fue Antin quien creó la primera competencia oficial del Festival Internacional de Cine de Human Rights Watch en América Latina. En las ediciones anteriores bajo su dirección, el Bafici ya había exhibido numerosos y extraordinarios films documentales y de ficción que se ocupaban de la temática de los derechos humanos. Y los programa-

dores de Human Rights Film Network prestaron suma atención a esas selecciones.

El doble compromiso de Antin con el cine independiente y con la libertad de expresión artística es excepcional, sobre todo entre los directores de festivales. Antin ha convertido al Bafici en un festival internacional de cine singularmente creativo, estimulante y –a juzgar por la cantidad de público que asistió en la edición 2004– increíblemente popular. Y estos logros hacen que la decisión de despedirlo resulte aun más chocante.

Para nosotros es muy difícil, si no imposible, comprender cómo el hecho de programar (algo muy distinto a dirigir) un nuevo festival de cine en otra ciudad de Argentina puede implicar un conflicto de intereses. Por el contrario, el secretario de Cultura de Buenos Aires debería sentirse halagado por la realización de un nuevo festival hermano en Mar del Plata que pretenda tomar al Bafici como modelo.

Le pedimos encarecidamente que reconsidere lo que, a nuestro juicio, es una decisión mal aconsejada.

**Bruni Burres**

**Directora del Festival de Cine de Human Rights Watch.**

**350 Fifth Avenue, 34th floor, Nueva York,**

**NY 10118-3299**

**email: burresb@hrw.org / http://www.hrw.org/iff**

**Chicago, Illinois, 1 de diciembre de 2004**

**A quien corresponda:**

Hay varias razones por las cuales durante los últimos cuatro años he considerado el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, bajo la dirección de Eduardo Antin, como el más importante e innovador festival cinematográfico del mundo, algo que no he dudado en comunicar a otros dentro y fuera de mi profesión de crítico de cine. Algunas de esas razones son sin duda personales, ya que el Bafici publicó dos libros de mi autoría (en 2001 y 2002) y luego me invitó a programar anualmente la sección denominada "El club de las películas perdidas". Pero también debo decir que en su mayoría son razones profesionales, y una de ellas –quizá la más notable– es que el Bafici ha sido el único festival del mundo que, a mi leal saber y entender, ha organizado su programación de acuerdo con los criterios más elevados de la crítica cinematográfica. Es decir que su programación general se ha ceñido a muchos principios de la crítica que son ignorados por otros festivales. Entre esos principios están la creencia de que las viejas películas son tan importantes como las nuevas y que la historia del cine constituye un *continuum* que va desde el pasado hasta el presente y que no consiste simplemente en una acumulación de materiales; la convicción de que la agrupación de films en programas específicos debe llevarse a cabo con un cuidado, una imaginación y una originalidad considerables, pues representa un enorme incentivo para determinar cómo esos films son procesados intelectualmente, analizados, catalogados y, sobre todo, comprendidos y valorados; y la poco común percepción de que la cultura cinematográfica es tanto intelectual y social como comercial y cultural. Ello significa que todos los participantes de esta cultura –los invitados al festival, los cineastas, críticos, programadores y los miembros del personal del festival– necesitan encontrarse y comprometerse mutuamente de la manera más fácil y rápida posible (una necesidad que fue el eje del festival de Quintín, el Lugar de Encuentro, una de sus principales innovaciones).

Podría llenar innumerables páginas con esta lista, pero la idea de que el desplazamiento de Quintín

ha puesto fin a esa conducta utópica y visionaria me deprime en igual medida y de la misma manera que la reelección de George W. Bush.

El mensaje implícito que recibimos tanto yo como otros críticos es que debemos dejar de ser serios e inclinarnos reverentemente ante la ética del mercado –si cabe considerarla una ética– que ya se apoderó de buena parte de nuestra profesión. Creo que esta clase de pensamiento elemental ya está sobradamente representada por los festivales de alto perfil tales como Cannes, Berlín, Venecia y Sundance, los peores lugares del mundo para ver, apreciar y comprender los films, pero indudablemente los mejores para venderlos. Gracias a Quintín, el Bafici fue la primera alternativa seria y viable a ese enfoque, una alternativa realmente impresionante por cuanto logró atraer a una gran cantidad de público y suscitar un debate vigoroso, convirtiendo al festival en mucho más que en un evento elitista. Era un instrumento para cambiar el mundo y, lo más importante de todo, tenía éxito. También asocié este festival con lo que consideraba los últimos desarrollos más apasionantes de la cultura y el pensamiento argentinos, observables específicamente en su nuevo cine, que descubrí en y por el Bafici. Y si comprendo correctamente la administración del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, me veo obligada a concluir que esa alternativa creada, implementada y desarrollada por Quintín debe ahora desecharse y olvidarse.

Rechazo esa premisa. Y convoco a todos los amantes del cine que coincidan conmigo a hacer algo al respecto cuando y como podamos. Además, si algunos de estos amantes del cine trabajan para la Ciudad de Buenos Aires, quisiera rogarles que reconsideren su decisión.

Afectuosamente,

**Jonathan Rosenbaum**

**28 de noviembre de 2004**

**Estimado Señor Jefe de Gobierno**

**de la Ciudad de Buenos Aires**

**Doctor Aníbal Ibarra:**

Como muchos de mis amigos en el mundo cinematográfico de todo el planeta, me alarmó la noticia del despido de Eduardo Antin (Quintín, como lo conocemos la mayoría de nosotros) como director del Bafici. No ocultaré la amistad que me une a Quintín. Pero además de amistad, siento por él una enorme admiración por su capacidad y por su visión como director de un festival. Se trata en verdad de un talento excepcional, y él es una de las poquísimas personas en el mundo que lo poseen.

Cuando leí las razones del despido de Quintín, junto con una descripción del señor Peña y sus planes para el Bafici, volví a sentirme alarmado. Alarmado y triste.

Según el secretario de Cultura, Gustavo López, el hecho de que Quintín aceptara la oferta de programar un festival nuevo en Mar del Plata representaba un "conflicto de intereses". Sin embargo, por alguna razón que se me escapa, el hecho de que Peña pretenda mantener su cargo de programador en el Malba NO constituye un conflicto de intereses para el señor López. Hasta un niño notaría inmediatamente que hay aquí una contradicción en los términos.

Luego leí la declaración en la que Peña dice que le gustaría hacer un festival "más abierto ideológicamente". Y me detuve a pensar. ¿Acaso está diciendo que planea invitar películas y cineastas que representen una combinación ideal de perspectivas ideológicas? Lo dudo seriamente. Según mi experiencia,

este tipo de lenguaje es una expresión codificada de desprecio hacia esos pequeños films realizados en todo el mundo que logran resistir frente a un cine cada vez más homogeneizado. Significa incluir al cine "popular" y "accesible al público" y excluir al cine de "arte". Es una filosofía del mercado y no una estética. Se basa en la idea de que el público no debe tolerar aquello que no puede asimilar o comprender inmediatamente, una idea que conduce de manera inexorable a un estándar cultural cada vez más degradado. Por último, contradice el propósito mismo de todo festival de cine: brindar a la gente la oportunidad de ver formas de cine diversas que no se pueden ver en las salas comerciales.

Sj me equivoco, y he leído demasiadas cosas en la declaración de Peña, estoy dispuesto a corregirme. Y si mi lectura ha sido efectivamente errónea, entonces no hay absolutamente ninguna razón para despedir a Quintín, dado que el Bafici ya representa una extraordinaria combinación de perspectivas estéticas e ideológicas. Las cifras de afluencia de público durante el último Bafici fueron tan abrumadoras que constituyen por sí solas el argumento definitivo en contra de la decisión del señor López.

Hablemos con franqueza. Seguramente Usted tomará estas protestas como expresiones de frustración de unos pocos cinéfilos enojados. Está en todo su derecho. No obstante, deseo recordarle que Quintín tiene muchos amigos en el mundo, y no A PESAR DE su labor como director del festival sino A CAUSA DE ELLO. No lo apreciamos porque nos haya invitado a una hermosa ciudad. Lo admiramos porque año a año ha construido un festival prodigiosamente apasionante y apasionado.

El Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires tiene la libertad de contratar y despedir a quien quiera y cuando quiera. Pero esta medida no ha pasado en absoluto inadvertida y, por cierto, no será olvidada.

Mis cordiales saludos

Kent Jones

Amsterdam, 27 de noviembre de 2004

Estimado señor Gustavo López:

La noticia de lo que sucedió recientemente con el Bafici se difundió en todo el mundo y puedo asegurarle que fue recibida con asombro y que causó un verdadero shock. Ciertamente, ningún extranjero tiene derecho a cuestionar una decisión tomada en Buenos Aires y menos aun a interferir en ella. Pero sí puede dar su opinión personal o comunicar su reacción. Y, si me lo permite, eso es lo que haré, aunque más tarde de lo que hubiera deseado, ya que estaba afuera cuando se conoció la noticia.

En primer lugar, estoy al tanto de ese extraño festival de Mar del Plata y me consta que Quintín nunca pensó ser el director de ese evento, sino solamente el encargado de seleccionar algunos films. Y no me cabe la menor duda de que él no hubiera hecho nada que pudiese perjudicar al Bafici.

Desde el comienzo, antes de que entrara Quintín, colaboré en el festival de Buenos Aires. Ayudé a seleccionar películas para la primera edición y fui miembro del jurado y un promotor activo. Al final de la primera edición, me sentí muy orgulloso de conceder el premio al mejor director a Pablo Trapero, desde entonces el precursor de la nueva ola del cine argentino joven, que llegó a convertirse en uno de los desarrollos cinematográficos más dinámicos del mundo y que cosechó el éxito en todas partes.

Excepto en la segunda edición, siempre concurrí al festival y colaboré de muchas maneras, ayudando y promoviendo a los jóvenes directores argentinos en otros lugares del mundo.

Flavia y Quintín son, por cierto, amigos entrañables, pero no es sólo mi amistad por ellos lo que me impulsa a escribirle, sino mi entusiasmo, pues me he vuelto un vehemente defensor y un fanático del nuevo cine argentino y del festival. De modo que mi preocupación (y debo confesar que estoy sumamente preocupado) trasciende mi amistad con Quintín. Tal vez en Buenos Aires no se sepa cabalmente la importancia que tiene Quintín en todas partes del mundo, sea como persona, como director del festival o como promotor del joven cine argentino.

En segundo lugar, quizá por mi condición de extranjero puedo juzgar mejor que nadie la importancia que reviste el Bafici para los cineastas y los directores de festivales de todo el mundo. La relevancia del festival mismo, su imagen como el lugar donde hay que concurrir y mandar los films tienen mucho que ver con Quintín, quien se ha convertido en uno de los más importantes directores de festivales entre sus colegas. Si él no hubiera estado al frente del Bafici, la calidad del festival y su lugar en el mundo nunca habrían sido tan notables. También sé que la ayuda aportada por otros festivales y por instituciones como Hubert Bals Fund (que fue y es esencial para el BAL) jamás hubiera sido tan pródiga si Quintín no hubiese estado allí.

Repito: nada más de lejos de mi intención que discutir su decisión de desplazar a Quintín de su cargo, pero deseo señalarle que el efecto de esa medida perjudicará considerablemente al propio festival y al desarrollo del joven cine argentino. No se trata de un asunto nacional, y me entristece que una discusión de carácter local tenga un impacto de alcance mundial.

Insisto: no discuto su decisión en cuanto tal, pero tras haber escuchado y leído lo que sucedió y por qué sucedió, le pregunto: ¿era Usted consciente del efecto que produciría esa decisión en el plano internacional? A veces las razones son más insustanciales y menos importantes que los efectos.

Como amigo e hincha del Bafici, y con autoridad para juzgar, sólo puedo expresar mi tristeza y mi profunda pena. Por mi amigo Quintín, no lo niego, pero si esa fuera la única razón, nunca le habría escrito esta carta. Está en juego mucho más que eso.

Mis cordiales saludos,

Peter van Bueren

### Despido del popular director del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente por Deborah Young

Con su modernísimo gusto por el cine asiático, su radical política de programación y su apoyo a las películas nacionales, los críticos argentinos Eduardo Quintín Antin y Flavia de la Fuente, su mujer, colocaron al Bafici en el mapa y atrajeron la atención de muchos de los principales críticos y programadores de festivales de todo el mundo. Desde el 18 de noviembre ya no trabajan más allí.

Gustavo López, secretario de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires —el principal sostén financiero del evento— mencionó un aparente conflicto de intereses a raíz del desempeño de Antin como programador del nuevo festival de cine independiente de Mar del Plata. Esta muestra, financiada de forma privada, que se celebrará del 1 al 10 de diciembre de 2004, ha puesto los pelos de punta al INCAA y al ya consolidado festival de clase A de esa ciudad.

Antin, uno de los fundadores de la revista mensual *El Amante / Cine*, dirigió el Bafici desde 2001. Sin privilegiar jamás a los invitados glamorosos, él y De la Fuente, la coordinadora de programación, formaron un grupo de fieles programadores internaciona-

## FACETS FRONT PAGE

### Headlines

The 8th Annual Festival of New French Cinema



The Festival of New French Cinema begins Dec. 3rd with an opening night screening of *R's Easier For a Camel*. Then, don't miss an appearance by filmmaker

Argentine Film Fest Fires Director

Eduardo "Quintín" Antin has been fired from his job as the director of the Buenos Aires Film Festival. Antin is a highly respected figure on the international festival circuit and he has made the Argentine festival into one of the most important cinematic events in Latin America. A petition in support of Quintín can be accessed by clicking below. [<Read Article>](#)

LIBERATION

**CARNET**  
cinéma  
 Jusqu'à 75% de réduction avec le Carnet d'archives

---

ACCUEIL
REPERCUSES
DE
COOPÉRATIVES
PROGRES-ORIENTÉ
ESR&R
REDES
EM&AS
ESR&R

### CINÉMA

#### Cinéma: le Bafici perd sa tête

Eviction brutale à la direction du festival de Buenos Aires.

Par Edward WAINTRAP

Publié le 27 novembre 2004 à 14h01 (lire 24 fois)

Imprimer l'article  
 Envoyer l'article  
 Écrire à l'auteur de l'article

Quintín Antin, connu sous le sobriquet de Quintín, a été débauché la semaine passée de la direction du festival de cinéma indépendant de Buenos Aires, le Bafici, une des manifestations les plus passionnantes consacrées au jeune cinéma. On lui reproche d'avoir pris la tête d'une nouvelle manifestation concurrente à Mar del Plata. Ce que Quintín nie, affirmant juste après ce festival à se monter en donnant son avis. Il ajoute qu'aucun record d'abonnement n'a jamais existé entre Buenos

FACETS

MULTIMÉDIA

CINÉMATHEQUE
VIDÉOTHÈQUE
FACETS FEATURES
ADS

### FACETS FRONT PAGE | Argentine Film Fest Fires Director

The following petition in support of Eduardo "Quintín" Antin was written by Peter van Bueren and Ron Otto Jean-Nicolas Frodon. If you wish to post the petition you should not be part of the list info an email, use your name and email address before the text, and email it to [members@planetbeing.com](mailto:members@planetbeing.com)

PETITION

les, entre los que figuraban Simon Field, Jonathan Rosenbaum, Kent Jones y Adrian Martin.

Antin ni siquiera estaba en Mar del Plata ocupándose del nuevo festival. Mientras se encontraba en el festival de Turín, donde recibió la noticia de que su trabajo había terminado, le comentó a *Variety*: "El Buenos Aires Festival de Cine Independiente era un festival no tradicional, culturalmente muy radical y abierto al cine joven y no mainstream. Evidentemente, la ciudad prefiere exportar el tango a desarrollar su perfil como ciudad de cine".

Al recibir el premio a la mejor película por *Los muertos* -estrenada en el último Bafici- en Turín, el cineasta Lisandro Alonso agradeció en su discurso a Eduardo Antin y predijo un futuro aciago: "Este cambio puede ser el comienzo del fin del cine independiente argentino".

Para reemplazar a Antin en el Bafici 2005 se nombró a Fernando Peña, un joven docente y coleccionista de cine que programa películas en el Malba, un museo privado de Buenos Aires. Previamente se había anunciado que el séptimo festival se llevaría a cabo del 12 al 24 de abril de 2005.

*Variety*, 21 de noviembre de 2004

#### Carta de Jean-Michel Frodon y Claire Denis

Nosotros, responsables de festivales y cinematecas, críticos y periodistas de cine, productores y distribuidores y, por supuesto, cineastas nos hemos entredado del brutal despido de Eduardo Antin (Quintín), director del Festival de Buenos Aires (Bafici). Quintín y su equipo de programadores hicieron de la capital argentina un punto de encuentro esencial para todos nosotros y ayudaron poderosamente al reconocimiento del cine argentino en el mundo. Nosotros lo necesitamos.

Firmas: Jannike Ahlund, director del Festival de Göteborg (Suecia), Lisandro Alonso, cineasta (Argentina), Sandra Alvarez de Toledo, escritora (Francia), Danielle Anezin, jefa de montaje (Francia), Theo Angelopoulos, cineasta (Grecia), Fernando Anguita B., Olivier Assayas, cineasta (Francia), Ramón Lluís Bande, director del semanario *Les Noticias*, escritor y cineasta (España), Alberto Barbera, director del Museo Nacional del Cine de Turín (Italia), Luciano Barisone, redactor en jefe de *Panorama*, director del Festival de Alba (Italia), Ricardo Bedoya (Perú), Bernard Benoliel, responsable de la actividad cultural en la Cinémathèque française, director del Festival Entrevues de Belfort (Francia), Alain Bergala, crítico, docente y cineasta (Francia), Miruna Berescu, directora de Anonimul IFF (Rumania), Tonino de Bernardi, crítico (Italia), Nicole Brenez, programadora de la Cinémathèque française, docente (Francia), Cis Bierinckx, curador de cine, crítico y productor, Lokeren (Bélgica), Frédéric Bonnaud, productor en Radio Francia (Francia), Catherine Breillat, cineasta (Francia), Peter Brunette, crítico en jefe, indieWIRE.com, crítico, Screen International (Gran Bretaña), Emmanuel Burdeau, redactor en jefe de *Cahiers du Cinéma* (Francia), Brigitta Burger-Utzer, sixpackfilm, Viena (Austria), Bruni Bures, directora del Human Rights Watch International Film Festival (EE.UU.), Dominique Cabrera, cineasta (Francia), Philippe Carles, periodista, cineasta (Francia), Gustavo J. Castagna, crítico de *El Amante* y docente (Argentina), Pierre Chevalier, productor (Francia), Matthieu Chereau, crítico (Francia), Hana Cielova y Stephan Uhrík, Forum de Cine Independiente, Festival de Berlín (Alemania), José Luis Cienfuegos, director del Festival de Cine de Gijón

(España), Jean-Louis Comolli, cineasta, ensayista (Francia), Federico de Cárdenas, diario *La República* (Perú), Stéfani de Loppinot, secretaria de redacción de la revista *Cinéma* (Francia), Michel Demopoulos, director del Festival de Salónica (Grecia), Arnaud Desplechin, cineasta (Francia), Leonardo M. D'Espósito, editor en Terra Networks Argentina, crítico de *El Amante* (Argentina), Vincent Dieutre, cineasta, crítico (Francia), Joan Dupont, periodista del *Herald Tribune* (EE.UU.), Sakir Eczacibasi, director del Festival de Estambul (Turquía), Daniel Eiding, autor-cineasta (Francia), Bernard Eisenschitz, redactor en jefe, revista *Cinéma* (Francia), Víctor Erice, cineasta (España), German Esmeña Vergero, Derek Elly, periodista (EE.UU.), Dan Fairanu, crítico (Israel), Harun Farocki, cineasta (EE.UU.), Simon Field, ex director del Festival de Rotterdam, productor (Gran Bretaña), Leslie Felperrin, Rafael Filippelli, cineasta (Argentina), Scott Foundas, periodista de *LA Weekly, Variety* (EE.UU.), Alan Franey, director del Festival de Vancouver (Canadá), Jean-Michel Frodon, director de la redacción de *Cahiers du Cinéma* (Francia), Tag Gallagher, docente, crítico de cine (EE.UU.), Jorge García, crítico de *El Amante* (Argentina), Santiago García, cineasta y crítico de *El Amante* (Argentina), Enrico Ghezzi, director del Festival Il Vento del Cinema, Procida; FuoriOrario Cose (mai) Viste, Rai Tre (Italia), Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, cineastas (Italia), Véronique Godard, responsable del cine en el Ministerio de Relaciones Exteriores (Francia), John Gianvito y Regina Schlagnitweit, Austrian Film Museum (Austria), Barbara Goldman, Festival de Rotterdam (Holanda), Alexis Grivas, crítico (Grecia), Piers Handling, director del Toronto International Film Festival Group (Canadá), James Hewison, director ejecutivo, Melbourne International Film Festival (Australia), J. Hoberman, crítico (EE.UU.), Hong sang-soo, cineasta (Corea), Ilse HUGHAN, Fortuna Films / Hubert Bals Fund del Festival de Rotterdam (Holanda), Christoph Huber, crítico (Austria), Hur Moon-yeong, programador del Festival de Pusan (Corea), Alexander Ianakiev, crítico (Rusia), Alain y Philippe Jalladeau (directores del Festival des 3 Continents de Nantes (Francia), Richard T. Jameson, editor, *Film Comment*, 1990-2000 (EE.UU.), Miklós Jancsó, cineasta (Hungría), Jang Joon-hwan, cineasta (Corea), Jay Jeon, programador del Festival de Pusan (Corea), Jia Zangke, cineasta (China), Kent Jones, crítico, programador (EE.UU.), Jun Sun-woo, cineasta (Corea), Serge Kaganski, redactor en jefe de la sección cine de *Les Inrockuptibles* (Francia), Dominik Kamalzadeh, crítico y autor, *Der Standard*, Kolik film (Austria), Arsinée Kanjian, actriz (Canadá), Anna-Célia Kendall, autora y cineasta (Francia), Kim Dong-ho, director del Festival de Pusan (Corea), Kim Ji-seok, programador del Festival de Pusan (Corea), Nicolas Klotz, cineasta (Francia), Hélène Klotz, guionista (Francia), Martial Knaebel, director artístico del Festival de Friburgo (Suiza), Robert Koehler, crítico, *Variety, Cinema-Scope magazine* (EE.UU.), Roger Alan Koza, Keja Ho Kramer, cineasta (Francia), Ivo Kummer, director del Festival de Solothurn (Suiza), André S. Labarthe, cineasta (Francia), Ludovic Lamant, periodista (Francia), Ginette Lavigne, cineasta (Francia), Patrick Leboutte, editor, ensayista, profesor de cine en la Insas (Bélgica), Lee Chang-dong, cineasta, ex ministro de Cultura (Corea), Lee Chong-jik, director del Korean Film Council (Corea), Hanna Lee, productora (Corea), Elisabeth Lequerret, periodista en Radio Francia International, crítica en *Cahiers du Cinéma* (Francia), Peter Liechti, LIECHTI FILMPRODUKTION (Suiza), Alejandro Lingenti, periodista, Terra Argentina, *Los Inrockuptibles*, Rock & Pop, *El*

*Amante* (Argentina), Philippe J. Maarek, docente, responsable de la Unión de Periodistas Cinematográficos (Francia), Adrian Martin, crítico, *The Age* (Australia), Avi Mograbi, cineasta (Israel), Olaf Möller, crítico y docente (Alemania), Jean-Baptiste Morain, crítico, *Les Inrockuptibles* (Francia), Paolo Mereghetti, periodista del *Corriere delle Sera* (Italia), Marie-José Mondzain, filósofa, directora de investigación en el CNRS (Francia), Rob Nelson, editor de cine, *City Pages* (EE.UU.), Gustavo Noriega, director de *El Amante*, (Argentina), Gaël Nouaille y Lucie Kalmar, WILD BUNCH, Ivana Novotna, Karlovy Vary Film Festival (República Checa), Karel Och, Karlovy Vary Film Festival (República Checa), David Oubiña, crítico de cine, investigador (Argentina), Dominique Paini, ensayista, ex director de la Cinémathèque française (Francia), Santiago Palavecino, cineasta (Argentina), Park Ki-yong, director de la Korean Academy of Art (Corea), Aldo Paparella, cineasta y director del Centro de Investigación y Experimentación en Video (Argentina), Pawel Pawilkowski, crítico (Polonia), Alexander Payne, cineasta (EE.UU.), Gerald Peary, crítico, *The Boston Phoenix* (EE.UU.), Richard Peña, director de programación, Film Society of Lincoln Center (EE.UU.), Mark Peranson, crítico de *Cinema Scope* y responsable de festival en el Vancouver International Film Festival (Canadá), Elisabeth Perceval, guionista (Francia), Jean Perret, Visions du Réel, Festival International de Cine, Nyon (Suiza), Oscar Peyrou, presidente de la asociación española de la prensa cinematográfica (filial de FIPRESCI) (España), Nicolas Philibert, cineasta (Francia), PoChu AuChen, coordinadora de programación, Festival de Vancouver (Canadá), Javier Porta Fouz, editor de *El Amante*, docente (Argentina), Sylvie Pras, responsable des Cinémas au Centre Pompidou (Francia), Françoise Prebois, cineasta y traductora literaria (Francia), James Quandt, Cinemateca de Ontario, Toronto (Canadá), Pascale Ramonda, Celluloid Dreams, Festival and booking (Francia), José Marie Riba y Eva Roelens, periodistas y críticos (Francia), Jean-Henri Roger, cineasta, docente de cine (Francia), Eduardo Rojas, crítico de *El Amante* (Argentina), Renate Rose, directora de European Film Production (Alemania), Jonathan Rosenbaum, crítico (EE.UU.), Eduardo A. Russo, crítico y docente (Argentina), Paul Saadoun, productor (Francia), Hugo Santiago, cineasta (Francia), Micha Schiwow, Swiss Films, Martin Schweighofer, director de la Austrian Film Commission (Austria), Ariel Schweitzer, crítico y docente (Israel), Frédéric Sojcher, cineasta y docente (Francia), Elisabeth Streit, bibliotecaria (Alemania), Eduardo Stupia, jefe de prensa de Alfa Films S.A. (Argentina), Béla Tarr, cineasta (Hungría), Alejo Hernán Taube, cineasta (Argentina), Christoph Terhechte, director del International Forum of New Cinema (Alemania), Jean-Philippe Tessé, crítico de *Cahiers du Cinéma* (Francia), Maurice Tinchant, distribuidor (Francia), Odile Tremblay, periodista y crítico (Canadá), Serge Toubiana, director de la Cinémathèque française, Marie-Claude Treilhou, cineasta (Francia), Silvana Tucci, AIP Filmitalia (Italia), Roberto Turigliatto y Giulia d'Alagno Vallan, directores del Festival de Cine de Turín (Italia), Peter van Bueren, crítico (Holanda), Jack Verme, Festival de Cine de Vancouver (Canadá), Tom Vick, programador de cine, Smithsonian Institution Freer and Sackler Galleries (EE.UU.), Manuel Yáñez, *Letras de Cine* (España), Deborah Young, periodista de *Variety* (EE.UU.), Eva Zaoralova, directora artística del Karlovy Vary Film Festival, Juliette Zaoralova, coordinadora de programación del Karlovy Vary Film Festival.

Traducción del inglés:

Gabriela Ventureira y Marta Alvarez

## 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](http://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](mailto: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

NOB ADELANTAMOS A SU TIEMPO Y NECESIDAD

SERIEDAD, SEGURIDAD Y RESPONSABILIDAD GARANTIZADAS

### IP SERVICE S.R.L.

SERVICIO INTEGRAL DE MENSAJERÍA, CORREO PRIVADO, LOGÍSTICA Y DISTRIBUCIÓN

[ipservice@ps-iveloce.com.ar](mailto:ipservice@ps-iveloce.com.ar) // [ventas@ps-iveloce.com.ar](mailto:ventas@ps-iveloce.com.ar)

Angel Gallardo 870, Capital Federal (1405), Buenos Aires, Argentina  
TEL: (05411) 4887-8838 // 4858-8375 FAX: (05411) 4983-3584

## Esto es un atropello

Hay vida después de los 90'

Martes de 19 a 20 hs  
FM Patricios 95.5  
[atropello@argentina.com](mailto:atropello@argentina.com)

## CURSOS DE VERANO

Tendencias del cine de los 90  
Los géneros, ayer y hoy

por Gustavo J. Castagna

Informes: 4942-0337  
mails: [gjcastagna@yahoo.com.ar](mailto:gjcastagna@yahoo.com.ar) / [gcastagna@intermedia.com.ar](mailto:gcastagna@intermedia.com.ar)

Corrección de estilo

Traducción del inglés

**Gabriela Ventureira**

Teléfono: 4311-8613 / 15-5324-4914  
E-mail: [gventureira@infovia.com.ar](mailto:gventureira@infovia.com.ar)

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

ANUNCIE EN

# EL AMANTE

# Elogio del humor

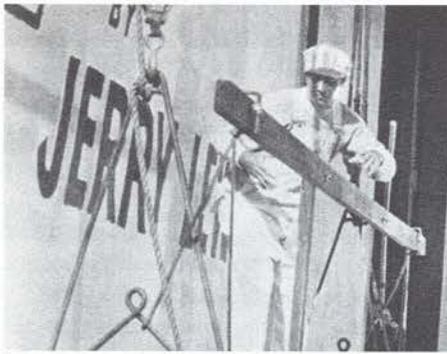
Entre las novedades más esperadas de clásicos en DVD, llegó el turno de Jerry Lewis y, como no podía ser de otra manera, este acontecimiento es tan excesivo y deslumbrante como su cine. **por SANTIAGO GARCIA**



Aunque suene a militancia, hay que insistir en lo bueno que es el DVD para cualquiera que ame el cine. Cada mes nos encontramos con nuevos ejemplos de ello. Nos lamentamos, sí, por las ausencias de películas que ya han salido en otros países (en particular el cine fuera de Hollywood) y nos alarma la falta de una buena edición de clásicos argentinos. Pero el DVD ha cambiado nuestra relación con el cine y la evaluación de la historia. En el caso puntual de Jerry Lewis esto está bien claro. El 12 de octubre se editaron en Estados Unidos 10 títulos protagonizados por el actor. Entre ellos, seis también dirigidos por él. Nueve de las películas forman parte de la *Colección Jerry Lewis* y una de la *Colección Dean Martin y Jerry Lewis*. En ambos casos queda clara la promesa de edición de todos los títulos que restan. Más aún cuando en uno de los documentales que acompañan a *El profesor chiflado* vemos imágenes perfectas y en Widescreen de *Papá soy yo* (*Rock-a-Bye Baby*, 1958, Frank Tashlin). Allí arrancaron las buenas noticias. En Argentina, en un mes, ya habían editado cinco de los diez títulos y no hay anuncio de la edición de los otros cinco. La mala noticia para quien no compra afuera es que los títulos son *El botones*, *El ingenuo*, *De golpe en golpe*, *El delincuente* y *El profesor chiflado Edición Especial*. Perdón, la mala noticia son los títulos que quedaron afuera: *Las joyas de la familia* (*The Family Jewels*, 1965, Jerry Lewis), *Había una vez un Ceniciento* (*Cinderella*, 1960, Frank Tashlin), *El matasanos* (*The Disorderly Orderly*, 1964, Frank Tashlin), *El rabo de la estrella* (*The Stooge*, 1953, Norman Taurog) y, sin explicación alguna, *El terror de las chicas* (*The Ladies Man*, 1961, Jerry Lewis). Dejar afuera –al menos por ahora– su mejor film y en su lugar editar su peor película solista del período clásico (*El delincuente*) es un acto de ignorancia y desconocimiento del mercado. ¿O es que acaso les da todo igual?

Un film muchísimo más prestigioso, muchísimo más popular, en colores, con muchos más extras en la edición... Quiero creer que se trata de un plan para editar cinco y luego las otras y que ambos grupos queden equilibrados. Ojalá así sea, porque por lo demás, la edición local de las películas tiene exactamente la misma calidad que las originales y el mismo material extra. La calidad de imagen y sonido es muy buena, por lo que vale la pena comprarse los mejores títulos en la edición de zona 4 sin dudar. Todo está subtulado (en las versiones de zona 1 también), incluyendo los extras y el comentario sobre el film que realizan Jerry Lewis y Steve Lawrence. Los extras son muy buenos, en particular los de la edición especial de *El profesor chiflado*. En *El ingenuo*, por ejemplo, se eliminó la escena en la que el director hacía un brillante plano de 360° pero que tuvo que aceptar que no servía para nada y sacarla. Esa anécdota, contada en su libro *El oficio de cineasta*, se completa aquí con la posibilidad de ver la famosa escena. Los comentarios del director son raros, desperejados, con muchos silencios, anécdotas a medio contar y un par de momentos brillantes en cada una de las películas. Son, comparativamente, lo menos aprovechado de estas ediciones. Cada película tiene por lo menos una escena brillante, un momento que merece figurar dentro de la historia grande del cine mundial. No sólo en los films dirigidos por Lewis sino también en las películas de Frank Tashlin, donde el control del actor también se hace notable logrando fusionar ambos estilos sin problemas. En la revista hicimos un exhaustivo y aún vigente dossier sobre Jerry Lewis (*EA* N° 46) y los remito a aquellos textos para un análisis más completo de su obra. Pero en los 10 títulos editados en DVD (los 5 que salieron aquí se comentan a continuación, aunque yo me referiré a todos) podemos repasar la coherencia de una obra, incluso antes de volverse director, como han hecho unos pocos de los grandes cómicos de la historia del cine. La dualidad esclavo-amor, niño-adulto, Jeckyll y Hyde está en *El botones*, en *De golpe en golpe*, en *El terror de las chicas*, en *El ingenuo* y por supuesto en *El profesor chiflado*. El cómico añorado vs. el poderoso millonario que produce, dirige y maneja todo. Pero también es la esencia del dúo con Dean Martin. Y no se trata de una separación tajante, para nada; es un entramado con muchas líneas que van en distintas direcciones y precisan un análisis muy profundo para llegar a comprenderlas. Un ejemplo de esto es *Había una vez un Ceniciento* (1960, Frank Tashlin), donde a partir de la historia de este Ceniciento se construye la dualidad de la que hablamos. ¡La historia parece escrita desde siempre para Jerry Lewis! También del cuento clásico parte el tema del trabajo, que

en Jerry es el deseo irrefrenable de trabajar y aparece en todo su cine. Trabajar duro, hacerlo con un exceso de energía y provocar el caos. Anarquía a partir de la sobreproducción. Todo intenta hacerlo Jerry, y todo lo bello, lo establecido, lo estándar es demolido por un "inocente" y torpe joven que parece tener buena voluntad, pero en el fondo es un guerrero implacable en batalla permanente con el mundo que lo rodea. También vemos en sus películas la falta de interés por la construcción clásica de guiones y hasta una actitud desafiante al decirlo en sus películas. Sus primeros tres largometrajes no tienen casi historia, no crecen dramáticamente y apenas hay algún avance. Escenas inmensas, intensas, violentas, sin sentido producen en el espectador menos avisado un estado de inquietud y molestia habitual cuando está viendo un film de Lewis. El humor absurdo, surrealista, heredado en parte del cine de animación, es otra marca de fábrica y puede apreciarse también en las campañas publicitarias de sus films. Finalmente hay que destacar los aspectos visuales de sus películas, más allá de las excelentes copias, el uso del encuadre (todas las ediciones posteriores a 1954 son Widescreen) y la forma en que usa la profundidad de campo para realizar sus gags. Las películas en colores son impresionantes y están entre lo más impactante que se haya visto editado en DVD. La utilización de estudios en alguna de sus películas llega a límites impensables aun para esa época, calles enteras filmadas en interiores le permiten cuidar colores y encuadre de una manera rigurosa e impactante. El caso extremo de sus decorados siempre será la casa de muñecas de *El terror de las chicas*, que ahora podemos ver en todo su esplendor. Modernidad, coherencia y exceso son las tres palabras que mejor definen el mundo de Jerry Lewis. En un documental sobre el director, su colega y amigo, el crítico Peter Bogdanovich, dice "Jerry Lewis hizo la clase de comedia que hoy le gusta a la gente, la comedia actual empieza con él". Es cierto, incluso desde sus primeros films con Dean Martin se ve en todo lo que él inaugura, el camino que actualmente muchos han seguido. Aunque con un trabajo distinto desde la dirección, el espíritu de sus comedias hoy sobrevive en muchos cómicos distintos. Lo mismo ocurre con sus primeros trabajos para televisión, donde asoma ya desde los cincuenta un costado más oscuro de su personalidad cómica. El legado de Jerry Lewis y la maestría de su cine podrán ser sometidos a nuevas lecturas y críticas a partir de estas insuperables ediciones. Más aún cuando queda bien claro que dentro de muy poco tiempo se editarán muchas otras películas suyas como actor y director. Habrá que esperar, pero no mucho. ■



**DE GOLPE EN GOLPE**  
*The Errand Boy*, Estados Unidos, 1961, 95'

**EL PROFESOR CHIFLADO**  
*The Nutty Professor*, Estados Unidos, 1963, 107'

## El moderno

*De golpe en golpe* es una película moderna, algo que por supuesto se puede decir de la carrera de Jerry Lewis en su totalidad. Y el realizador lo marca desde el comienzo al poner su propio nombre en un gran cartel dentro de los estudios Paramount (la película, como siempre en Lewis, es Paramount) que dice "Directed by Jerry Lewis". Allí establece la existencia de una estrella de cine y de una persona anónima de esos estudios. Un torpe trabajador que está en lo más bajo de la escala de poder y que está terminando de pegar el cartel cuando el director del estudio decide contratarlo para espiar al personal de su empresa. La dualidad de todo su cine aparece inmediatamente en esta escena. El jefe del estudio en nada menos que Brian Donlevy, el protagonista de *El gran McGinty* (1940) de Preston Sturges, uno de los habituales y muy modernos homenajes y citas que plagan su carrera, donde varios cómicos de cine y varieté tienen lugares de privilegio. Como en *El botones* y *El terror de las chicas*, la película carece de guión clásico: apenas una excusa argumental para que el laburante Morty S. Tashman (homenaje a Frank Tashlin, su maestro en la dirección) se adueñe de los estudios, se convierta en amo y señor, y ocupe el lugar que al comienzo del film tenía en el afiche Jerry Lewis. La escena en la que destruye los guiones que están siendo tipiados debe haber hecho muy feliz –y con justicia– a los críticos franceses, en particular a Jean-Luc Godard, gran defensor del humor de Jerry y uno de los primeros en comprender la complejidad de sus films. Lo único molesto en la película son un par de momentos de rara sensiblería que de no ser porque son altamente inquietantes podrían ser considerados fuera de lugar y con poco sentido. *De golpe en golpe* es el último film en blanco y negro del director y una prueba más de la admirable coherencia de un autor brillante. **Santiago García**

## El profesor chiflado y el director agradecido

Si no creo que *El profesor chiflado* sea la mayor obra maestra de JL es porque considero que tal honor le cabe a *El terror de las chicas*. No quiere decir que las desventuras de Julius Kelp y Buddy Love no constituyan también una obra maestra, es sólo una cuestión de (mínimo) grado. Para no ser redundante entonces, para no copiar a los que descubrieron en Lewis la llama del genio, vamos a hablar de otra cosa. Y el DVD está lleno de "otras cosas". En el caso de la edición especial de *El profesor...*, encontramos una cantidad enorme de tomas, imágenes, trailers, promos, errores de rodaje y dos documentales que permiten acceder de manera sencilla al universo de un director y comediante único. Uno de ellos es *Perfeccionando la fórmula*, que refiere exclusivamente al rodaje y la realización de esta película. La primera sorpresa es ver a Jerry hoy, bastante gordo –seguramente por los problemas de salud que sufre desde hace tiempo– y lúcido y generoso. Jerry hace todo claro: dice que las imágenes del Jekyll y Hyde lo apasionan desde chico y que lo fascinaba el partido de tenis entre el bien y el mal. Pero que en su caso el asunto es "gracioso, no gracioso", y que de eso trata el film. Permite, entonces, una mirada más compleja sobre el film (¿qué es lo que causa gracia de Kelp? ¿Y de Buddy? ¿Qué parte de cada uno hay en el otro?) que es también –y se ha olvidado siempre, salvo en un brillante texto de Nabokov– el verdadero conflicto de la novela de Stevenson. Da la impresión de que el humor obliga a una inteligencia y una fidelidad al espíritu de la obra mayor que el drama o el calco. "El drama es fácil", dice Jerry. "Hacer comedia es tremendamente complicado." Después hay generosos comentarios acerca del elenco –Stella Stevens y Kathleen Freeman, sobre todo– y el mentís absoluto sobre un ajuste de cuentas contra Dean Martin. "Vean a mis hijos: Dean tiene un lugar entre ellos; lo amé como los amo a ellos", dice, y no hay por qué no creerle. Y después aparece el otro documental, Jerry



trabajando. Allí, otra vez, hay generosidad hacia Martin, pero también –y cómo– hacia el maestro Frank Tashlin. "Veía todo como un dibujo animado (Tashlin es uno de los padres de Bugs Bunny), y yo aprendí de eso." Allí, otra vez, las palabras de Jerry ponen en tensión el absurdo del mundo desde la mirada sobre la realización cinematográfica. "Soy un observador constante de la realidad porque quiero encontrar la comedia allí donde nadie la espera." También es sincero y dice que sí, que es un tipo difícil para trabajar. "Pero porque los mejores son difíciles. Amo a los actores. Y no soporto a un tipo sin talento: no porque sea inepto; eso lo puedo manejar. Lo que no soporto es que le esté sacando el lugar a otro que sí tiene talento." Lewis podía pedir eso, porque se exigía al máximo en cada film. Y quienes tenían el talento correcto sabían que podían confiar en él. Ahí está Stella Stevens, aparentemente torturada por Jerry en las promociones, pero en realidad agradecida por formar parte de un hito en la historia de la comedia. Las tomas desechadas –que hacían demasiado "vamp" al personaje de Stevens o demasiado tonto al de Del Moore– muestran la sabiduría del realizador para encontrar lo humano en sus comedias. El material extra no es un lujo de coleccionista, sino una oportunidad de verdadero conocimiento fílmico. Ver la película con los complementos es reconstruir un momento en el tiempo que, íntimo o pasado, permite reencontrar su auténtico valor. **Leonardo M. D'Esposito**



**EL INGENUO**  
*The Patsy*, Estados Unidos, 1964, 101'



**EL DELINCUENTE**  
*The Delicate Delinquent*, Estados Unidos, 1957, 101'



**EL BOTONES**  
*The Bellboy*, Estados Unidos, 1960, 71'

## Me tiré por vos

Película inédita en video en nuestro país hasta ahora, *The Patsy* es uno de los mejores exponentes del universo de Jerry Lewis como director. Luego de la muerte de un comediante, quienes trabajaban para él deciden reemplazarlo por el botones Stanley Belt (¿el mismo Stanley el botones de *El botones*? Todo indica que sí, ya que según *imdb* el título de esta película supo ser alguna vez *Son of the Bellboy*).

Este punto de partida desemboca en una insólita sucesión de gags que rankean sin duda entre los mejores de la historia del cine, y su punto más alto de perfección en el manejo del *timing* es aquella escena que involucra al torpe de Stanley, a un profesor de canto y coleccionista de antigüedades y a dichas antigüedades, siempre a punto de romperse, coreografiada con una precisión pocas veces vista incluso en el cine del propio Lewis.

*The Patsy* incluye también una visión bastante oscura sobre los mecanismos de los empresarios del espectáculo. Quienes contratan a Stanley son un grupo de mercachifles un tanto siniestros (imagínense: están interpretados, entre otros, por Peter Lorre y John Carradine), con la excepción de Ellen (Ina Ballin), quien ya desde el comienzo enamora a Stanley y viceversa. Estos inescrupulosos le hacen pasar varios papelones a Stanley y cuando se dan cuenta de que no sirve –o por lo menos eso creen ellos– desaparecen.

El final de la película es bastante ambiguo. En teoría Stanley muere al caer de un balcón, pero cuando Ellen está llorando su muerte aparece Jerry diciendo que esto es sólo una película, que él no murió en realidad, lo que lo convierte en un final trágico pero a la vez no tanto. Luego de esto vemos el estudio y al *crew* de filmación trabajando, demostrándonos todo el artificio; igual que en *Y la nave va...* y *El sabor de la cereza*, pero mucho antes.

Juan P. Martínez

## Maniac cop

Cuando un amigo se va, queda un espacio vacío. Si el amigo es Dean Martin, aquel espacio se convertirá en abismo. Su negativa a interpretar a un policía en *El delincuente*, dirigida y escrita por Don McGuire, puso fin al dúo dinámico y convirtió al film en el primer estelar en singular de Jerry Lewis. Sidney Phytias (Lewis) es un aprendiz de portero que es tomado por pandillero (de esos prefabricados a la rebelde sin causa) y puesto tras las rejas. Libre, es tutelado por un policía en plan de mecenas que intenta alejarlo de su supuesto *modus operandi* y reformarlo, para que Sidney sea “alguien”. Y ser “alguien” en los parámetros del film implica, sin cuestionamientos ni otras posibilidades, llevar uniforme y estar al servicio de la comunidad. Hay más de una semejanza entre *El delincuente* y la ópera prima de Adam Sandler, *Billy Madison*. La obvia es el actor Darren McGavin, tutor en ED y padre en BM. Ambos cómicos habían construido un personaje con determinadas características, y lo someten, en sus opus como solistas, a un crecimiento a través de una institución (la policial en ED y la educativa en BM) para lograr el pasaje de un Nadie a un Alguien. Aquel recorrido se monta en una serie de sketches que patinan sobre la progresión dramática, mucho más clásica en el film de Lewis. Pero mientras que en BM se devora desde dentro y se destruyen los pilares del sistema en cuestión –condición *sine qua non* de la comedia–, en ED, mediante discursos que diferencian a los que “hacen daño a la sociedad” de los que “están aquí para escucharnos y escuchar nuestros problemas”, se convierte a Lewis en el McGuffin de ideas reduccionistas con la consistencia y el didactismo de un infograma. Aun así se confirman en el film un par de ideas que evolucionarán a la enésima potencia en el cine de Lewis actor/director: la relación anárquica y surrealista con los objetos (un cohete espacial para ranas) o la dualidad entre la ñoñez y la potencia física de un huracán demostrada en la antológica pelea de sumo. Juan Manuel Domínguez

## El hotel de los líos

Si el debut como director de Lewis ha resistido como pocas óperas primas el paso del tiempo, es porque JL decidió que fuera mucho más que un simple vehículo para su extraordinaria comicidad. *El botones* es una declaración de intenciones, en la medida en que anuncia muchos de los temas y rasgos de estilo que instituirían a Lewis como el gran renovador de la comedia americana en los 60, pero también es un film de una madurez y una claridad de ideas que –considerando los tiempos de su realización y la experiencia de su director, más allá de que hubiese trabajado para el gran Tashlin– parecen casi milagrosas. El empleo keatoniano de la relación entre el cuerpo del cómico y la puesta en escena (Stanley ordenando las sillas del auditorio), la manifiesta devoción por Stan Laurel (el cliente del hotel interpretado por Bill Richmond) y la estructuración, heredada de Billy Wilder, de los gags en varios tiempos (el jefe le dice: “¿Ve aquella valija enorme...?”, Stanley se apura a buscarla y cuando vuelve el jefe completa: “... lo que quería pedirle es la cajita que estaba arriba”) conectan a *El botones* con lo mejor de tres generaciones de comedia americana, y en el camino crean algo nuevo. Una película sin argumento (como avisa el desquiciado productor de Paramount que la presenta), no exenta de sátira social –la sobrevuela la crítica al mundo del consumo y la servidumbre– y que pone en escena la dualidad estrella-creador que atravesaría toda la obra de JL. La estrella agobiada, incapaz hasta de entrar en un ascensor sin que una corte de aduladores y sirvientes lo aplaste, es el propio Lewis, y el artista, el organizador, es él mismo transfigurado en Stanley, a través de su relación solitaria con los elementos: puede convertir la noche en día, manipular orquestas o frutas imaginarias, pilotear un avión... Su aparente torpeza surge siempre de la interacción sumisa con sus jefes o con los clientes. Porque, ya lo sabía Groucho, más vale permanecer en silencio y parecer un tonto que abrir la boca y despejar toda duda. Agustín Masaedo

DIRECTO A VIDEO

# Realismo y realidad, en tensión

Dos films interesantes. Uno es la biografía documental de un cantante muerto... contada por él mismo. El otro es de Bonitzer, quien pasó de crítico a realizador y aquí tiene vedada la pantalla grande.



Aquí arriba, el rapero Tupac Shakur; más allá, Daniel Auteuil en *Pequeñas heridas*.

PEQUEÑAS HERIDAS, *Petites coupures*, Francia / Reino Unido, 2003, dirigida por Pascal Bonitzer, con Daniel Auteuil, Kristin Scott-Thomas, Pascale Bussi eres. (SBP) El último film de Pascal Bonitzer es, indudablemente, la estrella de la pequeña colección Tour de Cine Francés editada por el sello SBP. Si con *Rien sur Robert* (1999), vista en nuestro país en festivales y algún que otro ciclo, el crítico y ensayista devenido realizador se acercaba al territorio de la comedia agridulce ( con un crítico de cine como protagonista!), con *Pequeñas heridas* las tonalidades entrecruzadas y los estados alterados manifestados por sus criaturas terminan redondeando una de esas películas inclasificables, únicas. Sus primeras imágenes, un encuentro casual entre dos supuestos desconocidos, ubican al espectador en el terreno de la extrañeza, y ese clima enrarecido continuará envici ndose hasta alcanzar categoría de pesadilla. Desde ese preciso instante sabremos que lo que ocurra, lo que se diga y lo que se haga tendrán mucha menos importancia que sus implicancias: es esta una de esas películas en las cuales la trama, la historia a narrar, se devela apenas como el andamiaje de una esencia, de una idea. El bizarro derrotero de Bruno, personaje interpretado por un perfecto Daniel Auteuil, se desarrolla en una serie de encuentros –aunque sería mejor llamarlos encontronazos– con personajes de toda calaña (por all  anda Kristin Scott-Thomas, haciendo gala de un perfecto francés y de los más rancieros modales burgueses). Y hay en su vergonzoso escarnio político y sexual, en ese triste descenso a la invisibilidad, una de las representaciones más vívidas del fracaso de una idea posible de sociedad. Bruno es un impotente político, un paria emocional, un comunista sin posibilidades de comunión, un ridículo no-sujeto embarcado en un viaje iniciático con muchas paradas pero



ningún destino. *Pequeñas heridas*, más allá de su entramado alegórico y sus múltiples lecturas culturales, es un film de terror social, tanto más horripilante por cuanto su víctima no conoce el verdadero rostro del monstruo. **Diego Brodersen**

TUPAC: RESURRECCION, *Tupac: Resurrection*, EE.UU., 2003, dirigida por Lauren Lazin, documental sobre la vida del rapero Tupac Shakur. (AVH) Estamos ante una de las películas más curiosas de los últimos tiempos. Se trata de un documental que niega desde el principio la noción de “documento”. Aquí asistimos al relato de la vida de Tupac Shakur, un rapero que murió baleado hace unos años y que había alcanzado una fama y un reconocimiento notables en Estados Unidos. También fue una figura conflictiva y original: cuando uno piensa en *gangsta rap* se nos aparece un negro vestido con un desaliño brillante, cadenas, doradotes, insultos rápido, incitación a la violencia y machaque a la máquina de ritmos (ganando millones por hacerlo). Tupac aparece como un tipo culto, una persona que se compara en cierto sentido con Shakespeare (y lo hace con un argumento que demuestra que lo ley ), políticamente comprometido (su mamá era una líder de las Panteras Negras) y, en última instancia, un santo; o mártir, digamos.



**AHORA EN VIDEO POR JUAN P. MARTINEZ**

Pero... momento, momento. Todo esto es un relato construido a partir de videos y reportajes, declaraciones y fotografías del propio Tupac. El film es original en eso: asistimos a la historia de un muerto contada por él mismo. Pero por supuesto que el procedimiento tiene un límite preciso: la falta de preguntas. Todo lo que vemos –manipulado ostensiblemente– es lo que Tupac creía de él mismo. Es decir: la puesta en escena cinematográfica de una vida y no las hipótesis de una vida a través de sus huellas. Este es el principio por el cual *Tupac...* se acerca más a un film de puro efecto especial que a *Los Angeles Plays Itself*, por poner un ejemplo de reconstrucción biográfica –de una ciudad en este caso– a través de su traza estilizada.

El título dice claramente “Resurrección”, lo que implica que el hombre vuelve a la vida en la película. Es una idea interesante, machaconamente realizada con planos de nubes y esas cosas. Y más aun porque el personaje, recordemos, está muerto, y su resurrección a partir de pura reconstrucción pretende ser la entronización de un Mesías clase B, cuando en realidad es otro tipo de “resurrección”: la frankensteiniana. Así, *Tupac...* –que es interesante, que tiene buenos momentos y una banda de sonido que incluye de Stevie Wonder a Sade (después de todo... ¿qué es un resucitado si no la encarnación prometida por los profetas anteriores, mayores o menores?)– es quizá el primer “antidocumental” de la Historia. *Tupac: Resurrection* es un brebaje elaborado de tal manera que lo que fue una cosa cambia repentinamente de sabor; un verdadero e involuntario tratado sobre la manipulación de las imágenes. **Leonardo M. D’Esposito**

**CHICAS PESADAS**, dirigida por Mark S. Waters. (AVH) Segundo buen film de Waters estrenado este año en Argentina, esta vez guionado por la SNLeana Tina Fey, y nuevamente con la pelirroja Lindsay Lohan, tal vez la actriz más prometedora de su generación. Aprovechamos este espacio para exigir una inmediata reivindicación de Amy Poehler, quien suele brillar en SNL, brilló en la gran serie *Upright Citizens Brigade* y aquí, como la madre de la chica más popular del colegio, vuelve a estar estupenda. A favor y nota sobre SNL en el cine en EA N° 150.

**ETERNO RESPLANDOR DE UNA MENTE SIN RECUERDOS**, dirigida por Michel Gondry. (AVH) Nuestro querido videoclipista Gondry vuelve al cine luego de su fallidísima *Human Nature*. Nuevamente con guión de Charlie Kaufman, esta historia de amor sorprendió a varios y defraudó a muchos otros, hartos de los guiones del trastornado ese de Charlie. Polémica y dossier Videoclips en EA N° 147.

**PRIMAVERA, VERANO, OTOÑO, INVIERNO... Y OTRA VEZ PRIMAVERA**, dirigida por Kim Ki-duk. (AVH) Lamentablemente, el desembarco de Kim en las salas argentinas fue con uno de sus films más flojos. O por lo menos eso decimos algunos. A otros no les cayó tan mal este cambio de rumbo del coreano, donde la culpa parece inundar la película toda y, según los detractores, mediante metáforas burdas y “enseñanzas de vida”. Lo que no se puede negar es la belleza visual a la que nos tiene acostumbrados Kim, pero muchos de nosotros nos quedamos con la belleza de *La isla*. Polémica en EA N° 150.



*Chicas pesadas.*

**LA TERMINAL**, dirigida por Steven Spielberg. (AVH) Otra película que, como sucede año tras año, nos vuelve a confirmar que Spielberg es uno de los mejores directores del Hollywood actual. Una historia simple y narrada con un agradable tono menor hacen de esta una de las películas del año, aunque sólo para algunos. Tom Hanks está muy bien, y los personajes secundarios, en especial aquel que interpreta Kumar Pagoda Pallana, también. A favor en EA N° 150.

**DUPLEX**, dirigida por Danny De Vito. (Gativideo) Típica comedia negra de DeVito, esta vez con Ben Stiller y Drew Barrymore aterrizados por una viejita insufrible. Varios buenos momentos (la escena del “Clapper” es una lección de *timing*), diversión e incomodidad aseguradas y una innecesaria vuelta de tuerca final que resiente un poco el resultado, algo que también había ocurrido con *Maten a Smoochy*, el anterior film del petiso Danny. A favor con reservas en EA N° 146.

**mondo macabro**

**DESDE 1993 COMBATIENDO AL CINE CHORONGA**

**GALERÍA CORRIENTES ANGOSTA Local 31-33**

**Av. Corrientes 753 y Lavalle 750**

**de lunes a viernes de 11 a 20 y los sábados de 11 a 18 o llámá al 4326-4845.**

**Si te gustan Ken Russell, Peter Greenaway y Alan Parker; mejor ni te acerques**



X JORGE GARCIA

VIERNES 10

NACE UNA ESTRELLA, *A Star Is Born* (1954, George Cukor). Max Prime, 15 hs.

CADENAS DE ROCA, *Ace in the Hole* (1951, Billy Wilder). Cinecanal Classics, 22 hs.

SABADO 11

PECKER (1998, John Waters). I-Sat, 16 hs.

EL SECRETO DE ROAN INISH, *The Secreto of Roan Inish* (1994, John Sayles). Space, 24 hs.

DOMINGO 12

HOGAR, DULCE HOGAR, *Adieu, plancher des vaches!* (1999, Otar Iosseliani). Europa, Europa, 16 hs.

LANCELOT DEL LAGO, *Lancelot du Lac* (1974, Robert Bresson). Europa, Europa, 0.45 hs.

LA VIDA MANCHA (2003, Enrique Urbizu), con José Coronado y Zay Nuba. Movie City, 20.10 hs.

El español Enrique Urbizu se había dedicado hasta ahora a los films de género con una obra poco relevante, pese a algún título decoroso como *La caja 507*. En este caso incursiona en el drama intimista, narrando la crisis que se desencadena en una pareja ante la inesperada llegada del hermano del muchacho. Una suerte de *Shane* urbano, de tono asordinado, potenciado por la contenida sensualidad que le otorga a su personaje la debutante Zay Nuba. El mejor film del realizador.

LUNES 13

SANGRE Y VINO, *Blood and Wine* (1997, Bob Rafelson). Film & Arts, 17 hs.

¿QUIERES SER JOHN MALKOVICH?, *Being John Malkovich* (1999, Spike Jonze). The Film Zone, 22 hs.

MARTES 14

VERTIGO (1958, Alfred Hitchcock). Cinecanal Classics, 12 hs.

EL VIENTO Y EL LEON, *The Wind and the Lion* (1975, John Milius). Max Prime, 21.30 hs.

AUTO FOCUS (2002, Paul Schrader), con Greg Kinnear y Willem Dafoe. Cinemax, 23.45 hs.

La película se basa en la historia de Bob Crane, una figura de gran popularidad en la televisión americana de los años 60, un mujeriego empedernido que documentaba sus

proezas sexuales con la ayuda de un cameraman amigo, y que apareció misteriosamente asesinado en un hotel de Arizona en 1978. La idea argumental parecía a priori interesante, pero el tono frío y desapasionado de la narración –por otra parte habitual en el director– conspira contra los resultados finales.

MIERCOLES 15

MI TIO DE AMERICA, *Mon oncle d'Amérique* (1980, Alain Resnais). Europa, Europa, 18 hs.

55 DIAS EN PEKIN, *55 Days at Peking* (1963, Nicholas Ray). Retro, 22 hs.

LA DAMA Y EL DUQUE, *L'anglaise et le duc* (2001, Erich Rohmer), con Lucy Russell y Jean-Claude Dreyfus. I-Sat, 23 hs.

Como todo gran director, Eric Rohmer, en sus jóvenes 80 años, sigue sorprendiendo en cada película que filma. Los escritos de la aristócrata inglesa Grace Elliott –como el realizador, una monárquica convencida– son el pretexto para una irónica mirada sobre la Revolución Francesa y sus consecuencias. Un film que sostiene un equilibrio casi milagroso entre el drama y la comedia y en el que el duque de Orleans, primo del rey Luis XV y amigo-amante de la protagonista, tiene el *look* de un camionero de La Matanza.

JUEVES 16

LA TIENDA DE LA CALLE MAYOR, *Obchod na korza* (1964, Jan Kadar y Elmar Klos). Europa, Europa, 14.55 hs.

EL SONIDO DE LA MUERTE, *Blow Out* (1981, Brian De Palma). Film & Arts, 22 hs.

EL DINERO, *L'argent* (1982, Robert Bresson), con Christian Patey y Michel Brigueat. Europa, Europa, 23.45 hs.

Otro ejemplo de frescura en un realizador de avanzada edad (Bresson tenía 76 años cuando hizo este, su último film). Basada en un relato corto de León Tolstoi, la película, tras su aparente estructura de drama psicológico –nada más ajeno al director que el psicologismo–, presenta los temas siempre caros a Bresson: la culpa, la redención (en este caso a través del crimen) y la búsqueda de la gracia. El notable testamento filmico de un gran realizador en una obra de serena y austera belleza.

VIERNES 17

MUERTE EN VENECIA, *Morte in Venecia* (1971, Luchino Visconti). Retro, 22 hs.

RIO ROJO, *Red River* (1948, Howard Hawks). Cinecanal Classics, 22 hs.

SABADO 18

RECURSOS HUMANOS, *Ressources humaines* (1999, Laurent Cantet). Europa, Europa, 20.10 hs.

CRASH (1996, David Cronenberg). I-Sat, 23 hs.

SOMBRAS DEL MAL, *Touch of Evil* (1958, Orson Welles), con Charlton Heston y Orson Welles. Cinecanal Classics, 14.50 hs.

Este mes podrá verse en versión completa y restaurada una de las más grandes películas de Orson Welles (tal vez la más grande), dicen que inspirada en una novela de Whit Masterson. Basta señalar que el corrupto detective Hans Quinlan que interpreta el director es uno de los personajes más memorables de la historia del cine y que varias secuencias (la primera del film, el interrogatorio en el departamento, el asesinato de Akim Tamiroff) podrían figurar en la más exigente antología para convertir su visión en un *must* absoluto.

DOMINGO 19

BONNIE Y CLYDE, *Bonnie and Clyde* (1963, Arthur Penn). Max Prime, 12 hs.

LA ELECCION, *Election* (1999, Alexander Payne). The Film Zone, 18 hs.

LUNES 20

CUANDO ERAMOS REYES, *When We Were Kings* (1996, Leon Gast). Cinecanal 2, 14.25 hs.

LA CAJA DE MUSICA, *The Music Box* (1989, Costa-Gavras). The Film Zone, 14.05 hs.

SIN FIN, *Bez konka* (1984, Krzysztof Kieslowski), con Grazyna Szapolowska y Alexander Bardini. Europa, Europa, 22 hs.

Como *El ocaso de una vida*, el gran melodrama de Billy Wilder, *Sin fin* está narrado por un muerto. Poco conocido título del director polaco (con problemas de censura en su país) y uno de los mejores de su filmografía, la película, de un tono escéptico y desencantado, fusiona con sabiduría las problemáticas individuales de los

## Clint y Niní: una pareja casi perfecta

personajes con el contexto social y político donde se desarrollan los hechos. Interesante para reflotar la imagen de un director olvidado en los últimos tiempos.

### MARTES 21

BOLAS DE FUEGO, *Great Balls of Fire* (1989, Jim McBride). Films & Arts, 17 hs.

LA LEYENDA DEL JINETE SIN CABEZA, *Sleepy Hollow* (1999, Tim Burton). I-Sat, 23.05 hs.

### MIÉRCOLES 22

LA AVENTURA, *L'avventura* (1960, Michelangelo Antonioni). Europa, Europa, 18.05 hs.

DIAS DE VINO Y ROSAS, *Days of Wine and Roses* (1962, Blake Edwards). Retro, 22 hs.

### JUEVES 23

LOS ASESINOS, *The Killers* (1946, Robert Siodmak). Cinecanal Classics, 15.55 hs.

LA HORA DE RELIGION, *L'ora di religione* (2001, Marco Bellocchio). HBO Plus, 18.30 hs.

SABOTEADOR, *Saboteur* (1942, Alfred Hitchcock), con Robert Cummings y Priscilla Lane. Cinecanal Classics, 16 hs.

Una de las características de las películas de Alfred Hitchcock es la cantidad de cosas que suceden en ellas y las inesperadas peripecias por las que deben atravesar sus personajes y que ponen en duda su aparente estabilidad. A pesar de que, al lado de otros títulos, este film no goza de gran prestigio, aparece como un genial borrador de *Intriga internacional*, plagado de humor, suspenso y brillantes ideas, y con una notable secuencia final rodada en la Estatua de la Libertad neoyorquina.

### VIERNES 24

CORAZONES SOLITARIOS, *Lonely Hearts* (1958, Vincent J. Donohue). Cinecanal Classics, 20.10 hs.

EL PADRINO 2, *The Godfather Part II* (1974, Francis Coppola). I-Sat, 22 hs.

Y AHORA BRILLA EL SOL, *The Sun Also Rises* (1957, Henry King), con Tyrone Power y Ava Gardner. Cinecanal, 16.20 hs.

Siempre propenso a la desmesura, Samuel Fuller dijo alguna vez que Henry King había rodado unas veinte obras maestras. Se-

A diez años de su muerte –y a la luz de los cómicos actuales en el cine y la TV argentinos– la figura de Niní Marshall se agiganta hasta límites insospechados. Surgida de la radio (su espacio en El Mundo interpretando a Catita, con Juan Carlos Thorry como partenaire, cobró dimensiones de culto), fue llevada al cine por Manuel Romero, quien la dirigió en ocho films. Cómica de raza, si bien sus personajes más conocidos por sus apariciones cinematográficas fueron la inefable Catita y Cándida, la sirvienta gallega noble e ingenua, creó otros memorables, como la pituca Mónica Bedoya Hueyo, la anciana judía Doña Pola y Belarmina, la astuta muchacha italiana, que la colocan como el mejor exponente del género en el país. Con problemas de censura durante el gobierno peronista, su carrera cinematográfica posterior fue perdiendo interés aunque sus actuaciones radiales contaban con un público casi incondicional. Sus intervenciones en TV fueron más espaciadas, pero aún se recuerdan sus apariciones en los 60 en los *Sábados circulares* de Nicolás Mancera, su ciclo *Teatralerías*, y su última presentación televisiva en 1977 en un especial (*Y se nos fue redopente*) donde hacía casi todos sus personajes (se lo puede ver regularmente en Volver) es una cumbre del humor negro. Figura inimitable e irreplicable del espectáculo porteño, será homenajeada por Space con la exhibición de diez películas –cinco dirigidas por Romero, donde interpreta a Catita; tres de Luis Bayón Herrera, donde personifica a Cándida, y dos productos menores rodados en México– que están entre lo más representativo de su carrera. Los films a exhibirse serán:

*Divorcio en Montevideo*, 1939, primera parte de una trilogía (20/12, 9.25 hs.). *Casamiento en Buenos Aires*, 1940, secuela de la anterior y con un tema bastante audaz para la época (21/12, 9.20 hs.). *Luna de miel en Río*, 1940, fin del tríptico y la más prolija y mejor realizada desde el punto de vista formal (22/12, 10.05 hs.). *Mujeres que trabajan*, 1938, su debut en cine y uno de los primeros films –más allá de su tono moralizante y aleccionador– referidos a la condición laborante de las féminas. (23/12, 10.05 hs.). *Yo quiero ser bataclana*, 1941, en la que Niní ejecuta una desopilante parodia del ballet *La muerte del cisne* (24/12, 11 hs.). *Cándida*, 1939, primera aparición del personaje (27/12, 9 hs.). *Los celos de Cándida*, 1940,

secuela de la anterior, en la que la actriz hace una delirante interpretación del vals *Palomita blanca* (28/12, 10.05 hs.). *Cándida millonaria*, 1941, atractivo film que incluso incorpora algún momento dramático (29/12, 8.50 hs.). *Una gallega en México*, 1949, de Julián Soler, el film que le abrió las puertas de la industria mexicana (30/12, 10.25 hs.). *Amor de locura*, 1953, de Rafael Baledón, en el que Niní interpreta cuatro papeles (31/12, 9.25 hs.).

El domingo 26 Space ofrecerá también una maratón Clint Eastwood, desde la mañana hasta la medianoche, en la que se exhibirán seis películas del actor/realizador, dos dirigidas por él, que son una muestra muy representativa de sus características en esa doble faceta. No demasiado rico en matices expresivos, pero con una formidable presencia cinematográfica, Eastwood supo otorgar a sus personajes, por lo general monolíticos y unidimensionales, una dosis de vulnerabilidad que los enriquecía notoriamente, algo que se puede apreciar, por ejemplo, en el periodista de *Crimen verdadero*. Como director, abrevó en las mejores fuentes del cine clásico americano, con algún toque del spaghetti-western, para convertirse en uno de los últimos referentes de aquella mítica corriente.

Los films que podrán verse son: *La marca de la horca*, 1968, de Ted Post, en la que Clint se venga de un grupo de hombres que intentaron lincharlo (10.50 hs.). *Por unos dólares más*, 1965, de Sergio Leone, en la que interpreta al hierático pistolero sin nombre que le dio fama (13 hs.). *El fugitivo Josey Wales*, 1976, dirigida e interpretada por él, un western ambientado en la posguerra civil norteamericana, con ecos del spaghetti-western pero también del cine de Anthony Mann (15.25 hs.). *Sin miedo a la muerte*, tercera incursión del detective Harry Callaghan, aquí con una ayudante femenina. Film de enorme violencia, y el más nihilista de la serie (18.05 hs.). *Harry, el sucio*, 1971, de Don Siegel, una de las grandes influencias de Eastwood como director, y el primero de la serie de Callaghan. Un magistral relato de acción y el único con una mirada ambigua sobre el personaje (20 hs.). *Crimen verdadero*, 1999, dirigido por Clint, un título subvalorado en el que interpreta uno de los personajes más interesantes de su filmografía (22 hs.).

guramente exageraba, pero lo cierto es que se trata de un director con una larga carrera (de 1915 a 1961), aún en busca de un debido reconocimiento. Como casi todas sus últimas películas, esta adaptación de una novela de Hemingway fue maltratada por la crítica, pero cabe señalar que, aun siendo un film desperejo, tiene momentos de auténtico interés.

### SABADO 25

ALGO PARA RECORDAR, *An Affair to Remember* (1957, Leo McCarey). Cinecanal Classics, 18.05 hs.  
UNA VIDA POR OTRA: MAXIMILIANO KOLBE, *Zycie na zycie* (1991, Krzysztof Zanussi). Europa, Europa, 22 hs.

LA NOVIA ERA EL, *I Was a Male War Bride* (1949, Howard Hawks), con Cary Grant y Anne Sheridan. Cinecanal Classics, 23.40 hs.

Si bien Howard Hawks –tal vez como ningún otro gran cineasta norteamericano– realizó obras maestras en todos los géneros, fue dentro de la comedia donde produjo sus títulos más subversivos y virulentamente críticos de aspectos de la sociedad de su país. En este film, en el que para reconquistar el amor de Anne Sheridan Cary Grant debe someterse a imprevisas humillaciones que ponen en duda su virilidad, revierte varios de los tópicos del género, a la vez que resulta sumamente divertido.

### DOMINGO 26

VITAMINAS PARA EL AMOR, *Monkey Business* (1952, Howard Hawks). Cinecanal Classics, 12.45 hs.

LA PAREJA PERFECTA, *Go Fish* (1994, Rose Troche). Film & Arts, 18 hs.

ARENAS DE IWO JIMA, *Sands of Iwo Jima* (1950, Allan Dwan), con John Wayne y John Agar. Cinecanal Classics, 16 hs.

Otro caso de realizador con una larguísima trayectoria (hay quienes dicen que hizo 400 films) pero no demasiado conocido por la cinefilia es el de Allan Dwan. Este film, que narra la toma de una estratégica isla por parte de un grupo de marines, tras su aparente tono patrioter, ofrece una vívida descripción de la lucha por la supervivencia en medio de un conflicto armado. Un clásico del cine bélico de los 50, de gran influencia sobre films ulteriores (v.g. *El guerrero solitario*, de Clint Eastwood).

### LUNES 27

HERMANOS DE SANGRE, *Indian Runner* (1991, Sean Penn). Cinemax, 16.15 hs.

EL BESO DE LA MUERTE, *Kiss of Death* (1947, Henry Hathaway). Cinecanal Classics, 22 hs.

TONI (1935, Jean Renoir), con Charles Blavette y Cecilia Montalbán. TV 5 Internacional, 6.30 hs.

La inalterable modernidad de la obra de Jean Renoir se puede apreciar en plenitud en sus obras de los años 30 (por ejemplo, el uso de la profundidad de campo en *La perra*). Este film está basado en un hecho real ocurrido en la campaña francesa, al que el director convierte en un magnífico melodrama, carente de sentimentalismos y de marcada sensualidad, que además anticipa muchas de las características del cine neorrealista de la siguiente década.

### MARTES 28

EL CARTERISTA, *Pickpocket* (1959, Robert Bresson). Europa, Europa, 20.30 hs.

LO OPUESTO DEL SEXO, *The Opposite of Sex* (1998, Don Roos). I-Sat, 23 hs.

### MIERCOLES 29

EL HONOR DE LOS PRIZZI, *Prizzi's Honor* (1985, John Huston). HBO, 12.45 hs.

LA GUERRA Y LA PAZ, *War and Peace* (1956, King Vidor). Retro, 22 hs.

### JUEVES 30

LAURA (1944, Otto Preminger). Cinecanal Classics, 22 hs.

ELENA Y LOS HOMBRES, *Elena et les hommes* (1956, Jean Renoir). TV 5 Internacional, 22 hs.

MI VIDA LOCA (1994, Allison Anders), con Angel Avilés y Seidy López. Cinemax, 22 hs.

Allison Anders debutó en el cine con una muy atractiva ópera prima (*Nafta, comida, alojamiento*) aunque posteriormente no ratificó las expectativas que había despertado en esa oportunidad. De todos modos, en su segunda película, en la que describe la vida de un grupo de muchachas de origen hispano de la ciudad de Los Angeles, cuyos maridos están en la cárcel, mezcla actores con auténticos pandilleros y el resultado es un producto desperejo, pero que, en sus mejores momentos, consigue transmitir un soplo de autenticidad.

### VIERNES 31

POR GRACIA RECIBIDA, *Per grazia ricevuta* (1971, Nino Manfredi). Europa, Europa, 10.10 hs.

TAXI DRIVER (1976, Martin Scorsese). Max Prime, 15.30 hs.

MAS ALLA DE LA TUMBA, *From Beyond the Grave* (1973, Kevin Connor), con Peter Cushing y Margaret Leighton. Space, 22 hs.

Típico exponente del cine de terror inglés en episodios, que en este caso no lleva el sello de la productora Hammer sino el de la más modesta Amicus, este film –como todo trabajo de estas características– es inevitablemente desigual. De todas maneras, la mezcla de horror y humor negro propuesta en estos relatos y algunas buenas interpretaciones provocan que los resultados sean disfrutables, en particular para los amantes del género.

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



Videoteca no convencional desde 1986

**PICCADILLY**  
GENERAMA  
VIDEOS-DVD

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



Novedades  
Miraviolencia  
Europeas  
Argentinas  
Nouvelle Vague  
Por  
Orientales  
Musicales  
Kiorescas  
Expresionismo  
Trash  
Incorrecias

# Disparen sobre El Amante

## CORREO DE LECTORES

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

### Acerca de Quintín y el Bafici:

Ahora que finalmente sucedió lo previsible, lo infinitamente anunciado año tras año, festival tras festival; ahora que las arcaicas corporaciones del Cine Nacional se han salido con la suya de una manera casi perfecta; ahora que, nombrado un sucesor inobjetable, no queda demasiado por hacer, creo que es justo señalar que quien hoy deja su cargo es (¿no hay en esto algo de sospechoso?) la mente más aguda y más valiente de nuestro cine; alguien que removió en forma profunda sus envejecidos procedimientos y estructuras; alguien que pensó al cine y a los cineastas con hondura, con intolerable lucidez, que desconfió de las máscaras habituales y desdeñó la farsa, la resignación y el cansancio; alguien que tomó un festival promisorio y lo convirtió en uno de los primeros del mundo, en una institución moderna, vanguardista, inteligente y vital, que con su sola existencia dejó al descubierto la molición embotada y frívola del Instituto. Un Festival que nos obligó a los cineastas a aprender, a ser mejores. Un Festival al que le debemos todo. Esa es la gente que hoy se va. ¿No hay en esto algo de sospechoso? Amigos míos, esto sigue.

**Mariano Llinás**  
El Pampero Cine

### Señores de *El Amante*:

Les escribo para manifestarles mi descontento y la gran carga de ira que tengo por el buen tratamiento de los medios en general hacia la película *Peligrosa obsesión*. Honestamente no me extraña que medios como *Clarín*, *La Nación* e incluso *La Voz del Interior* acá en Córdoba hayan calificado la película como buena o regular. Pero me desilusiona que incluso ustedes se hayan unido al mismo círculo. Que Leonardo D'Espósito le haya puesto un 4 en la publicación en internet, y que Juan Martínez haya dicho que es un "film interesante" y que es un alivio que una película argentina haya tenido una idea más allá de ganar dinero, me deja una

sensación de decepción frente a un film racista, misógino, homofóbico, y que pone en alza el valor de mierda de la viveza criolla que nos ha llevado a estar como estamos. En el mismo número, Javier Porta Fouz dice que cuando era lector de esta revista esperaba un insulto a una determinada película que odiaba. ¡Yo también! Me encantaría que alguno de ustedes denunciara que esta película es una basura, que es un atentado al cine, y que da mucha vergüenza ajena que un personaje diga una frase como "Brasileño maraca, petero, puto", y -lo peor de todo- que lo publiciten en la televisión. Ustedes tienen que decir qué películas son importantes para el cine, pero también digan cuáles son las que se cagan sobre el cine. Voy a esperar ilusionado la respuesta.

Saludos.  
**Nicolás Moyano, Córdoba**

### Señores de *El Amante*:

Dos motivos son causantes de este correo. Primero molestia (la indignación siempre mueve a escribir) ante la carta de la Sra. Anabella Castro Avelleyra, publicada en el número 150. Estoy acostumbrado al vapuleo hacia el pobre M. Night Shyamalan con cada una de sus películas. Todo parece indicar que el haber hecho *Sexto sentido* fue la peor decisión del director; de ahí en adelante cada nueva película es una desilusión en masa. No se le permite que filme lo que quiera, se le pide más suspenso, más chicos viendo gente muerta y más miedo. Es evidente que películas como *El protegido* o *Señales* no son para el disfrute general de nuestro pueblo, pero viniendo de Mr. Shyamalan, además de no gustar, son tomadas como una ofensa. En referencia a la carta mencionada, me molesta sobremanera que se pida al director que nos dé lo que tenemos ganas de ver. El verdadero artista se expresa, dice lo que siente, luego el público decide si es de su agrado o no. Para productos hechos pensando en la audiencia tenemos el cine choronga y los tanques nacionales. Por eso no veo con agrado frases como "M. Night S. no asusta, no impacta"... ¿Por qué tendría que hacerlo? ¿El impacto o el miedo es lo único que se puede rescatar de una película? Además, toda la analogía

que se hace en dicha carta con Hadad, los barrios privados, Blumberg, etc., sencillamente la encontré desatinada. Tengo que decir que disfruté de la película, no tanto como de las anteriores del director, pero sencillamente opino sobre ella, y si me tomo el atrevimiento de pedirle algo a Night es que vuelva a regalarnos otra película, del género que sea. Yo la veré, me asuste o no. El otro comentario que quería hacerles llegar es más simpático: simplemente felicitarlos por la fantástica nota sobre la nueva comedia americana del último número. Leí muchas cartas quejándose y amenazando con no comprar más la revista por las favorables críticas que reciben estas comedias en vuestros comentarios. Yo como lector nuevo pero ya no tanto (hace un par de años que los sigo) me encuentro muy representado en esta manera de ver el cine. Y si bien me emociona hasta las lágrimas ver *Antes del atardecer*, me río hasta provocar la misma emoción con Adam Sandler luchando estilo catch con un monje. Al terminar de leer la extensa nota, me encontré con la misma sonrisa tonta con la que salgo del cine después de ver a los geniales Stiller-Wilson compitiendo en la pasarela con Bowie de jurado. Nada más por ahora, saludos cordiales (especialmente a Juan P. Martínez, nunca me sentí tan representado por una lista de mejores películas como con la de él).

**Nicolás Cabrera**

### Carta abierta a Javier Porta Fouz, de un lector agradecido:

¡Qué fina, elegante y distinguida es la prosa de Javier Porta Fouz! Imagino que no habrá estudiado sólo Cine, para hablar como habla de las películas, con tanta propiedad, sino también Letras. Y habrá hecho, me imagino, no meramente la Licenciatura, como si fuera poco, sino también que habrá estudiado Corrección de Estilo -sin contar con el hecho, para mí evidente, de haber pasado por varios talleres literarios, donde seguramente, de la mano de prestigiosos escritores, habrá pulido esa prosa exuberante, que entusiasmo, que dan ganas de correr a imitarlo, sentarse y escribir, a ver si hemos sido contagiados con algo de su talento. Prosas como la de Javier, ojalá que su distinguida persona me permita tutearlo, ▶

# » Diapares en sobre El Amante

engalanan las páginas de cualquier revista y es una enorme suerte para los directores de *El Amante* contar con semejante pluma en su staff. También es una suerte para los lectores, por supuesto, quienes seguramente ruegan por que más prosas de este talante aparezcan en la prensa argentina. No por nada es el Jefe de Redacción, por supuesto, puesto más que merecido. Ojalá que desde ese sitio ilumine, con la luz de sus frases resplandecientes, a los jóvenes críticos que llegan hasta la revista a ofrecer sus trabajos. Y ojalá que a estos no les gane la envidia o la desazón al verse disminuidos literariamente por Porta Fouz –espero, por el contrario, que tan magna prosa les da ganas de trabajar y estudiar y leer para superarse y poder, algún lejano día, llegar siquiera a unos centímetros del pedestal compositivo del Jefe de Redacción.

Me imagino que después de que apareciera Porta Fouz el proceso de selección de redactores se habrá tornado más cuidadoso, severo incluso, porque no es fácil conformarse con cualquier cosa contándolo en la redacción. ¡Ah, si Oscar Wilde, un hombre que bregaba por la crítica bien escrita, que consideraba a la crítica un arte no menor a la obra criticada, hubiese podido leer críticas como las de Porta Fouz! Se habría caído de espaldas de la dicha, seguramente, y, después de reponerse, lo habría invitado a esas conferencias sobre crítica y arte que daba, poniéndolo como ejemplo de lo que se debe hacer a la hora de ponerse a escribir sobre obras artísticas.

Creo que sería una buena idea, con el tiempo, juntar todas las críticas de Porta Fouz y con ellas armar un libro. El título podría ser “El arte de la crítica” (o “La belleza de la crítica”, por qué no). Sería un deleite, un placer no sólo de la inteligencia, pues, como dije más arriba, Porta Fouz escribe con mucha propiedad, con argumentos irrefutables, sino también un placer estético. Yo creo que podría estar a la altura de “Contra la interpretación”, de Susan Sontag, de “Discusión” o “Inquisiciones”, de Borges, o de cualquiera de los trabajos del ya citado Oscar Wilde. Felicito a quienes en *El Amante* tuvieron la tarea de seleccionarlo en su momento como crítico. Se ve que tuvieron buen ojo para la belleza. Claro que cuando la belleza es

tan grande se torna objetiva, universal, y hasta al más completo iletrado le saltan lágrimas de los ojos al contemplarla. Espero que me entiendan: la calificación que estoy dando al Señor Escritor Porta Fouz no nace de un gusto meramente personal, sino del éxtasis estético que provoca una prosa bella, pensada, construida con paciencia, esfuerzo, donde cada palabra ocupa un lugar que no puede ser ocupado por sinónimo alguno. La ligereza de los tiempos que vivimos, que hace todo más feo, hosco, terrible, debería ser suplantada por la pausa estilística de la prosa portafuoziana –una palabra que, me parece, pronto comenzará a ser usada en las universidades de cine y en las de letras, como una categoría literaria más, equiparable a “borgeana”, “saeriana”, “onettiana”–. Porque su prosa es una laguna azul, cálida ante la gelidez del mundo y fresca ante su agotador trajinar. Un remanso, un té divino, cinco minutos celestiales. Me faltan palabras, por supuesto, ¿a quién no le faltarían?, para hablar de la prosa portafuoziana como ésta se merece, pero espero que mis pobres construcciones hayan servido para que no se nos pase por alto que estamos ante el nuevo paradigma de la belleza crítica. Bueno, en realidad son fútiles mis palabras –¿quién no se habrá dado cuenta a esta altura de lo hermosa y desgraciadamente inimitable que es la prosa de Porta Fouz? Aparte es valiente. ¡Con qué bravura le espeta a Mike Leigh lo que piensa de su película! Pero eso no es nada: Porta Fouz se calza la bandera de la justicia crítica, y poética, y le sale al cruce, por nosotros, al director de *A todo o nada*, animándose a decir lo que nadie se anima. Estoy tentado a poner que Porta Fouz tiene “huevos”, “cojones”, que es un “macho”, pero temo que su delicadeza merece algo más que estas pobres palabras para referirse a su hombría sin par. Por supuesto, tanta bravura no es para estómagos débiles –por más que dicha bravura esté desparramada en una prosa linda como ninguna– y por eso Porta Fouz, mostrando ahora su cariz humano, benigno, paternal, nos avisa que no leamos sus opiniones vertidas sobre *A todo o nada* si es que no estamos listos para las emociones fuertes. Gracias, Javier, permitirme darte las gracias en nombre de todos los

lectores de *El Amante* por esta muestra de caballerosidad.

La actitud de Porta Fouz es muy similar a la empleada por Gaspar Noe en su película *Solo contra todos* –otro hombre, Noe, delicado, fino, elegante, muy inteligente, capaz de alcanzar una belleza sublime, que trabaja al máximo sus obras, con dedicación y esmero, construyendo a la perfección sus edificios de ornamento y argumento insuperables, donde uno iría a vivir con gusto –un parangón que viene a demostrar que los talentosos tienen mucho en común: en este caso, por ejemplo, comparten valentía, bravura, dignidad y amor por la belleza.

Y tiene muchísima razón Porta Fouz al afirmar que él hace lo que nadie y que a él mismo le gustaría leer críticas como las suyas. Por supuesto, como le pasa a cualquiera que tenga buen gusto, guste de las emociones fuertes y quiera paladear la inteligencia. Y no está mal que él lo diga. Lo suyo no es soberbia, no es vanidad, no es altanería. Es una llamada al esmero, al trabajo, a la dedicación, porque sólo con ello los reseñadores y críticos de este mundo lograrán lo que Javier: una prosa única, luminosa, preñada de inteligencia argumental y de belleza estética. Señor Porta Fouz: muchas gracias.

**Roberto Giaccaglia**

Nota: Esta carta no fue corregida para no interferir con lo que no sabemos a ciencia cierta si son recursos irónicos o meros errores de tipeo.

## Señores de El Amante:

Hay tanto que decir del último número de *El Amante* que ni sé por dónde empezar. Tal vez lo más correcto sea hacerlo por el número anterior. Esa tapa tiene que ser la mejor que hayan tenido. Se me aflojaron las rodillas cuando la vi en el puesto de diarios. *Antes de amanecer* marcó mi vida. Y lo digo en serio. Es la película que más veces fui a ver al cine (cuatro). Ni hablar de la cantidad de veces que la vi cuando salió en video. Yo tenía 15 años cuando se estrenó. Era complicado tratar de explicar a mis congéneres lo maravillosa que era esa película. Se aburrían a los 10 minutos, cuando presentían que no iba a haber persecuciones automovilísticas ni explosiones. No podían entender qué veía yo en esas dos personas que caminaban y no paraban de hablar. Todo. Yo lo veía todo. La magia, si existía, estaba ahí. La magia del cine y la de la vida. La espera por el reencuentro de Jesse y Céline pareció eterna. Más de 9 años pasaron y otro jueves me vio sentada en la butaca de un cine. Me acurriqué, sonreí, lloré, exclamé, me estiré, reí, me emocioné. Tantas emociones mezcladas. Tanto les había pasado a ellos en esos 9 años. Tanto a mí. Y aún éramos los mismos. Jesse, Céline. Ethan, Julie. Richard. Yo. Ha-

bía gente que salía no muy convencida, mientras yo era un amasijo de emociones que no lograba volver a 2004, a Buenos Aires, a la realidad. Una mujer le decía a la hija adolescente: "Capaz nos hubiera gustado más si hubiéramos visto la primera". Entonces comprendí esas cosas que a veces me cuesta entender aunque parezcan tan obvias. La mayoría de la gente no había estado 9 años gastando un video, arrugando las páginas de un libro, esperando saber qué había sido de la historia de Jesse y Céline. Para la mayoría de la gente aquella otra película no había marcado a fuego su vida. Y entonces no salía del cine como si flotara en la dimensión desconocida. Poco me importó de todos modos. 9 años es mucho. 9 años no es nada. Yo flotaba. Esto ya es extremadamente largo para colgarme a hablar mucho del número actual, así que voy a intentar ser lo más sintética posible. Primero: la nota de Manuel Puig. Si *Antes del amanecer* y *Antes del atardecer*, si Linklater, son magia, magia del cine y de la vida, ¿qué decir de Puig? Magia del cine y de la vida, que se mezclan, se funden, se con-funden todo el tiempo. Uno de los mejores escritores que hayan existido. Sus retratos de las clases populares son perfectos. Imposible resistirse a sus deliciosas criaturas perfumadas. Así que felicitaciones a Trerotola por la nota y a *El Amante* por la idea. Sobre *La mala educación*, sensaciones tan encontradas que nunca pude terminar de decidir qué me pareció la película. En sí, creo que el problema fue el contrario, que no hubo sensaciones encontradas... casi no hubo sensaciones. Esperaba la película hacía tiempo. Creí que se iba a sumar a ese grupo conformado por *El crimen del padre Amaro* y la obra de Sade. Pensé que la crítica a la Iglesia iba a ser dura y deliciosa. Pero no. No pasó nada. La historia se fue por la tangente con más giros-sobre-giros que *Obsesión*. Y no supe qué pensar entonces. Y no sé qué pensar ahora. No soy seguidora de la obra de Almodóvar. Sí soy una seguidora obsesivo-compulsiva de las películas de Gael García Bernal. (Bourdieu en *La distinción* habla de cómo las clases populares siguen a los actores mientras que la burguesía lo hace más bien con los directores. Desde que lo leí no puedo sacar esa idea de mi cabeza. Me gustan tanto tantos actores. Claro que me gustan tanto tantos directores también, pero bueno... cada tanto me acuerdo de las palabras de Bourdieu.) Sobre el dossier. Magnífico. Se sentía llegar. Y ya era hora. Me gusta mucho lo que ustedes dieron en llamar la NCA. La lista sería interminable y ustedes ya la compendiaron muy bien. Ben Stiller, *Ni idea*, los Farrelly, los Simpson, Sandler, Barrymore, Wilson, Black (a Carrey y a Austin Powers no los puedo ver ni en figurita). Una disidencia: por fantástica que sea la NCA, no creo que

sea tiempo de abandonar a Woody Allen y, al margen de lo terrible que haya podido ser *Alguien tiene que ceder*, creo que Diane Keaton es una excelente comediente. Es más, creo que justamente Allen con Keaton, Keaton con Allen, mostraron lo mejor que cada uno de ellos tenía para dar. Pero aun fuera de esa fórmula hicieron cosas excelentes. Dos acotaciones más: 1) Porta Fouz: ¡gracias por esa intro sobre las peripecias del censo en Sociales! En mi caso, fueron cinco extenuantes horas de cola. 2) Comparto con el lector invitado a escribir: ¿qué carajos hay que hacer para conseguir *El cine según Hitchcock*? Llevo años intentándolo. Nuevo. Usado. Las respuestas se repiten. Nuevo no se consigue (eternamente hablan de una posible nueva edición). Y usado... la respuesta es casi un chiste: ¿quién carajo va a querer vender ese libro después de que lo consiguió? Hitchcock es mi director favorito. Vendo mi alma al diablo por el libro. Besos para los amantes.

**Anabella Castro Avelleyra**

**Señores de *El Amante*:**

Vi unas películas que me gustaría comentar con ustedes y darles mi opinión.

**MARIA LLENA ERES DE GRACIA.** Curioso título para una película sin gracia alguna. Hay un punto de inflexión muy notable y muy importante en la película, y se produce más o menos en la mitad, cuando la protagonista llega al avión. Todo lo que se desarrolla de ahí en adelante son acciones (una más ridícula e inverosímil que la otra) que van hundiendo cada vez más a lo que podría haber sido una película interesante. ¿Por qué dejan escapar a María del aeropuerto si saben que lleva droga? ¿Por qué a María se le ocurre escaparse con la droga? ¿Por qué va a la casa de la hermana de una chica a la que había conocido hace dos días e inventa esas mentiras tan poco creíbles como difíciles de mantener? ¿Y por qué la hermana deja invadir su casa por estas mujeres? ¿Por qué los encargados de recibir la droga luego de que las muchachas se escapan les dan igual su dinero? Tantas dudas sin responder. Y para cerrar, María se queda en Estados Unidos para criar a su hijo bajo el nuevo mandato de Bush.

**EL AMOR (PRIMERA PARTE).** Pensé que la película iba a tener una cierta mirada machista inevitable por el hecho de haber sido escrita y dirigida por cuatro hombres, pero cuando la vi me encontré con una de las mejores películas que vi. Así, ni una de las mejores películas del año, ni de Argentina, ni nueva, sino sencillamente "de las mejores que vi". Es excelente por muchos motivos: en lo personal, porque transcurre en gran parte en la esquina de mi casa y en

las calles aledañas, pero además porque Leonora Balcarce es muy linda y muy buena actriz. Luciano Cáceres también tiene lo suyo. Todo lo que hacen los dos es absolutamente real, las conversaciones, los gestos, las miradas, el sexo, sobre todo el sexo. Qué lindo es cuando una película no tiene ningún factor sorpresa o inesperado y sin embargo hace que uno esté completamente entregado a la pantalla sin un segundo para pensar en otra cosa que no sea lo que está viendo y lo que va a ver a continuación, a pesar de que desde el principio uno sabe que Sofía y Pedro van a cortar y también cómo van a cortar.

Lo único que tendría para criticar negativamente, pero es casi de mal gusto que lo mencione porque es una boludez, sería el hecho de que Pedro de pronto fume cuando nunca antes se lo había visto con un cigarrillo. Admito que esa escena final en el bar, en la primera cita, me conmovió hasta las lágrimas.

Mis más sinceras felicitaciones para Fadel, Mauregui, Mitre y Schnitman. Y para Agustín Campero por su crítica.

**Vera Fabrykant**

**Bueno, me cansé:**

Sí, ya estoy repodrido de leer a este señor Carnevale y a su sección "El especialista" en la revista de cultura Ñ.

¿Por qué escribo a *El Amante* y no mejor a Ñ? Quizá porque prefiero esta revista, o quizá también porque más de una vez escribí a Ñ para hacerles notar errores bastante groseros (por ejemplo que Kitano dirigió *Batalla real*). Alguien me respondió por e-mail que les gustaría tener más presupuesto para tener gente que sabe tanto de cine.

Pero volviendo al tema este de Carnevale, ¿cómo alguien puede ser tan resentido?

¿Cómo a alguien le puede causar satisfacción que a Quintín lo sacaran del Bafici?

¿Cómo alguien puede ser tan necio y decir que el público de los festivales es tilingo y consumista?

Es cierto que muchas veces en *El Amante* quieren ser provocadores y terminan diciendo pavadas que no interesan, pero también creo que escriben sin resentimientos y tratando de aportar nuevas ideas sobre lo que el cine es o podría ser.

Pero no sólo eso, además no tiene una sola idea propia y no puede escribir nada sin tirar un palo hacia lo que hacen en *El Amante* (las listas, por ejemplo).

Desde el resentimiento no se puede crear nada. Y se gasta demasiada energía luchando contra los resentidos. Así que propongo: no leer su columna, no escribir más cartas de quejas, y que ustedes desde ahí no publiquen más notas o comentarios respondiendo a este señor.

**Julián Giulianelli**

### De padres y padrecitos Todos somos Céline Pesadilla

EL REGRESO, *Vozvrashcheniye*, Rusia, 2003, 105', dirigida por Andrei Zvyagintsev, con Vladimir Garin, Ivan Dobronravov, Konstantin Lavronenko.

"*Mater semper certa est*", decían los romanos. De la maternidad no se duda. Era la paternidad la que podía ser incierta. Pero el sentido último de la sentencia remite a un saber atávico luego confirmado por la ciencia: el ser humano es concebido hembra y elige la masculinidad durante la gestación.

De esa duda y esa alternativa trata *El regreso*. Lo hace desde su tradición, histórica y cinematográfica. La primera destaca una larga serie de padres terribles que marcan la historia rusa. La segunda es más reciente: dos cineastas que resumen aquella historia y la proyectan hacia un futuro incierto: Tarkovski y Sokurov. Zvyagintsev resume ambas tradiciones. Lo hace con una película pequeña y ambiciosa; dominada por un padre tan terrible como Iván o el padrecito Stalin. Un padre, para colmo, que puede no serlo, que viene a ocupar un lugar vacío en la vida de dos adolescentes. Que los somete a pruebas para forjarlos en su modelo de masculinidad. El viaje de este hombre con sus hijos (Andrei e Iván, como Rubliev y el infante de los films de Tarkovski) va desde una incierta civilización hasta un paisaje de soledad onírica de matriz sokuroviana. En ese terreno se juegan las elecciones del trío. Ninguna de ellas es fácil. El padre no impone su ley gratuitamente. Todo está en cuestión, como la Rusia actual. Pero no hay alegoría que dirija el sentido del espectador. Sólo la difícil relación entre padre supuesto e hijos dudosos. Un padre que aparece y desaparece de la historia con una misma imagen de matriz religiosa. Iconos. Tradición plástica rusa. Cuerpos vivos profanando el agua en el inicio. Cuerpos muertos devorados por el agua en el final. Agua que perdona a los hijos y se lleva al padre una vez que todos hayan creado y recreado sus roles. Hombres pariendo hombres. Agua que permanentemente rodea y amenaza al trío masculino. Y que es mujer, omnipresente. Para Zvyagintsev, de la distracción y paciencia de un Dios terrible nació la criatura que cree ser hombre. Otra mitología. Tal vez otra religión. No es poca ambición para un debutante. **Eduardo Rojas**

ANTES DEL ATARDECER, *Before Sunset*, EE.UU., 2004, 80', dirigida por Richard Linklater, con Julie Delpy, Ethan Hawke.

¿Por qué Julie Delpy y no Ethan Hawke? Cada vez que Céline tiene la palabra nos llama la atención un poco más. Y no hay que demostrar nada porque todo está a la vista. Como consignan las notas que reseñaron la película (*EA* N° 150), *Antes del amanecer* y *Antes del atardecer* tratan sobre el tiempo. En *Antes del amanecer* un tiempo más acotado añadía espacios nuevos. En *Antes del atardecer* el tiempo se dilata e inesperadamente toma cualquier atajo y puede derivar hacia cualquier parte. Dentro de este movimiento lo que hará Ethan Hawke, embriagándose de amor, es sumar espacios para alargarlo. Y aquí Céline despierta más curiosidad; y nos calzamos los zapatos de Jesse (vemos bastante desde los ojos de Jesse) estirando un recorrido que queremos que no se termine.

¿Pero por qué esta veleidosa devoción, predilección, pasión, propensión hacia Julie Delpy? ¿Por qué si me dan a elegir prefiero leer el diario de viaje de Céline a la novela de Jesse?

Porque le importan los problemas ambientales, porque traduce su pensamiento a otra lengua, porque sus emociones están menos resguardadas, porque estudió Ciencias Políticas para darse cuenta de que el trabajo (y el estudio, ¡ni hablar!) a veces burocratiza las cosas más inmediatas; porque carga con el acervo culturoso francés pero puede hacerse a un lado; porque es más linda de lo que piensa; porque aunque no crea en la astrología, ni en Dios, ni en la reencarnación, sabe que el racionalismo también se agota; porque elige la libertad con su alta dosis de soledad en vez de la seguridad de una pareja conformista; porque sufre (y lo asume) el síntoma global de no involucrarse afectivamente; porque toca la guitarra; porque se reúne a cenar con sus vecinos, expansivos, ¡latinos!, a quienes Jesse mira con extrañeza anglosajona; porque a los 32 años mantiene el mismo espíritu de reflexión que a los 23, un poco más herido pero no por eso amordazado; y porque sigue en pie la mirada de Ethan Hawke para confirmar todo esto. **Lilian Laura Ivachow**

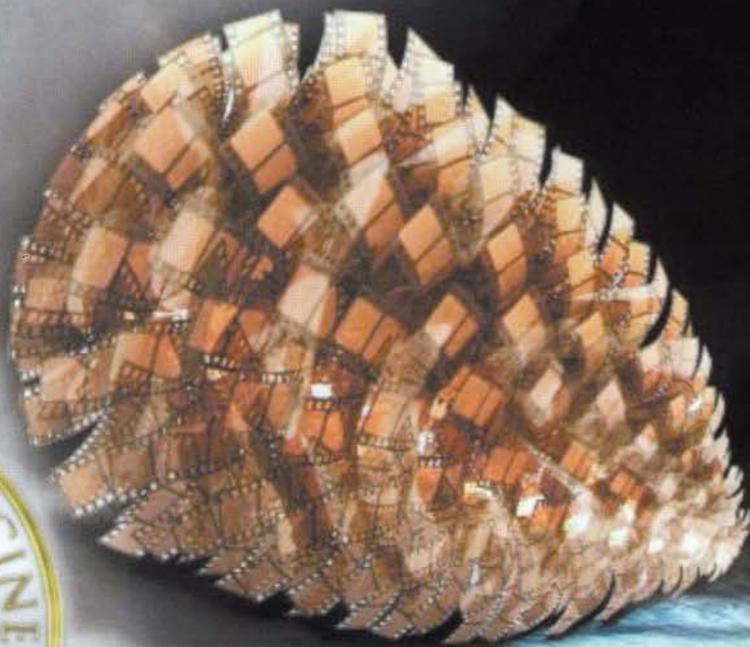
PELIGROSA OBSESION Argentina, dirigida por Raúl Rodríguez Peila, 126', con Pablo Echarri y Mariano Martínez.

*Peligrosa obsesión* es un remedo del cine de acción hollywoodense, una mala imitación teñida de algo de lo peor de la argentinidad de estos años. Se vende a todo ruido, incluye una vergonzante pelea entre argentinos y brasileños que parece una parodia y termina con una persecución, pura pornografía del movimiento, sin sentido narrativo: había que mostrar un camión cayendo, y para llegar a eso los escrúpulos lógicos fueron dejados de lado. Muchas otras cosas parecen aquí una parodia, pero no lo son. El propio título, paradigma del de un thriller directo a video traducido por infieles. El personaje de seducción preventiva de Victoria Onetto, un abuso de prepotencia de escote y de boca entreabierta. La cabeza dura vasca del personaje de Echarri y la chantada tana del de Martínez, listas para exhibir el país crisol de razas, acompañadas de los músculos y las miradas torvas de los galanes. El malísimo interpretado por Belloso, que vaya a saber uno con qué motivo mata a la Onetto. Las vueltas de tuerca absurdas y arbitrarias, con un cierre que al desandar la película en la memoria deja una sensación de defraudación aún peor que si el plano final fuera Echarri abriendo los ojos y diciendo: "Fue todo un sueño". *Peligrosa obsesión* parece una pesadilla pero es real. Con su producción brillante, costosa, grasosa, algunos planos aéreos y el sonido al máximo, la película fue acompañada por el éxito de taquilla e incluso por algunas críticas favorables. El gran peligro de esta *Peligrosa obsesión* es que tenga descendencia, que el cine argentino masivo siga por este camino y el de *Patoruzito*, y que el modelo de calidad de *Nueve reinas* siga sin encontrar continuadores. Hay peligro incluso de que *Peligrosa obsesión* sea vista como una alternativa masiva preferible a las dos últimas películas de Campanella, que no nos gustan pero al menos ofrecen seriedad y compromiso, características difíciles de encontrar en esta producción –sin más norte que el de facturar– de Bossi y Menastasi. **Javier Porta Fouz**

del 11 al 18 de diciembre

# PANTALLA PINAMAR

2004 - 2005

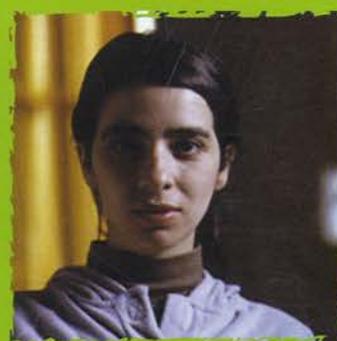


**Un encuentro de cine  
junto al mar**



Instituto Cultural  
Gobierno de la Provincia  
de Buenos Aires

INCAA  
INSTITUTO NACIONAL DE CINE  
Y AUDIOVISUALES



# ¿YO PODRIA TENER VIH?

**Discriminar es suponer que el otro tiene más riesgos.  
Es sentir que los otros sí se pueden infectar.**

**El que cree que no se puede infectar con VIH, no se cuida.  
Y el que no se cuida, es el que se puede infectar.**

**Por eso, sentir que nos puede pasar  
es empezar a cuidarnos.**

**Centros especializados del Gobierno de la Ciudad que realizan  
el test de VIH en forma gratuita, además de la Red de Hospitales:**

**Centro de Salud N° 2**  
Terrada 5850  
4572-9520/6798

**Centro de Salud N° 5**  
Avda. Piedrabuena 3200  
4687-0494/1672

**Centro de Salud N° 7**  
Montiel y 2 de Abril de 1982  
4602-5161

**Centro de Salud N° 9**  
Irala 1254  
4302-9983

**Centro de Salud N° 13**  
Directorio 4210  
(Parque Avellaneda)  
4671-5693

**Centro de Salud N° 18**  
Batlle esq. Ordóñez y Miralla  
4638-7226

**Centro de Salud N° 20**  
Perito Moreno entre Cruz y  
Varela  
4919-2144

**Centro de Salud N° 33**  
Córdoba 5656  
4770-9202

**Casa Joven Flores**  
Bonorino 884  
4633-1131/5206

**Hospital Ramos Mejía**  
Servicio de  
Inmunocomprometidos  
Urquiza 609  
4931-5252  
4127-0276

**Hospital Piñero**  
Consultorios Externos  
Varela 1301  
4634-3033

**Nexo**  
Callao 339 - 5° piso  
4375-0359

**UTE-CTERA (Capital)**  
Membrillar 129  
4611-0916

**Lugares de la ciudad donde realizar  
denuncias de discriminación:**

**Defensoría del Pueblo**  
Area CoMO  
Venezuela 842  
4338-4900 int. 7558/60

**Subsecretaría de Derechos  
Humanos**  
Av. de Mayo 525 - 1° piso  
4323-9770 / 9537

**0800-333-56836** de 10 a 20 Línea gratuita gobBsAs

**0800-3333-444** Línea gratuita Ministerio de Salud de la Nación