



CINE MANTE

La manzana | Aprile | Celebrity | El gran Lebowski | La vida soñada

edición especial
festival de cine
de buenos aires

ANO 8 | Nº 86 | MAYO 99 | ARG \$ 7,50 | URU \$ 50
0.0086
9 770329 260003

La biblioteca de **EL AMANTE**

EN VENTA EN LA REDACCIÓN DE **EL AMANTE**

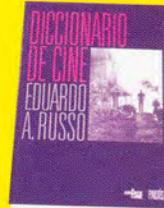
ENVIOS A DOMICILIO



La aldea local
Tomás Abraham
321 páginas. \$ 22



Perseverancia
Serge Daney
176 páginas. \$ 12



Diccionario de cine
Eduardo A. Russo
313 páginas. \$ 25



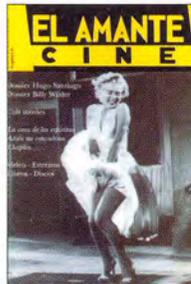
Scorsese
Colección Directores Nº 1
80 páginas. \$ 10



Wim Wenders
Colección Directores Nº 2
80 páginas. \$ 10

Consígalos
en la redacción
o solicítelos por
teléfono
o e-mail.

¿Le faltan algunos amantes?



**SUSCRIBASE A EL AMANTE
Y RECIBA UN LIBRO DE REGALO**

NO VALIDO PARA CAPITAL FEDERAL
Y GRAN BUENOS AIRES

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**: 4322-7518/4326-5090. O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar.

TIPO DE SUSCRIPCIÓN

Argentina	\$ 70	o dos pagos de \$ 35
Mercosur	u\$s 70	+ gastos de envío (u\$s 60)
Resto de América	u\$s 70	+ gastos de envío (u\$s 80)
Europa y resto del mundo	u\$s 70	+ gastos de envío (u\$s 90)

QUIERO UNA SUSCRIPCIÓN ANUAL (12 NUMEROS) Y UN LIBRO GRATIS:

Martin Scorsese Wim Wenders

NOMBRE Y APELLIDO

DIRECCIÓN

TELÉFONO

EL AMANTE CINE

N.º 86

MAYO

1999

Editorial

Queridos lectores:

Este es el primer número especial en la historia de *El Amante*. La ocasión lo justifica. Acaba de concluir el primer festival de cine en la historia de la ciudad de Buenos Aires. Una pauta publicitaria del Gobierno de la Ciudad, organizador del evento, nos permite solventar los gastos de un número de 112 páginas, 48 más de las que editamos habitualmente, pero manteniendo el precio del ejemplar. Es justo que así sea. Para el lector y también para el esfuerzo realizado. Nos pareció que era necesario que quedara un testimonio de lo ocurrido entre el primero y el once de abril, un testimonio que intenta ser profundo y que se diferencia de lo que otros medios están en condiciones de producir. El Festival nos pareció importante para la cultura cinematográfica argentina. Es más, nos pareció un buen festival. En la programación, en la organización, en el ambiente que logró crear. Pero, costumbre de la casa, la cobertura está lejos de ser complaciente. Quien se aventure en el suplemento que le dedicamos podrá comprobar que hicimos algo más que compilar méritos y señalar fallas puntuales. Intentamos una verdadera crítica del Festival, una exposición de las contradicciones que puso en juego, de las que le dieron origen, de las que pueden amenazar o condicionar su futuro. La confección de este número nos dejó exhaustos, como nos agotaron los días del Festival. Fue un cansancio duplicado, pero también una alegría por partida doble. Esperamos que ustedes también lo disfruten.

Los directores

Directores

Eduardo Antín (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Consejo de redacción

los arriba citados y Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

Santiago García
Eduardo A. Russo
Jorge García
Tomás Abraham
Silvia Schwarzböck
Alejandro Ricagno
Sergio Eisen
Alejandro Lingenti
Marcela Gamberini
Máximo Eseverri
Sergio Francisco Pineau
Lisandro de la Fuente
Diego Brodersen
Blas Eloy Martínez
Leonardo M. D'Espósito
Javier Porta Fouz
Juan Villegas
Sergio Wolf
Hugo Salas
Michael Gallinsky
Sol Montero
Marcela Staude
Marcelo Mosenson
Santiago Giralt
Tino y Norma Postel

Secretaría

María Alimova (Rusia le queda chica)

Festival de bombones

Martha González, premio del público

Corresponsal extranjero en una grúa

Gustavo J. Rulo Castagna, ¿y Racing?

Cadete independiente pero de Boca

Gustavo Requena Johnson, el gran Chucky

Megabanquete doble con fuegos artificiales

Norma Postel, la más grande repostera del mundo

Colaboración en el festín

Benjamina, la encargada de las tortillas

Corrección a cuatro manos

Diego Brodersen y Leonardo M. D'Espósito, juntos son dinamita

Meritorio de corrección

Jorge en presencia de un payaso García

No corrige pero siempre nos guía

Gabriela Ventureira, volvé gorda, te extrañamos

Jefe de archivo y pizzerólogo

Santiago 8 porciones García, el agrandado

Traducción de idiomas independientes

Lisandro de la Fuente, el mundo es chico

Composición tipográfica y diagramación

Carina Cerruti

Diseño de tapa y maqueta

Luis Goldfarb

Fotomontajes

Hugo Salas

Preimpresión e impresión digital

CentroGráfica SRL. Reconquista 741,
Buenos Aires. Tel. 4315-3980

Imprenta

Latin Gráfica, Rocamora 4161, Buenos
Aires. Tel. 43867-4777

Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez y Cía. SA. Moreno
794 9º piso. Buenos Aires

Distribución en el interior

DISA SA. Tel. 4304-9377 / 4306-6347

EL AMANTE es una publicación de Ediciones Tatanka S. A. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista.

CORRESPONDENCIA A
Esmeralda 779 6º A
(1007) Buenos Aires
TEL (541) 4322-7518 / 4326-5090
FAX (541) 4322-7518

E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

EL AMANTE en Internet
http://elamante.com.ar

2	La manzana
4	Aprile
6	La vida soñada
8	Celebrity
10	En presencia de un payaso
12	El gran Lebowski
14	Los últimos días del disco
15	El viento se llevó lo que
16	Lo opuesto del sexo
17	El amateur
18	H. G. O. El divino Ned Beloved, amada hija
19	El visitante Hilary y Jackie Conflicto de amor en Metroland
20	Siempre queda la pasión Enredos de oficina
21	Un animal, los animales Juegos, trampas y dos armas humeantes El violín rojo
22	8 mm Mensaje de amor El siglo del viento El tele-gurú

23 De 1 a 10

25 Tomás Abraham

29 Correo

32 Mundo cine

Guía del amante

37 Libros

38 Discos

39 Video

44 Cine en TV

48 Agenda

Especial Festival de cine de Buenos Aires

Secciones

ii	Introducción
vii	Las 20 vedettes
xviii	Cine independiente americano
xxvii	La revolución digital
xxxii	Cine argentino
xxxix	Cineastas
liii	Cinefilias
lx	Mundo festival

La manzana

Sib

Irán-Francia, 1997, 85'

Dirección: Samira Majmalbaf

Producción: Majmalbaf Productions y MK2 Productions

Guión: Mohsen Majmalbaf

Fotografía: Ibrahim Ghafori y Muhamad Ahmadi

Montaje: Mohsen Majmalbaf

Intérpretes: Massumeh Naderi, Zahra Naderi, Ghorbanali Naderi, Azezih Muhamadi, Zahra Saghrisaz.



atrapando la luz

por Eduardo A. Russo

Lo diáfano de las imágenes de *La manzana*, la fluidez de su narración, la levedad de su tono —im-puesto a una historia que invitaba a desarrollar sus aristas más dolorosas— pueden incitar al equívoco. Si sumamos el hecho de que su directora, Samira Majmalbaf, apenas tiene 18 años (17 mientras se rodaba la película), se hace tentador considerarla un pequeño milagro cinematográfico que, como tal, resistiría todo intento de comprensión. En ese sentido, *La manzana* sería, sobre cualquier otra apreciación, un film para el discurso celebratorio, que indudablemente merece. Pero tal vez necesitemos algo más ante esta película de radical extrañeza para nuestros ojos de espectadores trabajados por tantas horas —años, décadas— de un cine que intenta —vía espectacularización y virtualidad— la adhesión o la sorpresa por los medios más estridentes. Lo que nos exige reposa en un pacto que renace cuando se lo creía superado en plena sobredosis audiovisual: el que se basa en la confianza en la imagen, en la posibilidad de que resplandezca una verdad en aquello captado por la cámara. Antes de referir a las imágenes, el primer llamado de esta película se sustenta en su misma propuesta narrativa. Contar lo narrado en *La manzana* empuja a convertirse en espectador. Aunque lo que ofrezca sea algo drásticamente distinto a lo esperable luego de leer su sinopsis.

Las hijas de la oscuridad... La película de Samira Majmalbaf cuenta una historia real: la de las gemelas Zahra y Massoumeh Naderi, encerradas hasta los 11 años por su padre Ghorban, sexagenario y

desocupado, quien compartía el cuidado de ambas junto con su mujer ciega. Las niñas crecieron tras las rejas y paredes de una casa pobre de Teherán, hasta que los vecinos pidieron la intervención de las autoridades. *La manzana* relata el encuentro de las dos gemelas con el mundo exterior, la quejumbrosa obstinación del padre —quien insiste en decir que obedece a los preceptos tradicionales— y la aterradora aquiescencia de la madre ciega. La directora —asistida en el guión y el montaje por su padre, el notable realizador Mohsen Majmalbaf— abordó la historia de las niñas en el intervalo que va desde su retorno al hogar (luego de un breve período de atención médica) y la disolución del sistema de encierro en que consistía la totalidad de su mundo. Zahra y Massoumeh, sus padres y la asistente social que intenta llevarlos a una integración con el exterior son las principales figuras de una película que, por otra parte, abunda en personajes —vecinos y niños— que asisten al grupo en su salida de un refugio (tan sórdido como protector) hacia su encuentro con una vida que, al final de la película, todavía se abre para esperarlos. Hasta aquí el argumento, aunque si agregamos un par de detalles, *La manzana* espesa su propuesta estética, sus sentidos se multiplican, y la perplejidad del espectador se agudiza. Por un procedimiento ya habitual en muchas de las más notables películas iraníes que conforman, por lejos, la cinematografía más sorprendente de las últimas décadas, Samira Majmalbaf eligió a los propios protagonistas de esa historia para que animaran lo vivido. Pero por las características de esos mismos hechos, la seme-

janza con otros casos (entre los que se destacan las experiencias de Abbas Kiarostami en *La vida continúa*, *Detrás de los olivos* o la magistral *Close Up*, que involucra al propio Mohsen Majmalbaf y también se origina en un sonado caso entre policial y mediático) cede ante la diferencia. En *La manzana* escuchamos los lamentos del viejo Naderi y, más allá de las etiquetas de “monstruo”, logramos comprender su obsesión por evitar ante todo una deshonra inadmisibles, siendo fiel al canon que indica: “la mujer es una flor que se marchita al sol y la mirada de los hombres es ese sol”. Pero, ante todo, encontramos a las pequeñas Zahra y Massoumeh, las *deslumbradas* niñas extraídas del encierro, que habitan los pasajes más memorables del film.

...y el deseo del mundo. Las películas sobre la infancia son una tradición del cine iraní. Pese a lo que se afirma frecuentemente, no se trata de una estrategia temática impuesta luego de la revolución islámica, al estrecharse los límites de cualquier conflicto ligado a las relaciones amorosas en el marco de una pareja. Padres e hijos, o niños frente al mundo, ya eran una presencia constante en los tiempos previos al derrocamiento de Pahlévi, hasta con festivales propios. Es verdad: en el cine iraní los chicos abundan. Pero aquí se trata de otra cosa. *La manzana* es más que una película con niños, la crónica de un nacimiento tardío, trabajoso, que incluye por igual dolor y felicidad. Zahra y Massoumeh ejecutan ante cámara la ínfima articulación de las escasas palabras que han

aprendido. Y si se registran con la minuciosidad de un reportaje (micrófono visible incluido) los diálogos entre el padre y la trabajadora social, o aparece esporádicamente la silueta de una madre furiosa privada de la vista y cuyo rostro jamás podrá verse, cubierto perpetuamente con el *chador*, se asiste a la humanización de las hermanas con un regocijo que no puede dejar de trasladarse al espectador.

La manzana es una película que no se funda en palabras, y no porque sea muda. Aunque sobrea-bundan, están devaluadas y se apoyan en el estereotipo, la trivialidad o la inutilidad. Son las de la empleada estatal queriendo vanamente convencer al padre de la insensatez de su decisión de recluirlas a las hijas, las del anciano justificándose en frases grabadas a fuego por su educación dogmática, las de los gritos e insultos iracundos de la madre en su impotencia de ciega, o las de una niña generosa que parece ignorar la posibilidad del silencio. Frente a ellos, se impone el deambular de las hermanas, puntuado, de tanto en tanto, por un reclamo primordial. Apenas miradas durante once años por un padre obnubilado por una doctrina arcaica, sin otro espejo que aquel que les devolvía esa *semejante* que era cada gemela para la otra, la demencia y lo siniestro acechan como trasfondo en *La manzana*. Pero la ficción apunta a una dirección que convierte el film en una rara reparación del daño y, en última instancia, en una afirmación vital. Y si uno está harto de las lecciones de vida que propina el cine en estos presuntamente animosos noventa ("pensar positivo", reza el apotegma mainstream), aquí se trata de algo distinto. Nadie enseña, se trata de que todos —las niñas, su familia, pero ante todo el espectador— asista a un relato de aprendizaje inestable, de éxito incierto. Como sucede con ellas, un sentimiento de *lo que ocurre por vez primera* impregna al observador cuando el deseo del mundo asume la forma de un helado, o de esa manzana que da título a la película (y que, más allá de la iconografía cristiana, parece aludir de modo más universal a la vida y al conocimiento). Regalada por la asistente social, o pendiente del hilo esquivo que sostiene desde una ventana un pequeño granuja —que provoca un final extraño, inquietante, donde la madre ciega titubea ante la manzana que la roza, inasible— y que podría decidir (o no) la interrupción de su encierro voluntario.

Zahra y Massoumeh son dos seres inacabados que la memoria cinéfila propicia como cercanos a aquel Kaspar Hauser de Herzog, o a Víctor, el niño salvaje del Aveyron que se propuso educar un Jean Itard con el rostro de Truffaut. Pero aquí se impone otra diferencia: la animalidad que acecha-

ba en Víctor como niño feral o la reclusión inhumana de Kaspar Hauser poco se parecen a lo vivido por estas gemelas que más bien parecen estar aún por nacer al mundo, recién arrebatadas de su reclusión y en el umbral de ser humanas. Las condiciones en que vivían no impidieron que afloraran en ellas signos de humanidad, como nos informan las imágenes. En el mismo comienzo de la película, un brazo infantil intenta regar una planta del patio desde un lugar incierto, que se presume detrás de las rejas. Con las manos, pintan una flor en la pared de la casa. Algo —más que débil, como en germen— las sostiene como humanas; y es al despliegue de esa humanidad que el espectador asiste con asombro y regocijo. El encuentro con otros chicos o un animal, el simple hecho de cruzar la calle, de alejarse de la cuadra de casa o ir a comprar a algún negocio asume las formas del asombro propias de la infancia, aunque sean vistas bajo una lente patológica. Ya no entonces "lecciones de vida", sino simplemente el descubrimiento y la pregunta ante lo que nos hace humanos, y bajo qué riesgos y condiciones esa aventura puede ser posible. Un jocoso episodio entre una de las gemelas y esa amiga reciente que es toda sociabilidad, en el que intervienen una manzana, varios sorprendidos golpes en su cabeza y un beso, plantea el grado de complejidad que asoma tras la llaneza aparente. Todo está por aprenderse.

Además, de modo constante se reactiva la pregunta: ¿qué grado de realidad y cuánto de ficción debemos atribuir a lo que allí sucede? ¿Qué hay de representación y cuánto de *presentación* de un devenir ante una cámara que fija por igual, sin discernir, tanto lo previsto como lo azaroso?

Realidad y ficción. Alguna vez André Bazin se preguntó: "¿Por qué el azar y la realidad poseen más talento que todos los cineastas del mundo?". *La manzana*, incursionando en lo que ya parece todo un estilo en el cine iraní contemporáneo, recoge de la realidad su materia prima, tanto de la historia como de sus personajes. El ánimo clasificatorio inclina a emitir el diagnóstico: es un documental, una dramatización por parte de los mismos protagonistas que lo han vivido, de un suceso de la vida real. Acaso no lo sea exactamente: cuando el padre se queja, llora e insiste inútilmente con que no ha hecho otra cosa que cumplir con el mandato de lo que le enseñó la tradición (hasta esgrime un vetusto libro de Consejos para Padres que inspiró literalmente su política hogareña), no está actuando, sino viviendo una vez más su argumentación frente a la asistente social. De similar modo, los avatares de las gemelas son observados por la cámara de un mo-

do directo, con una vacilación de la puesta en escena en pro del registro de lo aleatorio que permite que aflore una atmósfera *verdadera* en los mejores pasajes de la película. Por momentos esto es tan intrincado que hace sospechar que la clásica división entre documental y ficción tiene sin cuidado a estos realizadores.

La belleza que irrumpe en muchos momentos no surge de estetización alguna, sino de esa precisión en la mirada que re-centra la atención sobre Samira Majmalbaf, más allá de su excepcional juventud y de la intervención de su padre en el guión y el montaje. En el cine iraní abundan los niños, pero brilla por su ausencia esa construcción psicosocial que se dio en llamar adolescencia. La directora de *La manzana* da la prueba terminante de una joven adultez impensable en las huestes de muchos "jóvenes cineastas" occidentales que, hasta la treintena o más, sostienen conflictos similares a los que el mismo cine difundió desde la posguerra como propios de *teenagers*. Sorprende, también, la lectura de *La manzana* que la misma Samira Majmalbaf propició desde su presentación en Cannes 98, como alegoría de la situación de la mujer en la sociedad iraní, y el encierro cultural contra el que parece dispuesta a batallar. Pero allí está la historia, con las gemelas que apenas caminan y aprenden palabras a lo largo de la película, con esos desafíos a punto de sobrepasarlas en cualquier momento. Y el alegato cede ante la exposición de los hechos. El discurso cristalizado (el mismo que desde la televisión o la prensa califica de "monstruo" al estólido padre) se reemplaza por el intento de comprensión, y la propuesta didáctica se interrumpe para dar paso a una suerte de revelación.

De la lucidez recuperada. *La manzana* es una de esas ficciones que acompañan largamente, y que renuevan la confianza en el cine dentro de un ambiente donde acechan el hastío o la sospecha de la reiteración infinita. Sacude la anestesia y nos arma como espectadores lúcidos (por propiciar la reflexión tanto como por exponernos a una *aventura de la luz* que parece un sello distintivo del cine iraní, apelando a la materia misma de la imagen en cine), abiertos a esos interrogantes que se han planteado en algunos momentos privilegiados nombres como Murnau, Ozu o Rossellini, y que en el presente intentan más que nunca ser reemplazados por el cálculo de efectos, los artificios espectaculares o la simple adulación de la audiencia. Sus imágenes nos instalan frente a una fábula luminosa, con la certidumbre de estar ante una de esas pocas películas que hoy cumplen con la extraña pero imprescindible misión de depurar nuestra mirada. ●●

Aprile

Idem

Italia, 1998, 78'

Dirección: Nanni Moretti

Producción: Angelo Barbagallo y Nanni Moretti

Guión: Nanni Moretti

Fotografía: Giuseppe Lanci

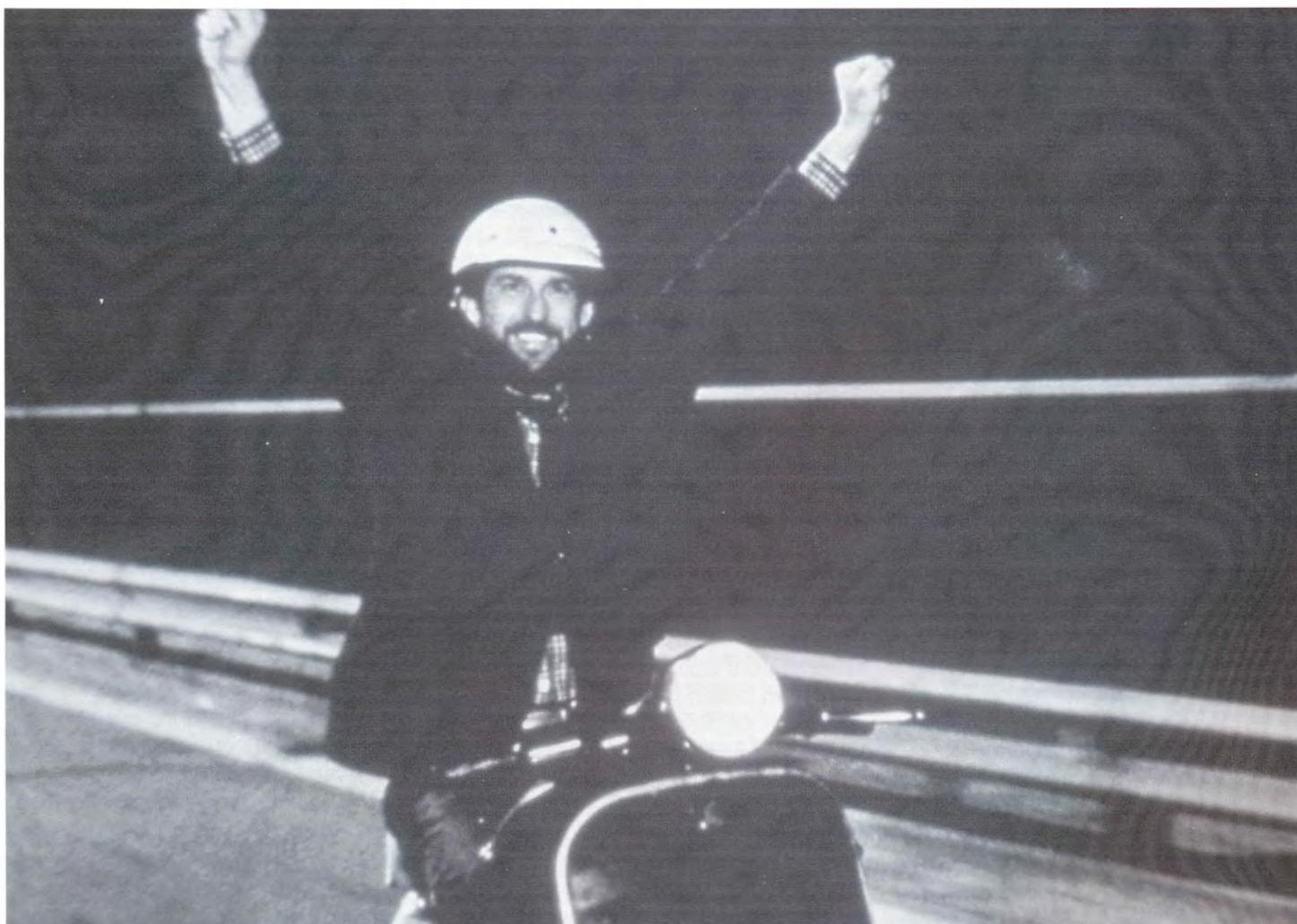
Montaje: Angelo Nicolini

Vestuario: Valentina Taviani

Intérpretes: Nanni Moretti, Silvio Orlando, Silvia Nono, Pietro Moretti, Agata Apicella Moretti, Nuria Schoenberg, Angelo Barbagallo.

el fin de una etapa

por Marcela Gamberini



En una entrevista para los *Cahiers du Cinéma*, Nanni Moretti se quejaba de la falta de cineastas italianos que reflejen problemas políticos y sociales, y citaba el caso de Woody Allen, quien en *Crímenes y pecados* ironizaba sobre Mussolini sin cuestionarlo. Moretti se preguntaba: "¿por qué nosotros, los italianos, nos autocensuramos?". A partir de esta reflexión es posible pensar algunos ejes que construyen el sistema cinematográfico de Moretti y, fundamentalmente, de *Abril*.

Para narrar lo que sucede en abril de 1996, Moretti se remonta dos años atrás y ambienta el comienzo de su film el 28 de marzo de 1994, cuando la derecha ganó las elecciones (ese es el momento en el que Moretti fuma su "primer porro", y pareciera decir que el enemigo es tan incorpóreo y efímero como el humo de su gran cigarro). Luego, la película, fechada como un diario personal, se ubica en abril de 1994, un conflictivo momento de la vida política italiana. Ya en el otoño de 1995, Silvia, su mujer, le comunica que están esperando un bebé. También en ese año comienza a preparar un musical que venía planeando desde hacía algún tiempo, pero que abandona el primer día de filmación porque, según el propio Moretti, "no lo siente de corazón". Ya en 1996, con la caída de la derecha, se propone hacer un documental sobre la situación política italiana. En abril de ese mismo año se producen los dos hechos más relevantes y más esperados por el propio Moretti: el triunfo de la izquierda en las elecciones y el nacimiento de su hijo Pietro. La película termina en 1997, en su cumpleaños número cuarenta y cuatro, cuando Moretti decide, ya convencido, abandonar el documental y filmar, por fin, el musical.

Según sus propias declaraciones, Moretti siempre hizo sus películas partiendo de experiencias personales. Muchos grandes realizadores utilizaron y utilizan esta misma estrategia (François Truffaut, Federico Fellini o Woody Allen, por ejemplo). Sin embargo, ninguno de ellos ha mostrado tan explícitamente su propia intimidad como Moretti. Dentro del género autobiográfico, Moretti es único. Sus films nunca tratan de reconstruir o de recuperar el pasado haciendo hincapié en la evocación melancólica. Para él ningún tiempo pasado fue mejor sino que, por el contrario, es necesario pensar el presente, vivirlo, ponerlo en tensión y cuestionarlo. En *Abril* se trata de reflexionar sobre el propio presente, sobre el propio devenir, pero nunca mirando hacia el pasado. En general, las autobiografías ponen en escena cierta propiedad del individuo de ser sujeto y ob-

jeto de la sociedad; de determinarla y ser determinado por ella. En definitiva, describen la manera específica en la que su autor participa o ha participado en la totalidad social. Sin dudas, todo esto aparece en *Abril*, pero siempre mediatizado por lo personal. El nacimiento de su primer hijo se vuelve una experiencia única e intransferible y es, definitivamente, el asombro y la emoción que le produce este hecho lo que modifica su mirada sobre el mundo. Cuando nace Pietro, Moretti no tiene más ganas de filmar el documental político; de alguna manera se libera, poniéndose en escena corriendo y bailoteando en las orillas de un río, o dejando que Pietro rompa los recortes de diario que él había guardado, o arrojándolos, él mismo, a la calle en un paseo en motoneta.

El cine para Moretti

Según Moretti, el cine es el espacio desde donde se puede reflexionar en voz alta, el sitio de las dudas y de las contradicciones, nunca el lugar de las certezas. Así, en *Abril* se pone de manifiesto la tensión entre el "deber" de filmar un documental político y el deseo de realizar un musical. También la tensión que supone oponer el deseo de querer estar junto a su mujer y a su hijo recién nacido frente a la "obligación" de realizar el documental. Sobre el final del film, el gesto de Moretti parece indicar que su sistema cinematográfico ha cerrado una etapa: la de la puesta en escena explícita de las cuestiones políticas y también la etapa de la manifestación a viva voz de sus experiencias personales. Cuando en el final de *Abril* Moretti reflexiona acerca del tiempo que le queda de vida, también está hablando sobre lo que le resta por hacer en cine, y la última escena, con el rodaje del musical, plantea un probable cambio en su discurso cinematográfico.

Abril es, definitivamente, una película ligera en el buen sentido: libre, personal, carismática, nada pretenciosa. Quizá no tenga la potencia de la reflexión política y estética de *Palomita Roja*, ni la coherencia de los cuestionamientos religiosos de *Basta de sermones*, ni siquiera la fuerza poética de *Caro Diario*, pero destila entusiasmo, libertad de estilo, chispazos de frescura y de humor. Y, lo que es más importante, transmite espontaneidad, una espontaneidad a partir de la cual Moretti construye su cine. Un cine auténtico, poco o nada artificioso, que se funda en experiencias comunes, que propone la necesidad de pensar la activa relación del hombre con el mundo que lo rodea y que se desliza siempre, como los recorridos de Moretti en su ya mítica Vespa, por el camino de la felicidad. ●●

La vida soñada

La Vie rêvée des anges

Francia, 1998, 113'

Dirección: Erick Zonca

Producción: Francois Marquis

Guión: Erick Zonca y Roger Bohbot

Fotografía: Agnes Godard

Montaje: Yannick Kergoat

Dirección artística: Jimmy Vansteenkiste

Intérpretes: Eloïde Bouchez, Natacha Régnier, Grégoire Colin, Jo Prestia, Patrick Mercado.

breve cielo

por Santiago García

La vida soñada es una buena película, pero algo falla. Su director, Erick Zonca, tiene algo para decirnos sobre la historia que está contando; mejor dicho: tiene una opinión sobre la película que expresa abiertamente hacia el final. Quiere que la historia de Isa y Marie cierre. Cuando la cara del director aparece, se borran los inolvidables rostros de las protagonistas. Como si fueran una imagen en el agua súbitamente arruinada por una piedra que cae sobre ella, todavía se adivinan sus facciones pero se han ido la belleza, la sutileza y la expresividad que tenían originalmente.

Para que se entienda bien lo que estoy diciendo hay que ir al principio de *La vida soñada*. Isa es una joven de 21 años; solo lleva consigo su mochila y tiene ese desparpajo natural y simpático que hace que uno la adore desde el minuto inicial de la película, de cualquier película. Pero Zonca no se queda en el retrato superficial y facillista; Isa es un personaje completo, no tiene de qué vivir, ni pretende tampoco pasar mucho tiempo en un mismo lugar. Vendiendo tarjetas que ella misma hace, consigue por casualidad un trabajo en una fábrica cosiendo a máquina. El lugar donde transcurre la acción es Lille, la zona de Francia más golpeada por la crisis económica. Isa no tiene la más remota idea de cómo coser y a duras penas logra sobrevivir las primeras horas de trabajo. Durante el almuerzo conoce a Marie, otra joven de veinte años que fuma en el baño a escondidas del resto de las empleadas. Entre las dos se inicia una relación de amistad. Marie acepta que Isa se quede unos días con ella. El departamento no es de Marie, solo lo cuida: la dueña ha muerto y su hija, Sandrine, está en coma en un hospital.

Isa y Marie son muy distintas. Isa tiene el pelo bien negro, es alegre, atolondrada y, cuando descubre el diario de Sandrine, decide ir a visitarla periódicamente al hospital, aunque no la conoce. Marie es rubia, más bien seria y endurecida, pero detrás de esa barrera no pueden ocultarse unos ojos terriblemente expresivos y una profunda mirada que trasunta temor y fragilidad. Marie desea escalar posiciones. Dadas las características de una y otra, uno tiende a identificarse más con Isa, porque su personaje parece más noble y directo, pero el rostro de Marie equilibra las cosas. La química de los personajes es espectacular, y juntas podrían llevar adelante un film de cinco horas. En la relación que se entabla entre ellas es donde la película encuentra sus mejores momentos. En el rostro de dos excelentes actrices (Elodie Bouchez es Isa y Natacha Régnier es Marie), el director desarrolla dos personalidades ricas y complejas. Existen, son reales, nos importan y nos gusta estar con ellas, compartir sus trabajos temporarios, sus alegrías, sus amores. Pero los méritos no se detienen en el dúo protagónico. Se cruzan con un par de personajes agradables, Charly y Fredo, dos guardianes de boliche que parecen duros y terminan demostrando un corazón blando. La amistad entre los cuatro va construyendo un clima a partir de pequeños detalles y situaciones menores. Marie tiene sexo con Charly pero Isa nunca se acuesta con Fredo. La historia alcanza entonces su momento de mayor complejidad y riqueza sin perder nunca cierta ligereza, que se irá diluyendo luego, cuando cobre más importancia el personaje de Chris, un joven burgués con quien Marie tendrá una relación destructiva. Ni el personaje ni

el actor logran tener la misma riqueza que el resto. Los conflictos crecen y, para el director, el crecimiento dramático se asocia con el efectismo, que se hace presente de manera burda y violenta hacia el final.

Erick Zonca declaraba, en una conferencia de prensa en el Festival de Cine Francés de Acapulco, que le interesaba el personaje del joven porque era el lado oscuro de la película, un costado que, según él, el film necesitaba. Y que ese personaje tenía originalmente mucha más presencia. Esta declaración es terrible, porque ese es el aspecto más débil de la película. La historia no requería la inclusión de un conflicto violento en la trama; es una debilidad que terminará por disminuir el resultado final.

El director tiene la habilidad de acercarse a Isa y Marie y caracterizarlas a la perfección (algo que no puede ponerse en duda), pero comete un grave error: decide juzgarlas, algo que *La vida soñada* no necesitaba. Por el contrario: la película alcanza su perfección a la hora de duración, con la amistad entre estas dos chicas y sus pequeñas aventuras.

Zonca contaba también que el personaje de Marie se basaba en una amiga de él que tenía la misma personalidad y con la que vivió, pero lo curioso es que su amiga siguió el camino opuesto al de Marie. Quedará para su terapeuta analizar sus conflictos con aquella amiga y la decisión de matarla en la ficción; a los críticos solo nos queda la película. Y en ella Zonca actúa de manera vengativa y efectista. Hay quienes vieron el final de *La vida soñada* como un final feliz, otros exactamente como lo contrario. En cuanto a lo que Zon-



ca quiso decir, es un poco más confuso.

Si vemos la película como la historia de dos chicas que sueñan una vida distinta que no logran alcanzar (a pesar de acariciarla por pocos días), entonces todo empieza a cerrar. Isa se encariña con Sandrine, ocupa su cuarto y escribe en su diario, pero eso se termina cuando Sandrine sale del coma. Isa pierde la ilusión pero no el ánimo, es buena y se alegra de haber ayudado a Sandrine, a quien cuidó por unos días, mientras ocupaba su lugar. El sueño de Marie era ascender socialmente a través de su pareja; no podemos advertir del todo si, además, estaba enamorada. De todas formas, ese es otro sueño que no se alcanza. Cuando pierde a su pareja y siente que su mundo se derrumba, vemos que sus intenciones fueron egoístas y no hay salida posible. Es interesante que Charly, el maravilloso gordo que sale con Marie y con quien se acuesta varias veces, decida olvidarla después de que ella lo lastima. La resignación a nivel social y emocional es su única manera de seguir viviendo. Pero para Marie, que no se resigna, la única solución es la muerte. Para Isa, en cambio, es volver al trabajo y hacerlo bien. Quizá seguir viéndose con Fredo y Charly. Isa se queda trabajando en una fábrica donde una larga fila de obreras hacen lo mismo que ella. Es la más joven, y eso indica que le esperan varios años haciendo la misma tarea en el mismo lugar. *O te amoldás o te matás* parece decir Eric Zonca en una simplificación bastante peligrosa. La falta de alternativas para sus personajes son tan forzadas que, en última instancia, parecen ser el reflejo de sus propias limitaciones como realizador. ●●



Celebrity

Idem

EE.UU., 1997, 112'

Dirección: Woody Allen

Producción: Jean Doumanian

Guión: Woody Allen

Fotografía: Sven Nykvist

Música: Temas varios

Montaje: Susan E. Morse

Diseño de producción: Santo Loquasto

Intérpretes: Kenneth Branagh, Melanie Griffith,

Winona Ryder, Leonardo Di Caprio, Joe

Mantegna, Judy Davis, Famke Janssen, Charlize

Theron, Michael Lerner, Hank Azaria, Aida

Turturro, Donald Trump.

demoliendo hoteles

por Gustavo J. Castagna

A esta altura de su carrera como director, con más de treinta películas a cuestas, no es fácil decir algo novedoso sobre el cine de Woody Allen. Cualquier nuevo film del realizador, desde los más atractivos e inteligentes hasta sus rutinarias propuestas donde se repite a sí mismo, siempre será bienvenido por sus incondicionales seguidores. La cuota anual de Allen con el cine, como más de una vez se dijo en *El Amante*, implica encontrarse con un amigo confiable, que nos invita una y otra vez a conocer los traumas, obsesiones y preocupaciones que lo hicieron famoso. Allen ya es un clásico del cine de los últimos treinta años y eso nos hace felices, porque vimos sus películas, queremos a unas más que a otras y recordamos situaciones graciosas y patéticas de varios de sus personajes.

Sus films, por lo tanto, establecen con el espectador una recíproca actitud de confianza y conforman un sólido cuerpo autoral (¿acaso el cine de Woody Allen es el último que aun puede fundamentar la teoría de autor?) frente a la agresión y el cinismo de otros directores y otras películas. En definitiva, después de cada reencuentro con el personaje, volvemos a girar un cheque al portador hasta el año siguiente, en el que Allen retornará con su ego habitual, su visión del mundo y sus temas de siempre, que ya conocemos en detalle.

Crímenes y pecados fue un punto de inflexión en la carrera de Allen. Aquel film de hace diez años, oscuro y terminal, hoy puede verse como la culminación de una primera etapa que alternó la desprolijidad formal de sus primeras comedias con la búsqueda de una estética personal, obsesiva y au-

toindulgente. En mi opinión, *Crímenes y pecados* es la última gran película del realizador, definición que no implica omitir, por citar tres films posteriores, el celebratorio homenaje que le hiciera al musical en *Todos dicen te quiero*, las divertidas escenas de *Un misterioso asesinato en Manhattan* y la autorreferencia exagerada y algo molesta de *Los secretos de Harry*. Es que, en cada una de sus películas, siempre habrá un instante genial, alguna reflexión interesante sobre el arte y la vida, un momento en el que Allen transmita un gesto que ya nos pertenece. Su obra, además, manifiesta una gran vitalidad (más allá de su cuota anual), como si el cine hubiera sido inventado para él.

Celebrity, en cambio, es una película extraña. Como primera cuestión a señalar, hay que decir que Allen no actúa en el film, aspecto que no sería importante en otro caso pero que, de acuerdo con la complicidad que el director busca establecer aquí con el espectador, la ausencia de su figura enjuta y problemática es un punto en contra del film. Su alter ego en *Celebrity* es Kenneth Branagh, encarnando a Lee Simon, un periodista farandulero con aspiraciones de escritor. La composición del actor y director inglés es loable pero impersonal, ya que cada uno de los tics, la forma en que imposta la voz y la totalidad de su batería gestual pertenecen a Woody Allen. Se nota, al respecto, el esfuerzo de Branagh por cumplir las rigurosas indicaciones del realizador pero, por momentos, su actuación no pasa de ser un calco de Allen como intérprete. En este sentido, *Celebrity* es una película rara y también contradictoria: da la impresión de que el di-

rector se preocupó más por invadir la fuerte personalidad de Branagh (desde ya, una proeza) que por contar una historia original.

Hay pocos universos tan reconocibles como el que se muestra en *Celebrity*. Sin embargo, Allen parece no poder ir más allá de aquello que sabemos de antemano sobre un mundo artificial, que disfruta de sus quince minutos de gloria. La estrella de cine sin ninguna virtud en la interpretación, la modelo come-hombres, el astro que destruye la habitación del hotel, la joven actriz de teatro under y las fiestas y ágapes del negocio literario, son presentados desde el guión de manera superficial, anecdótica, episódica y bastante desganada.

A la ausencia de sorpresa que transmiten varias escenas de la película, se debe agregar la atonante acumulación de voces (242 personajes tienen diálogos), que dispersan el interés del relato. Por supuesto que *Celebrity*, como cualquier otra película menor del director, también tiene sus momentos felices y sus personajes brillantes (el cirujano plástico, la prostituta), pero la sensación general es que, por primera vez en su carrera, Allen elaboró un guión perezoso, que toca una sola cuerda desde el principio hasta el final.

En una escena de *Celebrity*, Robin Simon (Judy Davis) y su amante Tony Gardella (Joe Mantegna), concurren a la exhibición privada de una película. A medida que llegan los invitados, el italiano le describe ácidamente a Robin las características de un crítico de cine, un actor y un productor. Por su parte, Lee Simon, quien intenta encontrar a un edi-



tor competente para la publicación de su libro, sobrevive entrevistando y conociendo a distintas celebridades efímeras. Al principio de la película, se reencuentra con una ex-novia (Melanie Griffith), ahora devenida actriz, que le hace una fellatio. También descubre el mundo de la moda —a través de una “supermodelo” sin nombre (Charlize Theron)— y hasta conoce a una chica que trabaja en un restaurante (Winona Ryder), de la que rápidamente se enamora. Al mismo tiempo, decide convivir con una editora (Famke Janssen), el único personaje de la película que se preocupa por las indecisiones profesionales y personales del periodista.

El mejor Woody Allen, el que nos provoca mayor simpatía, es aquel que se refiere a sí mismo, a su status social y al mundillo del que forma parte. Es decir, el Allen que habla de sus propias miserias, de sus amores, de su soledad, de sus gustos personales, del paso del tiempo. En los últimos años, sin embargo, el director amplió su mirada con el propósito de dar su opinión sobre otros mundos y personajes.

Cada director —como ocurre con Allen en *Celebrity*— tiene el derecho de expresar sus comentarios sobre determinados ámbitos, que son investigados con curiosidad y extrañamiento. Sin embargo, la mirada del realizador sobre el mundo del espectáculo, expresado por sus aspectos más groseros y superficiales es, en mi opinión, bastante molesta y gratuita. ¿Son tan desagradables,

arribistas y estúpidos los personajes que rodean al periodista? ¿No hay nada que pueda rescatarse de ese universo paranoico que busca la fama a cualquier precio? ¿Esa particular fauna merece una condena tan feroz de parte de Allen? ¿Acaso el director no es una figura pública como algunas de las que aparecen en la película? En este sentido, da la impresión de que Allen se regodeara criticando de manera malsana a personajes con los que no puede sentirse identificado.

Pero *Celebrity* no es la primera película en la que Allen difama sin contemplaciones a quienes no tienen su coeficiente intelectual. En *Maridos y esposas*, el personaje interpretado por Sidney Pollack, recién separado de su mujer, se relaciona con una chica “diferente”: ella practica aerobics, hace un culto de la comida vegetariana, trata de entender el mundo por medio de la astrología y no comprende que *Ran* de Kurosawa es una versión libre de *King Lear* de Shakespeare. La mirada de Allen sobre este personaje no deja dudas, ya que nadie del círculo intelectual que rodea a Pollack (especialmente su amigo, interpretado por el realizador) acepta las características vulgares de la chica. La gimnasta de buen corazón, efectivamente, será ridiculizada en una fiesta organizada por los amigos de su pareja. Lo mismo ocurre en *Poderosa Afrodita*, donde se establece una particular relación entre el histérico personaje que encarna Allen y la prostituta interpretada por Mira Sorvino. ¿Por qué el director abomina de un mun-

do que le es ajeno pero al que recurre para mostrarlo de manera tan poco afectuosa?

El problema, como siempre, es el gesto. A Woody Allen, sobre este tema puntual, le sigue faltando una mirada irónica como la que tenía Federico Fellini con sus criaturas. En *Ginger y Fred*, los viejos artistas que interpretan Mastroianni y Giulietta Massina, observan extrañados el caos que se produce tras las bambalinas de un estudio de televisión. La visión de Fellini sobre un mundo al que despreciaba (la publicidad, la televisión) también era crítica y feroz. Sin embargo, el realizador italiano siempre apeló a la sutileza de la ironía para disimular su incomprensión frente a un universo que le era ajeno. En *Celebrity* también se muestra un estudio de televisión, pero la mirada de Allen es diferente: tampoco él comprende la situación, pero su visión es extremadamente cínica, digna de un mandaparte intelectual que se cree superior al resto.

El último Woody Allen no figurará entre sus películas más recordables, especialmente porque resulta difícil encontrar en él el infatigable ingenio del director. Sin embargo, *Celebrity* confirma un punto que excede cualquier comentario crítico: Allen aprendió a filmar mujeres. Si no me creen, nada mejor que detenerse en los rostros y los cuerpos de Charlize Theron, Winona Ryder y Famke Janssen para comprobar —gracias a Soon-Yi— que Allen está hecho un auténtico “viejo verde”. ●●

En presencia de un payaso

Larmar och gor stig till

Suecia, 1997-1998, 120'

Dirección: Ingmar Bergman.

Producción: SVT Drama en colaboración con DR, NRK, RAI, YLE 1, ZDF y Les Films de la Chamade.

Guión: Ingmar Bergman.

Fotografía: Goran Wassberg.

Montaje: Sylvia Ingmarsson.

Intérpretes: Ahlstedt, Marie Richardson, Erland Josephson, Pernilla August, Peter Stormare, Anita Bjork, Lena Endre, Agneta Ekman.

la muerte le sienta bien

por Gustavo J. Castagna

Como primera reflexión sobre *En presencia de un payaso*, hay que decir que el estreno de la película de Bergman, aun en su copia en video, es un auténtico acontecimiento. No solo por la importancia del nombre de un director del que —para beneficio o perjuicio de la historia del cine— se escribió y habló en exceso (sobre todo de sus obsesiones temáticas), sino también porque nos permite apreciar que el cine de Bergman —de acuerdo a las imágenes de su última película— permanece intacto para que lo conozcan las nuevas generaciones.

En los últimos años, Bergman se refugió en su auténtica y gran pasión: el teatro. Un mundo donde continuó con las adaptaciones de Strindberg, Ibsen y Shakespeare, y que desde hace tiempo representa el ámbito ideal para que el director siga explorando las temáticas que lo hicieron célebre. Luego de su anunciado y rápidamente desmentido retiro con *Fanny y Alexander*, Bergman filmó *Después del ensayo*, una austera película de cámara que tiene más de un parentesco con *En presencia de un payaso*. Posteriormente, su nombre apareció en films de Liv Ullmann (*Sofie*), del torpe Bille August (una copia clase "b" de Bergman) y de su hijo Daniel, en la más que interesante *Los niños del domingo*. Por lo tanto, se presentía que su trayectoria como realizador (*En presencia de un payaso* fue filmada en video para la televisión sueca) había culminado con las imágenes de *Después del ensayo*, hace más de diez años, y que sería a tra-

vés de la revisión de alguna de sus casi cincuenta películas donde se volvería a las conclusiones de siempre, aquellas que aún dividen a sus excedidos fanáticos y detractores.

Hace unos años, *El Amante* realizó un extenso dossier en tres partes (números 37, 38 y 39) donde se exponían con minuciosidad las virtudes y los defectos del cine de Bergman. En varias notas del dossier —de manera acertada— se hacía referencia a la ausencia de humor en su obra —con la excepción de algunas brillantes comedias de la década de los cincuenta— y a la incapacidad (o el desinterés) del director por ironizar sobre sus obsesiones temáticas. Más aún: cuando Bergman eligió reírse de sí mismo, concibió *Ni hablar de esas mujeres*, una de sus peores películas. *En presencia de un payaso*, al fin, trae a un Bergman ligero, descontracturado, sin la postura seria que lo hizo célebre y famoso, mofándose de su prestigio y de sus temas más reconocibles (la pareja, el paso del tiempo, la muerte, el silencio de Dios, las relaciones entre el cine y el teatro, la representación).

Uno de los tantos íconos bergmanianos es la cada- vérica Muerte de *El séptimo sello*, un personaje presuroso por obtener la compañía del caballero medieval que encarna Max Von Sydow y con el que juega más de una partida de ajedrez. Esa obsesión por la muerte también la tiene el inquieto Carl Akerblom, de temporada en un instituto psi-



quiátrico luego de haber intentado asesinar a su mujer. Pero Carl, después de una visita de la Muerte, tiene otras intenciones: filmar la primera película sonora junto al profesor Osvald Vogler, también internado pero por otros motivos. Esta breve síntesis de la primera parte de *En presencia de un payaso* puede confundirse con otros títulos de Bergman. Sin embargo, en este caso, la Muerte está representada por un clown sonriente y macabro que le muestra las tetas al conflictuado Carl. Con este punto de partida, ya estamos ante un Bergman más relajado, picaresco y juvenil. El rostro adusto del personaje de *El séptimo sello* se transforma en la siniestra simpatía de un payaso al que Carl le ruega que tenga sexo con él. Sorpresa mayor en el cine de Bergman: Carl y la Muerte protagonizan una escena sexual, donde el personaje central de la película aleja los fantasmas que lo acosaban durante su internación. Efectivamente, se está frente a una película de Bergman donde se dan cita todos los temas que lo vienen preocupando desde hace más de cincuenta años de cine. Sin embargo, con *En presencia de un payaso* se tiene una sensación diferente: los años trajeron una vivacidad y un humor infrecuentes en el director.

Luego de sodomizar una de las obsesiones que lo persiguieron en su trayectoria como director, Bergman desarrolla una historia estimulante y vital, con un personaje carismático en plena activi-

dad (Carl) que desea traducir en imágenes los últimos días de Schubert, el gran compositor clásico que murió de sífilis. Sin embargo, el tono farsesco sigue siendo el mismo del comienzo. En la presentación de la película filmada por Carl y Osvald, un desperfecto de la luz hará que, frente a los sorprendidos espectadores que concurrieron a la cita, el cine le deje su lugar al teatro. Este tramo de *En presencia de un payaso* vuelve a demostrar las preferencias de Bergman por un mundo que conoce como pocos. Sin embargo, cada detalle de la puesta en escena —expresada mediante una cámara que se mueve solo lo necesario—, el uso de una luz de fuertes connotaciones expresionistas y la perfecta composición dentro del plano resumen, por si fuera necesario, las virtudes formales del último film del director.

Una vez que la compañía teatral de Carl termina su función, los espectadores se acercan para saludar al director y a los actores. Como si Bergman le estuviera hablando a sus defensores más respetuosos, *En presencia de un payaso* vuelve a elegir el camino de la ironía. Una mujer se acerca a Carl y le comenta que la obra le pareció interesante y que la pasó bien, pero que también durante un rato se quedó dormida. A los ochenta años, Bergman abandona su actitud de oráculo reflexivo, serio y presuntuoso para hablar de sí mismo de la manera más irónica. Bienvenido a la comedia negra, Ingmar. ●●

El gran Lebowski

The Big Lebowski

EE.UU., 1997, 113"

Dirección: Joel Coen

Producción: Ethan Coen

Guión: Joel y Ethan Coen

Fotografía: Roger Deakins

Música: Carter Burwell

Montaje: Robert Jaynes y Tricia Cooke

Diseño de producción: Rick Heinrichs

Intérpretes: Jeff Bridges, John Goodman,

Julianne Moore, Steve Buscemi, David

Huddleston, Philip Seymour Hoffman, Tara Reid,

Peter Stormare, John Turturro.

el reino de la vulgaridad

por Silvia Schwarzböck

La historia de Lebowski es contada, desde la voz en off, por un cowboy al que todos llaman "el extraño". Ese personaje, presentado como la caricatura de sí mismo, conserva a lo largo del film una exterioridad casi absoluta respecto de los hechos. Al final, antes de los títulos, reaparece para informar sobre la suerte que han corrido los personajes después del desenlace. En ese epílogo, mirando a cámara, reflexiona sobre el carácter menor de la historia que acaba de contar, como quien pondera su propia eficacia como narrador relativizando la importancia de los hechos narrados. Al comienzo del film, ese mismo personaje había prometido que la historia por contar iba a ser realmente extraordinaria, porque trataría de cómo alguien extravagante, improductivo y acostumbrado al rol de perdedor (un tal Lebowski, apodado "El Fino") resulta ser el hombre indicado para su época y termina siendo un héroe. La actitud cínica del narrador en el epílogo, que empieza con una (falsa) disculpa por no haber cumplido con las expectativas creadas en el prólogo, se revela finalmente como una celebración de la vacuidad de lo narrado.

En primera instancia, el epílogo podría interpretarse como un blanqueo tardío y algo irónico de la poética encerrada en toda la filmografía de los Coen, pero no se trata exactamente de eso. Representa un paso más respecto de la autoconciencia que puede manifestar cualquiera de sus películas anteriores, aunque sea un paso en falso. El epílogo resume el credo personal de los Coen ya no sobre el cine propio, sino sobre el cine en general. El cowboy que hace las veces de narrador transforma en alegoría la tradición de

los grandes narradores del cine norteamericano: es el fantasma de la eficacia del clasicismo narrativo, de los personajes definidos en función de los valores morales, del heroísmo solitario que redundaba siempre en el bien común. En última instancia, de un mundo paralelo que podía ser tan convencional como autónomo. Desde ya, aunque su sentido último sea el mismo que el de un ave agorera que anuncia que el fin del cine ya sucedió sin que nadie se diera cuenta, su presencia no puede resultar ni ominosa ni enigmática, porque no contrasta con el carácter estafalario, obsoleto, unívoco y redundante del resto de los personajes (de los que nos ocuparemos más adelante).

Después de la lectura de este párrafo, el lector podría pensar que en realidad los Coen están cuestionando la figura del cowboy narrador desde una instancia superadora: la de su propio cine, que se ha encargado sistemáticamente de vaciar de contenido las verdades algo esquemáticas de los géneros populares. Tampoco es el caso, porque esta vez los Coen se proponen ocupar ellos mismos el lugar de herederos de esa tradición truncada. El problema es que su vocación historicista no les alcanza más que para pensarla como un imaginario más simple y unívoco que el del cine moderno, donde toda acción dramática en la pantalla tiene como correlato una emoción del lado del espectador. Hasta ahora, los Coen parecían empeñados en postular el factor emocional como el eslabón perdido entre la reescritura de los géneros emprendida por ellos y los géneros mismos. Con *El gran Lebowski* dan un paso más allá (y en falso) respecto de su sistema

de creencias cinematográficas: esta vez, se postulan ellos mismos como los grandes narradores de la época del fin de los grandes relatos. Es decir, cuando no hay nada importante que contar, nadie mejor que ellos para contarlo. La garantía de eficacia narrativa que ofrecen con *El gran Lebowski* es la sistematización de su propio cine. Desde *Simplemente sangre* hasta *Fargo*, Ethan y Joel Coen cultivaron sin fisuras un estilo propio que les valió tanto enemigos como adeptos. En *El gran Lebowski* dan ese paso en falso al convertirlo directamente en una marca registrada, en la peculiaridad de una factoría cuyos productos son inconfundibles, pero seriados. El film condensa prácticamente todos los elementos que el cine de los Coen ha incorporado hasta hoy. Los exhibe con orgullo como tópicos, obsesiones personales, y marcas de estilo, que deben repetirse para garantizar la propia identidad. De ahí que *El gran Lebowski* parezca el universo Coen desglosado para un CD-ROM.

A diferencia de lo que ocurre con el resto de la filmografía de los hermanos Coen, esta vez no se trata de rechazar el film por la falta de empatía con su mirada, sino de negarle la posibilidad de que se haga pasar por arte cuando sus rasgos de estilo y sus amaneramientos ya se han convertido en un producto envasado con su respectivo número de serie. Hoy por hoy, desde los dibujos animados hasta las *sitcoms* del canal Sony miran las pequeñas miserias del hombre común y la trivialidad de la vida cotidiana con una misantropía y un desdén por la suerte de los personajes que dejan al cinismo y al distanciamiento infinito de los Coen a la altura de un gesto resignado típico



de almas bellas. La discusión acerca del valor estético del cine posmodernista de los Coen, aplicada a este film, se vuelve anacrónica, porque los elementos que antes provocaban rechazo hoy forman parte de un estándar y es esa nueva normalización estética la que vale la pena discutir. La pregunta que suscita *El gran Lebowski* es, en todo caso, no tanto por la validez, sino por la vigencia de sus parámetros cinematográficos: ¿se puede seguir defendiendo y cultivando una misma estética cuando las que fueron sus innovaciones han pasado a formar parte de la imagen oficial del mundo?

Volviendo al principio, el prólogo del film anunciaba la historia de un hombre que resulta ser el adecuado para su época (de hecho, la leyenda del afiche norteamericano es la siguiente: "Tiempos como éstos requieren de un gran Lebowski"). El Lebowski del título alude en realidad a dos personajes homónimos: un millonario filántropo públicamente conocido como "el gran Lebowski" y un hippie cuarentón, ex militante pacifista, al que todos llaman "El Fino". La época para la que uno de los dos va ser el hombre adecuado es la inmediatamente posterior al fin de la Guerra del Golfo (aquella breve contienda de 1991 que la CNN televisó en directo). En primera instancia, pareciera ser que la clave de la película va a ser la adecuación (o inadecuación) de los personajes a los tiempos que les ha tocado vivir. Pero la expectativa se desvanece por dos razones. La primera es que la relación de los personajes con el contexto está presentada de una manera bastante burda y esquemática. El millonario exhibe en su despacho una serie de fotografías que resumen la imagen pública que él mismo se ha construido, hacien-

do hincapié en su suerte de magnate y en su desgracia de paralítico. El resultado es una caricatura del típico rico resentido que quiere mostrar su riqueza como obra del trabajo y el ingenio. "El fino", que se llama exactamente igual que él, recibe —por un error inexplicable— una amenaza de muerte y una paliza que iban dirigidas al millonario. La causa son las deudas de la señora Lebowski, una joven adicta que espera que su marido pague por ella. "El Fino" no se ofende por la golpiza, sino porque los matones orinaron en su alfombra. Por eso, va a la casa del millonario a exigirle una indemnización. Lebowski lo humilla por vago, perdedor, idealista, vividor, y no le da el dinero exigido (por lo cual "El Fino" termina llevándose una alfombra que reemplaza a la orinada). Al día siguiente, el millonario lo hace llamar para pedirle que se encargue de entregar el rescate de su esposa, que acaba de ser secuestrada. A partir de este estrafalario punto de partida, el film comienza a abrirse en una serie interminable de desvíos y digresiones, pautadas por la aparición de personajes insólitos, cuya presencia es introducida arbitrariamente para caricaturizar todas las variantes posibles del hombre y la mujer contemporáneos. Y aquí aparece la segunda razón por la cual se desvanece finalmente la expectativa de un relato original sobre el tema presentado en el prólogo: la disolución de la trama en favor de la emergencia de esos personajes, recortados de contextos diferentes, pero asimilados entre sí por la intención de convertirlos en casos particulares de la vulgaridad general. No importa cuán diferentes sean entre sí, porque la mirada que los recrea en la pantalla los convierte en variantes de una inautenticidad originaria, que los hace aparecer co-

mo caricaturas unidimensionales, como seres sin ninguna carnadura cinematográfica. El desfile de personajes incluye un hippie trasnochado, una artista feminista, un videasta homosexual, un veterano de guerra, un jugador de bolos pedófilo, un jugador de bolos idiota, un pornógrafo, un millonario, su lacayo, su esposa —ex actriz porno— que parece su nieta, tres jóvenes alemanes de un grupo de pseudo-vanguardia que se presentan como "nihillistas", unos matones de poca monta de origen chicano..., y un cowboy que narra la historia. La fauna no puede ser más variada, pero la razón para reunirlos es mostrar que todo el mundo, haga lo que haga y crea lo crea, es una redundancia, un ejemplar de una tipología, un ser vulgar que se cree único en su especie y que expresa ridículamente lo que cree es su originalidad a través de una serie de lugares comunes. Lugares comunes que comparte, sin saberlo, con otros seres también vulgares que a su vez también los cultivan como expresión de su subjetividad.

Por lo tanto, ningún personaje va a resultar ser lo que parece (aunque tampoco algo diferente, porque todos pertenecen al reino de la vulgaridad y son ejemplos vulgares de su grupo de pertenencia), ni la época va a tener otra incidencia sobre la historia que la de mostrar como telón de fondo el fin de la era Bush y el incipiente comienzo de la era Clinton (que es como decir que todo es lo mismo o que todo sigue igual, porque dentro de ese horizonte político tan minimalista los cambios son imperceptibles). Independientemente de que el mundo real sea (o no) como ellos lo presentan, partiendo de estas premisas, los Coen ya están en condiciones de convertirse en los grandes narradores vulgares del reino de la vulgaridad. ●●

Los últimos días del disco

The Last Days of Disco

EE.UU., 1998, 115'

Dirección: Whit Stillman

Producción: Whit Stillman

Guión: Whit Stillman

Fotografía: John Thomas

Música: Mark Suozzo y temas varios

Montaje: Andrew Hafitz y Jay Pires

Diseño de producción: Ginger Tougas

Intérpretes: Chloe Sevigny, Kate Beckinsale, Chris Eigeman, Mackenzie Astin, Matt Keeslar, Matthew Ross, Tara Subkoff, Burr Steers, Robert Sean Leonard, Jennifer Beals.

bailando hasta que salga el sol

por Diego Brodersen

Los últimos días del disco no es *Boogie Nights* revisado ni un intento de usufructo comercial montado en la moda del *revival* setentista. Tampoco un decálogo musical de hits discotequeros o una reconstrucción de usos y costumbres de cierta época. Incluso llama mucho la atención que ciertos detalles del vestuario y de los peinados sean demasiado actuales, hecho que más de un desprevenido puede tomar por gruesos errores de diseño de producción. Whit Stillman —que anduvo por estos pagos como director del jurado del reciente Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (ver entrevista en pág. xlvii)— los introduce deliberadamente para que no olvidemos que los personajes y las situaciones son, en realidad, tanto del presente como del pasado. Como bien dijo un conocido crítico, los últimos días del disco no son los de principios de la década del ochenta, sino estos de fines de milenio, con su enloquecida carrera por el refrito, el reciclado y el regodeo en el cambalache.

Entrar a la disco top sin hacer la cola y aburrirse luego en un lugar donde todos parecen divertirse excepto ellos mismos parece ser la mayor ambición de este grupo de jóvenes neoyorkinos. Preocupados en exceso por la opinión que los demás puedan tener de ellos, son capaces de fingir interés ante cosas que detestan con tal de sumar puntos en la estima del otro. Poniendo por encima de todo el trabajo o la falta de él, suelen interpretar las relaciones interpersonales como bienes de cambio: dando con la única condición de recibir más a cambio. Sin embargo, no se trata de horribles monstruos despreciables, parece decirnos Stillman con la benévola mirada de un padre protector, sino de seres imperfectos en busca de algo que no logran descifrar. Tal vez detrás de un poco de paz; pero sin saber exactamente dónde buscarla. Tercera y última película de su trilogía sobre la juventud, que había comenzado años atrás con *Metropolitan* y continuado con *Barcelona*, *Los últimos días...* termina de conformar un corpus cinematográfico propio y singular, con una puesta en escena ascética y funcional que escudriña al detalle los seres que lo habitan. Los personajes de Stillman se mueven entre la abulia y el conformismo, pero fingen no saberlo. Son burgueses no asumidos con aspiraciones artísticas y pretensiones intelectuales. Mantienen supuestas conversaciones inteligentes inmersos en el más frívolo de los medios. Son incapaces de lograr una relación de pareja estable por miopía sentimental. Y, por supuesto, hablan mucho. Muchísimo. Son, en definitiva, como la gran mayoría de nosotros. Enceguecidos por perseguir un sueño inalcanzable y perdiendo de vista las realidades valiosas que nos pasan por el costado, sin notarlas siquiera. ●●

manteniéndose tibio

por Javier Porta Fouz

Cuando en un film nos enteramos de las características de un espacio —como caso extremo, el departamento vagón que comparten las mujeres— y del paso del tiempo —ya sean días, meses o años— solo por las líneas de diálogo; y cuando estas no complementan lo visual sino que constituyen la única oportunidad de entender qué es lo que está pasando, es bastante claro que las preocupaciones del director pasan por un lado distinto al de la narración en imágenes. Si, además, consideramos que esta es la tercera película del autor (aun sus fervientes detractores no pueden negar la unidad de su obra) y que en la primera, *Metropolitan*, no se veía atisbo alguno de interés por la puesta en escena (y tampoco por el montaje) y observamos que *Los últimos días del disco* tiene las mismas características con algo más de prolijidad, se hace patente que el cine de Stillman, hasta hoy, no deja lugar para más consideraciones de este tipo.

Los verborrágicos seres de clase alta un tanto desclasados de *Metropolitan* podían irritar (ver *EA* N° 32) o interesar (a mí, hace casi cinco años), y en *Los últimos días...* pasa lo mismo. Pero lo que asombra de la última película de Stillman es que se hace patente una mirada de desinterés, como si el director quisiera contar algo a lo que no se anima a considerar importante. En *Los últimos días...*, luego de una primera media hora llena de canciones y ambientes disco más sofisticados que los más obvios y clásicos de *Fiebre de sábado por la noche*, se abandona este tema por un retrato de personajes que van de la inteligencia a la absoluta idiotez, sin escalas (el personaje de Chloe Sevigny es muy claro en este sentido). Y esto no pasa tanto por la inseguridad de los personajes sino más bien por la inconsistencia con la que están contruidos.

Si en *Metropolitan* importaba el guión, construido con una estructura coherente, los altibajos de *Los últimos días...* y sus planteos desarticulados (sobre todo una subtrama policial injertada de manera más que forzada, y la intempestiva aparición y desaparición de varios personajes secundarios) hacen pensar que Stillman es mucho más un escritor de diálogos que un guionista.

Es cierto que muchas conversaciones son brillantes, certeras y divertidas, pero se pierden en una película desapasionada que, por no animarse a sostener su tema, pasa a convertirse en un film culposo, que termina pidiendo perdón por su contenido mediante un diálogo inspirado, pero cuya resolución confirma la mirada tímida de Stillman hacia una época que vivió desde adentro y a la que considera "increíble" (ver *Clarín* del 14 de abril). Stillman, al conceder (¿a quién?) que el tema de la época disco es irrelevante, aniquila una película que prometía ser un buen estudio de un grupo humano, como *Metropolitan*, sin grandes avances formales pero con el agregado de buena música.

En *Boogie Nights*, película sobre fines de los setenta y principios de los ochenta, por detrás del relato sobre la industria del porno se hacía también una certera pintura del pasaje de la música disco al pop. En cambio, en *Los últimos días...* sólo se cuentan las vicisitudes de unos personajes que al promediar la película quedan descontextualizados, en un film cuyo título es un contexto. Ya se sabe, no hay temas irrelevantes, la irrelevancia está en la forma de presentarlos. ●●



El viento se llevó lo que

Argentina, 1998, 92'

Dirección: Alejandro Agresti

Producción: Alejandro Agresti, Facundo Narduzzi, Gustavo Trajtenberg y Thierry Forte

Guión: Alejandro Agresti

Fotografía: Mauricio Rubinstein

Música: Paul Michael Van Brigge

Montaje: Fernando Soldeviglia

Dirección artística: Floris Vos

Intérpretes: Jean Rochefort, Angela Molina, Vera Fogwill, Fabián Vena, Ulises Dumont, Carlos Roffé, Sergio Poves Campos, Mario Paolucci, Sebastián Polonsky.



perlas entre las municiones

por Leonardo M D'Espósito

Es fácil decir que *El viento se llevó lo que* es una película mediana, o incluso "fallida", si se entiende por tal cosa que la obra final no estuvo a la altura de las ambiciones del autor. Pero vamos a desechar estos adjetivos. *El viento se llevó lo que* no es una obra con errores, sino que parece filmada y montada tal como el director quiso. De esta manera, la película actúa como una frontera y como un diagnóstico: da la sensación de que Agresti no puede ir más allá como cineasta; a la vez, el film aparece como la demostración de un estilo encontrado y cristalizado. *El viento...* se basa en una buena idea (o una serie de ideas) hilvanadas de manera desprolija alrededor de una situación base: la relación entre la gente de un pueblito perdido de la Patagonia y el cine. Ese microcosmos que se quiere ejemplar incluye a un proyectorista, un crítico y una estrella extranjera que encuentra allí a sus únicos admiradores. Estos personajes, cercanos a la caricatura, sirven al director para armar situaciones más o menos felices que funcionan como un retrato de la Argentina y del cine en la Argentina. La intención es loable; los resultados, aparentemente, no están a su altura. Conviene no engañarse: si la película no supera la corrección no es porque Agresti no haya podido pulir más su material. La aparente displicencia en el montaje de la historia es marca de un método que ya apareció en *La cruz*, quizá más lograda porque se planteó como un ejercicio de estilo. *El viento...* apunta a otra cosa. No se trata solamente de encontrar formas de hacer cine, de volver a la traza espontánea gracias a la improvisación, sino de apuntes sobre una época precisa, la década de los 70 y el Proceso, vista desde un lugar ficticio. Y esa intención didáctica y declamatoria, diluida en el resto de una película que cuenta demasiadas cosas, es

lo más molesto. Oí decir que el chiste de Ulises Dumont descubriendo sucesivamente la relatividad, el psicoanálisis y el marxismo era efectivo pero reiterativo. Sin embargo, no existe reiteración: la repetición de situaciones sirve a Agresti para que el personaje cuente lo que sucede en Buenos Aires durante el Proceso, en una escena que (gracias al trabajo descomunal del actor) traslada al espectador de la comedia al horror en el mismo plano. El problema es que ese relato y el contexto histórico al que alude apenas tiene relación con el resto de la película. Podría no estar allí, o bien podría desaparecer todo contexto temporal y la película no perdería dimensión. Agresti incluye esa escena porque necesita que su película remita a una realidad, necesita colocar su discurso delante de la cámara. No se trata aquí de si el discurso es válido o no (yo estoy de acuerdo con las ideas) sino de su pertinencia en términos cinematográficos. Esa inclusión, así como esa secuencia documental en la que un hombre de ese suelo cuenta la desgracia de su vida y su familia, sólo se justifican en la voluntad de Agresti por abarcar todo y colocar en pantalla cada idea que pasa por su cabeza. El funcionamiento de muchas de ellas y los retazos de emoción auténtica que surgen de tanto en tanto en la película demuestran que el director sigue teniendo talento. La falta de rigor para seleccionarlas y construir con ellas un todo cohesivo se vuelve contra el film y termina generando insatisfacción: vemos en pantalla el borrador de lo que podría ser una buena película, pero que ya nunca lo será porque el espectáculo ante nuestros ojos es definitivo. Agresti se demuestra así un tipo ingenioso, pero no un cineasta inteligente.

Hay algo más grave, sin embargo, en *El viento se llevó lo que*: la idea de que la ficción es una herra-

menta intermitente. Vuelvo a la forma en la que aparece el Proceso en la película. El terreno ficticio y la falta de consecuencias de algo tan terrible redundan en algo que se podría calificar de "síndrome Benigni": para algunos, los olvidados de siempre, el horror no existe. Si existe, es apenas una anécdota. Como si el Proceso no fuera un trauma enorme en la conciencia colectiva de este país, Agresti concede la existencia de gente que "no sabía". Estos habitantes de suelo ficticio son completamente apolíticos porque viven fuera de la realidad. Entonces ¿a qué viene el episodio narrado por Dumont? ¿Y la secuencia documental? En principio, podría decirse que estos seres descentrados y fabulosos son inocentes porque no existen. Y, como corolario, que no existen personas inocentes de la mayor desgracia que sufrió nuestro país. Ahora bien, Agresti viola este paradigma insertando comentarios sobre ese drama, con lo cual la ficción pierde toda razón de ser. Esta necesidad didáctica acerca peligrosamente su cine al de Subiela, y se asimila a un ideario de clase media argentina a la que las cosas le pasaron por el costado. Ideas que el director no comparte en lo más mínimo, como bien recuerdan los parlamentos del protagonista de *El amor es una mujer gorda*, pero que aquí aparecen por descuido formal. Allí es donde el narrador sobreviviente de la shoa en *La vida es bella* se encuentra con el inocente torturado de *El viento se llevó lo que*. Si jugando uno se pudo salvar del Holocausto, viajando a la Patagonia uno se podía salvar de los militares. Como quedó dicho, y a juzgar por la obra previa del director, este error ideológico es absolutamente involuntario. Pero estos son los riesgos de la desprolijidad como método: que en un collar las perlas se encuentren con las municiones.●●

Lo opuesto del sexo

The Opposite of Sex

EE.UU., 1998, 100'

Dirección: Don Ross

Producción: David Kirkpatrick y Michael Besman

Guión: Don Ross

Fotografía: Hubert Taczanowski

Música: Mason Daring

Montaje: David Codron

Diseño de producción: Michael Clausen

Intérpretes: Christina Ricci, Martin Donovan,

Lisa Kudrow, Lyle Lovett, Jonhhy Galecki,

Ivan Sergei, William Lee Scott.



el dependiente

por Blas Martínez

Poco antes de su estreno comercial, *Lo opuesto del sexo* fue presentada en el Festival de Cine Independiente. En ese marco, resultó al menos curioso ver el logo de la Columbia precediendo los títulos, pero está claro que la distribución por parte de los grandes estudios no afecta la condición de independiente de las películas. En realidad, el Festival dejó más dudas que certezas sobre la identidad del cine independiente. De todas formas, la búsqueda de esa identidad continuó obsesionando a algunos críticos y espectadores, y surgieron varias hipótesis apoyadas en la presencia de temáticas o técnicas en el conjunto de las películas estadounidenses del Festival. Entre esas películas está *Lo opuesto del sexo*.

La primera hipótesis surge del futuro estreno de varios de estos films: hay una exploración común, provocadora e innovadora de la ambigüedad sexual como eje de las historias narradas. El problema con esta hipótesis es que es un error creer que la ambigüedad sexual es un tema poco abordado y que representa el nuevo milenio. Comedias con la misma temática de *Lo opuesto del sexo* abundan no solo en la historia del cine, sino también en la historia del mainstream. El cine independiente no es, entonces, el portavoz de esta innovación, porque ya se produjo largo tiempo atrás. En segundo lugar, es un error creer que la temática sexual es el camino ideal para crear historias inteligentes. Cuando un colaborador de esta revista me comentó *La otra cara del amor*, otra de las películas estadounidenses presentadas en el Festival, me dijo que era una buena y divertida comedia romántica "con lesbianas, porque es cine independiente". Con esto no sólo quiso decir que una parte del cine independiente está recurriendo a historias de homosexuales, sino también que las está forzando para encontrar historias novedosas por lo provocativas. Al no poder innovar estética ni narrativamente, lo que Don Roos —guionista y director de *Lo opuesto...*— busca son historias que escapen de lo cotidiano y que hayan

sido poco abordadas. En cambio, encuentra situaciones ridículas y personajes estereotipados.

En el film el sexo se instala como tema central. Dedee (Christina Ricci) es una adolescente con una inteligencia y maldad poco común que escapa de su casa y se va a vivir con su hermano homosexual Bill (Martin Donovan), quien vive con su pareja, Matt. Dedee enamora a Matt, Matt le roba dinero a Bill y escapa con Dedee. Jason (antiguo amante de Matt) denuncia a Bill por acoso sexual. Lucia (Lisa Kudrow), la hermana del difunto novio de Bill, se enamora del hermano de Dedee, pero es una reprimida sexual. Y así hasta el hartazgo. En el medio hay una muerte, escapes, encuentros y desencuentros. Todo esto en varias ocasiones. La idea es una sola y se repite una y otra vez: el sexo domina las conductas humanas. La segunda hipótesis surge de dos recursos usados por una gran parte del cine independiente: el de los films que reflexionan sobre sus propios mecanismos cinematográficos, y el del cine que se dirige a un público excesivamente cinéfilo. Ambos elementos intentan generalmente funcionar como marcas de autor que, como tales, terminan siendo precarias. El uso de estos recursos se está volviendo cada vez más popular, aunque no logran pasar de la mera enunciación de ideas remanidas o de la demostración de un falso virtuosismo narrativo. De hecho, la película ganadora del Festival de Cine Independiente fue *After Life*, que exhibe un análisis sobre la relación entre el cine y sus mecanismos de construcción narrativa a partir del recuerdo. En el caso de *Lo opuesto del sexo*, el uso de la primera persona usada por el personaje principal para llevar el hilo de la historia, y de la segunda para comunicarse con el espectador constituyen el medio a través del cual el director intenta llevar a cabo la reflexión sobre los mecanismos narrativos del cine. En *Lo opuesto del sexo*, Dedee Truitt cuenta su historia jugando continuamente con el espectador, haciéndole bromas, mintiéndole y retractándose.

"¿Cómo me voy a morir si soy la narradora?", dice Dedee, que no tiene ni el vuelo ni la personalidad del periodista de *El ocaso de una vida*. Esta autorreferencialidad no solo aleja al espectador y su voto de confianza en la trama, sino que termina por convertirse en un recurso sobreexplotado. En definitiva, lo que Don Roos hace predominar es la supuesta originalidad enunciativa, despojando de todo tipo de ingenio e inteligencia a la historia. Aun cuando no haya sido la intención del director, *Lo opuesto del sexo* se ha transformado en paradigma del equívoco surgido alrededor del cine independiente norteamericano que no innova la temática sexual en las comedias ni los mecanismos narrativos. Queda claro, sin embargo, que este cine no puede definirse por lo que es sino por aquello que no es. Y la lista es demasiado extensa. Dos últimos apuntes. El hecho de que *Lo opuesto...* no caiga del todo en el tedio y en lo monotemático es pura responsabilidad de algunos de sus intérpretes. Christina Ricci compone un personaje que funciona como una extensión de aquellos que realizó para *Los locos Addams* y *Buffalo 66*, imprimiéndole ironía, maldad y vida a una Dedee que, en otro cuerpo, hubiera sido condenada al exceso. Pero sus dotes actorales no solo pasan por su capacidad para enunciar los textos. Su cuerpo corto y ovalado es una presencia en sí mismo. Martin Donovan es el único homosexual no estereotipado de la película. Y Lisa Kudrow se luce y contiene hasta donde puede un papel sin sentido, dando un pequeño anticipo de lo que hará en *Analyze This*.

El uso del humor negro y algunos de los diálogos evidencian que las intenciones de la película son buenas. Pero todo falla desde el momento en el que el director intenta buscar un punto de irreverencia, de locura y de audacia. Hubiera bastado, simplemente, con la escena en la que Matt se enamora de la gordita sin cuello Ricci para exponer esos conceptos. ●●

El amateur

Argentina, 1998.

Dirección: Juan Bautista Stagnaro.

Producción: Juan Bautista Stagnaro y Aleph Media S. A.

Guión: Juan Bautista Stagnaro, sobre la obra de Mauricio Dayub.

Fotografía: Víctor "Kino" González.

Música: Jaime Ross.

Diseño artístico: Evelyn Bendjeskov.

Intérpretes: Mauricio Dayub, Vando Villamil, Juan Verdaguier, Cacho Espindola, Walter Santana, Roly Serrano, Mirta Wons, Alejandra Puy.



últimas imágenes del monstruo

por Quintín

El amateur es un fracaso rotundo, inapelable. Lo es en su concepción, en su realización, en su sentido. Más que fallida o defectuosa es inexplicable. ¿Por qué adaptar al cine la obra de Mauricio Dayub, un texto convencional que recorre una alegoría trillada? ¿Por qué hacerlo con los recursos del envejecido costumbrismo criollo, con protagonistas tontos y buenazos rodeados de secundarios estereotipados en la grandilocuencia y la canallada, rasgos que el cine argentino explotó hasta el hartazgo?

A esta altura no es posible creer que el cine nacional siga mostrando como actual un mundo pretérito y falso, y personajes anclados en códigos que pudieron haber sido populares hace cincuenta años para transformarse después en clichés de guionistas perezosos. *El amateur* no deja lugar común sin visitar: el circo, la pensión, el intendente corrupto, el cabaret, la amistad fiel, el amor infiel, la pobreza y la ilusión, tan faltos de variantes, tan idénticos a sus manifestaciones en films, en programas de televisión, en un imaginario que ya nadie imagina.

Los dos minutos bochornosos de Darío Grandinetti como funcionario ceceoso o las intervenciones de Juan Verdaguier no hacen más que subrayar que la idea de adaptación de *El amateur* fue un grave error, justamente porque careció de ideas y rellenó el espacio teatral, originalmente abstracto, con figuras invitadas, chascarrillos inconducentes, ilustraciones sin vida y sin propósito.

No todo es horrible en la película: Alejandra Puy

es linda, Mirta Wons es graciosa, Vando Villamil parece un ser humano. Pero Dayub se encarga de introducir mediante su personaje un tono forzado, siniestro, con un acento entrecortado que tal vez intente subrayar su sobrenombre de animal pero solo logra incrementar una sobreactuación irritante. ¿De donde salió este personaje, que nació en el pueblo, pero vive en una pensión y habla como si fuera de otra provincia? Lo llaman "Pájaro", tiene mucho de bestial y al final vuela porque lo que quiere en el fondo no es batir el record en bicicleta sino acercarse a sus sueños: el cuadro y su metáfora son de una fealdad espantosa, de una literalidad ofensiva. Y ese, no su deficiente factura, es el peor problema de la película. ¿Qué es lo que cuenta en realidad *El amateur*, que pretende pasar por un canto al optimismo frente a la desgracia, por una reivindicación de los sueños y las esperanzas humildes? Cuenta que los pobres son feos, son tontos, tienen sueños ridículos y que su destino es seguir siendo pobres y patéticos. Para probarlo está el personaje del mogólico, el único que acompaña al Pájaro en su absurda maratón. El Pájaro es un poco como él: inspira lástima sin ofrecer a cambio un solo rasgo de inteligencia, de lucidez, de gracia. *El amateur* es una película cruel, sórdida como la caridad cristiana que invoca: se regodea en el embrutecimiento y ofrece a cambio una piedad que encubre el desprecio. Los seis días en bicicleta del Pájaro son un martirio sin redención, sin grandeza, una laceración de la carne y una de-

rrota del espíritu: no se diferencian de una sesión de tortura y esa instancia cumbre de la abyección es lo que eligió filmar Juan Bautista Stagnaro, que llega a usar la cámara lenta para subrayar el dolor. Ese es el meollo de *El Amateur*, la tortura de un pobre diablo por parte de la sociedad, con el detalle de que el imbécil es el único culpable de ser torturado.

¿Para qué tanto sadismo? O mejor dicho, ¿por qué el sadismo insiste en cierta zona generacional del cine argentino? Antes de que este cine desaparezca para siempre, asediado por sus limitaciones, la falta de público, la extinción de la crítica complaciente, sería bueno encontrar una explicación convincente no ya para sus errores evidentes, sino para su curiosa patología cinematográfica. *El amateur* es parte de un cuerpo de películas como *Secretos compartidos* o *Bajo bandera* (para tomar solo dos ejemplos recientes) en las que asoma una violencia inexplicable, feroz, ajena incluso al planteo de los films. Es como si una herida abierta hace mucho tiempo siguiera sangrando en estas obras, y una necesidad de violar, de torturar, se apoderara de los realizadores a la hora de elegir cómo narrar sus historias. No es el argumento el que está contaminado por esta pulsión sino la cámara, los gestos de los actores, el tono de las voces, la rigidez de la planificación. Antes de que el tiempo termine de devorar estas experiencias tortuosas sería conveniente aclarar el misterio de este cine que no se parece a otros y guarda entre sus formas la señal de lo monstruoso. ●●

Argentina, 1998. Dirección, producción, guión, fotografía y montaje: Víctor Bailo y Daniel Stefanello. **Entrevistados y testimonios:** Elsa Sánchez Oesterheld, Martín Mórtoles, Jorge Oesterheld, Enrique Breccia, Rep, Mempo Giardinelli, Guillermo Saccomanno, Ricardo Barreiro, Pablo Pereyra, Alfredo Prior, Miguel Fernández Long, David Lipszic, Roberto Carri y Ana Caruso de Carri, Ray Collins y otros.

Casi todos los documentales biográficos hicieron suya la idea sartreana de que la vida de un hombre queda definida por la forma en que muere. La muerte, entonces, al congelar lo vivido, convierte la última acción —por ser la última— en la definitiva, y resignifica las anteriores. *H.G.O.* desafía este lugar común y presenta la vida de Héctor Germán Oesterheld —el mítico guionista de historietas, autor de *El Eternauta*, *Mort Cinder*, *Ernie Pike*, *Santiago Kir*...— dividida en dos etapas bien diferenciadas, sin que la segunda resignifique el sentido de la primera. Lo que separa una de otra es la decisión de Oesterheld de ingresar a Montoneros, y este hecho —que define su muerte— está mostrado como el enigma indescifrable de una existencia que no dejó huellas en primera persona. Pero la ausencia total de la voz de Oesterheld no hizo que los directores cayeran en la tentación de descifrar ellos mismos el enigma de esa ruptura existencial con su pasado antiperonista. Tampoco apelaron al reduccionismo de convertir su obra en un oráculo que explica en clave hermética a su autor. *H.G.O.* resistió estoicamente toda forma de soberbia interpretativa. Bailo y Stefanello no sobredimensionaron su rol de narradores para convencernos de cualquiera de las hipótesis que insinúan los testimonios reunidos. La distancia que adoptaron para reconstruir la figura de Oesterheld como un rompecabezas no es la que se guarda respecto de los mitos (que son inalcanzables porque la fabulación ocupa el lugar de la verdad), sino la que media entre el pasado transformado por el presente (desde el cual todos conocemos el final de *H.G.O.*) y el pasado vivido en tiempo presente por el personaje (al que solo accedemos por los testimonios de los entrevistados). En esa reconstrucción incompleta, donde nadie tiene la última palabra, el retrato de Oesterheld se vuelve más apasionante por lo que queda en la sombra que por lo que sale a la luz. Que apenas están sugeridas las similitudes entre su historia personal y la de Rodolfo Walsh, o que dentro del proceso de su conversión al peronismo revolucionario solo se juzgue como factor determinante la influencia de sus hijas militantes, dejando de lado las transformaciones que sufre la izquierda argentina entre el 55 y el 70 frente a la proscripción del peronismo y al fenómeno de la resistencia (Oesterheld era socialista), quizá sea parte de una desconfianza bastante razonable en las generalizaciones históricas, que siempre disuelven los matices y minimizan las diferencias individuales. La voluntad de resguardar lo intransferible de un individuo es el primer paso para pensar un personaje real desde la ficción. Quizá por eso, porque *H.G.O.* no dice lo que ya sabemos, es que merece tanto la pena verse.

Silvia Schwarzböck

EL DIVINO NED

Waking Ned Divine

Irlanda, 1998. Dirección: Kirk Jones. **Producción:** Glynis Murray y Richard Holmes. **Guión:** Kirk Jones. **Fotografía:** Henry Braham. **Música:** Shaun Davey. **Montaje:** Alan Strachan. **Diseño de producción:** John Ebdon. **Intérpretes:** Ian Bannen, David Kelly, Fionnula Flanagan, Susan Lynch, James Nesbitt, Maura O'Malley, Robert Hickey.

Entre las citas más citadas de Godard se encuentra, además de la del travelling como cuestión moral o la de la filmación de planos por ideas, aquella contra la existencia del cine inglés. Bueno, además de Powell y Pressburger y algunos ejemplos del *free cinema*, los hijos de Albión crearon un género de comedias, allá por los cincuenta, donde el disparate iba de la mano de la amabilidad y un humor *very british*: las de la productora Ealing y, principalmente, las dirigidas por Alexander Mackendrick (en el panteón, *El quinteto de la muerte*). *El divino Ned* pertenece a la tradición de ese género ya desaparecido. Y, si bien no es una obra maestra, lo representa dignamente.

El primer adjetivo que surge al salir de la proyección es *simpática*, porque simpáticos son los personajes, los actores, las situaciones y la historia, que incluye una saludable cuota de humor negro —imprescindible en estos casos—. Nada terrible sucede en el film: el espectador puede dejarse llevar por su módico suspenso sin sufrir demasiado, y disfrutar de la compañía de los habitantes de este pueblito irlandés.

Si el film tiene un plus, se encuentra en el tratamiento de la vejez. En ningún momento se hace hincapié en la edad de los veteranos personajes. Incluso, en una escena que es un hallazgo de delicadeza, se muestra que el septuagenario protagonista y su mujer disfrutaban del sexo (hace mucho tiempo que el sexo en el cine es patrimonio exclusivo de los jovencitos —y que lo disfruten es más que dudoso—).

Si *El divino Ned* equidista tanto de la obra maestra como del desastre, se debe a una realización prolija y sin demasiadas ambiciones, que se circunscribe a contar una historia y comunicar los sentimientos de los personajes sin alardes de puesta en escena y sin recalentar la sesera en busca de originalidad. Un verdadero ejemplo de cine *corriente*, en el que es inútil buscar algo más que una hora y media de buen pasar sentado en la butaca simpáticamente. Ver *El divino Ned* no es ganarse la lotería, pero al menos uno salva el billete.

Leonardo M. D'Espósito

BELOVED, AMADA HIJA

Beloved

EE.UU., 1998. Dirección: Jonathan Demme. **Producción:** Jonathan Demme y Edward Saxon. **Guión:** Akosua Busia, Richard LaGravenese y Adam Brooks, sobre la novela de Toni Morrison. **Fotografía:** Tak Fujimoto. **Música:** Rachel Portman. **Montaje:** Andy Keir. **Diseño de producción:** Kristi Zea. **Intérpretes:** Oprah Winfrey, Danny Glover, Thandie Newton, Kimberly Elise.

Pocas veces vi algo igual en el cine norteamericano contemporáneo. Inmersa en una reconstrucción contemplativa del espacio rural del siglo XIX —espacio tensado por las relaciones que los personajes sostienen con él—, la creencia afroamericana en lo mágico es retratada sin caer en el prejuicio de la superstición. A los personajes les pasa algo mucho más importante que la irrupción de lo fantástico: su propia historia personal, amalgama de conflictos familiares, étnicos y sociales. Jonathan Demme logra una atmósfera intensamente ambigua desprovista de cualquier hermetismo.

Lamentablemente, sin contentarse con ese retrato formidable —del cual podríamos seguir enumerando virtudes— la película avanza hacia un "tercer acto" (como les gusta a los tecnócratas del guión) donde resuelve la problemática fantástica que mantenía acertadamente abierta y "cierra" todas las líneas, solucionando la vida de cada uno de los personajes. La panacea: el voluntarismo. Un epilogo vergonzoso deja en claro el mensaje *new age* de la película: tú eres importante, te tienes a ti mismo, ¡vota por ti!

¿Quién tuvo la culpa? ¿Cómo se puede arruinar un largometraje de tres horas en los últimos veinte o treinta minutos? Tomando en cuenta que este film es la adaptación de una novela (cuya autora ganó el Nobel), podría culparse de estrechez a los guionistas y al director y decir que no supieron cerrar el libro donde debería —a mi juicio— terminar la película, prolongándola innecesariamente. Puede ser. Más importante aún, a esta maldita manía el guión-es-una-máquina-que-se-hace-así-sí-Syd, sin duda. Arriesgo una tercera razón.

Amada hija es el retorno al cine de una estrella mediática: Oprah Winfrey. Aunque su nivel de popularidad en los Estados Unidos solo es comparable al que tiene en estos pagos la diva telúrico-telefónica por excelencia, la Su (dejando de lado el talento actoral de Winfrey, que sí existe), su imagen es más cercana a la de María Laura Santillán. Se trata de otro estilo de profesar el estrellato, un estilo que se disfruta de inteligencia entrelazando indiscriminadamente lugares comunes y "buenas" intenciones. Quizás en estos requerimientos extracinematográficos deban buscarse las razones de esta *crème brûlée* que terminó siendo un flancito de góndola.

Hugo Salas



Argentina, 1998. Dirección: Javier Olivera.
Producción: Héctor Olivera. **Guión:** José Pablo Feinmann y Javier Olivera sobre el argumento de Axel Nacher y Fernando Schmidt. **Fotografía:** Víctor "Kino" González. **Música:** Axel Krygier.
Montaje: Marcel Cluzet. **Dirección artística:** Marha Albertinazzi. **Intérpretes:** Julio Chávez, Valentina Bassi, Mariano Bertolini, Elsa Berenguer, Alejandro Awada, Silvina Bosco, Roly Serrano.

Esta película es una ópera prima y está dedicada a Héctor Olivera y Fernando Ayala, referentes que aportan al director una concepción del lenguaje cinematográfico clásica y fluida, el gusto por los espacios locales y la preocupación por los temas históricos recientes. Al tiempo que acepta gustoso esta filiación desde la secuencia de títulos, Javier Olivera introduce otra dimensión: pone ese pasado histórico en relación con la realidad presente desde el relato: Pedro, el protagonista, es un ex-combatiente de Malvinas que comienza a recibir visitas de Raúl, un compañero muerto en combate. La representación de los fantasmas no es cosa fácil: hoy por hoy, fuera de la comedia y particularmente en el drama, es una operación compleja que obliga desde el guión y la realización a una búsqueda de nuevos recursos. Más aún cuando se desea generar la tan trillada ambigüedad entre fenómeno real y alucinación del personaje. En esto falla *El visitante*. La presencia del fantasma en la pantalla, tanto desde su concepción visual como desde la interpretación del actor, es poco creíble de no mediar cierta condescendencia del espectador para con el código. Por otra parte, el recurso con el que se pretende generar la ambigüedad (planos abiertos desde un ángulo ajeno al eje de acción entre los dos personajes donde se ve al que podría estar alucinando hablándole a la nada) es convencional antes que clásico y no logra para nada el extrañamiento que, supongo, debería generar. Es que Javier Olivera, al tiempo que se inscribe en un legado que le otorga varias habilidades, recibe con la herencia también sus grandes defectos: el costumbrismo de brocha gorda con su tendencia al cliché en los personajes y, por sobre todo, un clasicismo irreflexivo que deriva en el anquilosamiento de los medios expresivos. Algo más me preocupa sobremanera. *El visitante*, quizás por descuido, termina postulando un mensaje ideológicamente reprochable: la memoria, encarnada en un fantasma egoísta y coercitivo, es un agente nocivo, amenazante. En un país en el que la memoria histórica es un bien devaluado —corrijo: jamás valorado— y en constante peligro, semejante subtexto deja al descubierto, en el mejor de los casos, un nivel de imprudencia que roza el desempeño negligente.

Hugo Salas

Gran Bretaña, 1998. Dirección: Anand Tucker.
Producción: Andy Paterson y Nicolas Kent. **Guión:** Frank Cottrell Boyce, sobre el texto de Hilary Du Pre y Piers Du Pré. **Fotografía:** David Johnson.
Música: Barrington Pheloung. **Montaje:** Martin Walsh. **Diseño artístico:** Charmian Adams.
Intérpretes: Emily Watson, Rachel Griffiths, James Frain, David Morrissey, Charles Dance, Celia Imrie, Rupert Penry Jones.

Jacqueline du Pré fue una reconocida cellista. Muy joven, a los 28 años, se le detectó esclerosis múltiple. Falleció catorce años después, en 1987. Como si esta combinación irresistible de genio musical y muerte prematura hubiera sido poco, su hermana, Hilary du Pré, escribió recientemente, junto a su hermano Piers, un libro llamado *A Genius on the Family*, contando algunas intimidades escabrosas del entorno familiar. Que alguien hiciera esta película era inevitable, y que la actriz que interpretara a la moribunda ex cellista, Emily Watson, fuera nominada al Oscar no pudo haber sorprendido a nadie. Tampoco es sorpresa que la película no se eleve ni un milímetro de las bajas aspiraciones que el cine tiene reservadas para este tipo de historias, en las cuales la alta cultura se conecta con la baja a través del sexo y la muerte. El secreto que la hermana Hilary tiró como una bomba es el siguiente: Jacqueline le pidió, en una ocasión, antes de que la enfermedad se pusiera de manifiesto, acostarse con su marido. Con el marido de Hilary. Bah, con el cuñado. Y, medio a regañadientes, Hilary aceptó (el marido tuvo menos reparos). Este cotilleo familiar no tendría demasiada relevancia, pero la inclusión en el libro (y en la película) responde a que la mirada de Hilary esté cargada con un resentimiento poco común, disimulado de beata piedad. Hilary era la du Pré que iba a ser famosa por la música y solo la determinación y la voluntad de Jackie pudieron torcer la decisión familiar. Un nuevo rubro para las explicaciones monocausales de la genialidad que da el cine. La visión de Hilary es brutalmente parcial: en contraposición con ella misma, los personajes de la farándula clásica son presentados como monstruos insensibles, entre ellos una divertida Margot Fonteyn y el atribulado director de orquesta Daniel Barenboim. Barenboim, ciudadano israelí pero nacido en Argentina, fue el marido de Jackie (incluso cuando ésta visitaba a su cuñado). Sin profundizar demasiado, la película lo muestra abandonándola por otra mujer cuando la cellista comienza con los síntomas más severos de su enfermedad. Cuando se armó el escándalo en Inglaterra, el director solo declaró siete palabras: "Podrían haber esperado a que me muriera". Fue el producto más divertido de una película sensacionalista vestida de gala.

Gustavo Noriega

Gran Bretaña, 1997. Dirección: Philip Saville.
Producción: Andrew Bendel. **Guión:** Adrian Hodges, sobre la novela de Julian Barnes. **Fotografía:** Jean-François Robin. **Música:** Mark Knopfler. **Montaje:** Greg Miller. **Dirección artística:** Mark Keby.
Intérpretes: Christian Bale, Lee Ross, Emily Watson, Elsa Zylberstein, Rufus, Amanda Ryan, Jonathan Aris.

Los principales personajes de *Metroland* son una mujer (Emily Watson), su marido (Christian Bale, el periodista de *Velvet Goldmine*), un poeta amigo de la adolescencia y una ex-novia de Bale. Estamos a fines de los setenta en un suburbio inglés y el apacible matrimonio de treintañeros Watson-Bale (con hijo incluido) recibe la visita del poeta, que viene de vagar por el mundo. Esta visita provoca que afloren recuerdos de la juventud de Bale, de su rebeldía *sixties*, de los años que vivió en Francia y de su novia francesa. *Metroland* exhibe los problemas en la pareja ante los replanteos que se hace Bale frente a la visita de su amigo: ¿me he convertido en un burgués? ¿me tendría que haber quedado en Francia? ¿hice bien en haber dejado a la francesa? ¿debi haber elegido la clase de vida de mi amigo? También, en extensos flashbacks, se muestra la vida de Bale en Francia. Renegando de Metroland, de Inglaterra y de los ingleses (incluso vemos cuando el poeta y Bale, adolescentes, no alcanzan una pelotita de tenis), Bale parte hacia la Francia de los sesenta, en donde conoce a la francesa simple, sensual y vital con la que convive y descubre el sexo. El inglés y la francesa parecen felices, van al cine a ver un Bresson, y también un Truffaut. Justamente a este último intentan remitir las secuencias en Francia: Bale, por parecido físico y sus dudas, sería una especie de Antoine Doinel que habita un departamento fotografiado con la luz de las películas en colores de Truffaut. Es más que obvio decir que hay un abismo de gracia, sutileza, encanto y capacidad cinematográfica entre el genial François y Saville. Aun así, lo peor de *Metroland* no es la parte francesa, sino cuando el inglés deja el continente no por dos sino por una inglesa: Emily Watson. Bale conoce a Watson durante su estadía en Francia; ella lo seduce y lo lleva de vuelta a las islas con astucia, sensatez y practicidad (en el film, estas características *british* de Watson se comparan con la simpleza y la falta de luces de la francesa). Cuando la película vuelve a los setenta en Inglaterra, vemos —de manera subrayada, maniquea y con verdadera falta de luces— la crisis del matrimonio y las tentaciones de Bale frente a la dispada vida de su amigo poeta. Finalmente, Bale se siente fuera de lugar en los ambientes "artísticos", se pelea con su amigo y se reconcilia con Watson. La mirada de la película es conservadora y parece pedir los años thatcheristas que vendrían. Hay que decir que este planteo se justifica en parte porque la otra campana está representada por el poeta, un personaje abiertamente imbécil trazado de manera chapucera. Por otra parte, no es poca cosa volver con Watson, a la que considero la actriz más hermosa, dulce y encantadora del momento.

Javier Porta Fouz



SIEMPRE QUEDA LA PASIÓN

O Quatrilho

Brasil, 1995. Dirección: Fabio Barreto. **Producción:** Lucy Barreto y Juan Carlos Barreto. **Guión:** Leopoldo Serrán, sobre una novela de José Clemente Pozenato. **Fotografía:** Felix Monti. **Música:** Caetano Veloso. **Montaje:** Mair Tavares. **Diseño de producción:** Paulo Flaksman. **Intérpretes:** Gloria Pires, Patricia Pillar, Bruno Campos, Alexandre Paternost, Cecil Thire.

Parece que el cine brasileño se está despertando en estos últimos tiempos con películas interesantes como *La ostra y el viento* de Walter Lima o la reciente *Estación central* de Walter Salles. Más allá de juicios de valor en cuanto a su calidad, ambas producciones rescatan cierta mirada particularmente latinoamericana, cierta problemática que tiene que ver con la identidad y los orígenes de un pueblo vapuleado, poniendo de manifiesto un modo de representación original y novedoso acompañado de narraciones bien estructuradas con personajes acertadamente delineados. Sin embargo, nada de esto sucede en *Siempre queda la pasión*. Ambientado en 1910, este film narra la historia de cuatro trabajadores de la tierra en la que se cruza una historia de amor melodramática donde se cambian las parejas apelando a fórmulas conocidas, sobre todo en el terreno de la telenovela latinoamericana. En resumidas cuentas: dos parejas que, para aligerar gastos, se juntan para adquirir tierras y trabajarlas. Embarazo tras embarazo de ambas mujeres —que sugieren sutilmente el paso del tiempo—, y ahora todos económicamente enriquecidos, se produce un cambio de pareja y los otros dos que quedan, como si no tuvieran más remedio, también se juntan. La película se cierra en el año 1930, donde se manifiesta una especie de conciliación de los contrarios. Las parejas, ya establecidas y formando parte de la clase de los nuevos ricos, se intercambian fotos familiares donde aparecen tus, mis y nuestros hijos.

El film tiene varios problemas estrictamente cinematográficos. Uno es el guión, que no cierra de ninguna manera, ya que la mayoría de las conductas, reacciones y necesidades de los personajes quedan sin explicar dentro de una estructura que propone una historia dramática como la que se intenta contar. En segundo lugar, los personajes parecen vacíos, autómatas a la orden de un guión que ni los actores parecen entender ya que algunos de sus gestos están desubicados o, lo que es peor, son incorrectos. En síntesis, pareciera que la película es hasta poco interesante para el mismo director, ya que de pasión sólo tiene el título, que tiene poco o nada que ver con lo que se cuenta (ni el original *O Quatrilho* ni la traducción para nuestras pampas).

En definitiva, *Siempre queda la pasión* es un drama de época filmado con un alto presupuesto a la manera hollywoodense. Una especie de cine de *qualité* latinoamericano donde abundan los paisajes al aire libre, las escenas de amor pacatas y reprimidas, los atardeceres arbitrariamente colocados y las imágenes publicitarias, conformando una estética que resulta aburrida y muy poco atractiva. Una historia con nada de sutileza y mucho de previsibilidad desde los primeros minutos del film, cuando el cura que casa a la pareja anuncia el futuro incierto de la misma. Se ve que el sacerdote no solo leyó el guión completo, sino que además vio un par de telenovelas brasileñas actuales. Una película desperdiciada.

Marcela Gamberini



ENREDOS DE OFICINA

Office Space

EE.UU., 1998. Dirección: Mike Judge. **Producción:** Michael Rotenberg. **Guión:** Mike Judge. **Fotografía:** Tim Shurstedt. **Música:** John Frizzell. **Montaje:** David Rennie. **Diseño de producción:** Edward McAvoy. **Intérpretes:** Ron Livingston, Jennifer Aniston, Stephen Root, Gary Cole, David Herman, Ajay Naidu, Richard Riehle, Diedrich Bader, Alexandra Wentworth.

Caricatura es la palabra. Desde que *Los Simpsons* comenzaron la reconquista del adulto para los dibujos animados, han surgido infinidad de autores de *cartoons* que quebraron el lugar común de considerar el género como exclusivamente infantil. Mike Judge es uno de ellos, el padre de *Beavis & Butt-Head*. Un dibujante no demasiado dotado pero muy buen guionista, que logró satirizar la generación MTV con sus adolescentes oligofrénicos. Para competir con *Los Simpson*, Judge creó otra serie, *King of the Hill* (*Los Reyes de la colina*, que aquí se emite por cable Fox). Amplió su horizonte en cuanto a dibujo y temática, aunque también se acercó, peligrosamente, al estándar de las *sit-coms* americanas, suavizando la carga nihilista de *Beavis & Butt-Head*.

Vale esta introducción para explicar lo que sucede con *Enredos de oficina*, la primera película con seres de carne y hueso de Judge. A pesar de que el tema (considerar el trabajo en una oficina como uno de los círculos infernales) no es nuevo, la primera media hora de película promete una sátira feroz que se va construyendo sin prisas. Pero ocurre que en ese momento aparece Jennifer Aniston, comedianta televisiva con tendencia a la dulzura. No es que su papel sea demasiado importante: su presencia es un síntoma. A partir de allí, la caricatura deja de avanzar y comienza un relato previsible y, desgraciadamente, amable. El film cuenta con el principal rasgo del director: una puesta estática donde todo ocurre dentro del plano, lo que hace de la película algo peligrosamente similar a la televisión.

Esto se refleja en el tratamiento epidérmico de una situación límite como el desempleo. Ahora bien, si algo hace al film provinciano e inadecuado es que, a fin de cuentas, el despidio de los protagonistas no acarrea nada grave. Viven en una sociedad segura dentro de ciertos parámetros. El final tranquilizador, en el que el protagonista es más feliz trabajando como basurero que como ejecutivo de una empresa de computación, resulta falso para los espectadores de este hemisferio terrestre, donde las cosas no son tan sencillas. El mensaje es claro: puedes ser quien tú quieras y tu libertad está asegurada. En ese contexto deben entenderse las escenas en que los tres compañeros de oficina destruyen una impresora, o el incendio del final, fruto de una mente perturbada tan alejada de los dueños de la empresa como de los héroes de la película. Casi una profesión de fe *new age* que contrasta violentamente con la ignorancia destructiva y liberadora de los orates de la MTV. No creo que se pueda acusar a Judge de haberse integrado al sistema. La sospecha es más terrorífica: ni el más cuerdo de los parodistas dentro de él puede pensar en su destrucción; apenas en arañar un poco sus símbolos utilizando sus herramientas más aceptables.

Leonardo M. D'Espósito



UN ANIMAL, LOS ANIMALES

Un animal, des animaux

Francia, 1994. Dirección: Nicolas Philibert.
Producción: France 2-Les Films D'ici-Museo Nacional de Historia Natural. **Fotografía:** Frédéric Labourasse y Nicolas Philibert. **Música:** Philippe Hersant. **Montaje:** Guy Lacorne.

El año pasado se estrenó *La ville Louvre*, dirigida por Nicolas Philibert, un interesante documental que mostraba el gigantesco funcionamiento interno del museo del Louvre. Acá el director plantea algo parecido con un museo de ciencias naturales que se está preparando para una reapertura de la galería de zoología. Todos los animales del museo, que están guardados, deben ser reparados, limpiados y trasladados a la nueva sede, recién arreglada. Resulta curioso ver cómo se repiten códigos burocráticos entre un museo como el del Louvre y este, pero más interesante es que el director se sumerge en algo que cualquier amante del cine de terror sabe: los museos son tétricos; pueden ser aburridos o divertidos, apasionantes e interminables, pero aun así nunca dejan de ser tétricos. Y, de todos ellos, los de animales embalsamados son de los más temibles. En el momento en el que el film se dedica a mostrarlos todos cobra mayor interés. Es cierto que quien tenga atracción por esta clase de museos (yo, por ejemplo, que aún añoro mis largas visitas al Museo de Ciencias Naturales de La Plata) lo disfrutará más que aquellos a quienes el tema les resulte indiferente, pero aun así el documental tiene sus buenos momentos. Los restauradores poniendo el pellejo a un animal, o agregando masilla en el hocico de otro, son escenas que producen verdadero miedo. O la elección de los ojos, que le darán finalmente al animal un aspecto que solo un animal embalsamado tiene: el de un muerto congelado en una pose forzada. Las imágenes entonces se vuelven lo suficientemente expresivas como para pedir más. Mientras que los rostros de los animales pertenecen al cine de terror clásico, el trabajo de restauración parece una lejana herencia de la casa Hammer o los film clase B que originaron el gore. La ausencia de voz en off vuelve a ser un elemento destacable, aunque en los últimos minutos —luego de la llegada de los animales al museo— la película cae en el más absoluto desinterés. Ya se ha mostrado todo y de ahí en más es como ver un museo a través de la filmación casera de un familiar: ni siquiera podemos elegir qué ver.

Santiago García



JUEGOS, TRAMPAS Y DOS ARMAS HUMEANTES

Lock, Stock & Two Smoking Barrels

Gran Bretaña, 1998. Dirección: Guy Ritchie.
Producción: Matthew Vaughn. **Guión:** Guy Ritchie.
Fotografía: Tim Maurice-Jones. **Música:** David A. Hughes y John Murphy. **Montaje:** Niven Howie.
Diseño de producción: Iain Andrews y Eve Mavrakis. **Interpretes:** Jason Flemyng, Dexter Fletcher, Nick Moran, Jason Statham, Steven Mackintosh, Vinnie Jones, Sting.

A esta película se le puede pegar por varios flancos: es un pastiche donde confluyen Quentin Tarantino, John Woo y Danny Boyle (*Tumba al ras de la tierra*, *Trainspotting*) al punto de reproducir sus situaciones "antológicas" (el diálogo intrascendente dentro del auto camino a la masacre, las pistolas enfrentadas), no hace reír ni a una hiena, está inundada de música "british" para vender el CD, tiene una escena laaaaarga que parece un videoclip malo (la borrachera luego del asalto) y, sobre el final, juega con la ansiedad morbosa del espectador.

Pero ¿cómo hay que entender esta película? Los cuatro protagonistas, jóvenes de clase media que se endeudan jugando póquer y planean obtener el dinero cometiendo un asalto a mano armada...

¿son un reflejo problematizado de la violenta civilización urbana? ¿O son lo que el director considera tipos "piolas"?

Ni lo uno ni lo otro. Préstese atención a la banalización operada sobre el homicidio; el asesinato se presenta como un suceso desprovisto de cualquier connotación más allá de la mecánica del acto: un personaje asesina a otro del mismo modo que golpea la puerta o toma un utensilio. Y no me refiero a la actitud del personaje, sino al modo en que el acto es filmado: nunca el asesinato ha sido tan intrascendente sobre la pantalla. Tanto el film de análisis social como la poetización romántica del gángster y la comedia negra se apoyan, justamente, en la gravedad del acto; es esta la que aporta al marginal su dimensión mítica. El asesinato transformado en pura forma, el fenómeno reducido a su mecánica, está vacío, no es nada. Un director que realiza esta operación negando a los personajes su dimensión más profunda es un tipo que cree que el único piola es él, y encuentra un público en tanto existen espectadores que creen que los hace muy piolas darse cuenta de lo piola que él es.

Esta es la clave que permite definir la importancia coyuntural de una película como *Profundo carmesí*. En un momento en que el asesinato parece vacío de sentido, la enorme y contundente Regina Orozco sumergiendo a la niña en la bañera para ahogarla, desgarrada por el peso de sus propios actos, es, además de una profunda reflexión moral, una cachetada a la soberbia impertinente de *Juegos, trampas...* y otras dos o tres luminarias rutilantes.

Hugo Salas



EL VIOLÍN ROJO

Le violon rouge

Italia-Canadá, 1998. Dirección: François Girard
Producción: Niv Fichman **Guión:** Don McKellar y François Girard **Fotografía:** Alain Dostie **Música:** John Corigliano **Montaje:** Gaetan Hout **Diseño de producción:** François Seguin **Elenco:** Samuel L. Jackson, Carlo Cecchi, Irene Grazioli, Jean-Luc Bideau, Jason Flemyng, Sylvia Chang.

Comunicado del M.M.I. (Michifuss Medicine Institut).

Nuestro equipo ha concluido las pruebas que permiten probar la existencia del síndrome de Jourdain. Informada la comunidad científica, el presente comunicado no tiene otro propósito que la divulgación.

En agosto de 1991, recibimos en nuestro Hospital Escuela un extraño caso: una paciente de mediana edad y gran textura sufría frecuentes desmayos y súbitos accesos de salvación masiva, sumados a una atrofia progresiva de los órganos visuales y auditivos. Se comprobó que dichas reacciones estaban íntimamente ligadas a un arco reflejo: la señora de A. las padecía solo al tomar contacto con la música de Tchaikovsky.

Paulatinamente, aparecieron otros pacientes con la misma sintomatología, llegando a ser su número de cincuenta y dos al momento de aislarlos para el estudio de casos.

Los resultados obtenidos son sorprendentes: el espectro de desencadenantes se extiende también a obras pictóricas, literarias y cinematográficas. En el caso de estas últimas, la totalidad del grupo presentó la reacción ante los mismos films: *El maestro de música*, *Farinelli*, *Restauración e Indochina* por citar algunos. Otros no registraron ninguna respuesta o actuaron, a la inversa, como hipnóticos. El único caso relativamente controvertido fue el de *El violín rojo*, en el cual los elementos que desencadenan las reacciones parecían ausentes. Transcurridos algunos minutos se dedujo que los mismos no se encontraban ausentes sino disimulados, ya que el 90 % de los pacientes, al principio tímidamente y luego con más seguridad, reaccionaron positivamente. Interrogados al día siguiente, adjudicaron su desconcierto inicial a cierta sobriedad y prolijidad imperantes que les hacían recordar más a los films del otro grupo.

Tomando en cuenta la unanimidad de reacción en la mayoría de los casos, la existencia del síndrome de Jourdain ha quedado efectivamente probada.

Hugo Salas





Mensaje de amor



El siglo del viento

EL SIGLO DEL VIENTO

Argentina-Uruguay-Alemania-Francia-España-Uruguay, 1999, dirigida por Fernando Birri.

¿Por qué Birri realizó esta película anacrónica en su temática y excesivamente *naïf* en sus pretensiones formales? ¿Qué quedó del prestigioso y original director de *Tire Dié*, aquel medimetraje de la Escuela del Litoral que cimentó en nuestro país los códigos del documental con compromiso y responsabilidad política? ¿Por qué en *El siglo del viento* las palabras de Eduardo Galeano suenan didácticas y esquemáticas, sin lucidez ni belleza? ¿Qué necesidad tenía Birri de recurrir a escenas con títeres y marionetas para contar una historia de manera alegórica, lo más grave que tienen los films que se pretenden políticos y comprometidos con su propia ideología? ¿Qué fue del humor negro y la ambigua ironía de *Los inundados*, aquella obra maestra de los años 60? ¿Dónde quedaron los rostros de Pirucho Gómez (Dolorcitos Gaitán) y Lola Palombo (Óptima Gaitán), esos inolvidables y entrañables protagonistas del litoral santafecino?

Gustavo J. Castagna

• • •

MENSAJE DE AMOR

Message in a Bottle

EE.UU., 1999, dirigida por Luis Mandoki, con Kevin Costner, Paul Newman y Robin Wright Penn.

Una buena pareja romántica (Costner y Wright) acompañada de planos publicitarios, pompa, tontería espiritualista, mala música, una presencia innecesaria de Paul Newman y un final absurdo donde el héroe muere para que el film pase por un drama.

Quintín

• • •

EL TELE-GURU

Holy Man

EE.UU., 1999, dirigida por Stephen Herek, con Eddie Murphy, Jeff Goldblum, Kelly Preston y Robert Loggia.

Entre otras, Stephen Herek hizo *101 dálmatas* (en su versión no animada) y la última *Los tres mosqueteros*

(una película que desanima). Ahora dirige a un Eddie Murphy en decadencia y da forma a otro film abyecto. *El tele-gurú* propone que los canales de venta televisiva no son siniestros sino edificantes, mientras los avisos estén aderezados con triviales comentarios con pátina espiritual. Se podría obviar el comentario sobre la chatura narrativa si no fuera porque no se pueden dejar de mencionar un par de travellings y ralentis acompañados de música *new age* que ilustran algunos momentos "importantes". Ni Robert Loggia con su voz de rallador, ni Kelly Preston con su físico, ni tampoco ese excelente actor llamado Jeff Goldblum pueden impedir que *El tele-gurú* sea aun peor, menos graciosa y más peligrosa que esos comerciales de "¡llame ya!".

Javier Porta Fouz

• • •

8 MM

Eight Millimeter

EE.UU., 1999, dirigida por Joel Schumacher, con Nicolas Cage, Joaquin Phoenix, James Gandolfini y Catherine Keener.

Durante mucho tiempo circuló en el ambiente cinematográfico el mito moderno de las *snuff movies*, films ilegales de corta duración en los cuales alguna persona era violada, golpeada salvajemente y finalmente asesinada de manera muy lenta y sanguinaria. Contribuyó a la continuidad de esta mitología la película *Snuff*, filmada en parte en la Argentina ("en un país de Sudamérica, donde la vida es barata", decía el aviso) por los entrañables cineastas del erotismo berreta Roberta y Michael Findlay, marido y mujer ellos en la vida real.

Este tema fue retomado hace unos años por Alejandro Amenábar en su *Tesis* con mucha más soltura e imaginación de la que pudiera alardear Joel Schumacher en el mejor de sus días. Aquí, en formato no tan hogareño y con su habitual falta de bondades cinematográficas, nos regala un canto a la intolerancia y a la continuidad de los valores más reaccionarios de la sociedad norteamericana. El detective interpretado por Nicolas Cage investiga el origen de un rollo de ocho milímetros donde se ve el sangriento asesinato de una adolescente, hecho que lo llevará a descender a un submundo de crimen y corrupción donde la vida, pero sobre todo la ética y los códigos morales, correrán peligro de muerte.

Por debajo del tradicional formato de thriller se filtra la idea de que todo aquel que produce o consume material pornográfico resulta ser un perverso endemoniado de la más baja calaña que atenta contra la integridad moral de la familia blanca, anglosajona y protestante; el director no solo nos quiere hacer creer que desconoce por completo el hecho de que hoy por hoy la industria del hardcore está absolutamente reglamentada —obra social y asistencia sanitaria y psicológica incluida— sino que remata el film con un panegirico de la justicia por mano propia y el asesinato, que a su discutible criterio están plenamente justificados. Schumacher nos demuestra sin lugar a dudas que es un retrógrado empedernido, aburriendo con su morosidad involuntaria y su moralina recalitrante. Filmed in Panavision.

Diego Brodersen



8 MM

los estrenos del mes según los críticos

de uno a diez

	Jorge Carnevale Noticias	Sergio Wolf AM del Plata	Diego Lerer Clarín	Diego Batlle La Nación	Gustavo J. Castagna El Amante	Molra Soto Humor	Quintín El Amante	Horacio Bernades Página/12	Luciano Monteagudo Página/12	Julian Cooper Herald	Promedio
La manzana		9	9	9	9	8	9	9	9		8,88
La vida soñada	9	8	8	7	7	7	7	9	8	9	7,90
En presencia de un payaso	9	8	6	8	8		9	7	8	6	7,67
Aprile	7	10	7	8	7	8	6	8	8		7,67
Lo opuesto del sexo	6	8	7	9		7	7	6		7	7,13
Los últimos días del disco	6	4	8	8	7	5	8	7	7	9	6,90
El gran Lebowski	4	7	8	8	5	8	7	7	7	6	6,70
Soriano	8	6		6			6	6			6,40
Celebrity	6	5	6	6	6	8	6	6	7	6	6,20
Una acción civil	4	6	7	6	6		6	7		7	6,13
Beloved, amada hija			6			6		4		8	6,00
Juegos, trampas y dos armas humeantes	5	5		6						7	5,75
H.G.O.		6			5		5	7			5,75
Siempre queda la pasión		6				5					5,50
Hilary y Jackie	6	4	6			5	5	4		6	5,14
El divino Ned	7	4		4	5	4	7	5			5,14
Conflicto de amor en Metroland	4	5	5	5	5		5			7	5,14
El viento se llevó lo que	4	5	5	5	5		6	5	6	5	5,11
Abre tus ojos	6			5	4	4	6	5			5,00
Un animal, los animales		4		4		6		5			4,75
El visitante	5	3	4	3		5	4		4	6	4,25
El violín rojo			4								4,00
El siglo del viento					3	4	3		6		4,00
El amateur	3	4			4		3	4		6	4,00
Mensaje de amor	3		4	4		3	3				3,40
El tele-gurú					3	2	5				3,33
A primera vista	3			4		3					3,33
8mm		4	1	1	2	1			3		2,00

NEW FILM

VIDEO CLUB CINE ARTE

Cine clásico y de autor

Más de 4.000 títulos

Alquiler y venta

Operas

Documentales

Biblioteca de cine para consulta

Servicio de consulta Cinemania en CD-ROM

Cursos de cine para espectadores

Tecnología DVD

O'Higgins 2172 - Buenos Aires - Tel 784-0820

movicom
La evolución permanente.

Touched by a star



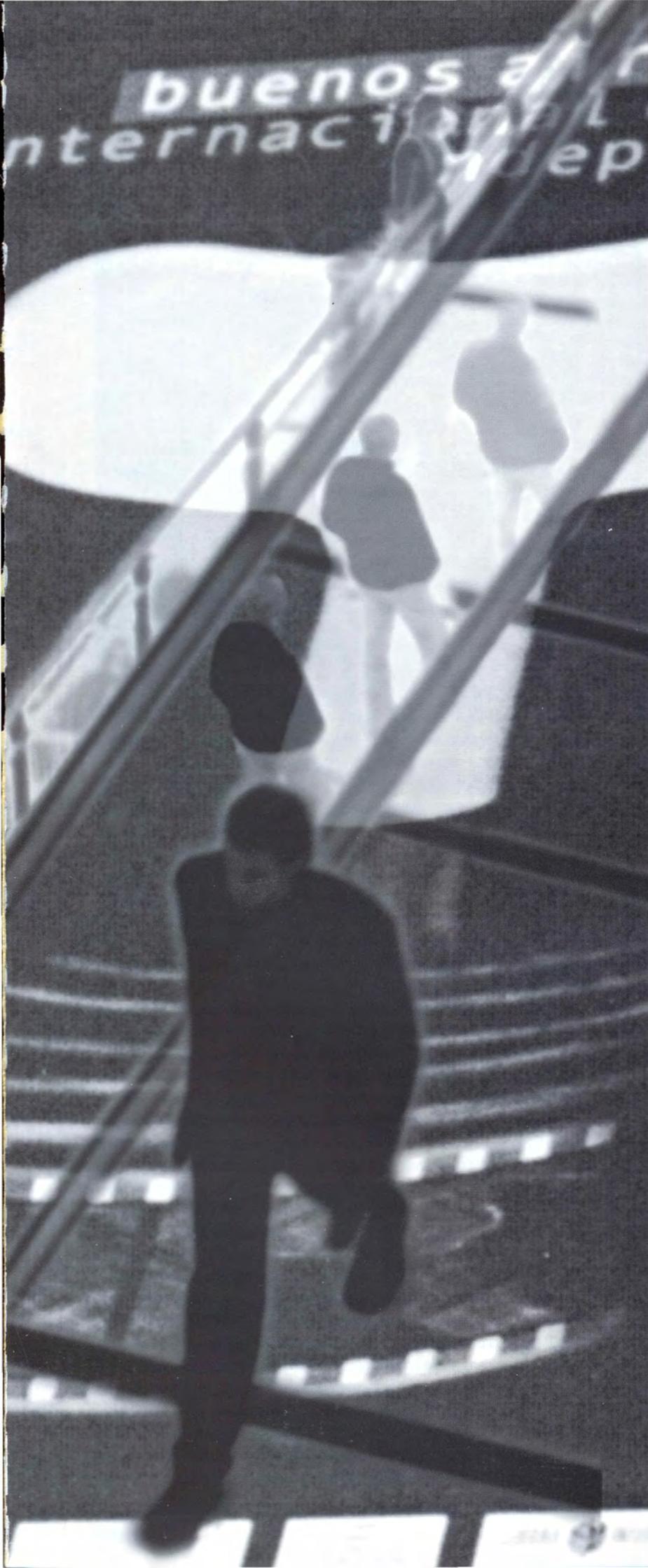
Cary Grant watches Kim Novak greet Henri-Georges Clouzot at Cannes in 1959

Buenos Aires Herald - *Argentina's international newspaper*

Azopardo 455 - 1107 - Buenos Aires - Argentina. 4342-8470/ 76/ 77/ 78/ 79, 4342-1535.

Fax: 54-11-4334-7917 y 4343-6860. E-mail: info@buenosairesherald.com. Website: www.BuenosAiresHerald.com

On Sunday
with **The GuardianWeekly**
and The New York Times



**BUENOS AIRES
FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE
INDEPENDIENTE**

ii	Introducción
vii	Las 20 vedettes
xviii	Cine americano
xxvii	La revolución digital
xxxii	Cine independiente argentino
xxxix	Cineastas
liii	Cinefilias
lx	Mundo festival

UN FESTIVAL EN DIEZ PARADOJAS

por Quintín

La verdadera paradoja de esta nota surge de que en un festival de cine se dan cincuenta películas por día, concurren miles de personas que intercambian entre sí millones de comentarios, se producen encuentros y desencuentros de toda índole e individuos de todo el mundo aportan sus ideas sobre el cine que suelen ser contradictorias. Cada participante tiene una idea propia de lo que fue el festival según las películas y el itinerario que elija, la gente con la que hable y otros factores como la temperatura y la humedad. Un festival no se resume en diez paradojas ni en diez mil sino que, en el fondo, es una paradoja en sí mismo, una categoría lógica que no admite ser tratada como un objeto del que pueda predicarse con certeza o siquiera con intuición iluminada. Aun así, lo hemos intentado, aunque sea para justificar once días de ajetreo y otros tantos de escritura, desgrabación, edición, corrección que dieron como resultado este suplemento y una enorme factura de la pizzería.

Buenos Aires no tenía un festival de cine. Ni chico ni grande, ni bueno ni malo. Ahora lo tiene, o al menos lo tuvo durante once días en abril de 1999. "Ojalá que el primer festival no sea el último, como pasa con tantas cosas en nuestro país. Eso también depende de ustedes", dice Andrés Di Tella (director artístico) cerrando su presentación en el catálogo. No está muy claro quiénes son los "ustedes": si el público, los invitados, los organizadores o los periodistas. Y esto lleva a una paradoja. Porque los ustedes permitieron que el Festival fuera un éxito: buenas películas, salas llenas, funcionamiento eficiente, repercusión en los medios, participantes entusiasmados, alegría, informalidad, cordialidad en el trato. No se puede pedir mucho más de un primer Festival. Solo que no sea el último. Y eso no depende de los ustedes. ¿De quién entonces? Segunda paradoja. El punto más débil del Festival es el que permitió su realización: fue un acto de gobierno, más precisamente de la Secretaría de Cultura de la Ciudad, que aportó la mayor parte de los fondos, las oficinas, una sala y un pequeño ejército de colaboradores fogueados en la organización de grandes eventos que aseguraron el resultado. Los responsables políticos (Jefe de Gobierno, Secretario de Cultura, Director de Promoción) no estarán en su puesto el año que viene y la realización del Festival dependerá de otras personas. El contrato del propio Di Tella termina a fin de año. Nada garantiza que se vuelva a hacer y, en el caso de que se repita, nada impide que su orientación sea completamente distinta y que la experiencia adquirida se pierda o se desvirtúe. Quedan dos caminos. Uno es el más probable: rogar que los funcionarios entrantes apuesten a la continuidad en un acto de lucidez y que lo mismo ocurra con sus sucesores en el tiempo hasta que la cadena se corte, inevitablemente, cuando todo quede en manos de un inepto o simplemente de un descreído en las ventajas políticas de organizar un festival de cine. Porque además —tercera paradoja—, el éxito del Festival es mucho menos importante para el partido que gobierna que su posible fracaso. Si la primera edición se hubiera visto opacada por fallas organizativas, escándalos financieros o por una programación de films desafortunada, la prensa lo habría convertido en una pesadilla para los funcionarios. Bastaron un par de artículos desbalanceados en los matutinos, que amplificaron algunos problemas de acreditación ocurridos durante los dos primeros días, para que la imagen del festival tambaleara ante la opinión pública. Recíprocamente, los habitantes de Buenos Aires mostraron escasa inclinación a atribuirle al gobierno los logros de la muestra. Cuando, al final de la conferencia de Francis Ford Coppola, el Secretario de Cultura subió al escenario para declararlo huésped ilustre, el público salió de su estado de adoración extática por el cineasta y se escucharon más silbidos que aplausos, aunque el premio era indudablemente merecido y el Festival había logrado que la ciudad recibiera por primera vez a un director de esa trayectoria. Hay que señalar que la actitud de desconfianza fue legítima: la deuda que el país tiene con sus habitantes en materia cultural (y otras tantas materias) no se repara con una presencia ilustre. Por lo tanto, el camino deseable es el más difícil de implementar: que la supervivencia del Festival se logre mediante su autonomía. Que se convierta

en una institución autárquica, desligada del organigrama del gobierno municipal, y funcione bajo una fundación o algún otro tipo de figura jurídica que designe al director durante un plazo suficiente para que pueda trabajar con libertad y ser juzgado como único responsable de su tarea. De ese modo, la ciudad logrará algo que demostró merecer: un festival de cine que apunte a su calidad de vida y no pueda ser sospechado de utilización política. Para lograrlo hace falta una sola cosa: voluntad en los partidos representados en la legislatura porteña para consensuar una institución a la altura de las circunstancias. Y ahora sí depende de ustedes: los políticos. Volviendo a los dichos de Di Tella, este suele terminar sus entrevistas afirmando que el futuro es incierto porque vivimos en la Argentina, algo en lo que todo el mundo suele acordar sin medir el significado de la frase. Pero, cuarta paradoja, en la Argentina se pudo organizar un excelente festival en pocos meses, obtener una respuesta importante del público y lograr que, partiendo aparentemente de la nada, la ciudad fuera testigo y participe de la actualidad más de punta del cine internacional.

Y ahora, basta de política. Pero no de paradojas. La quinta es, creo, una de las más interesantes y demoraré algunas líneas en enunciarla. Se relaciona con el título del Festival que, por lo enrevesado, es necesario recordar: se llama "Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente", una frase difícil de asimilar al idioma castellano. Pero no va por ahí la cosa. De las siete palabras del título, la más significativa, la que le da contenido, precisión, ideología al evento es "independiente". El calificativo sugiere un cine hecho al margen de la gran industria, joven, libre, artístico, innovador. Es una palabra politizada, prestigiosa, glamorosa en cierto modo. También es una palabra con historia: viene del cine americano, de los cineastas que decidieron no depender del dinero de Hollywood para hacer películas. Pero eso fue hace algunos años. Con el tiempo, la palabra fue adquiriendo un sentido más específico, designando un cierto tipo de films, y fue aprovechada artística y comercialmente. De ser una palabra contra el cine basado en la renta, se transformó en una palabra rentable. Miramax y otras empresas se ubicaron bajo el paraguas de la independencia para ser adquiridas por grandes estudios. Sundance y otros festivales la invocaron para atraer finalmente a los ejecutivos de la industria en busca de nuevos talentos. Hoy, el término es un cliché de sentido dudoso, que puede usarse como elogio, pero también como descalificación. Es una palabra vaciada por un lado y apropiada por otro. Y, sobre todo, es una palabra que huele a viejo. Cuando la redacción de *El Amante* se reunió para planear la cobertura del Festival, nos propusimos hacer un eje en la definición de "independiente". Bastaron unas horas para convencernos de que era una pregunta mal planteada. Durante la fiesta inaugural, pudimos conversar con cuatro jóvenes realizadores americanos. Por un lado con Stefan Avalos y Lance Waller, directores de *The Last Broadcast*, una película hecha en video con 900 dólares, que señala el camino de la revolución digital en curso. Por otro, con Suki Stetson y Michael Galinsky, autores de *Radiation*, un film de la competencia. Cuando le preguntamos a



El Abasto por la mañana

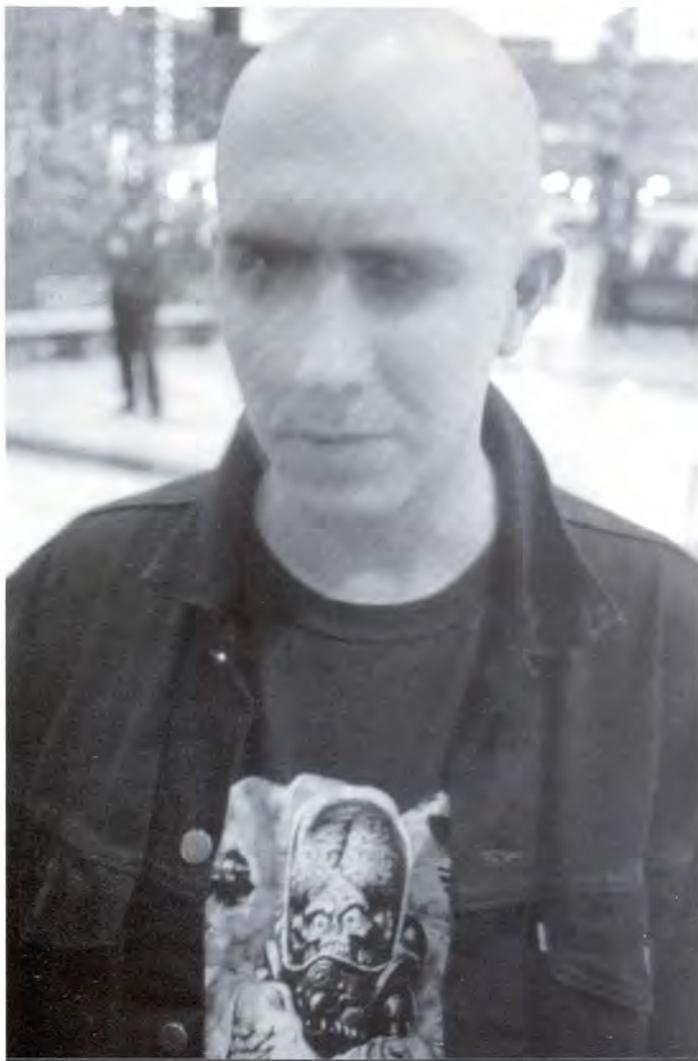
Avalos y Waller por Miramax o Sundance, les agarró un ataque de risa. Sus preocupaciones iban por otro lado. Pero también nos contaron que los grandes estudios estaban muy interesados en su trabajo. Stetson y Galinski, una pareja que se dedica también a la música, nos contaron la pequeña historia que les tocó vivir en el mundo de la industria discográfica. Hace unos pocos años, había muchas bandas que tocaban música de garage, fuera de la órbita de las grandes compañías y su sistema de márketing y difusión. Eran los independientes de la música rock. No pocos lograban un objetivo común a los artistas: vivir de su trabajo. Vendían tal vez 100.000 discos, una cifra irrisoria para el mercado norteamericano, pero con eso podían comer y seguir tocando. Hasta que las grandes empresas se interesaron por algunas de esas bandas y las llevaron al estrellato bajo el vendedor rótulo de la independencia. Los elegidos pasaron a vender dos millones de discos. Pero los excluidos pasaron a vender menos de diez mil y la mayoría no pudo seguir tocando profesionalmente. “¿Y con el cine?”, preguntamos. “Con el cine pasa lo mismo”, respondieron. Días más tarde, Christine Vachon, la productora pionera en el campo independiente, ratificó que esa era la situación. En poco tiempo había dejado de ser viable hacer films de menos de dos millones de dólares y estrenarlos en los cines. Las pequeñas compañías como la suya estaban considerando, por primera vez, filmar en video y producir para la televisión como alternativa para subsistir sin traicionar sus objetivos estéticos. Todd Haynes, uno de los grandes artistas que llegó al Festival, fue concluyente al respecto: “eso del ‘cine independiente’ es un chiste”, nos dijo. Sexta paradoja, la consolidación de la palabra “independiente” fue negativa para el cine independiente americano. No me olvidé de la quinta, pero todavía falta.

De paso, señalemos dos curiosidades de la noche inaugural. La primera fue la película proyectada, *Tren de vida*, de Radu Mihaileanu. El film (cuya idea Roberto Benigni canibalizó en parte para *La vida es bella*) no tiene nada de innovador. Es una pieza tradicional, algo arcaica y con un cierto encanto étnico. La historia transcurre en Rumania, aunque está hablada en francés, actuada por franceses y financiada por franceses. Es la típica coproducción europea, que nos recuerda (por su economía, más que por su honestidad) a

muchas películas hechas por los españoles en la Argentina. Poco tiene de independiente este sistema. Cuando le sugerimos a Mihaileanu que la película se hubiera beneficiado de haber estado hablada en yidish, el director lo descartó de plano: “no hay mercado”, los franceses no hubieran invertido. Esto se relaciona con la séptima paradoja, que descubrió nuestro compañero Juan Villegas tras asistir a algunos seminarios del festival. En ellos se insistió en que el marketing del cine marginal requería tanta o más creatividad que el cine de Hollywood. Pero el resultado es que si el marketing es tan importante, termina influyendo en las decisiones estéticas (como en el caso de la película del rumano). La paradoja es que para sostenerse en el mercado proclamando su independencia, las películas independientes están condenadas a dejar de serlo.

El otro hecho curioso de la inauguración es que la fiesta tuvo lugar en el museo Renault pero, en realidad, no existió (más que una paradoja, este es un hecho sobrenatural). Al menos, no existió oficialmente. Resulta que el festival comenzó el primero de abril, Jueves Santo. Durante la Pascua, el católico Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires tiene prohibida las celebraciones que no sean religiosas. No puede festejar nada. Por lo que el obligatorio ágape inicial de todo festival que se precie debió hacerse en la clandestinidad. Un argumento más, pequeño pero simbólico, para que el evento se independice de la órbita oficial.

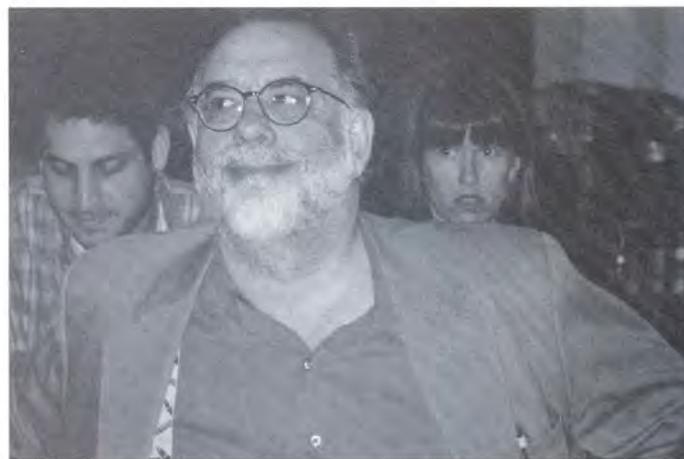
Y ahora divulgaremos una parte de la historia secreta del festival. Hubo dos proyectos de festival de “cine independiente” en Buenos Aires. Uno era el que se concretó, piloteado por el Director de Promoción y finalmente también director del evento, Ricardo Manetti. El otro, formulado por un conjunto de particulares encabezado por Cecilia Hecht: ambos grupos trabajaron juntos durante un tiempo pero terminaron enfrentados. Hecht y los suyos sostienen que sus adversarios les robaron la idea. En el mes de marzo seguían buscando sponsors con el argumento de que el festival verdadero, el que contaba con el aval del Sundance Institute, era el suyo. Un operador menemista se ocupaba de la promoción. La moraleja de este párrafo un poco aburrido es que, para construir una alternativa al incierto elefante marplatense,



Gaspar Noé

ambos grupos decidieron que era necesario un aliado poderoso en el extranjero. Este no podía ser otro que el Sundance, dueño de la bandera del cine independiente, según se veía desde estas lejanas latitudes. Pero resultó que el cine americano que ofreció el Festival fue muy pobre y muy convencional (empezando por *Tres estaciones*, la tarjeta postal que ganó la última edición del Sundance) y la excepción fueron films como *Velvet Goldmine* o *The Last Broadcast*, creados por gente que tiene claro que el Sundance es demasiado provinciano en lo estético y está demasiado ligado a las corporaciones en lo comercial. Pero el festival permitió justamente demostrar que el Sundance está sobrevalorado, como puso a prueba la productividad del Dogma danés o la realidad de la ola digital que se avecina. Y ese fue uno de sus principales logros: su dinámica fue tan rica, tan actualizadas sus discusiones, tan variada su oferta cinematográfica que hasta la endebles de su mito fundador quedó en evidencia. Formulemos ahora la demorada quinta paradoja: El Festival fue lo suficientemente bueno como para probar que su nombre era malo. No tiene sentido seguir llamándolo *independiente*, una palabra ya envejecida y ligada a su particular gestación, sino simple y orgullosamente "Festival de Cine de Buenos Aires", siguiendo la tradición de eliminar los calificativos en el nombre que tienen los festivales importantes de todo el mundo. La ciudad debe tener su festival y la calidad de su contenido será responsabilidad de sus organizadores en el futuro. Nada impedirá que programe buenos films o privilegie a los realizadores jóvenes y a las películas de bajo presupuesto como lo hizo esta edición.

A continuación daremos una vuelta por el cine nacional enunciando la octava paradoja: en el cine argentino, donde no hay un Hollywood a quien declarar la independencia, la independencia puede identificar un concepto interesante, aunque volátil. La situación local es muy curiosa. Hay tres clases



Francis Ford Coppola



Andres Di Tella (director artístico del festival)

de cine: el de la televisión (que obtiene éxitos comerciales y es nulo en lo artístico), el de la vieja industria (cada vez más ligado al fracaso económico y a la caducidad estética), condenado a replantear sus métodos, a asimilarse con la televisión o a desaparecer; y un tercero, que tiene solo un par de años de vida y es el único interesante, más allá de su diversidad y su incipiencia. Es el que produjo entre otras películas *Pizza, birra, faso*, *Picado fino*, *Ciudad de Dios*, *Un crisantemo estalla en Cincoesquinas* y ahora *Mundo grúa*, *Silvia Prieto*, *El asadito*, *Bolivia*. Es el cine argentino que *El Amante* previó desde esa controvertida tapa de 1995 en la que celebrábamos las *Historias breves* y deplorábamos el último bodrio de Eliseo Subiela. Es el cine argentino del futuro, si es que hay un futuro para el cine argentino. Y esa es una batalla que recién empieza, que será durísima y tiene pronóstico reservado: la televisión no renunciará fácilmente a los subsidios ilegítimos que obtiene del Estado ni los viejos realizadores a su pereza creativa. En ese contexto, el Festival de Buenos Aires fue un aliado inestimable por varias razones. Primero, porque esas películas distintas estuvieron allí acompañadas por sus pares internacionales, en un medio favorable, mucho más acogedor que la esquivada cartelera comercial. El Festival se convirtió en su plataforma de lanzamiento natural. Segundo, porque son esas películas y no las de las otras dos categorías las que tienen una carrera posible en el exterior a partir del circuito festivalero. Que el circuito pase por la Argentina acerca experiencias y abre posibilidades de producción y distribución. Tercero, porque en este momento, el lugar donde se produce el mejor cine de Latinoamérica, casi el único interesante, es la Argentina. El Festival ayuda a comunicar que aquí hay una movida creativa a los buscadores internacionales de novedades. Una consecuencia casi segura de la muestra porteña es que se acrecentará el interés de los otros festivales por el nuevo cine argentino, algo que empieza hoy a notarse lentamente. Nuevos contactos, nuevas estrategias de producción, un



La competencia

A cualquier festival que no sea Cannes le resulta difícil hoy armar una buena sección competitiva. Más aún si las películas son diecinueve y sólo se puede elegir entre primeras o segundas obras. Es notable y hasta sorprendente que la programación oficial del Festival de Buenos Aires haya logrado el nivel que tuvo. En los últimos años, tuve oportunidad de seguir dos muestras de estas características. En Chicago en 1997 y en Rotterdam en 1998. La de Chicago fue simplemente lamentable. La de Rotterdam era inferior a la de Buenos Aires, aunque los films exhibidos allí tienen la restricción adicional de ser más recientes, mientras que muchos de los que se dieron en Buenos Aires habían pasado por otros festivales. La sección oficial porteña fue lo que debe ser una muestra de nuevos talentos: ofreció diversidad, riesgo, sorpresa, libertad creativa. La variedad de países, temas y estéticas resultó estimulante, y permitió a los espectadores comprobar que el cine mundial goza de buena salud a pesar de todos los problemas.

Una sola de las películas estuvo, a mi juicio, fuera de lugar: la rusa *Ejay*, una pieza digna del realismo socialista: sentimental, chata, convencional. Un film tan malo como muchos otros, pero vetusto.

En el escalón siguiente (empezando de abajo) se ubicaron las películas de otros países latinoamericanos, mostrando el mal momento por el que atraviesa la región. Pero aun estas películas tuvieron aspectos interesantes. La brasileña *Kenoma*, de Eliane Caffé, afligida por actuaciones televisivas y un guión sin vida mostró una máquina de movimiento perpetuo construida en medio de la nada. El aparato solo justifica el film. La chilena *Cielo ciego* es floja pero está ambientada en un medio de delincuentes profesionales rara vez mostrado en el cine: una familia criminal envuelta en una cadena de situaciones horripilantes. El director, Nicolás Acuña, muestra una singular predisposición para captar el dolor físico pero cae en la trampa de darle a la pelí-

cula un suspenso forzado, como si no confiara en su material. Algo parecido pasa con *Bajo California*, del mexicano Carlos Bolado, que relata el viaje iniciático (casi al modo de los libros de Castaneda) de un artista chicano en compañía de un baqueano del lugar. Los protagonistas son buenos actores y Bolado sostiene con altura diálogos al borde del precipicio, pero da la impresión de pensar demasiado en los clientes del otro lado de la frontera, a los que halaga orientando su historia hacia la culpa y la salvación espiritual. Problemas parecidos padece *Radiation*, de los americanos Suki Stetson y Michael Galinsky, que podría haber sido un semidocumental sobre la música underground en España, pero el film se distorsiona por la necesidad de inflarlo con situaciones dramáticas artificiales y molestas como para cumplir con los manuales de guión, uno de las peores amenazas que existe sobre el cine actual. El grupo siguiente es el del academicismo, la calidad. Aquí se inscribe (aunque casi escapa) la holandesa (de Karim Traïdía, nacido en Argelia) *La novia polaca*, historia de un campesino y una inmigrante (grandes actores ambos), muy bien construida (a caso demasiado calculada) y afeada por un giro final de corte policial. La coreana *Verano, lluvia, lámpara*, de Kim Sion, historia de tres delincuentes y tres chicas de clase media (en realidad, casi dos historias separadas), recuerda a directores taiwaneses como Edward Yang o Tsai Ming-liang, pero también a cierta juvenilia a la americana y su serenidad es más una fórmula que una estética. *Love Is the Devil*, del inglés John Maybury (ex videasta y asistente de Derek Jarman) que cuenta la vida del pintor Francis Bacon en trillada clave biopic, pero imitando con los movimientos de cámara los cuadros del artista (Maybury no consiguió los cuadros). La película no pasa de correcta pero la idea de extender al cine la pintura para contagiarle prestigio sigue sin funcionar y la idea de un artista cruel como un cerdo en la vida privada pero que expresa su ternura en el arte francamente a esta altura, apesta, igual que la

muy británica interpretación de Derek Jacobi. En algún lugar intermedio está *¿Sabés nadar?* de Diego Kaplan y su interesante intento de hacer cinematográfica la televisión, tanto en el uso de la técnica como de los actores y un virtuoso guión de Constanza Novik. Confieso que la película se me cayó un poco, no como consecuencia de una revisión sino por la actitud de Kaplan durante la presentación del film. Kaplan cree que como artista tiene el deber de ser opaco, de no articular un discurso y dejar, por ejemplo, la pregunta por el sentido del título a la interpretación de los críticos, como si ver cine fuera un ejercicio de adivinación del que el director tiene la clave.

Dos películas, *El árbol de las cerezas* del catalán Marc Recha y *Adiós forastero* del marroquí Daoud Aoulad Syad son el tipo de film que le da sentido a una muestra de este tipo. Son chicas, imperfectas, no están destinadas a ganar premios, pero muestran el sello de rigor y profundidad que ennoblece a ciertos directores jóvenes. La catalana (o valenciana) es un film de aldea, construido a partir de una impronta literaria, seco y poético. Su mayor defecto es un uso disparatado del sonido estereofónico. La obra de Syad es misteriosa y algo desvaída. Se centra alrededor de un personaje muy particular de la cultura del mediterráneo árabe: un bailarín transformista que actúa en ferias ambulantes y provoca una atracción uniforme en ambos sexos, como si su amabilidad y belleza fueran un símbolo de las necesidades más profundas de los personajes. De los ocho film restantes se habla en otras páginas de esta edición. De *Totó que vivió dos veces*, provocativo record mundial de blasfemia. De *Sólo contra todos* y *Los mutantes*, películas tan sólidas como polémicas. Y de *El hijo adoptivo*, *After Life*, *Mundo grúa*, *Xiao Wu* y *La manzana*, el grupo de cinco films del que debían salir los premios, lo que finalmente ocurrió aunque *Xiao Wu* merecía un reconocimiento que no tuvo.

Q



Luis Margani (el Rulo) y su premio al mejor actor



Pablo Trapero con el trofeo al mejor director

Mundo grúa

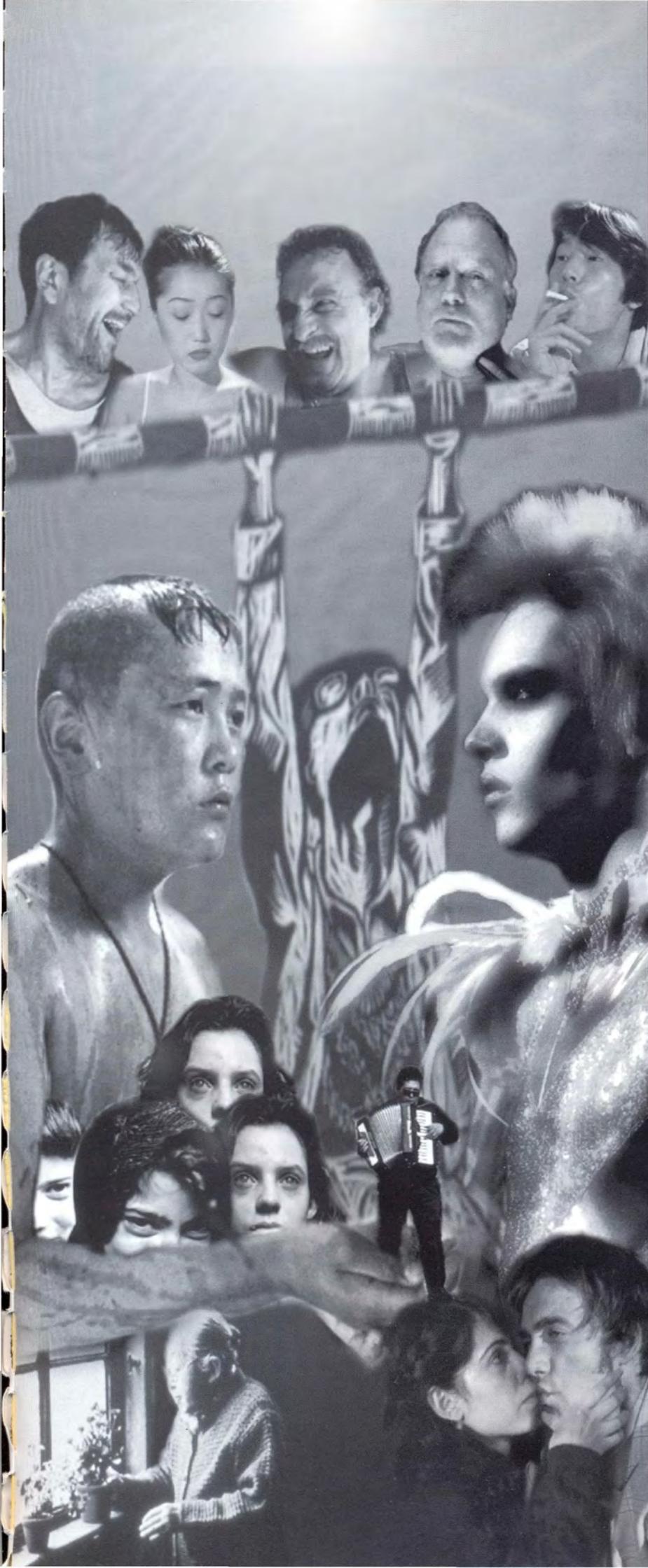


nuevo público y hasta una nueva crítica pueden desarrollarse gracias a este encuentro anual. En este marco, los premios para *Mundo grúa* fueron una de las marcas felices del Festival. No solo porque la gran película de Pablo Trapero se lo merecía, sino porque el Festival hizo oficialmente un descubrimiento, una oportunidad que el de Mar del Plata desperdició en 1997 cuando eligió la película argentina equivocada (como todo lo demás): *Plaza de almas* frente a *Pizza, birra, faso*. Me temo que este punto es demasiado importante gracias a la novena paradoja: el descubrimiento de un cine argentino diferente en producción y estética pone de manifiesto las dificultades que tiene para consolidarse. Efectivamente, una amplia satisfacción sólo permite un muy moderado optimismo.

Y ahora, hablemos de cinefilia. Hace tres años, la discutida reaparición del Festival de Mar del Plata provocó en los integrantes de esta redacción una euforia tan lógica como aparentemente desmesurada: por primera vez en muchos años el cine más valioso del mundo llegaba al país en una dosis masiva. Es probable que hayamos minimizado el derroche y las siniestras desprolijidades de Julio Mahárbiz a partir de las consecuencias que trajo en cuanto a la apertura de la cartelera cinematográfica. Pero en el opaco mundo de Mar del Plata, entre funcionarios torvos y actrices prehistóricas, los cinéfilos recalitrantes fuimos los únicos legítimamente felices porque nos apoderamos de todo lo que ese Festival podía dar. El Festival de Buenos Aires fue distinto. Jugamos de locales y estábamos mucho más cerca de su espíritu, los invitados eran pertinentes y tenían mucho que ofrecer, pero no nos perteneció en exclusividad. Tal vez porque el Festival ofreció muchos más ejemplos de búsqueda legítima que de obras maestras definitivas. Fue una apertura a la diversidad, a las posibilidades que tiene el cine más que a una exhibición del panteón de los consagrados que no vemos. La frescura fue su política, y la frescura sospecha de la cinefilia. Las "vedettes" del festival, (una categoría que, en este caso, nos pareció mucho más apropiada periódicamente que la habitual elección de los mejores films) representaron esa política: muchas de ellas no son grandes películas sino variantes del presente y del futuro. El Festival de Buenos Aires logró un equilibrio, un balance que lo alejó tanto de un populismo vacío de contenido como de un elitismo desprovisto de convocatoria. Se vieron películas refinadas como *Xiao Wu* o las de la retrospectiva de Nanni Moretti, otras notables y masivas como *La manzana*, extravagancias tales como *Totó que vivió dos veces* o las del inclasificable José Mojica Marins, *Zé do Caixão*, polémicas como *Solo contra todos* o *Los mu-*

tantes, ejemplos de minimalismo económico y fuerza creativa como *The Last Broadcast* o *Más-menos nada*, documentales necesarios como *Public Housing*, testimonios rockeros como *Lou Reed, Rock & Roll Heart* o *Vidriera Hitchcock*. La mezcla fue eficaz, en gran parte porque no fue enteramente cinéfila y apeló a una audiencia cuyos códigos provienen de otros horizontes, que piensan el cine como una parte, a veces pequeña, de su cultura. El Festival apostó al desacartonamiento y obtuvo una audiencia desacartonada. No es un detalle menor que la edad promedio de los organizadores en todos los niveles haya sido muy baja, igual que la de los espectadores. Si el gusto por el cine puede recrearse es a partir de esa generación que se asoma a él con sus propias referencias y se excita con propuestas que los cinéfilos descartan. Sin embargo, esta clave del éxito encierra un peligro: confundir, como diría Godard, la cultura con el arte. Es saludable para la ciudad, hace a su calidad de vida, que sus habitantes concurren al Festival, que disfruten, que se sientan parte de él. Pero también es muy importante que un festival esté atento a lo que el cine tiene de valioso en tanto arte: que no se confunda lo que es profundo, original, necesario, con la simulación de esas cualidades, con la moda, la audacia y el sentido de la oportunidad. Y esa no es una tarea del público sino de los programadores, que deben ser receptivos a las rarezas pero más a las buenas películas. Hay algo peor que un festival aburrido y es un festival frívolo. Esta polémica, que se repitió en el seno del jurado, estuvo a punto de impedir que *Mundo grúa*, la obra de un artista en desarrollo, fuera premiada. Finalmente, el Festival tuvo suerte en ese sentido. Y esta es nuestra última paradoja: cuanto más exitoso es el festival, más corre el riesgo de olvidar lo que verdaderamente lo justifica.

Una semana después del Festival, la exhibición de cine en Buenos Aires entraba en la crisis más profunda de los últimos tiempos. El público no concurría, la mayoría de las películas fracasa. En particular los estrenos nacionales. La recesión económica y los problemas de seguridad contribuyen a esta merma, pero también las entradas a siete pesos. El Festival, con sus boletos a mitad de precio, su oferta diversificada y su aprovechamiento de la cultura del evento no tuvo esos problemas, aunque sus cien mil entradas no representan ni el cinco por ciento de las que se venden en un fin de semana. Ahora llega el turno del estreno de muchos films vistos en estos once días agitados y nuevas paradojas acechan a su posible comportamiento en la boletería. Pero basta también de paradojas. Llegó el momento de decir que la pasamos muy bien.●●



LAS 20 VEDETTES

Al principio fue el gusto. El cine no puede asimilarse con el esfuerzo de un aprendizaje, tampoco como una acumulación continua de placer. O, mejor dicho, se puede, pero no se debe. Rodrigo Tarruella lo sabía (como sabía tantas cosas que sirven de poco) y lo escribió hace muchos años en estas páginas. "Chocolatín y Olimpo" descalificó a los que ingieren o consumen sin distinguir matices, solo sabores agradables y a los que sufren pregonando los altos saberes de alguna academia. En el medio quedaban los cinéfilos, los que dedicaban su energía a distinguir y así se distinguían de los que se hacían los distinguidos. Chocolatín y Olimpo, también el espectador de sábado a la noche y el empleado de la industria de la sabiduría. Casi ocho años en el ejercicio razonado del gusto, tantas veces irrazonable o mal razonado. Algo cambió desde entonces, sin embargo. Hace ocho años, la cinefilia, o la crítica, para usar una palabra que la remplace solo en cuanto a la producción, podía ignorarlo todo, salvo su particular, casi secreta historia del gusto. Hoy necesita saber dónde está parada, en qué mundo vive para sobrevivir. Pero más necesita olvidarlo para seguir existiendo. Esta vez no elegimos solo por el gusto. Maduramos, envejecimos, nos aburguesamos. No lo sabemos a ciencia cierta.

LA VIDA DESPUÉS DE LA MUERTE

After Life. Japón, dirigida por Kore-Eda Hirokazu, con Oda Erika, Terajima Susumu y Abe Sadawo

After Life recibió merecidamente los premios a Mejor Película y Mejor Guión del Festival. Más allá de gustos personales por parte del público y la prensa especializada, nadie vivió como una injusticia el hecho de que le hayan adjudicado tales premios. Lo cual no solo habla bien de la película; también legitima la decisión del jurado, situación que no siempre ocurre en los festivales de cine. *After Life* se diferenció —junto con otras pocas excepciones— de las demás producciones vistas en el Festival, en un contexto donde la mayoría de las películas realizadas por “jóvenes independientes” —quienes a veces solo parecieran preocuparse por *hacer una película*— tratan acerca de personajes que, muy habitualmente, no parecen tener otros anhelos que el de encontrarse algún maletín lleno de billetes, justificar su propia mediocridad (a veces ni eso) echándole la culpa a La Sociedad, o simplemente intentar disfrutar de la vida valiéndose de aventuras sexuales y consumiendo diversas sustancias químicas prohibidas por el Ministerio de Salud.

Los personajes de *After Life* son muertos que buscan el último momento de plena felicidad en la vida para llevarlo al Más Allá, ya que ese momento elegido se convertirá en su cielo personal. El propósito es difícil pero necesario, porque el que no lo logra es condenado a quedarse a trabajar en un sitio impreciso, ayudando a los nuevos visitantes a evocar el recuerdo que vayan a llevar al cielo. Kore-Eda Hirokazu, su director, plantea, a partir de un contexto de ciencia ficción (y sin apoyarse en naves espaciales o seres de otros planetas) ese momento, el del después de la vida, de manera documental y dentro de un espacio que no se diferencia mucho de cualquier edificio público. Este aspecto documental se manifiesta no solo en lo que respecta a recursos como el de la cámara en mano, el de personajes que hablan a cámara o el del grano grueso propio del 16 mm, sino en la naturaleza del trabajo con los actores. Estos aportaron elementos al guión, haciendo referencia a recuerdos de sus propias vidas. No es casual esta metodología, dado que el director tiene experiencia en el rodaje de documentales para la televisión.

La película recurre al cine dentro del cine para narrar la reconstrucción cinematográfica de los recuerdos de los distintos personajes. Paradójicamente, *After Life* no nos brinda la sensación de estar viendo una película. Ocurre que los personajes son reales, gracias a que parecen saber acerca de su propia existencia. Esto me lleva a pensar que quizá se podría dividir al cine en dos clases: aquel donde los personajes solo existen gracias al capricho de algún guionista/director más o menos talentoso, o bien aquel en el que los personajes son conscientes de su propia existencia y, por lo tanto, asumen la responsabilidad de sus acciones y elecciones a lo largo de sus vidas dentro de la pantalla.

After life forma parte de un cine más preocupado por acercarse a nuestra propia existencia que por mostrarnos un film. Así da ganas de acercarse a ver una película.

Marcelo Mosenson.



BARRIL DE POLVORA

Bure baruta, Serbia, dirigida por Goran Paskaljevic, Lazar Ristowski y Miki Manojlovic.

“En este mismo momento, esta gente está siendo bombardeada”, exclamó a viva voz una señora al final de una de las proyecciones de *Barril de pólvora*. Era una de las manifestaciones públicas más redundantes posibles: la película era justamente una descripción de la violencia instalada en la vida cotidiana en la región Báltica, y no precisamente una comedia pasatista.

Barril de pólvora cuenta un número de historias casi independientes a lo largo de una noche en Belgrado. No es una noche cualquiera: por la radio se anuncia la proximidad de los acuerdos de Dayton, que resolvieron la partición de la ex-Yugoslavia en varias repúblicas independientes y que dejaron irresuelta la situación de Kosovo. Como en *Después de hora*, la escena nocturna tiene la forma de una pesadilla donde las acciones de las personas tienen menos que ver con la voluntad propia que con una fuerza superior que los obliga a seguir un camino determinado. En este caso resulta ser el de la violencia. Los personajes de *Barril de pólvora* son dueños de una crispación interior incontenible, que los hará reaccionar con furia ante estímulos tan diversos como un raspón en un accidente de autos, la tardanza de un chofer de ómnibus, el desencuentro amoroso o la rendición de cuentas entre viejos amigos.

Como en todas las películas provenientes de la región, la carga alegórica es irrefrenable. Lo que dice sobre el conflicto no es mucho ni puede serlo: la situación es extremadamente compleja, sigue desenvolviéndose (una suerte de “work in progress” de la muerte, para decirlo con vocabulario del Festival), y el formato cinematográfico solo ha podido expresar ideas más allá de las propiamente cinematográficas en contadas ocasiones. Pero *Barril de pólvora* triunfa en transmitir un estado de ánimo, una sensación ominosa de explosión inminente, de pérdida definitiva de la tranquilidad en la vida cotidiana. Como en otra película serbia relacionada con la guerra, *Pretty Village*, *Pretty Flame*, el humor negro tiñe todas las acciones y una misma escena puede provocarnos carcajadas y a los pocos segundos hundirnos en el más profundo horror sin sentir el paso de un tono a otro. El mayor logro de su director, Goran Paskaljevic (del cual habíamos conocido la infinitamente más complaciente *La otra América*), es el de haber tomado una pieza teatral con un tema de “candente actualidad” y lograr una película que no le debe nada al teatro ni a la información periodística. Para el Festival, fue una oportunidad para que la realidad externa a la fiesta cinéfila entrara por la ventana sin por ello renunciar a la excelencia cinematográfica.

Gustavo Noriega





EL HIJO ADOPTIVO

Beshkempir. Kirguistán—Francia, dirigida por Aktan Abdykalykov, con Mirian Abdykalykov, Albina Imasheva y Adir Abilkassimov.

El hijo adoptivo es una película interesante por varias razones. En primer lugar porque la ficción se constituye a partir de una antigua tradición del pueblo de Kirguistán, por la cual los matrimonios con muchos hijos ofrecen el último de ellos a una pareja estéril. Así, el film tiene como protagonista a un niño que de pronto se sabe adoptado, y comienza la recuperación de su verdadera identidad, de sus afectos; en definitiva, de su propia historia. Otra de las razones que la hacen interesante es que, narrada casi en su totalidad en un prolijo blanco y negro, por momentos se recuperan algunas escenas en color que dan cuenta del trabajoso mecanismo de la memoria de los personajes. El interés del film también radica en la maestría con la que están manejados los escasos diálogos, dentro de un tono de profundidad y sentida reflexión, frente a un tema tan humano como el de la propia identidad, los orígenes, los afectos. Otro motivo es, seguramente, cierta mirada antropológica que siempre supone la visión de una película perteneciente a una nacionalidad poco conocida como lo es Kirguistán (al menos para quien esto escribe): los desolados escenarios rurales, las costumbres —casi siempre desconocidas y felizmente asombrosas— de los hombres y mujeres de ese lugar, la sencillez y cierto primitivismo ingenuo de sus protagonistas. Quiero decir que frente a la visión de una película de un país del que poco sabemos, uno interpone una mirada curiosa, casi la misma mirada que se adopta frente a un documental que trata un tema inédito. De esta manera, en *El hijo adoptivo* las fronteras siempre imprecisas entre lo puramente ficcional y lo documental se desdibujan aún más.

El hijo adoptivo, narrada a partir de una historia sencilla y donde el director muestra un gran manejo formal de su oficio, propone a los espectadores una visión placentera, de lenta degustación, llena de sutilezas y ambigüedades, donde se dejan los espacios necesarios para reflexionar. Indiscutiblemente, este tipo de cinematografía se separa de lo que estamos acostumbrados a ver en lo cotidiano. Sin duda, el camino que abrió en nuestro país *El sabor de la cereza*, seguida por el estreno comercial de *El padre* y otros films, propicia un saludable cambio en nuestra mirada como espectadores netamente occidentales. Una mirada más profunda, menos artificiosa, despojada de condicionamientos externos, casi más humana.

El interés, además de las razones mencionadas, radica fundamentalmente en que *El hijo adoptivo* es una película fundacional en dos aspectos. Fundacional en la filmografía de Aktan Abdykalykov, ya que es su primer largometraje y tiene, además, fuertes tintes autobiográficos; y fundacional en la Argentina, ya que es la primera película a la que tenemos acceso de un país llamado Kirguistán (me pregunto si no será esta la primera película de ese origen). Esperemos que no sea la última.

Marcela Gamberini

FINALES DE AGOSTO, PRINCIPIOS DE SETIEMBRE

Fin août, debut septembre, 1998, dirigida por Olivier Assayas, con Mathieu Amalric, Virginie Ledoyen y François Cluzet.

Son muy escasas las posibilidades actuales de ver en nuestro país cine francés contemporáneo. En las salas comerciales solo se estrena una ínfima parte de esa producción, generalmente perteneciente a directores consagrados, y la Alianza Francesa, en otros tiempos la principal fuente para acceder a esa cinematografía, hace años que no renueva su stock de películas. Solo queda, por lo tanto, alguna ocasional muestra de la Cinemateca o los films que puedan verse en algún festival organizado en nuestro país. Hace un par de años, durante el anual evento marplatense, varios amigos habían quedado impresionados por *Irma Vep*, un film de Olivier Assayas que no tuve oportunidad de ver. Assayas —continuando con una tradición fuertemente enraizada en Francia— fue miembro durante varios años, antes de convertirse en cineasta, de la redacción de *Cahiers du Cinéma*, y todos sus films anteriores, incluso *Irma Vep*, recibieron premios en festivales internacionales y elogiosos comentarios críticos. *Finales de agosto...*, crónica de un año en la vida de un grupo de personajes cuyas relaciones se entrecruzan, acercan y alejan a lo largo de ese período, ratifica los antecedentes del realizador. Con una narración de rigurosa densidad, pero que jamás cae en la solemnidad ni en la pedantería, Assayas describe el complejo tramado de relaciones que se entabla entre los distintos personajes, en el que aparece como idea central y recurrente la inestabilidad afectiva y la precariedad y fugacidad de los sentimientos. Una temática, dicho sea de paso, que intenta abordar con frecuencia el cine independiente norteamericano, pero que por lo general, en sus resoluciones formales, se limita a la minuciosa descripción de gente que discute sus ideas (no casualmente en muchas de estas películas lo más rescatable son los diálogos). En el film de Assayas, en cambio, los acercamientos y separaciones de los personajes se manifiestan por medio de una puesta en escena en la que abundan los planos cortos y los movimientos circulares de la cámara, que expresan sus dificultades para escapar de las fantasías personales. Como suele ocurrir con toda película francesa en la que abundan los diálogos y se manifiestan inestabilidades afectivas, he escuchado referencias al cine de Eric Rohmer. Sin embargo, no hay en Assayas ni la distancia irónica ni la ambigüedad que impregna la obra del maestro francés; sí se percibe, en cambio, un compromiso emocional más inmediato con los personajes, algo que, sumado a las virtudes narrativas del realizador, alcanzaron para convertir a *Finales de agosto, principios de setiembre* en la mejor película vista en el Festival.

Jorge García



LA MANZANA

Sib, Irán, dirigida por Samira Makmalbaf, con Massoumeh, Zahra y Ghorbanali Naderi y Azezi Mohamadi.

El año pasado, *El sabor de la cereza* se transformó, con el apoyo de la crítica y el boca a boca, en el fenómeno cinematográfico de la temporada. Pero aunque ese fenómeno era indiscutible, aparecieron voces que lo ponían en duda, diciendo que era puro esnobismo y que en realidad al público no le interesaba el cine iraní. En general es difícil saber qué piensa el público sobre una película, a excepción de los festivales, donde es común que a la salida de las proyecciones de la muestra competitiva se coloquen opiniones en un papelito dispuesto con tal propósito. *La manzana* ganó el premio del público en este Festival y mostró que la adhesión de la gente al cine iraní se basa en los verdaderos méritos de las películas. Los iraníes representan hoy en día un cambio dentro del panorama cinematográfico. *La manzana* es una película muy sencilla en lo que cuenta, por lo visto hasta ahora una característica de este cine, pero también tiene un vuelo superior al que poseían *El padre* o *La nube y el sol naciente*. El film comienza en un registro documental que luego abandona pero marca la narración: será muy realista y natural, pero con una puesta en escena muy definida e impecable. No deja de ser asombroso que el padre y las hijas tengan el mismo rol que en la vida real. Ellas fueron las niñas que vivieron toda su vida encerradas en su casa y que, por una denuncia, pudieron salir a ver el mundo. Ellas mismas reproducen las sensaciones, todavía nuevas, de ver la calle por primera vez. No son secundarias ni irrelevantes las lecturas políticas o feministas que se pueden hacer del film, pero creo sinceramente que todos los méritos de la película van unidos, formando un bloque compacto y en el que, en definitiva, se expresa un profundo y placentero amor por el ser humano, por la vida y por la pasión de hacer cine. No es que todo el cine deba ser como *La manzana*, ni que se interprete que la película es vitalista o demagógica. Todo lo contrario: el rostro de las niñas es una prueba irrefutable de que la vida y la libertad para vivirla están ahí. Y si todos los personajes son buenos —se habla mucho de las niñas, pero el padre es también inolvidable— no se trata tampoco de un facilismo. La tentación de vivir no le es ajena a nadie, como lo demuestra el último plano del film, donde por primera vez veo un congelado que me parece justificado y bello. *La manzana* parece redescubrir, a todo nivel, cosas que siempre han estado ahí pero han sido olvidadas o despreciadas. Para mí también fue la mejor película del Festival.

Santiago García



LABERINTO DE SUEÑOS

ume no ginga, Japón, dirigida por Sogo Ishii, con Rena Komine, Tadanobu Asano y Tomoka Kurotani.

Además de *Afterlife*, el film que se llevó el premio a la Mejor Película del Festival, hubo otros ejemplos de cine japonés. Entre ellos *Laberinto de sueños*, una confirmación elocuente de la calidad de esta cinematografía. Confieso que entré a la sala sin tener ninguna referencia, sin saber de qué se trataba. Me encontré con un film en blanco y negro, de una caligrafía precisa, extraño y a la vez solidario con el espectador. En un clima onírico al que el título hace referencia, se cuenta la historia circular de un asesino en serie y de una mujer que se enamora de él. El relato es, a la vez, un *film noir*, un melodrama y una pintura de costumbres, y combina gran cantidad de recursos narrativos (montaje alternado, idas y vueltas en el tiempo, narración en off). Sin embargo, todos estos elementos, lejos de aparecer como piezas de un malabarismo evidente, se integran en un todo cohesivo y coherente. Por esa razón la extrañeza, en lugar de espantar, atrae. Una de las escenas más logradas es una prueba de fuego para el espectador: los dos protagonistas están sentados a los lados de una mesa. Están quietos y callados durante casi un minuto (una eternidad, en términos fílmicos). La sala compartía o complementaba el silencio de la escena: ningún espectador, de los que colmaban la capacidad del cine, hizo el más mínimo gesto o abandonó la proyección. Eso es emoción, lograda con talento. A juzgar por esta película, por *Afterlife* o por esa joyita llamada *Suzaku*, vista hace dos años en Mar del Plata (por no nombrar las obras de Imamura o Kitano), los japoneses tienen el secreto del tiempo: el espectador pierde la noción de su transcurso real y deja la ansiedad de lado, compartiendo el ritmo sabio de estas obras.

Leonardo M. D'Espósito





LOS IDIOTAS

Idoterne, Dinamarca, dirigida por Lars von Trier, con Bodil Jørgensen, Jens Albinus y Louise Hassing.

El Dogma 95 —la vedette del segmento didáctico del Festival— es un canon para cineastas experimentados, como lo es el caso de Von Trier. Poco importa el contenido ideológico de su manifiesto o las reglas que impone su voto de castidad (ver EA N° 76), si su aplicación no es más que el rechazo liso y llano de lo aprendido en las academias de cine. Con lo cual se revela que el Dogma 95 tiene mucho más de rebelión estudiantil tardía que de vanguardia cinematográfica. Igualmente, el manifiesto es un texto bello en sí mismo, lleno de verdad sobre lo que critica y falto de rigor sobre lo que propone hacer para inventarle un futuro al cine. El Dogma se opone al concepto de autor por considerarlo romanticismo burgués. Para contrarrestarlo, propone un cine que no sea individual y que responda a una rígida disciplina (el voto de castidad). Durante el Festival se proyectó *Los humillados*, un documental sobre la realización de *Los idiotas*, que presenta a Von Trier como un genio a la vieja usanza, “en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra”, tal como se lo aplicó Borges a Orson Welles. El doble programa de *Los idiotas* y *Los humillados* permitió ver cuáles son los límites del intento desesperado del Dogma 95 por resucitar el espíritu transgresor del cine moderno en un contexto de escepticismo posmoderno. *Los idiotas* practica la puesta en abismo del Dogma 95; *Los humillados*, al convertir el rodaje en una experiencia única e intransferible (por lo cual merece ser filmada y exhibida) canoniza la figura del autor que atacan los mismos dogmáticos. Pero ¿por qué *Los idiotas* necesita legítimar su estilo ocasional haciéndolo depender de las iluminaciones de un autor torturado y genial, si pretende ser la anónima puesta en práctica de un decálogo común de reglas cinematográficas? Porque la experiencia de filmar *Los idiotas* encierra las mismas paradojas con las que chocan los personajes del film. Se trata de un cine hecho por un grupo de cineastas que juegan a ser vanguardistas haciéndose pasar por idiotas cinematográficos. Pero no lo son, así como los personajes del film son profesionales de clase media que quieren liberarse de las ataduras de la vida burguesa, pero no pueden ejecutar íntegramente su programa porque son burgueses normales y no idiotas de verdad. Con *El elemento del crimen* y con *Europa*, Von Trier demostró que puede filmar con el mismo dominio de la técnica y de las convenciones que los maestros del cine clásico. *Contra viento y marea* fue su film de ruptura, pero no dejaba de ser un melodrama. Con *Los idiotas* finge emanciparse de su yo cinematográfico filmando con los condicionamientos de un estudiante de cine que debe cumplir con un ejercicio escolar. Pero ya es un cineasta maduro y ha ganado demasiados premios como para que alguien le crea. *Los idiotas* es una excelente reflexión sobre el cine.

Silvia Schwarzböck

LOS MUTANTES

Os mutantes, Portugal, dirigida por Teresa Villaverde, con Ana Moreira, Alexandre Pinto y Nelson Varela.

Los mutantes fue motivo de odios y amores encontrados en el Festival. Película de una energía indiscutible, de una estética marcada, se hizo sospechosa de uno de los crímenes más odiosos que pueda cometer un cineasta: utilizar la tragedia de los chicos de la calle con propósitos estéticos. El asunto tiene historia en el mundo. Héctor Babenco, por ejemplo, carga todavía con la muerte del protagonista de *Pixote*, que no pudo superar su súbito acceso a la fama. A tal punto que, en una película lamentable de hace un par de años llamada *Quién mató a Pixote*, el director figura como uno de los culpables. Por su parte, Walter Salles se encarga de decir en cada entrevista que se dedica a cuidar al chico de *Estación central* como si fuera su hijo. Teresa Villaverde tomó a dos adolescentes de un orfanato, los juntó con la extraordinaria actriz Ana Moreira (estuvo en Buenos Aires junto con la directora, pero no recibió demasiada atención) y los hizo protagonistas de su film. No es la suerte de los actores lo que se le achacaba a Villaverde en los corrillos cinéfilos, sino el universo poético de la película, que combina un lirismo profundo con una sordidez extrema. El novio adolescente de Moreira muere molido a palos y ella corre la misma suerte después de dar a luz. La escena del parto solitario en el baño de una estación de servicio fue la más fuerte del Festival. La que le sigue, donde ella trata de reponerse en un bar mientras ve cómo la policía viene a buscar al bebé recién nacido, es posiblemente la mejor de toda la muestra. Pero la luz intensa, la actuación extrema de Moreira, el desamparo de los chicos y su sufrimiento a manos de familiares y mafiosos hicieron exclamar a un miembro del jurado que esas cosas no pasaban en el Portugal de hoy, que todo era un ejercicio de sensacionalismo (algo parecido le dijeron a Buñuel por *Los olvidados*). La pregunta sobre la ética cinematográfica de Villaverde parece superflua frente a la belleza e intensidad del film. Aun así, es posible que (como ocurre con *Solo contra todos*, que no se le parece en nada, salvo en las reacciones que despierta) haya argumentos para condenar a *Los mutantes* al infierno de las películas tramposas. No me parece, pero estoy seguro de que al exhibir *Los mutantes*, el Festival permitió tener acceso a un film único.

Quintín



MÁS-MENOS NADA

Plus-minus null, Alemania, dirigida por Eoin Moore, con Andreas Schmidt, Tamara Simunovic y Kathleen Gallego Zapata.

Más menos nada, aunque no estuvo incluida en la sección *La revolución digital*, bien podría haberlo estado. La película fue filmada íntegramente en video digital y luego transferida a 35 mm. El rodaje fue muy corto, y el trabajo con el guión tuvo una fuerte relación con el trío protagónico de actores, que armaron gran parte de las escenas. Pero, por otro lado, está bien que no se haya presentado en dicha sección, ya que es una película de perfil bajo que no tiene como objetivo armar ninguna revolución. Es una curiosidad el hecho de que, frente al bajo presupuesto que indudablemente tiene la película, la banda sonora dé la impresión de haber costado fortunas. El film arranca y mantiene como leit-motiv el primer corte del álbum debut de Fiona Apple; sin duda, costó más dinero grabarlo que realizar toda la película. En otro momento se escucha también a Sinead O'Connor, entre otros intérpretes. Pero hay que decir —y esto es lo valioso— que las canciones no son para vender el disco ni están introducidas a la fuerza dentro de la trama. De hecho, el tema de Fiona Apple está cambiado para que la introducción suene una y otra vez y casi nunca llegue a la parte donde ella canta. Y hay que agregar que funciona a la perfección dentro de la trama.

La historia se centra en tres personajes: uno es un obrero de la construcción dedicado a robar herramientas de la obra para venderlas y que conoce a una prostituta de Bosnia que ha venido a Alemania que, además, trabaja de peluquera. El tercer personaje es otra prostituta. Los tres se relacionan en la historia de manera espontánea aun cuando los cruza el azar. Y cada uno de ellos actúa de manera tal que no se siente a un guionista detrás escribiendo sobre su suerte. Lo que les ocurre es tan normal como inesperado, sus acciones no son forzadas ni artificiales, sus errores no son una reflexión del director sobre la humanidad. Nadie los juzga, nadie los condena, nadie los ayuda.

Es importante la intención de hacer un cine pequeño y sentido, ajeno a pretensiones estéticas o ideológicas manipuladoras que puedan afectar el desarrollo de la historia o de los personajes. En el marco del Festival se vieron muchas películas donde los directores, algunos muy buenos, ponían un sello muy fuerte a sus películas y, en algunos casos, llegaban a afectar negativamente el resultado final. El director de *Más-menos nada* posee estilo y convicción, pero se enfrenta al cine con humildad. En ese sentido, sí podría representar una revolución, que llega mucho más allá de la digital.

Santiago García



MUNDO GRUA

Argentina, dirigida por Pablo Trapero, con Luis Margani, Adriana Aizemberg, Daniel Valenzuela y Rolly Serrano.

Mundo grúa tuvo una cálida acogida del público en el Festival y ganó dos premios. Para muchos (locales) es una comedia ligera. Para otros (visitantes) es un film social y un drama. Es bueno que sea así, (aunque estas miradas se quedan cortas); que un referente del nuevo cine argentino sea una película que funciona con la audiencia pero admite interpretaciones tan diversas. También que sea un film personal, con pocas referencias, que desafía el encasillamiento. Pero es mejor que *Mundo grúa* tenga una densidad poética cuyo único antecedente local son los films de Leonardo Favio. Con muchos elementos documentales, en particular con su angélico, alucinado protagonista, el film de Trapero escapa de las redes del realismo sin dejar de ser preciso en sus observaciones. Hay en *Mundo grúa* algo radicalmente nuevo: una visión que se manifiesta en la relación entre objetos y personajes y que obedece a parámetros muy distintos de los de las ficciones argentinas. Un vuelo (no el vuelo banal, metafórico, grosero del mal cine) que arranca de claves ínfimas como el cariño doméstico, el interés por los objetos mecánicos, los ritos más automáticos de la solidaridad y el amor, y se remonta hasta un desordenamiento del mundo. Aunque cada elemento del film es familiar, una sutil diferencia en la acentuación de sus funciones prescriptas y un ligero corrimiento de las características que les atribuye el naturalismo contribuyen a resignificar la cotidianeidad, a convertirla en un lugar misterioso (notemos que el cine argentino procede a la inversa y describe un mundo molesto pero archisabido, en el que el director es el eterno encargado de subrayar su sordidez y prescribirle soluciones). El Rulo, armado apenas con una bondad auténtica, que desafía toda interpretación psicológica, es un viajero en el tiempo, el explorador de una realidad que encuentra absurda, como si estuviera ante una máquina descompuesta. Pero el Rulo no actúa como la voz del director sino como su guía, su herramienta de descubrimiento. Y ese es el signo más interesante del cine de Trapero: una búsqueda más que una exposición de certidumbres, un olfato para encontrar películas donde no se las espera. Una intuición de cineasta que desconoce el camino pero confía en su brújula.

Quintín





PELICULA MALA, INFINITA, INACABABLE

Na pun young hioa, Corea del Sur, dirigida por Jang Sunwoo. Jens Albinus y Louise Hassing.

Unos días antes del festival, Andrés Di Tella nos comentó que *Película mala, infinita, inacabable* era un film imperdible y una auténtica rareza por sus logros formales. Durante el transcurso de su primera exhibición, las más de dos horas de la película del coreano Jang Sunwoo desconcertaron al público: algunos huyeron despavoridos, otros la pasaron bárbaro y varios durmieron un rato. Es que a través de las imágenes del film se manifestaron diferentes sensaciones: hastío, alegría, curiosidad, aburrimiento. Sin embargo, resulta imposible permanecer indiferente frente a este experimento visual que acumula en su desarrollo, con un desparpajo nada frecuente, una infinita variedad de categorías estéticas.

En la superficie, su trama puede confundirse con otra historia de marginales que sobreviven en un Seúl paradójico: agreste y primitivo, pero también de luces de neón y con cierta atmósfera posmoderna. Sungwoo recurre a las constantes del *cinema-verité* de Jean Rouch y Lionel Rogosin, valiéndose de una cámara inquieta que registra de forma documental a los marginales coreanos durmiendo en la calle. Pero la mirada de Sungwoo no pretende documentar los hechos cotidianos de manera directa, como lo hacían Rouch y Rogosin con el *Soho* de los años 60. En ese sentido, *Película mala, infinita, inacabable* es un film que, desde su temática, ofrece certezas sobre la realidad de los marginales. Sin embargo, desde su forma cambalachera, manifiesta un registro sensorial, de ocultamientos, de diferentes miradas sobre un argumento reconocible. De ahí que Sungwoo alterne constantemente sus decisiones estéticas para que disfrutemos (o nos hartemos) con un innecesario videogame de diez minutos, que podría estar o no entre las imágenes, pero que tiene relación con las características experimentales de la película. Obra abierta como pocas que ironiza desde su mismo título, *Película mala, infinita, inacabable* hasta se anima a registrar —de la forma más directa posible— algunas escenas pornográficas a través de la exhibición de primeros planos de genitales y penetraciones varias. En la ficha técnica de la película se destaca la participación de 21 guionistas, lo que demuestra la existencia de un trabajo de equipo, que no debería confundirse con la improvisación desde la puesta en escena. *Película mala, infinita, inacabable*, que gustó mucho a los estudiantes de cine (quienes tampoco deberían confundir el supuesto aire de improvisación que transmiten las imágenes), fue una de las rarezas del festival. En definitiva, un film que provocó los más variados estados de ánimo. No es poco.

Gustavo J. Castagna

¿QUIEN DIABLOS ES JULIETTE?

México, dirigida por Carlos Marcovich, con Yuliet Ortega, Fabiola Quiróz y Salma Hayek.

Yuliet Ortega es una prostituta adolescente de La Habana y Fabiola Quiroz una modelo mexicana que trabaja en Estados Unidos. Yuliet fue abandonada por su padre, que vive en Nueva York; su madre se suicidó, “se dio candela”, se prendió fuego. Fabiola no conoce a su padre biológico. Yuliet y Fabiola se conocen en el rodaje de un videoclip en Cuba. Las dos son hermosas.

El director de la película, Carlos Marcovich, fue jurado de este festival; flaco y alto, solía andar con anteojos negros, de día, dentro del shopping. Marcovich es un argentino radicado en México y trabajó como director de fotografía de muchas películas, entre ellas *El callejón de los milagros*. Su primer —y hasta ahora único— largometraje, *¿Quién diablos es Juliette?* (desde ahora, *Juliette*), es una película festivalera porque anduvo por muchos festivales y ganó premios en Sundance y Rotterdam. *Juliette* también se dio en Mar del Plata 97, en Montevideo 98 y ahora en Buenos Aires 99. Yo la vi en Montevideo y ahora de vuelta en Buenos Aires y la volvería a ver en el 2000. *Juliette* no suele producir posiciones tibias. O se la rechaza de plano —los menos entre los críticos y el público— o se la adopta con pocas reservas.

Juliette no es una película festivalera en sentido peyorativo, entre otras cosas porque no busca el reconocimiento de sus valores mediante la novedad ¿escandalosa? y vacía, ni con temas ¿no tratados?. Aunque no estoy convencido de que se puedan hacer muchas películas de esta manera, mi apuesta por nuevas formas de contar pasan por el lado de *Juliette* y no por la que considero festivalera en el peor de los sentidos posibles y tramposa desde su título *Película mala, infinita, inacabable*. Si hubo en el festival una película independiente, de bajo presupuesto y personal, creo que esa fue *Juliette*: el propio Marcovich fue el director, productor, guionista y montajista. Mientras los problemas estéticos de muchas películas se suelen justificar debido al bajo presupuesto, *Juliette* demuestra que las limitaciones son salvables, y que incluso pueden ser convertidas en rasgos de originalidad, como la utilización de subtítulos en el mismo idioma.

Juliette es una película libre, descontracturada, alegre, que invita al espectador a divertirse y a emocionarse sin necesidad de negar los dramas de sus protagonistas, debido a la mirada cálida, cinematográfica y con humor que tienen las imágenes documentales, de ficción desprolija y con alta carga de verdad que dispara y mezcla Marcovich. El conjunto de retratos de personajes de la película, su enorme humor, sobre todo el del genial José Breuil (Don Pepe) conforman una película que es también una de las tantas cosas que puede ser el cine: querible.

Javier Porta Fouz



SILVIA PRIETO

Argentina, dirigida por Martín Rejtman, con Rosario Bléfari, Gabriel Fernández Capello y Valeria Bertucelli

Algo curioso sucedía en las funciones de *Silvia Prieto*, algo nuevo o por lo menos ausente durante mucho tiempo del cine argentino: el público —mayoritariamente joven— se veía reflejado en la pantalla. Los personajes no eran muy diferentes de los espectadores, porque el film tiene el humor particular de una generación, sus tonos de voz, sus inflexiones, su mirada, su forma de vestir. Esta autenticidad provoca una adhesión casi inmediata: no nos tenemos que preocupar, como es costumbre en el cine argentino, por la impostación o la falsedad. Más allá de la forma en que Rejtman encara la comedia y del evidente énfasis en la escritura (los diálogos, simples y efectivos, son a la vez elaborados y muestran al Rejtman escritor), es sintomático el uso del plano general para incluir en el campo de la cámara no solo una imagen, sino un paisaje generacional.

Más allá de los aciertos formales de la película (entre ellos el uso de los lugares y espacios comunes de este fin de siglo), cabe una duda ante su falta de ambición. En efecto: Rejtman solo intenta ser honesto y hacer las cosas bien; no trata de contar una gran historia (la anécdota o las anécdotas son mínimas), ni de aleccionar, ni de fundir imágenes en bronce, enfermedades endémicas de nuestra cinematografía. Pero ¿qué sucedería si cineastas como Rejtman o los estudiantes de cine que acudieron al Festival considerasen que, antes de constituir un punto de partida necesario, estos méritos son una meta suficiente? *Silvia Prieto* es ejemplo de buen cine del presente que no tiene pretensiones de futuro.

Leonardo M. D'Espósito



SOLO CONTRA TODOS

Seul contre tous, Francia, dirigida por Gaspar Noé, con Phillipe Nahon, Blandine Lenoir y Frankyie Pain.

Solo contra todos fue, sin dudas, la película más dura, más difícil de digerir de todo el Festival. Un film inquietante e incómodo, no solo por la historia que cuenta sino por la manera y el tono que Gaspar Noé elige para narrarla. La historia comienza cuando un carnicero cincuentón sale de la cárcel por haber matado a un hombre que presuntamente había violado a su hija deficiente mental. De ahí en más, el film se transforma en un perturbador monólogo interior que pone de manifiesto la violencia, el racismo, la homofobia y la crueldad de este hombre que, a la manera de Mr. Hyde, se transforma en una verdadera bestia humana. Gaspar Noé conduce el relato, en el plano formal, con coherencia: en la película abundan los primeros planos que dan la sensación de encierro y locura, el sonido acompaña pesada y rítmicamente los movimientos extremos del protagonista, y el montaje es duro y sorpresivo, cerrando cada escena con un inesperado fundido a negro.

Lo que resulta más interesante es la compleja relación que establece la película con su protagonista. Al principio, parece haber necesidad de justificarlo: sale de la cárcel, está solo, ha perdido a su familia, lo han despojado de su carnicería y le queda una hija deficiente mental internada en un hospicio. Pero a medida que avanza la película, tanto la mirada del director como la reacción de los espectadores se van transformando, la conducta de este carnicero se hace cada vez más violenta y miserable. Ya no se le puede encontrar ninguna justificación, sobre todo en la escena de los inhumanos golpes en el vientre a su esposa embarazada. Cuando se llega al final y el espectador ha soportado la brutalidad de la historia, quiere que el tipo se mate e incluso que mate a su hija, como una forma de liberarla del horror en el que también está inmersa.

La visión de *Solo contra todos* fue la experiencia más extrema de todo el Festival. En primer lugar, por el desafío que representa para Gaspar Noé dirigir su primer largometraje con escenas de un calibre que, creo, nunca se han registrado en la tradición del cine francés. En segundo lugar, por la violenta provocación moral. Finalmente, porque la misma visión de la película en su integridad constituye otro desafío, esta vez para el espectador. No es fácil soportar tanta violencia, tanta apelación directa que impacta por el tono pesadillesco, que perturba por el modo en el que contradice las reglas sociales que el mundo ha establecido e incomoda por la tensión, casi insoportable, con la que se instaura.

Las opiniones de los espectadores sobre la película no fueron unánimes: algunos la acusaban de manipuladora, otros de sensacionalista, algunos de magistral. Los más jóvenes se maravillaron por la manera en que estaba filmada, por la aspereza, por la sordidez, fundamentalmente por el coraje de Noé, que de alguna manera logró romper con los modos más tradicionales de la representación poniendo en escena la más cruda violencia urbana. Una experiencia más que interesante.

Marcela Gamberini





THE LAST BROADCAST

Idem, EE.UU., dirigida por Stefan Avalos y Lance Weiller.

Este falso documental se promocionó durante el Festival por el hecho de haber sido filmado con una cámara casera digital a un costo de 900 dólares, y de haber sido transmitido por satélite a varios cines del mundo. Toda esta información provocó, antes de ver la película, varias reacciones distintas: la duda sobre la seriedad de un proyecto que basaba solamente en esto su promoción —lo que podía indicar que más allá de la novedad tecnológica no habría ningún otro elemento interesante—; la sospecha de que la calidad final del trabajo, si ese era realmente el costo, estaría por debajo del estándar de un largometraje; la desconfianza sobre la veracidad de estos datos de producción con los que se intentaba destacar a la película, lo que incluía la sospecha de que no era más que un simple truco publicitario; y, por último, una gran curiosidad por ver una película de estas características.

La presencia de los realizadores, quienes colaboraron en la charla que el Independiente Feature Project dio acerca de la realización cinematográfica en formato digital, ayudó a que se impusiera la última reacción e hizo crecer la expectativa sobre lo que se podía llegar a ver. Avalos y Weiller se mostraron como dos jóvenes inteligentes, que conocen a la perfección las nuevas tecnologías y las posibilidades que brindan a los realizadores independientes de todo el mundo.

La película resultó finalmente una entretenida muestra de originalidad, con los propios realizadores interpretando a dos conductores de un programa de TV bizarro, quienes se ven envueltos en una misteriosa trama que incluye asesinatos y una investigación. Las herramientas de la tecnología digital, además de facilitar los medios para la producción de la película, aparecen como elementos decisivos en el desarrollo de la historia. Más allá de esto, lo que sostiene a *The Last Broadcast* y la eleva por encima de lo que podría haber sido sólo un audiovisual gracioso, es una narración perfecta con una ajustada dosificación de la información y del suspenso. Esta película es la prueba de que el cine, tal cual lo conocemos hasta ahora, no tiene el monopolio de la narración con sonidos e imágenes en movimiento. *The Last Broadcast* permite sospechar que también es posible narrar sin la sofisticación técnica del cine, siempre que se proceda con inteligencia y conociendo las limitaciones y las ventajas de los medios con los que se trabaja.

Juan Villegas

TOTO, QUE VIVIO DOS VECES

Totó che visse due volte, Italia, dirigida por Daniele Cipri y Franco Maresco, con Salvatore Gattuso.

Al día siguiente de las exhibiciones de *Totó, que vivió dos veces*, con la opera prima de Cipri y Maresco ya no se tenían dudas: para algunos se trataba de una de las peores películas de la competencia, en tanto otros espectadores, cinéfilos y estudiantes de cine, ya la habían elegido como una de las mejores del evento o, por lo menos, se le elogiaban sus características blasfemas y revulsivas y su particular acercamiento al cine de Buñuel y Pasolini. Por su parte, quien escribe estas líneas, seducido por la información previa del catálogo, había decidido presentar la película y al invitado venido de Italia que, en este caso, fue el productor del film.

En la presentación y charla posterior a la proyección, el productor recordó los problemas ocasionados por la censura italiana (citando a *Saló* de Pasolini como el último antecedente sobre el tema), el recibimiento favorable y el rechazo de la crítica, la aprobación de Bertolucci y Laura Betti (obviamente) y la repulsión que el film le produjo a Franco Zeffirelli (más que obvio). Si Cipri, Maresco y el productor querían que su película provocara polémica, lo lograron con creces.

Ahora bien, para entrar en sintonía con el film, ¿qué *catzo* es *Totó, que vivió dos veces*? Se trata de la visión del mundo, la iconografía, la puesta en escena austera y despojada y la estética entre ingenua y cruel del cine de Pasolini revisada por los Monty Python, con la colaboración de Jorge Corona y Tinelli. Las imágenes de *Totó* sorprenden en el comienzo, al mostrar a unos tipos que miran a cámara y se masturban en el baño de un cine, luego de ver una película donde un pastor se aparea con su cabrita. Más adelante, otros dos tipos, ambos con pocos dientes, se aman, desean y besan en un pasaje rocoso. Otro personaje, por su parte, le pide varias veces a un ayudante que le rasque la entrepierna con su bastón. A la hora de metraje, *Totó* ofrece su última cena: un apóstol pregunta por el señor de barba, otro le responde que está haciendo pis y los doce elegidos cuentan chistes de curas y comen hasta que llega el barbado y los insulta por cenar sin su autorización.

A medida que transcurren las imágenes de *Totó*, y de acuerdo con su disparatada propuesta, surge la única y gran contradicción de la película: el tono blasfemo y procaz del principio se transforma luego en una comedia guaranga y bastante tonta con personajes disfrazados (todos los personajes femeninos son interpretados por hombres) que cuentan chistes obvios sobre la religión, como si estuvieran en una despedida de solteros. Por lo tanto, de acuerdo con lo que propone *Totó*: ¿quiénes siguen siendo los auténticos transgresores de la religión, la moral y las buenas costumbres? ¿Pasolini y Buñuel o Cipri y Maresco? La respuesta, claro, también es obvia.

Gustavo J. Castagna



TRES SON MULTITUD

Rushmore, EE.UU., dirigida por Wes Anderson, con Jason Schwartzman, Olivia Williams y Bill Murray.

La estrella de las *indies* norteamericanas. Se dio en los dos primeros días del festival, pero no en el epicentro (el Abasto) sino extramuros (en el Cineplex y en el Savoy). Muchos de los que la vimos el viernes 2 la recomendamos: divertida y extraña, algunos exaltados panegiristas hasta la calificaban de maravillosa. *Tres son multitud* volvería a darse (ahora sí en el Abasto) recién el miércoles 7. Ese día, como para incrementar los comentarios y el interés, hubo problemas en la proyección y solo se pudieron ver treinta minutos. Hubo que agregar una proyección matutina y la película se dio de vuelta en la función programada del viernes 9. Entre otros, estuvieron Diego Kaplan, Leticia Brédice y Marcelo Piñeyro.

Tres son multitud es el nombre de la tradicional y cara institución educativa a la que asiste —becado— el protagonista, un adolescente fuera de la normalidad llamado Max Fischer. Max, cuyo padre es peluquero, no es un buen alumno pero tiene una suprema habilidad para crear diferentes asociaciones y grupos estudiantiles (de ajedrez, de esgrima y de casi cualquier cosa) y es un muy buen escritor de obras de teatro. Con estas actividades compensa su mal desempeño académico. Su delgado equilibrio se rompe cuando se enamora de una joven viuda, maestra de primaria del colegio, y cuando conoce a un empresario nihilista.

Contra todos los pronósticos de película imbécil, cínica y fría, Anderson patea el tablero de los personajes subnormales a los que nos tiene acostumbrados ese cine que va desde los Coen hasta Todd Solondz y crea criaturas excéntricas pero inteligentes e interesantes, a las que no humilla, ni roba la dignidad, ni evita el sufrimiento.

El director también eludió el riesgo de caer en una puesta *modernosa* y vacía. La estética colorinche y artificiosa, que llega a su punto máximo en las delirantes y cinematográficas obras de teatro de Max, se mezcla con un muy buen ritmo —que sí, decae al promediar el film—, adecuado para contar acciones y comportamientos bizarros y encantadores.

La música, en extraña simbiosis no *clipera* con las imágenes, provee desde canciones de los noventa hasta clásicos de John Lennon y The Faces. La canción de estos últimos, que cierra la película, fue una de las diez o quince que se repitieron cíclicamente como música funcional en el Abasto durante el festival. Esto ayudó a que, con el correr de los días, cada vez me gustase más *Tres son multitud*, a la que ya tengo ganas de ver de vuelta cuando se estrene, según dicen, en mayo.

Un dato del reparto: el empresario está interpretado por Bill Murray, el mejor comediante actual. Para convertirse, los que no crean en esta afirmación solo deben ver la escena en la que, cansado, con cigarrillos, whisky y un short ridículo, se tira de bomba desde un alto trampolín a una pileta y empapa a los invitados al cumpleaños de sus hijos. La sutileza de Murray alcanza niveles keatonianos.

Javier Porta Fouz



VELVET GOLDMINE

Idem, EE.UU., dirigida por Todd Haynes, con Ewan McGregor, Jonathan Rhys Meyers y Christian Bale.

Velvet Goldmine fue la película más vista del Festival. Diarios y revistas la promocionaron acompañando los anticipos con notas sobre el *glam rock*. Pero es demasiado simplista explicar este éxito como un triunfo de la promoción.

A *Velvet Goldmine* le venía bien la ayuda mediática, porque en la Argentina es minoría el público que conoce de primera mano las carreras de David Bowie, Iggy Pop, Roxy Music, Brian Eno, Lou Reed, Gary Glitter o Marc Bolan (el *glam* y la música disco fueron fenómenos en su momento sospechados de frivolidad por los rockeros argentinos). No hay que invertir los términos: el espíritu retro de nuestros días puede convocarse a sí mismo y por sí solo; los medios, en todo caso, acompañan y buscan ser cómplices. Un tema aparte es qué tiene VG para ser objeto de semejante convocatoria. Todd Haynes, su director, reivindica el hecho de que su mirada sobre el *glam* inglés sea extemporánea, distante y estrictamente personal: en 1971, cuando empieza el auge de esta corriente en el Reino Unido, él tenía 10 años. Recién en la universidad se enteró de su existencia, y comprendió su papel en el resquebrajamiento de la sensibilidad rockera sesentista. Según Haynes, en los 60 el rock estaba ligado a cosas que los americanos aman, como la autenticidad, el naturalismo y la experiencia emocional directa entre la audiencia y el artista. Estas características fueron arrastradas por la música de los 70 con la inmensa excepción de los artifices del *glam*, al reivindicar —como dandys orgullosos de sí mismos— la artificialidad, la pose, el look, la impostura y, básicamente, la distancia hacia el público como rasgos esenciales de la estrella pop (de ahí el homenaje que rinde Haynes a Oscar Wilde como antecedente de todos ellos). Más allá de cualquier reconstrucción histórica, el *glam* de VG mezcla la nostalgia por el glamour de la época dorada de Hollywood con un futurismo delirante y lisérgico, más cerca de Ken Russell que de Stanley Kubrick. Hoy por hoy, este cóctel visual que introduce el film (sumado a la melancolía que significa revivir tanto desenfado justo en la era del sida) es deliciosamente anacrónico, bellamente *naïf*, y extemporáneamente *fashion*. De todas maneras, no es cuestión de ensañarse con la moda, sino de captar la verdad particular que se oculta tras ella, tal como hizo Haynes con el *glam*. Después de todo, cuando baje la cresta de la ola, va a ser fantástico poder hablar de los méritos cinematográficos de *Velvet Goldmine*. Sobre todo, porque la imposibilidad de llamar a las estrellas de rock por su nombre obró a favor de una ficción pura, y liberó las fuerzas ocultas del melodrama para los desencuentros amorosos y musicales entre Slade y Wild, imposibles de admitir por los Bowie e Iggy Pop reales.

Silvia Schwarzböck



XIAO WU

Xiao Wu, China-Hong Kong, dirigida por Jia Zhangke, con Wang Hongwei, Hao Hongjian y Zuo Baitao.

Xiao Wu es una gran película pero, sobre todo, una película fundacional. El cine chino que conocimos hasta ahora no se le parece, con su carga de academicismo, de grandiosidad y de referencias al pasado. Cuando no con su execrable olor a producto oficial, moralista, destinado a dar un mensaje de esperanza al pueblo y enseñarle a tener paciencia para resolver los conflictos. Zhang Yimou, el paradigma del director chino exportable, hizo hasta ahora un cine sólido, a veces brillante, pero su aporte solo se completa cuando se descifra su hermetismo, su voluntad de decir algo sobre la China de hoy con el pretexto de hablar sobre el pasado. Esta es una película radicalmente distinta, que cuenta la historia de un carterista digno de Bresson pero que remite, fundamentalmente, a *Sin aliento*. No es una remake, ni un homenaje, sino más bien una duplicación del extraordinario hallazgo del film de Godard. *Xiao Wu* se ubica en el mundo de hoy sin pedir permiso y cuenta la historia de un joven delincuente sin destino, que remite a su vez al personaje de Belmondo, enamorado de una mujer que nunca llegará a aceptarlo y lo traicionará (esta vez, indirecta y suavemente). Hay una escena hacia la mitad del film en la que la pareja se muestra en un largo plano fijo y su comunicación en la incomodidad alcanza la intensidad del famoso encuentro de Belmondo y Jean Seberg. Pero, sobre todo, hay en *Xiao Wu* una maravillosa facilidad para mostrar el asombro de una generación que llega al mundo para descubrir que le es ajeno, que no hay reconciliación posible con sus modos, que pertenece a otro orden de cosas. El protagonista es un personaje trágico que no lo sabe, un revolucionario sin doctrina, mucho más que un rebelde o un inadaptado. Todo esto es nuevo en el cine chino y es más bien milagroso, porque muestra una China nueva; no porque su realidad económica y social haya cambiado, sino porque es la primera vez en decenios que ese país inmenso es filmado por un artista. Con una seguridad y un talento aplastantes, con una libertad que escasea en todas las latitudes, el director Jia Zhangke inaugura un mundo nuevo.

Xiao Wu pasó bastante inadvertida, a pesar de la presencia de su director en Buenos Aires; tal vez porque, al tratarse de un film en 16 mm, se proyectó solo en la Sala Lugones. Merecía otro espacio y otra repercusión, pero fue uno de los films más importantes, de esos que no se justifican por su novedad o su audacia ni porque pertenecen a un nuevo cineasta, sino porque están en el pequeño segmento de excelencia del cine internacional.

Quintín

VIVIENDA PUBLICA

Public Housing, EE.UU., dirigida por Frederick Wiseman.

Si bien el festival no contemplaba una sección específica de documentales, su director, Andrés Di Tella, conocido documentalista, se las arregló para que pudieran verse varios de ellos en las distintas secciones. No es poco mérito haber logrado exhibir una obra de uno de los más destacados representantes del género, el norteamericano Frederick Wiseman.

Vivienda pública es un documental de tres horas y cuarto que toma la vida de un complejo habitacional en un barrio pobre de Chicago. El estilo de Wiseman es inconfundible y está muy bien representado en esta película. La cámara parece no existir; como si fuera una "mosca en la pared", ninguno de los personajes parece tener conciencia de su existencia. El protagonista central es una institución (en este caso la vivienda pública), cuyo funcionamiento parece ser representado a través de una estructura coral. La idea de que haya una voz en off o alguien hablando a cámara "explicando" está tan alejada de sus películas como un traje de época. Y la edición, tan cuidada y aparentemente tan invisible como la cámara, se permite planos en los cuales aparentemente no pasa nada pero donde se pueden comprender la estructura y las relaciones de poder de la institución retratada. No es un mal ejercicio comparar este ascetismo con la obscena exhibición de pobreza filmada a todo lujo en *Megacities* del austríaco Michael Glawogger, otro de los documentales que se vieron en el Festival.

Algunas escenas sirven para ejemplificar el estilo de los documentales de Wiseman. En una de ellas, el encargado de la desinfección del edificio, en uno de los departamentos, le indica a la dueña cómo utilizar el veneno sin correr riesgos. La escena dura aproximadamente quince minutos. En otra escena, esta vez en una esquina, dos policías sospechan de una mujer desquiciada que está parada en el mismo lugar desde hace horas. La interrogan y la revisan, buscando drogas. En un giro emocional imprevisible, uno de los policías la exhorta a llevar otro tipo de vida y se propone a sí mismo ese objetivo, como un proyecto personal, el de salvar aunque sea a una mujer de las consecuencias de la miseria.

Esa relación paternalista de quienes están integrados al sistema (policías, asistentes sociales, miembros de la cooperativa, etc.) con los miembros más frágiles de la comunidad, se repetirá en cada una de las escenas. Es solo una de las observaciones provenientes de la mirada casi muda de Wiseman. La tentación es contarlas todas, pero eso no es posible. Las pequeñas historias personales, descarnadas, con gente al borde de la más horrenda humillación, se contrastan con las larguísimas (y a menudo soporíferas) parrafadas en las reuniones de comité. No hay comentarios explícitos en el cine de Wiseman, solo imágenes. A su modo, que apasiona al espectador pero le demanda muchísimo, es un cine extraordinario.

Gustavo Noriega



CINE INDEPENDIENTE AMERICANO

Pensar en el cine americano lleva a dos órdenes de cosas diferentes. El orden denominado Hollywood es uno: la industria, el poder corporativo, el Oscar, la taquilla, la fórmula, el mundo entero. El otro es un orden de otra índole, un orden desordenado, que incluye nombres, imágenes, caras. Es pensar en John Ford o en Ingrid Bergman, en Orson Welles, en una chica y una pistola, maneras en suma de referirse a lo que no es americano porque nos pertenece. Pero ninguno de estos es el sentido del "cine americano independiente", expresión que se relaciona con los órdenes anteriores (más con el primero que con el segundo) que esta vez sí es americana, local, precisa, provinciana incluso como osamos llamarla en estas páginas. Un género, un negocio, una estética, un conjunto de convenciones que miramos pasar, que disfrutamos un poco —por qué no— pero que nos miran, nos juzgan y nos invitan a parecernos como no nos mira Hollywood, que habla de lo que no es, ni nos mira el cine americano a secas, que habla de lo que se nos parece. Este cine americano (no todo tampoco) es un orden calculado, preciso, con reglas casi inflexibles de construcción, de recepción, de análisis, si es que tiene algo analizable por fuera de la sociología.



LIBERACION O INDEPENDENCIA

por Silvia Schwarzböck y Leonardo M. D'Espósito

Con indisimulado orgullo los autores de la nota miran por arriba del hombro al cine americano que se autotitula independiente. Es un acto de justicia: este cine no es transgresor ni moderno. Más bien se trata de un nuevo género, marcadamente provinciano, que calca al cine mainstream en todo salvo en la exposición de algunos valores morales y se rige por sus mismos parámetros comerciales.

Color local. Nadie diría que el cine hecho por neoyorquinos puede ser provinciano. Sobre todo porque estamos hablando de cine independiente, una categoría muy difícil de definir en el mundo globalizado, pero de la que se suele tener una opinión positiva: "es lo que se produce fuera de la industria", por lo tanto, lo que no debería destilar el "norteamericanismo" del mainstream. Tampoco es fácil definir en qué consiste ese provincianismo del cine independiente, pero sospechamos que la nota de color local que nos permite identificarlo es su peculiar sentido de la transgresión. Pareciera ser que para la corporación independiente transgredir es una operación que solo cobra significado en relación con Hollywood. Como un concepto que se define por la negación de su contrario, lo independiente es lo no-hollywoodense (lo cual no quiere decir exactamente anti-industrial, sino anti-mainstream). Hollywood sería el fantasma que acecha al espíritu independiente, y el mainstream (la corriente principal, literalmente), la encarnación de sus rígidos valores morales. Dentro de este horizonte, lo que se sale de cauce no depende tanto de su modo de producción, sino de la escala de valores que maneja. Por lo menos eso es lo que creen los independientes, que se significan a sí mismos por oposición a Hollywood y su mainstream. Ellos, por lo tanto, son la corriente paralela a la corriente principal, y muchas veces las aguas se cruzan (más adelante mostraremos cómo y por qué sucede esto).

La escala de valores odiada, vista desde el punto de vista *indie*, está encabezada por la idea WASP de decencia. Los ángulos para oponerse a ella pueden ser indistintamente variantes de la comedia (*Lo opuesto del sexo*, *Tres son multitud*, *Los hombres lloran balas*, *Tus amigos y vecinos*, *La otra cara del amor*), del drama (*Tres estaciones*, *Vivir en tiempo prestado*, *Sunday*, *La velocidad de Gary*) o del thriller (*Comprando colmillos*), pero siempre y ante todo variantes. Ninguno de los films exhibidos en el Festival bajo el rubro de "cine independiente norteamericano" está fuertemente anclado en un género o en una tradición narrativa. Ellos mismos declaran su independencia como un género o una tradición narrativa. La estructura difusa sobre la que están contruidos les permite a los directores-guionistas mantener cierta indefinición psicológica de los personajes, y cierta vacilación en cuanto a la progresión dramática de la historia, como si se quisiera dilatar el tema del film en lugar de hacer avanzar la trama (de algún modo, se trata de films *monotemáticos*). Aún cuando haya misterios por resolver (como en *Sunday* o en *Comprando colmillos*, películas entre las cuales media un abismo en cuanto a la calidad: la segunda es quizá la peor de todo el Festival; la primera, una de las mejores del segmento norteamericano), los filmes tienden a disgregarse en episodios, historias cruzadas, situaciones autónomas que hacen las veces de muestreo de la vida cotidiana. La estructura episódica, los personajes difusos, la vacilación dramática (sería

exagerado decir *desdramatización*, porque se trata más bien de relatos modernizados, no modernos) son los recursos formales elegidos para resaltar la crítica de costumbres. El modo americano de vida —entendido como un estándar opresivo que se genera por la complicidad entre la familia y el establishment— exhibe sus costados más oscuros y ocultos cuando la mirada de sus víctimas se detiene en los detalles más nimios. Ese costado antropológico de este cine sería el que podría interesarnos justamente por su color local. Es el que responde legítimamente a la idea de pintar la propia aldea con la esperanza de ser universal, no al espíritu provinciano de quien no puede ver más que los conflictos internos de sus vecinos. Pero el triunfo del provincianismo ocurre a pesar de todo, por obra y gracia del carácter monotemático de los films. Cuestionar la idea WASP de decencia —la misma que el cine mainstream ni siquiera tematiza, porque la da por sentada como índice de normalidad— es el interés excluyente de todos ellos. Hasta un film como *Tres estaciones*, que sitúa la acción en el Vietnam actual y está hablado en la lengua local, intenta que un ex-marine interpretado por Harvey Keitel revise su propio pasado WASP en nombre del pueblo norteamericano (un tema aparte es la extrema puerilidad de esta película, el esquematismo de sus personajes, y el dualismo moral tradicional —buenos y malos sin matices— dentro del cual se piensa el director).

Con la honrosa excepción de *Sunday*, todos los films exhibidos son historias con y sobre jóvenes. Por lo cual se especifica aun más lo monotemático, al identificar la idea WASP de decencia con la tríada familia-monogamia-heterosexualidad, que es el estándar desde el cual el mainstream concibe la normalidad. Transgredir la escala de valores que se deduce de esa tríada parece ser el mandato al que responde hoy el cine independiente norteamericano. Ese modelo de transgresión aparece como la constante ideológica de la independencia estética. Familias disfuncionales, parejas de gays y lesbianas (que crían bebés mejor que los heterosexuales), intercambio de parejas, infidelidades cruzadas, enfermos terminales de sida (el mainstream prefiere a las madres enfermas terminales de cáncer: ver EA N° 85), la impotencia, la promiscuidad, y sobre todo, sexo. Pero no escenas de sexo, sino el sexo como problema; más específicamente, como tema de discusión. Porque el sexo subido de tono, el sadomasoquismo y los psicópatas con trauma sexual son el latiguello de los thrillers del mainstream. En el cine independiente de lo que se trata es de hablar de lo que no se puede en la corriente principal, no de mostrarlo.

Industria detrás de la industria. La recurrencia de temas y recursos para construir estas películas las introduce en una constante de tipo industrial. Estos films se han convertido en representantes de un *género*, entendido como una forma de clasificar las películas de modo tal que el espectador

sepa qué es lo que va a encontrar en la pantalla. No otra lógica predominaba en la era del auge de los estudios, cuando se hacían *westerns*, musicales y películas de terror. La obligación de mantenerse fiel a los códigos de un género por necesidades industriales es uno de los elementos que crearon el rígido sistema del cual estos cineastas deciden independizarse. Otro elemento es el Código Hays, desde hace muchos años en desuso, pero cuya influencia en el tratamiento de los temas de las películas norteamericanas creó parámetros rígidos que constituyen la otra cara del sistema de estudios (y, además formas de acercarse y ver cine por parte de los espectadores). La operación que hace el cine independiente americano respecto de estos dos elementos no tiende a una independencia, sino a una reapropiación y readaptación. Si el héroe positivo era WASP en la tradición de Hollywood, ahora pertenecerá a una minoría étnica o sexual. Los temas a tratarse en estos films, la forma de narrar y la manera de filmar se han vuelto tan recurrentes como los caballos y las Colt en las películas del Viejo Oeste. Por lo tanto, este cine se ha constituido en un nuevo género.

Cabe recordar que esto implica una lógica industrial. En efecto: las películas vistas en el Festival, y que motivan esta nota, pertenecen a un subconjunto preciso de ese cine independiente: se trata de aquellos films que se presentan en festivales y/o tienen asegurada la distribución internacional. Es decir, aquellos que dependen en mayor o menor medida de la industria de la que dicen ser independientes. Surge entonces una sospecha: este cine, delimitado por condiciones de producción y recepción precisas, constituye una operación comercial más en el avance del cine norteamericano sobre el mercado mundial.

Basta con analizar cuáles son las productoras "independientes" más importantes o conocidas: Miramax (que es parte de la Disney), New Line (Warner), Sony Classics, Fox Searchlights. Es decir, subsidiarias de compañías más importantes. Los logos de estas empresas aparecían indefectiblemente en todos los films de esta sección y en muchos de los demás (no necesariamente estadounidenses). La explicación a este fenómeno debe buscarse en la conformación del público norteamericano.

En efecto: con doscientos cincuenta millones de habitantes, las minorías representan un mercado apetecible para las películas de bajo presupuesto (entiéndase: *bajo* para los estándares norteamericanos). Representa, en

Comprando colmillos



Domingo

términos numéricos, más del doble del mercado argentino, donde una película de cuatro millones de dólares es una superproducción. Por esa razón, los grandes estudios observan con atención los dictados de Sundance: ahí está el cine alternativo en cuanto a medios de producción y a público. Pero cuando la industria se hace cargo, siempre impone sus parámetros, de alguna manera. Y esto se relaciona con el provincianismo de las películas. Los valores que sustentan son, en términos generales, los de la corrección política. Cuando tocan temas "controvertidos", lo hacen de acuerdo a aquello que puede resultar controvertido o transgresor desde la óptica puritana. En última instancia, es un cine didáctico e ideológico, planeado para que las minorías se sientan americanas.

Esta lógica va más allá del talento de algunos directores, incluso más allá de sus intenciones. Malas o buenas, las películas independientes norteamericanas lo son, temáticamente, de acuerdo con un sistema de valores que no es necesariamente universal, aunque el cine más industrial, el "dependiente", se ocupe —cada vez con mayor brío— de comunicar ese sistema de valores a quienes no van a ver películas porque sean independientes, es decir, a la mayor parte de los espectadores de este planeta.

La difusión de eventos ligados al Sundance alrededor del mundo (desde las conferencias llevadas a cabo en este Festival hasta las que se llevarán a cabo en Cannes) tienen como correlato establecer nuevos parámetros de producción que abaraten los costos de las películas. Si el cine mainstream gasta cada vez más, los estudios necesitan una alternativa. La compra de películas no norteamericanas para consumo en los Estados Unidos por parte de Miramax, por ejemplo (el caso más sintomático es el de *La vida es bella*) también es un ejemplo de provincianismo: se adquieren aquellos films que puedan ser fácilmente aceptados por el público americano y que, realizados fuera de los Estados Unidos, representan una menor inversión.

El cine independiente americano está ligado a esta lógica. Si antes este campo era el espacio de libertad donde algunos aventureros trataban de crear fuera del molde de Hollywood un cine personal y a veces extremo (Cassavetes, Waters, Scorsese, Sayles, por nombrar casos puntuales y talentosos), la transformación de ese campo en género ha reducido la carga personal en apenas una pátina que se atisba en el guión. El ejemplo es *La otra cara del amor*, que construye una ficción alrededor de algo que le sucedió al director Kevin Smith. Si es elogiable la exposición del tema, debe advertirse que, en términos generales, no aporta demasiado al cine como arte. Es apenas una buena película, sin ambiciones y con un público preestablecido (al respecto, el cartel que aparece en los títulos del final prometiendo la reaparición de los personajes Jay y Silent Joe en la próxima película de Smith es un síntoma claro de la relación del director con su público). El éxito del film en el circuito independiente —otro ejemplo de la lógica comercial que rige hoy este cine— se debe menos a sus méritos que al ser la respuesta a lo que el público de tal circuito espera. Circuito que es, finalmente, la frontera de otra dependencia. ●●

GILMORE Y COMPAÑÍA

por Quintín

Siempre hay una excusa para hacer una nota de sociales. Esta se centra en los extraños sucesos ocurridos cuando los cronistas de *El Amante* se entrometieron en las rutinas de los funcionarios del Instituto Sundance, sus acompañantes y todos los personajes que circularon por las cercanías, hasta ganarse el cinturón negro de la categoría colados. También, de pasada, se habla aquí de algunas cosas serias.

Conocimos a Geoffrey Gilmore, director del Festival de Sundance, en un cóctel o, mejor dicho, en una reunión en el hotel Bauen en la que se sirvió café, jugo y galletitas, pero recibió el nombre de cóctel. No había mucha gente y el evento era para los panelistas de los talleres Sundance que se celebraron los días siguientes. Gilmore hizo un breve discurso en el que dijo una frase que nos llamó mucho la atención: "En este momento hay solo dos países en los que está surgiendo una nueva generación de directores: Japón y la Argentina." Después de las formalidades nos pusimos a hablar con él. Entonces amplió su afirmación: "El cine de Solanas, Subiela o Agresti ya es viejo. Tuvo su momento, pero terminó siendo un cine que requería que alguien que conociera el país explicara qué significado oculto tenían las cosas, un poco como sucede con el cine cubano. En cambio, las películas de los nuevos directores funcionan a distintos niveles, tienen distintas capas que se articulan." No nos quedó del todo claro qué films tenía Gilmore en mente, pero mencionó *Pizza, birra, faso* y *Silvia Prieto*. También pensaba seguramente en el guión de Lucrecia Martel que ganó el premio que otorga la televisión japonesa en Sundance, una buena suma de dinero que financiará el proyecto de la directora de *Rey muerto*, cuyo destino final puede ser similar al de *Estación Central*, el film de Walter Salles que recibió la bendición del Sundance, ganó en Berlín, fue candidato al Oscar y logró el éxito en Brasil y la distribución internacional de Miramax. La charla era distendida y nos descubrimos coincidiendo con él en algunos puntos. En particular, al comentar la presencia en el lugar de algunos productores latinoamericanos, Gilmore señaló que le parecía absurdo que un proyecto estuviera buscando financiación durante cinco años, como solía ocurrir. Que ahora había que largarse a filmar con lo que se tuviera y fijar presupuestos realistas, que era la tendencia de la nueva camada. También repitió la muletilla que se escucha en todas partes: que en Latinoamérica hay directores pero falta formar guionistas y productores. La excursión de la comitiva Sundance a Buenos Aires, que continuó en Montevideo y Río, tuvo por objetivo justamente ofrecer un seminario sobre producción del que participaron locales y visitantes. Aunque el motivo suena un poco escaso para justificar el desembarco de 30 personas que estuvo a punto de ser encabezado por Robert Redford en persona. Un rumor que circuló por esos días fue que Redford estaba interesado en poner un cine en Buenos Aires, como parte de la cadena Sundance que empezará a funcionar en unos meses con una sala en Filadelfia. Aun así, la ecuación no nos terminaba de cerrar. El Sundance no produce cine, no distribuye. Apenas participa en el negocio a través del Sundance Channel, su rama comercial. De todos modos, el Festival y el Instituto de Redford funcionan como centro de contactos entre realizadores y productores independientes americanos (y, desde hace algún tiempo, también extranjeros) por un lado y la industria americana por el otro. Gilmore estaba expansivo. Había llegado en la mañana de ese día y tenía la mezcla de euforia y cansancio que sobreviene cuando se llega por primera vez a un país extraño tras un largo vuelo. Le había causado gracia que, cuando nos lo presentó Andrés Di Tella como "la cabeza del Sundance", le dijéramos que no parecía la cabeza de nada. Era mentira, pero es el tipo de frase

que los nervios me hacen emitir cuando me presentan a alguien importante. Dado que el cóctel era de una miseria insólita, nos invitó a tomar algo al bar del hotel. Allí apareció su compinche, el abogado Tom Garvin, un tipo expansivo que se dedica a negociar contratos por todo el mundo para clientes diversos —además de producir cine— y pertenece a la junta directiva del Sundance. También la australiana Rebecca Yeldham, a la que habíamos conocido en Fortaleza, que funciona como una especie de mano derecha de Gilmore y consigue, mediante sus condiciones personales, dar una buena imagen de la institución. Completaba el grupo Jorge Sánchez, productor mexicano y personaje muy agradable, que nos pidió que le alcanzáramos los últimos números de *El Amante*, cosa que no hicimos, por lo que aprovechamos aquí para pedir disculpas públicamente. El día anterior habíamos hablado con Rebecca, que nos endilgó el discurso oficial de Sundance para consumo latinoamericano. Aquí va un extracto: a) varios paneles del seminario tratarán sobre la realización de coproducciones con países de Latinoamérica para su eventual distribución en Europa y Estados Unidos. Un buen ejemplo en funcionamiento es *El evangelio de las maravillas* de Rips-tein. b) Tratamos de ser un vehículo para que la gente se junte a hablar. A través de las relaciones que tenemos y nuestra habilidad para obtener fondos, podemos llegar a resultados concretos. c) La meta de este viaje, si hay una, es favorecer la producción nacional, no el cine norteamericano. d) La repercusión del cine latinoamericano fue increíble este año, con siete films de la región. El foco del festival sigue siendo el cine de EE.UU., pero cada vez menos. e) Casi nunca sucede que una película de éxito en su país funcione afuera. No sucede en Brasil ni en ningún otro lado. f) Es un grave error hablar del boom de alguna cinematografía nacional en Latinoamérica a partir del éxito de un solo film. g) Hay que ayudar a los cineastas a encontrar su propio camino. Pero más importante es mirar afuera, a la distribución en el exterior. Las declaraciones de Rebecca merecen un comentario. El interés de la gente de Sundance por Latinoamérica es un hecho. Pero desde aquí, parece exagerado. A la distancia, la selección del año no nos parece digna de provocar euforia. Allí estuvo *Silvia Prieto* de Rejtman. Muy bien, pero la propia Rebecca afirma que el idioma la hace demasiado local. Rejtman perdió con un film mexicano, *Santitos* y con otro cubano, *La vida es silbar*, de nuestro amigo Fernando Pérez, que se dio en el Festival. Si hay una película hermética, de consumo local, que necesita de explicaciones, es precisamente esa. En mi opinión no es mala, aunque es una representante del curioso academicismo cubano, un género en sí mismo. Pero nuestros colegas, que la vieron en una función de prensa, salieron furiosos. No es una película que pueda tener un éxito siquiera moderado en la Argentina. Pero la sensación de desconcierto aumenta si le agregamos que uno de los miembros del jurado en Sundance fue el crítico brasileño Amir Labaki, otro amigo, que describió como excelente la selección durante su fugaz paso por Buenos Aires. Al parecer, los brasileños están chochos con el Sundance. Por lo menos Walter Salles, que se molestó en venir por unas horas al seminario porteño. Y José Carlos Avellar, otro panelista (y amigo) que nos dijo que el Sundance estaba haciendo mu-



Geoffrey Gilmore

cho por nosotros (¿quiénes?). En el origen de esta euforia está *Estación Central*, que puso a Brasil de nuevo en el mapa, y es sabido que los brasileños creen en su cine nacional como un bloque donde entra todo: lo viejo y lo nuevo, lo convencional y lo alternativo. Pero las declaraciones de Rebecca (y la política del Sundance) no apuntan a las cinematografías nacionales, sino a películas individuales. En fin, todo es confuso. (Confucio). Para hacerlo más difícil, agreguemos un episodio más, que ocurrió en el último tramo del seminario, según nos relataron testigos fidedignos. Cuando Walter Salles se fue después de contar su experiencia, intervino el inefable Diego Lerner, presidente latinoamericano de Disney, la dueña de Miramax. Lerner dijo que todo bien, pero que para él, *Estación Central* no tenía el menor interés: con candidaturas al Oscar y todo no había llegado a los 100.000 espectadores en la Argentina. Para él negocios eran *El cartero* o *La vida es bella*. Esto provocó la reacción airada de los nacionalistas latinoamericanos y de los anfitriones norteamericanos al unísono, Miramax incluida.

Pero volvamos al bar del Bauen, donde estábamos con Gilmore y Cía. compartiendo unas cervezas. Se hizo la hora de cenar y los gringos nos invitaron a seguir la charla en un banquete al que estaban invitados. Gilmore le preguntó a Rebecca si podíamos ir, Rebecca dijo que sí, respuesta que nos pareció retórica, ya que el tipo era el mandamás. Pero no, la respuesta no era retórica, como se vio a continuación. Porque apareció Patricia Boero, funcionaria uruguaya del Sundance y encargada de organizar estos eventos. Gilmore le preguntó a Boero si podíamos colarnos en la comida y Boero respondió rotundamente que no, que tenía que pagar más si íbamos nosotros (todo delante nuestro). La grosería de esta mujer nos agarró de sorpresa. Flavia y yo nos miramos atónitos, Gilmore captó la mirada y le dio un ataque de vergüenza. "I'm so embarrassed, I'm so embarrassed", repetía. Para arreglarla nos dijo que fuéramos a buscarlos al Alvear después de la cena.

Llegamos después del postre y los comensales todavía estaban sentados. Gilmore nos hizo un lugar en la mesa donde había más gente, además de él y Tom. Al rato nos dimos cuenta con quién estábamos. Un ejecutivo de Miramax llamado Mark, una importante ejecutiva de la CNN y un funcionario de la embajada americana. ¿Qué hacíamos ahí? Bueno, no sabría decirlo. Pero era interesante darse cuenta de que estábamos en el corazón corporativo de la industria de las comunicaciones americanas. La composición de la mesa

permitía una nueva interpretación del sentido del Sundance, esta vez como engranaje de una maquinaria.

La noche finalizó en La Biela, a donde nos dirigimos con Gilmore, Tom y Mariana Sanjurjo, el ángel de Gilmore (la institución de los ángeles, acompañantes permanentes de los invitados, fue un gran acierto del Festival). Allí Gilmore habló de su política para programar el Festival. "Decido yo, con mi propio criterio". El criterio nos quedaría más claro dos días más tarde. Después de un par de vodkas —más el cansancio acumulado—, Gilmore parecía otro: un tipo que posee un poder considerable y sobrelleva una tensión tremenda. "Ahora sí parecés un tipo poderoso", le dije. Creo que me dedicó una mirada asesina, pero no puedo jurarlo.

A otro día nos cruzamos con nuestro compañero Marcelo Mosenson, que asistió a los seminarios. Había tratado infructuosamente de lograr que alguien del Sundance se llevara un cassette con sus documentales. Le indicaron cuál era la vía correspondiente, pero lo desalentaron bastante. Según le dijeron, para que un documental se exhibiera en Sundance debía venir con un premio de Berlín o algo parecido. Su comentario del panel dedicado al documental, en el que participaron Tristán Bauer, Coco Blaustein y Marcelo Céspedes, no fue mucho más optimista. Dijo que los argentinos hicieron lo de siempre: ocultar información. Sin embargo Luciano Monteaudo, que coordinó ese panel, nos dijo exactamente lo contrario: que por fin algunos habían contado cómo financian sus películas. La verdad es invisible a los oídos.

Al día siguiente estábamos en otro cóctel, esta vez en Babilonia (nuestra vida social fue intensa, para desgracia de Flavia) y nos pusimos a charlar de bueyes perdidos con Tom el abogado. De nuevo se hizo la hora de la cena y Tom insistió para que lo acompañáramos a una "cena de gringos". Otra vez quedamos en off-side. Como no estaba Patricia Boero para echarnos, terminamos asistiendo. Pero no era una comida de gringos sino una invitación del Festival a los del Sundance para ver a Horacio Salgán y su quinteto en el Club del Vino. A la cena posterior se sumarían Eduardo Milewicz, Carolina Constantinovsky, los matrimonios Di Tella-Szperling y Lopérfido-Epumer. La cumbre del Sundance se reunía con la cumbre del Festival. Y nosotros sentados en el medio, inoportunos como siempre, impidiendo que conversaran entre ellos. Aprovechamos para hablar un rato con Mark, el tipo de Miramax,

Rebecca Yeldham



un ejecutivo joven y sonriente que había trabajado en la Paramount. Para provocarlo un poco le dije que Coppola había dicho en público de su compañía que eran gente vulgar y codiciosa. Se rió divertido, y dijo que lo iba a llamar para pedirle explicaciones. A continuación empezó a contar con orgullo que era amigo de Alfonso Arau y que él había descubierto el proyecto de *Como agua para chocolate*. Le resultaba imposible imaginarse que su interlocutor deseaba ver a Arau y su película ardiendo en el quinto infierno. Es lógico. La película dio mucho dinero y en el mundo del cine americano nadie tiene derecho a hablar mal de una película exitosa en la taquilla, como tampoco a elogiar una que fue un fracaso. Esto no vale solo para Miramax, sino también para alguien mucho menos sospechoso de mirar exclusivamente la billetera. Nos referimos a Francis Ford Coppola. En alguna parte, Serge Daney cuenta que una vez le hizo una entrevista a George Cukor y se le ocurrió hablarle bien de una película que había fracasado. La entrevista transcurría durante una de las célebres reuniones de las tardes de sábado en la mansión de Cukor, donde se reunía la crema de Hollywood. Relata Daney que Cukor pidió silencio a sus invitados, y repitió el comentario de Daney para que la concurrencia se riera a carcajadas. Pues bien. En un pasaje de la conferencia pública de Coppola, que no figura en la transcripción porque su brevedad impidió acercarse el micrófono, el locutor-psicoanalista Tom Lupo preguntó algo sobre *Jardines de piedra*, una película notable que perdió plata. Coppola se puso serio y, en la única respuesta cortante de la noche dijo: "no me acuerdo de esa película". ¿Cómo se hace para entenderse con esta gente?

En el transcurso de la cena se aclaró por fin el misterioso criterio de Gilmore. Resulta que acababa de ver *Mundo grúa*. Su comentario fue más o menos el siguiente. "No está mal. Es la historia de un perdedor, un tipo que engordó demasiado y, claro, por eso no consigue trabajo. Pero le falta un tercer acto, donde el protagonista se reúna con la familia y la novia. Deja muchos cabos sueltos: no sabemos si el hijo le devuelve el bajo al padre. Y además, el final es demasiado cerebral, no hay mucha emoción y pierde ritmo." Ajá. Joven argentino: si quiere llegar al Sundance, ya sabe qué película tiene que hacer. Como venganza, le preguntamos a Gilmore por qué una película tan melosa, tan poco seria como *Tres estaciones* había ganado en su Festival. Mucha gente le había hecho la pregunta en Buenos Aires: casi todos los que vieron el film. Y Gilmore se ponía nervioso. Unos días antes, Rebecca había minimizado el asunto diciendo que era una cuestión del jurado. Tengo la impresión de que Gilmore se fue de la Argentina pensando que acá había mucha gente rara, que tenía opiniones insólitas sobre el cine. Ya cambiará cuando se formen los guionistas, seguramente.

Fin del tema Sundance. La única conclusión que puedo sacar de estos días extraños es que gracias a Gilmore y su comitiva pudimos escuchar en vivo por primera vez al maestro Salgán. No les guardaremos rencor a los gringos.

Al día siguiente terminaba el Festival. La última imagen que registré es la de Flavia, van Bueren, Martín Rejtman y Ulises Rossell a las cuatro de la mañana en la puerta del boliche donde se celebraron hasta el amanecer el cierre y los premios de *Mundo grúa*. Yo trataba de explicarle a Ulises, ansioso por terminar su primer largo, que sus problemas verdaderos empezaban recién entonces. Cuando sugirió que si viviera en Estados Unidos las cosas le serían más fáciles, recuerdo que le dije: "No sabés lo que decís. Allá la gente no es mala. Trabaja de ser mala, lo que es mucho peor." Mientras tanto Martín, un vaso de cerveza en la mano y muchos más en el torrente sanguíneo decía: "Por primera vez siento que mi cine puede hablar con el cine de otros." van Bueren, viejo amigo, preguntaba por el vodka. Y Flavia, más contenta que nadie, se complacía al saber que al día siguiente no habría por fin ninguna fiesta. Como me ocurre siempre al terminar los festivales, saboreé la sensación de estar de nuevo en casa. ●●

Fotos: FF

Entrevista a Karen Schwartzmann, del Independent Feature Project

FACILITAR TIENE SUS VENTAJAS



Inteligente, vivaz, la representante del IFP fue una fuente de información calificada para los cineastas locales. Su organización es un ejemplo de cómo se pueden lograr consecuencias prácticas a partir de los intereses comunes. Es bueno también pensar que algunos de los programas del IFP podrían aplicarse entre nosotros. ¿Por qué no una representación de los independientes argentinos en festivales internacionales?, por ejemplo.

¿Cómo definiría su trabajo?

Me ocupo de juntar a la gente que tiene ideas con aquella que dispone del dinero para llevarlas a cabo. Soy el nexa, un puente. En este sentido, me considero una facilitadora.

Cuéntenos un poco de qué se trata el IFP.

El IFP nació en 1979, cuando un grupo de realizadores y productores independientes decidimos crear una sección paralela en el Festival de Nueva York. Al año nos deslindamos completamente y organizamos nuestro propio evento, el Independent Feature Film Market (Mercado de Cine de Largometraje Independiente), que continuamos realizando hasta el día de hoy. Básicamente, nos encargamos de proveer servicios e información, y de organizar programas para cineastas. No solo nos interesa mostrar películas. Lo que vinimos a hacer en este Festival, por ejemplo, es un taller con una orientación totalmente pedagógica: informar a los cineastas de las nuevas posibilidades que tienen para hacer sus películas y distribuir las.

¿Qué es el cine independiente?

En los últimos 20 años, el cine que se dio en llamar *independiente* incluyó un amplio espectro de films, aun económicamente hablando, con presupuestos que van desde los mil dólares (*The Last Broadcast*) hasta los cinco o siete millones. Se definen como tales en oposición al cine de Hollywood, aunque, en la actualidad, este concepto es muy vago. Permanece como idea de un cine más crítico o experimental, o que representa sectores sociales ausentes de la producción estándar.

¿Cómo impactó en este cine el éxito comercial de algunas películas?

Se produjo una especie de homogeneización del cine independiente. De alguna manera se ha convertido en un género en sí, a la par de los que existen en Hollywood. El IFP intenta, en este sentido, preservar un espacio de diversidad y riesgo.

Cada vez hay más empresas vinculadas al mercado del cine independiente.

Sí, pero en este campo no puede encontrarse una línea única. Miramax, por ejemplo, se ha transformado casi en un gran estudio, aunque distribuye material no norteamericano en el que otros estudios no se interesan. Pero Miramax es Disney, así como October es Universal y Sony tiene Sony Classics para distribuir

material independiente. Al mismo tiempo, existen cerca de cincuenta compañías más pequeñas que trabajan con material mucho más alejado del mainstream, productos más innovadores. Pero el problema se da en el terreno de la exhibición. El IFP trata de organizar programas de exhibición y lograr que ciertas películas puedan verse no solo en Nueva York, sino también en todo el país. Además, tenemos una larga y completa lista de sites para consulta de los interesados.

¿Cómo consigue público una película independiente?

Hay muchos intereses en juego. Esto hizo que la habilidad para la estrategia de marketing del cine independiente se haya agudizado, hoy es mucho mayor que hace algunos años. Como los independientes no pueden gastar dinero en publicidad en la televisión o los diarios de Nueva York, es lógico que el marketing se inmiscuya y forme parte de una película ya desde su factura, que se la haga pensando en cómo se va a comercializar, que se copien fórmulas exitosas. Pero es un proceso continuo; una vez que se consolida un tipo de cine aparece algo original que el mainstream no puede absorber y se vuelve a generar un movimiento.

La transmisión digital vía satélite ¿no sería una alternativa válida?

Hay quienes dicen que la exhibición digital es la alternativa del futuro, pero es demasiado temprano para saberlo. Las opiniones son muy diversas: algunos dicen que se instalará definitivamente en un par de años y otros, que habrá que esperar por lo menos quince. Pero la gran pregunta es si podremos apropiarnos de esta tecnología, si podremos acceder a ella.

De hecho, su popularización es un asunto de interés nacional. Les diría que en los Estados Unidos existe la voluntad política de hacerla cada vez más accesible. Mientras tanto, algunos directores están tratando de obtener el acceso a ciertas longitudes de onda que permitan transmitir material en alta resolución. Esto incluye también a la Internet y la transmisión por satélite. Contar con estos medios de distribución abarataría los costos, ya que evitaría el transfer de video a filmico que hoy por hoy cuesta entre treinta y cincuenta mil dólares.

Además, es una tecnología que ha evolucionado mucho. Creo que con el estándar de calidad digital disponible actualmente es posible hacer películas que el público mainstream acepte

¿Qué hace falta para tener éxito en la distribución?

Una buena película no es suficiente para tener un producto exitoso. Cuando estudiaba, ni se me ocurría leer *Variety*, hasta me daba vergüenza. Pero resulta que es muy interesante, porque muestra cómo piensan las compañías y cuáles son los gustos del público. Por eso, mi consejo para los cineastas de otros países es que hay que hacer los deberes. Saber en qué festivales presentarse, cómo llegar hasta allí, qué material presentar y qué tipo de gente asiste. Sobre todo, organizarse. Esa es la responsabilidad de los cineastas.

¿Cuál es la participación del IFP en este terreno?

Cuando empezamos, hace veinte años, no había un lugar en los festivales para que los cineastas se reuniesen y exhibieran su proyecto. Nosotros lo hemos creado, hemos abierto ese mercado. Por ejemplo, en el Festival de Berlín tenemos un stand patrocinado por la Kodak que se encarga de representarlos. Gracias a eso, presentamos una muestra curada de diez películas durante dos semanas. Si bien una muestra curada parece atentar contra el propósito de representar a los cineastas en conjunto, no se puede imponer un tipo de cine mezclando todo en una misma bolsa. Una buena preselección le garantiza a quien asiste que hay un nivel de calidad, que lo que va a ver es interesante.

A lo largo del Festival, nos ocupamos de realizar tareas de promoción para que los cineastas puedan entrevistarse con los compradores europeos y les organizamos las citas, además de concertar reuniones para informar a los distribuidores acerca del material que representamos. Tiene que haber, por ejemplo, un dossier para cada uno de los invitados. A partir de allí, los compradores se muestran interesados, ansiosos por ver las películas, y formulan las preguntas correctas. Por eso, pienso que la sección *work in progress* de este Festival estuvo mal planteada: esa no debe ser una sección para el público, sino para los distribuidores y los exhibidores; en definitiva, para la industria.

La idea del IFP es establecer, junto con el espacio creativo, un lugar de negocios. En el IFFM, nuestro evento, tenemos además exhibiciones de films, paneles para que el público conozca a los cineastas. Es una manera de crear un perfil para este tipo de cine, una idea que puede ser viable para otras cinematografías.

ENTREVISTA: Q Y JUAN VILLEGAS

SOLA CONTRA TODOS

Es "La fuerza", como la define su amigo Todd Haynes. Christine Vachon es la productora independiente por excelencia. Contribuyó a refundar el cine independiente y a hacerlo viable en el mercado. Sus créditos incluyen los films de Haynes, *Kids, Go Fish, I Shot Andy Warhol, Happiness*. Hace poco publicó *Shooting to Kill*, un libro destinado a convertirse en la biblia de la producción alternativa.



¿Cuál fue su participación en la escena independiente?

A fines de los ochenta y principio de los noventa, después de un período casi muerto en el cine independiente, hubo un renacimiento del cual fui parte. Películas como *Extraños en el paraíso* de Jarmusch o *Nola Darling* de Spike Lee aparecieron de la nada y capturaron un lugar en el mercado, empezaron a hablarle a audiencias a las que nadie había pensado dirigirse, como los gays o los negros de clase media. Algunas de las películas gay que yo produje fueron increíblemente exitosas porque eran la única opción en el mercado. Estoy muy orgullosa de una película como *Poison*. Es muy experimental, increíblemente experimental, pero la gente —incluso los que nunca irían a ver una película así— fue a verla porque era la única película gay.

¿No era la época de *Mala noche*, la primera película de Gus Van Sant?

Sí, pero a *Mala noche* no le fue muy bien. No éramos muy populares en esa época. Cuando en 1991 asistí a mi primera ceremonia de premios, los Independent Spirit Awards, *Poison* y *Mi mundo privado* estaban nominadas. Fuimos Todd, sus padres y yo y nos sentaron a todos juntos con Gus y sus padres en la última mesa, bien al fondo.

¿Que pasó después?

Pasaron un montón de cosas. Por un lado, los gays y las lesbianas comenzaron a ser reconocidos como un público que podía apoyar una película dirigida a ellos. Hacías una película de bajo presupuesto y cuando salía bastaba con decir que era una película gay y ganabas dinero.

Si hacías una película por un millón y recaudabas dos millones de dólares, a todo el mundo le parecía el éxito del año. Cuando llegabas al millón abrías una botella de champagne. Pero entonces apareció *Tiempos violentos* y recaudó ciento cincuenta millones de dólares. Y lo cambió todo, porque demostró que los independientes podían competir con las películas grandes. El dinero dejó de ser uno o dos millones, ahora son veinte, treinta, cuarenta, cincuenta... Esto tuvo un impacto terrible en las películas que yo hago, porque ahora hay un mercado para las películas grandes, otro para las muy chicas (más que las mías) y uno intermedio, muy complicado, en el que la estamos pasando bastante mal.

¿Cómo van a superarlo?

Realmente, no sé qué hacer. Me siento comprometida a seguir contando el tipo de historias que quiero contar y nunca voy a cambiar mi trabajo para ajustarme al mercado. Pero no soy tonta, y sé que mi trabajo tiene que ser redituable para que pueda seguir haciéndolo. Alguien como Todd Haynes, por ejemplo, está considerado hoy como un director de primera línea. Así que él puede seguir haciendo películas diferentes como *Safe*, *Poison* o *Velvet Goldmine*, porque todos los actores quieren trabajar con él, puede tener al que quiera. Puede decir "este es mi guión y esta es mi actriz".

Eso funciona con Haynes, pero ¿qué pasa con el resto de la gente?

Es una buena pregunta, estoy esperando a verlo igual que ustedes. Los cineastas van a hacer su primera película de alguna manera, ya sea porque los padres les den el dinero o porque se las arreglen para convencer a alguien. ¿Pero qué le pasará a esta ópera prima? Una de las cosas que puede pasarle es ir a un festival y que Paramount

o Miramax la compren y sea estrenada. O que vaya a un festival y todo el mundo diga que es muy buena, que dos o tres años atrás la hubiesen comprado, pero que ya no hay mercado para ella. Y a veces esto es lo mejor que se puede esperar. Hoy por hoy, algunas personas recuperan su dinero en la televisión: el canal del Sundance ahora compra películas y ese va a ser el destino de muchas. Uno espera tener un estreno en sala cinematográfica, pero la mayoría no lo va a tener.

Hace un año y medio, D. A. Pennebaker nos decía en Amsterdam que sin un estreno en sala no podía recuperar el dinero...

Es que la situación cambia todos los días. Yo misma podría habérselo dicho, porque en esa época la mayor cantidad de dinero se hacía en los cines. Pero ahora el estreno cinematográfico es la forma más cara de publicitar el lanzamiento en video, que es en el único lugar donde la gente ve películas alternativas.

Soy realista y pragmática. Desde ese punto de vista, todo lo que sé es que quiero seguir haciendo el tipo de películas que hago. Por lo tanto, si el mercado cambia, yo tengo que ser más flexible. Esto significa que estoy empezando a considerar la televisión y el estreno en video. No me desalienta, tengo una carrera brillante y siento que es extraordinario haber hecho una película como *Safe*. Fue duro hacerla, pero creo que si como productor uno logra hacer una película que lo trascienda se siente realizado. Este es mi lugar en el mercado. Voy a seguir haciendo películas provocadoras, es lo mío. Intento mantenerme joven...

¿Qué edad tiene?

Treinta y siete. No soy tan vieja, pero en la Universidad veo cierto acostumbramiento: "así se empaqueta una película", "así se financia un largo", "así se ensamblan las cosas". Es el beso de la muerte: te llega cuando tenés treinta y tres, treinta y cuatro años y un día decís "esto se hace así y no me muevo de acá". En este ambiente, pensar así es la muerte. Por eso me esfuerzo por permanecer con la mente abierta a cada nuevo paso que se da: tecnología digital, grabación en video, etc.

¿Está en contacto con el público internacional o lo suyo se reduce al norteamericano?

Intento estar tan en contacto como me es posible. Viniendo a este Festival, por ejemplo, me relaciono con los distribuidores y con gente como ustedes, veo las publicaciones que promueven el tipo de películas que yo hago, intento recoger las distintas perspectivas. Cuando voy a un país, busco un distribuidor y el distribuidor empieza a contarme sus problemas. Cuando fui a Alemania para hablar con los distribuidores acerca de *Happiness*, otra película que produje este año, tuvimos varias conversaciones que me permitieron comprender cómo funciona la distribución en Alemania, pero es un tema que me supera un poco.

Por ahora, no tenemos distribución en la Argentina para *Velvet Goldmine*. Un tal Pascual Condito me dijo que quiso comprarla en Cannes pero que le pedían demasiado dinero, y que ahora quizás la compre pero no a esas personas porque son unos ladrones, etc, etc.

¿Cómo descubrió el talento de Todd Haynes? ¿Lo conocía de antes?

Sí, él hizo una película acerca de Rimbaud en la Universidad, me pareció que estaba

bien pero no me enloqueció. Pero después hizo *Superstar: the Karen Carpenter Story* y me pareció extraordinaria. Es increíble, porque todo el mundo piensa "¡qué idea brillante, qué divertido contar la vida de Karen Carpenter usando muñecas Barbie!" Y cuando la película empieza todo el mundo se ríe a carcajadas, pero cuando termina toda la sala está en lágrimas. Andrés Di Tella dijo en una conferencia de prensa que no recordaba una película que lo hubiera emocionado tanto. Es una obra de arte extraordinaria.

¿Qué le parece *Los últimos días del disco*?

Ahora estoy haciendo una película con With Stillman, así que no puedo comentar mucho al respecto. Pero él me agrada, lo conozco hace mucho tiempo, estaba haciendo *Metropolitan* cuando yo estaba con *Poison*. Creo que sus películas tienen mucha integridad.

Usó la palabra integridad... ¿siempre hizo películas en esas condiciones?

Lo intento, pienso que he tenido mucha suerte con los directores con los que trabajé porque, aunque hubo algunos problemas personales, la experiencia siempre resultó positiva. Produje el film *Kids* para Larry Clark: no fue muy divertido hacerlo pero estoy muy orgullosa de la película. Así que a veces uno se olvida de lo espantosa que fue la experiencia y recuerda lo bueno que es el film. *Happiness* también fue una experiencia difícil.

¿Cuál es la importancia del guión?

Se trata de una combinación, un buen director no puede hacer una película de un mal guión. Pero un buen director puede venir con un guión y decirme "vos no entendés qué es lo que yo veo en este guión", y hacerme ver que un guión acerca del cual no estaba muy segura es realmente bueno.

¿Rechazó guiones que después fueran producidos por otros y se transformaron en buenas películas?

No, rechacé guiones que fueron producidos por otros y fueron malas películas, unos cincuenta y cuatro.

¿Qué piensa de la crítica?

Pienso que una persona tiene el derecho a escribir lo que se le ocurra acerca de una película, pero he sentido a veces que algunos críticos fueron innecesariamente duros con películas intensas, desafiantes, llenas de pasión. Me molestó mucho que varios críticos dijeran que *Velvet Goldmine* es una película pretenciosa, ¿por qué se critica a una película por tener muchas más ideas que cualquier otra? ¡es estúpido! Pero, por otro lado, muchos críticos me ayudaron con películas difíciles. Hay algunos que son geniales, que verdaderamente escriben sobre cine. Si leo una reseña inteligente de una película mía, aunque no sea a favor, me estimula.

¿Qué espera de las películas extranjeras?

Bueno, crecí en Nueva York y en aquel entonces los films extranjeros eran el cine independiente. Así que vi muchas películas extranjeras cuando era chica, muchas más de las que veo ahora. Hace poco vi un montón, cuando estuve como jurado en el Festival de Santa Barbara. Algunas me gustaron y otras no. El cine sudamericano me parece más interesante que el cine francés, por ejemplo. No me interesa el cine británico. Siempre me fascinaron las películas asiáticas; algunas son mejores que otras, algunos directores son mejores que otros, pero el cine está ocurriendo en Asia.

¿Qué encuentra en el cine asiático que la sorprende, que no puede encontrar en el cine americano?

Cuando estaba en ese jurado, le dimos el premio a *El poder de la provincia de Kang-*

wondo. Es una película coreana pero se nota que el director miró mucho Zhang Yimou. Me pareció maravillosa, es suave, silenciosa y devastadora. Al principio me costó entrar en ese mundo, lugares en los que nunca estuve, gente que no conozco; fue una experiencia extraordinaria. A los otros miembros del jurado no les gustó, les pareció aburrida. Es difícil que el público norteamericano acepte este tipo de películas, son muy diferentes de una fórmula que ya es muy familiar.

¿No le parece que el cine americano es un poco provinciano?

No, ¿por qué?...

Por ejemplo, por la repetición de temas como el colegio secundario, que solo para los americanos es tan importante. Como en *Tres son multitud* o *Loco por Mary*, donde los personajes crecieron pero continúan fijados con cosas que pasaron en la escuela...

¿El resto del mundo no está fascinado con eso?

¿Cuál es su relación con el Festival de Sundance y con la Miramax?

Mi carrera empezó cuando tuve una película en el Sundance y ganó el Gran Premio del Jurado. Es un lugar muy criticado, la gente cree que se volcó mucho al mercado. Sin embargo, yo respeto a Geoff Gilmore aunque no siempre nos mantuvimos en buenos términos, no siempre estuvimos de acuerdo y no siempre le gustaron mis películas. El realmente logró tener el tipo de películas que quería en su festival —aunque se haya orientado más hacia la comedia, el mercado, películas más populares—, e intenta seguir haciendo el mismo festival que empezó a hacer diez años atrás. Lo veo como una presencia muy fuerte y muy positiva en un mundo donde todo es muy complicado.

En cuanto a Miramax, no sé qué decir. Es mucho más grande que mi compañía, me llevo muy bien con la mayoría de ellos y estamos llevando adelante algunos proyectos en conjunto. Hasta el momento no tengo quejas, nunca tuve una mala experiencia. Muchas personas la han tenido, pero no es mi caso. Me siento capaz de plantarme frente a ellos y proteger a mis películas y a mis directores de un modo que no todo el mundo puede hacerlo.

¿Por qué escribió el libro?

Escribí el libro porque el agente que me lo propuso realmente apeló a mi vanidad. Nunca imaginé que podía ser tanto trabajo, pero creo que fue generoso compartir esa cantidad de información. La producción es un ámbito donde todo el mundo está en puntas de pie, intentando ver por arriba de tus hombros. Es una cantidad tan pequeña de dinero, prensa, éxito, salas, que creen que si yo lo tengo, ellos no lo tienen; y no creo que sea necesariamente cierto. Esa fue otra razón para escribir el libro.

Cuando uno lee los manuales de producción, parecen escritos para gente mediocre, que necesita recetas. Usted, en cambio, afirma que producir no es para cualquiera.

El libro intenta desmitificar el proceso, pero no quiero dar la impresión de que todo el mundo puede hacer una película. La idea es mostrarles a quienes pueden hacerlo que es más accesible de lo que parece.

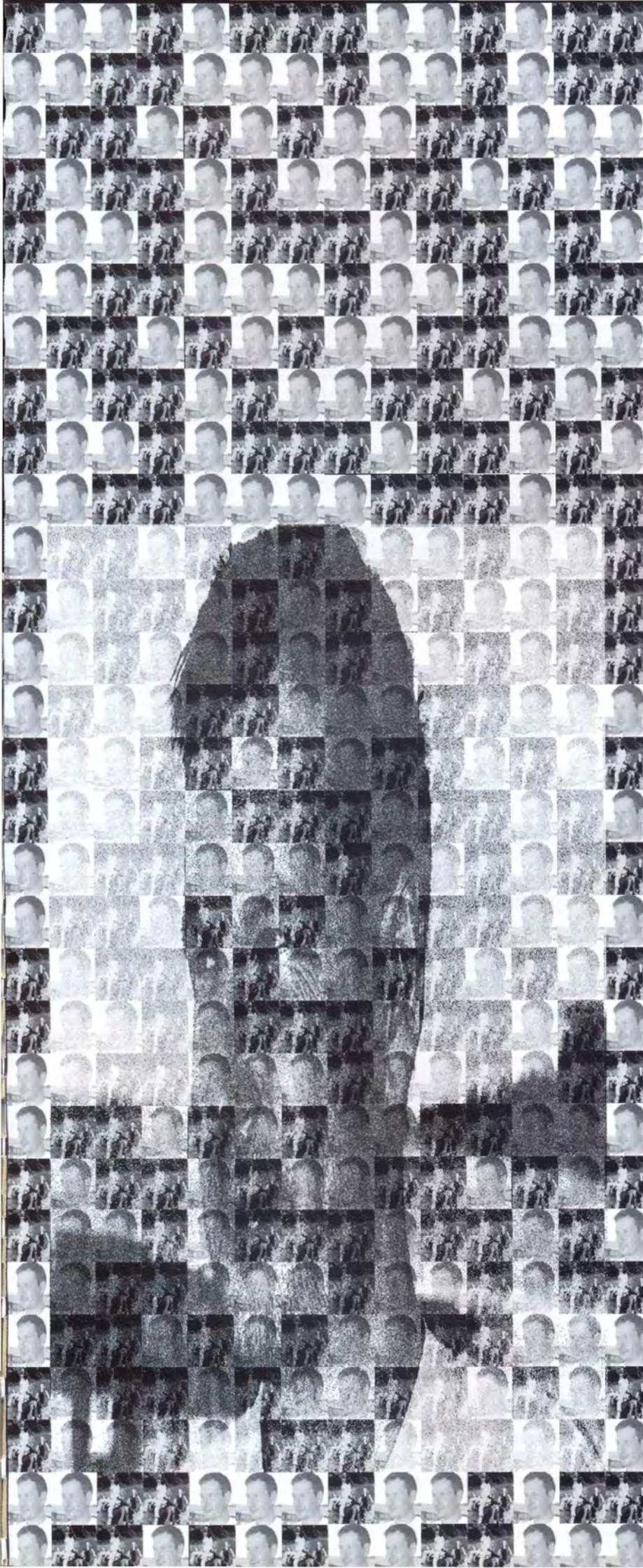
¿Cree que hay muchas personas capaces de hacerlo?

No sé si hay mucha gente que pueda hacer lo que yo hago, pero yo no puedo hacer otra cosa.

ENTREVISTA: Q Y FF

DESGRABACIÓN DEL INGLÉS: HUGO SALAS Y LISANDRO DE LA FUENTE

Foto: FF



LA REVOLUCION DIGITAL

El milenarismo llegó al cine. En las vísperas del nuevo siglo se empieza a afirmar que ya nada será como era antes. La historia del cine no sufrió en cien años grandes vuelcos en lo que a la tecnología se refiere. A pesar del sonido, el color y la pantalla ancha, sigue siendo el mismo asunto del registro y proyección en celuloide. Pero el siglo trajo también la televisión y la computadora; que culminaron en la digitalización de una serie de procesos antes analógicos. En el cine, el cambio empezó por el sonido, que avanzó en diez años más que en noventa, y siguió por la edición fuera de la moviola. Pero ese fue solo el comienzo: el fundamento mismo del cine parece hoy amenazado de una doble manera: técnica y ontológica. Es posible que los milagros de la emulsión química dejen de ser necesarios. Los predicadores de la novedad afirman que ya no se proyectará más individualmente, sino que se transmitirá desde una fuente central a las salas. Por otra parte (y esta es la parte escalofriante del asunto) ya no será necesaria la realidad para originar imágenes. Todo el cine puede llegar a provenir de los artificios virtuales. El set será la sala de montaje. No más actores, no más paisajes, adiós a la ambigüedad de lo real. En un punto intermedio entre la tradición y el futurismo, el presente ya es distinto: sistemas mejores y más baratos, dispositivos novedosos y sofisticados en cada etapa del proceso cinematográfico incluyendo una calidad de video aceptable para la audiencia normal. La revolución está entre nosotros. Así dicen, al menos.

LA NUEVA OLA DIGITAL

por Femke Wolting y Gertjan Zuilhof

Rotterdam es una ciudad con algo de futurista y su festival de cine (una de las fuentes que inspiró el de Buenos Aires), ciertamente lo es. Esta nota está tomada del catálogo de Rotterdam 99 y sintetiza el alcance de lo que se está dando en llamar "revolución digital". La palabra "alcance" parece inapropiada en este contexto. Los autores describen el fenómeno como radical, ilimitado y totalizador. Más aún: afirman que la entrada en la era digital ya ocurrió y que el hecho resignifica totalmente tanto el presente del cine como su historia, y que las semillas tienen ya plena vigencia.

¿Otra Nueva Ola? Sí, y no solo una. Se han hecho muchas predicciones sobre la digitalización del cine, pero en 1999 podemos asegurar que ya ocurrió. No bajo la forma de una revolución engeguecedora —como muchos han profetizado— sino como un proceso gradual y multifacético. Todos los procesos importantes de la producción cinematográfica —desde el rodaje, pasando por el montaje, y hasta la distribución— han sido, a su manera, afectados por las innovaciones digitales. Lo mismo puede decirse de diversas clases de films, ya sean producciones independientes, largometrajes documentales o producciones de los grandes estudios de Hollywood. Es así que esta nueva ola tiene diferentes aristas. No existe tal cosa como un solo cine digital, el cine digital está en todos lados.

Hay varias consideraciones que pueden llevar al cineasta a trabajar digitalmente, pero uno de los argumentos más comunes es el de los costos. No porque usar técnicas digitales sea siempre más barato —puede, incluso, ser mucho más caro— pero hay ciertas situaciones en las cuales trabajar de esta manera resulta espectacularmente más barato. Por ejemplo, los realizadores de *The Last Broadcast*, Lance Weiler y Stefan Avalos, obtuvieron muchísima publicidad por el hecho de que el presupuesto de su trabajo fuese la exigua cifra de US\$ 900. Novecientos dólares; no nos hemos olvidado de ningún cero. Weiler y Avalos rodaron su primer film con una cámara digital hogareña. Gracias al avance del software, pudieron editar su material en una PC estándar. Y tuvieron la idea de otro truco para obtener aún mayor publicidad: en lugar de transferir, como es usual, el master de video a celuloide de 35 mm para su proyección, se mantuvieron "digitales" también en esta etapa. Usando una conexión satelital —las que generalmente se usan para transmisiones televisivas en vivo o eventos deportivos a gran escala— enviaron el film a diversas salas de cine, donde podía verse en pantalla grande sin existir, en realidad, ninguna copia.

Algunos ven la forma en que fue producida *The Last Broadcast* como modelo de un floreciente cine independiente. Uno de ellos es Peter Broderick, quien fundó *The Next Wave* (La Próxima Ola), una compañía que se ocupa de tomar las mejores de estas producciones de bajísimo presupuesto y las ayuda en la posproducción y en la distribución, todo con el apoyo de *The Independent Film Channel*. Después del éxito de talentosos realizadores "baratos" como Nick Gómez, Gregg Araki y Kevin Smith en los noventa, Broderick tiene puestas sus esperanzas en una nueva generación de realizadores digitales.

Después de *Gummo*, Harmony Korine declaró que sus vistas estaban puestas en la realización de pequeños films independientes producidos digitalmente. Incluso un cineasta con la reputación de Hal Hartley ve allí nuevas posibilidades.

Book of Life fue filmado en formato digital, y Hartley recuerda como un desafío lograr que la película mantuviera una apariencia digital al pasar a filmico. Muchos otros siguen los pasos de Hartley, y no solo en los Estados Unidos. Ejemplo de esto son los daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg, creadores del notorio *Dogma 95*, con sus films *Los idiotas* y *La celebración* respectivamente.

Pero donde más se ha dado el desarrollo digital es en el campo de los documentales. Si bien los largometrajes dependen del formato filmico para su distribución, la mayoría de los documentales no ingresan en el circuito de las salas cinematográficas. La televisión es absolutamente compatible con el formato digital. Más aún: el documental tiene una larga tradición en trabajar con equipo liviano y pequeños grupos de rodaje, y el paso a las cámaras digitales resulta bastante lógico. Por otro lado, el concepto de profesionalismo debe ser revisado. Por supuesto que la realización de documentales personales no es algo nuevo. Lo que sí es nuevo es la calidad de la imagen proporcionada por las cámaras hogareñas, de suficiente calidad como para ser emitidas por televisión. En un plazo de dos años, la BBC producirá sus programas completamente en formato digital. Esto implica que las compañías de TV trabajarán de una manera completamente diferente.

Pero cinematografía digital no implica solamente simplificación técnica y menores costos. Imágenes, textos y sonidos pueden ser mezclados sin limitaciones, multiplicados y copiados en multicapas, lo cual ha dado un gran empuje a la creación de una "estética digital". *Fuel*, un grupo inglés de diseñadores gráficos, se concentra en la realización de cortos de animación con ácidos comentarios sobre la sociedad occidental de fines del siglo XX. Material filmado, animación por computadora, gráficos, textos y música se entremezclan para crear un nuevo lenguaje visual.

La cooperación entre diseñadores gráficos y cineastas también es moneda corriente en Hollywood. Un caso extremo de esto puede apreciarse en las secuencias de títulos de apertura, donde los realizadores pueden expresarse mediante abstractos experimentos visuales. Muy pocos largometrajes de Hollywood se hacen sin alguna escena manipulada digitalmente. Después de *Forrest Gump* de Robert Zemeckis (y del trabajo del equipo de efectos especiales *Industrial Light and Magic*) muchos films han incluido acciones digitalizadas. Poca gente parece darse cuenta de que el *Titanic* de James Cameron se hunde con la ayuda de estas técnicas. Hasta hace unos años, los efectos digitales se escondían lo más posible; hoy en día este lenguaje digital es tan común que no se hace ningún intento por enmascararlo.

El desarrollo de la técnica puede apreciarse en largometrajes enteramente desarrollados por animación computada, como *Bichos*. El éxito que obtuvo hace unos años *Toy Story* demostró, sin lugar a dudas, que las audiencias no tienen ningún problema para identificarse con personajes virtuales. Y la industria también se ve favorecida al utilizar personajes creados por computadora: no corren el riesgo de ser arrestados en el Hollywood Boulevard con una prostituta en el asiento trasero, no piden más dinero a medida que mejora su estatus, permanecen por siempre jóvenes y, probablemente lo más importante, son versátiles y pueden ser utilizados en videojuegos y en Internet, aparecer en films y en series de televisión. Los efectos digitales se utilizan para crear mundos de fantasía. Sin embargo, esto puede convertirse en un grave problema: Hollywood estará aún menos interesada en representar la realidad. Hoy por hoy, es poco común encontrar dentro de esa cinematografía personajes psicológicamente complejos y creíbles, y la narrativa clásica se concentra en una verdadera minoría. Las películas se parecen cada vez más a montañas rusas repletas de extravagancias visuales. La historia tiene muy poca relevancia. Los niños criados en un mundo de computadoras y videojuegos son arrastrados a otros mundos divididos en "niveles", y están muy poco acostumbrados a las "partes" de una narrativa clásica. Por lo tanto, quieren ver un tipo de cine que incorpore esta

estructura, y el cine como reflejo de la realidad no tiene allí, definitivamente, cabida alguna. Un gran peligro, pero no insalvable.

Como resultado, el eje de la producción de películas se traslada del set de filmación a la sala de montaje. De esta manera, la etapa que llamamos posproducción pasará a llamarse etapa de producción. Si miramos hacia atrás, luego de un siglo de cine, caeremos en la cuenta de que la representación cinematográfica del mundo que nos rodea no es otra cosa que un escalón dentro del desarrollo de la industria del cine. Los films "de efectos especiales" no deben verse como la negación del largometraje de ficción, sino como los precursores de un nuevo lenguaje visual del que ahora podemos apreciar los primeros pasos. Limitémonos, sin sacar conclusiones, al irrefutable hecho de que el buque digital ha soltado amarras en el mar del cine. Ha cambiado y desorganizado todo. La amplia variedad de resultados ya puede empezar a verse, y no podemos dejar de especular respecto de lo que pueda llegar a suceder. Tal vez por eso sea tan estimulante. ●●

EXTRAÍDO DEL CATÁLOGO DEL 28 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE ROTTERDAM (1999)

TRADUCCIÓN: DIEGO BRODERSEN

Entrevista a Gregorio Crámer, participante del taller del Dogma

SIGO PREFIRIENDO EL FILMICO

¿Cómo te sentiste haciendo este taller?

Mirá, la experiencia para mí fue buenísima más allá de los resultados finales del corto. Tanto Kristoffer como Albinus son gente muy interesante y pusieron muy buena disposición. Creo que vinieron a probar, a ver qué pasaba; me dio la impresión de que no sabían concretamente qué es lo que querían hacer. Pero más allá de esa desorientación que sentíamos por no saber bien de qué se trataba todo esto, la experiencia me sirvió.

¿Conocías las películas del Dogma?

Sí, vi *Los idiotas* y *La celebración*. *Los idiotas* me parece que está muy bien; es como que toda la búsqueda estética es coherente con la historia y con todo lo que le pasa a los personajes. También vi *The Kingdom*, una miniserie para televisión que está filmada con un tratamiento estético parecido pero es mucho mejor, más sólida. *La celebración*, en cambio, creo que falla porque en ningún momento uno siente que tenga sentido haberla filmado así. La historia y las situaciones son demasiado convencionales como para haber elegido esa forma. Creo que ellos no se toman este asunto del Dogma tan en serio como nosotros creemos. El resto de la gente le da más importancia que ellos. Es verdad que lo aprovecharon y lo siguen aprovechando como una forma de publicidad para sus

películas, pero me parece que en el comienzo simplemente lo plantearon como un juego y no pensaron que iba a causar tanto revuelo.

¿Y concretamente vos cómo te sentiste trabajando con esas restricciones formales?

El problema es que para ellos la decisión de filmar así surgió de una necesidad de autolimitarse. Para nosotros es totalmente distinto. De alguna manera, las reglas que ellos plantean tienen que ver con cosas que nosotros ya veníamos haciendo pero por una cuestión de necesidad. Von Trier venía de hacer una película como *Europa*, que es totalmente estetizada, y en un momento le debe haber dado un click y dijo "basta, no quiero filmar más así, no tiene sentido". En el caso de ellos no es una cuestión económica, en el nuestro sí tiene que ver con eso. Tal vez lo que ellos querían era hacer este taller con gente de la industria, acostumbrada a un tipo de producción más sofisticada y ver qué pasaba si le sacaban toda la maquinaria industrial y les daban una camarita casera. Para nosotros tres, en cambio, no resultó una cosa tan novedosa filmar en estas condiciones.

¿Y en cuanto al video digital?

Yo sigo prefiriendo el filmico. A mí personalmente me resulta cómodo trabajar con la limitación de tener que cuidarte con la cantidad de material

que usás. Trabajar en cine te da un rigor que con el video, al poder filmar mucho, inevitablemente perdés. Por lo menos eso me pasa a mí.

A pesar de que la propuesta era trabajar sin guión y confiar en la improvisación, en tu corto se nota que tratás de buscar una estructura sólida.

Sí, no quería que quedara solamente como una improvisación de actores filmada. Igual, me parece que no pude darle una forma más rigurosa. Era muy poco el tiempo que teníamos para editar. Solamente pude probar un par de cosas y ver qué pasaba. Quedó así; si hubiera tenido más tiempo seguramente habría hecho algo distinto, más elaborado.

¿Qué pensás de lo que pasó en la noche de la proyección?

Se creó una expectativa desmedida para algo que eran solamente unos ejercicios. A mí me parece que ni siquiera se tendrían que haber mostrado al público. Un error muy grande fue cobrar entrada, porque así estás habilitando la posibilidad de que la gente los juzgue como cortos terminados. Otra cosa que faltó fue una charla con Kristoffer, después de mostrar los cortos, para cerrar así el círculo.

ENTREVISTA: JUAN VILLEGAS

CRONICA DE UN MALENTENDIDO

por Juan Villegas

No hay nada mejor para el marketing que un objeto que se pueda vender para usos múltiples. Si en el mundo del cine se eligiera al vendedor del año, el premio debería recaer en el danés Lars von Trier. Cuando él y su equipo se presentaron en Cannes el año pasado, la discusión se centró sobre las restricciones que el famoso voto de castidad implicaba y sus consecuencias estéticas. Un año más tarde, gracias a la cámara de video, la banda danesa llegó a Buenos Aires como centro de la sección *La revolución digital*, que incluyó la proyección tanto de *Los idiotas* como de su *backstage*, *Los humillados*. Además, se realizó una teleconferencia con el gurú en persona y un taller en el que tres jóvenes directores argentinos produjeron cortometrajes según las reglas del Dogma 95, coordinado por el asistente de dirección y por el protagonista de *Los idiotas*. Los cortometrajes fueron grabados en video digital y se exhibieron en una función especial organizada por el Festival. El taller dedicado al tema del Independent Feature Project, basado en dos películas —*The Last Broadcast* y *The Headhunter Sister*—, no recibió tanta atención como el equipo danés. Esta nota balancea las cosas sin jugarse demasiado: estas son aguas pantanosas y la actitud de rechazo (compartida por muchos asistentes al Festival) puede ser la más ridícula. O no, quién sabe.

Evidentemente hay algo en todo este asunto del Dogma 95 que logra llamar la atención de la prensa, el público, los cineastas y los estudiantes de cine. No hay nadie en este medio, más o menos informado, que no sepa de qué se trata todo esto. El manifiesto del Dogma 95 ha provocado un revuelo que, más allá de nuestra opinión sobre la seriedad de los conceptos y el posible alcance que pueda tener a nivel estético, no es muy común en el mundo del cine. Es necesario preguntarse por qué todos hablan y opinan sobre el Dogma. Aunque no sea más que una moda pasajera, algo sin duda está pasando. Tal vez sea el resultado de la personalidad del propio von Trier y su capacidad de autopromoción. Suele ocurrir que los cineastas que deciden trabajar por fuera de la industria, de un modo más marginal, necesitan encontrar una forma de llamar la atención para publicitar sus películas. La misma categoría llamada cine independiente tiene que ver con esto. Si una película no puede promocionarse invocando el nombre de una estrella, mostrando las maravillas de sus efectos especiales o por el propio peso de la inversión publicitaria, debe buscar otra estrategia para captar la atención de los distribuidores, de la prensa y del público. Tal vez el Dogma 95 tenga que ver con esto.

Las características de las reglas que estos cineastas proponen puede que también hayan sido decisivas para que se produzca este fenómeno de popularidad del Dogma en Argentina. La cantidad excesiva de gente que se quiere dedicar al cine y el escaso apoyo a producciones independientes por parte del INCAA y de la televisión, hacen que se busquen constantemente formas más baratas de filmar. Los cineastas y aspirantes a cineastas argentinos deben haber encontrado en la propuesta de estos daneses una forma de realizar sus películas a un costo mucho más bajo y con una estructura de producción más simple y accesible.

Por otro lado están las películas. Más allá del resultado final, tanto *Los idiotas* como *La celebración* proponen un cine alejado tanto del academicismo formal de mucho cine europeo como de la sofisticación tecnológica de una parte del cine americano. Sin duda hay mucho público cansado de películas que no se plantean ningún tipo de interrogantes formales. Personalmente creo que las películas del Dogma fallan, sin embargo, al caer en una afectación excesiva en su afán de oponerse a formas estandarizadas. Por otro lado, las reglas del voto de castidad, aunque se presenten como limitaciones, por momentos producen el efecto contrario, permitiendo que ningún tipo de rigor estético parezca necesario. Sin entrar en contradicción con esto último, creo que el Dogma 95 propone un llamado al debate y a la discusión, lo cual era necesario. Además, aunque las reglas caigan por momento en ingenuidades o en la intrascendencia absoluta, esta invitación al juego que proponen no le viene tan mal al cine. Darle más

importancia que eso sería un error. Tal vez tenga razón Martín Rejtman y esto no sea más que "un capricho de países tan avanzados que precisan ponerse restricciones externas, porque internas casi no tienen". En todo caso, la idea de realizar este *workshop* en Buenos Aires fue una iniciativa interesante, un hacerse cargo de nuestra necesidad de seguir pensando el cine y de proponer nuevas formas de realización.

La propuesta del taller era que tres cineastas argentinos produjeran tres cortometrajes según las reglas del Dogma 95. Jens Albinus, protagonista de *Los idiotas*, y Kristoffer Nyholm, asistente de dirección de esa misma película, estuvieron a cargo de la coordinación de estas realizaciones. Los directores elegidos para filmar los cortos fueron Víctor González, Gabriela Golder y Gregorio Crámer, tres de los realizadores que presentaron sus largometrajes en la sección Cine Argentino Independiente. Las consignas que los coordinadores del taller les impusieron, además de la obligación de cumplir las reglas del Dogma 95, incluían la ausencia de un guión previo al rodaje y la filmación en una sola jornada. Los cortos se filmaron un domingo, se editaron en una sola jornada dos días después y se proyectaron al público el miércoles de esa misma semana.

La expectativa por ver los cortometrajes fue creciendo hasta un nivel insospechado. La noche de la proyección mucha gente quedó fuera del evento sin poder conseguir entradas. Los trabajos, sin embargo, decepcionaron e irritaron a la mayoría. Era evidente que faltó un trabajo de depuración del material y que no hubo demasiado rigor en las elecciones estéticas, pero eso no justificaba la reacción de alguna gente. Tampoco creo que esta nota sea el lugar indicado para juzgarlos. Me parece que el objetivo de los trabajos no era presentarse como cortometrajes terminados, por lo que resultaría injusto analizarlos como si lo fueran. Los realizadores parecen haber querido aprovechar la oportunidad para probar cosas y experimentar con los actores. Seguramente alguno de ellos sabrá sacar provecho de esta experiencia y podrá capitalizarla en futuros trabajos más rigurosos. Tal vez no era más que esto lo que se buscaba. La gente presente en la sala, sin embargo, reaccionó negativamente, como si se sintieran estafados. Evidentemente la expectativa que se había creado jugó en contra y no permitió que, después de la proyección, se produjera alguna discusión más interesante. La gente sólo pudo ver que los cortos no les habían gustado, negando la posibilidad de estos trabajos de disparar ideas y confrontar distintos puntos de vista sobre el cine. La forma en que se presentó la función (con cobro de entrada incluido) ayudó a crear este malestar, pero creo que todo se trató de un malentendido y que ampararse en el resultado final de los cortos para decir que el taller fue un fracaso sería una exageración. ●●



Kristoffer Nyholm

Entrevista a Kristoffer Nyholm, asistente de Lars von Trier

PROVOCACION SI, PUBLICIDAD NO

¿Cómo surgió la idea de hacer este taller?

El Festival quería que dos integrantes del equipo de *Los idiotas* vinieran a dar una charla. Como Lars von Trier no viaja en avión, la productora nos invitó a Jens Albinus y a mí para que hablásemos del proceso de realización de la película. Aceptamos, pero pensamos que era interesante no solo hablar sino también que realizadores argentinos hicieran sus propios films del Dogma.

¿Y cómo fue la experiencia?

Las tres películas son muy diferentes entre sí, pero todas demuestran que los directores estuvieron más cerca de las historias que quieren contar de lo que ellos mismos creen. Sin embargo, no creo que haya que considerarlos como trabajos terminados. Son simplemente el resultado de gente trabajando una idea en libertad desde una mañana hasta el fin del día. Fue muy gratificante para nosotros venir acá y hacer esto, y creo que muchos directores importantes podrían aprovechar esta iniciativa y desarrollar este tipo de talleres en este o en otros festivales. Creo que un aspecto importante del cine es que hasta el momento del rodaje uno se maneja solamente con teoría. El pintor toma el pincel y pinta un cuadro, el escritor decide qué escribir y lo hace. El director de cine, en cambio, tiene la dificultad de no poder pasar directamente de las emociones y sentimientos que lo motivan a filmar al momento práctico de realizar películas. Nuestra idea era no tener que esperar, acortar lo máximo posible esa distancia entre tener una idea y poder realizarla. Las facilidades que permiten las cámaras de vi-

deo digitales son fundamentales para poder lograr esto. Pienso que la gente que verdaderamente quiere hacer películas ahora ya no tiene excusas para no hacerlas, y esto va a cambiar la actitud de los realizadores frente al cine.

¿No puede ocurrir que miles de chicos y chicas irresponsables se lancen a producir películas caseras, solamente por hacerse famosos y no por una necesidad real de expresarse?

Hoy cualquiera podría escribir un libro, pero no hay millones de personas escribiendo novelas. Cualquiera puede pintar un cuadro, pero de hecho muy pocos lo hacen. Para hacer cine uno necesita todavía tener el deseo de contar una historia y aprovechar todas sus experiencias y sentimientos para convertirlos en una película. No existen todavía medios técnicos para lograr eso.

A pesar de que ahora es mucho más fácil y barato filmar una película, los realizadores tienen que vencer todavía la barrera de la exhibición, porque aunque estén realizadas en video las películas deben ampliarse a 35 mm para poder ser exhibidas comercialmente.

La evolución tecnológica se está desarrollando tan rápido que en pocos años ya no será necesario pasar por ningún proceso filmico para exhibir las películas. Las proyecciones en video se irán perfeccionando e incluso las películas se transmitirán vía satélite directamente a los cines. Las cosas sin duda están cambiando, pero también es verdad que la gente de cine es muy conservado-

ra. La industria está demasiado ocupada en sus propias obligaciones comerciales y ya no sabe hacerse preguntas. Ya nadie discute por qué se hacen las cosas y cómo se deberían hacer. Las películas del Dogma son una demostración de la necesidad de combatir esta actitud. No es que haya que discutir todo el tiempo, pero es importante intercambiar distintos puntos de vista. El Dogma está pensado para poner a la gente en el centro de sus propias experiencias y estimularlos para que las intercambien con otra gente. Por eso no creemos que haya que poner el nombre del director en los títulos; se trata de la película, no de la persona. Es cierto que hay algo de provocación en todo esto, pero apuntamos a que las películas hablen de cosas que son importantes y no que sean visiones individualistas. Dogma 95 propone reglas, pero como un juego que te invita a participar si estás cansado del viejo sistema de hacer películas, un juego que tal vez te pueda estimular y ayudar a que tu cabeza empiece a funcionar mejor.

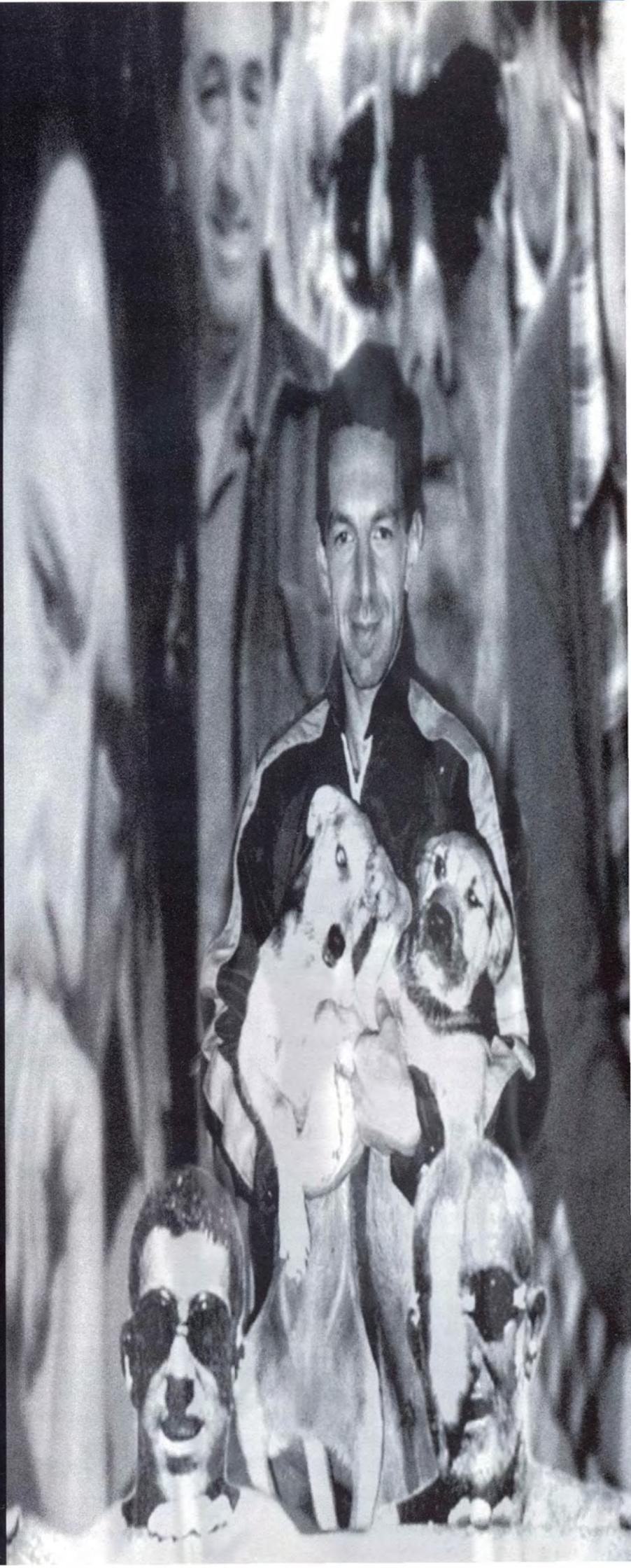
¿Esta actitud claramente provocativa no se puede confundir con una estrategia de marketing?

Todo lo que uno hace para cambiar algo corre el riesgo de ser entendido como una operación publicitaria para llamar la atención. Creo que la respuesta está en las películas. Si las películas del Dogma fueran iguales o parecidas a las que nosotros decimos que nos oponemos, ninguna de nuestras ideas tendría sentido.

ENTREVISTA Y FOTO: JUAN VILLEGAS

CINE ARGENTINO

La coincidencia más interesante que el Festival puso en evidencia fue la de la existencia simultánea de un público ávido por consumir un cine internacional alternativo y un conjunto de cineastas locales que producen al margen de los procedimientos, las estéticas y las estructuras tradicionales del medio. El punto de articulación entre ambos fenómenos es que, a diferencia de sus colegas anquilosados en la retórica inexportable del cine argentino, estos cineastas pueden asimilarse en un futuro cercano al flujo de películas que recorren el circuito de los festivales más selectos y también obtener financiación de los fondos que alimentan los films que se presentan en esos festivales y se venden a las cadenas de televisión y a circuitos de exhibición pequeños, algo que consiguieron películas asiáticas e iraníes. Un paso más adelante se encuentra un tipo de film como el brasileño *Estación Central* (único ejemplo latinoamericano hasta la fecha) que logra saltar a la distribución a gran escala después de que su director hiciera escala en la zona de los festivales. Los films nacionales, de todos modos, deben conquistar otro territorio: el de la exhibición en su propio país, dominado por la codicia, la estupidez y el cine de Hollywood. La dura tarea de estos pioneros del cine argentino del futuro es ganar ambas batallas.



PEQUEÑOS MILAGROS

por Gustavo J. Castagna

Nuestro especialista en cine argentino aprovechó el Festival para trazar un panorama actualizado de la situación local y hasta prever lo que vendrá. De paso, analiza aquí las películas presentadas durante el Festival en el cine Cosmos y destaca *El día que me quieras* de Leandro Katz (acaso un verdadero director americano independiente, dada su residencia neoyorquina) y *El asadito* del rosarino Gustavo Postiglione, un clásico del futuro.

Un año atrás —y a propósito del éxito de algunas películas nacionales financiadas y apoyadas por el bombardeo publicitario de los multimedios (*El faro*, *Cohen vs. Rosi*, *Un argentino en Nueva York*)— la revista del domingo de *Clarín* presentó una extensa producción periodística con el festivo título de “El boom del cine argentino”. A los pocos meses, por diversos motivos la fiesta había terminado: el fracaso económico de algunos films sobre los que se tenían otras expectativas comerciales (*La sonámbula*, *La nube*, *Corazón iluminado*), el enfrentamiento de la mayoría de las entidades con el director del INCAA y la enésima crisis (una palabra que fue inventada para hablar del cine argentino) que, por un corto tiempo, tuvo a la industria sin actividad. Este año empezó igual que el anterior: hasta hoy, los estrenos no recibieron el apoyo del público. Esa fue la suerte de un grupo de películas originadas desde la industria (*El visitante* de Javier Olivera, *El viento se llevó lo que* de Alejandro Agresti y *El amateur* de Juan Bautista Stagnaro), que no contaron con el dinero de los multimedios ni tampoco tuvieron un público numeroso. Sin embargo, no hay que tener demasiada imaginación para prever que, dentro de pocos días, el nuevo producto de Pol-ka (*Alma mía*), el debut de Soledad como actriz (*La edad del sol*), el retorno de Susana Giménez al cine (*Esa maldita costilla*) y el policial *La revancha* de Telefe, dirigida por Desanzo y con Diego Torres, serán recibidos por los circuitos de exhibición y por un gran número de espectadores atentos a la publicidad de los canales de difusión que gobiernan los multimedios. Probablemente, la historia vuelva a repetirse y, otra vez, se empiece a hablar del suceso del cine argentino en las boleterías. Creo que, a esta altura de los acontecimientos, el éxito de un grupo mínimo de películas no puede engañar a nadie.

En todo caso, uno de los interrogantes sobre la actualidad de nuestro cine es el futuro incierto de aquellas películas que no tienen el financiamiento ni la protección publicitaria de los multimedios. El año pasado, y lo que va de este, ya mostraron varios ejemplos: temáticas, intérpretes y directores que ya no interesan ni tienen rédito de taquilla, aunque las películas reciban el beneplácito de la crítica y se invierta dinero para su publicidad en televisión. En mi opinión, de acuerdo con los números y con los magros resultados económicos, esta batalla por recuperar a un espectador perdido ya se perdió hace tiempo.

¿Qué relación tiene esta extensa introducción con la muestra de cine independiente exhibida en el cine Cosmos? Aunque lo expresado hasta ahora intenta ser una mera aproximación a la actualidad del cine argentino en

relación con su público, la conclusión es una sola: frente al poder de los multimedios, los tentáculos de Pol-ka (que suma a sus filas todo aquello que se considera “independiente”, ya sean actores, directores o técnicos) y el fracaso conceptual de una forma de producir cine a la que la gente le dio la espalda, para que la supervivencia sea menos dolorosa y cruel solo resta refugiarse en algunas películas verdaderamente independientes, como las que fueron exhibidas durante el Festival. Más adelante, y a través de un análisis más profundo, se buscarán las razones por las que el cine argentino de hoy solo tiene dos clases de espectadores muy diferentes entre sí: el que acepta las películas originadas desde la televisión, y un público de tribu, menor, ritualístico, el que dio el presente en las funciones del Cosmos.

En las dieciséis películas de la muestra no hubo una mirada unívoca sobre el tratamiento de las imágenes. Las temáticas variaron de un film a otro, como también los géneros y los objetivos de cada propuesta. Algunos documentales, un par de experimentos formales, producciones financiadas por fundaciones, otras realizadas en el interior del país y un abordaje a los códigos del terror, sirvieron para comprobar la existencia de un cine argentino de pocos recursos, alternativo, de difícil explotación comercial. Varios de los títulos ya se comentaron en *El Amante*, a propósito de un ciclo específico sobre Cine Argentino Independiente o a raíz del último Festival de Mar del Plata, y hasta un estreno reciente —*Soriano*, de Eduardo Montes Bradley—, fue analizado en el número anterior de la revista. Por lo tanto, no hubo tantas obras inéditas, ya que la mayor parte de la muestra estuvo constituida por películas *viejeras*, que desde hace tiempo circulan por festivales, eventos y muestras especiales. Sobre este tema, antes de abordar algunos de los films que se vieron en el Cosmos, me permito transmitir algunos interrogantes. ¿Conviene seguir mostrando la interesante *Invierno, mala vida* de Gregorio Crámer ante la posibilidad de su estreno comercial? ¿Cuáles serían las expectativas económicas de *Ciudad de Dios*, de Víctor “Kino” González, una vez que sus espectadores cautivos ya vieron la película? Una de las razones del reciente fracaso comercial de *El viento se llevó lo que*, ¿no tendrá relación con el hecho de que el film ya había sido exhibido en varias oportunidades?

Desde hace varios años, la figura del Che es propiedad del cine argentino. Después de los mamarrachos ficcionales de dos películas y un especial de televisión a los que no conviene seguir recordando, el año anterior se conoció un documental de Miguel Pereira que trazaba aspectos de la vida

El asadito



pre-revolucionaria del personaje y, también, la excelente apuesta formal del suizo Richard Dindo en *Ernesto Guevara, diario de Bolivia*. Personaje difícil de ser trasladado al cine por el riesgo de caer en un didáctico fanatismo, el Che volvió a aparecer en dos películas de la muestra, cada una de ellas con una óptica diferente sobre los códigos que definen al documental como género. *El día que me quieras*, de media hora de duración, es un trabajo del argentino Leandro Katz, quien reside en Nueva York desde la década del '60. El realizador partió de una ideal original: descifrar el contenido de una sola imagen, la última fotografía que Freddy Alborta le tomó al cadáver del Che. La investigación de Katz, en este sentido, es una lección de cine: transforma la fotografía de un hombre en un misterio sin respuestas ¿Qué enigmas encierra la fotografía de un cadáver notable? es el interrogante que plantea el mediodiámetro. *El día que me quieras* no elige la certeza sino el ocultamiento de la verdad, que se puede manifestar a través de una fotografía. Alborta pregunta algo que nunca logrará conocerse: ¿por qué nunca se vio el brazo izquierdo del Che? En ese momento, el documental de Katz se transforma en un film de suspenso, intangible, que no necesita aclarar nada. A propósito del retorno de los restos de Guevara a Cuba, surgió la idea del documental de Marcelo Schapces, *Che, un hombre de este mundo*. El film no propone una toma de posición sobre el personaje (entre otros comentarios, se duda de la utopía revolucionaria del Che durante su estadía en el Congo) ni la retórica como fundamento. Schapces entrevistó al grupo más cercano que conoció a Guevara, incluyendo algunos sobrevivientes de la fatídica etapa revolucionaria en Bolivia. Dentro de las convenciones narrativas del documental (entrevistas a cámara, imágenes documentales que subrayan los textos), los mejores momentos del trabajo de Schapces, justamente, se encuentran en los fragmentos de la fiesta de casamiento del Che y en el análisis que se hace (con el uso de material de archivo y fotos fijas) de la particular mirada, entre amable e intimidatoria, del personaje en cuestión.

En *Soriano*, de Montes Bradley, también se expresan algunas dudas, especialmente, en relación con la ética del personaje. Uno de los temas que plantea el documental es el que siempre preocupó (en exceso) a parte de la crítica: si la obra de Soriano puede considerarse como literatura. Las opinio-



El nadador inmóvil

nes de más de veinte personalidades que conocieron a Soriano (una cifra exagerada que actúa en contra del punto de vista del realizador), las críticas declaraciones de Martín Caparrós y los guiños que el relato propone a los consumidores de la obra del escritor, resumen las virtudes y los defectos de esta primera aproximación en imágenes, didáctica y por momentos polémica, sobre un personaje que fue más importante que su obra.

Esperaba más de *Tosco, grito de piedra*, el documental sobre la vida del dirigente gremial nacido en Córdoba. El trabajo de Adrián Jaime y Daniel Ribetti es otro más que se expresó por medio de las constantes comunes del género, que a diferencia de *Che, un hombre de este mundo*, no puede alejarse de la impostación retórica y del desmedido respeto hacia el personaje. Agustín Tosco fue un líder auténtico del movimiento obrero y una personalidad de fuerte carácter que jamás torció el brazo frente a las presiones de cualquier procedencia. Jaime y Ribetti exponen la claridad de los conceptos del gremialista —recurriendo a un material de archivo hasta ahora inédito—, pero los directores, en este caso, se vieron desbordados por la grandeza del personaje. Sin embargo, gracias a las imágenes de *Tosco, grito de piedra*, se llega a una conclusión de carácter político: el carismático gremialista no dejó herederos de su misma estatura (Tosco falleció en 1977), algo que diferencia a aquellos genuinos dirigentes obreros y este presente lamentable, de "compañeros" mediáticos y de cartón.

Entre las invisibles fronteras del documental y la ficción se desarrolla el mediodiámetro *Ayvu-Porã*, un trabajo compartido por su realizadora junto con los habitantes de una aldea misionera. Vanessa Ragone intercambia su lugar como directora con los indígenas guaraníes, a quienes les enseña el empleo técnico de una cámara de video. Más allá de que, por momentos, se insinúa cierto tono didáctico, *Ayvu-Porã* es una propuesta desafiante en relación con el lugar que ocupa un realizador respecto de su película. En este sentido, Ragone jamás adopta la postura del saber ni el lugar miserabilista y bienpensante de otros trabajos con temáticas similares.

Si todavía tiene alguna validez definir una película por sus características experimentales, *El nadador inmóvil* de Fernán Rudnik y *Es todo* de Gabriela Golder, pueden incluirse perfectamente en esta categoría. Los dos films, to-



Ayvu-Porã

Invierno mala vida



talmente personales desde sus aspectos temáticos y formales, se destacan por sus objetivos extremos. En el film de Rudnik no se escucha una sola palabra de los intérpretes, en tanto en el experimento de Golder, se cuenta la historia de la realizadora y su pareja. Desde mi punto de vista, las dos películas encierran una gran paradoja: ¿cuál es el alcance y la importancia de estos films que, en algún sentido, pueden parecer anacrónicos, si se los compara con las innovaciones estéticas y muy personales producidas en el mundo de las imágenes durante la década del sesenta?

El terror nunca fue demasiado contemplado en nuestro cine, con la excepción de algunos títulos del período clásico y de otros pocos pero olvidables films de los últimos años. *La casa de Torneur* de Jorge Caterbona intenta —sin suerte— construir una historia genérica que jamás se decide entre el culto bizarro y el terror psicológico. La estructura dramática de la película tiene puntos en común con la que se sigue padeciendo al ver el *Drácula* de la televisión, pero el problema mayor de *La casa de Torneur* es que su solemnidad retórica y su falta de humor se contradice con el look de film “clase B” y los guiños cinéfilos sobre determinados films del género.

Las otras tres películas que vi en la muestra (por diversos motivos, me perdí *El armario* de Gustavo Corrado y *Tres veranos*, de Raúl Tosso) fueron la citada *Ciudad de Dios*, *Tesoro mío*, de Sergio Bellotti y *El asadito* de Gustavo Postiglione.

“Kino” González relata una historia claustrofóbica —gran parte de ella transcurre en una habitación—, con tres personajes que intercambian distintos espacios de poder. La estética de *Ciudad de Dios* es “sucía” y remite al cine latinoamericano de los años 60, especialmente al *cinema novo* brasileño, con ciertas reminiscencias del cine de Glauber Rocha en su faceta más intelectual y hermética. El Negro, Mabel y Valeria, por otra parte, tienen más de una tipología social en común con el Aniceto, la Francisca y la Lucía del mítico film de Favio. Sin embargo, más allá de las influencias estéticas, *Ciudad de Dios* es una película personal, intransferible, sensorial, donde los asfixiantes climas que González logra en varios momentos de la historia importan más que algunos manierismos de su puesta en escena.

Tesoro mío es una versión libre de los días previos al robo cometido por

Mario Fendrich en la sucursal del Banco Nación de Santa Fe. Por lo tanto, desde el guión de Daniel Guebel, la película propone encontrar las razones que motivaron al sub-tesorero bancario a perpetrar el delito. *Tesoro mío* narra la débil convivencia de Dietrich (nombre del personaje) con su esposa, su vida paralela con otra mujer y la relación con los compañeros de trabajo. El esqueleto argumental es interesante pero, en cambio, la resolución cinematográfica es menos que rutinaria. Bellotti, en ese sentido, no puede salir de las precariedades de “una historia de vida” debido a que el tratamiento de la historia aparece como superficial, poco atractivo y no se anima a bucear en las razones que condujeron a delinquir al conflictuado personaje central.

Acaso *El asadito* fue el único film de la muestra que reunió con maestría el magro presupuesto de producción, el aire experimental de sus imágenes al servicio de la historia, una puesta en escena digna de elogio, un humor negro grosero, gratificante y nunca gratuito, y una galería de personajes imborrables. La película de Postiglione se ubica el 30 de diciembre de 1999, el día en el que un grupo de hombres (algunos amigos, otros no tanto) se juntan para despedir el siglo. *El asadito* no es *La sartén por el mango* ni debería confundirse con otras películas y obras de teatro en las que una reunión en un ámbito específico sirve para expiar culpas y cuentas pendientes del pasado, recurriendo a la catarsis como previsible desenlace dramático. En la película de Postiglione las improvisadas y atolondradas discusiones del grupo pueden expresarse de tal manera por su riguroso ensayo previo y los actores podrían confundirse con un grupo de aficionados, pero parecen los mejores del mundo. En algunas escenas, la inquieta cámara del realizador puede molestar, debido a sus nerviosos movimientos. Sin embargo, cada detalle de la puesta en escena está plenamente justificado. *El asadito* es un film menor pero importante, sin demasiadas pretensiones, disfrutable en todo su desarrollo y, al fin y al cabo, una proeza filmica de Postiglione y su equipo de trabajo (intérpretes y técnicos). Al cine argentino preocupado por la ausencia de espectadores y a los megaéxitos futuros provenientes de Arequito y de los multimedia, no les vendría nada mal compartir algunas achuras con los amigos rosarinos de esta extraña y fascinante película del asador Postiglione. ●●

CON REAL Y MEDIO

por Hugo Salas

Hugo Salas es nuevo en la redacción. Por eso le encargamos las tareas más molestas. En este caso, se trató de un informe sobre la producción de cine independiente en la Argentina. Mientras los otros escribían cómodamente sus reseñas, salió armado de un grabador a recorrer la ciudad y volvió con este voluminoso texto, especie de brevariario para principiantes que quieran intentar la aventura de hacer cine en el país teniendo pocos años y menos dinero. Si el lector reúne esas condiciones y no se desalienta, el futuro es suyo.

En los medios expresivos confluyen múltiples aspectos: tecnológicos, técnicos, lingüísticos, estéticos, éticos, sociales, políticos, económicos, etc. Es posible que nuevas perspectivas en alguno de estos aspectos generen una reacción en cadena que sacuda a los otros, así como también es probable que no. Analizarlo requiere una perspectiva histórica de la que carecemos por el momento. Intentemos, entonces, indagar las coordenadas económicas del "cine argentino independiente", que a mi juicio son sus coordenadas fundacionales.

Para Pablo Rovito, productor, *el cine independiente surge en contraposición al dependiente de las grandes cadenas de distribución y de exhibición mundial que trabajan sobre la repetición buscando el éxito comercial. Acá se confunde el cine independiente con el cine de bajo presupuesto. ¿En qué se tocan? En que estos grandes estudios no hacen películas de bajo presupuesto. Pero hay cines que son independientes aunque trabajen con uno grande. Trabajar con poco dinero no hace independiente al cine, lo hace pobre.*

Los bajos fondos

Empecé este proyecto creyendo que podía hacerlo con cinco mil pesos.

La realidad me demostró que era imposible.

Pablo Trapero (director)

Dentro del *low budget* (bajo presupuesto) argentino, podemos hablar de un *down-low* y de un *upper-low*: un abanico de costos entre los ochenta mil y los seiscientos mil dólares. Algunas películas en 16 mm se han terminado con cuarenta y cinco mil dólares (*Picado fino* y *Ciudad de Dios*), pero los costos mencionados corresponden al estreno de una película nacional de largometraje. Recuérdese que para la ley es película nacional aquella que está en formato de 35 mm (nº 17741 modificada por la nº 24377). Una película en 16 mm no lo es hasta su ampliación a 35 mm.

Si bien poner dinero del propio bolsillo es una alternativa, hay que tomar en cuenta que incluso en el *down-low* se trata de una suma elevada. Según Pablo Trapero *en vez de hipotecar tu casa tenés que hacer que la hipotequen otros. No por evitar el riesgo, sino porque esos lugares de donde surge el dinero te sirven para futuros pasos. Es importante aparecer en las becas, que se sepa que ganaste, salir en los diarios. Después te permite meter otros proyectos y en muchos casos te facilita la distribución.*

Daniel Burman, director y productor, puntualiza: *Si sos un director joven y tenés treinta mil dólares, intentás filmar unas escenas de la película o te los gastás viajando y conociendo gente. Yo haría lo segundo. Así, revitaliza el mito de Moisés golpeando la roca con su cayado para que mane agua. El problema es saber dónde golpear:*

- *Fondo Nacional de las Artes*: otorga becas de montos no muy elevados que dan un puntapié inicial.
- *La Nación*: entrega anualmente un premio de ocho mil dólares al mejor guión original presentado a concurso.
- *Fonds Sud.*, organismo inter-ministerial francés, brinda ayuda a la producción de largometrajes en África, América Latina, el Caribe, Magreb, Medio Oriente y Asia (exceptuando a Corea, Hong Kong, Singapur, Taiwán y Japón).
- *Fondo Hubert Bals*, bautizado con el nombre del fundador del Festival de Rotterdam, está destinado a producir películas en los países del Tercer Mundo. Otra alternativa ligada al mismo evento es el Cinemart, foro donde directores discuten sus proyectos con productores de todo el mundo.
- *Preventas*: difíciles de conseguir de no tener bajo el brazo un subsidio, algunos distribuidores aceptan adelantar una suma de dinero a cambio de los derechos de distribución.
- *INCAA*: pese a la debacle institucional, es una importante fuente de dinero ya sea por concursos —sobre todo los de telefilm y ópera prima—, préstamos o subsidios al momento de estrenar, aunque sus decisiones cambian según las condiciones meteorológicas.

Internet está tapizada de piedras, lo importante es tener el cayado para golpearlas. Según los entrevistados hacen falta: trayectoria, un proyecto sólido, un precario "estudio del mercado" y cierta cantidad de dinero. La trayectoria implica tener algo para mostrar, un cortometraje demuestra que quien pide el dinero es capaz de solucionar problemas que están más allá de la cuestión estética. En cuanto al proyecto, conviene incluso llegar a tener unos minutos de la futura película terminados en VHS. Sobre el "estudio de mercado", Pablo Trapero clarifica el panorama: *Es importante saber qué perfil busca cada lugar, investigar, ¿a ver, qué ganó el año pasado? Y, finalmente, el vil metal: las voluminosas carpetas de proyecto se solicitan hasta por quintuplicado, hay que prever los gastos de envío internacional, puede ser necesario viajar, etc.*

Pero si uno logra transformar su guión en un proyecto, hay mucha gente en el mundo cuyo único trabajo es poner plata en películas. En cualquier otra parte del mundo, una persona con proyecto es un valor muy importante, lo leen, lo revisan en comisiones, es otro juego, es mucho más democrático, informa Burman.

Filmando bajo presupuesto

Cada vez que uno recorta un número, está provocando una consecuencia directa en el ánimo de alguien.

Daniel Burman



Una vez conseguido el dinero, hay que transformar el proyecto en un plan de filmación. La preproducción es siempre el momento más barato del proceso, donde conviene resolver todo cuanto se pueda.

En la pre-producción de bajo presupuesto hay un punto clave en juego. Si oficialmente se estima el costo promedio de una película en un millón doscientos cincuenta mil pesos (res. 289/95/INCAA ratificada por la 840/95), por más inflada que esté la cifra, ¿cómo es posible bajarlo al cincuenta por ciento o incluso a menos del diez por ciento? La respuesta a esta pregunta es simple y constituye a su vez la quintaesencia del low-budget: eliminando costos.

Una de las operaciones más comunes para bajar los costos es la reducción del equipo técnico al mínimo indispensable. Es muy usual conseguir la cámara prestada o regatear su alquiler aduciendo los pocos recursos monetarios. Se procura concentrar las locaciones (decorados) en la menor cantidad de localizaciones (lugares geográficos). "Kino" González, director y fotógrafo, recuerda: *Picado fino era como hacer un picnic. Estábamos en San Martín, rodábamos en casa de la abuela de Esteban y salíamos a pasear en bicicleta para buscar los exteriores*. La idea rectora se resume en una máxima: reducir las complicaciones al mínimo posible.

En cuanto al plan de rodaje, puede organizarse de tres modos:

- en fines de semana y trasnoches a lo largo de varios meses a medida que entra dinero.
- en muy pocas jornadas completas, con faldas y a lo loco (es decir en una o dos semanas).
- sólo para los upper-low, con un plan de rodaje cercano al tradicional, de lunes a viernes, en seis o siete semanas.

La cuestión es saber en qué no abaratar. Cada error se paga a la larga con más película, remiendos de post-producción o, incluso, sobre la pantalla.

Usar poca película obliga durante el montaje a seleccionar las tomas únicamente por descarte; se termina eligiendo la que no tiene problemas técnicos (fuera de foco, entrada de micrófono en cuadro, falta de fluidez en el movimiento de cámara) y no la que convence por pertinencia estética. Según Pablo Traperó, *cuanto más económica es la película, mayor cantidad de tomas es preciso registrar*.

Si el recorte afecta a un equipo técnico en particular, no sólo genera quejas sino también "tensiones diplomáticas". Sonido y arte se han acostumbrado, incluso en la industria, a ser rubros postergados. Negociar con fotografía es una labor más delicada.

Por mejor onda que ponga el fotógrafo siempre tiene de qué quejarse. Siempre falta algo: un telgo, un calco, un eléctrico. La falta de elementos estúpidos genera roces entre los equipos y lo que está en juego no es la falta de un calco, es otra cosa. Pero hay un momento donde tenés que ahorrar a la fuerza, porque ahorrás o no filmás, apunta Pablo Traperó.



Los martes, claveles

En este tipo de película, más que en ninguna otra, la producción define el perfil estético.

Hernán Musaluppi (director)

El director de una película de bajo presupuesto se ve obligado, aunque cuente con un jefe de producción, a asumir gran parte de las responsabilidades de la producción ejecutiva, y debe acostumbrarse a que el límite entre ambas tareas nunca sea completamente nítido.

De hecho, la negociación entre su estética personal y las condiciones de producción —dialéctica que siempre existe pero que en este caso se agudiza— se impone ya desde la concepción del argumento.

Esta tensión aumenta a medida que el proyecto avanza: se diseña la puesta en función del equipamiento técnico, se resignan planos o escenas, se dirige al actor pensando en el cheque que debe cobrarse para seguir filmando al día siguiente e incluso en la fase final, la post-producción de sonido, el artista puede verse invadido por el empresario que mide el tiempo en dinero. Para sumar males, las relaciones entre los miembros del equipo transmutan de profesionales en personales: amistades, desencuentros, noviazgos, rupturas, odios, enconos. El director-productor debe velar por la armonía entre esas personas.

Sin embargo, estos rodajes tienen para quienes los practican algunas ventajas comparativas. Una primera película es una situación de aprendizaje, el director prueba, se equivoca y enmienda. Filmar los fines de semana permite un seguimiento más reflexivo, sobre todo si se dispone de los medios para revelar a medida que se trabaja. Si bien esto amenaza la unidad narrativa y formal, permite una mayor elasticidad.

El despliegue mínimo que exigen estos equipos facilita cierta toma de decisiones que redundan en una mejor imagen, como movilizarse de una esquina a otra en busca de mejor luz. Para un equipo de dimensiones industriales, que requiere permisos oficiales y el corte de la circulación vehicular, tomar esa decisión tiene un costo.

Finalmente, el director se ve librado de los condicionamientos comerciales que una película de gran presupuesto impone. No es lo mismo dirigir a desconocidos que verse obligado a trabajar con un actor profesional, más allá de las pretensiones de *prima donna* que pueda tener o no, cuya disponibilidad horaria está acotada por sus obligaciones para con la televisión o el teatro.

La clase obrera va al gallinero

Lo delicado del bajo presupuesto

es que siempre implica bajos sueldos.
"Kino" González

Quien integra uno de estos equipos debe saber que no tiene posibilidad de cobrar una remuneración por su trabajo o bien que dicha posibilidad está ligada a la suerte de la película en la exhibición. Salvo excepciones, la probabilidad de éxito en la taquilla es reducida.

El trabajador de cine solía estar altamente sindicalizado. La irrupción de las escuelas de cine cambió drásticamente el panorama, aparecieron personas interesadas en trabajar en largos por considerarlo parte de su formación y una vía hacia sus propias películas.

Algunas de esas personas son las que hoy hacen cine de bajo presupuesto y, por ende, pueden convocar a sus amigos para trabajar en estas condiciones. Las upper-low contratan profesionales pero, en todos los casos, muy por debajo de los montos estipulados por el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina. Aunque existan contratos vinculados a la exhibición, no se produce la organización formal en cooperativas.

En los cargos jerárquicos la reducción de salarios no sensibiliza tanto los ánimos ya que, además de servir para el currículum, recibirán un sueldo pequeño pero razonable. No es el caso del eléctrico. La única alternativa viable es consolidar la producción de películas low budget, permitiéndole al obrero optar entre trabajar por año en una película de alto presupuesto o en varias de bajo.

El SICA ha decidido mantener una política de apertura que permita a este nuevo esquema de producción moldear su propio espacio para recién entonces discutir las condiciones laborales. No sólo decidiendo no intervenir, sino también asesorando y prestando su apoyo institucional. Para Daniel Burman esta actitud está ligada a que la mayoría son primeras películas, otra cosa es cuando uno sigue. No es posible trabajar con la misma gente en las mismas condiciones. Si no puedo conseguir la plata para hacer la película me jodo, meto la vanidad en otro lado.

El gran debut

Si te mataste para mantener un buen nivel técnico querés que la gente pueda ver tu película en una sala que tenga condiciones óptimas.

Todavía no lo logramos.

Hernán Musaluppi

Terminada la película, lo primero por hacer es certificar ante los organismos que protegen los derechos intelectuales que no se adeuda ninguna suma en concepto de los mismos (res. 823/95/INCAA conforme a las leyes 17741 y 24377).

Terminé mi película a duras penas y cuando la iba a estrenar necesitaba entre los tantos libros de deudas el de Argentores. Yo era el autor, el productor y el director, y tenía que conseguir un papel que diga que Daniel Burman no le debía nada a Daniel Burman. Era una cuestión psicoanalíticamente compleja. Entonces tuve que ir a Argentores, que defiende los derechos de autor y a los autores, para que me digan que yo no me debía nada a mí mismo y ellos me decían que no, que yo me debía once mil quinientos dólares porque era el mínimo. Yo les dije que no, que yo no me quería cobrar eso a mí mismo. Y ellos insistían y decían que si yo no quería cobrar mis once mil quinientos pesos, tenía que pagarles a ellos su comisión del 10%, me querían cobrar la comisión por un contrato por el cual el autor nunca cobró el monto.

Estas paradojas, que se repiten en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, la Sociedad Argentina de Locutores y, en menor grado, en la Asociación Argentina de Actores, se deben a que se trata de organismos de gestión autónoma, vinculados indirectamente al cine y que desconocen sus problemáticas específicas.

Superada esta instancia y calificada la película por el INCAA, se está en condiciones de estrenar. Para Hernán Musaluppi es necesario quebrar las es-

tructuras actuales, al punto que él y Martín Rejtman han decidido, por el momento, hacerse cargo personalmente de la distribución de *Silvia Prieto* evitando los problemas que suelen aparecer relacionados a la preventa. Si bien esta modalidad parece de antemano destinada al circuito de salas alternativas como el Lorca, actualmente existen tratativas avanzadas con Hoyts General Cinema, empresa interesada en destinar una de sus salas a la exhibición de las low budget.

Que se vengan los chicos

Al momento de estrenar, mi situación legal era la misma que si hubiese sido el productor de la película de Francella y Oreiro.

Daniel Burman

Pablo Rovito representa en este reportaje a quienes trabajan dentro del sistema "industrial". El señala que con esta gestión ecléctica, el Instituto pasó de ser quien regula las políticas cinematográficas a transformarse en un enemigo grosero. Batallar contra esto insumió tanta energía y significó tal desgaste que, sumado a llevar adelante la vida personal y producir películas, las instituciones desarrollaron una pesadez extrema para adecuarse a los nuevos fenómenos. Así, la Asociación de Productores Independientes de Medios Audiovisuales, formada por quienes trabajan sin condicionamientos externos pero dentro del esquema industrial, no ha podido salir en busca de estos recién llegados para debatir los problemas en conjunto, al igual que la Asociación Argentina de Directores de Cine. De todos modos, no salir a buscarlos no implica un cierre de puertas: algunos productores nuevos (Redondo, Burman) se han acercado y Lita Stantic, que es la presidenta de la Cámara Argentina de la Industria Cinematográfica, participó en la post-producción de *Dársena sur y Mundo grúa*.

Hay una reacción de los chicos que les impide acercarse porque ven a las instituciones como el lugar de anclaje de los dueños de la industria cuando no somos dueños de nada: salvo tres o cuatro que son los dueños de todo, nosotros no somos dueños de nada, analiza Pablo Rovito.

El cine de bajo presupuesto y el cine industrial comparten un mismo problema. Si bien el segundo tiene más posibilidades, en ambos casos la exhibición es el cuello de botella de la cuestión cinematográfica en Argentina.

Atrévase a soñar

El cine primero hay que pensarlo como un hecho económico y después como un hecho artístico.

Pablo Trapero

Conuerdo con Pablo Rovito en que este cine no puede ser considerado independiente ya que no existen en nuestro país, salvo los multimedios, empresas que produzcan cine bajo moldes restrictivos.

Pero tampoco puede negarse que, voluntaria o involuntariamente, ha logrado quebrar el paradigma del Instituto como ente único y por tanto monopolístico de financiación para la producción cinematográfica. Más aún, ha implementado esta ruptura no como excepción sino como modelo.

El problema es que se trata de un modelo muy a medida para primeras películas. Redefinirlo para que pueda adaptarse a segundas, terceras y enésimas, es el desafío más grande que enfrentan sus pioneros, mayor incluso que el de la distribución.

Si no lo logran, habrán forjado un modelo de la excepción sin verdadero impacto en las condiciones de la producción cinematográfica argentina. Pero de hacerlo, realmente podrán considerarse independientes, en tanto consiguiesen librar al cine que se hace en este país de las ligaduras que lo atan al poder político de turno, en una incómoda alianza entre industria y Estado que hasta el momento nadie se había propuesto jaquear. ●●



CINEASTAS

Uno de los temas recurrentes en las discusiones sobre cine es algo así como la versión en celuloide del asunto del huevo y la gallina: quién es más importante, si el director, el guionista o el productor. El tema no es ocioso en este momento del cine mundial. Los grandes programas internacionales, como el Media europeo o el Sundance americano han llegado a la conclusión de que lo que sobra son directores y, en cambio, faltan productores y guionistas. Lo primero es de una absoluta evidencia en la Argentina y en otros países. Lo segundo es una relativa falacia. Si bien el guión es hoy el elemento que articula todos los movimientos financieros alrededor de un film, la hipertrofia de este factor y la leyenda que hoy circula sobre el fin del cine de autor llevan a muchos a sacar la peregrina conclusión de que el director debe volver al lugar que tuvo en el viejo cine de los estudios: ser un empleado, un técnico, un esclavo en silla de oro. El Festival permitió la confluencia de dos fuerzas encontradas: la de los directores como centro creativo del cine, con la de los funcionarios que intentan ayudarlos tanto como domesticarlos y utilizarlos. Para poder hablar seriamente de cine, hay que atender los discursos de los dos sectores. Pero el diálogo con los cineastas sigue siendo el más estimulante.

EL CIUDADANO ILUSTRE

Dejó los viñedos y el tuco para acompañar a su hija Sofía a presentar un cortometraje en el festival. Buenos Aires lo recibió con la calidez con la que acoge a las celebridades. Francis siguió a Sofía a sol y sombra, comió asado, probó el vino y paseó su considerable volumen durante tres días. Lució simpático y algo distante. En el medio, hizo un alto para conceder una entrevista pública en el repleto Teatro Presidente Alvear donde el público lo ovacionó largamente. Fue posiblemente el momento más emotivo del festival.



Quisiera decirles, ante todo, que estoy encantado de estar aquí con ustedes. Nunca antes había estado en Argentina, y siempre quise hacerlo. Cuando invitaron a mi hija Sofía a presentar su nuevo cortometraje, le dije: "Yo te acompaño". Mi hijo Roman también quiso venir, así que toda mi familia está aquí. Tuvimos una maravillosa bienvenida.

¿En qué coinciden y en qué se diferencian el cine que hizo en la década del sesenta y el cine que hace en la actualidad?

Como ya saben, comencé mi carrera en el teatro. Por lo tanto en mi juventud tuve mucha experiencia en obras de un solo acto y en producciones musicales. Y siento que esa experiencia me sirvió mucho a lo largo de mi carrera; por eso, hasta el día de hoy, les recomiendo a los directores jóvenes que traten de hacer obras de un acto antes de emprender su primer proyecto filmico. Creo que es muy valioso el trabajo con el actor, con el guión, con la *idea* de la historia y, sobre todo, el poder observar el efecto que la obra tiene en el público. A veces, en una producción cinematográfica uno espera muchos meses, e incluso años antes de verla editada y lista para ser exhibida. De hecho, la U.C.L.A. (University of Cinematography of Los Angeles), una escuela de cine a la que asistí, tiene como parte del programa para directores de cine la realización de obras teatrales de un acto.

Pero volviendo a la pregunta, cada una de las películas en las que trabajé fue una especie de experimento para una película futura, desde los ensayos con los actores hasta la utilización de nuevos métodos; mi compañía fue una de las primeras en usar un video assist en las cámaras y ahora somos los primeros en hacer películas *sin* video assist. Hay tanto para aprender practicando en este campo.

Todos nosotros, hasta los más experimentados, debemos luchar contra nuestras dudas e inseguridades. A lo largo de los años, se aprende a creer en nuestros instintos, en nuestras ideas, sin importarnos cuánta gente se burle de ellas.

En mis comienzos, escribí un guión para una película llamada *Patton* (con George C. Scott) y, cuando mis productores vieron el guión y leyeron la primera escena —en la cual había un general frente a una bandera inmensa hablándole a una gran audiencia—, les pareció detestable, pensaron que estaba totalmente fuera de contexto y que era un modo terrible de empezar una película. De hecho, me despidieron del trabajo por esa escena. Por eso, algo que he aprendido es que las cosas que la gente considera



locas o ridículas son las mismas cosas por las que nos recordarán dentro de unos años. Creo que, a pesar de toda la valentía que tienen los artistas jóvenes, existe una hormona que se vierte en nuestro torrente sanguíneo y nos hace odiar lo que escribimos, lo que creamos; este es el principal enemigo de los artistas jóvenes que aún no han aprendido a tener confianza en sus sentimientos.

Creo que lo más importante que he aprendido fue a confiar en mí mismo, a escuchar a los que me critican, a comprender sus puntos de vista, pero seguir adelante con lo que me dictan mi corazón y mis instintos. Cuanto más viejo me pongo, más confirmo que la creatividad no es más que la habilidad de establecer conexiones entre hechos y cosas totalmente diferentes. Espero que esto haya respondido tu pregunta.

¿Cómo se pensaba el cine independiente en los años '70 y cómo se puede pensar hoy, en el contexto de la producción norteamericana?

Bueno, creo que los independientes de hoy quizá se iniciaron haciendo lo que nosotros hacíamos hace treinta años. Pero lo han llevado mucho más lejos, por lo que, en la actualidad, son una gran fuerza en el mundo del cine. Con respecto al cine norteamericano, yo prefiero llamarlo Cine Industrial o Cine Internacional: de hecho, está compuesto por productores ingleses, franceses, etc.

Esa gente está en el *Money Business* (negocio del dinero). Los independientes están en el *Film Business* (negocio del cine) y cada vez que oigo hablar de una fuerza útil que crece y se opone a las formas tradicionales, no me queda ninguna duda de que se trata del Cine Independiente, y de que este será, en el futuro, el cine del mundo, al que solo le quedarán unos pocos vestigios del *Money Business*.

Una cosa muy importante que tiene que suceder en los Estados Unidos es que la audiencia norteamericana pueda sentirse cómoda con los films subtítulos, y que el cine de otras nacionalidades se exhiba en sus respectivos idiomas.

¿Se siente identificado con el personaje de Tucker?

Es gracioso, porque cuando hice mi primera película exitosa, *El Padrino*, me dijeron: "Te pareces a Michael Corleone: sos frío, conspirador, decís que haces las cosas para tu familia pero en realidad las hacés con un extraño fin..." Un poco más tarde hice *Apocalypse Now*, y alguien me dijo: "Sos muy parecido al personaje de Kurtz. Sos un loco, un megalómano. Es-

tás ahí, en el fondo de la jungla con tu tecnología, y no te importa nada más que tu familia, al menos eso dicen." Más tarde hice otra película, *Tucker*, y me dijeron: "Sos como Tucker". Y recientemente hice *El Poder de la Justicia*, y también me compararon con el abogado que protagoniza esta película.

A los realizadores de cine nos gustan todos nuestros protagonistas. Porque los cineastas, al igual que los actores, hacemos nuestro trabajo desde el fondo de nuestro ser, poniendo en él partes de nuestra persona. Por eso es muy importante saber qué personaje voy a elegir en mi próxima película, porque seguramente me irá igual que a él.

¿Qué piensa del Oscar honorífico a Elia Kazan?

Leí la autobiografía de Elia Kazan. Cualquier persona que esté interesada en la vida, en el teatro o en el cine debería leer ese libro. En él, Kazan explica la situación en la que estuvo inmerso durante ese período tan controvertido de su vida. Su explicación me gustó mucho, por eso yo apoyé el premio entregado a Elia Kazan.

¿Podría comentarnos ahora su experiencia en la Zoetrope y con algunas de las películas que en la década del ochenta marcaron diferencias, películas como *La ley de la calle*?

Debo decir que el período actual de las grandes compañías cinematográficas es el peor que he visto en toda mi vida. Controlan todos los resortes de la distribución, y en su locura por aprovechar al máximo las ganancias para pagar a sus ejecutivos salarios enormes, realizan solamente cierto tipo de películas. Afortunadamente hay compañías como Miramax que, si bien no son menos vulgares o ávidas de dinero, al menos están dirigidas por *showmen*. Y han aportado algunos buenos films, le han dado la oportunidad a algunas películas independientes de demostrar que el público pagaría por verlas. Ese era precisamente el sueño que mi compañía, *American Zoetrope*, tenía hace treinta años: hacer películas personales, películas que los realizadores crearan en sus corazones. Tuvimos algunos aciertos de ese tipo, como *American Graffiti* de Georges Lucas y *El corcel negro* de Carroll Ballard. Afortunadamente, en los últimos años hubo películas independientes que tuvieron un gran éxito comercial, lo que es un signo muy alentador, ya que esto permite que el dinero invertido se recupere y que puedan financiarse otras películas.

No van a creerlo, pero hace poco tiempo estaba reunido con grandes di-



rectores de cine, como Martin Scorsese, y bromeaban, diciendo: "Debería conseguir algún otro trabajo, ya que nadie quiere hacer mis películas." Por eso, no se preocupen: si ahora son directores independientes, seguirán siéndolo en el futuro. Los problemas nunca se acaban, pero siempre se aprende y se pasan buenos momentos haciendo una película. Porque a pesar de que el cine existe desde hace más de cien años, solamente ha desarrollado una décima parte de su potencial (esto sin considerar el gran aporte que ha hecho el cine mudo). Espero que todos nosotros logremos que el cine crezca otro poco en los próximos años.

Con respecto a la adaptación cinematográfica, ¿hasta qué punto es posible hablar de una obra personal cuando aparece la adaptación de un best-seller, específicamente en el caso de la película *El Poder de la Justicia* ?

Cada vez que elegimos hacer una película, por cualquier razón —aunque sea por la necesidad de mantener una familia o de pagar una cuenta en el banco— debemos analizarla y tratar de encontrar algo que nos enamore, algo que nos conmueva o que nos parezca emocionante. De todas las películas en las que trabajé, el guión que más detesté fue el de *Peggy Sue, su pasado la espera*, pero necesitaba tanto ese trabajo —debía pagar una gran cuenta en el banco—, que comencé a analizarlo y me dije: ¿qué tiene de interesante éste guión, qué me conmueve? Y es ahí cuando llega la mejor parte del trabajo: analizo el texto, miro muchas películas, leo libros y obras de teatro para tratar de comprender cómo me siento con respecto a ese nuevo proyecto. Recuerdo que por aquellos días vi una película sobre la maravillosa obra de Thornton Wilder, llamada *Nuestro pueblo*, y me conmovió tanto el personaje que volvía a su pueblo a visitar a la gente que amaba, que descubrí finalmente que eso era lo que podía llegar a amar de *Peggy Sue*. Lo que quiero decir es que no podría realizar un film sin encontrar algo bello, algo que me conmueva personalmente. Estoy seguro de que cualquier historia del mundo, si se tiene la libertad suficiente para crear, puede ser muy interesante y emocionante. Afortunadamente, desde que estoy en el negocio vitivinícola, ya no tengo que pagar cuentas a ningún banco, por eso nunca voy a emprender un proyecto que no me guste.

Siguiendo con el tema de las adaptaciones cinematográficas, ¿cuáles son las diferencias entre la adaptación del texto de John Grisham y

algunas adaptaciones anteriores, como el caso de *El Padrino*, basada en el exitoso libro de Mario Puzo?

Las similitudes entre *El Padrino* y *El poder de la justicia* son básicamente que las dos fueron trabajos por los que me pagaron, las dos están basadas en libros, los dos libros fueron muy exitosos, y en los dos casos me llamaron para adaptar el libro a un guión cinematográfico. Es irónico, pero la película por la que seguramente soy más conocido, *El Padrino*, fue un film que no surgió realmente de mi propia inspiración ni de mi esfuerzo, fue simplemente un trabajo. Es como con la gente: después de estar con ciertas personas durante un determinado tiempo, terminas amándolas... u odiándolas. Pero en esta profesión siempre se encuentra la manera de darle un toque personal a las producciones.

¿Cuál es la película suya que más le gustó?

La conversación, porque la escribí yo.

¿Cuál es su próximo objetivo como director?

Hace unos años que estoy trabajando en un guión original. Solo escribí dos guiones originales hasta ahora, *La conversación* y *Dos almas en pugna*. Podría haber sido una novela o una obra teatral, pero yo quería escribir una gran película, que fuera producto de mi trabajo y de mi esfuerzo desde el principio hasta el final. Hace quince años que tengo esta idea en mente, pero cada vez que trataba de escribir me veía interrumpido por otro trabajo. Hace un tiempo terminé el borrador del guión, pero cuando lo leí completo me desilusionó, y me dije: "Al menos ahora sé cómo no debo escribirlo", y lo comencé de nuevo. Así que, por primera vez, mi sueño comienza a hacerse realidad. Y aunque me han ofrecido algunos trabajos, dirigir algunas películas, los he rechazado a todos, porque estoy trabajando en mi propio guión. Y ese es mi sueño: terminar el libro este año y después hacer la película.

¿Qué opina sobre el cine argentino?

Cuando enseñaba en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, en Cuba, donde enseñaba y cocinaba, conocí muchos jóvenes maravillosos, jóvenes de entre veinte y treinta años, entre los que había algunos argentinos. Esos fueron los únicos directores de cine de la Argentina que conocí. Hablando de dirigir y cocinar, tengo que decirles algo: actualmente, mi guión es como una gran sopa de tomates: cuando lo miro lo veo aún liviano, y siento que nadie querría comerlo. Pero sé por experiencia que si sigo revolviendo, poco a poco se irá poniendo más espeso, hasta parecer una verdadera sopa de tomates. Por ahora mi guión recién está comenzando a espesarse, y tengo muchas esperanzas puestas en él. Por eso, les aconsejo que no pierdan el coraje si sienten que su película comienza a espesarse. Simplemente, recuerden lo que les decían sus madres: ¡Sigán revolviendo!

¿Qué le aconsejaría a los jóvenes realizadores?

Mi consejo es: innoven, tengan coraje y amen a sus actores...

DESGRABACIÓN DEL INGLÉS: SOL MONTERO

FOTOS: FLAVIA DE LA FUENTE Y SANTIAGO GARCÍA

EL CINE NO ES UN MEDIO DE EXPRESION

Poseedor de un enorme talento, el autor de *Superstar*, *Poison*, *Safe* y *Velvet Goldmine* es uno de los directores más interesantes de la actualidad. También es notable como entrevistado: piensa, discute, explica y demuestra una disposición intelectual infrecuente en un cineasta.

No es común que un cineasta pase de una película vanguardista como *Safe* a *Velvet Goldmine*, que es más bien pop.

Los films que hice pueden parecer diferentes desde afuera. Pero ocurre que cada historia o cada género que investigo requiere de un tratamiento diferente, en materia visual o estilística. Para mí el cine no es un vehículo para la expresión profunda o auténtica del alma del director, sino un acto de interpretación de las formas y lenguajes que conocemos. El cine es un medio popular, aun cuando hagamos una película como *Safe*. Yo trabajo con los géneros y juego con las expectativas que producen, pero trato de interrumpir o subvertir los modos tradicionales. En *Safe* me metí con un género completamente alejado de la vanguardia, el telefilm del tipo "enfermedad de la semana". Por supuesto, hice algo muy diferente, pero ese fue mi punto de partida, que tiene que ver con la manera en que las mujeres son descritas en esas películas y con su desenlace, en el que la protagonista alcanza alguna forma de autorrealización. En *Safe* esa realización es oscura y no es creíble. En *Velvet Goldmine* tomo la tradición de las películas de cultura pop o juveniles, pero también los films de drogas de fines de los 60, que estaban dirigidos a una audiencia amplia pero tenían algo de experimental. *Velvet Goldmine* es pop, pero en algún sentido es más abstracta que *Safe*.

¿Qué otros cineastas juegan así con los géneros?

Los hermanos Coen hacen un poco lo mismo, toman una tradición y juegan un poco con las convenciones.

Pero su cine es mucho más radical que el de los Coen, que parece agotarse en ese juego...

Sí, somos muy diferentes. Me refería solo a ese aspecto de la pregunta. No me veo como parte de un movimiento. Estoy más bien solo, aun en el mundo independiente que, en realidad, es una especie de chiste.

¿Cómo es eso?

Me gustaría que las películas que se definen como independientes fueran independientes en sus ideas, en sus conceptos, no simplemente en sus fuentes de financiación fuera de los estudios. Pero además resulta que hoy casi todas las compañías independientes son propiedad de un estudio. Lo de "independiente" termina siendo un argumento de ventas y una moda, y la estética de las películas sufre por esa tendencia. En general, se diferencian muy poco del mainstream. Hubo excepciones, como *Stranger than Paradise* de Jarmusch o las primeras películas de Spike Lee, interesantes y resistentes a las estéticas del Hollywood clásico. Pero el éxito del cine independiente mató los riesgos.

¿Le suena el nombre de David Walsh?

No. ¿Quién es?

Es un crítico trotskista de la Internet, que dice una cosa curiosa sobre *Velvet Goldmine*: "Todd Haynes es mucho más interesante como artista que los personajes que describe".

Bueno, es un cumplido en cierta manera, pero sugiere una falla mía en el intento de retratar lo que fue un momento único y muy radical de ese período de la cultura popular. Yo pienso que el lenguaje de mi película intenta encarnar lo singular de ese período. Estamos inmersos como sociedad en distintas formas de naturalismo y realismo. En la novela y en el cine, cada generación busca una versión mejorada del realismo. Los autores tratan de que el público se identifique con los personajes y describir su proceso psicológico. En el rock también se puede hacer un paralelo con las formas que buscan una emoción directa, cruda, sólida. La gente elogia el rock and roll por su pureza en ese sentido. Pero en Inglaterra, la cultura del rock fue de algún modo distinta, menos interesada en lo que es real, verdadero o auténtico. El *glam rock* fue una celebración del artificio, de lo construido, tanto en la música como en la vida: lo que Wilde llamó lo falso. Es una disrupción artística radical sobre los modelos de verdad y naturaleza. En esa época, se dieron vuelta las nociones de sexualidad, las maneras de descubrir la identidad. En el lenguaje de la música, en la manera de cantar, en los arreglos excesivos, el vestuario, las performances; hubo mucho de antirrealista, de no auténtico. Para mí sigue siendo un misterio que hayan tenido éxito, que ese movimiento se haya filtrado en el mainstream; fueron en contra de las tradiciones en materia de arte y entretenimiento.

¿Por qué no pudieron sostenerse?

Porque el *glam* fue en contra del sistema de valores, pero también de la necesidad que tenemos de demostrarnos que somos seres auténticos. Esas imágenes de lo inauténtico son inestables. Tratan sobre cambiarse la ropa, cambiar la orientación sexual, probar. Es algo radical, excitante, estimulante para los jóvenes, porque los jóvenes no están decididos en la vida. No son realmente hombres ni mujeres, no son chicos ni adultos, no son gays ni heterosexuales. Están tratando de encontrarse y tal vez ese sea el único momento de la vida en el que se puede ser borroso, vago, incierto. El principio de los setenta fue muy receptivo a las ideas nuevas, nociones que atacaran la idea del poder, la cultura dominante, etc. No podía ser tolerado por la cultura durante mucho tiempo. Muy rápidamente se volvió a un estado más rígido, más conservador: éxito, masculinidad, etc. En los 80 volvimos al camino tradicional.

A Oscar Wilde no le pasó exactamente eso...

Bueno, fue preso.

Pero no traicionó sus convicciones. El personaje principal en el que se centra *Velvet Goldmine*, esa especie de David Bowie, hace algo muy distinto.



No estoy demasiado de acuerdo. Si uno lee *De Profundis*, se da cuenta de que Wilde no rechazó lo que fue, pero de algún modo se vuelve humilde con respecto a sus certezas. Reniega de la arrogancia. Y las tradiciones del dandismo requieren de esa arrogancia, de una fingida aristocracia. Wilde fue apaleado por la sociedad que no lo toleraba y tuvo que repensar su vida. No renegó de sus convicciones sobre el arte, pero sí revisó la manera en la que había vivido. Algo parecido ocurrió con los artistas de los setenta. Casi todos se retiraron en los ochenta, cambiaron de aspecto, de estilo. Muchos volvieron e hicieron cosas interesantes, pero ninguno permaneció intacto frente a los cambios en la cultura. No se trata de culpar a los individuos, sino de hablar de una sociedad que generalmente dice no, pero a veces ofrece una grieta en la que se puede intentar algo diferente y peligroso. Pero la grieta vuelve fatalmente a cerrarse.

Su película sugiere que en esa actitud se esconde la semilla de su propia destrucción.

Creo que hay algo contra la naturaleza en el dandismo, en el *glam*. No son sistemas regenerativos, utópicos, sino que se oponen a la familia, al matrimonio, a las bases de la sociedad. Es la decadencia. Se habla mucho de lo decadente en relación a todo esto. En los setenta era un eslogan, un adjetivo elogioso como "excéntrico" o "escandaloso". Pero aprendimos mucho de lo decadente. Recuerdo que en esa época apareció la película *Cabaret*, con sus excesos sexuales, las drogas. Pero había una oscuridad alrededor, un peligro que sugería una fuerza que en el futuro iba a aplastar ese momento durante la república de Weimar. Era el nazismo, que de algún modo es paralelo a las desgracias que acechaban a los setenta: el sida, el conservadurismo.

Usted no es un artista excéntrico ni escandaloso...

No. Soy más bien un voyeur. En *Velvet Goldmine*, el personaje que permite entrar en ese mundo es el periodista. Es un observador, un *outsider*. Todo lo que vivió en esa época lo tocó muy profundamente, tanto que le costaba pensar en lo que ese período había significado para él. Le lleva toda la película aceptar que fue de un gran valor en su vida. Ese soy yo, pero también somos todos nosotros: no somos las estrellas de rock del mundo. Somos los espectadores y los fans. Lo que el film sugiere es que este período le dio al fan un lugar creativo, un lugar más activo. Se le pedía que se vistiera igual



que Bowie y, cuando miraba el escenario, veía también un reflejo de sí mismo. El espectador podía ser una estrella frente al espejo de su dormitorio. Era una nueva forma de simular, de actuar.

Pero los seguidores del punk o del heavy metal también se vestían como los músicos...

Sí, pero el lenguaje del *glam rock* era autorrepresentación, fachada, glamour, maquillaje, que apuntaban al cuerpo como objeto. El punk fue en contra de la autorrepresentación.

¿Como lidia con su propio estrellato?

Estoy trabajando en eso... Siento una gran ambivalencia. Estoy orgulloso de mis películas y me sigo sorprendiendo cuando alguien se me acerca por la calle en Nueva York y me dice que le gusta mi trabajo. Es raro, no soy un actor... No elegí esta profesión para ser una estrella. Pero resulta que hoy la imagen del director de cine es la más glamorosa de todas. Es complicado porque si uno tiene un reflector encima se pierde el anonimato para explorar el mundo. Un artista necesita aprender y descubrir. En el futuro el estrellato puede ser alienante. No me gustaría ser más famoso de lo que soy. Pero también es cierto que crecí en Los Angeles, estudié actuación y estoy familiarizado con lo que es ser una estrella. Mis padres me trataban como una pequeña estrella cuando era chico. Pero no me termina de gustar. A veces pienso que ser un director y no una persona es una especie de performance. A veces está bien y a veces es una carga.

¿Cuándo supo que Christine Vachon iba a ser esa fuerza de la naturaleza como productora?

La primera vez que la vi. Es efectivamente una fuerza, no hay otra manera de describirla. Ya era una especie de estrella en la universidad, donde dirigió tres cortos de gran calidad. Hay algo en su constitución que permitía adivinar que tendría éxito en cualquier cosa que intentara. No hay forma de parar a esta mujer. A algunos les asusta su determinación. Después de la universidad, formamos con ella y otro amigo una pequeña compañía, Apparatus (un nombre ligado a nuestros estudios de teoría del cine) y empezamos a producir cine experimental para otros directores. En esa época el cine experimental se abrió un poco, aceptaba la narrativa y el trabajo con los géneros, que

era nuestro tema de estudio. Me acuerdo, por ejemplo, de la primera película de Sally Potter, *Thriller*, un film experimental y feminista que examina el policial. Así aprendimos cómo hacer películas, sin apartarnos de lo que queríamos. Fue una gran experiencia.

Si me permite que se lo diga, por lo que se ve en el Festival, ustedes parecen tener una relación simbiótica...

Sí, somos muy simbióticos. Hablamos varias veces por día. Nos respetamos y nos necesitamos. Christine es una productora consumada y haría cualquier cosa por proteger la obra de sus directores. Hasta violar la ley alguna vez. Eso me da confianza y fe en mi trabajo. También nos gusta estar juntos, salir cuando viajamos. Es inusual tener una relación de trabajo tan sólida. Somos grandes amigos. *Safe* era un proyecto muy difícil para conseguir dinero. De no haber sido por Christine, yo habría abandonado. No soy capaz de luchar contra las fuerzas del dinero, tan poderosas. Pero ella es capaz de todo.

Por último, ¿qué puede decir de la misteriosa enfermedad que aqueja a la protagonista de *Safe*?

Algunos la llaman la enfermedad del siglo XX. La primera vez que escuché hablar de ella pensé que yo también la padecía. Todos la tenemos de algún modo. Me parece perfectamente posible que nuestros cuerpos puedan detectar problemas profundos en nuestra sociedad antes que nuestras mentes. Que los cuerpos protestan contra la forma de vida que tenemos. Eso me interesó mucho. A las mujeres les afecta particularmente: tienen un lugar mucho más inseguro en la sociedad y es lógico que lo sientan de un modo especial. Son más sensibles al mundo y a sus males. Los hombres racionalizan, se convencen de que las cosas están bien como son: estamos más conectados con el poder, con las recompensas de la cultura y podemos justificarlo todo. Pero hay momentos en que sentimos que el mundo no está bien y lo sentimos en nuestro propio cuerpo. Es una experiencia conmovedora, incluso aterradora, especialmente cuando no hay respuesta. No creo que las soluciones *new age* o espiritualistas sirvan para nada, pero sí que el problema existe. ●●

ENTREVISTA: QUINTÍN
FOTOS: SANTIAGO GIRALT

EL RIGOR DEL AZAR

Era obligatoria una entrevista al mejor director del festival. El *Amante* designó a dos de sus cineastas residentes para que conversaran con un colega que les había sacado un largo de ventaja. Tal vez sea porque las preguntas fueron buenas, pero Trapero demostró que no solo tiene las cosas claras cuando filma, sino un discurso notablemente elaborado frente a cierto balbuceo característico de los cineastas de su generación.

¿Cómo llegás al cine?

De chico no me imaginaba que me iba a dedicar a esto. Ni siquiera en la adolescencia. Había hecho un poco de guitarra, un poco de dibujo, hasta que empecé a hacer teatro en el secundario. Una cosa bastante amateur que no salía de ahí, del ámbito del colegio. Cuando terminé, me dediqué a coordinar los talleres. Terminaba los cursos con los pibes del colegio y organizaba pequeñas representaciones, sobre todo para los padres. Ahí fue cuando me di cuenta de que me interesaba más coordinar algo desde afuera que estar del lado del actor. Me gustaba pensar la puesta, ver cómo se mueven las cosas en el escenario, probar distintas posibilidades, y creo que ahí empecé a decidir que lo mío estaba por el lado de la dirección. En esa época yo estaba haciendo el CBC para Arquitectura y pude conocer gente de Imagen y Sonido. Me di cuenta de que podía estar bueno estudiar cine e intenté entrar en la escuela del Instituto y en la de Avellaneda. Por distintos motivos no se dio y ahí en el medio apareció la FUC, que en esa época solamente salía ciento cincuenta pesos por mes. Como no era tanta plata decidí empezar y cada vez me fue gustando más. En el '92 hice mi primer corto en 16 mm, que fue lo que terminó de engancharme. Me di cuenta de que podía hacer algo más o menos digno y que me sentía cómodo haciendo cine.

¿En qué sentido decís que te sentías cómodo?

Es algo que ya lo sentía desde la época en que coordinaba el taller de teatro. Disfrutaba eso de tener que resolver varias cosas a la vez, hablar con uno por las luces, con otro por el vestuario..., tomar decisiones todo el tiempo. Lo que no me terminó de enganchar del teatro es esa onda tan típica de ese mundo. En cambio, con el cine me sentía más cómodo, tal vez porque está en juego una cosa más técnica. En el cine se usan máquinas, necesitás una cámara, te sirve saber algo de computación... Hacer una película es una cosa por momentos muy vertiginosa. Lo que me fascinó enseguida era que de la nada, pasando por un montón de procesos, podía llegar a tener un corto en 16mm. Eso era buenísimo. También lo que me pasaba en esa época era que de ser una especie de analfabeto cinematográfico pasé a ver tres o cuatro películas por día.

¿Qué cine te gusta o tenés como referente?

Apenas empecé a estudiar vi *Tiempos Modernos* y me pareció que lo que pasaba en esa película iba mucho más allá de lo que hasta entonces había visto. Pasado el tiempo, la volví a ver y me siguió pareciendo una gran película. Tal vez no tiene mucho que ver con lo que yo hago, pero es un referente muy importante. Aunque ahora que lo pienso, tal vez las grúas de mi película se pueden conectar con ciertas cosas de *Tiempos Modernos*, pero la verdad nunca lo había pensado. También me gustan mucho Fellini, Bergman, Woody Allen, me gusta mucho Herzog. Obviamente fue algo muy fuerte descubrir el neorrealismo italiano, que me llamó mucho la atención. Nunca tuve demasiada identificación con la Nouvelle Vague, excepto con Truffaut o Rohmer o con las cosas más tardías de todos ellos. Tengo asignaturas pendientes con el cine americano clásico. Vi algunas cosas, por supuesto, Ford, Huston; pero por alguna razón siempre me terminé enganchando más con el cine europeo.

Hubo un momento, me acuerdo, en que dejé de ver películas. Veía lo que estaba a mano y nada más. En los primeros años de la facultad uno es más metódico; conocés a un director y tratás de ver todo lo que haya disponible de él. Después ya no. Otra película que me encantó fue *Una Película de Amor*, algo que no me pasó con todas las de Kieslowski. *Crónica de un niño solo* me gustó mucho y el que me deslumbró fue Fellini; en esos años ver películas de Fellini era encontrar una sorpresa tras otra. Más adelante me enganché mucho con algunas películas de Rohmer. A veces siento que hay un tipo de películas que me atraen por ser yo parte de la profesión y otras que no me llaman la atención por algo formal sino más que nada, porque me crean una sensación. Por ejemplo, de las películas de Spielberg salgo maravillado por la técnica o por resoluciones formales que me parecen increíbles, pero todo eso se me pasa muy rápido. Otras veces me siento identificado con cosas que, aunque no tengan mucho que ver con mi vida, me involucran emocionalmente porque la película crea una emoción de cercanía con lo que estás viviendo que es muy fuerte. Me gusta encontrar en las películas cosas que no tienen que ver directamente con lo argumental, pero que te plantean interrogantes como espectador. Son esos momentos en que se disparan de la trama, planos que uno no sabe bien para qué están en la película o qué información te quieren dar, pero que mientras los ves te generan cosas mucho más fuertes que esos momentos en los que la información baja totalmente asimilada.

¿Crees que este trabajo es algo muy solitario o te resulta fácil relacionarte con otra gente de tu generación?

Yo pertenezco a la generación del '91 de la FUC y muchos de mis mejores amigos los hice estudiando cine. Me siento bastante unido a todos ellos, porque lo que pasó fue que gente que venía de lugares completamente distintos vino a juntarse para hacer todos lo mismo. Es verdad que, aunque entre nosotros haya muchas cosas en común que nos diferencian de los demás, cada uno piensa distinto acerca del cine y, a medida que pasa el tiempo, esas diferencias se marcan más. Es como con los compañeros del secundario; cada uno va haciendo su vida e incluso te podés dejar de ver por mucho tiempo. Sin embargo, seguís sintiéndote parte de ese grupo con el que viviste un montón de cosas y tuviste problemas similares. Lo que nos unió mucho fue que todo lo hacíamos por primera vez; para todos era el primer corto en video, después el primer corto en 16 milímetros y así con todo. En eso es muy parecido a lo que te pasa con tus amigos de la adolescencia. Cuando dejé de estudiar empecé a compartir menos tiempo con ellos, pero siempre hay un grupo de gente al que podés consultar y con quienes seguimos hablando y discutiendo de cine. Pero no creo que tenga que ver con una generación que está unida. Es simplemente que se creó una relación muy intensa cuando éramos estudiantes y esa relación ya es para siempre, aunque incluso a algunos de ellos no los vea por mucho tiempo. No creo en esa idea de nueva generación o en lo de "nuevo cine argentino", pero pienso que lo que sí hay son nuevas películas. Están hechas por gente que está entre los veinte y los treinta años, la mayoría salió de escuelas de cine o trabajan con gente que salió de escuelas de cine. Todos nosotros tuvimos un método de aprendizaje del

cine que antes no existía. Yo, por ejemplo, trabajé como en cuarenta cortos, fui asistente de cámara, montajista, sonidista. No era que me gustara especialmente hacer esas cosas, pero era bueno probar y aprender. Creo que todo eso te da un ritmo y un aprendizaje que, aunque en el momento no te des cuenta, te sirve mucho.

¿Qué diferencias sentiste al pasar de filmar cortos a filmar un largo?

Cuando empecé a filmar *Mundo grúa* no me lo planteé desde el lugar del que dice: "bueno, ahora voy a filmar un largo". Yo quería aprender con la película, sacarme todo el miedo de encima y probar cosas. No tenía todavía la expectativa de terminarla en 35 mm, estrenarla y todo eso. Por eso yo digo que en realidad la estaba filmando como un corto. Quería crear un espacio de trabajo similar al que había desaparecido cuando dejé de ser estudiante, crear un depósito de ideas al que todos podían aportar. Lo que sí era diferente era que acá yo era consciente de que tenía que manejar una estructura de 90 minutos. Y eso es muy distinto a un corto. Este tipo de producciones, que se filman sin un plan de rodaje predeterminado, tienen de impactante que la película se mete con mucha fuerza en tu vida y vos metés cosas de tu vida en la película. Si vos filmás los fines de semana, los otros días tenés que seguir con tu vida. Por eso un corto es más fácil de dominar a nivel formal. En un largo que se filma a lo largo de más de un año se te meten muchas cosas personales e inevitablemente tu idea de la película se va modificando. Por ejemplo, uno convive con el hecho de deber un montón de plata como algo cotidiano. Hacer una película así tiene una intromisión en tu vida que es terrible. Al principio lo tomaba como algo natural: "el fin de semana voy a filmar", pero después del quinto fin de semana te das cuenta de que no es normal, que la gente no trabaja los fines de semana. Como método de vida es bastante raro y el humor de la gente se va metiendo en la película. Pero también está la parte buena de filmar así: el hecho de estar probando todo el tiempo, la posibilidad de experimentar. Yo creo mucho en el azar. Hay tantas variables, tantas cosas totalmente ingobernables, sobre todo en un país tan impredecible como el nuestro, que muchas cosas terminan dependiendo de la suerte. Por eso, me parece que es un error querer ser dueño de cada minuto y de cada una de las acciones de la película. Inevitablemente, al pedirle a alguien que haga una parte del trabajo que vos no podés hacer, ya hay una cosa que no podés manejar. Por eso creo que el azar le da a gran parte de las películas cierta frescura. Por ejemplo, en *Mundo grúa* surgieron cosas buenísimas que yo ya no sé a quién se le ocurrieron. El trabajo como director es coordinar todo eso para que tenga coherencia, pero es buenísimo cuando el resultado final se ordena con aportes de todos los demás. Y yo no creo que el rigor pase por tener un guión muy armado y estructurado. Se puede ser riguroso sin un guión así si uno es consecuente con lo que se propuso y logra mantener la coherencia. Puede ser que algún día haga una película con un guión inamovible, pero me parece que negar el papel del azar y querer ser caprichosamente el dueño de cada cosa que pasa es un error.

Dentro de esto tan complicado que es hacer cine, ¿hay momentos en los que sentís placer?

Son muy pocas las veces en las que uno dice: "¡Qué bueno es estar acá! ¡Qué bien la estoy pasando!". Además tu placer siempre depende de otro. El músico está tocando y el placer es de él, lo maneja directamente en su relación con el instrumento. Pero sí, igual hay momentos en los que se puede sentir placer. Lo que pasa es que hacer cine no es solo filmar. Los directores no son personas que solamente hacen películas; los directores son gente que se pelea con todo el mundo. Hay un montón de decisiones que trascienden lo cinematográfico y tienen que ver más con lo estrictamente técnico o con lo administrativo y lo burocrático. Un director tiene que saber cómo manejar plata, tiene que saber pelearse y saber convivir

con el hecho de deber mucha plata a todo el mundo y que eso no lo afecte. Podés tener a alguien que haga eso por vos, podés tener un productor, pero no hay nadie que se comprometa el tiempo que se invierte en una película solamente para aparecer como productor. Y creo que no tendría que ser tan difícil. Uno no tendría que estar en la situación de decirse "tengo 500 dólares, ¿qué hago: sigo filmando o me mudo?". No es lógico que para hacer cine uno tenga que arriesgar tantas cosas personales. Uno está pensando todo el día en esto, uno ama tanto el cine que se ponen muchas cosas en juego y es difícil de manejar. Me imagino que el tiempo y la madurez te ayudan, ¿no?

¿Cómo recibiste lo de los premios?

Lo que es muy loco es que de un día para el otro la película parece pasar de ser una a ser otra. Y en realidad no es así; la película sigue siendo la misma. Y, más allá de mi satisfacción personal, me parece bueno que se haya premiado una película así, porque como el mío hay un montón de proyectos más dando vuelta por ahí buscando la forma de terminarse. Es como un incentivo para otra gente; de alguna manera les está diciendo que es posible. Algo parecido pasó con *Pizza, birra, faso*. Yo me acuerdo que también estaba contento con todo lo que le había pasado, más allá de la opinión personal que se tenga sobre las virtudes y defectos de la película. Porque uno sabía que se diferenciaba de todo lo que se venía haciendo y en muchas cosas tenía que ver con vos. En estos días, mucha gente de mi edad me llama para decirme que están contentos con el premio, que se sienten orgullosos de que a alguien de su misma generación le haya ido bien. Y me parece que esto también es nuevo. Muchas veces, y sobre todo en este medio, se genera mucha competencia y rivalidad. Por eso, que la gente se alegre por triunfos ajenos me parece importante. Este rol también me pone muy contento. ●●

ENTREVISTA: JUAN VILLEGAS Y MARCELO MOSENON

Foto: FF



HACE TRES AÑOS QUE SUSPENDI MI VIDA

Al director argenmex de *¿Quién diablos es Juliette?* se lo vio todo el Festival al lado de Valentina Bassi, su colega del jurado, acaso para olvidar a su ex novia, una modelo impresionante que *El Amante* tuvo la oportunidad de ver en vivo en Karlovy Vary. Pero también tuvo tiempo para una entrevista con su cuate de la revista, donde prolongó las jugosas escenas de su película.

¿Se estrenó *¿Quién diablos es Juliette?* en México, luego de su presentación en tantos festivales?

Sí, un año después de ser exhibida en una muestra. Le fue muy bien, fue un gran éxito. Había una Juliettemanía alucinante.

¿Hiciste una investigación previa del personaje?

No, solo hablé con Juliette cuando la conocí durante la filmación del videoclip. Me contó que el papá se había ido y la mamá se había prendido fuego. No podía investigar porque si lo hacía iba a quemar el impacto de cuando esta gente volviera a contar las cosas. El chiste es que esa historia estuvo guardada en el estómago de todos por mucho tiempo y la volvieron a abrir delante de la cámara. Había cosas que yo descubría mientras estábamos filmando, y me decía ¿de qué están hablando? Filmo a Juliette hablando por teléfono con el padre y le dice: "yo sé que el perro iba a morder a mi hermano y tú lo mataste". Luego, a la noche, escuché el sonido y al otro día le pregunté por esa historia. Incluso en esa misma llamada es cuando el papá le dice a Juliette por primera vez que la mamá tenía otro novio. Ella no lo sabía y yo menos, ya no entendía nada.

Pero si por un lado ahí lográs un registro de documental en vivo y en directo, la película está plagada de reconstrucciones, sobre todo con los personajes secundarios.

Al que pusimos a actuar realmente fue a Don Pepe con las valijas. Lo simpático del asunto es que su historia es verdadera. El trabajaba en el banco y lo mandaron a buscar diez millones de dólares en monedas de oro. Como el no podía contar esa historia en la película, le indiqué que dijera a cámara: soy Don Pepe y hay algunas historias que puedo contar y otras que no. Luego le hicimos contar a un niño esa historia. Lo que quiero que quede claro es que se trata de una película hecha con las herramientas del documental. Cada escena es un documentalito, porque es el registro de ese momento; la película en sí no llega a la ficción, pero tiene personajes muy marcados, tiene un conflicto, y además los personajes evolucionan, Juliette cambia a lo largo de la película. Lo que traté de evitar fueron los números y los datos. El único dato que hay es cuando Juliette dice "mi papá se fue por aquí en los ochenta" y luego cuando alguien dice que la mamá de Juliette estuvo tres meses en el hospital. Eran peligrosas las explicaciones, y es lo peor que le pasa al cine mexicano. Estuve de jurado en La Habana, me tocó ver ocho películas mexicanas y en ellas los personajes te cuentan lo que hicieron, lo que están haciendo y lo que van a hacer.

En tu película hay una idea muy clara de no aburrir a la gente.

La película tiene una estructura de bicicleta, porque si llega a ir despacio se cae. En cierto sentido es tan incoherente que tiene que ir rápido. Muchas secuencias ya las había pre-editado desde la filmación. Pero no es lo mismo armar una secuencia que armar la película entera, teniendo en cuenta que había cuarenta horas de material, más historias que las que están aquí, algunas más desarrolladas. Pero en un momento llegó el punto en que dije basta, así se va a quedar. A mí

me estuvo ayudando Carlos Cuarón. Con él intentamos hacer una colaboración, porque es el guionista. Pero fue muy complicado. El no acababa de entender esta magia de agarrar dos cosas y que pegaran; trataba de trabajar en papel, con los textos. Y esta película no es así. Cuarón quería pegar los textos pero no tenía en cuenta las imágenes. Y sobre todo el tono de Juliette. Que si no pegaban no era un error, porque la película era incontrolable en ese sentido.

¿Cuanto duró el montaje?

De diciembre del '96 hasta junio del '97. Con interrupciones para ir a Cannes a mostrar la película en una función de mercado. Pero fue bueno para oír opiniones y descansar un poco, y luego volver y seguir con el montaje. Había todavía una parte que me preocupaba: cuando todos hablan de cómo se murió la mamá. Todos se ponen serios, no hay un solo chiste. Era lo único que faltaba. Con mi sonidista empezamos a buscar la forma de cambiar algo de posición. Pero no hubo manera. Movías algo y se caía todo. Me dije que, si al minuto cincuenta de la película a la gente no le interesaba escuchar como murió la mamá de Juliette, bueno, lo siento mucho. Ahí se pone seria la película, pero también muy emotiva. Cada frase es muy especial. Ese fue un privilegio, tener el suficiente material como para que cada frase que haya quedado fuese especial. No tuve que dejar frases que no me gustaran.

Pero quedaron afuera muchas frases que no servían.

También quedaron afuera muchas que sí servían. La abuela, por ejemplo, tenía siempre frases buenísimas. Como cuando cuenta que la hija en el hospital le pedía una radio para bailar y ella no se la llevó a tiempo. Y, en ese momento, la abuela traga saliva. Es un instante, una imagen muy fuerte. El espectador imagina la situación; opté por no cortar a un plano de una radio o del hospital. No hace falta, se está viendo en el rostro de la abuela. No se aclara tampoco por qué no llegó a conseguir la radio.

Pero me parece que el humor y la velocidad que la película tiene no contradicen la emoción y la inteligencia.

Pasó algo muy curioso con Carlos Cuarón, que me dejó sorprendidísimo. El quería quitar todos los chistes. Ahí fue cuando me asusté. Para mí son parte fundamental de la película. Son el cómo de la historia, son la manera en que yo la cuento. La historia de una cubana, cuyo papá se fue y su mamá se suicidó, podría haber dado para un melodrama. En principio ningún tema es mejor que otro para una historia. Lo decisivo está en cómo se lo cuenta. Esto es así en la ficción, no tanto en el documental.

Entonces, desde ese punto de vista, tu película es de ficción.

Sí, porque está muy armado con la edición, se construyen secuencias y un avance dramático. Y un paralelismo con Fabiola, que quizá no es tal. Lo interesante para mí es que Fabiola es más grande que Juliette. Fabiola ya decidió su vida. No le fue tan bien, y ahora vemos que Juliette corre el peligro de seguir sus pasos.

¿Es esa la función de Fabiola dentro de la película?

Sí, y además el contraste con Cuba. Y esos dos temperamentos tan distintos. Fabiola es especialista en querer, por eso está en Nueva York. No quiere ser quien era. En cambio, Juliette quiere ser exactamente quien es. Y por eso le dice a la dueña de la agencia de modelos: "lo que tú quieras, pero en Cuba". Y cuando la mujer le dice "te voy a cambiar, te voy a enseñar a caminar y a cortar el pelo", Juliette está asustada, pensando "qué me van a hacer, yo estoy bien como soy". Finalmente lo logró y, como cantaba Sinatra, lo hizo a su manera. Ella es como se le da la gana y ahí está, les ganó a todos.

Hace poco salió publicado en el diario que estuvo presa en Cuba.

Sí, cuando el Papa visitó Cuba. Unos días antes, la policía se dedicó a "limpiar" las calles. Ella dice que no estaba haciendo nada, que estaba en la playa con unas amigas. Y la detuvieron; ella decía que era muy divertida esa cárcel, había cientos de muchachas, todas vestidas con tacones y minifaldas. Y los policías les gritaban cállense todo el tiempo, y ellas miraban al Papa en la televisión y una decía: "yo lo que quiero es cojerme al Papa y quitarle esa cadena de oro que tiene". No creo que en México se haya conocido esta historia, allá no se puede hablar así del Papa.

Vos hiciste la fotografía de *El callejón de los milagros* y usaste fragmentos en tu film *¿La vio Juliette?*

Tendría que haberla visto, pero no pudo. Entonces yo le conté la película. Y ella dijo "tremenda bobería, esa no sabe nada de la vida". Yo sabía que no le iba a gustar. Le molestaba que una chica de México pensara que no tenía opciones, que en Cuba las cosas eran peores.

Entonces era una respuesta tuya a esa película.

Sí, y al mismo tiempo esa escena de la película se vuelve complejísima. Juliette es una jinetera que se vuelve actriz, y por ser actriz deja de ser puta. Y a Alma en *El callejón...* le prometen que va a ser actriz, le meten el cuento y termina de prostituta. En la película, a Salma Hayek le pasa eso, pero en la vida real... Y por eso, cuando le dicen a Alma en la película "tú no tienes familia, no tienes amigos, no tienes nada" luego se repite esa escena cuando le ofrecen a Juliette el trabajo de modelo en México. Es un juego de espejos, donde además Salma se expone pero sale bien librada cuando la vemos bajando de una limusina y con todos los fotógrafos gritándole. No sabemos cómo llegó allí, pero ya llegó.

¿Cuánta gente integraba el equipo de rodaje?

La mayor parte del tiempo éramos tres. El sonidista, mi asistente de cámara y yo, que hacía cámara y fotografía. Cuando pasamos a 35 mm, necesitamos otro asistente de cámara contratado en Cuba. En Nueva York éramos cuatro, y lo mismo en Los Angeles. Esa entrega de premios a la que llega Salma fue una casualidad, filmamos en la mañana y a la tarde nos dijo que se iba a la ceremonia. Yo me subí a la limusina y cuando llegué allí me bajé y la filmé. Casi termino preso por estar con una cámara del otro lado del cerco de prensa: se baja ahí un mexicano con una cámara de 35 mm al hombro y va caminando por la alfombra roja. "Señor, no se puede filmar aquí" me dijeron, y en cuanto se alejaron volví a filmar. Se me acercaron y me dijeron "usted vuelve a levantar esa cámara y se meterá en un serio problema". Son esas cosas que uno hace en el momento por locura y luego no entiende cómo se atrevió.

¿Qué opinás de los cineastas mexicanos que han ido a Hollywood? Cuarón, Mandoki, Del Toro, Arau...

Alfonso Cuarón es muy talentoso.

Se corrió el rumor de que le habían ofrecido un James Bond y me asusté. Pensé "un James Bond verde, qué horror".

Sí, ya se le fue la mano con el verde. Esa idea de trabajar en alguna gama de co-



lores se hace muchísimo, pero la locura es que el lo hace con el verde.

Pero lo considero más serio que Arau.

Sí, Cuarón tiene talento. Arau es otra cosa, tiene otras ambiciones y otros motivos. Su carrera antes de *Como agua para chocolate* era bastante confusa. Eran películas muy mal hechas, con muy poco dinero, pero en *Como agua...* se rodeó de un equipo técnico adecuado.

Pero se veía que era para el mercado norteamericano.

Es que el libro tuvo un éxito muy grande y era cantado que la película iba a funcionar. Y además se rodeó de gente muy profesional. Yo iba a hacer la fotografía pero a último momento dije que no.

¿Hay más argemex en México haciendo cine?

No, somos pocos, aparte de mí está Nerio Barberis que es sonidista, Laura Imperiale en producción y Hugo Rodríguez que es director. No hay muchos más, que yo sepa. En los setenta viajaron 60.000 argentinos a México, pero luego muchos regresaron. Y, ya en los ochenta, viajaron otros, pero iban por diferentes razones, más que nada a trabajar en negocios.

¿Y ahora qué vas a hacer?

Tengo un cansancio en el alma y una tristeza que no puedo con ella. Pero este viaje a Buenos Aires es muy especial por muchas cosas y, entre ellas, porque esta es una ciudad muy buena para sentirme bien. Esta es una ciudad donde todo, la gente, la comida, es muy acogedor. En mi caso más porque, finalmente, es mi ciudad. Me siento aquí más en casa que en ningún otro lado. Al terminar la película, se acabó el juguete de tres años, donde yo era mi propio jefe. Ni he tenido dinero de ganancia ni me ha faltado plata. Y he viajado más que nunca. Se me acabó todo eso. Y además ya no tengo novia, que era como mi cómplice. Desde noviembre, cuando terminó todo —la película se estrenó en México, en París y todo eso, y terminé con mi novia—, ha sido toda una tarea acordarme de quién era yo, qué era yo cuando no filmaba. Qué puedo hacer con mi vida sin filmar. Quitarme a Juliette de encima, no ella como persona, que es una gran amiga, sino a la película. Y aquí he logrado finalmente sentirme mejor. En México estaba atacado por los recuerdos, yo edité la película en mi casa. No salí de mi casa en seis meses. Y mi casa se llenó de papeles y cosas de la película, y mi novia vivía conmigo. Y haber venido aquí fue bueno porque recuperé una parte mía. Volví además como cineasta, a un festival de cine, no como turista, como vine antes; era horrible: turista en mi propio país. De ahora en adelante voy a pensar en qué voy a hacer, no sé qué voy a hacer (risas). Me levanto a la mañana y digo "soy director de cine". Después de diez años de fotógrafo.

¿Pero querés seguir dirigiendo?

Sí, ni loco vuelvo a fotografiar algo que no sea mío. Aunque si yo veo que algún proyecto puede aportarme algo, por supuesto que iría, no quiero ser tan tajante. Pero creo que si volviera a la fotografía sería perder el tiempo. ●●

ENTREVISTA: SANTIAGO GARCÍA

BAILARIN COMPADRITO

Integrante del jurado, a punto de estrenar en la Argentina *Los últimos días del disco*, Stillman es un WASP recalcitrante, pero también un caballero, un buen bailarín y un tipo simpático con el que conversamos a diario. *El Amante* tuvo la oportunidad de aclarar una vieja polémica que ocupó sus páginas a raíz de sus dos primeros films, *Metropolitan* y *Barcelona*. No lo logró, pero fue divertido.

¿Cuál es su vínculo con la burguesía?

Alguien dijo "si realmente estás seguro de algo, no hables del asunto". Muchas de las ideas que tenemos sobre una clase social determinada provienen de personas que no se han sentido cómodas en ella. Jane Austen, por ejemplo, ha pintado muy bien una clase a la que realmente no pertenecía, porque su origen era un poco más humilde. Todo comenzó cuando mis padres se enamoraron; eran progresistas, así que estaban un poco alejados del mundo burgués. En 1940, en los tiempos de Franklin Roosevelt, ser progresista todavía era algo problemático; ahora la burguesía es bastante más liberal, pero en ese entonces era muy conservadora. Mi madre proviene de una familia muy religiosa y su padre, que era profesor de filosofía, murió cuando ella tenía 13 años. Entonces su familia volvió a Filadelfia sin dinero, porque la remuneración de los profesores había bajado durante la Depresión. Así que se encontraron en la ciudad más snob de los EE.UU. sin un peso. Para ellos la guerra fue la salvación. En ese entonces era algo muy patriótico trabajar en una fábrica de armamentos, estaba bien visto. Mi madre cosía en una fábrica y, al mismo tiempo, escribía notas sociales para un periódico sobre los vestidos que las mujeres llevaban en las fiestas. Después conoció a mi padre. Aunque provenía de una familia de banqueros, era un tipo progre y había sido compañero de Kennedy en Harvard, lo que, en esa época, no estaba muy bien visto. Cuando mis padres se separaron, mi madre, mi hermano y yo vivimos a Nueva York. No la pasábamos mal, pero sin dinero las cosas eran muy distintas. Es curioso: mi hermano mayor, que creció cuando mis padres —que lo mimaron bastante— estaban juntos y la familia tenía una buena posición económica, se rebeló y se hizo más de izquierda que ellos. Participó en los movimientos de izquierda de los sesenta. En Harvard lo marginaban por participar, por ejemplo, en protestas contra los bancos que invertían en el sur. Se radicalizó cada vez más (además era maniaco depresivo), y se metió en un grupo de choque maoísta, un partido dividido en dos en el que se peleaban entre ellos. Estuvo internado muy grave en un hospital. Aunque es cinco años mayor que yo, nos recibimos al mismo tiempo por los años que perdió entre tantas idas y venidas. Gracias a él pude acercarme a los mítines, manifestaciones y actuaciones de ese grupo radical que llegó a dividirse en tres bandos: los revolucionarios, los más o menos revolucionarios y los muy progres, pero no violentos. Yo me identificaba con los revolucionarios, pero ellos me acusaban constantemente de burgués. Era una época tensa en Harvard. Los estudios se interrumpían a menudo por las protestas contra la invasión a Camboya. Creo que reaccioné contra el mundo progresista de mis

padres: fui en muchas direcciones hasta darme cuenta de que no quiero ni puedo participar en política.

Lo bueno de la vida con mis padres pasaba por otro lado. De chico me encantaba salir a hacer campaña con mi padre. Viajamos mucho conociendo distintas realidades sociales, y eso nos acercó. En ese sentido, hacer cine es como hacer campaña, salvo que el otro lado no pierde. La pasión por el cine la descubrí junto con mi hermano a los quince años.

En mi adolescencia me enamoré de una chica cuyos padres eran nuevos ricos. Era muy atractiva y sexy, así que mi gusto por ella era compartido por otros doscientos muchachos. Era encantadora con todo el mundo y quería salir con la mayor cantidad de chicos posible. Persiguiéndola, entré en el mundo de la clase privilegiada. Hice muchos amigos con chicos de ese entorno porque la conocían y podíamos hablar de ella. Muchos de mis mejores amigos los hice hablando sobre ella. La veo cada tanto, escribe cuentos y novelas. Es un poco lo que narro en *Metropolitan*.

En sus películas usted defiende a gente que el cine nunca defendió.

Sí, pero es una defensa irónica. Espero que la gente se dé cuenta de eso, que las vean como comedias sobre la clase alta.

¿Cuál es la mirada del director sobre estos personajes de clase alta?

¿Adopta su posición?

No, se puede criticar lo que es cierto y lo que no lo es. Cuando Hollywood trata a la clase alta tiende a representar algo que no existe, cuando la verdad es mucho más interesante. Siempre los pintan como unos hijos de puta, pero creo que la mayoría de esa gente es como en *Metropolitan*. Y es curioso, porque en *Metropolitan* hablo de los fracasos de gente exitosa. Creo que si mi padre no hubiera tenido todo tan fácil habría sido mucho más enérgico en su vida, se habría sentido más orgulloso de sus logros. Para mí, en cambio, fue una liberación tener que ganarme la vida.

Una experiencia importante en mi vida fue haber ido a México en mi juventud. Una amiga mía me había dicho que era maravilloso. Entonces llamé a una tía mía que vivía en Cuernavaca para que me dejase visitarla por un par de semanas; terminé quedándome seis meses. Allí la gente de dinero vivía al lado de la gente pobre que trabajaba para ellos. En los barrios, al lado de una casa de ricos había una casa de pobres, así que pude acercarme a gente bastante humilde. Era muy diferente de los EE.UU., donde los pobres y los ricos nunca se juntan. Los sábados por la noche, en el centro de Cuernavaca,



hay muchas chicas humildes que se visten igual que las chicas de clase alta aunque con materiales más económicos. En cambio, cuando una americana pobre llega a Harvard Square, la gente progre la trata de mersa. Esta experiencia me llevó a separarme de los intelectuales progresistas norteamericanos, entre los que había mucha hipocresía.

¿Su madre trataba de integrarlo a la vida social? ¿Es parecida a la madre del protagonista de *Metropolitan*?

Es curioso: se decía socialista, más progre que mi padre. Y, a pesar de que hablaba pestes de la gente con la que compartía esas ideas, siempre pensó que yo iba a participar en esos grupos.

¿Con quién se lleva bien dentro del mundo del cine?

Me llevo bien con mucha gente. Me identifico bastante con los directores de comedias independientes, tienen una manera diferente de mirar el mundo. Me gustan las comedias y detesto que se las menosprecie considerándolas ridículas o superficiales. Aunque no conozco personalmente a muchos porque hice el pacto con el diablo hace mucho tiempo, que consiste en conseguir fácilmente el dinero de Hollywood para hacer una película. Por otro lado, me agrada Jim Jarmusch cuando hace comedias, por ejemplo *Una noche en la Tierra*, especialmente el último episodio. También las primeras películas de Spike Lee, antes de ponerse pretencioso. Sobre todo *School Daze*, aunque algunos digan que tiene cosas fallidas. Y, personalmente, uno de los directores con los que me llevo mejor es Todd Solondz. Aunque no vi *Felicidad*.

En la revista ha generado un repudio total.

Tengo muchas ganas de verla; es muy posible que sea odiosa, pero él como persona es fantástico.

Usted hace películas "amables". Y hay gente que odia lo que es amable en el cine.

Creo que odian lo que es amable en mis películas porque la amabilidad subvierte su punto de vista, va en contra de lo que esperan.

¿Piensa que en estos años aumentó el prestigio del cinismo?

Creo que se extiende a los que empiezan a hacer cine, pero también afecta la cultura popular. Son modas, aunque no entiendo por qué se lo



busca. Quizá porque trata de solucionar todos los problemas de la sociedad a través de las películas. Pero para mí no funciona. Yo siempre comparo *Park Avenue* con *Tobacco Road*. *Tobacco Road* es una novela muy popular sobre la vida miserable de los blancos pobres del sur de los EE.UU., que la pasaban realmente mal. En *Park Avenue* puede pasar lo mismo: hay gente muy desgraciada, gente que trata muy mal a sus semejantes. Son personas que no pueden hablar con nadie. La interacción con la realidad económica los lleva a tener algunas tendencias muy autodestructivas y, cuando estás huyendo de la autodestrucción, el cinismo no es muy atractivo.

Usted defiende a Tom Wolfe; es curioso, porque es una persona más bien cínica.

Se puede defender a alguien por la totalidad de lo que hace aunque algunas cosas no nos gusten. No comparto su punto de vista, pero sí la idea de hacer novelas que no intentan cambiar la manera de escribir, sino mirar el mundo tal como es y narrar una historia. No cae en el engaño del modernismo, que dice que lo interesante es buscar formas nuevas porque ya lo hemos visto todo. De todos modos, no acepto su cinismo.

Esta reacción antimoderna es interesante.

No necesariamente se crean formas nuevas diciendo "voy a crear una forma nueva". Creo que uno las descubre accidentalmente trabajando dentro de una forma establecida.

Es lo que pasa con su cine. Uno podría pensar que sus películas son muy convencionales, sin embargo no lo son en absoluto.

Sí, quiero hacer una película convencional, pero fracaso en el intento. Para alguna gente lo que hago es mejor que la película comercial que me gustaría hacer, aunque no deje contento a todo el mundo.

¿Cómo es su relación con los productores y los estudios?

Para mí todo fue muy accidentado con Castle Rock, con quienes trabajo. Al principio tenían un criterio más abierto, pero se han convertido en una multinacional y han firmado contratos internacionales con distribuidores de mentalidad más convencional. Me dicen que ahora tengo una distribuidora internacional, que han hecho un acuerdo con Columbia para América Latina, que van a distribuir *Barcelona*... Pero la verdad es que no saben nada: no saben, por ejemplo, cómo presentar una película en Cannes, ni en ningún otro festival. Por supuesto, es gente muy amable, pero eso es otra cosa.

Si no se entiende bien con ese mundo, ¿cómo lo hace con Miramax y los que se supone que distribuyen películas independientes?

El otro día, por ejemplo, Coppola dijo que confiaba en Miramax.

Creo que a Coppola le gustaría que Miramax fuera una salida, pero no lo es. Son los que peor tratan a los creadores de cine. En realidad, sólo apoyan las películas que ellos mismos producen. Por el contrario, la gente de Castle Rock se ha arriesgado con películas curiosas; por ejemplo, financiaron el *Hamlet* de Kenneth Branagh y *Estrella solitaria* de John Sayles. *Barcelona* tuvo éxito en los EE.UU. porque, si bien la trama gira alrededor de un conflicto de clases específicamente norteamericano, muestra a los españoles como snobs. A su vez, cuando se estrenó en Europa, funcionó porque los europeos odian a los norteamericanos. Y en Canadá anduvo todavía mejor, porque odian por igual a unos y otros. De alguna manera, la película insulta a los

americanos, pero también es una revancha por lo que sufrí en España en los ochenta.

Usted sostenía que estaban bien las bases militares de la OTAN en Europa.

En Europa piensan que todo lo que llega de los EE.UU. es fascista. Y ahora resulta que el jefe de la OTAN es un español, del partido que se oponía a la OTAN, el PSOE. Para mí desgracia, siempre caí en Europa cuando los EE.UU. estaban en el centro de una polémica. Muchos de mis amigos progresistas se volvieron antimilitaristas por eso y, tengo que admitirlo, a mí me gusta *Reto al destino*.

¿Le interesaría hacer una película sobre Buenos Aires?

Sí, creo que es muy interesante. Hay de todo para hacer, pero no quiero caer en tópicos. Me la puedo imaginar; sería, de todos modos, una película sobre chicos y chicas, chicas histéricas...

¿Le da mucha importancia al guión?

Absolutamente. Pienso que una buena película tiene siempre un buen guión detrás. El guión es muy importante, creo que toda buena película debe tener un guión sólido. Es un poco tonto tener que decidir si es más importante el director o el guionista.

¿Cree que al cine americano le faltan buenos guionistas?

Creo que a otros cines les hacen más falta. Pero escasean los buenos guionistas, absolutamente.

¿Qué tipo de film le gustaría hacer en el futuro?

Me gustaría hacer una buena película cursi o, más bien sentimental, no sabría definirlo con precisión.

¿Cómo sería una buena película cursi?

Bueno, a mí me gusta el cine independiente, pero también me gustaron *El cartero* o *The Full Monty*, que podrían entrar en esa categoría. No puedo definirlos con precisión. Quizá vale como ejemplo un film muy sentimental que se llama *Men Don't Leave*, la segunda película del director de *Negocios riesgosos*.

Reto al destino...

Por supuesto, y hay muchas más. Ahora recuerdo *Momento crítico* con Kurt Russell, sobre unos terroristas que toman un avión. Me alegra cuando matan a Steven Seagal a los treinta minutos de película. Además Kurt Russell está muy bien, la película es muy ingeniosa e incluye cosas que a primera vista parecen obvias pero en realidad no lo son. Como consumidor me gusta bastante ese tipo de cine.

Escuchamos que en una época había sido crítico de cine.

No, pero es posible porque escribí algunas críticas, aunque era un periodista sin éxito. Mi gran problema era que me costaba demasiado pensar lógicamente para escribir. Esa es la ventaja de hacer guiones para Hollywood: pagan tan bien que uno puede pasar años enteros trabajando en ellos.●●

ENTREVISTA: QUINTIN, FLAVIA DE LA FUENTE Y GUSTAVO J. CASTAGNA

FOTOS: FF

DESGRABACIÓN: MARIELA STAUDE



CINEFILIAS

Ahora resulta que no hay una sino muchas, que cada uno tiene derecho a la suya. Está bien: es una idea democrática, plural, tolerante. Tal vez sea mejor así. Con una cinefilia sola, la nuestra o la de nuestros predecesores, el cine no llegó demasiado lejos. Ahora nos toca compartir el juego con otros. Un festival debería ser eso, una asamblea de cinefilias más que una asamblea de cinéfilos. Ideas falaces ambas. Los cinéfilos no hacen asambleas, se juntan para idolatrar. Las cinefilias, a su vez, no dialogan y muchas no tienen siquiera un discurso para explicarse. Pero aquí hay un discurso que las explica. La tentación, de todos modos, es hablar de tribus, pero hay que vencerla. La democracia no es un asunto de tribus. Y un Festival es un asunto de democracia. Tal vez, por eso, el Festival tuvo algo de antidemocrático: fue más fácil acceder a él si se era parte de una tribu. Su imprevisibilidad, su falta de coordenadas establecidas previamente, pudo asustar, pudo rechazar. La democracia, de esto trata esta portada, le corresponde a seres libres. Si un festival no tuviera cinefilias, sería una reunión de seres libres. Es posible que las cinefilias sean el fin de la democracia. Imposible asegurarlo.

PARTES DE LA RELIGION

por Silvia Schwarzböck

En un verdadero paper, la filósofa de *El Amante* analiza aquí un tema poco estudiado: la historia de la cinefilia y sus distintas variantes. Uniendo la observación empírica a la reflexión teórica, conecta las categorías de su investigación con los distintos públicos que concurrieron al festival. Las tesis son de una agudeza notable y el artículo está destinado a ser una referencia insoslayable para cualquier aproximación futura a este problema.

Hasta no hace mucho, la cinefilia argentina era una forma marginal de erudición sobre un objeto académicamente no reconocido. La situación empezó a cambiar radicalmente en la década del 90, con el fenómeno de la multiplicación de las escuelas de cine y de periodismo, sumado a la existencia de la FUC, a la reapertura de la carrera de cine en la Universidad de La Plata, y a la creación de nuevas carreras en la UBA en la segunda mitad de los 80 (Diseño de Imagen y Sonido, Comunicación Social, y la orientación en Artes Combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras). Pero a pesar de la academización del cine y del periodismo, la cinefilia siguió siendo un saber adquirido y cultivado al margen de la academia. El cambio que trajo consigo el nuevo panorama cultural de los 90 fue la aparición de jóvenes cinéfilos que no hundieron sus raíces en la tradición de la "cinefilia ilustrada". Llamamos aquí cinefilia ilustrada a la pasión por el cine que se genera como prolongación del placer por la lectura (proyectado al texto filmico como *lectura* de filmes), y que responde claramente al perfil del joven intelectualizado que se empieza a gestar a mediados de los 50 y que se hace popular en la década del 60 (en 1954 se funda el cineclub *Núcleo* y empiezan a aparecer revistas especializadas: *Gente de cine*, *Tiempo de cine*, *Cinecrítica*). El principio básico que define a un cinéfilo ilustrado es la conciencia de que el valor estético de una película no se define ni por la calidad de la fuente en que se inspira (sea una obra literaria, un hecho real o un episodio histórico), ni por la envergadura de la producción, ni por la excelencia del vestuario, la ambientación y los decorados, ni mucho menos por la participación en ella de estrellas consagradas, sino por las cualidades de la puesta en escena. Adoptar este principio significaba implícitamente reconocerle al cine un estatuto estético equivalente al de las demás artes pero, al mismo tiempo, autónomo respecto de ellas. Más allá de que entre fines de los años 60 y la primera mitad de los 70 se impuso el rito de juzgar el contenido ideológico de los films, el principio básico de la cinefilia ilustrada seguía siendo el mismo, solo que muchos cinéfilos —ahora politizados— subordinaron una causa a otra. Durante la última dictadura militar (76-83), con la censura y las listas negras que diezmaron al mundo del espectáculo en general, se reforzó aun más el perfil del cinéfilo como un erudito no academizado, que cultivaba su saber en circuitos alternativos a los de la cultura oficial. El resultado de esos años de terror es que la generación de jóvenes cinéfilos que empieza a circular libremente a partir de 1984 (y pueden ver por fin los filmes censurados) se maneja todavía con una idea emancipatoria de la cultura que los nuevos cinéfilos iniciados en los 90 ya no comparten. Y aquí se abre la primera brecha

generacional dentro del campo de la cinefilia. Los nuevos cinéfilos no conocieron de primera mano la experiencia de la dictadura. Por lo tanto, el cine del que se enamoran ya no aparece como una prolongación del placer por la lectura, sino como una pasión que se conecta con un interés genuino por la cultura audiovisual de este fin de siglo y que, desde allí, se retrotrae a la historia del cine.

La cinefilia noventista (a la que no le pondremos nombre porque es un fenómeno en curso) sigue aplicando el mismo principio de la cinefilia ilustrada (el de la puesta en escena), pero necesita que el saber que éste le provee renueve su cotización fuera de la academia. Por lo cual, el nuevo cinéfilo tiene que autoafirmarse por medio de una actitud desafiante hacia lo académicamente reconocido. De lo contrario, con la academización del cine y del periodismo —de las que hablamos al principio— la cinefilia tendría que desaparecer, porque su objeto de amor ha sido completamente absorbido por la escuela y los medios. De ahí la contribución invaluable que hicieron en la Argentina los fanáticos de *La guerra de las galaxias* para renovar la cuota de marginalidad académica que necesita el cine para ser amado. Esa tribu cinéfila inicia localmente el matrimonio duradero entre cine y culto. *Star Wars* pudo ser objeto de culto porque era un capítulo todavía no escrito en los manuales de historia del cine. Representaba a la cultura de masas en estado puro, algo no colonizado aun por los planes de estudio de las escuelas y facultades. El problema de la lógica del culto es que no puede evitar sufrir la misma angustia y ser víctima del mismo stress que todos los buscadores de tesoros escondidos: cada vez que alguien descubre uno, todos los demás van a explorar por la misma zona.

El Festival Internacional de Cine Independiente programó por autores solo tres secciones: dos retrospectivas, una de Nanni Moretti y otra de Paul Morrissey, y el ciclo "Cine de medianoche", en el que se proyectaron cuatro películas de Zé do Caixao. Moretti tuvo un público variado, dentro del cual predominaron los cinéfilos ilustrados. Los otros dos invitados —presentes en las funciones para responder preguntas y presentar sus films— gozaron de la masividad del público joven y adolescente. ¿Por qué dos figuras representativas de los 60 (que comenzaron a consagrarse en esa época) lograron captar exclusivamente la atención del público juvenil? Tanto Zé do Caixao como Paul Morrissey se presentaron públicamente como baluartes antiestablishment: Morrissey tiene la leyenda de su pasado en la Factoría junto a Andy Warhol, sumado a un discurso actual instrumentado para irritar sistemáticamente al progresismo; Zé do Caixao se atreve al ridículo exhibiendo

Paul Morrissey



su aspecto excéntrico de esperpento disfrazado en un ambiente donde predomina la sobriedad. En el contexto de un festival de cine independiente, su excentricidad —al igual que la incorrección política y el desdén de Morrissey cuando el público silbaba sus declaraciones pro-católicas— aparece como un rasgo desafiante, discordante con el clima amable y neutro que debe ser propicio para las relaciones públicas. Es lógico que los cinéfilos más jóvenes se interesen por este estilo anticonvencional, porque se trata de una línea de rebeldía que ellos mismos intentan cultivar como oposición a la academización del cine y al marketing festivalero. Más allá de que su programa de choque esté por encima de sus obras, Zé do Caixao y Morrissey reproducen conductas que en la época en que ellos se consagraron (los 60) todavía eran patrimonio de los artistas de vanguardia: incomodar (en lugar de patrocinar) al buen gusto, no subordinarse a las expectativas del mercado de la cultura, salirse de los parámetros de lo que se entiende por corrección política. Estos rasgos disfuncionales, que históricamente fueron compartidos por las vanguardias, los dandys y los artistas malditos, son los preferidos por la cinefilia noventista ligada al art-rock, aquella que sigue el plan *cool* de no comprometerse sentimentalmente con el mundo y cultiva la propia identidad con vocación aristocrática, construyéndose su propio look, su propia pose, sus propios códigos, sin oponerse al mercado (del que toman sus materiales como residuos), sino a los que creen renegar de él solo con las buenas intenciones.

De hecho, la brecha generacional entre la cinefilia noventista y la cinefilia ilustrada se basa en otra experiencia no compartida: recién en los 90 el cine y el rock aparecen como carreras abiertas al talento, como opciones profesionales, y no tanto como modos de vida alternativos. En la Argentina, la oficialización del rock nacional ocurrió recién en 1982 (con la prohibición a las radios de pasar música en inglés durante la Guerra de Malvinas) y la academización del cine, entre mediados y fines de los ochenta. Por lo tanto, la generación del 90 creció no solo sin el fantasma de la dictadura, sino con el rock y el cine como objetos post-marginales, íntimamente conectados al fenómeno del diseño y de la moda que aparecen, ante la mirada de los padres, como salidas laborales mejor posicionadas que las humanidades y las ciencias. La actual respetabilidad oficial del cine y del rock generó necesariamente una nostalgia de los nuevos cinéfilos por algo que no vivieron y que inevitablemente idealizan: la época dorada de la revulsión, algo que nunca existió, pero frente a lo cual los jóvenes de este fin de siglo se muestran con complejo de inferioridad.

Nanni Moretti



José Mojica Marins (Zé do Caixao)

El interés que generó el Dogma 95 durante el Festival, el hecho de que convocara sobre todo a los más jóvenes, habla tal vez de esta nostalgia por la revulsión que podría ser la clave para entender la nueva cinefilia. El manifiesto del Dogma sostiene —entre otras cosas— que asistimos a la época en que la tecnología ha democratizado la posibilidad de hacer cine y que entonces su consecuencia natural es la desaparición de la figura del *autor* como último residuo del romanticismo burgués. Este diagnóstico sobre el acortamiento máximo de la distancia entre el artista y el público (porque el espectador puede estar del otro lado del mostrador en cualquier momento) podría aplicarse también al rock (los fans también están en condiciones de formar su propia banda). Pero la consecuencia de la actual democratización de los medios de producción artística que resulta más interesante para nuestro tema es el trastocamiento del punto de vista del cinéfilo: cualquier amante del cine está *potencialmente* en condiciones de ponerse en el lugar del cineasta, por lo cual *se pone efectivamente* en el lugar del cineasta para ver una película. De ahí que se imponga la tradición cahierista de los cinéfilos entendidos como potenciales cineastas (gran parte de los asistentes al Festival eran de hecho estudiantes de cine), con cierta tendencia a alabar las películas imperfectas, es decir, aquellas que evidencian rastros del proceso de producción. Esta idea se completa con otra: que la complejidad industrial del cine induce una ideología, por lo cual se prefieren las realizaciones independientes que encaran la economía de recursos materiales como parte de un paradigma estético.

Volviendo al contexto del Festival, la retrospectiva "Todo Moretti" sirvió para

observar la posición que ocupa la cinefilia ilustrada dentro del nuevo mapa cultural argentino. La muestra fue la reserva moral de la política de los autores y sirvió de refugio para el público que quería apostar a lo seguro, esto es, a lo académicamente consagrado. Más allá del indiscutible talento de Moretti (que no es tema de esta nota), sus películas lograron sin querer que los espectadores del Festival se sintieran tan cómplices del director italiano que se reían en cualquier momento de la proyección, aun cuando no había de qué reírse. Este fenómeno ocurre normalmente en las salas porteñas durante las proyecciones de las películas de Woody Allen y de Almodóvar, en las que se presenta un público incondicional, acólito por factores extracineamatográficos, que interpreta hasta la forma de hablar de los personajes como un gag. Esas risas, que a los oídos de los que guardan silencio en esos momentos se oyen como nerviosas y algo histéricas, parecen el producto de la creencia preestablecida del público en una complicidad total y absoluta con el autor, que deriva en una complacencia uniforme y sin matices a lo largo de todo el film. Curiosamente, el mismo fenómeno del ciclo Moretti (que tuvo los espectadores más avanzados en edad de todo el Festival) se repitió con el público jovencísimo que asistió a las distintas proyecciones de *Los idiotas*: todo lo que aparecía en la pantalla (salvo el final del film) se celebraba con risas. Tal vez haga falta reflexionar más sobre este giro de los dos modelos de cinefilia hacia los códigos de complicidad (del público entre sí, y del público con el director) como una tendencia a asimilar cada vez más la cinefilia con el culto, como si fuera la única forma de resistencia posible ante la academización de todos los saberes y frente al paladar omnívoro de los medios. ●●



Conferencia de Cine Queer

Una de las charlas menos promocionadas dentro del festival fue la del cine *queer*, que se realizó en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Es bueno aclarar que en ese mismo lugar ya se han realizado varios ciclos de este tipo de cine. Los participantes fueron Christine Vachon, Todd Haynes y John Maybury, el director de *El amor es el diablo*.

La conferencia, que fue breve, empezó con el discurso de un representante de la CHA, que habló en favor del Festival y de la realización de la charla pero atacó duramente al Gobierno de la Ciudad por la penalización de la prostitución y las violaciones de derechos humanos que esto trae aparejado, en especial para la comunidad homosexual. "La represión policial continúa a pesar de que el cine *queer* y el arte se manifiesten un poco más libremente". A los presentes se les dio además el informe anual de la Comunidad Homosexual Argentina "sobre violaciones de derechos humanos y civiles en la República Argentina basadas en la orientación sexual de las personas y de los que viven con VIH/SIDA".

Vachon declaró que al comenzar a producir films independientes de temática *queer* uno de sus mejores

aliados fue su propia ignorancia, y que no sabía lo difícil que podía resultar hacerlos y distribuirlos. Pero cuando se estrenó *Poison* no había realmente un cine *queer*.

Todd Haynes habló de Fassbinder y de Hollywood: "Fassbinder estaba en contra del cine que le presenta un conflicto al espectador para luego resolverse al final. Esta tradición nos da la idea de que todo está bien y los problemas se arreglarán solos. En mi cine presento los problemas pero no entrego una solución. En el caso de *Safe* traté de alentar al espectador a no creer en la solución que plantea el film. Las películas mainstream como *La boda de mi mejor amigo*, *¿Es o no es?*, *El objeto de mi afecto*, por supuesto que salimos corriendo a verlas, pero me recuerdan mucho a los films que en los sesenta protagonizaba Sidney Poitier. El conflicto racial era grave en esa época, pero Hollywood decidió mostrar este ejemplo de americano negro que era tan apuesto y tan encantador que podía encajar perfectamente en cualquier living blanco americano. Esto cumplía con la necesidad de los liberales americanos de ver los conflictos resueltos en la pantalla aunque no lo estuvieran en el mundo real. Es como tapar los problemas verdaderos. Hoy veo exactamente lo mismo con la comunidad gay. Aceptamos a los gays, adoramos a los gays... solo traten de no hablar mucho de su vida sexual."

El inglés Maybury fue el menos interesante de los tres y además tuvo una actitud desagradable con respecto a todo. Declaró en tono sobradador "Yo vivo en Londres, donde siempre he tenido una libertad increíble como gay, *queer* o como lo quieran llamar. Es sumamente extraño para mí oír de esta represión que se sufre en Argentina. Nosotros tuvimos quince años de fascismo con Margaret Thatcher. De algún

modo sirvió de inspiración para saber quién era el enemigo. Pero yo nunca tuve inseguridades ni temores con respecto a mi sexualidad, y veo que eso es un lujo. Estoy de acuerdo con Todd en la mirada sobre la cultura gay que tiene el cine mainstream. Todd y Christine están fuera del cine mainstream, pero lo están atrayendo hacia ellos. Espero que mi trabajo logre lo mismo. Esto que estamos haciendo acá es una pérdida de tiempo, deberían estar haciendo películas en lugar de escucharnos."

Vachon habló de los problemas de distribución: "Produce *Felicidad* a través de Octubre, que es subsidiaria de Universal. Ellos decidieron luego no distribuirla, a pesar del apoyo que tuvo de la crítica. Formé con mi socio una distribuidora para el film pero ahora sé que no quiero dedicarme a la distribución de películas. Sorpresivamente *Felicidad* se verá en Argentina pero *Velvet Goldmine* no". "Por ahora", agregó Todd Haynes.

Haynes cerró diciendo "Si algo aprendí con los años es que no hay reglas sobre la relación entre el público y las películas de temática gay. Con *Poison* nos sorprendió que a las mujeres heterosexuales les haya parecido un film tremendamente erótico."

La apretada agenda de los invitados hizo que ahí se cerrara la charla. De todas maneras Vachon y Haynes, si bien son independientes, no representan el cine de más difícil acceso. Sería bueno que el próximo Festival tenga, no como sección separada —lo cual sería una forma de segregación—, algunas películas *queer* de gran prestigio e imposible acceso en Buenos Aires. Me atrevo a sugerir algunos títulos como el film hindú *Fire* o esa rareza llamada *Juana de Arco de Mongolia*, apenas dos películas en una lista que podría no tener fin.

Santiago García

Entre tantas notas eruditas, sabihondas, expertas y exhaustivas es bueno que aparezca una voz de adoración respetuosa, casi enmudecida por un cineasta coherente y original como pocos que fue objeto de la única (y merecida) retrospectiva completa del Festival. Moretti es un sentimiento, parece decir el autor. Razón no le falta.



NOTAS, APOLOGÍAS, EXCEPCIONES Y FORZAMIENTOS SOBRE LO MORETTIANO

Con dos obras maestras y cinco muy buenas películas sobre un total de nueve, ver toda la filmografía de Moretti —casi todo por primera vez— en el Festival fue una experiencia intensa y gratificante, que me dejó con ganas de más. Como no puedo, por tiempo, espacio y, honestamente, porque es bastante complicado, hacer un artículo general sobre el cine de Moretti, intentaré encarar al director y lo *morettiano* desde el recurso de ocho postulados ni muy verdaderos ni muy falsos sobre su cine.

1— Es *morettiano* todo film dirigido por Moretti en el que actúa Moretti. Falso: en *La Cosa* (1990) no actúa y la película sigue siendo *morettiana*. *La Cosa* es un documental sobre un momento álgido en el Partido Comunista Italiano (fonéticamente, el “pichí”): las discusiones (que recuerdan a *Mario, María y Mario* de Scola pero mejores) en torno de las propuestas sobre un posible cambio de nombre y *aggiornamento* del Partido son registradas por Moretti de manera simple pero muy bien, construida. *La Cosa* es anacrónica en el mejor sentido de esta palabra: es una película en la que la gente discute de política. Para hacer verdadero este primer postulado, podemos decir que en *La Cosa* se nombra a Moretti y a su película *Palombella rossa* (1989).

2— Un film es *morettiano* si hay dulces. En *Sogni di oro* (1981), el director Michele Apicella (Moretti) lleva a dos de sus asistentes a ver postres —y a la estrella de las tortas, la *Sacher*— como salida nocturna; en *Bianca* (1984) el tarro de algo que debe ser pasta de avellanas (y no dulce de leche) es tan alto como Michele y en *Palombella rossa* (obra maestra absoluta), Michele sueña con una piletta llena de carteles de golosinas, tortas y helados.

3— Moretti hace siempre de Michele Apicella o de Nanni Moretti. Falso: en *La messa é finita* (de 1985 y a la que considero su otra obra maestra) su personaje se llama Giulio. El padre Giulio resume y acentúa varias características del personaje de Moretti a lo largo de sus films: es católico, es intolerante, es irascible, tiene unas rígidas pautas morales pero a la vez es coherente y encantador. Ante las palabras de Giulio a su madre muerta no pude evitar llorar las dos veces que vi la película.

4— La natación es *morettiana*. En varias películas Moretti nada, pero en ninguna lo hace tanto tiempo como en *Palombella rossa*, en la que Michele es un jugador de waterpolo. *Palombella* es una de las películas más libres que yo recuerde. Aquí Michele es un militante comunista que ha perdido la memoria y recuerda fragmentariamente sus discursos y otras partes de su vida mientras juega una final y *dribblea* en el agua. Durante el transcurso y las interrupciones del partido, los entrenadores se ponen nerviosos, aparece Raúl Ruiz (director de otra excelente *Palomita*, en este caso *blanca*) y habla sobre

catolicismo, Michele molesta a su hija, sufre por enésima vez con el truco final de *Dr. Zhivago* y, además, reflexiona sobre el deporte, la política, el periodismo y mucho más. *Palombella* es inabarcable e inagotable, y su humor, ternura e inteligencia son únicos.

5— Son *morettianas* las imágenes en excelente combinación con la música. Además de las bandas sonoras de Nicola Piovani para varias de sus películas, hay muchos otros ejemplos. Solo cuatro de ellos: “I’m your man” de Leonard Cohen durante el paseo en la Vespa de *Caro diario* (1993), la canción del final de *La messa é finita*, el musical del pastelero en *Aprile* (1998) y “I’m on Fire” de Bruce Springsteen en *Palombella rossa*. Esta última canción me brindó uno de esos momentos de felicidad absoluta, en los que creo firmemente que no hay nada mejor que el cine. El plano de la pierna de Moretti siguiendo el ritmo de la canción es otro ejemplo más de la sutileza y genialidad de la película.

6— Es *morettiano* hablar de cine en las películas. En su último film hasta hoy, *Aprile*, el director de cine Moretti habla de *Días extraños* y de *Fuego contra fuego*. Esta práctica ya estaba en su ópera prima *Io sono un autarchico* (de 1976, ésta y *Ecce Bombo*, de 1978, me parecieron lo más flojo de toda la retrospectiva) cuando Michele vomita un líquido verde al enterarse de que Lina Wertmüller enseñaría cine en Estados Unidos. Este combate contra un cine “enemigo” está también en la muy buena secuencia de la competencia entre el director Michele y el realizador adversario en *Sogni d’oro*.

7— Los zapatos son *morettianos*, no así las zapatillas ni otros calzados de entrecasa. El suyo no es un cine en pantuflas. La obsesión del muy obsesivo Michele/Nanni/Giulio por los zapatos es muy marcada, pero en *Bianca* es llevada a su punto máximo. En esta película el profesor de matemáticas Michele vive pendiente no solo de sus propios zapatos sino también de los de los demás, e incluso puede analizar a las personas a partir de su calzado. En *Sogni d’oro*, el director Michele descarta postulantes para su película solamente por sus zapatos. Pero en *La messa é finita* la obsesión está jugada de manera más cómica, al presentar el enojo del padre Giulio ante la recepción que le hacen el ex-cura en camiseta y su mujer en pantuflas al invitarlo a comer.

8— El cine de Moretti trata sobre lo *morettiano*, que es lo que le interesa a Moretti. Se dice que su cine es egocéntrico. Yo creo que está bien que así sea.●●

Javier Porta Fouz

¿QUIEN DIABLOS ES ZE DO CAIXAO?

Hay que reconocerlo: los redactores de esta revista no cayeron precisamente en éxtasis cuando se enteraron de que el Festival programó la retrospectiva de un tipo con uñas interminables que adoraba al demonio. Prejuiciosos, nos dijeron personas de espíritu más amplio. En general, estuvimos dispuestos a reconocer que el tipo era un artista valiosísimo con tal de no tener que ir a verlo. Pero en esta redacción multifacética hay todo tipo de sensibilidades, incluyendo la del autor de esta nota que tiene la edad y pertenece al medio social exacto (aunque no sabríamos describirlo) como para sentir que sin Zé do Caixão el Festival hubiera sido una estafa.

Su *bizarrrismo* alcanza niveles desconocidos por el público argentino, pero no es Emilio Vieyra. Aunque se le atribuye hacer cine sensacionalista para las capas bajas del Brasil, sus chicas semi-desnudas y sus escenas de *bondage* calentaron a chicos y grandes de varias generaciones de latinoamericanos; pero no es Killing. Sus delirios místico-religiosos anticristianos se dan la mano con el ácido lisérgico para vomitar chorros de surrealismo y fantaciencia, pero no es Alejandro Jodorowsky. Su cine es de bajo presupuesto, pero poco o nada tiene que ver con Ed Wood o Roger Corman. El interrogante que da título a esta nota fue uno de los que más circuló entre los espectadores del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires. Y muchos (realmente muchos) se acercaron al cine Cosmos para responder un poco esta pregunta. Las traspuestas en las que se proyectaron las películas de José Mojica Marins estuvieron —a pesar de su horario— entre las más concurridas del Festival. Antes de cada "estreno", un hombre de larguísima uñas retorcidas (¡auténticas!), con un disfraz a mitad de camino entre el Drácula de Lugosi (traje y capa negros) y una bizarra versión de Abraham Lincoln (barba y galera) realizaba ante la pantalla extraños monólogos, que luego los espectadores reconocerían en la película en boca de ese mismo personaje, aunque bastante más joven y más flaco: era el mismo Mojica Marins, creador, director e intérprete de Zé do Caixao.

José Ataúd (tal sería la traducción) es uno de esos casos en los que el personaje supera al creador. En 1994, un contrato feliz permitió que el público televisivo norteamericano pudiera ver las realizaciones más célebres de Mojica Marins. Para esa misma época, un *revival* recuperaba a su siniestro personaje para el gran público de su país. Tras treinta años de censura (el primer largo de Zé do Caixao data de 1963), Mojica Marins recibía una ovación que jamás hubiera imaginado. La respuesta del público argentino lo impresionó tanto que, en su cuarto de hotel, lejos de los ojos de los fans, José Ataúd rompió en llanto.

Los cultores norteamericanos del cine *gore* veneran hoy al hombre que realizó un film como *A medianoche me llevaré tu alma*, en el corazón del Tercer Mundo y en 1963, el mismo año en que se realizaba *Blood Fest*, uno de los incunables de ese tipo de cine. Sus películas se veían en las trastiendas de los carnavales junto con títulos como *Asesinó a su familia y fue al cine u Orgia o el hombre que dio a luz* de directores como Arturo Omar u Osvaldo de Andrade. Y eran admiradas por cineastas de la talla de Glauber Rocha. En *Esta noche encarnaré en tu cadáver* Zé es el Barbazul de un pueblito de provincia en busca de la mujer que le dé inmortalidad mediante un hijo perfecto. El sádico hombre asesina a mujeres desnudas en un foso con (verdaderas) arañas y tarántulas y, mientras contempla el espectáculo, hace el amor con la hembra elegida. Pero al promediar el film, Zé se trans-



Zé do Caixao y Sebastian Rotsteim, un miembro de la nueva cinefilia

forma en la víctima de sus atrocidades y llega al mismo infierno (en estridente technicolor, donde el demonio es el mismo Mojica con otro vestuario) huyendo de una mujer embarazada que, antes de morir en el foso, le lanzó una maldición. *A medianoche me llevaré tu alma* (1966) es la precuela de esa película.

Las otras dos películas del mini-ciclo fueron *El despertar de la bestia* (1969) y *El extraño mundo de Zé do Caixao* (1968), conjunto de relatos a la *Dimensión desconocida* que Mojica Marins había escrito tiempo atrás: era actor, director y escritor antes de los veinte años, y con el tiempo no solo llegarían las fotonovelas, los radioteatros, los programas de TV como *Cine Trash* o las compilaciones de relatos, sino también los productos para baño (desde cremas hidratantes hasta esmalte para uñas), bebidas y hasta un servicio funerario. Cuando se postuló para un puesto público perdió, porque la mayoría de sus votantes eligieron a Zé do Caixao, y no a Mojica Marins.

El despertar... (que, antes de la censura militar y eclesiástica, iba a llamarse *El ritual de los sádicos*) cuenta, a través de un hilo imposible (aún más porque en el Cosmos se desordenaron los rollos), la experiencia de un grupo de adictos que son sometidos a una terapia de LSD bajo la influencia de la imagen de Zé do Caixao. Sorprende el hecho de que el cine de Mojica Marins tiene, además de truculencia y sexo gratuito, mucho humor. O ser capaz de intercalar, en una película de viajes psicodélicos, un falso programa de TV en el que la prensa lo ataca (con frases extraídas de verdaderas críticas a sus films) y él responde con altura.

Faltaron, tal vez, otros clásicos como *Delirios de un anormal*, que reúne, a través de una historia en la que Zé se cruza con su creador, todas las escenas prohibidas a lo largo de más de 20 años de censura. O *24 horas de sexo ardiente*, la más exitosa de las porno que Marins filmó para poder completar su obra de autor. El público de este tipo de cine —que ha crecido en número y en matices— tuvo, como Mojica Marins, su cuarto de hora: el pequeño ciclo fue el placer y la tranquilidad de corroborar que aún puede haber sorpresas en este *mondo bizarro*. ●●

Máximo Eseverri

Retrospectiva Paul Morrissey

¿GENIO O FARSANTE?

Paul Morrissey fue la presencia más desconcertante del Festival. Un cineasta difícil, un tipo más difícil, una nota muy difícil. Pero el autor se siente con el cine de Morrissey (tal vez el único caso de experimentalista reaccionario que se haya conocido) como pez en el agua y es capaz de elogiarlo pero reconocer al mismo tiempo sus zonas de impostura. Un excelente punto de partida para empezar a develar el misterio.

Ver y oír personalmente a este ex-miembro de la selecta troupe de Andy Warhol es corroborar lo que puede intuirse al ver sus películas: le encanta tirar petardos verbales tanto como transgredir desde la pantalla. En varias entrevistas concedidas a los medios de Buenos Aires a raíz de su visita al Festival Internacional de Cine Independiente, Paul Morrissey no tuvo empacho en dirigir sus dardos (envenenados, por cierto) a una ecléctica gama de personalidades, entre ellos a Quentin Tarantino. Y de ensalzar a otros, como a Elia Kazan, en un momento en el cual se examinan en retrospectiva tanto su carrera como su vida pública, a raíz de su condición de informante del maccartismo. Luego de la proyección de *Spike of Bensonhurst* (1988) —su último film, fallida relectura del género de películas para adolescentes, con buenas ideas pero una muy pobre resolución— y ante la pregunta de uno de los asistentes al Festival en cuanto a cómo había logrado la fotografía de la primera de las películas de su trilogía sobre el espanto de la condición humana (*Flesh*, *Trash* y *Heat*) respondió algo así: "Tiré un par de luces por ahí, agarré la cámara, me la puse al hombro y le dije a Joe (Dallesandro, actor predilecto del director): "mirá al bebé y jugá con él". Eso es todo. Y esa película se ve hoy muy bien, con ese grano y esa luz"

Flesh, del año 1968, bien podría ser el bisabuelo del actual y nórdico Dogma 95. Y podría endilgársele la culpa de tanto chispazo blanco en los videoclips y las publicidades. Pero lo cierto es que permanece como un serio experimento (y como tal, imperfecto) en improvisación, tanto actuaral como de puesta en escena. Dos años después, con *Trash*, repetiría la fórmula agregando al cóctel mucha más sordidez: la escena de Joe, protagonista absoluto, heroinómano perdido preocupado por su incapacidad de tener una erección, metiéndose una dosis en primer plano y sin corte de cámara, deja los viajes de *Trainspotting* a la altura de un largometraje de Disney.

Tanto *Flesh* como *Trash* fueron estrenadas en salas pequeñas (generalmente de la calle 42, lugar de Nueva York donde se apiñaban los pornoshops, locales de espectáculos en vivo, burdeles baratos y las incipientes salas de cine hardcore, pero también algunas *art-houses*, lugares de exhibición de "cine de arte", en gran medida europeo) con el nombre de Andy Warhol ocupando tres cuartas partes del cartel publicitario. Pero Morrissey se apura en aclarar que "Andy ponía la plata y nada más. Después se olvidaba de la película hasta el momento del estreno".

Cerraría la tríada *Heat* (1972), con más producción a cuestras y más pretensiones narrativas. Y luego sobrevendría un viaje a Europa para realizar sendas lecturas políticas en clave irónica de dos de los grandes clásicos de la literatura y el cine fantástico.



Blood for Dracula

Para una gran mayoría del público festivalero, ver un film de Paul Morrissey se transformó en una extraña experiencia. Muchos desconocían en absoluto su existencia y pagaban la entrada solamente por su ligazón con el rey del pop-art. Sin anteojos de 3-D pero con todo el gore intacto, *Flesh for Frankenstein*, rodada en los estudios Cinecittá con técnicos y actores de reparto italianos junto a su compañera *Blood for Dracula* (ver nota en EA N° 59, pág 56) se transformó en un verdadero *tour de force* para más de un espectador avezado en sangre cinematográfica. Con un desenfado y un humor negro pocas veces visto, con líneas de diálogo y escenas de tripas que superan ampliamente el terreno de lo escatológico, se transformó en una visión que varios de los allí presentes no olvidarán jamás. Atrás queda una pequeña polémica que pocos conocen: Antonio Margheritti, realizador italiano de films de terror, rodó varias escenas de estas dos películas; algunos, incluso, le atribuyen la autoría. Lo cierto es que en ciertas copias europeas, es Margheritti —bajo el seudónimo de Anthony Dawson— y no Morrissey quien figura como director. Ante una pregunta de quien esto escribe con respecto a las condiciones de rodaje en Italia, el viejo Paul se limitó a farfullar un par de palabras inconexas y quiso pasar a otro tema inmediatamente. ¿Quién sabe? Tal vez ese detalle lo siga molestado.

Dice que no filmó más porque las condiciones que le imponen los productores no lo convencen; se nota que, a pesar de su insistencia en relegar a Warhol a un segundo plano, extraña esos días locos donde podía experimentar sin injerencias externas y tenía el estreno de sus films asegurado. También dice que tiene un guión listo y que, si la situación está bien planteada de antemano, se larga a rodar de nuevo, luego de un paréntesis de diez años. *Dogma 5*, se escuchó por allí. Lo cual sería una manera de volver a las fuentes. Una nueva oportunidad para tirar un par de luces, agarrar la cámara y ver qué pasa. Ojalá así sea.●●

Diego Brodersen

MUNDO FESTIVAL

Un festival es un mundo o una fiesta. O debería serlo. Siempre queda algo afuera, algo más que decir para dar testimonio de que es realmente un mundo. Que no se agota en lo que puede ser clasificado. La fiesta inagotable, una manera de suponer que fue una fiesta inolvidable y acaso lo haya sido. Aclarar, ilustrar, agradecer, sintetizar, protestar, agregar: tiene que haber un lugar para estos verbos. De paso, el festival fue pródigo en fiestas, hubo karaoke coreano a cargo del señor Kim, ilustre miembro del jurado, fiesta en discoteca gay en homenaje al mundo de *Velvet Goldmine*, cena selecta en el Club de pescadores, fiesta clandestina de inauguración, fiesta en dos boliches sucesivos de cierre, comida en lugar tanguero con la familia Coppola y muchas más. Hubo quienes asistieron a todas, otros a ninguna. Los de *El Amante* a pocas. Basta verlos para saber que no son muy fiesteros. Prefieren ver películas. Y escribir sobre películas más que sobre fiestas. Así anda el mundo.



¿Será *Mundo grúa* una película argentina?

—¿Cómo te sentís ahí arriba?

—Como un pájaro

—¡Claro..!

Mundo grúa es una película con un personaje único, excluyente. Carece casi de música y no tiene actores de televisión, ni escenas de sexo o de violencia. Rehuye del género, de todos los géneros. Prescinde de los materiales o formatos que el cine argentino suele utilizar para calcular su "público posible": panfletos, alegorías, miserabilismo, citas prestigiosas, rock, obeliscos, casa-quintas de zona norte, discotecas, grandes temas nacionales, sainetes naturalistas y corrupción política. Pero también prescinde de los "efectos de estilo" del cine argentino: del montaje epiléptico, del fuera de foco sistemático, de las cámaras enfáticas o insólitas, de la música cuando los personajes no hablan, de la incontinencia verbal como opción inequívoca para informar al espectador, de la originalidad probada hace

veinte años, de la representación de las clases bajas como oligofrénicas o embellecidas. Después de todo esto, ¿seguirá siendo *Mundo grúa* una película argentina? *Mundo grúa* marca, también, una reconciliación: la del director con sus personajes, y como consecuencia de eso, la del espectador con los personajes. No hay juicios sobre ellos, ni discursos bienpensantes. No hay un regodeo morboso en sacrificarlos, o en castigarlos, ni tampoco en burlarlos o sentirse superior a ellos. Apenas el cuerpo, la voz, el alma de Luis Margani que la película a veces dice que se llama Rulo y otras —médico del *picui* mediante— que se llama Luis Margani. Es difícil encontrar un personaje como éste en la historia del cine argentino. Un personaje que no hace del humor una serie de chistes, sino un personaje que sencillamente es. Y en su ser, está el humor y también la melancolía. Una melancolía activa, de alguien que va en busca de su destino, que intenta hasta que llega la noche y se duerme con el "televisor bi-funcional". Si *Mundo grúa* vuelve al espectador, lo hace a través de las réplicas de Rulo. Esas réplicas son el tono. Lo que vuelve, es el tono.

¿Cómo hace Trapero para definir el tono de *Mundo grúa*? En principio, quitándole a su película todos los afeites o maquillajes que la podrían hacer lucir, y construyendo un personaje y un mundo donde se pueda vivir, aunque después se revele como inhóspito, como un espacio donde apenas se puede sobrevivir. Y la clave del milagro es la manera de mirar de Trapero, buscando siempre la exacta y difícil distancia que ancle su película en lo que podríamos convenir en llamar "realidad" y al mismo tiempo que la despegue, o que le quite todo énfasis pero sin que se transforme —como muchas veces ocurre en ciertos films de "nuevos directores"— en una película concebida en un submarino. El universo de *Mundo grúa* no existe, por eso hacia falta que Trapero lo inventara. Es cierto que la emoción es intransferible, que no todos sienten del mismo modo. Pero juro por lo que más quiero, que cuando *Mundo grúa* se vio en el festival y llegaron los títulos finales con el vals de Canaro, y los espectadores aplaudieron los dos minutos que duraron los títulos, estaban emocionados. Todos nos emocionamos.

Sergio Wolf

Miseri humani

Terminó *Comprando colmillos*, un pésimo bodrio irredimible (no exagero, ver nota sobre el cine independiente americano) y Leonardo D'Espósito y Silvia Schwarzbock decidieron partir raudos, junto con más de la mitad de la concurrencia, antes de tener que escuchar la charla post-film con uno de sus directores: Quentin Lee.

Yo me quedé y presencié lo siguiente: Lee estaba flanqueado por un joven de la organización del festival que oficiaba de traductor. Las preguntas del público eran contestadas por Lee de manera bastante sobradora y, encima, el traductor se equivocaba de manera constante al pasar al castellano las respuestas del director, a las que les daba el sentido totalmente inverso. Lee, por su parte, no parecía demasiado interesado en hacerse entender.

Una señora decidió hablar con Lee directamente en inglés? y le dijo algo cuyo sonido fue "tu de miseri humani". Luego, la misma mujer debió haber intentado una interpretación psicológica del film porque irrumpió con algo así como "tu de freud". La

señora interrumpía en cualquier momento, incluso en medio de traducciones erróneas que algunos de los presentes retraducían. Mientras tanto, Lee no estaba muy interesado en entender esas frases inentendibles ni tampoco muchas entendibles (creo que había notado el poco interés que había provocado su película). Pero más allá de lo gracioso de toda la situación, hubo algunas respuestas de Lee que a varios nos provocaron indignación. Con actitud canchera, dijo que no haría otra película como *Comprando colmillos* (a la que definió como una mezcla de film de terror con film de arte), pero no por autocrítica estética sino porque haría algo "más comercial", como una "versión de bajo presupuesto de *Scream*". ¡Estaba siendo condescendiente con *Scream*! Lee continuó, se definió como posmoderno, dijo que este era el último festival en que presentaría *Comprando colmillos*, que había venido porque le pagaban hotel, comida y 300 dólares que utilizaría para dedicarse a escribir su próximo guión y, ante la última pregunta, "¿A qué directores admirás?" dijo: Brian De Palma. El disparate había llegado a su punto máximo y se terminó la charla.

Javier Porta Fouz

Los santos viene marchando

Una de las verdaderas películas malas, infinitas e inabarcables que tuvo el festival fue *La pistola de mi hermano*, film español del realizador Ray Loriga. Dos adolescentes se fugan y se llevan consigo todos los lugares comunes del género, Thelma y Louise se van de prisa tras los pasos de los caballos salvajes. Cuando uno tiene una mano en la mochila y la otra en la butaca para impulsarse hacia arriba y abandonar la sala ocurre algo raro. Por corte directo, de la pareja la película salta a un carnicero. Es Viggo Mortensen en mitad de España. Pero eso no es todo, el carnicero tiene un sombrero azul y rojo, los espectadores muy cultos para el arte pero distraídos para el fútbol no se avivan, los que sabemos que Mortensen vivió en la Argentina y es fan de San Lorenzo no dudamos; pero entonces aparece detrás el escudo del club. Nos quedamos media hora más. Luego de encontrarse con los protagonistas, notamos que el carnicero es argentino y habla con impecable acento del país, pero con alguna difusa tonada del interior. Éste los lleva a su casa y su esposa es Christina Rosenvinge, la cantante conocida aquí como "Christina y los subterráneos". La pareja tiene además un hijo, pero está encerrado en el ropero (¿Como cualquier hijo de argentino?) para que se haga valiente. Cuando el nene sale vemos que en el fondo del ropero hay desplegado un gran poster de Evita. Ah, bueno, hacé lo que quieras, director. Las mujeres salen a charlar afuera y entre la ropa colgada hay una inconfundible camiseta de San Lorenzo con la publicidad de Cablevisión. Adentro se quedaron los muchachos charlando. ¿Te gustan los pingos?, le pregunta el argentino al protagonista. Luego de un par de escenas ridículas termina el film, malísimo, pero declarado de interés argentino en este sencillo acto.

Santiago García

MUNDO FESTIVAL

PROTESTAS

Contra la adulación del falso artista

Cuando me enteré de que uno de los invitados al Festival era Russ Meyer, no pude menos que sentir un cosquilleo en el estómago: es un tipo al que admiro, uno de los pocos realizadores que han dado al género *sexplotation* categoría de cine; alguien que tomó basura y la recicló en algo que huele, se oye y, sobre todo, se ve bien. Cuando, días después, me enteré de que no iba a poder venir (es ya un anciano y, aparentemente, le falla la memoria) mi sueño de entrevistarlos y poder rever sus films en pantalla grande se desmoronó.

Cuando, minutos más tarde, supe que el reemplazante sería José Mojica Marins, tuve ganas de llorar. Ahora, pensé, todo ese grupo de gente que iba a tener la oportunidad de ver una filmografía interesante, sufrirá a uno de los peores cineastas dentro del increíble mundo del (muy mal llamado, por etimología y por generalizador) "cine bizarro". Y contribuirá a bastardear aún más cierto tipo de cine que, mal que les pese a algunos, dio a luz varias obras interesantes. Y eso sería una pena.

Los acagos presagios que atravesaron mi mente en ese momento —mis ojos ya húmedos, petrificado en el centro de la habitación, sin poder colgar de una vez el teléfono— finalmente sucedieron.

Diego Brodersen

Contra el falso jazz

Un intento de recrear la trayectoria del mítico sello *Blue Note* fundado en 1939 por Alfred Lion. Lamentablemente la película —que en un comienzo intenta centrarse en la figura de Lion— pierde enseguida su eje narrativo para convertirse en una sucesión de declaraciones superficiales de algunas (no demasiadas) de las figuras que formaron parte del staff habitual del sello. Para quienes desconocen la importancia dentro del jazz contemporáneo de *Blue Note*, el film poco aporta, y los que ya tengan alguna información previa se encontrarán con un trabajo que omite figuras esenciales que grabaron para esa marca. La presencia recurrente de Herbie Hancock y de varios de sus temas en la mediocre banda de sonido compaginada por Don Sickler (una banda que pone el acento en el período "groove" del sello, el comprendido entre 1965 y 1967 y uno de los menos atractivos musicalmente de su historia) parece responder más a compromisos comerciales que a necesidades estéticas. *Blue Note*, un film de escaso interés para los amantes del jazz, en el que solo los pasajes dedicados a Thelonious Monk ofrecen un atractivo real.

Jorge García

MUNDO FESTIVAL



Rusos

De los cuatro largometrajes de Rusia que se dieron en el Festival, vi tres. La que no vi fue *El ladrón*, a la que GJC trata bastante mal en EA N° 84 y que probablemente se estrene. El nivel de los tres restantes presenta un panorama bastante malo de la actualidad del cine ruso.

Ejay!, según varios lo peor de la competencia oficial, es un film anémico con música similar, suerte de curso de inglés en video y, además, anticuado en todo sentido.

El país de los sordos, de la cual el catálogo del festival no proveía sinopsis ni tampoco información sobre los realizadores, es una película mediocre sobre chica *stripper* y sorda que se enamora de chico con novio despreciable. El lesbianismo latente en la película es lo más interesante, junto con algunos delirios con mafiosos sordomudos. El ritmo es bastante moroso y hay muchas redundancias de todo tipo, pero lo peor del film es su falta de audacia para resolver las situaciones que plantea. Pero aun en su medianía, *El país de los sordos* es preferible a la otra película rusa: *Anna*, de Nikita Mijalkov. Otro error de catálogo provocó que yo viera la película. Se dice en la sinopsis que *Anna*, hija de Mijalkov, es la actriz de *Sol ardiente*.

En realidad, la nena de *Sol ardiente* es Nadia, hija menor del director.

Anna, el film y no la chica, es una oportunidad que no pueden desperdiciar los detractores de Mijalkov, quien se presenta a sí mismo y a su familia como la gran reserva moral de Rusia, todo en un tono solemne, con algunos paisajes bucólicos, mezclando una *home-movie* pretenciosa sobre su hija con fragmentos documentales sobre la historia de la Unión Soviética y otros países. Según el armado de su film, Mijalkov da a entender que perestroika y democracia significan travestis que modelan y cantantes de rock gordos con la barriga al aire. Pero el abanderado de la moral Nikita injerta en su película un segmento obscuro: luego de mostrar la tragedia de Chernobyl, la explosión del Challenger y otros desastres, él mismo dice en pantalla que ese fue un año de dolor para el mundo y para algunas familias, como la de él, en la que murió su madre, de más de ochenta años. Luego vienen como quince minutos de lamentos por esa muerte. Todo el mundo está en su derecho de llorar a su madre todo lo que quiera, pero aquí se iguala la dimensión de las tragedias nombradas con la muerte de una anciana.

Mijalkov se reserva para un rato más tarde un discurso superficial sobre la situación de su país y confirma sus ambiciones políticas. Si las alegorías del final de *Urga* (1991) parecían tontas, a la luz de *Anna* demuestran ser reaccionarias. Dan ganas de adjudicarle la autoría y la calidez de *Sol ardiente* a la pequeña y encantadora Nadia, que aparece un minuto en el final de *Anna*.

Javier Porta Fouz



Vientos del este

No es ningún secreto (y el reciente ciclo dedicado al cine de Taiwan realizado en la Sala Lugones del Teatro San Martín así lo ratifica) que la cinematografía asiática es hoy día una de las más interesantes del mundo. Esto pudo ser confirmado en el Festival de Buenos Aires donde la representación de ese continente se transformó en el bloque más homogéneo e interesante de la muestra. Se vieron cuatro películas japonesas, tres coreanas, una china y una de Kirguistán, y si en la competencia oficial el film nipón *La vida después de la muerte* fue un ganador inobjetable, varios de los otros títulos exhibidos estuvieron entre lo mejor del evento. Hubo en este paquete asiático películas que pueden adscribirse al género fantástico, como la citada y *Labyrinth of Dreams*, otro atractivo film japonés filmado en blanco y negro de un marcado tono pesadillesco. También se exhibió el film coreano *Película mala, infinita, inacabable*, registro documental de los bajos fondos de Seúl, de un tono urgente y visceral, que incluye cortometrajes y videogames dentro de la estructura global de la película. Una obra que se puede entrar a ver en cualquier momento de su proyección y, más allá de algunos excesos, el título más original exhibido en el evento. El film chino *Xiao Wu* también aporta, dentro de un realismo mucho más ascético, una cruda visión de la vida cotidiana de un grupo de *losers*, siendo tal vez la obra más injustamente omitida en el reparto de premios. La película de Kirguistán *El hijo adoptado* es una mirada fresca y casi *naïf* sobre el mundo de la infancia, que descubre una cinematografía totalmente desconocida en nuestro país. Y los dos films coreanos restantes son relatos desdramatizados, abundantes en planos fijos y que recorren permanentemente a la elipsis (algo que en algunos momentos dificulta la comprensión de las relaciones entre los personajes). Además, en estas producciones coreanas, el uso de los tiempos narrativos y el ritmo interno de cada secuencia se contraponen radicalmente al montaje estilo *zapping* de muchas de las producciones que se estrenan en nuestro país, proponiendo una mirada diferente sobre la imagen cinematográfica. Es una verdadera lástima que, salvo el reciente boom iraní a propósito del inesperado éxito de *El sabor de la cereza*, no se estrenen con regularidad en nuestro país producciones asiáticas que permitan conocer con mayor amplitud el muy valioso cine que se hace hoy en ese continente.

Jorge García

Dos rarezas

En un festival donde se reúnen más de cien títulos en diferentes secciones, siempre sobresale un puñado de películas que, a priori, podrían calificarse como las "curiosidades" de la muestra, y que un espectador atento no debería pasar por alto. Dentro de esa categoría, habría que incluir *Déjalo caer: la vida de Paul Bowles*, un documental de Jennifer Baichwal sobre el autor de *El cielo protector*, y *A propósito de Niza (la continuación)*, una serie de episodios con la firma de varios directores referidos al mítico film de Jean Vigo de los años treinta. El trabajo de Baichwal propone varios interrogantes que las imágenes no intentan responder: ¿puede hacerse un documental sobre un escritor cuando éste no tiene ganas de hablar de su obra? ¿De qué manera puede definirse a un personaje como Bowles, quien durante su dislocada vida fue amigo de Gertrude Stein, Tennessee Williams y William Burroughs? ¿La mística y larga estadía en Tánger resultó más importante que su obra? Baichwal eligió para su documental a un personaje poco carismático, huraño y bastante desagradable; sin embargo, tampoco la realiza-

dora desea estigmatizar a Bowles por su mal humor frente a la cámara. En ese terreno que oscila entre las dudas y las certezas se desarrolla *Déjalo caer*, un documental que jamás apunta a la glorificación del personaje ni a la crítica acérrima. En consecuencia, el relato se transforma en un viaje por el desierto marroquí y en un desfile de escritores y amigos de Bowles, quienes tampoco llegan a una definición clara y contundente sobre el escritor. El humor, además, sirve como mera aproximación al personaje, reemplazando los aspectos convencionales de un documental que decide contar "una historia de vida". En ese sentido, el reencuentro de Bowles con Burroughs (junto a Allen Ginsberg), criticando con malsana ironía la adaptación de Bertolucci de *The Sheltering Sky*, ejemplifica los objetivos del trabajo de Baichwal: tres viejos que se rien de sí mismos y de sus fanáticos incondicionales, recordando los buenos tiempos y los descontrolados excesos de la temporada en Tánger.

Abbas Kiarostami fue el único que en *A propósito de Niza (la continuación)* se tomó en serio la propuesta de homenajear a Jean Vigo. En *Repérages*, el realizador de *El sabor de la cereza*, junto a su colaborador Parviz Kimiavi,

crearon una historia original. Un periodista sale a la búsqueda de una imagen de *A propósito de Niza*: la de una joven bailarina que aparece sonriente en el film y de la que se entera que está viva. Kiarostami y Kimiavi recrean la ciudad a su manera, contrastando la alegría del film de Vigo con la dramática actualización que marca el paso del tiempo. *Repérages*, sin dudas el mejor episodio de los siete, entrega un Kiarostami con algunos toques de humor, una característica que no aparece en otros films del realizador.

Habrà que esperar las libertades que se tomó Raúl Ruiz en *Promenade* (el último episodio) para levantar la puntería. El director franco-chileno, siempre preocupado por las ambiguas fronteras que existen entre la realidad y la representación, elige Niza como excusa para volver a transmitir sus propias obsesiones temáticas y formales. Sobre los otros cinco episodios, un manto de olvido es el camino más acertado, como ocurre con *Les kankobals* de Costa Gavras, un director que hace muchos años sobrevive del prestigio de sus sobrevalorados films políticos de los años setenta.

Gustavo J. Castagna

Sección Oficial Competitiva Cortometrajes

LEJOS DE LA INDEPENDENCIA

Al término de la proyección de uno de los programas de cortometrajes de la selección oficial competitiva, les pregunté a los realizadores y productores de los trabajos (presentes en la sala contestando las preguntas del público), qué sentido tenía la noción de cine independiente en el género cortometraje. Uno de ellos me contestó algo así como que era el cine más independiente de todos porque casi nadie hacía un corto para ganar plata y que, de hecho, la posibilidad de comercializarlo es siempre muy limitada. La respuesta no estaba mal, porque en la realidad las cosas funcionan de esa manera. Sin embargo, mi pregunta iba por otro lado y encerraba cierta trampa. Lo que yo quería hacer notar —y ver si alguno se enganchaba con la idea— era si dentro de un género que de por sí ya es marginal, se podían diferenciar sin embargo un tipo de trabajos de carácter independiente de otros que presentan una factura más industrial. Con respecto a esto, me sorprendió que la muestra competitiva presentara gran cantidad de producciones de este último tipo, teniendo en cuenta que se trataba de un festival de cine independiente. Esto es una prueba más de las dificultades que tienen los realizadores de cortometrajes para poder mostrar sus trabajos. Cuesta creer que no haya en el mundo otros cortos mejores que algunos de los que se presentaron aquí. Seguramente muchos realizadores de obras más valiosas hubiesen querido participar. Lo que sucede es que para un cortometrajista independiente resulta muy difícil la tarea de distribuir sus trabajos en el exterior. Los festivales son casi el único lugar donde se pueden mostrar los cortos, pero evidentemente para aquellos que cuentan con más medios resulta más fácil entrar y participar en ellos.

De los que participaron aquí destaco la narración precisa y el tono amable de *Un Gran Chico*, el corto israelí. Esta historia de iniciación sexual está contada con sencillez y clasicismo, y forma parte de un estilo costumbrista que los cortos de Israel suelen desarrollar con mucha eficacia. *Chinos* (Noruega), que se llevó el premio al Mejor director, está resuelto con una gran solvencia técnica y narrativa, y los chicos protagonistas logran dos actuaciones estupendas, pero un tono algo efectista le hace perder algún punto. *Ritual de lo habitual*, por su parte, tiene el mérito de ser el único que presenta algún nivel de experimentación formal, y lo hace con corrección y rigor. *Lick the Star*, el de Sofia Coppola, pertenece a ese puñado de cortos, junto a *Nosotros iluminamos la noche* (Bosnia) e *Interior-Noche* (Argentina), que tienen una búsqueda interesante pero no llegan a ser trabajos completamente logrados. El argentino evidencia un muy buen trabajo con los actores, algo que no es habitual en los cortos de nuestro país. El problema es que, más allá de eso, parece no haber mucho más y por momentos cae en cierta intrascendencia. El de la hija de Coppola es ágil y divertido, pero ese estilo publicitario tan común en los cortos norteamericanos afea el resultado final. El corto bosnio confirma la idea de lo difícil que es para la gente de ese país hacer películas que no tengan que ver con la guerra. La joven realizadora resolvió, sin embargo, evitar la repetición recurriendo a la ironía y al humor. El resto, *Un día sin un mexicano* (EE.UU., premio del público), *Tala* (Francia), *Amor Color Reptil* (Argentina), *Fetch* (Australia), *El Acantilado* (Marruecos), *Paulo e Ana Luiza em Porto Alegre* (Brasil) y *Venda su cuerpo ya!* (Italia, premio al Mejor corto) me parecieron, por distintas razones trabajos de menor nivel.

Es una información casi confirmada que el Festival Internacional de Escuelas de Cine que la FUC viene organizando cada dos años no se llevará a cabo en este que transcurre. Por lo tanto, esta muestra competitiva incluida en el Festival de Cine Independiente queda como la única competencia internacional de cortos del país. Sería importante, entonces, que en los sucesivos Festivales que el Gobierno de la Ciudad organice se siga incluyendo la sección de cortometrajes. No son muchas las oportunidades de ver cortos y la sala Lugones llena durante todas las funciones demuestra que hay también un público dispuesto a ver este tipo de trabajos.

Juan Villegas

Un gran chico (Israel)



TRASH

Cielo ciego (Chile, Nicolás Acuña)

Comprando colmillos (EE.UU., Quentin Lee, Justin Lin)

Ejay! (Rusia, Georgy Shengelia)

Entre gigantes (Reino Unido, Sam Miller)

Es todo (Argentina, Gabriela Golder)

Golpeando las puertas del cielo (Alemania,

Thomas Jahn)

La casa de Torneur (Argentina, Jorge Caterbona)

La velocidad de Gary (EE.UU., Dan Ireland)

Megacities (Austria/Suiza, Michael Glawogger)

Tres estaciones (EE.UU., Tony Bui)

SOCIALES

Suki Stetson Hawley
y Michael Galinsky



María Gabriela Epumer
y Cecilia Szperling



Rulo, El Amante
y amigos



P. van Bueren canta
My Way mejor que
Sinatra, mientras
bailan Whit Stillman
y Carolina
Constantinovsky



LA SALUD DEL PROXIMO FESTIVAL

Durante 1998 se hicieron 383 festivales de cine en el mundo, a un promedio de 1.04 por día. Prestigiosos, glamorosos, conservadores, transgresores, anacrónicos, experimentales, sobrevalorados, ignotos, políticos, turísticos, gastronómicos, bochornosos... Ahora, hay uno más.

De todo lo que se podría llegar a decir de esta primera edición del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, hay dos notas que, de cara al futuro, me parecen claves: fue sorprendente, fue inevitable.

La gente no acudió en la forma que acudió por un voto de confianza en los organizadores. La gente acudió por hambre. Hambre de un cine diferente. Ofrecerlo fue inevitable. Y cumplir con esa expectativa, requirió sorprender. Mientras la oferta de películas en esta ciudad se fue concentrando, reduciendo y homogeneizando a niveles extremos, iba naciendo en muchos de nosotros el germen de algo totalmente contrario. A mi criterio, esto se relaciona con la dinámica de Buenos Aires. Con su desconcertante tradición en la ruptura. En otras palabras, esta es una ciudad más inestable, menos provinciana y de percepción mucho más incierta que lo que los exhibidores de cine suponían.

Durante la precipitada inconsciencia de gestación, el principal objetivo que nos formulamos fue el de reparar. El Festival debía servir para empezar a reparar un vínculo que muchos consideraban definitivamente quebrado: el de la gente de esta ciudad con un cine que sospechábamos existía, pero que estábamos imposibilitados de ver. Es que el último grito en materia de censura había llegado con la proclama de estandarizarnos a todos, triturar toda posible diversidad, adiestrarnos para que nuestros gustos sean cada vez más predecibles. Y todo en nombre de la aparente rentabilidad en términos empresarios que da el cero riesgo al momento de estrenar.

En el suplemento juvenil de un diario leí que lo más maravilloso del Festival había sido su público, que era maravilloso porque se parecía notablemente al público lector de aquel suplemento juvenil. Un crítico de cine, en cambio, afirmó que el triunfo del festival no era otra cosa que el triunfo de la crítica cinematográfica. No sería extraño encontrarse a un astigmático que sostenga que por fin se le dio el lugar que merecen los astigmáticos: muchos de los que concurrieron al Abasto a la hora

de comenzar las proyecciones se ponían sus anteojos. Quiero decir, ahora que todo salió más o menos como salió, que llegó el turno de las apropiaciones. Conociendo un poco como son las cosas acá, la amenaza de las apropiaciones es la amenaza de los guetos. La dinámica de los guetos culturales en esta ciudad tiene que ver con el elitismo y la exclusión. Y eso, a mi criterio, habría sin duda que dinamitarlo.

¿Cómo? Conservando para el Festival un perfil incierto y combustivo.

La diversidad de películas ofrecidas en esta primera edición habla a las claras de que no hay un modelo único de cine independiente. Todo lo contrario. Pensar que el cine independiente es el que se hace cámara en mano, los fines de semana, o fuera de foco, con actores desnudos haciéndose pasar por idiotas, o barriendo los límites de la ficción desde el documental, o con tarjeta de crédito, o sin actores, o cuando no se hace género, o presentando un proyecto al Sundance, sería tan imbécil y reduccionista como suponer que el cine independiente es una práctica que hacen las niñas iraníes cuando están por cumplir los 18 años.

Por ese lado, puede aparecer a futuro otra amenaza: la del reduccionismo. La de armar una categoría rígida y cierta que defina con precisión qué es y qué no es el cine independiente que se debe ver. Mientras más cristalizado aparezca el perfil del Festival menos potencialidad de sorpresa, de riesgo, de aventura y de descubrimiento tendrá para el espectador. Así como en principio el Festival desconocía los límites de su público, éste asistió en su gran mayoría a las proyecciones "a ciegas". "A ciegas" quiere decir sin ninguna mediación entre su mirada y el film. Ni las estrellitas del diario, ni la fama del director, ni el reparto marketinero, ni la opinión previa que ilumine o denoste, ni el lobby del distribuidor. El cine ofreciéndose como experiencia inmediata. Y nada más.

Habría que señalar otra amenaza que seguramente aparecerá más adelante: el lobby. El cine es un espacio sumamente complejo y corporativo. Parte de las actividades de rosca suceden durante los festivales. Y esto va en directa proporción a su importancia. En esta primera edición no hubo rosca ni desembarco corporativo porque en principio, a excepción del público, la crítica y algunos realizadores, nadie visualizó al Festival como importante. Por unos días se desplazó el centro del sistema de exhibición de cine, se hizo foco en otra



Eduardo Milewicz (programador del festival) y Andres Di Tella (director artístico)

parte y eso, a futuro, tiene su precio.

Asimismo, si el Festival no logra dibujar jurídicamente su propia autonomía corre el riesgo de quedar atrapado en las idas y vueltas de los partidos políticos.

Hubo una sensación bastante generalizada de que algo podría llegar a cambiar a partir de esta primera edición. Yo no sobrevolaría sus consecuencias.

Tampoco las subestimaría. Pero suponer que ahora empieza el boom del cine independiente y que los patrones de distribución y exhibición van a cambiar de la noche a la mañana me parece apresurado y riesgoso.

Estoy convencido de que *After Life* o *Mundo grúa* no se pueden estrenar como se estrena *Patch Adams*.

Que hay un tipo de cine que requiere de espacios, tiempos y hasta ritos de exhibición sumamente específicos y singulares. Todavía, en esta ciudad, no aparecieron quienes asuman este compromiso y comprendan la dinámica de esta demanda, que, por otra parte, económicamente se traduce en una porción de la torta para nada desdeñable.

Insisto, va a ser más sencillo, en una segunda edición, mejorar la cuestión de la venta de entradas o las conferencias de prensa que profundizar las dos notas que, a mi gusto no deben negociarse: que el festival siga siendo sorprendente, que el festival siga siendo inevitable.

O, dicho de otro modo, que el festival siga siendo algo así: un espacio colectivo donde con riesgo y con deleite, casi como niños entusiasmados, dejemos que alguien capture nuestra atención para contarnos, con urgencia, su historia. En un mundo incierto que nos pertenece y se nos escapa.

Eduardo Milewicz

Los premios del Festival

Sección oficial competitiva Largometrajes

Película: *La vida después de la muerte* de Kore-Eda Hirozaku

Director: Pablo Trapero por *Mundo grúa*

Actor: Luis Margani por *Mundo grúa*

Actriz: Monic Hendrickx por *La novia polaca*

Guión: *La vida después de la muerte*

Menciones: *El hijo adoptado*, *La manzana* y Ana Moreira (por *Los mutantes*)

Premio del público: *La manzana*

Premios OCIC

Película: *La manzana*

Menciones: *Los mutantes* y *Mundo grúa*

Sección oficial competitiva Cortometrajes

Mejor cortometraje: *¡Venda su cuerpo ya!* de Marco Puccioni (Italia)

Director: *Chinos* de Tove Cecile Sverdup (Noruega)

Premio del público: *Un día sin un mexicano* de Sergio Arau y Yareli Arizmendi (EE.UU.)

Agradecimientos especiales:

- A Ana Alvarellos, de la oficina de prensa, por facilitarnos enormemente el trabajo.
- A Suki Stetson Hawley y Michael Galinsky, los chicos de *Radiation*, por su amabilidad y múltiples regalos (incluyendo algunas de las fotos que aparecen en este número).

VULNERABLES E INVULNERABLES

Por Tomás Abraham

1. INVULNERABLES

a) **Un Leviathan poscapitalista.** Es el fin del siglo y es el fin del milenio. Hay guerra en Europa, en el mismo lugar en que comenzó la Primera Guerra Mundial. Hace más de ochenta años, una vez finalizada esa guerra, el mundo de la cultura cerró su balance. Lo llevó a cabo de varios modos. Surgieron nuevas corrientes en todos los ámbitos. No me refiero a las mutaciones artísticas que tienen su dinámica autónoma. Supongo que la música dodecafónica, el cine y el cubismo se hubieran desarrollado igual con o sin guerra. Pero hay un balance que, sin la guerra, los intelectuales literarios y filosóficos de principios de siglo no hubieran realizado. Ni Thomas Mann, ni Heidegger, ni Spengler, ni Jünger, ni el mismo Lenin habrían sacado las conclusiones que sacaron sin aquella hecatombe. La guerra del 14-18 fue la marca de la decepción y el fin del sueño civilizatorio guiado por la razón científica y el ideal republicano. Las formas políticas de la democracia representativa fueron condenadas desde distintos ángulos, en un espectro que iría del comunismo al fascismo. Se recuperaron las críticas que la filosofía alemana ya había diagramado en el siglo XIX, desde la realizada por el materialismo antiburgués de Marx hasta la condena que Nietzsche hizo de la Alemania de almaceneros liderada por Bismark. Es esto lo que elaboraron los pensadores de la época, incluidos Eisenstein y Fritz Lang.

La Segunda Guerra Mundial fue la marca de una segunda decepción. Si la primera ilusión combinaba la ciencia con la democracia, es entre 1920 y 1940 que se teje la trama de un nuevo sueño: los esponsales de la tecnología con las masas. La revolución industrial de Stalin, el crecimiento fantástico del Tercer Reich y el renacimiento

económico y productivo de los EE.UU. de Roosevelt son los grandes nombres de la era del ingeniero —experto en la manipulación de las cosas— y del conductor y líder político, hábil en la manipulación de los hombres.

Auschwitz fue la gran obra que talló la nueva decepción; la fábrica de la muerte construida para deshumanizar al hombre. Se le sumaron Hiroshima y Nagasaki. La tecnología había mostrado su rostro oculto y las masas habían estado de ambos lados del umbral de la existencia, multiplicando la muerte unos, tirados en ella otros.

Este fin de milenio puede llegar a mostrarnos una nueva decepción con un rostro y un nombre aún inconclusos. No tenemos el nombre de la decepción ni de su ilusión correspondiente. La globalización financiera sin duda tuvo sus apólogos. En nuestro medio, ya llevamos una década cantando un himno a la transformación más importante que tuvo la historia argentina. Pero desde la crisis del tequila hasta la de Brasil, los expertos de la economía entraron, ellos también, en crisis. Los voceros que siguen entonando la marcha triunfal al nuevo milenio suenan a false. La ilusión de una globalización integradora, con la entrada de nuevos centenares de millones de consumidores al mercado mundial, deja lugar a exclusiones cada vez más nitidas y a secesiones cada vez más frecuentes. La guerra europea que no es solo europea es su síntoma más reciente y, seguramente, no el último.

Hagamos un poco de historia, o, mejor dicho, de crónica. Hace poquisimas semanas, Europa lanzó su buena nueva. Anuncia que está unida en una nueva moneda: el euro. La integración continental dice acelerarse. Un parlamento común, una moneda, una identidad: la famosa vocación europea. Los principales medios periodísticos — *The Economist* por ejemplo— hablan del

enfrentamiento entre Europa y los EE.UU. y, a raíz del quincuagésimo aniversario de la OTAN, describen la crisis de la Organización.

Días después hay guerra en Europa, pero no decidida por los europeos, sino por los EE.UU. Las naciones que habían decidido conformar un nuevo símbolo monetario que ofreciera una alternativa al poder financiero del dólar—Francia y Alemania en especial— contemplan, como si fueran dos países bananeros, la batalla del Gran Sam y su hermana Albión. Dura lección.

Regis Debray lo dice con sorna. Ve a los europeos compartir un estado de hipnosis generalizado, un sueño colectivo. El Big Brother los bombardea con imágenes y palabras cuidadosamente seleccionadas. Una gramática aséptica que emplea un lenguaje moral —la defensa de las poblaciones civiles— logra un consenso rápido. Se vacían las imágenes de contenidos históricos y políticos. Los televisores y la CNN muestran un techo que arde, una mujer que huye, un niño que llora. Idealismo moral y superioridad técnica. Narcosis del McWorld. Película con Dustin Hoffman y Robert de Niro. La pregunta que hace Debray es cómo detener de la mejor manera posible la 'catástrofe humanitaria', y no cómo explotarla en términos de comunicación. Los EE.UU.(dice *L'Amérique*) ya ni tienen la necesidad de ser dominadores. Se han convertido para nosotros en algo irrefutable. (*Le Monde*, 1 de abril).

Jamás los EE.UU. han tenido un liderazgo tan consolidado como el que ejercen hoy. Los EE.UU. han entrado en una nueva era y, con aquella gran nación, lo hace el mundo entero. Este despertar de nuevos tiempos es lo que los EE.UU. anuncian al mundo. Y ponen los puntos en donde deben estar, y no es en la vieja Europa. Recién ahora empezamos a entender la globalización.

Nada tiene que ver el fenómeno que recién comienza con el Imperialismo yanqui. Si el imperialismo era la última fase del capitalismo, esto que sucede es la primera fase del poscapitalismo. ¿Cómo llamarlo?

El imperialismo yanqui —uso los términos que la historia dispuso— perteneció al mundo bipolar; su fecha de defunción es 1989. Desde aquel momento, una nueva historia comienza y los nuevos nombres faltan. Se dijo *globalización*. Se dijo *la era de las comunicaciones*, o *la revolución informática*. Los EE.UU. no solo han salido victoriosos de su contienda con la URSS, sino que han superado con sus números los desempeños de su competidor Japón y de su competidora Europa. Más crecimiento, menos desocupación. Es el único líder, el mundo puede mirar hacia un solo lado. ¿Y qué ve? Para muchos, cosas maravillosas, envidiables. Una revolución tecnológica, un enriquecimiento fabuloso en las finanzas, una explosión de ganancias bur-sátiles, una creación de diecinueve millones de puestos de trabajo, un enorme crecimiento en la productividad, un nuevo modelo cultural en el que el riesgo, la inventiva, la mirada puesta en el futuro, el respeto por los derechos humanos, la flexibilización y el management participativo, y el mestizaje racial y cultural iluminan por primera vez en la historia a doscientos cincuenta millones de personas que consiguen la felicidad según las reglas de la autoestima.

Nada más ilustrativo que la entrega de los Oscar. Por obra y gracia de un zapping intermitente, me alcanzó con ver esos rostros poderosos enfundados en tafetas, sedas, smokings y liftings, todos felices, dichosos en su seriedad, aplaudiéndose los unos a los otros, sabiéndose objeto de las miradas de millares de millones de pequeños hombres, estrellas en la meca del estrellato, presentándose con loable buen humor, riéndose antes de los chistes, con sabia y generosa disposición antropológica, la que les hacía festejar las bufonadas de un italiano que hacía de italiano; en síntesis, me parecía presenciar un documental de Leni Riefenstahl, la alemana que filmaba las olimpiadas de Berlín y los congresos nazis. Todo para premiar *La vida es bella* y *Shakespeare apasionado*. No estoy diciendo que los norteamericanos sean nazis, digo que son norteamericanos, los habitantes de una nueva especie de poder perteneciente al poscapitalismo y que se distingue del imperialismo yanqui, que pertenece a la última fase del capitalismo.

Aquel imperialismo —por más que le pese al dogmatismo monótono para el que la historia es la repetición de una identidad— era idealista.

Defendía una utopía. Aún el de Foster Dulles, o el del tiburón que se comía a las sardinas latinoamericanas, o el de Santo Domingo, o Guatemala, o Bahía de los Cochinos, o Vietnam, albergaba el resto de ideal que le queda al que tiene algo que defender: el credo y la fe democrática, y la creencia de que los soviéticos y el comunismo eran una caldera del diablo, de que la dictadura roja era satánica, se alimentaban de la sinceridad de los norteamericanos que creían en la pureza de su forma de vida. El sistema de creencias liberal era auténtico para muchos, y cubría con sus simbolismos y su liturgia la política exterior de los EE.UU. Por supuesto que existían los intereses de la United Fruit y semejantes, pero estos se ocultaban y legitimaban en un discurso crédulo y no cínico, que garantizaba las buenas intenciones de sus emprendimientos. Hoy ya no es así. No lo es en Panamá, no lo fue en Granada, no el es en Bagdad, ni en Kosovo. Ni es para luchar contra la droga, ni para sofocar una dictadura roja en una isleta, ni para defender a los kuwaitíes, ni a los kosovares. El nuevo nombre que falta para designar el nuevo sistema de dominación debe dar cuenta de un liderazgo que ya no se asienta en una fe, porque no tiene otra fe que el pleno disfrute de sus fuerzas.

Mientras los EE.UU. tenían el obstáculo y la resistencia de un oponente como la URSS, la guerra de las armas se combinaba con la guerra de los discursos, y las ideologías emancipatorias tenían un rol práctico. Por supuesto que también devastador. Pero dejado en la soledad de su poderío, el grande prueba sus fuerzas con ejercicios discontinuados.

Dicen los analistas que a la era de los conflictos ideológicos le sigue una serie de enfrentamientos de tipo étnico, regional, nacional o religioso. Hay quienes interesadamente hablan de un futuro conflicto entre civilizaciones, y ya tienen perfectamente situado el lugar en donde ubicarán a la barbarie. Por mi parte, estoy de acuerdo en que los intereses nacionales han de perdurar a pesar de la constitución de regiones y bloques, pero con el agregado de que perdurarán en determinadas zonas. Creo que estamos asistiendo al nacimiento del nacionalismo norteamericano como política de Estado. Un fenómeno inédito en la historia de nuestro siglo y de aquel país. La existencia de dos bloques como el socialista y el capitalista ubicaba los enfrentamientos nacionales como los de dos sistemas de vida. Hoy, cuando ni existen dos, lo que percibimos es que la voluntad de poder de los EE.UU. ya no corresponde a su acta funda-

cional firmada en Virginia. No es un proyecto de emancipación escrito con los nombres de la disidencia religiosa y la declaración de los derechos del hombre. Es una voluntad de poder en el sentido nietzscheano que necesita de su ejercicio de dominación para ser. Esto no es metafísica, no solo eso: es una nueva configuración mundial en la que el país más poderoso de la Tierra expande su hegemonía financiera, militar, tecnológica y cultural cuyo límite solo es el umbral de su propia destrucción.

Esto puede parecer un melodrama de exageraciones. Ojalá que sea así. Pero cuando Clinton manda bombardear Sudán o Bagdad en momentos en que su imagen está embadurnada por el asunto Lewinski y en que la prensa y los poderes mundiales se lamentan de tal decisión —porque les es evidente que se trata de un artilugio para provocar un zapping, para que cambiemos de entretenimiento y de canal o para variar el diagrama de las noticias— debemos, creo, tomar nota de que el poder ya no está al servicio de nada que no sea él mismo. Es lo que aprendió Menem, quien no se quiere ir porque el poder es suyo. Por eso nuestro presidente está en perfecta conjunción con los tiempos que corren, y no por las privatizaciones, la desregulación y las aperturas, sino porque pone en práctica esta modalidad de fin de siglo y comienzos de milenio en que el poder de las armas y el dinero puede ser legitimado mediáticamente, diseñando así lo que se llama el nuevo ágora electrónico o democracia poscapitalista. Dólar + fuego + pantalla = poscapitalismo.

El poder tecnológico, financiero, cultural y militar de los EE.UU. no tiene rivales. Hacer uso sabio, moderado, generoso de esta fortuna requiere una inspiración aún no conocida en el planeta. Ni la misma Roma —quizás el antecedente más afín al modelo imperial que hoy se yergue—, con toda su filosofía griega y su antigua sabiduría dedicada a la moderación y a la contención del poder, supo evitar los excesos y la lujuria del poder.

Pero los EE.UU. nacieron al mundo con la bandera de la libertad y de la igualdad. Su prédica fundacional es parte de las doctrinas de la emancipación. Levanta su estatua en Manhattan sobre la ruinas del Reichstag y del Gulag. Provocan admiración hasta en quienes los critican. Su estética es la del glamour. Nunca elevan la voz ni andan a los zapatazos ni rugen amenazadoramente. Sus jefes hablan con sordina. Para dar un ejemplo de puericultura. Hay dos tipos de padres. Los que le meten un valium en la

mamadera a su bebito para que los deje dormir, y los que se lo meten porque el bebito necesita dormir. Pero los dos se lo meten, tanto los que quieren el bien de ellos como los que quieren el bien del bebé.

No sé si el ejemplo ayuda. Es difícil también pensar que un dictador genocida con bigotitos y aullidos estrafalarios pueda ser invocado en una tradición tiránica e imperial para ayudarnos a pensar en un señor encantador y marihuano que —según lo contó estupidamente en una crónica García Márquez— comparte sus cenas con William Styron, Carlos Fuentes y el mismo colombiano, mientras recita poemas de William Faulkner y brinda por una civilización megacari-beña que arranque desde las Antillas hasta el Missisipi.

El prospectivo Fukuyama ya lo decía. Asistimos al triunfo definitivo de la democracia capitalista, no sabemos qué pueden llegar a hacer los grandes en un mundo en el que ya no hay obstáculos para medir sus fuerzas. Cuando un amo se aburre, es bueno que el esclavo se esconda. Propondré por lo tanto el siguiente bautismo. El nombre de la tercera ilusión es globalización integradora con la alegría de los consumidores. El nombre de la tercera decepción es el nuevo nacionalismo norteamericano con el silencio de los inocentes.

b) Los Balcanes. Volvamos a la guerra. Hay quienes tienen las ideas claras: Milosevic es un genocida, los kosovares son los nuevos judíos de Europa. En este esquema, los EE.UU. no son nada nuevo, cumplen con su rol liberador como lo hicieron hace cincuenta años. Milosevic es como Saddam Hussein: hay que romperlo con bombas. Hay intelectuales que no han dudado, se han puesto un traje de fajina virtual y han marcado la urgencia. Hoy es tiempo de acción, han dicho y escrito. Ha surgido un nuevo Hitler y el castigo no puede tener límites.

No veo por el momento esta extrema necesidad de tomar una posición. Quizá por la culpable realidad de que las bombas no caen en nuestra esquina. Pero no considero una afrenta a la humanidad descreer de las inmaculadas intenciones de Occidente. Por eso no me parecen malos los juegos imaginativos/estratégicos que propone una revista del prestigio de *The Economist*, que nos pregunta qué pensaríamos si China arrojara toneladas de misiles sobre Nueva Delhi para defender a las poblaciones del estado sureño de Kerala u otro perseguidas por el gobierno central de la India. Repito que, en esta era del poscapitalismo, los EE.UU. comienzan a actuar como una hiperpotencia. Su móvil no es la

defensa de los intereses de sus corporaciones —al menos no lo es en estas contiendas bélicas—, sino lisa y llanamente el incremento de su presencia en el mundo como poder.

De ahí que limitar la extensión territorial de Serbia es al mismo tiempo poner una valla a Rusia y a su llegada hasta el Adriático. Es implantar un control en una de las columnas vertebrales que unen a Europa con Asia como los Balcanes, y no perder de vista a sus poblaciones de fe musulmana.

Los EE.UU. no tendrán otra alternativa que implantar una fuerza de ocupación terrestre en los territorios que bordean Kosovo, si no lo hacen en su mismo territorio. La CNN nos acostumbrará a ver nuevos campamentos de refugiados sin patria. Se tratará de poner de bruce a los orgullosos serbios.

La zona de los Balcanes ha sido tradicionalmente una tierra de odios vecinales. Pocas veces han cohabitado durante siglos pueblos hermanos en una misma región, como en los Balcanes, sin aceptarse jamás los unos a los otros. Es muy posible que, si pedimos a un grupo variado de los que pueblan los Balcanes que se desnuden y nos hablen, no sepamos diferenciar (ni ellos tampoco) a serbios, croatas, bosnios y kosovares. Solo cuando trazan sus alfabetos o rezan se separan entre sí.

Mientras el odio era entre poblaciones, la sangre era limitada. No lo fue en la Segunda Guerra Mundial, cuando la lucha entre fascismo y comunismo se superpuso a la enemistad entre croatas y serbios. Y, por supuesto, los dos extremos ideológicos no se juntan entre sí, como jamás puede juntarse a quienes se sacrificaron para vencer al nazismo y quienes reforzaron el poder de Hitler. Por eso los serbios que lucharon contra los genocidas se han mostrado en la segunda parte de nuestro siglo con una aureola de gloria; y por eso también Tito pudo llevar a cabo una labor de pacificación entre etnias, porque era guerrillero comunista, croata y de madre eslovena. Fortaleció el poder de los serbios en Croacia, limitó el poder de los serbios en la Confederación y, sacándoles a todos un poco, permitió la convivencia durante varias décadas. Lo que ha hecho Milosevic es apoyarse en el ancestral odio étnico para trazar una política de Estado.

Los serbios dicen que Kosovo es su patria ancestral, la cuna de su nacionalidad. Era el corazón de los reinos serbios hasta que Murad I los derrotó en 1389 para cambiar el paisaje demográfico de la región durante más de cinco siglos de Imperio Otomano. Los serbios tuvieron que

salir, y los albaneses entraron.

Durante la guerra de los Balcanes, en 1912, la entrada del ejército serbio y la correspondiente derrota de los turcos fue vivida como una liberación (*The Economist*, 9 de abril). Este recordatorio fundacional y algo extemporáneo se refuerza con las acusaciones que los serbios hacen a los albaneses de haber provocado, en el siglo XVIII, un éxodo masivo de los serbios —con los alcances de un genocidio— con el fin de separar los territorios serbios de la égida de los otomanos.

Los serbios tenían un aliado poderoso en la figura de Rankovic, el jefe de la policía de Tito. El primero es depuesto en 1966 acusado de complot. Por el nuevo panorama político, la constitución de 1974 da a Kosovo y a la república autónoma de Voivodine, de población húngara, los mismos derechos federativos que a las otras entidades de la confederación. Pero esto no fue suficiente para los kosovares, que reclamaron en manifestaciones a veces violentas la constitución de una nación en la forma de República Yugoslava de Kosovo, por lo que decenas de miles de serbios fueron al exilio. En 1986, la Academia de Ciencias y de las Artes de Belgrado redactó un memorándum que los acusaba de implementar la famosa limpieza étnica. (André Fontaine, "Les serbes, victimes de l'histoire?", *Le monde*, 6 de abril).

Sin duda que existe una densidad histórica en la región. Dice Michael Ignatieff ("The balkan tragedy", *The New York Review of Books*, 13 de mayo de 1993) que Freud una vez argumentó que, cuanto menor es la diferencia entre dos pueblos, mayor es la distancia con la que se refleja en su imaginación. Este efecto, que llamó "narcisismo de la pequeña diferencia", es lo que parece imperar en los Balcanes.

Sin embargo, en los meses de mayo y junio de 1990 una encuesta de opinión sobre la base de un muestreo de cuatro mil personas en toda Yugoslavia acerca de cómo concebían la estrechez de sus vínculos (si era más fuerte respecto de su región inmediata, respecto de su propia república o de Yugoslavia), los resultados mostraron que el 84% de los musulmanes se sentía vinculado a Yugoslavia, seguida por los montenegrinos en un 80%, los serbios con un 71% y los macedonios con un 68%. Los resultados descendían dramáticamente entre los croatas (48%), los albaneses (49%) y, espectacularmente, entre los eslovenos (26%) (Misha Glenny, "Yugoslavia: the great fall", *The New York Review of Books*, 23 de marzo de 1995). En los comienzos de la década del noventa, durante la admi-

nistración de Ante Marcovic, todavía era posible la constitución de una Yugoslavia unida y democrática. Pero Marcovic, tan elogiado gracias a su política económica por los foros del F.M.I. y del Banco Mundial, sucumbió ante la indiferencia de los países centrales que ignoraron su tentativa de llamar a elecciones y conformar un nuevo parlamento representativo de todas las regiones, y ante el sabotaje político y económico de Eslovenia y Croacia.

Cuando ya Milosevic comienza a enarbolar la alarma de la inseguridad de Serbia, cuando Croacia impulsa su política separatista, entonces las condiciones están dadas para un fraccionamiento que podía ser o no violento, pero cuya tremenda violencia posterior sin duda se vio facilitada y alentada por el inmediato reconocimiento de Alemania y el Vaticano de la república de Croacia, y de Austria de la de Eslovenia. La guerra de Bosnia le debe a estos movimientos diplomáticos y políticos una buena parte de su sangre.

Los Balcanes son hoy un doble camino en cruz. Uno, que va de Belgrado a Tesalónica, es la ruta de cristianismo oriental; el otro, que va de Durrës a Estambul, la ruta musulmana. Como lo señala el líder kosovar Ibrahim Rugova: *creo que algún día las cosas cambiarán. Ustedes saben que allá todos somos minúsculos. Los serbios también. Hay seis o siete millones de albaneses, seis o siete millones de serbios, nueve millones de búlgaros, diez millones de griegos. Hay que entender que somos pequeños, hay que colaborar, ser amigos mañana.*

La situación de hoy en día muestra el triunfo de los extremistas. La megalomanía paranoica de Milosevic, que habla de una gran serbia. El extremismo triunfalista de la guerrilla del ELK, que por estar ocupando hace un año un tercio del territorio kosovar creyó que ya tenía el triunfo en la mano (Tim Judah, "Impasse in Kosovo", *New York Review of Books*, 8 de octubre de 1998), de los repetidos errores y de los mezquinos intereses de las potencias europeas que pretendieron sacar tajada del desmigajamiento de la antigua Yu-

goslavia, y de la impotencia de una megapotencia invulnerable que no sabe usar su tremendo poder financiero, militar y tecnológico para canalizar una política de paz, y que termina tirando misiles sobre ciudades y provocando un desban de diez veces mayor que el que quiere evitar.

2. VULNERABLES

Pasemos de la extrema fortaleza a la extrema debilidad, y de las noticias exteriores a los estados interiores, y de Milosevic a Adrián Suar. Desde que desapareció *Son o se hacen* que no me planto frente al televisor con el ansia de ver un programa esperado. El anzuelo, claro está, era la reaparición de Alfredo Casero en la telenovela *Vulnerables*. Pero el festín fue ver el programa. Una trama bien hecha, tensión en las situaciones, actuaciones para festejar, mezcla perfectamente dosificada de humor y drama; sólida creación de personajes; cámaras variando planos siempre intensos; pimienta, paprika, ajo, sal, estragón, albahaca, hasta cocaína, todos los ingredientes para un buen estofado. La cocaína es la que jala Damián dos Santos, hijo de Cristina Banegas, que tiene una buena escena con un dealer sudoroso y apurado. Pero sobra la emoción ante la actuación de Inés Estévez haciendo la joven que se mea, de sus escenas con una Leonor Manso sádica, perversa, madre como que no hay otra y que le chupa los dedos de los pies encremados a su adorada hijita que se sigue meando. De una antológica Ingrid Pelicori haciendo de mujer cana con vozarrón de arresto e instinto sexual violatorio que deja sin aire, sin vida, sin alma y aterrado a un Gustavo Garzón excelente. Una sobria y contenida Sandra Mihanovich que parece no querer salir nunca de una cama los domingos. Soledad Villamil, eje de las miradas de un sobrino y de una compleja red de miradas deseantes e incestuosas que nutre y desprecia. Jorge Marrale, el psicoterapeuta de grupo que no quería hacer más grupo y que decide constituir uno nuevo. De su hijo gordo que no para de comer y al que odia por no parar de comérselo a él, según su

particular versión freudiana. Y Casero el grande —sin nombrar a otros que ya iré conociendo— superando con sus alas actorales el hecho de haber pasado de ser estrella absoluta de sus propios programas a ser actor de reparto, y mostrando a un singular personaje fascinado con una película de su ídolo Nick Nolte, una historia de un chico, de su filiación, de alguna violencia ejercida sobre él, no sé. Todos los personajes en cada una de las situaciones se juntan en un mismo sitio, la zona de la terapia de grupo, zona antigua, de la que hace mucho no escucho hablar, quizás por no estar conectado con el medio. Pero recuerda la década de los setenta, en la que efectivamente los grupos salían después de la sesión de los cafés —confiterías— de barrio Norte tras haberse hablado todo de arriba y de abajo.

Guión bueno de dos guionistas que ya trabajaron en Pol-Ka, la nueva sigla que inunda las pantallas y que nos da dos telenovelas que logran su objetivo: *Gasoleros* y *Campeones*, bien hechos, con algunas buenas actuaciones, por ejemplo, en la última, la de Osvaldo Laport —estrella absoluta—, Mariano Martínez, Soledad Silveyra y María del Carmen Valenzuela; y en la primera la de China Zorrilla, más la habitual de Nicolás Cabré que mejoró una trama ya cansada e insulsa que busca argumentos en cualquier bolsillo. Productora que además nos da una serie con pretensiones de alta calidad gótica como *En el nombre de Dios*, que tiene la sutileza de las caracterizaciones animadas de Walt Disney. Los buenos dan pena y los malos dan miedo. Pena en los ojos y miedo de que se trabe el control remoto y nos deje pegados a la voz estentórea del alquimista y la prístina mirada del joven elegido. Eso sí, muy buenos exteriores, casi tan buenos como en las series españolas. Creo que la idea es que Suar tiene la misión de salvar al mundo —de un modo muy parecido al de Peter Pan— aunque él no lo crea, y Alcón la de condenarlo, aunque él finalmente no lo pueda. Tiene tanta magia como la sabiduría esotérica de Horangel. ●●



Muestra Latinoamericana Plazo Final de inscripción 11 de junio

El 10º Festival Internacional de Cortometrajes de São Paulo tendrá lugar del 19 al 28 de agosto de 1999.

Una muestra no competitiva de cortometrajes del mundo, es el más importante evento del cortometraje en Latinoamérica.

El evento es un encuentro internacional para el intercambio de ideas sobre estética, política, economía y experiencias relacionadas con el cortometraje

DISPAREN SOBRE EL AMANTE



Queridos amantes:

Hacia tiempo que tenía ganas de escribirles, y por fin me decidí. Quería empezar contándoles que, durante el transcurso del año pasado, el cable me dio grandes sorpresas (tres específicamente). La primera, la emisión de la película sueca *La otra cara del domingo* (no recuerdo el nombre del director) por Cinecanal. Este film resulta interesante por su directo discurso anticatólico, visto y relatado desde el punto de vista de una adolescente que va descubriendo poco a poco la hipocresía del mundo que la rodea. Además de revelar algunas verdades (por lo menos para mí, supongo que habrá gente que la mirará con otros ojos), es un film bastante entretenido. Si no me equívoco, fue nominado al Oscar a la Mejor Película extranjera, el mismo año que ganó *Memorias de Antonia* (un verdadero bodrio).

La segunda, también por Cinecanal, fue la película *A salvo* (*Safe*) de Todd Haynes. Si bien puede resultar un film intrascendente a simple vista, creo que, más allá de errores y aciertos, merece ser vista. Me gustó la forma de contar la historia que utilizó el director, pausada, sin golpes de efecto. Además, son varias películas en una y al mismo tiempo no es ninguna de ellas. Por momentos parece la típica película con personaje enfermo, por momentos la película de "inocente cae en secta" y por momentos la historia de un freak (esta mujer que está enferma pero no sabe de qué). Es destacable como Todd Haynes retrata el vacío de la vida de esta gente rica en la primera parte del film, con la anécdota del sillón, la reunión de amigas (en diálogos totalmente superfluos), etc.

En fin, una película bastante curiosa. Además, trabaja Julianne Moore, una de mis actrices favoritas, lo que suma puntos.

La tercera película la vi por el hoy desaparecido Cinemax. Se trata de *Nowhere* de Gregg Araki. Hacia tiempo que venía leyendo en revistas extranjeras sobre este director y sobre sus títulos anteriores: *Totally Fucked Up*, *The Living End* y *Generación maldita* (esta fue emitida por CV Sat pero me la perdí).

Por lo que sé, sus películas retratan adolescentes, por lo general gays, o al menos con una sexualidad ambigua. Las drogas, la violencia y el "vivir la vida al límite" son temas recurrentes en sus films. Y *Nowhere* no es la excepción. Aquí se describe a un grupo de chicos de una secundaria, en donde hay un triángulo amoroso entre un chico y dos chicas, más cocktails de drogas, mucho sexo, confusión, depresión, fiestas donde todo vale... etc., etc.. Todo esto acompañado por temas de Marilyn Manson, Nine Inch Nails, Portishead, Radiohead, etc.

Me sorprendió el montaje de la película, la forma en que están hilvanadas las escenas, casi como si fuera un gran videoclip de locura y violencia (aquí, decir que usa la estética del videoclip para contar su historia, significa, a mi parecer, un acierto por parte del director).

(...) Dentro del llamado "cine independiente americano", creo que Gregg Araki es uno de sus mejores exponentes. Crea un cine provocativo, rápido, sin medias tintas. Y, si en el futuro no cae en su propia autocomplacencia, puede llegar a hacer cosas excelentes.

(...) Les cuento que mañana voy a ver la nueva *Psicosis*; además, Gus Van Sant es uno de mis directores favoritos. Pienso que compararlo con Hitchcock sería algo inútil. Aunque aún no la vi, creo que la elección de Vince Vaughn es un error. Este papel era justo para que lo interpretara Edward Norton. El resto del elenco es acertado. Especialmente Julianne Moore (que es una de mis actrices favoritas. ¿Se los dije?) Siempre me gustó el cine de Gus Van Sant. Creo que sus películas tienen personajes de carne y hueso, además sabe como contar una historia. (...) Bueno. Les agradezco mucho que me hayan dejado expresar libremente.

Prometo volver a escribirles pronto. Chau. Un abrazo. No se mueran nunca.

Nahuel Heil

Queridos amigos de El Amante:

No podía quedar imparcial ante la nota de Jorge García a propósito de la muerte de Kubrick quien —además de que sea mi director predilecto— merecía un poco más de espacio en la revista, aunque sea por su muerte.

La nota de García me pareció digna de un detractor de Kubrick, por eso a partir de su nota (agregando 4 palabras, cambiando 6, omitiendo 3 y 2 frases inútiles, y agregando un final más elogioso) escribí mi visión honesta sobre el director. Espero que les interese, que en futuras revistas le dediquen más espacio y que García no se enoje por mi reescritura de su nota.

STANLEY KUBRICK (1928-1999)

A lo largo de la historia del cine han surgido muchas controversias entre la crítica y la cinefilia alrededor de algunos directores, pero muy pocas veces las posiciones han sido tan extremadamente opuestas como las que se suscitaron en torno a la obra de Stanley Kubrick. Un crítico tan respetado como Michel Ciment lo considera el último gran visionario del cine y al referirse a *2001: odisea del espacio* habla de una obra "nietzscheana" mientras para Andrew Sarris no le merece otros calificativos que el de publicista y fotógrafo de modas. Las opiniones podrían ampliarse a favor y en contra, no habiendo lugar aparentemente para posiciones intermedias ante su filmografía.

La pregunta que hay que hacerse es si la obra cinematográfica de Stanley Kubrick justifica tan apasionadas controversias. Mi modesta opinión es que sí. Sus primeros films, *Fear and Desire* y *Killer's kiss*, son dos obras que, lamentablemente, casi nadie vio y que, además del hecho de haber sido escritas, producidas, dirigidas, montadas e iluminadas por su autor, parecen tener méritos suficientes para ser incorporadas a la historia del cine. Sus dos siguientes films, *Casta de malditos* y *La patrulla infernal*, lo colocaron para algunos sectores de la crítica como la promesa más firme del cine norteamericano, pero tras los problemas surgidos durante la filmación de *Espartaco* con su estrella Kirk Douglas, Kubrick decidió irse a Inglaterra en busca de una mayor libertad e independencia en el control sobre sus películas. A partir de su estancia en Inglaterra, Kubrick transformó la filmación de cada una de sus películas en un secreto de estado. Un misterio absoluto rodeaba sus rodajes, el director se negaba sistemáticamente a dar entrevistas y a ello se le sumaban los problemas que algunos de sus films, como *La naranja mecánica*, tenían con la censura, lo que fue creando —algo que utilizó muy bien Kubrick— una suerte de aura mítica sobre el director y su obra. Por otro lado, su búsqueda en perfeccionismo técnico desentendiéndose del aspecto humano de sus protagonistas provocó, por ejemplo, que en *2001* el personaje más querible fuera una computadora, tanto como que *Barry Lyndon* se transformara en una sucesión de cuadros de una época sin vida ni emoción alguna. Sus últimos films, *El resplandor* y *Nacido para matar*, fueron intentos de los géneros que pretendieron representar. Dicen que en los últimos años Stanley Kubrick vivió encerrado en su departamento londinense, solo comunicado a través de Internet, y que únicamente salía para filmar. Pronto veremos su película póstuma, que según los primeros comentarios aparecidos es "un thriller perturbador de elevado erotismo", una fraseología aplicada a un sinnúmero de films contemporáneos. Pienso que su última visión agregará mucho a la obra de un director que quedará en mi memoria como una persona dedicada a la evolución del lenguaje cinematográfico tanto visual como narrativamente.

Los saluda,

Lucas Molteni

Señores de la redacción de El Amante:

"Un intelectual no es otra cosa que un individuo que ha llevado su educación más allá de su propia capacidad" Arthur C. Clarke

Me pareció sumamente oportuno encabezar la presente con esta cita de Clarke, esencialmente por dos motivos: el primero tiene que ver con el abuso de pedantería intelectual que recorre vuestra edición N° 83; el otro es que me resultó gracioso utilizar como sentencia condenatoria la perspectiva de un escritor tan emparentado con Stanley Kubrick (en un número, que solo lo recuerda a la hora de señalar sus faltas).

Dice Vicente Molina Foix (traductor al español de algunos títulos de Kubrick) en un párrafo de su necrológica sobre Stanley Kubrick: "Aunque tuve la oportunidad de conocerle y tratarle algo, de trabajar modestamente en sus películas (traduciendo los diálogos al español), no pretendo siquiera ser uno de los incondicionales de su cine, que a veces me dejó indiferente cuando tendría que haberme exaltado. Pero me molesta que, a la hora de las necrológicas, el rigor crítico (que está muy bien en lugar de las alabanzas melosas) se transforme en ajuste de cuentas"

En esa línea se ha ubicado el Sr. Jorge García, que ha utilizado la nota necrológica sobre Stanley Kubrick como vehículo de alabanza hacia su propia opinión. Pues alguien que, hablando de S. K., solo cita como destacable su megalomanía, cita también que como cineasta ha tenido eminentes adictos tanto como eminentes detractores (al mencionarlo se apela al recurso de fortalecer una opinión ante los conocedores y enmudecer a los que no lo son por temor al ridículo, muy a lo Mariano Grondona), para plantear finalmente que tanto unos como otros han perdido el tiempo en algo que no merecía la pena, alcanzando una irrespetuosidad obscena que ofende tanto a unos como a otros al momento de la evocación de una necrológica. Pues bien, Sr. García, parece que si Mr. Clarke no lo ha conocido, bien se lo ha imaginado.

Así y todo, para su tranquilidad Sr. García, el Sr. Quintín (¿se apellida García?) no le va en zaga, ya que utilizar la crítica de la película *El padre* para ajustar cuentas tanto con Feinmann como con Kubrick señalando como cualidad más destacable de este último su carácter intratable, y pone en duda el rigor crítico de una nota que dedica buena parte de las mismas a referirse a la escrita por Feinmann. Dicho sea de paso, personalmente coincidí con sus apreciaciones, pero cuando leo una revista cuyas críticas de arte dedican buena parte a hacer críticas de críticos, entiendo que hay algo que está alcanzando su nivel de saturación y fatiga, en este caso, "intelectual". Por cierto, no será acaso que Cristian Jesús Ponce de Carmen de Patagones, en carta por ustedes publicada en nuestro último número, ha puesto en evidencia vuestro verdadero sentimiento que, contrariamente al de amantes del cine, es en realidad el odio hacia el mismo. O será, tal vez, que se han convertido para el cine en aquello que representaba el Salieri de Schaffer para la música, alguien con capacidad fuera de lo común para apreciar, pero tan mediocre a la hora de crear que termina odiando el objeto de su amor. Queda para ustedes la autocrítica.

Sin otro particular, saluda a ustedes atentamente.

Guillermo E. Casabella

Señores cinéfilos:

La crítica de cine, al igual que otras formas de crítica, supone que todo hecho estético conduce al análisis. El análisis puede ser mínimo a veces, pero es siempre ineluctable. Vivir una pasión y no poder explicarla no es no analizarla: el obstáculo será la pereza, la timidez o la afasia; nunca la falta de inteligencia. Las pasiones, como formas morbosas de la atención, crecen sobre inspecciones obsesivas. Estos escrúpulos son habitualmente involuntarios y hasta pueden ser rechazados (en vano). Es decir que la pasión arrastra al análisis. El amante se obsesiona con su precioso objeto y se encarga de desmenuzarlo recurrentemente. Es casi un placer obligado, o una prisión que produce ilusión de libertad, como diría el poeta. Doble por ello a la razón, que, aun teniendo otros intereses, muchas veces opuestos al apasionamiento, debe prestar sus embrollos a la causa del amor. De allí que los enamorados caigan frecuentemente en gestos extraviados, misteriosos o estúpidos. Sin embargo, el enamorado, y recurramos otra vez al poeta, "comienza por engañarse a sí mismo y termina engañando al mundo." Oculta sus miserias y su destino infame pero revela la pasión, o sea que seduce. El amante debe cultivar la expresión estética de su amor para poder ser amado. La contraria es la elección de los timoratos, de los quietistas, de los solipsistas.

Pero el fervor del análisis lleva casi siempre la necesidad de compartir la obsesión; por lo que del análisis a la expresión sensual del análisis hay muy poco camino. Casi un paso, podemos decir. Es lo que les ocurre, entre otros muchos, a los críticos de cine. La mirada es el alma, la crítica es la excrecencia.

Supongamos un esquema evolutivo del crítico de cine: se enamora de algunas películas y se enamora del acontecimiento que significa ver una película; empieza, por ello, a ver y rever muchas películas. Cae, irremediamente, en interminables y placenteros ejercicios analíticos. Busca continuamente hablar sobre el tema y comienza a leer publicaciones especializadas. Tiene la fantasía de escribir en esas publicaciones o bien la de fundar una. Finalmente logra algo de esto. Conoce entonces a otros como él y es enormemente influenciado. Aprende profusamente y pierde con ello la inocencia (divino tesoro) del espectador novato. Su pasión se ha transformado en una pasión profesional; expone sus juicios masivamente y para ello tiene en cuenta una suerte de cosas, que a veces incluye los cuidados del artista.

Esa es la instancia que interesa al lector: las decisiones estéticas que toma un crítico de cine cuando ejerce su función capital, que es convertir el arte (recordemos que es un enamorado que tiene que engañar al mundo).

El mundo es indiferente, por norma, con los sentimientos más hondos de los individuos. Y la indiferencia del mundo es un espejismo que reclama acción, no reflexión; el destino valora la trascendencia de los gestos pero ignora la introspección y sus soplos (un mal que angustia a las religiones y que da vida al arte). Se entiende a la soledad como algo oficialmente triste, pero recibir indulgencia o mera comprensión es igualmente opaco; peor aun: es injurioso, porque la única opción de felicidad que tiene el amante es hacerse amar. Y esto es posible a través de un hecho estético. En otras palabras: no importa la razón de la crítica, ni su objeto; solo importa su belleza. (Tampoco importa la película).

Escribir con el propósito de la verdad es el trabajo de los filósofos y de los místicos. Los críticos de cine en realidad son embusteros más eclécticos, lo que no los hace peores. Todo radica en la belleza de la expresión.

El acto creativo, al igual que la felicidad, tiene como fin el olvido de una verdad y la realización de una mentira. Discutir en pos de la verdad es tarea de doctores y de fanáticos; tipos aburridos, capaces de sacrificar la belleza en función de la lógica o de la fe. Siempre ha sido moderno sostener que no hay límites para las formas del arte. No es necesario ir tan lejos para afirmar que la crítica de cine debería ser una de ellas. Debería, así, alejarse de las mañas periodísticas, de los videos enciclopédicos y de los tópicos de moda. Debería provocar y jugar con los ilícitos y evitar las cosas feas, como la redundancia ética o el amaneramiento sentimental. Debería, como todo arte, ignorar las instituciones y la utilidad. El artista, antes que aleccionar, debe seducir.

Un crítico de cine se sirve del arte de la escritura para hacer de su pasión un arte, y sus herramientas son el pensamiento y el estilo. Si no ama a su arte tanto como ama al cine terminará desteñido por los compromisos, el tedio, la rutina. El problema de la academia, además de su duro gregarismo, es su carácter aburrido y utilitario: no tiene fines estéticos e impugna la aventura y el escapismo. El problema de palabras como "pathos", "ethos", "qualité" o "slapstick" es que suenan feas y sospechosas, sin importar el acierto lingüístico que encierran. Las certezas niegan el exceso del mundo, y se sabe que una comunidad idolatra sus propias certezas. Pero el arte se ríe de esas cosas.

Me despido con la tranquilidad de que nadie tomará seriamente estas ideas egoístas. Son propias de un lector quietista y algo solipsista, que va más películas de las que quiere pero menos de las que necesita, por lo que resultan ideas inútiles.

Aunque reflejan mis deseos de leer (de seguir leyendo) críticas bellas.

Con el mayor respeto,

Roald Enrique
Yerba Buena, Tucumán

Quintín, my dear:

Soy uno de los que mes a mes compra *El Amante*. Como todo consumidor de medios, tengo mis propias manías de lectura: la mía es dar el consabido vistazo genérico inicial, y después detenerme en tus artículos. Son, junto a los de Luciano Monteagudo de *Página 12*, los únicos que leo buscando algún tipo de iluminación, una aproximación a un film equis distinta de la mía y por lo tanto enriquecedora. Me sorprendió, pues, descubrir que tu artículo sobre *El padre* estaba lleno de diatribas en contra de un artículo mío sobre Shakespeare, aparecido en el Suplemento Cultural de *Clarín*. La sorpresa no tuvo nada que ver con el hecho de que hablaran mal de mí —creo que no es la primera vez en *El Amante*— sino con la evidencia de que ni una sola de tus alegaciones (*¡ni una sola!*) se correspondía con la verdad. Las opciones que se me presentaban eran dos: o realmente habías leído mal, muy mal, el texto de mi artículo, o existía en vos una verdadera mala intención. (Cabe una tercera posibilidad: la que de tu mala intención inicial sesgara la lectura del artículo.) En cualquiera de los casos, te imaginarás, salías bastante mal parado.

Vamos por partes. Primero te la agarrás con los suplementos culturales de los diarios, en este caso puntual de *Página* y de *Clarín*, a los que definís como "la agenda... que se impone a los lectores porteños como si la vida no estuviera en ninguna otra parte." Lejos de mi intención defender *per se* los suplementos culturales; pero creo que no tienen gran poder para imponerse sobre los porteños, que tienen su propio criterio; así como, según creo, el público de *El Amante* no cambiará de idea sobre tal o cual película por más que difiera en algún caso con tu opinión. (¿No deberíamos decir, si así no fuera, que *El Amante* también impone su agenda a sus lectores?)

Después te la agarrás con Feinmann, de *Página 12*, a quien no pienso defender porque se defiende bien solo. Baste con decir que, a juzgar por la arbitrariedad con que criticaste mi artículo, me quedé sospechando que tus objeciones a Feinmann deberían ser, lógicamente, igual de inconsistentes.

Entonces arrancás conmigo. Primero decís que cito a Yeats, y citás mi cita —pero mal. Yeats no dice que los mediocres están llenos de apasionada intensidad; dice que *los peores* están llenos de apasionada intensidad, mientras que los mejores carecen de toda convicción. El error no es, como aparenta, menor; se verá más adelante. Después te molesta que prefiera a Kubrick por sobre Malick, porque según decís —y vos, se ve, lo conocías re-bien a Stanley— era un tipo intratable. ¿Es por eso que no habría que hablar bien del cine de Kubrick? ¿Porque tenía —siempre según tu testimonio de primera agua— carácter podrido? En el caso de que pretendas argüir lo que argüís más adelante en tu artículo —que Kubrick subraya el sentido de lo que quiere decir en cada plano, y que eso, otra vez según Quintín, es por definición malo, dañino, anatema—, te pregunto: que Malick haga que en *La delgada línea roja* sus soldados se pregunten todo el tiempo ¿Qué es el mal?, ¿Qué es el bien?, ¿Qué es el amor?, ¿no es subrayar sentido con una gruesa, muy gruesa línea roja?

De paso, ya que estamos: que Malick insista en esa película con interrogarse sobre la misteriosa fuerza que nos hace hacer las cosas que hacemos, ¿no es una forma sutil, y por eso doblemente insidiosa, de negar la responsabilidad de los hombres —y en este caso muy puntual, de los soldados— sobre sus actos? ¿Es a esa humanidad, que según vos Malick chorrea, a la que te referís? ¿La de no asumir las responsabilidades que te caben al participar de una guerra, porque no es el soldado, sino el mal que se apodera de él, quien mata? Después venís con que hablar de Shakespeare es propiciar "una formidable maniobra de exclusión cultural". Quintín, my dear: ¡qué argumento tan viejo, y tantas veces rebatido! Por empezar, yo no puedo perder de vista que el Viejo Will era cultor de un arte menor (mucho más reputado que el drama era, en su tiempo, la poesía) en un país periférico al poder europeo como lo era Inglaterra al promediar el reinado isabelino. No es forzar demasiado la realidad pensar que a los ingleses de la época la idea de un dramaturgo local recibiendo la veneración del planeta les parecería tan alocada como la de, hoy, soñar a un iraní consagrado como el mejor director de cine de la historia. Hablar hoy de Shakespeare es, por una parte, poner barreras al clásico acto de apropiación tan típico de Hollywood. (Ya sabemos lo que hace cuando se apropia de algo: lo convierte en un sucedáneo fílmico del Big Mac.) ¿O me vas a decir ahora que ya no está bien hablar bien del Viejo Will porque es hacerle el caldo gordo a Hollywood? ¿Tengo que darlo por muerto? ¿Dejar de leerlo? ¿Escaparle a su riqueza, porque según vos eso es lo que hay que hacer para dar con la tonalidad políticamente correcta *du jour*?

Muy por el contrario, creo que hablar hoy de Shakespeare es indivisible del acto de reclamar nuevos Shakespeares. Nuevas personalidades que se atreven a dar el salto que el Viejo Will dio cuando no era nadie y no había siquiera un paraíso en vista. Nuevos artistas que sean capaces de demostrar que no todo es igual ni da igual. Y lo que importa son sus obras, no sus pasaportes. Si vos me decís que el director iraní de *El padre*, Majid Majidi, es uno de esos artistas a los que necesitamos, ¿creés que me voy a enojar? ¿No te parece más bien que, en ese caso, celebraríamos juntos? ¿O creés que yo solo celebraría la aparición de un artista que se confiese amigo íntimo de Bill Clinton?

Vos decís que *El padre* es una película hecha con apasionada intensidad. Y juzgás que a mí no va a gustarme, porque yo, como Yeats (?), defiendo la apasionada intensidad como patrimonio de los mediocres. Peores, Quintín: *peores*. Oíme, beloved: una cosa es leerme mal a mí, pero a Yeats? Decí la verdad: ¿qué extraño vericuetto de tu psique te pone frente a sus versos (*Los mejores carecen de toda convicción, mientras que los peores están llenos de apasionada intensidad*) y hace que los interpretes como una defensa de la mediocridad? ¿Es muy difícil colegir que su intención es exactamente la inversa? ¿Esto es, lamentar que los mejores sean tan blandos, indecisos, inconsecuentes, mientras que los peores arrasan con todo? ¿O necesito remitirte a la lectura de los diarios para que comprendas hasta qué punto han dejado de ser proféticos para volverse realistas?

Después te das el lujo de decir que Harold Bloom, exégeta shakespeariano, ignora a Flaubert. Léé *El canon occidental*, mon cher, antes de hablar, si es que querés saber de verdad cuán excelso es el sitio que Bloom otorga a Flaubert entre los imprescindibles de la cultura. Más adelante decís que *El padre* se interna en problemas "desconocidos en la época isabelina", y describís así su meollo: ¿Cómo hacen estos humildes habitantes del campo iraní para remontarse desde lo más oscuro de las pulsiones a un estadio que pueda ser calificado de civilizado, que descubra en los individuos en conflicto el camino del afecto? Si cambiás de la descripción precedente las palabras *humbildes* por *brutales*, e *iraní* por *británico*, advertirás que lo que queda es una adecuadísima descripción del asunto de *El rey Lear*. Hasta aquí, y haciendo gala de una enorme buena voluntad, podría creer que todo se debió al hecho de que debiste escribir la nota un domingo y los domingos te ponen de mal humor. Pero cuando cierro la revista y veo que, después de acusarme de propiciar una "maniobra de exclusión cultural", vos pusiste en la tapa a Gwyneth Paltrow, Mrs. Oscar, caracterizada como lo está en *Shakespeare apasionado*, me digo: este muchacho me está cargando. (Lo de muchacho es por afecto: vos tenés mucho más años que yo, según se desprende de las fotos que tantas veces aparecen en *El Amante*; y a propósito, ¿qué debería pensar uno de una revista de cine en la que su director sale fotografiado docenas de veces más que, por ejemplo, Orson Welles?) Lo que vendés desde la tapa de tu revista no es Shakespeare, si quiera: es Hollywood. Y no me vengas con que no podías poner *El padre* en la tapa porque ya tenías un aviso en la retirada; si hubieses estado tan convencido de su genialidad y de tu exclusión cultural y de toda la blabla con la que te asumís el Che Guevara del cine mundial, la hubieses puesto igual.

Es demasiado tarde en la historia del mundo como para suponer que contraponerse a los suplementos culturales lo define a uno como avanzado o piola. Y es un error suponer que contraponerte a mí te ayuda a definirte, Quintín. Yo no soy nadie. Y ni siquiera soy tu enemigo, por más que vos retuerzas la verdad para ponerme en lo que suponés el bando de enfrente.

De cualquier forma, seguiré comprando *El Amante* sin variar mi hábito de lectura. Soy de los que creen que no hay que condenar a un hombre por el más bajo de sus actos.

Un abrazo

Marcelo Figueras

ELIA KAZAN: el dilema absuelto

Por Amílcar Moretti

—¿Cómo sobrevive esa gacela con tres patas?
 —Durante un tiempo, como ves, sobrevive.
 —Alguien tendría que cuidarla.
 —Ni que fueras un dios.
 —¿Qué quieres decir con eso?
 —Perdóname, pero eso es lo que yo llamo sentimentalismo. Nuestra arrogancia de ser nosotros, los humanos, quienes decidimos quién sobrevive, y hasta quién merece piedad. No es nada personal, pero, ¿quién eres tú para decir que esa gacela, en especial, debe salvarse?
 —No es más que el impulso de ayudar a los débiles.
 —Eso es muy cristiano, y muy incierto. Tú eres norteamericano, y sabes que los fuertes sobreviven matando a los débiles.
 —¿Y tú estás a favor de eso?
 —Claro que no.
 —¿En contra?
 —Claro que no.
 —¿Entonces? ¿Es la ley de la naturaleza?
 —Es la ley de la vida. Sálvese quien pueda.”
 (de *El doble*, novela de Elia Kazan)

¿Es posible ser una mala persona y un buen artista? ¿Es posible ser un tipo despreciable y a la vez un creador de valía? El ejemplo inquietante de la alemana Leni Riefenstahl, preferida de Hitler, hace suponer que sí, aunque de modo discutible. Para Elia Kazan, ahora rehabilitado con un Oscar honorífico, parecen valer los mismos interrogantes, aunque las responsabilidades morales y políticas sean de diferente grado.

Los interrogantes y dudas son muchos. Producida una tragedia colectiva —como un genocidio o una persecución masiva— no todas las responsabilidades son del mismo grado. Decir que todos los alemanes bajo el nazismo —o los argentinos durante el Proceso— tuvieron la misma culpa es casi un modo de disculpar a todos (por aquello de que no se puede castigar a todo un pueblo). Hay, sí, diferentes responsabilidades y diferentes alternativas. Siempre es posible elegir. Se puede colaborar o no, callar o protestar, quedarse o huir, complacer o resistir. Hay heroísmos y hay caídas; por supuesto, no faltan tampoco los ejecutores malvados y entusiastas. Otra vez: son grados y son elecciones. El tema con Elia Kazan es paradigmático en el siglo XX. Es innegable su peso en la vida intelectual norteamericana y en la cultura del mundo. Debido al Actor's Studio o no, es posible reconocer en el cine “un modo Kazan de actuar”. También un “estilo Kazan” en la dramática cinematográfica. La marca es indudable. Si no fuera así, el “affaire Kazan” no se hubiese prolongado durante casi medio siglo. El hecho es recordado: en 1952, para salvar su pellejo o por simple conveniencia, Kazan delató a amigos, colegas y activistas políticos ante una comisión oficial que buscaba castigar a gente de izquierda. Entonces, otra vez en el principio: ¿es incompatible ser un canalla, sostener ideas reprochables o asumir actitudes indeseables y a la vez ser autor de grandes obras de arte? ¿O bien se puede ser una basura y un valioso artista? La pregunta, tal vez, incluya un preconcepto puritano, que asocia bien y belleza. Más inquietante aún es que la belleza no tenga que ver necesariamente con la verdad, al menos considerada históricamente. Es este un estimulante dilema ético-moral. En el fondo, resulta obvio, se trata también de un asunto político.



La urgencia por sobrevivir

El tema de Kazan y su delación, siempre recordada y al parecer recién ahora perdonada (¿tuvo que caer el Muro para provocar la disculpa y olvido, al parecer definitivos, de la Academia de Hollywood?), es complejo y tiene muchas aristas y perfiles. Kazan, nacido en Estambul, deambuló desde niño con su familia por Alemania hasta recalar en Estados Unidos. Llegó al país del Norte en las primeras décadas de este siglo y, como tantos otros inmigrantes, arrastró el trauma del desarraigo y la adaptación, notorio en sus películas. Para un inmigrante en un país ajeno, asediado por una cultura extraña, y ante la imperiosa necesidad de subsistir, el tema principal es la supervivencia. ¿Qué es posible hacer —o no— en el trámite de sobrevivir? En *Lo que el viento se llevó*, Scarlett O'Hara llega a comer raíces de árboles y se propone no ser vencida. ¿Dónde está el límite moral? Primo Levi relata que en Auschwitz no sobrevivieron los mejores sino los peores. ¿Qué es justificable o no en una situación límite? ¿Qué es legítimo cuando se trata de la supervivencia? ¿Quién puede arrogarse el derecho a juzgar en esas circunstancias? Claro, es cierto, Kazan no arriesgaba vida sino trabajo, dinero y comodidad; en el peor de los casos, a lo sumo, iría a la cárcel. Además —otra vez hay que repetirlo—: es posible elegir. Siempre. De hecho, hubo gente (los recordados —¿u olvidados?— “Diez de Hollywood”), que no transaron y no delataron. Que conservaron su dignidad, actuaron con coraje y fueron a parar a prisión o perdieron sus trabajos. Kazan no; decidió, en cambio, denunciar.

En *Tiempo de canallas*, el libro de Lillian Hellman sobre sus recuerdos del macartismo, la escritora —quien, citada también, no accedió a delatar— cuenta la siguiente anécdota: “Algunas semanas después de mi cena con (Clifford) Odets, Elia Kazan, a quien todo el mundo llamaba Gadge, me informó que Spyros Skouras le había dicho que, a menos que se presentara ante el Comité (de Actividades Antinorteamericanas) como ‘testigo bien dispuesto’, no volvería a hacer otra película en Hollywood. Antes de decirme algo tan sencillo, pasamos una extraña media hora en el bar del hotel Plaza. Me era imposible comprender lo que estaba tratando de decirme, entre tartamudeos e indirectas. Gadge era un tipo ambiguo: con la excusa de que yo necesitaba hacer una llamada, telefoneé a Kermit Bloomgarden, productor teatral de mis obras y de *La muerte de un viajante*, dirigida por Kazan (Kermit y Gadge se conocían desde jóvenes, pero yo nunca había conocido bien a Kazan). Le dije a Kermit por teléfono que no entendía por qué Kazan me había invitado a tomar unos tragos y si tenía alguna idea de lo que estaba tratando de decirme.

—Te está diciendo que ha decidido colaborar con el Comité. Lo sé porque me lo confesó esta mañana.

Cuando regresé de hacer mi llamada, hablamos unos minutos más y me inventé la excusa de un compromiso ineludible. Estaba lloviendo y tuvimos que esperar frente a la puerta del hotel, mientras llegaba un taxi. Yo no quería hablar más con él, y aguardamos en silencio un buen rato, hasta que Kazan dijo súbitamente.

—Para ti es fácil hacer lo que te dé la gana, porque de seguro ya te habrás gastado toda la plata que ganaste.

Esto me desconcertó durante unas semanas, hasta que entendí por fin lo que había querido decirme; era lo mismo que mi abuela rica solía repetirle a sus amistades de clase media baja y a sus parientes venidos a menos; lo mismo que en una ocasión le oí decir a su chofer, Fritz, a quien ella había bautizado Hal: “Los pobres tienen menos problemas que los ricos. El dinero no agobia a quienes no lo tienen”.

El dilema de Galileo

Otra óptica consiste en enfocar a Kazan desde Galileo. Frente a la Inquisición, renegar de la verdad sostenida. Humillarse, doblegarse ante la fuerza, ante la imposibilidad de luchar contra ella. La diferencia, en este caso, probablemente estribe en que Galileo sufrió suplicio y no creía en su desmentida y —un dato

no menor— no hacía daño a nadie. Kazan tal vez tampoco estuviera demasiado convencido de lo que dijo ante la Comisión que lo presionaba, pero involucró a otras personas para salvarse o para seguir perteneciendo a esa clase de personas, según una expresión de Orson Welles, capaz de cualquier cosa con tal de conservar su piscina en la residencia de Hollywood. (Al respecto, en agosto de 1955, citado a declarar Tony Kraber, miembro del Group Theater al que había pertenecido Kazan, preguntó: "¿Es este el mismo Kazan que firmó un contrato de medio millón de dólares al día siguiente de haber dicho nombres ante el Comité. ¿Vendería usted a sus hermanos por medio millón de dólares?").

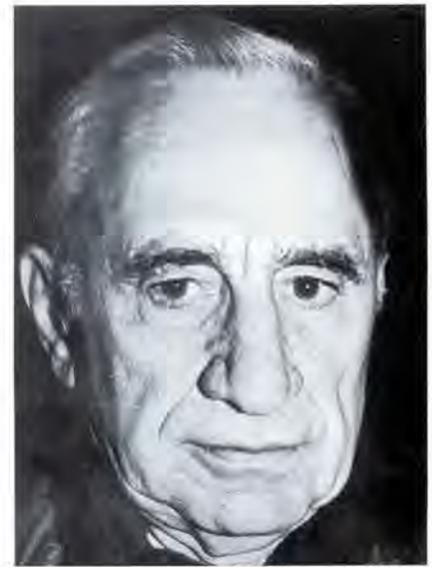
La similitud entre Galileo y Kazan es exagerada y, seguramente, impropia. Pero algo la hace en cierto punto aceptable: en ambos hubo dolor moral. Para Kazan hubo un quiebre. Se notó. Sus películas, a partir de allí, nunca fueron iguales. Los dilemas morales y psicológicos de su obra cambiaron. Sufrió el rechazo y la repugnancia moral y política de muchos de sus colegas de la cultura y la intelectualidad. Se hizo casi un innombrable en los sectores liberales-progresistas, aunque, en rigor de verdad, la industria solo lo "castigó" con el olvido cuando sus películas dejaron de dar ganancia.

En Europa, en los años 80, se le rindieron algunos homenajes, pero en Estados Unidos, todavía a fines de esa década, era imposible o al menos irritante plantear —como se hizo en algunos casos— una reivindicación en círculos intelectuales. La Academia lo premió con Oscars en varios momentos, pero, cuarenta años después, el "caso Kazan" suscitaba malestar, era profunda y, quizá, llamativamente perturbador. Desde 1952, muchos comentarios en la industria se hacían a espaldas de Kazan; el realizador, en las pocas entrevistas que concedió durante todas esas décadas, siempre rehuyó el tema de su famoso testimonio y se mostró casi siempre evasivo y a la defensiva. En todo caso, se refugió en su departamento de Nueva York para dedicarse a su trabajo de novelista, hastiado —insistía— del cine de efectos especiales para un público adolescente y, sobre todo, de tener que mendigar dinero a los productores y convencerlos de la valía de sus guiones. Pero es posible advertir que, desde 1952, la vida para Kazan, filmando o no, no fue la misma. La delación fue un trauma, le causó daño moral y sus fantasmas —ambiguos, equívocos, a veces parece que justificatorios— se dejan ver en sus películas y novelas.

Lo que no se olvida

Homero Alsina Thevenet, que entre nosotros se ha ocupado del caso de Kazan y otros similares en su libro *Listas negras en el cine*, trata de disipar la leyenda negra en torno de la figura del realizador y atempera las acusaciones sugiriendo que con él se cometió "una simplificación errónea de la realidad". Sin embargo, el texto de su interrogatorio parece justificar la reacción de reprobación. Kazan delató por lo menos a 19 personas y comprometió a otras 3, involucrándolas directa o indirectamente con el Partido Comunista, en un momento especialmente peligroso, en pleno maccartismo. El mismo confesó haber sido afiliado de la organización durante 19 meses, entre 1934 y 1936, aunque ensayó justificaciones de buena voluntad e ignorancia y se mostró muy arrepentido y fervoroso anticomunista.

Kazan declaró dos veces ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas, organismo del Congreso dedicado a investigar, perseguir y condenar a falsos o reales comunistas o simpatizantes. En el primer interrogatorio, en enero de 1952, mencionó con reticencia sólo a algunos viejos simpatizantes —en general, ex colegas de teatro— y se negó a revelar el nombre de la mayoría de los presuntos o reales activistas que conoció. Después, arrepentido, presionado o por simple conveniencia, pidió volver a declarar ante el tribunal. Lo citaron en abril: tras absolver su propio "error" (aclaró que su afiliación se debió a equivocados propósitos humanitarios en defensa de los pobres y desempleados, y para combatir a Hitler), mencionó los nombres de su "unidad" partidaria en el Group Theater, antecedente en los años 30 del Actor's Studio dirigido por Lee Strasberg, Cheryl Crawford y Harold Clurman. Delató allí a 9 personas, entre los más conocidos Paula Miller (después esposa de Strasberg) y al dramaturgo Clifford Odets. Excluyó a una persona, salvándola, y mencionó en cambio a tres sindicalistas y miembros del PC. Nombró también a un actor que colaboró y a un dramaturgo. Agregó los nombres de dos asociaciones teatrales. De todos los nombrados, algunos ya estaban muertos para esa época, esto es, 1952.



La lectura de las actas del interrogatorio y carta de Kazan es absolutamente ilustrativa, y en gran medida lamentable: se presenta como víctima y dice que los comunistas intentaron adoctrinarlo para hacer actividades de infiltración, captación y propaganda. Como sin querer, curiosamente, deja en claro la justicia de uno de los reclamos impulsados entre los actores por los activistas del PC: el pago de salarios durante los ensayos. Pero resalta que se aleja del partido asqueado por las componendas, peleas por el control y por su confusionismo ideológico, postura antidemocrática y autoritarismo. Recuerda con especial rechazo cuando se lo quiso someter a un simulacro de autocritica y arrepentimiento público por no seguir los dictados de la organización (recuérdese que se trata de la época de las famosas y ominosas "purgas" estalinistas).

Ya con cierta obsecuencia y quizá estudiada sumisión, dice en esos documentos que, a partir de ese momento, aprendió a "detectar" las organizaciones comunistas que se le acercaban para captarlo o manipularlo en beneficio de las mismas, aceptando que en algunas oportunidades pudo haber dejado que usaran su nombre en manifiestos, o bien que fue utilizado sin su consentimiento expreso. En todo caso, patéticamente, se arrepiente de haber firmado declaraciones en favor de "los Diez de Hollywood", en 1947 —en los primeros interrogatorios maccartistas— y dice que estaba "disgustado por el silencio de 'los Diez' y por su actitud de desacato". Cabe destacar que gente como Humphrey Bogart, Gene Kelly, John Huston, Danny Kaye, William Wyler y Lauren Bacall, entre otros, que marcharon en Washington en 1947 contra la caza de brujas de la histeria anticomunista, también en su momento y en algunos casos debieron pedir disculpas o hacer "aclaraciones" sobre la legitimidad de esa espontánea expresión en favor de la libertad y los derechos humanos.

El agradecimiento que faltaba

El final de la exposición de Kazan ante sus interrogadores se parece a la desvergüenza y la humillación acomodaticia: hace un abierto panegírico anticomunista y se compromete a dar más "ayuda" al Comité, si así se lo requiriera. El historiador español Roman Gubern supone que la primera intervención de Kazan, elusiva con sus interrogadores, "lo colocó naturalmente en una posición vulnerable y es probable que la industria haya ejercido sobre él fuertes presiones, pues tampoco los productores estarían dispuestos a prescindir tan fácilmente de un talento tan prometedor y rentable (...) Estas presiones, conjugadas con la incertidumbre y temor de ser procesado por 'desacato al Congreso', pueden contribuir a explicar la postura ulterior de Kazan."

De cualquier modo, hay algo que parece corroborar la "caída" de Kazan, su "momento de debilidad", que los años ahora suponen borrar. Francis E. Walter, miembro del jurado que recibió su declaración de 1952, en su respuesta al director, hace de él una defensa que, con el paso del tiempo, se convierte casi en una condena: "Señor Kazan, agradecemos su colaboración con nuestro Comité. Sólo por medio de la ayuda de gente como usted hemos podido avanzar como lo hicimos para atraer la atención del pueblo norteamericano hacia las maquinaciones de esta conspiración comunista para el dominio del mundo."



Con el propósito de promocionar el estreno de *El divino Ned* de Kirk Jones, estuvo en Buenos Aires David Kelly, uno de los simpáticos co-protagonistas del film. Una entrevista de algo más de media hora —compartida con otros cuatro colegas— sirvió para conocer a una persona agradable, culta y con rigurosos conocimientos sobre teatro, el ámbito que el actor prefiere y en el que se siente más cómodo, de acuerdo con sus orígenes y estudios. Kelly recordó su papel en *The Jigsaw Man* (1984) de Terence Young, especialmente porque tuvo la oportunidad de compartir algunas escenas con Laurence Olivier, quien ya se encontraba muy enfermo durante el rodaje. También trabajó con otras celebridades del teatro y el cine británico; por ejemplo, con Albert Finney en *A Man of no Importance* (1994) y John Gielgud en *Portrait of the Artist as a Young Man* (1987) de Joseph Strick, basada en un texto de Joyce. También confesó su admiración por Roman Polanski, con el que interpretó un pequeño rol en la malograda *Piratas* (1986), una película —según el actor irlandés— en cuya gestación hubo demasiados interesados. Respecto de *El divino Ned*, con sumo acierto y conocimiento del tema, Kelly comparó el tono irónico y ligero del film de Jones con algunos títulos de los estudios Ealing, al enfatizar las similitudes entre *Whisky Galore!* (1949) de Alexander Mackendrick y la historia

de los viejitos de un perdido pueblo irlandés que obtienen el dinero del premio mayor de la lotería. El encuentro con Kelly fue más que confortable, como si se estuviera frente a un pariente irlandés de refinados gustos. Otras preguntas de los colegas variaron entre cuestiones puntuales sobre *El divino Ned* y los hobbies del actor, fuera de sus trabajos en cine, teatro y televisión. Kelly comentó su afición por la pintura y se declaró un amante de los pianistas de jazz, algo que no iba a dejar pasar por alto. Una vez terminada la parte formal de la entrevista, conversamos brevemente sobre este tema, donde él no ocultó su gusto por Oscar Peterson, Bill Evans y, en especial, por el autor de *Misty*. En ese momento, ninguno de los dos recordaba el nombre del compositor, a pesar del recorrido que hicimos por la historia del jazz y sus pianistas. Este olvido (que jamás me perdonarán los especialistas), por suerte quedó remediado inmediatamente. A punto de retirarme del lugar, la voz de Kelly (en el único momento donde el actor perdió su compostura), casi a los gritos, recordó que se trataba de Erroll Garner. Con este hecho quedó comprobado, por si quedaban dudas, que los jazzólogos (o los aficionados al jazz, como Kelly y yo) también tenemos sentimientos.

Gustavo J. Castagna

Un cineasta maldito

Recuerdo que, a fines de los sesenta y principios de los setenta, el llamado nuevo cine checo gozaba de gran prestigio entre la cinefilia porteña. Fueron muchas las películas de ese origen que se vieron en aquellos tiempos, pero por encima del realismo casi naturalista de Milos Forman (*Los amores de una rubia*), las alegorías facilistas de Vojtěch Jasný (*Un día, un gato*), o los prolivos films, muy ligados al cine de *qualité*, de Kachyna y Vlacil, hubo dos películas que se destacaron netamente: la mítica e irrepetible *Locas margaritas* de Vera Chytilová (que se puede conseguir en video) y un film anterior a este y que no vio casi nadie, *Diamantes en la noche* de Jan Nemeč. Nacido en Praga en 1936, Nemeč estudió cine en la escuela de esa ciudad, impresionando con sus primeros cortos (ganó un premio en el festival de Amsterdam con su film de graduación) y algún trabajo documental antes de realizar, en 1964, cuando solo tenía 28 años, *Diamantes en la noche*. Tras colaborar en un film en episodios dirigió *La fiesta y los invitados* (no confundir con la película de Bertrand Tavernier), una obra que creo haber visto hace muchísimos años en alguna semana dedicada al cine checo. Luego de un breve matrimonio con Esther Krumbachova (la genial guionista de *Locas*

margaritas), quien colaboró con él en la realización de su siguiente film, *Los mártires del amor*, Nemeč rodó en 1968 *Oratorio para Praga*, un documental sobre los efectos de la invasión soviética a su país, que obviamente le acarreó las iras gubernamentales y fue la última película que pudo filmar en su patria. Después de un largo período de inactividad, en 1974 se le permitió partir a Francia, y al año siguiente dirigió en Munich una coproducción germano-francesa que es, hasta la fecha, su último film. En busca de financiación para alguno de sus proyectos partió hacia Estados Unidos sin conseguir nunca rodar una película, siendo su única participación conocida en un film la de "consultor especial", que se le asignó en *La insoportable levedad del ser*, la película que sobre la novela de Milan Kundera realizó Philip Kaufman en Praga. Un rol que suena casi a homenaje póstumo. En los últimos años nada se ha sabido de la vida de Jan Nemeč, un cineasta joven aún, que es una de las grandes carreras abortadas de la historia del cine. Esta introducción no tendría demasiado sentido si no fuera porque el cine Cosmos en sus funciones diarias de las 12.30 programó *Diamantes en la noche*, que no se veía desde su estreno hace casi treinta años. La película no se pudo exhibir

en la fecha anunciada debido a los arbitrarios cortes de luz de Edesur, pero ante una gestión de Sergio Wolf, se proyectó hace unos días por la mañana para un grupo de críticos interesados en verla. Hay que decir que *Diamantes en la noche*, rodada en blanco y negro, mantiene intactas las virtudes que asombraron a la crítica en el momento de su estreno. Esto es, un relato de compleja estructura narrativa en el que la descripción de los últimos momentos de la vida de dos adolescentes perseguidos después de huir de un convoy nazi se convierte en un deslumbrante poema visual, donde aparecen sus recuerdos y alucinaciones. También las obsesiones de Nemeč (la relación entre el tiempo real y el cinematográfico, la memoria, la opresión como contexto) se desgranar en este relato de estremecedora belleza, con una excepcional utilización de la banda de sonido, que casi prescinde del diálogo, y de apenas 65 minutos de duración. Sería bueno que el cine Cosmos, ya que dispone de una copia, incluyera en su programación esta auténtica joya del cine de los años sesenta, que muestra el inmenso talento, tal vez hoy perdido para siempre, de Jan Nemeč.

Jorge García

Así es el cine de Bolivia

Por Máximo Eseverri



Hace más de treinta años, el cineasta boliviano Jorge Sanjinés Aramayo se formuló la siguiente pregunta: ¿cuál es el papel del cine en un país pobre? Los realizadores que lo antecedieron con películas como *Corazón Aymara* (1925) o *Wara wara* (1929) se habían hecho tácitamente el mismo cuestionamiento. Hubo más interrogantes no formulados: ¿cómo retratar las raíces? ¿Cómo contar la historia de este país en este siglo? ¿De qué forma darle voz a las mayorías silenciadas? El gran tema del cine boliviano parece ser el registro. En los últimos años, la urgencia por ocuparse estrictamente de temas "de interés nacional" (acaso debido a la reducida producción de films) parece haber dejado lugar a ficciones que, a la manera de una parte del nuevo cine argentino, se ocupan de la gente común, sus pesares y sus aventuras, recurriendo a los géneros tradicionales y sin la inflamación política del cine de base. Un viaje a este presente (más *Ukamau*, una hermosa ventana que permitió una mirada hacia el pasado) fue el Encuentro con el Cine Boliviano realizado por el Teatro San Martín y la Fundación Cinemateca Argentina, con el auspicio y la colaboración de la Embajada Boliviana y la Cinemateca Boliviana.

La creación, en 1992, del Fondo de Fomento Cinematográfico de Bolivia dio como resultado, dos años después, un hecho inédito: la producción boliviana, que raramente superaba los dos largometrajes anuales, alcanzó en 1995 su récord de cinco títulos. Ellos fueron: *Viva Bolivia toda la vida* de Carlos Mérida (una suerte de *La fiesta de todos*, realizada a raíz de la clasificación de ese país para el Mundial '94), *Para recibir el canto de los pájaros*, la última película de Jorge Sanjinés, *Cuestión de fe* de Marcos Loayza (estrenada en Argentina en dos ocasiones), el docu-drama *Sayariy* de Mela Márquez —que se proyectó con el corto de animación *Paulina y el cóndor* de Marisol Barragán— y la que, hasta ahora, es la producción más cara de la historia boliviana: *Jonás y la ballena rosada*, la ópera prima de Juan Carlos Valdivia.

En los primeros días de marzo de este año pudieron verse tres de estas películas en la sala Lugones (y *Jonás...* en el cine Cosmos). Con ellas se vio la última película de Paolo Agazzi *El día que murió el silencio* (1998), protagonizada por Darío Grandinetti. La cuarta película proyectada en la sala Lugones se programó casi por casualidad: en reemplazo de *La calle de los poetas* (1998) de Diego Torres Peñalosa, se proyectó *Ukamau* (1966) —"Así es" en aymará—, uno de los primeros largometrajes sonoros bolivianos, con cuyo título se bautizó luego al grupo de cineastas que lo realizó.

Toda la muestra (podríamos incluir en ella la película que por esos

días se proyectaba en el Cosmos, comentada por Diego Brodersen en EA N° 84) no hizo sino afirmar la calidad y, sobre todo, la originalidad del largometraje de Loayza (comentado por este mismo redactor en EA N° 74).

Gracias al reemplazo inesperado, también se confirmó que el buen cine boliviano no comenzó en esta época, sino que tiene varios antecedentes.

Todos los films presentados encierran, sin duda, un feroz amor al cine. Son realizaciones técnicamente impecables, llevadas a cabo en un lugar donde las condiciones económicas arrastran con fuerza hacia la pasividad. Pero a esta altura del siglo, comienzan a diferenciarse con claridad los problemas técnicos de los que realmente hacen al buen cine. Agazzi bucea en la historia de un pequeño pueblo de provincia a través de una historia con ecos de realismo mágico *alla* García Márquez. Son esos ecos (o cómo están actuados, o la dirección de actores) los que hacen zozobrar al film. *Sayariy* es el último exponente de una larguísima tradición (tiene casi un siglo) de trabajo documental sobre las comunidades indígenas. Elabora una historia a partir del registro de la festividad del Tinku del 3 de mayo en Macha, donde se enfrentan dos comunidades. El enorme peso del valor de las imágenes documentales pone en jaque (esto es moneda corriente en este tipo de películas) la parte de ficción.

Y estuvo la gran posibilidad de encontrarse con el cine del grupo Ukamau en pantalla grande. El trabajo de Sanjinés, Soria, Eguino, Rada y el resto del grupo es una cachetada en la cara de las voces autorizadas para decir qué es lo que está bien y qué es lo que está mal en cuanto a estética cinematográfica. Habiendo logrado el más refinado cine en las peores condiciones —con largometrajes como *Ukamau* o *Yawar Mallku* (Sangre de cóndor)—, Sanjinés renegó de él y realizó otro cine, incomparablemente valioso y valiente, donde las nociones de guión y protagonistas están borradas, con films como *El coraje del pueblo* (1971), *Jatun auka* (*El enemigo principal*, 1974) o *Lloksy Kaymata* (*¡Fuera de aquí!*, 1977), para luego reintegrar todo en gemas formales como *La nación clandestina* (1989). Pero no es este el espacio para desarrollar esta historia ni la del cine de Bolivia. Los interesados pueden empezar por visitar el site www.bolivian.com/cine.

La impresión, de *Ukamau* a *Cuestión de fe*, pasando por la bella animación de papeles recortados a mano *Paulina y el cóndor*, es que nada (ni una estética, ni una tendencia, ni una tecnología, ni una técnica, ni una postura) logra pesar más que el talento.



La Videoteca

en **Liberarte**

Corrientes 1555
(1042) Capital Federal
Tel. 4373-4558

Cine de autor
Cine mudo
Clásicos del cine
Cine argentino
Documentales
Arte, Pintura
Operas, Ballets, Musicales

Videoclub Gatopardo

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086
San Telmo

Venta y alquiler

Fundación Cineteca Vida
Anuncia

LA BIBLIOTECA DE CINE PRONTO

Imagen en producción y servicios

- Exteriores Betacam SP y U-Matic High Band SP de 1 a 5 cámaras
- Islas de producción en Betacam SP y U-Matic High Band SP A-B Roll, con gráfica 2D y 3D y efectos digitales
- Piso de grabación para televisión con chroma y switcher de 10 canales
- Traducciones, subtítulos y doblajes
- Grabación de audio y musicalización
- Realización integral por Cable / TV abierta
- Realización integral de documentales, promociones,
- Institucionales, comerciales y videoclips
- Copiado multiformato Betacam ST / U-Matic High Band / U-Matic Low Band / S-VHS / VHS
- Multicopiado VHS
- Trascodificación y Telecine

Imagen Producciones Al precio justo
El Salvador 5879 (1414) Buenos Aires - Argentina - Tel: (001) 4777-0719

En Rosario, los números atrasados de **EL AMANTE** se consiguen en

Librería La Maga

Entre Ríos 1317, Rosario

Películas Reversibles
SUPER 8 mm

ARCO IRIS
.....SUPER 8



- B & N** Plus-X 40 asa * T
Tri-X 160 asa * T
- Color** Kodachrome 40 asa * T
Ektachrome 125 asa * T

También Revelamos

Viamonte 675 5º.C (1053)Bs.As. TEL 4393-3833

movicom
La evolución permanente.

Conceptos clave en Estética del Cine

estilos - géneros - movimientos
teorías contemporáneas

un curso de Eduardo A. Russo

informes al 4823 9270

Videoteca

PICCADILLY

- Alquiler de películas
inconseguidas y rarezas,
en video y DVD.

L A M B A R E 8 9 7
(SARMIENTO al 4600)



Taller de escritura para cine

Lorenzo Vilches (comp.)
Gedisa, Barcelona, 1998, 338 pp.

Tanto en su estatuto equívoco en relación con la creación de una película, como en cuanto a su enseñanza posible, el guión es un objeto especialmente inasible. De esos que cuando más se acerca uno, más tienden a evanescerse, a perder contornos, a diluirse en territorios alledaños. Este libro parece una muestra sintomática de esta especie de maldición que atañe al guión cinematográfico como objeto de conocimiento. Lorenzo Vilches, investigador chileno afincado desde hace largo tiempo en España, dirige un master de escritura para cine y televisión que se dicta desde 1991 en la Universidad Autónoma de Barcelona, y que desde el año pasado ha incorporado un curso a distancia vía Internet. Haciendo frente a la eterna queja de la "falta de buenos guiones" que parece constitutiva de cada industria audiovisual desde sus orígenes (aunque siempre se esboce con un tono de urgencia), el emprendimiento intenta hacer punta en una Unión Europea en la que la enseñanza del cine y la TV trata de instalarse a la par de aquella de las universidades norteamericanas, en un

rango tanto práctico como de investigación. Este *Taller de escritura para cine* acepta, desde la misma introducción escrita por Vilches, el desafío de una didáctica pragmática, aunada a la vocación crítica y analítica que es afín al campo académico europeo desde hace décadas. Y el resultado es una obra extraña, cuyos logros y perplejidades reactivan la pregunta por el guión, hasta instalarla en un terreno *inicial*. Como el título lo indica, el libro recoge algunos de los talleres impartidos en la UAB durante los últimos años. Son el relato de esas experiencias, claramente instaladas en dos territorios difícilmente compatibles: el del *workshop* a la americana, lleno de consejos prácticos y hasta de "vivencias" de dudoso valor conceptual (con el común anzuelo del indiscutido *guión exitoso* como modelo a seguir), y el de los análisis de la narrativa cinematográfica como acceso al conocimiento de los resortes del relato. Vilches trabaja —a partir de varios ejemplos— sobre la construcción del punto de vista, Pere Lluís Cano (otro de los responsables del master de la UAB) hace una sintética y útil aproximación a la *Poética* de Aristóteles comentada desde el cine contemporáneo, y Jean-Louis Comolli ensaya sobre las fronteras

del documental y la ficción, en el tramo más brillante del libro.

Pero el *Taller de escritura para cine* no termina aquí. Jean-Claude Carrière aporta conceptos que reiteran algo de lo esbozado en su seductor escrito *La película que no se ve* (Paidós, 1996), y demuestra una vez más que como docente es un excelente narrador, mostrando y ocultando a la vez. Pese a todo, hasta aquí el libro manifiesta cierta continuidad. La pregunta por la consistencia posible en una didáctica del guión que intente *globalizarse* es cómo —más allá del "efecto libro" que aporta el paginado, el cosido y las tapas— pueden esos acercamientos hacerse compatibles con los talleres —entre las propuestas de manual de autoayuda del guionista o las indicaciones del tipo "hágalo usted mismo"— que dirigen los invitados americanos a la UAB.

Sería injusto acotar que Linda Seger, ocupándose de la creación de personajes, o Tom Abrams, trabajando sobre el guión del thriller, son desdeñables. Uno encuentra alguna intuición brillante, entre la maraña de anécdotas y ejemplos con vocación de parábola, aunque el tono general es el de la charla derivativa, el del sobrevuelo que no evita demasiado frecuentemente la caída en el lugar

común. No obstante, lo que no se les puede objetar a ambos es su calidad de profesionales empeñados en enseñar desde *su oficio*; instalación en la que encuentran sus mismas limitaciones. Y de todas maneras no llegan a inspirar la vergüenza ajena que convoca la italiana Maricla Sellari, cuya didáctica incluye ejercicios respiratorios y técnicas grupales para despertar en el guionista la conciencia de su cuerpo y descubrir que hacer un guión puede ser un camino para el autoperfeccionamiento y la superación de miedos infantiles.

En este planteo bifurcado la enseñanza del guión parece encontrar hoy en día sus principales dilemas en el ámbito universitario. Uno se pregunta si el eclecticismo y la sumisión al mercado será una buena política, o se trata de un pequeño paso más hacia la entropía audiovisual amparada en un instrumental de análisis cada vez más tímido junto a las sugerencias del *software* dramático programado a partir de casos exitosos. Este *Taller* puede leerse con provecho, creemos, como testimonio de esa disyuntiva que muestra otra cara más de la crisis narrativa que correte al cine de hoy.

Eduardo A. Russo



Anuncie en *El Amante*

Llámenos al
4322-7518 o
al 4326-5090

o visítenos en
Esmeralda 779
6º A, Capital

UN COMPILADO MÁS Y VAN...
Un ángel enamorado (City of Angels): compilado de canciones pop y algunos temas de la banda sonora original compuesta por Gabriel Yared, perteneciente al film homónimo, 1998, Warner Sunset/Reprise (Warner).

Tan solo cuatro temas pertenecientes a la banda sonora original se incluyen en este disco que contiene catorce tracks y que pretende ser la representación musical exacta de lo que se ve en ese fiasco soporífero protagonizado por Nicolas Cage y Meg Ryan, dirigidos por Brad Silberling, llamado *Un ángel enamorado*.

De este modo, Gabriel Yared (pésimamente premiado con un Oscar en 1997 por su trabajo como compositor de la música de *El paciente inglés*) irrumpe nuevamente con los mismos recursos con los que trabajó no solo en esa película, sino también en *Betty Blue* (1986). Hace dos años, Yared compitió por un Oscar de la Academia de Hollywood en la categoría Música Original de Film Dramático con Patrick Doyle (*Hamlet*), Elliot Goldenthal (*Michael Collins*), David Hirschfelder (*Shine*) y John Williams (*Sleepers*). Si bien las comparaciones siempre son odiosas (más aún en este

caso, cuando las diferencias saltaban a la vista), incluso si cada uno de los competidores de Yared hubiera escrito y ejecutado sus respectivas partituras dormido o en medio de un ataque de convulsiones, la banda de sonido de *El paciente inglés* no habría merecido siquiera haber sido nominada.

Pero, con el mismo criterio con el que las democracias se corrompen ("Yo también robo, total —diría el funcionario público—, como roban todos, de lo mío nadie se va a dar cuenta..."), *El paciente inglés* (la película) se llevó, de paso, nueve estatuillas, entre ellas una para este compositor, repitiéndose un caso similar al de *Titanic* en 1998.

Resulta sorprendente que Yared haya realizado un desempeño tan mediocre teniendo un pergamino laboral que incluye estupendos trabajos como los de *Sálvese quien pueda* (1979) de Jean-Luc Godard, *La Lune dans le caniveau* (1983) y algunos fragmentos de *Betty Blue* (por ejemplo: el dúo de dos pianos, aunque suene redundante, de Béatrice Dalle y Jean-Hugues Anglade), ambas de Jean-Jacques Beineix.

En *City of Angels*, Yared ni siquiera sabe si está a mitad de camino del pop o de lo sinfónico, si está con los pies en la tierra o colgado de alguna nube más

cerca de Hollywood que de su formación académica en música "formal".

En los temas de su autoría (para variar ubicados al final de la lista de tracks) "An Angel Falls", "The Unfeeling Kiss", "Spreading Wings" y el homónimo del film, no están siquiera unos kilómetros cerca del desempeño que tuvo en, por ejemplo, *Hanna* (Costa Gavras, 1984), *Beyond Therapy* (Robert Altman, 1987) y *L'Amant* (Jean-Jacques Annaud, 1991). Realmente una pena. Pero esto se ve a menudo, ya que cada vez más la música se esclaviza a las imágenes, al punto de perder entidad propia y transformarse en algo anodino, pudiendo seguir, como en el caso de la película premiada de Anthony Mingella, su soporífero derrotero. Más allá de que al imperio de Miramax Films esa victoria de 1997 le haya servido para consolidarse por encima de otras productoras de Hollywood.

Gabriel Yared es de origen libanés, nació en la capital de ese país en 1949, y en 1971 abandonó sus estudios de Derecho para viajar hacia el Brasil, en donde avanzó con la música de la mano de Elis Regina e Ivan Lins. Luego pasó a Francia y allí se radicó definitivamente para incursionar en el

mundo de la música de cine tan solo seis años después con *Sálvese quien pueda* del citado Godard.

En *The Unfeeling Kiss* y en *City of Angels* recurre a sus influencias sudamericanas y, con algunos solos de guitarra acústica, bucea en los lugares distintivos de la bossa nova, sin caer en los más comunes, pero sin lucirse demasiado; el resto de los temas escritos por él no son ninguna novedad: coros para recrear un clima de ensoñación, violines para referirse al romanticismo, además de cuerdas, muchas cuerdas (sinfónicas o sintetizadas) para darle calidez a las imágenes. De tan cálidas se tornan una verdadera canción de cuna.

En cuanto a las canciones pop, la canadiense Alanis Morissette con "Uninvited" y los Goo Goo Dolls con "Iris" buscan, también a través de diversos arreglos de cuerdas, no desentonar con la fibra que Yared intenta impulsar con sus temas. Pero desde U2 y Paula Cole hasta Jude y Eric Clapton, ninguna de las canciones fueron escritas especialmente para el film, y no sólo se nota sino que este disco pasa a ser un compilado más de los temas de una película, común y corriente. Y en el caso de *Un ángel enamorado*, muy corriente.

EDELMAN VUELVE AL ATAQUE
Seis días, siete noches (Six Days, Seven Nights): banda sonora original instrumental compuesta por Randy Edelman, perteneciente al film homónimo, 1998, Hollywood Records (Polygram-Universal).

Una vez más el compositor musical de películas como *Beethoven* (1991), *Citizen X* (1995), *Dragonheart* (1996) y *Gettysburg* (1993) —quizás su mejor trabajo hasta el momento—, aparece en las bateas con la banda sonora de la película protagonizada por Harrison Ford y Anne Heche, dirigidos por el siempre efectista y previsible Ivan Reitman, que afortunadamente puede llegar a desprenderse de ese mediocre film con temas muy bien logrados, prolijos, que se dejan llevar muy bien tanto dentro de la película como fuera de ella.

Si bien *Seis días, siete noches* no es una banda sonora perfecta, al menos se hace merecedora de ciertos elogios.

El trabajo de orquestación y de arreglos, ya sea en las cuerdas, en la percusión o en el piano, que busca lograr los climas de suspenso, aventuras, humor y romanticismo a los que nos lleva el film, están muy bien conseguidos por este quincuagenario músico, oriundo de New Jersey,

que trabajó como orquestador de Frank Zappa y James Brown, y escribió temas tanto para Bing Crosby como para Abba o Los Carpenters.

En los temas en los cuales hay cierta presencia de "máquinas" la influencia pop en su carrera es fundamental, y amalgaman sus estudios clásicos con los más modernos.

En diversos tracks de este disco —que a la inversa del comentado en la columna anterior incluye un solo tema no incidental, "The Calypsonians", de la mano del increíble blusero y jazzero Taj Mahal— aparece de forma oportuna el leit-motiv de la película: una pequeña parte en piano al estilo romántico, muy pegadiza y fácil de tararear, sin que por ello uno pueda rastrearla en algún otro film, que es lo que suele suceder con una gran cantidad de leit-motivs.

Temas como "Into the Mist", "Maketea", "Floating Pontoons", "A Ray of Hope", "Saving Goodbye" y "On the Edge" muestran a un Edelman maduro y que con este trabajo entró por la puerta grande al universo Disney, ya que la película fue producida por Touchstone Pictures.

Ante cualquier duda o consulta pueden hacerlo al e-mail de la revista o bien a: sfpineau@yahoo.com



SIN PASAR POR EL
C I N E



Alcanzando las estrellas

Unhook the Stars, EE.UU., 1996, dirigida por Nick Cassavetes, con Gena Rowlands, Marisa Tomei y Gérard Depardieu. (Gativideo)

Alcanzando las estrellas es el primer largometraje de Nick Cassavetes, hijo del cineasta independiente John Cassavetes. Dijo Nick que hizo esta película en homenaje a su madre, Gena Rowlands, y se nota. Efectivamente ella es la protagonista absoluta del film. Ella es la que busca su destino, ahora que sus hijos son grandes y se valen por sí mismos. Ella es la que se permite encariñarse con un chiquito vecino a quien cuida mientras su madre trabaja. Ella es la que considera la posibilidad de volver a enamorarse. Ella es la que toma la decisión de mudarse, vender su casa (en la que había vivido con su marido y sus hijos) e irse lejos. Lo que llama la atención es que este personaje no busca su identidad, no es una mujer perdida, triste, desolada, avinagrada, sino que inten-

ta acomodarse y ser feliz en el espacio y en el tiempo que le queda. Cassavetes logra captar todo aquello que era el personaje antes y lo que será después; trabaja con el constante devenir, con la transformación y con el desarrollo de los comportamientos de la protagonista. Uno de los temas vertebrales en *Alcanzando las estrellas* es el amor, pero no el de las normas y las reglas, sino las distintas formas del amor y sus desproporcionadas, desequilibradas, amores con "peros", no absolutos. Por ejemplo, la vecina de la Rowlands es una mujer golpeada que tiene un hijo pequeño que habla poco pero ve todo; sin embargo, apuesta a

vivir con su marido nuevamente. La hija menor es una adolescente rebelde que busca su destino fuera de la presencia de su madre pero recurre a ella cuando le hace falta dinero. El hijo mayor es un empresario promisorio que va a ser padre e intenta llevarse a su madre a vivir con él a otra ciudad, pero no se detiene a pensar en lo que eso significaría para ella. Todos los personajes que rodean a la protagonista tienen un costado mezquino, casi egoísta. Es ella la que debe acomodarse, la que debe poner los límites, buscar el equilibrio en su amor siempre excesivo y desbordante. Cuando uno ve *Alcanzando las estrellas* es imposible no pensar en alguna de las películas de John Cassavetes, sobre todo en las que tienen como maravillosa protagonista a Gena Rowlands. No es mi in-

tención establecer una comparación entre padre e hijo, sino señalar que algunos de los tópicos del padre son retomados aquí de manera notoria. Por citar un solo ejemplo, la relación que se establece entre el chico y Rowlands remite a *Gloria*. No es esto una ventaja ni una desventaja: es inevitable hacerlo. Además, la presencia imborrable y excelente de Rowlands siempre remite a la mítica figura de John. *Alcanzando las estrellas* es una película simple que se deja ver con placer, que destila cierta melancolía y nos hace votar a favor de la protagonista, de su destino y de sus modos particulares de alcanzar las estrellas, que es lo mismo que alcanzar la felicidad y el amor.

Marcela Gamberini



Palmetto

Idem, EE. UU., 1997, dirigida por Volker Schlöndorff, con Woody Harrelson y Elizabeth Shue (LK-Tel).

Se dice por allí que Schlöndorff es un director prestigioso. Quizá por *El honor perdido de Katharina Blumm* o por *El tambor*, o porque es alemán y contemporáneo de Fassbinder, o —más que dudoso como mérito— porque adapta obras literarias (es el autor del despropósito de adaptar a Proust). El hecho es que este film americano, un policial pedestre no muestra que detrás de las cámaras haya un autor. Ni siquiera alguna clase de personalidad. Rutinaria adaptación de una novela de James Hadley Chase (otra vez la literatura), *Palmetto* intenta rescatar el estilo de los policiales de los cuarenta y solo resulta un inventario de lugares comunes: el perdedor, la mujer fatal, el ricachón engañado, el policía corrupto, la víctima incauta, la voz en *off* como hilván narrativo, las golpi-

zas y el humor irónico. Dada tal precisión a la hora del catálogo, el film podría haberse entendido como una reflexión o una parodia del género. Pero no: la película apenas funciona como una pieza de entretenimiento, y no de los más logrados. Algo molesto, que va a contracorriente del género, es su misoginia. En efecto, si bien en el policial negro la mujer es siempre peligrosa, por lo menos era lo suficientemente inteligente como para manipular los sentimientos del héroe, además de sus instintos primarios. Aquí todo pasa por el sexo ramplón. El problema es que el deseo carnal ha sustituido a la inteligencia. Quizás esta actitud ácida sea un rasgo de autor, pero no hay un solo fotograma que lo demuestre. Eso sí, la visión de Elizabeth Shue bien redondeada (y las adicionales de Gina Gershon y Chloé Sevigny), bien valen el alquiler de esta película.

Leonardo M. D'Espósito



Blues Brothers 2000

Idem, EE.UU., 1998, dirigida por John Landis, con Dan Ayckroyd y John Goodman (AVH).

Los hermanos Caradura (*The Blues Brothers* en el original) es uno de los grandes momentos fílmicos de los 80. Dan Ayckroyd y John Belushi recorrían Illinois perseguidos por la policía, el ejército, la guardia costera, el FBI y un grupo de nazis mientras trataban de armar una banda de blues. La carrera se detenía para dar paso a cuadros musicales con Aretha Franklin, Ray Charles, Cab Calloway, James Brown, John Lee Hooker y otros mancos. Esta segunda parte es casi una remake. Puro placer, alegría de filmar y de oír música. Para recomendarla, basta la zapada final con B. B. King, Eric Clapton, Dr. John, Jack DeJohnette, Billy Preston, Isaac Hayes, Steve Winwood y algunos sordos más. O una escena que parodia *El exor-*

cista, con James Brown en el lugar de Max Von Sydow. O la mayor acumulación de coches chocados que se haya visto. O con el enorme —en todo sentido— John Goodman cantando y divirtiéndose. Si bien Landis tiene propensión al desborde, a veces (este es el caso) la película lo justifica.

Los hermanos Caradura se estrenó en nuestro país bastante mutilada y nunca se editó en video. Esta segunda parte nunca se va a ver —ini oír!— en cines. Es la mala suerte de estos amantes del blues que se mofan de las religiones represivas y tienen la alegría como profesión de fe. Pero ahí está la cajita, para pasarla muy bien dos horas. Como dice Ayckroyd al final del film, Dios actúa de modos misteriosos. No por nada James Brown hace de pastor. PD: No perderse los títulos ni lo que viene después.

LMD'E



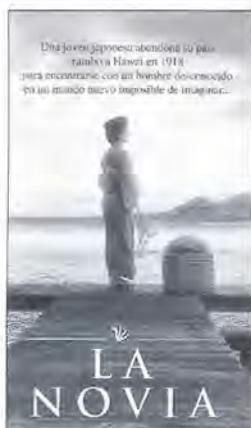
Tropicana

Idem, Cuba, 1997, dirigida por Ethan Wiley, con Vladimír Cruz y Corina Mestre (Gatvídeo).

¿Cómo sería un policial cubano? Un buen muchacho, que trabaja de policía, quiere ser escritor y cuenta uno de sus casos, con aires de son y una trama apenas enmarañada. *Tropicana* no se destaca por ser una buena película, sino por su condición de objeto raro. Y no solo por ser una película cubana, filmada con una pericia que las noticias sobre los recursos de la isla no permitirían adivinar. Es interesante porque, a pesar del tono falso que destila el comportamiento de los agentes del orden habaneros (todos buenos y alegres y comprensivos), se notan las ganas de filmar a toda costa, refleja-

das en las ganas de escribir y la imaginación del protagonista. He aquí una entidad fabulosa que solo el cine puede mostrar: un policía imaginativo. La historia de una santa popular, su medallón y unos contrabandistas alemanes es lo de menos. Lo más atractivo es ver cómo se solucionan, a puro ingenio, los problemas de hacer una película en Cuba. Corolario negativo: a pesar de esto, la dulzura con la que se trata al vigilante de la esquina es de sospechosa a repulsiva. En *Blues Brothers 2000*, un negro cana es imposible: lo exorcizan porque está poseído (y se vuelve músico). Arte y policía no van nunca de la mano. ¿O alguien vio alguna vez a un vigilante poeta? Si no lo vieron, *Tropicana* es su película.

LMD'E



La novia

(*Picture Bride*), Japón, 1995, dirigida por Kayo Hatta, con Youki Kudoh, Christianne Mays, Toshiro Mifune. (Gativideo).

Lo primero que llama la atención de esta película japonesa es que no parece una película japonesa. Antes bien, recuerda inexorablemente al típico telefilm americano por su ritmo, sus inflexiones, sus vicios. Pero por otro lado, y como viene siendo la costumbre en toda película no norteamericana distribuida en Estados Unidos por Miramax, a esta novia le faltan varios minutos de encaje. Perdón, de metraje. Duda sin respuesta: ¿la versión original tenía también los mismos problemas de continuidad, la notoria falta de elipsis que aglutinan las escenas, la misma música melosa que taladra los oídos todo el tiempo?

El título original *Picture Bride* remite a

la costumbre (necesidad económica), a comienzos de siglo, de casar chicas japonesas con hombres de la misma nacionalidad que vivían en el extranjero mediante el envío de fotografías. Lo cual traía aparejado más de un problema a la hora del encuentro real entre los cónyuges.

La novia contiene una de las últimas apariciones en pantalla del gran Toshiro Mifune, en el rol de un nómada exhibidor de films mudos que los relata y hace acotaciones durante la proyección. Y que viaja acompañado por un ayudante llamado Akira.

Diego Brodersen



Una mujer fuerte

(*A Price Above Rubies*), EE.UU., 1998, escrita y dirigida por Boaz Yakin con Renée Zellweger y Christopher Eccleston (LK-Tel).

Desgarrador y conmovedor drama acerca de una buena muchacha judía un poco rebelde que casa con rabino, maestro del *schule* bueno como el pan pero *potz* como pocos. Tras la llegada del primer íngele, la joven comienza a sentir un fuego abrasador que la carcome por dentro, fuego que su santo marido se niega a apagar porque apagar ese fuego no es bueno para los judíos. Entonces el hermano del chico usurpa el rol de bombero y la hace

trabajar para él en el mercado negro. A ella, que no es otra que Renée Zellweger (¡cara de pléztale!), el contacto con el mundo *goy* la cambia, deja de cumplir con sus deberes de *mame*, se involucra con un *schwartz* képale portorriqueño y hasta transgrede el *kosher*. ¡Curve!

Lejos de Jehová todo sale mal. El marido, azulado por la harpía de su hermana la echa de la casa y le quita el hijo. ¡Oy vey! A no desesperar: las cosas se solucionan y la protagonista conquista su libertad. El director de *Fresh*, por lo visto, está obsesionado con las minorías. Para verla, póngase un saquito.

Hugo Salas

REPASO

Ronin, dirigida por John Frankenheimer. (AVH)

John Frankenheimer ha decidido no abandonar el estilo y los temas que lo hicieron famoso hace treinta años. La guerra fría y un estilo seco y poco realista para filmarla son ingredientes que hacen de *Ronin* un film tan anacrónico como digno. Muy por encima de otros exponentes del cine americano actual. Comentario a favor en EA N° 81.

Marius y Jeannette (*Marius et Jeannette*), dirigida por Robert Guédiguian. (AVH)

Una de las grandes sorpresas del año pasado. Una película adorable por donde se la mire. Muy simple en la puesta y muy rica en sus personajes que son todos maravillosos y aunque transcurra en Marsella, ya son todos vecinos nuestros. Un placer como pocos en los últimos años. Esperemos que su director, Robert Guédiguian, pueda estrenar más films en Argentina. Comentario a favor y tapa en EA N° 81.

Antz, dirigida por Eric Darnell y Tim Johnson. (AVH)

Dreamworks, la empresa de Spielberg, Katzenberg y Geffen, salió con todo y esta fue una de sus mayores apuestas. Sin las voces originales de Allen, Stallone, Hackman, Stone, López, Glover y Walken no vale la pena alquilarla. Tanto despliegue de elenco es un poco obsceno pero a pesar de no tener vuelo (la hormigas

del film no vuelan) la película tampoco es descartable, al menos en su idioma original. Comentario en EA N° 81.

La mirada de Ulises (*To Vlemma tou Odyssea*), dirigida por Theo Angelopoulos. (AVH)

Theo Angelopoulos fue uno de los directores que impactó el año pasado en Buenos Aires. Para este año se espera el estreno de *La eternidad y un día*, película que profundiza el debate de los críticos con respecto a si es un gran director como dicen o si es solo "el artista oficial de la comunidad Europea". Comentario a favor en EA N° 57 y en EA N° 81.

Un romance peligroso (*Out of Sight*), dirigida por Steven Soderbergh. (AVH)

Hace 65 millones de años Steven Soderbergh filmó *sexo, mentiras y video*, una pequeña revolución con respecto al estándar de Hollywood. La imaginación, la originalidad y el bajo presupuesto de aquel film terminaron en cosas como *Kafka*, todo lo contrario a lo dicho arriba. Ahora filmó este policial basado en Elmore Leonard sin ni el más mínimo rasgo de personalidad. Los actores ayudan mucho al progreso de la historia y mantienen el interés, sobre todo Jennifer López, presidenta honoraria del club de babosos de *El Amante*. Comentario sobre la película en EA N° 81 y comentarios sobre Jennifer cada dos notas durante todo el año pasado. Mejor actriz en el Balance 98.

Contra el enemigo (*The Siege*), dirigida por Edward Zwick. (Gativideo)

Verdadero cadáver exquisito de Hollywood, cada veinte minutos cambia de guionista y contradice al anterior. Una ensalada fascista y antifascista, machista con un personaje femenino mejor que todos los hombres y xenófoba con un extranjero mejor que todos los nativos. Sería una curiosidad digna de un análisis minucioso si no fuera porque es imposible ver dos veces semejante mamotreto. Comentario en EA N° 82.

La pandilla Newton (*The Newton Boys*) (Gativideo)

Mezcla de western con cine de *gángsters*, *La pandilla Newton* es un extraño film dirigido por Richard Linklater (*Antes del amanecer*, *Rebeldes* y *confundidos*). La toma de partido a favor de los protagonistas y en contra de las instituciones y empresas lo transforma en un film político. Comentario a favor y entrevista a Linklater en EA N° 81.

Vampiros (*John Carpenter's Vampires*), dirigida por John Carpenter. (LK-Tel)

Carpenter no ha vuelto, nunca se fue. Ahora se manda una de vampiros con raíces medievales y más cruces que Ferrara y Zeffirelli juntos, pero con humor y talento, eso sí. El largo debate sobre el terror ateo vs. el terror católico no ha llegado a su fin, me temo. Comentario a favor en EA N° 82.

CLÁSICOS



Los verdugos también mueren

Hangmen Also Die, EE.UU., 1943, dirigida por Fritz Lang, con Brian Donlevy, Walter Brennan, Anna Lee. (Época)

La obra de Lang en Norteamérica refleja una y otra vez su terrible experiencia con el régimen nazi, que aspiraba a convertirlo en el representante del cine del Tercer Reich. Personajes acosados y perseguidos, mujeres tramposas, falsos culpables, sillas eléctricas y un opresivo manto de fatalismo cubrieron su obra del período americano. Sin embargo, las películas de Lang que aluden explícitamente al nazismo aparecen curiosamente despojadas del clima paranoico y obsesivo que recorren obras más personales como *Scarlett Street* o *Más allá de una duda razonable*. Producida en 1942, *Los verdugos también mueren* asume un abierto tono de alegato. Su historia se inspira en la lucha del pueblo checoslovaco contra el invasor nazi. Pero todo lo

que sucede en ella luce como una representación teatral mecánica del nazismo y escenográfica. El elemento de extrañeza que tan bien maneja Lang, donde lo estable y reconocible se desvanecen ante la irrupción de lo siniestro, no aflora en ningún momento de la película. Su iluminación homogénea y delatora parece una metáfora de lo que sucede con esta película, que no deja ningún rincón oculto o en sombras para ser descubierto por nosotros del otro lado de la ficción. Todo parece resuelto y explicado y no hay un solo rincón de la película que no esté iluminado. En este punto sería bueno recordar la influencia que tiene el texto de Bertold Brecht en la película. Lang admiraba profundamente a Brecht y lo ayudó a emigrar a California cuando el autor teatral tuvo que escapar de la persecución nazi. Como Brecht no hablaba una palabra de inglés fue necesario contratar a un escritor que

hablase perfectamente alemán para traducir el guión. Aunque en los créditos aparece el nombre de John Wexley, el noventa por ciento del guión fue escrito por Brecht y nadie podría dudar de ello. Cada vez que aparece una idea política o un discurso entrelazados en las líneas del diálogo, uno salta y dice: aquí esta Brecht y su preocupación por que la obra tuviera un efecto político, un sentido práctico y movilizador que acelerara la revolución, el mundo nuevo que él veía llegar.

El peso didáctico del escritor aparece por ejemplo en la carta de despedida para su hijo que dicta Walter Brennan a su hija, quien la tiene que aprender de memoria: *lo importante es luchar por la libertad. Me recordarás no por haber sido tu padre, sino porque morí en la lucha.*

La presencia de Lang como director se nota en la forma en que están resuel-

tas algunas escenas, como cuando los testigos declaran ante la Gestapo con un montaje y un original encabalgamiento de los diálogos muy similares a la escena del juicio de *Scarlett Street*. También está presente Lang en algunas composiciones muy creativas: un hombre que se está escapando de la Gestapo fija en su memoria la figura de la mujer que acaba de salvarlo al verla reflejada en un charco de agua. Tal vez donde más se nota la figura de Lang es en el modo en que se van orquestando los hechos para que el protagonismo de la historia se desplace desde lo individual hacia lo colectivo, cuando la población de Praga se une y se complota para enfrentar al enemigo. Pero nada de esto alcanza para salvar esta película. De tanto en tanto nuestros dioses también mueren.

Sergio Eisen



ARENAS DE IWO JIMA
Sands of Iwo Jima, EE. UU., 1949, dirigida por Allan Dwan, con John Wayne, John Agar, Adele Mara. (Época)

Allan Dwan ha sido uno de los directores más prolíficos del cine norteamericano. Su carrera empezó en el cine mudo, donde filmó *Los tres mosqueteros* y *La máscara de hierro*, basadas en sendas novelas de Alejandro Dumas, con la actuación de Douglas Fairbanks. Pero se extendió hasta llegar a *Las arenas de Iwo Jima*, un clásico del cine bélico de todos los tiempos. La historia es la del sargento duro que entrena a los jóvenes con extrema rudeza para que estén bien preparados para el combate. Esta base

ha servido de inspiración para decenas de películas posteriores que, curiosamente, suman demasiadas en las últimas dos décadas. *Reto al destino*, *El guerrero solitario*, *Nacido para matar*, *Top Gun* y muchas otras tienen como referente esta película. Varios de los que levantan la bandera en el film (inmortal imagen de la historia americana) son los mismos que lo hicieron en *Iwo Jima*. Las excesivas copias de las que fue objeto el film lo hacen un poco rutinario para el espectador actual. Pero ninguna tiene a John Wayne interpretando al sargento, un papel con el que lograría una de sus dos nominaciones para el Oscar.

Santiago García



TRES HOMBRES MALOS
Three Bad Men, EE.UU., 1926, dirigida por John Ford, con George O'Brian, Olive Borden, Louis Tellegen. (Época)

Un lugar común de la cinefilia es decir que en los primeros largos de un director está incluido todo lo que contendrá luego su filmografía; aun en los directores de la industria. Lugar común o no, *Tres hombres malos* tiene elementos comunes a Ford, aunque se trate de una película muda del comienzo de su carrera. Los paisajes y su relación con la historia, los personajes secundarios, el humor, los prota-

gonistas que, como Tom Doniphon en *Un tiro en la noche*, se convierten en héroes sin fama ni reconocimiento pero que ayudan al progreso de la sociedad. Los tres protagonistas de la película tienen un parentesco con los que luego filmaría Ford en *Three Godfathers*, aunque no se trató, de ninguna manera, de una remake de este film. Un dato para los lectores desprevenidos o nuevos de EA: John Ford es, para muchos de los que escribimos en la revista, el más grande director de todos los tiempos.

SG

LOS CLÁSICOS DEL MES

—Puede ser interesante confrontar *En presencia de un payaso*, el último film de Ingmar Bergman recién estrenado, con *Crisis*, su ópera prima de 1945 (protagonizada por Inga Landgre, que también aparece en *En presencia...* más de cincuenta años después). Este trabajo juvenil del sueco es la mejor de todas las películas anteriores a *El demonio nos gobierna* (Kinema).

—Es probable que en la historia del cine no existan películas más delirantes que las que interpretó Marlene Dietrich en su primera etapa americana. En *El cantar de los cantares* la dirección de Rouben Mamoulian no

logra transmitir el barroquismo visual de von Sternberg, pero Marlene está impagable como una campesina que termina posando desnuda para un escultor que quiere representar en sus trabajos los salmos de Salomón (!). (Época).

—*El luchador* de Robert Wise es un pequeño clásico del cine negro. Con admirable concisión dramática, el director narra en tiempo real la historia de un boxeador en crisis con su profesión y su relación conyugal (En el próximo número este film será comentado con más amplitud en esta misma sección). (Época).

—*La señora de todos* (ver comentario

en EA Nº 72) es la primera gran película de Max Ophüls. Un relato apasionado y sombrío que aun hoy muestra una muy moderna estructura narrativa (Época).

—*Una leyenda de la animación* es una recopilación de los trabajos existentes de Winsor Mc Kay, un auténtico precursor del cine de animación. Realizados entre 1911 y 1921 estos films son imperdibles para los interesados en el género. (Época)

—Continuando con la edición de películas de Lon Chaney, aparecieron cuatro títulos más de su filmografía: *Fatalitas*, 1920, *Fuera de la ley*, 1921, *El rengó de Nueva Orleans*, 1922 (en

los que el actor muestra su versatilidad interpretativa) y *Al Oeste de Zanzibar*, 1928 de Tod Browning, la única que he visto del paquete y que es un perturbador melodrama con una memorable caracterización de Chaney como un lisiado en busca de venganza. (Época).

—La curiosidad del mes es la edición de dos videos de Betty Page, la famosa *pin-up* que actuara en los puritanos Estados Unidos de los años cincuenta, que son un verdadero muestrario del cine porno-soft de la época. Una auténtica rareza. (Época).

Jorge García



EpoCa

El hogar
de los clásicos

Más de 900 películas
subtituladas.
Terror y ciencia ficción.
Cine mudo.
Francés.
Italiano.
Japonés.
Americano.
Vanguardia.
Seriales.
Dibujos animados.

VENTAS: Av. de mayo 1365 6° 33 1085.
Capital Federal. Tel.: 4381-1363 y
comercios autorizados.
SOLICITE CATALOGO SIN CARGO

WYATT EARP, 1994, dirigida por Lawrence Kasdan, con Kevin Costner y Dennis Quaid.

TNT, 2/5, 22 hs.: 26/5, 16 hs.

El imprevisible Lawrence Kasdan logró con este film, aparte de inventar el género western-mamut, algunas otras cosas: 1) dirigir el que es, por lejos, el peor film de todos los que se hicieron dedicados al personaje. 2) no conseguir, a pesar de las tres horas y media de duración de la película, definir medianamente a ninguno de los protagonistas. 3) hacer una de las películas más aburridas de todos los tiempos. ¿Se puede pedir algo más?

LOS VULNERABLES (*Victim*), 1961, dirigida por Basil Dearden, con Dirk Bogarde y Silvia Syms.

Film & Arts, 27/5, 23 hs.; 28/5, 7 y 15 hs.

Cuando este film inglés se estrenó en Buenos Aires en la década del sesenta provocó un moderado escándalo por la franqueza con que abordaba el tema de la homosexualidad. Es muy probable que hoy la película sea algo cercano a una pieza de museo pero creo que, de todas maneras, no estará de más verla, tratando de ubicarse en las coordenadas espacio-temporales pertinentes.

WESTERN, 1997, dirigida por Manuel Poirier, con Sergi López y Sacha Bourdo.

Space, 23/5, 22 y 1.30 hs.

Este film mal estrenado y que no vio casi nadie, —y que tampoco está editado en video—, fue para mí una de las gratas sorpresas del año pasado. Dirigida por un peruano radica-

do en Francia, la película es una inclasificable fusión de road-movie, comedia y drama de gran calidez y ternura, a la que solo cabe objetarle cierto estiramiento innecesario.

EL REÑIDERO, 1964, dirigida por René Mujica, con Francisco Petrone y Alfredo Alcón.

Space, 22/5, 11.30 hs.

De esta película argentina lo menos que se puede decir es que sus diálogos son pomposos y poco creíbles, la interpretación estereotipada y recargada, y la puesta en escena rígida y carente de intensidad. Sin embargo, este fallido intento de trasladar la tragedia de Electra al Buenos Aires de principios de siglo no deja de ser una verdadera rareza dentro del cine nacional. Para curiosos y/o investigadores.

LA MATE PORQUE ERA MÍA (*Tango*), 1993, dirigida por Patrice Leconte, con Philippe Noiret y Richard Bohringer.

Space, 18/5, 23.45 hs.

Si este film del sobrevalorado Patrice Leconte hubiera mantenido a lo largo de su metraje el nivel de sus primeros diez minutos estaríamos hablando de una obra maestra. Pero lo que pudo haber sido una notable comedia negra se convierte rápidamente en un muestrario de humor chabacano que bordea permanentemente los límites del mal gusto.

LUCKY LUCIANO, 1974, dirigida por Francesco Rosi, con Gian María Volonté y Rod Steiger.

Teniendo en cuenta los notables antecedentes de *Salvatore Giuliano* y la

inmediatamente anterior *El caso Mattei*, había razones para esperar más de este intento de reconstrucción semidocumental de la vida del famoso gángster. Sin embargo, el resultado es un film desvaído y carente de vigor, lejos de la intensidad de las películas mencionadas.

LOS CUENTOS DE CANTERBURY

(*I racconti di Canterbury*), 1971, dirigida por Pier Paolo Pasolini, con Josephine Chaplin y Hugh Griffith.

Space, 2/5, 23.45 hs.

Estoy absolutamente convencido de que Pier Paolo Pasolini no estará nunca en mi panteón de directores preferidos. La segunda parte de su trilogía medieval en la que adapta relatos de Chaucer tiene, como las otras, algunos momentos de gran esplendor visual, pero lo que predomina es el trazo grueso y un humor grosero y vulgar. Ojalá los admiradores del realizador puedan apreciar la versión completa.

LOS MALVADOS DE FIRECREEK (*Firecreek*), 1968, dirigida por Vincent McEveety, con James Stewart y Henry Fonda.

Space, 3/5, 16.30 hs.

El primer film del luego empleado incondicional de la factoría Disney Vincent McEveety es un sombrío western cuyo principal interés radica en el enfrentamiento entre sus dos grandes intérpretes. Henry Fonda inicia aquí su breve y memorable galería de villanos, característicos de sus últimas películas. Un título muy poco visto.

EL CONVENTO (*O convento*), 1994, dirigida por Manoel de Oliveira, con

John Malkovich y Catherine Deneuve.

Cineplaneta (CV), 3/5, 22 hs.; 4/5, 3.30 hs.

Aun a riesgo de ganarme la enemistad de algunos cinéfilos, debo decir que el rasgo más importante de las películas que conozco del portugués Manoel de Oliveira (con la excepción de *Viaje al principio del mundo*) es la sorprendente edad —entre los 85 y 90 años— en que fueron realizadas. *El convento* me parece una obra bastante estática y tediosa, pero ante el desconocimiento general de la obra del director no puedo dejar de sugerir su visión.

COMPAÑÍA DE LA MUERTE (*The Deadly Companions*), 1961, dirigida por Sam Peckinpah, con Brian Keith y Maureen O'Hara.

Cineplaneta (CV), 1/5, 12 hs.; 2/5, 1.55 hs.

Sam Peckinpah es, posiblemente, el último gran realizador de westerns que en el cine ha sido. Esta, su primera película, tuvo —como varias otras en su filmografía— problemas en el montaje final, pero aun así ya se advierten en ella varios de los rasgos que caracterizarían sus obras mayores. Para no dejar pasar ya que no es un film fácil de ver.

HERMANO DE OTRO PLANETA (*The Brother from Another Planet*), 1984, dirigida por John Sayles, con Joe Morton y Darryl Edwards.

Film & Arts, 2/5, 23 hs.; 3/5, 7 y 15 hs.; 14/5, 0.55, 8.55 y 16.55 hs.

No he tenido demasiada suerte con las películas que vi de John Sayles, pero esta es sin duda una de las más atrayentes. Parábola antirracista



JOAN CRAWFORD: EL ROCE DE SUS LABIOS

No han sido muchas las actrices en la historia del cine que comenzaron siendo figuras en el período mudo y lograron luego consolidarse como estrellas del cine sonoro: Joan Crawford es uno de esos pocos casos. Nacida Lucille Fay Le Sueur en 1904 en Texas, comenzó como bailarina de charleston antes de ingresar en MGM en 1925, el estudio en el que desarrolló gran parte de su filmografía, siendo durante cuarenta y cinco años una de las actrices más carismáticas de la pantalla hollywoodense. Su carrera puede dividirse en varias etapas: la estridente bailarina y comedianta de los años veinte; la mujer luchadora en busca de reconocimiento de los años de la Depresión; la glamorosa estrella

de fines de los treinta y los años de la guerra y, ya en su esplendor como actriz, la heroína de tórridos melodramas y madura mujer fatal desde mediados de los cuarenta hasta fines de los cincuenta. Con una coda final en la que participó en varias producciones de terror, a partir de su encuentro con Bette Davis en el formidable gran guñol de Aldrich *¿Qué pasó con Baby Jane?* Recorriendo hoy su filmografía, vemos que del prolífico período MGM —que va desde 1925 hasta que fuera despedida a mediados de los cuarenta por ser considerada “veneno para la taquilla”—, son muy pocos los títulos que aparecen como memorables (*Gran Hotel*, *Un rostro de mujer*, tal vez *Mujeres* y *Extraño cargamento*). Es a partir de su incorporación a la Warner que su figura crece en la memoria cinéfila, cuando se dedicó a interpretar personajes de —para bien o para mal— indoblegable voluntad en la búsqueda de sus objetivos. Y es también en ese período donde su imagen física se hace inolvidable: el rostro duro y anguloso, los ojos grandes y saltones, las cejas bien marcadas, sus famosos labios voluptuosos y gruesos, y esa manera inconfundible de caminar y de mover los hombros que se convirtieron en rasgos prominentes de su personalidad. A partir de

su (cuarto) casamiento con un magnate de la Pepsi Cola en 1956, su actividad se bifurcó entre la pantalla y los negocios, terreno en el que trabajó de manera excluyente desde su retiro en 1970 hasta su muerte en 1977. Joan Crawford también fue famosa por la antipatía que supo ganarse entre la mayoría de sus colegas, quienes la consideraban una persona inescrupulosa y manipuladora. Características que también resaltó su hija adoptiva en el exitoso best seller *Mamita querida*, llevado al cine por Frank Perry en un gran melodrama kitsch en el que Faye Dunaway consiguió un inolvidable trabajo en el papel de la diva.

Cineplaneta (CV) proyectará cuatro películas protagonizadas por Joan Crawford de su gloriosa etapa 1945-1956, sin duda la mejor y más representativa de su carrera. Los films a exhibirse serán: *El suplicio de una madre*, 1945, adaptación de una novela de James Cain, dirigida por Michael Curtiz —un excelente melodrama negro narrado en flashbacks, por el que ganara merecidamente el Oscar de ese año— en el que la Crawford compite con su hija por el amor de un hombre (**3/5, 12 hs.; 4/5, 1.35 hs.**); *De amor también se muere*, 1946, rotundo *soaper*, dirigida

por Jean Negulesco, remake de una película que realizara Frank Borzage en 1920 y que es una adaptación de un novelón de Fannie Hurst ambientado en el mundo de la música (**4/5, 12 hs.; 5/5, 1.10 hs.**); *Cuerpo sin alma*, 1953, de Charles Walters, que marcó el retorno de la estrella a MGM, es otro melodrama desequilibrado y excesivo con pianista ciego incluido y un número bailado por la actriz con su rostro pintado de negro! (**5/5, 12 hs; 6/5, 1.40 hs.**); Finalmente, *Johnny Guitar*, 1954, el insólito western de Nicholas Ray, con una secuencia inicial dentro del salón que regentea la Crawford de 45 minutos de duración y un duelo final a pistola entre dos mujeres es, además de una obra maestra, uno de los exponentes más bizarros del género. El personaje de Viena que interpreta aquí la actriz no solo representa su apoteosis, sino que es uno de los más recordables de la historia del cine (**6/5, 12 hs.; 7/5, 1.40 hs.**).

Como bienvenido complemento TNT proyectará también el 21/5 a las 3 hs. un documental dedicado a la estrella. No se pierdan estas películas de Joan Crawford porque están sin duda entre las más atrayentes de su filmografía.

Jorge García

sobre un alienígena negro que aterriza en el barrio de Harlem, corría el riesgo de ser un relato pretencioso, pero el tono ligero y distendido, y una ajustada galería de personajes secundarios lo evitan. La mejor película que conozco del director.

EL CRIMEN DE CUENCA, 1979, dirigida por Pilar Miró, con Daniel Dicenta y Juan Manuel Cervino.

Cineplaneta (CV), 4/5, 22 hs.; 5/5, 3,25 hs.

Recuerdo que cuando se estrenó esta película sobre dos hombres acusados, detenidos y brutalmente torturados por la Guardia Civil española por un crimen que no habían cometido, impresionaba por la crudeza de algunas escenas. Más allá de un tono general

que bordea lo panfletario, es un film que en su último tramo alcanza una auténtica dimensión trágica.

CABALGATA MORTAL (*The Shooting*), 1967, dirigida por Monte Hellman, con Millie Perkins y Jack Nicholson. **Cineplaneta (CV)**, 2/5, 12 hs.; 3/5, 1.35 hs.

¿Es posible realizar un western de ciencia ficción? La respuesta, de acuerdo a este film de Monte Hellman (director de culto si los hay), parece ser afirmativa. Insólita cruza de los tópicos del género con obsesiones de cuño borgeano, es un film de una atmósfera inquietante y obsesiva, casi carente de diálogos, y con algunos personajes que parecen extraídos de un relato de Kafka. Una película extraña y perturbadora.

MALDITA GENERACIÓN (*The Doom Generation*), 1995, dirigida por Gregg Araki, con James Duvall y Rose Mc Gowan.

Cineplaneta (CV), 4/5, 23.40 hs.; 5/5, 5.05 hs.

Gregg Araki es un joven realizador que cuenta, sobre todo en los Estados Unidos, con un séquito de seguidores incondicionales. Este film, una mezcla de road-movie, película gore y porno soft, tiene un humor insidioso y agresivo y la habitual cosmovisión nihilista del director. Como diría Leonard Maltin, definitivamente no para todos los gustos.

CAPITÁN KRONOS, CAZADOR DE VAMPIROS (*Captain Kronos: Vampire Hunters*), 1974, dirigida por Brian Clemens, con Horst Janson y John Carson.

Cineplaneta (CV), 11/5, 22 hs.; 12/5, 3.05 hs.

Brian Clemens es conocido esencialmente por ser el guionista de la primera y mejor etapa de la mítica serie televisiva inglesa *Los vengadores*. En este film, aparentemente su única incursión como director, realiza un auténtico pastiche entre el relato de vampiros y los clásicos films de espadachines y los resultados son sumamente entretenidos.

MINA TANNENBAUM, 1994, dirigida por Martine Dugowson, con Romane Bohringer y Elsa Zylberstein.

Cineplaneta (CV), 11/5, 22 hs.; 12/5, 3.05 hs.

La primera película de Martine Dugowson es la minuciosa crónica de la relación que se entabla entre dos jóvenes

judías parisinas —una pintora, la otra periodista— y de su desintegración a partir del momento en que se enamoran del mismo hombre. Inteligente relato que se va deslizando progresivamente de la comedia al drama, cuenta con soberbias actuaciones de sus principales intérpretes.

HIROSHIMA, MI AMOR (*Hiroshima, mon amour*), 1959, dirigida por Alain Resnais, con Emmanuelle Riva y Eiji Okada.

Cineplaneta (CV), 10/5, 22 hs.; 11/5, 3.10 hs.; Bravo (MC), 2/5, 22 hs.; 7/5, 23 hs.

Ante el inminente estreno de *Conozco la canción*, la última obra maestra de Alain Resnais, será útil ver hoy este film —sobre un relato de Marguerite Duras—, que es una de las obras más representativas de la primera etapa de su carrera, completamente distinta en tono y estilo a la actual. En los mismos canales (consultar horarios) se podrá ver *Muriel*,

uno de los films con mayor cantidad de planos de la historia del cine.

JULIO CESAR, (*Julius Caesar*), 1953, dirigido por Joseph L. Mankiewicz, con Marlon Brando y James Mason. **Cineplaneta (CV), 8/5, 12 hs.; 9/5, 1.40 hs.; 28/5, 14.40 hs.; 31/5, 9.50 y 19.50 hs.**

Aunque soy admirador de las películas de Joseph Mankiewicz, esta fidelísima adaptación de la obra de Shakespeare nunca me pareció uno de sus mejores trabajos. De todos modos, varias performances de bravura y la intensidad dramática de algunas escenas justifican la visión del film.

MIROSLAVA, 1992, dirigida por Alejandro Pelayo, con Arielle Dombasle y Claudio Brook.

Bravo (MC), 25/5, 23 hs.

Este biopic de Miroslava Stern, una estrella del cine mexicano de origen checo de los años cincuenta (que inclusive actuó con Buñuel), intenta

investigar en su torturada personalidad aunque los resultados son más bien superficiales y fallidos. De todas maneras, una auténtica curiosidad, realizada por la interpretación de la francesa Arielle Dombasle (actriz de Rohmer).

LIEBELEI, 1932, dirigida por Max Ophüls, con Magda Schneider y Wolfgang Liebeleiner.

Bravo (MC), 26/5, 11, 17 y 23 hs.

Max Ophüls es, sin duda, uno de los más grandes directores de la historia del cine. Este poco visto "melodrama vienés", adaptación de una obra de Arthur Schnitzler, es una de sus primeras películas y anticipa varias de las características de sus obras mayores. Intentando mayor precisión, se podría considerar a este film como un gran borrador de esa obra maestra que es *Madame de...*

Jorge García

CLAUDE SAUTET Y ROBERT ENRICO EN TV 5

Es para mí un verdadero misterio por qué un director de los quilates de Claude Sautet no ha recibido hasta el momento el reconocimiento que la calidad global de su obra merece. Resistido sistemáticamente en Francia por la influyente *Cahiers du Cinéma*, acusado injustamente de ser solo un artesano de *qualité* por otros sectores de la crítica, su escasa filmografía (solo quince films en más de cuarenta años de carrera) se yergue sin embargo como uno de los ejemplos más acabados de clasicismo narrativo bien entendido. Si bien, paradójicamente, su película más famosa es *Las cosas de la vida* —el único trabajo de su obra con una estructura narrativa construida en base a flashbacks, que rompe con el clasicismo antes mencionado— son otros los films en los que, a mí entender, mejor se visualiza

la temática recurrente de casi toda su obra: la incapacidad de los protagonistas para expresar sus sentimientos. Estos personajes pueden ser un policía obsesivo y maniático (*El inspector Max*), un hijo enfrentado a su padre (*Mal hijo*), un luthier capaz de llevar su represión emocional hasta el límite del sadismo (*Un corazón en invierno*) o un maduro hombre de negocios que no logra transmitir el amor que siente por una muchacha mucho menor que él (*El placer de estar contigo*). (Quiero decir de paso que para mí estos dos últimos films son de los mejores que he visto en la década). Todas estas películas de tersa simplicidad narrativa y austera belleza eluden cualquier virtuosismo inútil para transformarse en sutiles y profundas descripciones de estados de ánimo, ajenas a cualquier psicologismo, que oscilan entre la melancolía y la más profunda tristeza. *Mal hijo*, un film no es-

trenado comercialmente en nuestro país, es la descarnada crónica del enfrentamiento entre un joven que ha estado preso durante seis años y su padre que lo rechaza cuando vuelve a la casa. Uno de los films emocionalmente más intensos del director.

El caso de Robert Enrico es diferente. Después de un comienzo promisorio (su primera película, *En el corazón de la vida*, compuesta por tres medietrajés sobre relatos de Ambrose Bierce, es hoy un título casi de culto), su obra se fue bifurcando entre los films comerciales de gran suceso —como ocurriera en Buenos Aires hace muchos años con *Los aventureros*— e intentos más personales, en general fallidos, pero en los que siempre se percibía la innegable competencia artesanal del director. Tal vez la excepción sea *iSalven al viudo!*, un film estrenado fugazmente en Buenos Aires hace años que, encuadrado dentro

del cine negro, es un relato de una inquietante y perturbadora ambigüedad, con excelentes actuaciones de sus intérpretes principales. Sugiero no dejar escapar la posibilidad de ver estas dos películas —ambas casualmente filmadas el mismo año—, ya que en el caso de *Mal hijo* se trata de una de las mejores obras de un gran director y, en el de *iSalven al viudo!*, estamos ante una de esas perlas que se pueden rescatar dentro de una filmografía no demasiado destacable.

Mal hijo (*Un mauvais fils*), 1980, dirigida por Claude Sautet, con Patrick Dewaere e Yves Robert. **(TV 5 Internacional, 1/5, 23.30 hs.; 4/5, 2 hs.; 6/5, 20.30 hs.).** **iSalven al viudo!** (*Pile au face*), 1980, dirigida por Robert Enrico, con Philippe Noiret y Michel Serrault. **(TV 5 Internacional, 2/5, 20.30 hs.; 7/5, 2 y 23.30 hs.).**

Jorge García

MENU DE CINE EN TV

Películas para ver en mayo

Recomendaciones especiales
comentadas en la **página 60**

movicom
La evolución permanente.

Do	Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa
						1 <i>Comer, beber, amar</i> (Ang Lee) Cineplaneta (CV), 22 hs. <i>La marcha de Sherman</i> (R. McElwee) Film & Arts, 24 hs.
2 <i>El ciudadano Bob Roberts</i> (T. Robbins) I-SAT, 20.30 hs. <i>Haz lo correcto</i> (S. Lee) Cinecanal, 23.45 hs.	3 <i>De paseo a la muerte</i> (J. Coen) Cinecanal, 18.30 hs. <i>Eterna sonrisa de Nueva Jersey</i> (C. Sorín) Film & Arts, 23 hs.	4 <i>El museo de cera</i> (A. de Toth) Space, 16.30 hs. <i>Grandes ilusiones</i> (D. Lean) Film & Arts, 16.50 hs.	5 <i>Mientras estés conmigo</i> (T. Robbins) I-SAT, 22.30 hs. <i>A salvo</i> (T. Haynes) Cinecanal, 0.55 hs.	6 <i>Scanners</i> (D. Cronenberg) Cineplaneta (CV), 22 hs. <i>La música del azar</i> (P. Haas) Space, 23.45 hs.	7 <i>Guantanamera</i> (T. Gutiérrez Alea) Space 14.45 hs. <i>Salvador</i> (O. Stone) Film & Arts, 0.40 hs.	8 <i>Sotto voce</i> (M. Levin) Space, 11.30 hs. <i>El callejón de los milagros</i> (J. Fons) Movie City, 23.30 hs.
9 <i>El otro hombre</i> (C. Reed) Film & Arts, 19 hs. <i>La bella y el campeón</i> (R. Shelton) TNT, 22 hs.	10 <i>El infierno es para los héroes</i> (D. Siegel) Cineplaneta (CV), 12 hs. <i>El hombre que amaba a las mujeres</i> (F. Truffaut) Space, 16.30 hs.	11 <i>Wanda</i> (B. Loden) Film & Arts, 9 y 17 hs. <i>El castillo de la pureza</i> (A. Ripstein) Bravo (MC), 23 hs.	12 <i>La delgada línea de la justicia</i> (E. Morris) Cineplaneta (CV), 10.15 y 20.15 hs. <i>Tampopo</i> (J. Itami) Film & Arts, 24 hs.	13 <i>Fuga de Alcatraz</i> (D. Siegel) Cineplaneta (CV), 12 hs. <i>Una noche para recordar</i> (R. W. Baker) Film & Arts, 23 hs.	14 <i>El espigón</i> (C. Marker) Cineplaneta (CV), 21.15 hs. <i>Dersu Uzala</i> (A. Kurosawa) Bravo (MC), 23 hs.	15 <i>El emisario de otro mundo</i> (L. Allen) Cineplaneta (CV), 12 hs. <i>Winchester 73</i> (A. Mann) Bravo (MC), 14 hs.
16 <i>El tambor</i> (V. Schlöndorff) Bravo (MC), 22 hs. <i>Adiós, mi concubina</i> (C. Kaige) Space, 23.45 hs.	17 <i>La otra América</i> (G. Pascaljevic) Movie City, 19.20 hs. <i>Noche y niebla</i> (A. Resnais) Cineplaneta (CV), 22 hs.	18 <i>El juez del patíbulo</i> (J. Huston) TNT, 12 hs. <i>Una mujer sin fronteras</i> (M. Greenwald) Cineplaneta (CV), 22 hs.	19 <i>Las diabólicas</i> (H.G. Clouzot) Bravo (MC), 11, 17 y 23 hs. <i>Criaturas celestiales</i> (P. Jackson) Cineplaneta (CV), 22 hs.	20 <i>La madre</i> (V. Pudovkin) Bravo (MC), 11, 17 y 23 hs. <i>Papá salió en viaje de negocios</i> (E. Kusturica) Space, 23.45 hs.	21 <i>El hombre que burló a la mafia</i> (D. Siegel) Cinecanal, 12.05 hs. <i>Mi estación preferida</i> (A. Téchiné) Space, 18.30 hs.	22 <i>Furia maldita</i> (R. Parrish) TNT, 10 hs. <i>Milagro por un día</i> (F. Capra) Bravo (MC), 14 hs.
23 <i>Detective</i> (J. L. Godard) Film & Arts, 20.10 hs. <i>Mi familia</i> (G. Nava) Cineplaneta (CV), 23.35 hs.	24 <i>Pacto de sangre</i> (B. Wilder) Cineplaneta (CV), 12 hs. <i>Un domingo en el campo</i> (B. Tavernier) Film & Arts, 8 y 17 hs.	25 <i>Mientras la ciudad duerme</i> (J. Huston) Cineplaneta (CV), 12 hs. <i>Sueños de Arizona</i> (E. Kusturica) I-SAT, 20.30 hs.	26 <i>La noche del cazador</i> (C. Laughton) Cineplaneta (CV), 12 hs. <i>Días de gloria</i> (T. Malick) Cineplaneta (CV), 23.50 hs.	27 <i>Mentes que brillan</i> (J. Foster) Cineplaneta (CV), 8.25 y 18.25 hs. <i>Amanecer</i> (F.W. Murnau) Bravo (MC), 11, 17 y 23 hs.	28 <i>La nueva pesadilla</i> (W. Craven) Space, 22 hs. <i>Paris-Texas</i> (W. Wenders) Bravo (MC), 23 hs.	29 <i>La calle Hester</i> (J. Micklin Silver) Film & Arts, 9 y 17 hs. <i>El ciudadano</i> (O. Welles) Cineplaneta (CV), 12 hs.
30 <i>El sueño del mono loco</i> (F. Trueba) Space, 22 hs. <i>Mouchette</i> (R. Bresson) Bravo (MC), 22 hs.	31 <i>La batalla de Argelia</i> (G. Pontecorvo) Cineplaneta (CV), 22 hs. <i>El prestamista</i> (S. Lumet) Film & Arts, 0.50 hs.					

SALA LUGONES. Tres films de Maurice Pialat.

Martes 4 y miércoles 5: *La infancia desnuda* (1968)
 Jueves 6: *¡Qué difícil es ser hijo!* (1995)
 Viernes 7, sábado 8 y domingo 9: *Van Gogh* (1991)

GRANDES DIVAS DEL CINE MUDO ITALIANO

14 clásicos restaurados a nuevo por la Cineteca de la Comune de Bologna (Italia), que abarcan el período 1914-1928, en el cual brillaron diosas del melodrama como Francesca Bertini, Lydia Borelli e Italia Almirante Manzini. Las proyecciones se realizarán con acompañamiento musical en vivo. Desde el martes 11 hasta el domingo 16.

ENCUENTRO CON EL FESTIVAL DE LEIPZIG

Reconocida mundialmente como una de las muestras más importantes dedicadas al cine documental y de animación, el Festival de Leipzig presentará 14 films premiados en sus últimas tres ediciones. El material será presentado por el director de la muestra, el crítico y cineasta Fred Gehler. Con el auspicio y la colaboración del Instituto Goethe. Desde el lunes 17 hasta el miércoles 19.

EL CINE DE MARION HANSEL

Cuatro films de esta realizadora belga, considerada una de las cineastas más prestigiosas de Europa y virtualmente desconocida en Argentina. Con el auspicio y la colaboración de la Embajada de Bélgica. Desde el jueves 20 hasta el lunes 24.

FORO GANDHI. Viernes y domingos a las 20.30 hs. En Avda. Corrientes 1551. Abono a cinco funciones: \$10. Entrada: \$3.

7-5: *6 cortos de Alexander Kluge*
 9-5: *Una mujer es una mujer* de Jean-Luc Godard
 14-5: *Artistas bajo la carpa de circo: perplejos* de Alexander Kluge
 21-5: *Ferdinando, el duro* de Alexander Kluge
 27-5: *Carmen* de Jean-Luc Godard

CENTRO CULTURAL ROJAS (Av. Corrientes 2038,

Tel.: 4954-5521/5523. Cine y video: programación de mayo

VIDEO

Evangelion, serie de animación japonesa. Los lunes a las 19.30 hs.
 10-5: capítulos 17, 18, 19 y 20. 17-5: cap. 21, 22 y 23. 24-5: cap. 24, 25 y 26.

CINE

Nuevo Cine Español. Los lunes a las 22 hs. 10-5: *Cosas que nunca te dije* (1996) de Isabel Coixet. 17-5: *Pasajes* (1996) de David Calparosoro. 24-5: *El dominio de los sentidos* (1997) de Teresa De Pelegrí, Judith Colell, Nuria Olivé-Bellés, María Ripoll e Isabel Gardela. 31-5: *Huevos de oro* (1994) de Bigas Luna.

CICLO DE SEMINARIOS

El Centro Cultural Rojas informa que a partir de mayo se reiniciará el ciclo *Cartablanca*, que propone el encuentro con directores y productores de cine y televisión en seminarios que abordan temáticas íntimamente ligadas con los intereses creativos de los realizadores. La propuesta de mayo estará a cargo de Fernando Spiner, realizador de *La sonámbula*. El seminario se realizará el miércoles 26 y el jueves 27 a las 19.30 hs.

CINE COSMOS. La película del mediodía. Todos los días de mayo a las 12.30 hs. Entrada: \$2.

6: *Solos en la madrugada* de José Luis Garci. 7: *Hijas, hijas* de Moshe Mizrahi. 8: *El pájaro blanco con una mancha negra* de Yuri Iliencko. 9: *Tres días después de la inmortalidad* de Vladimir Dvogan. 10: *El padre Sergio* de Igor Talankin. 11: *La paloma salvaje* de Serguei Soloviov. 12: *Los vivos y los muertos* de Alexandr Stolper. 13: *Yo ando por Moscú* de Gueorgui Danelia. 14: *Muchachas* de Yuri Chuliukin. 15: *El juego del placer* de Claude Chabrol. 16: *Patrulla fronteriza* de Konstantin Yudin. 17: *El valle de las abejas* de Frantisek Vlácil. 18: *Alcalde por elección* de Mariano Ozores. 19: *Don Quijote* de Grigori Kozintsev. 20: *El duelo* de Vladimir Petrov. 21: *Anna* de Isidor Annenski. 22: *Nieves ardientes* de Gavríl Eguia-

zarov. 23: *Noches blancas* de Ivan Piriev. 24: *Héroes vivientes* de Marionas Guedris, Balis Bratkauskas y Arunas Zhebrunas. 25: *La fuga insólita* de Nikita Kuriijn y Leonid Menaker. 26: *La iniciación* de Gianfranco Mingozzi. 27: *Lily, ámame* de Maurice Dugowson. 28: *Tío Vania* de Andrei Mijalkov-Konchalovski. 29: *El éxito de una pasión* de Konstantín Judiakov. 30: *La pandilla de la pluma negra* de Ota Koval. 31: *El primer día de paz* de Yakov Seguel.

TALLER

El área de letras del Centro Cultural General San Martín abrió la inscripción para el *Taller de Iniciación a la Teoría Cinematográfica (de la novela al cine)*. El taller comenzará el 15 de mayo, se dictará los sábados de 16 a 18 horas y contará con la coordinación de María Luz Rodríguez. Informes e inscripción: Sarmiento 1551, Tel.: 4374-1251.

SEMINARIOS

En mayo empiezan los dos seminarios que dictará el crítico Jorge Carnevale en la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (Maipú 621, PB, Tel./Fax: 54-11 4322-6625). Uno de ellos se denomina *La crítica de cine, hoy* y algunos de los temas que se tratarán serán los siguientes: el espectador en los años 90, nuevas propuestas y códigos, apogeo y crisis del cine de autor, las recetas de Hollywood, función de la crítica y el cine de los países periféricos. En tanto, el otro seminario, *El cine de los grandes maestros*, estará dedicado a Alfred Hitchcock, Federico Fellini, Luis Buñuel, Luchino Visconti e Ingmar Bergman.

CICLO DE CINE FANTÁSTICO Y DE TERROR. Todos los martes a las 22:00 hs., con proyecciones en 16 mm. El Imaginario Cultural. Honduras y Armenia (Palermo Viejo)

4-5: *Octaman* (1971) de Harry Essex
 11-5: *Drácula, príncipe de las tinieblas* (1966) de Terence Fisher
 18-5: *La maldición de los zombies* (1966) de John Gilling.

movicom
 La evolución permanente.



PRESIDENCIA
DE LA NACION

**SECRETARIA DE CULTURA
DE LA PRESIDENCIA DE LA NACION**



La **Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación** convoca al **Gran Premio Internacional Jorge Luis Borges, 1999**, de poesía y cuento en lengua castellana, como homenaje al gran escritor argentino, maestro en ambos géneros, en el año del centenario de su nacimiento. Destinado a premiar, en cada género, un libro inédito de autor édito de cualquier nacionalidad y lugar de residencia.

Premio: \$ 50.000.- para cada género, y la publicación de ambos libros por la Editorial EMECE.

Cierre: 14 de mayo de 1999

Informes: Dirección de Promoción Cultural,
Rodríguez Peña 1928, 5º Piso (1021)
Buenos Aires, Argentina. Tel. 4816-5114.

**LEER
ES UN
PLACER,
GENIAL.**



Ministero degli Affari Esteri
Ministero de Asuntos Exteriores

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Ministero de Bienes y Actividades Culturales

Secretaría de Cultura y Secretaría de Educación
Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires

CIDIM
Comitato Nazionale Italiano Musica
CIM/ UNESCO
Comité Nacional Italiano Música
CIM/UNESCO

Fundación Cultural Coliseum

MAYO • OCTUBRE 1999 • TEATRO COLISEO

Temporada ALLEGRETTO ^{conciertos de las 13 hs}

JUEVES 6 DE MAYO A LAS 13.00 HS

Mario Brunello - Andrea Lucchesini

violoncelo piano

J. Brahms Cuatro Lieder
Sonata en fa mayor op. 99
F. Chopin Sonata en sol menor op. 65 para violoncelo y piano

JUEVES 27 DE MAYO A LAS 13.00 HS

Sara Sternieri - Leonardo Bartelloni

violín piano

F. Schubert Sonatina en la menor op. 137 n. 2
L. Dallapiccola Tartiniana segunda (1956)
O. Respighi Sonata en si menor

JUEVES 10 DE JUNIO A LAS 13.00 HS

Enrico Pace

piano

R. Schumann Davidsbündlertänze op. 6
18 piezas características
Balada n. 2
F. Liszt Rapsodia Húngara n. 2

JUEVES 1 DE JULIO A LAS 13.00 HS

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

G. Manzoni Hölderlin: Epilogo (1980)
W. A. Mozart Serenata en si bemol mayor K.361 "Gran Partita"

JUEVES DE 15 DE JULIO A LAS 13.00 HS

Trio di Parma

Alberto Miodini piano
Ivan Rabaglia violín
Enrico Bronzi violoncelo

F. J. Haydn Trio en do mayor Hob. XV: 27
L. v. Beethoven Trio en re mayor op. 70 n. 1 "Los Espectros"

JUEVES 5 DE AGOSTO A LAS 13.00 HS

Quartetto David

Mauro Loguercio, Gabriele Baffero violines
Antonio Leofreddi viola
Marco Decimo violoncelo

F. J. Haydn Cuarteto en sol mayor op. 77 n. 1
Hob. III: 81
G. Verdi Cuarteto en mi menor

JUEVES 2 DE SEPTIEMBRE A LAS 13.00 HS

Li Turchi Viaggiano

Espectáculo vocal y instrumental

Roberto De Simone música
Compañía de canto Media Actas Teatro

JUEVES 9 DE SEPTIEMBRE A LAS 13.00 HS

Mittersill 101

Variaciones sobre el caso Anton Webern
Concierto / espectáculo multimedia

Roberto Andò imágenes y regia
Dario Oliveri dramaturgia y textos
Giovanni Söllima música y dirección
Ulrich Bästlein baritono

Ensemble Soni Ventorum
Luigi Söllima flauta
Calogero Palermo clarinete
Egidio Eronico violoncelo
Riccardo Scilipoti, Daniela Ignazzitto teclados

Conferencia de Dario Oliveri
Aspectos de la música italiana en la segunda mitad del XX siglo: de la Nueva Música a la post-Avanguardia

En colaboración con la Fundación Encuentros Internacionales de Música Contemporánea

JUEVES 21 DE OCTUBRE A LAS 13.00 HS

Edoardo Catemario guitarra
Gabriele Cassone trompeta

G. Fantini Balletto y corriente para trompeta y guitarra
Dos sonatas para trompeta y guitarra
D. Scarlatti Tres sonatas para guitarra sola
G. B. Viviani Sonata II para trompeta y guitarra
N. Paganini Gran Sonata en la mayor para guitarra sola
M. Castelnuovo-Tedesco Capricho diabólico "Homenaje a Paganini" para guitarra sola

Latina 99 **INFORMACIONES**

CIDIM BUENOS AIRES
Avenida Corrientes 1530
8 piso
1058 BUENOS AIRES
tel. y fax 8161529
(0054)-11-43734836

INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA DE BUENOS AIRES
M.T. De Alvear 1119, 3 piso
1058 BUENOS AIRES
tel. (0054)-11-8166028
8161529
fax (0054)-11-8166083
e-mail: italcultba@datamarkets.com.ar

GOBIERNO DELARUA

Latina 99

Musica • Teatro
Danza
Italiana in
Sud America

MAYO • OCTUBRE 1999

ENTRADA GRATUITA