

# EL AMANTE



## ¿ADIÓS AL CINE?

Atrapados entre *Patoruzito* y *El Hombre Araña*  
El peor momento de la cartelera



***Eterno resplandor de una  
mente sin recuerdos***

POLEMICA + DOSSIER VIDEOCLIP

***Annecy 2004: la animación de fiesta***

ENTREVISTA CON RAY HARRYHAUSEN

***Censura en Tailandia / Michael Moore visto desde EE.UU. /  
Guzmán / Cozarinsky / La revolución cinéfila del DVD***

ANO 13 JULIO 2004  
Nº 147 ISSN 150636  
ARG \$ 9,50 URU \$ 95



0.0147

9 770329 260003

# EL AMANTE / Escuela

Crítica de cine



El Amante / Escuela es una carrera de dos años, organizada en cuatro cuatrimestres, dictada por los redactores de *El Amante*. O, si se lo quiere tomar menos orgánicamente, una serie de cursos sobre cine, un lugar de conversación, la posibilidad de encontrarse y aprender discutiendo. A su vez, cada materia –tanto de primero como de segundo año– podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.

## MATERIAS DE PRIMER AÑO

Teorías del cine 2  
Historia del cine 2: Otras industrias  
Crítica y críticos 1  
Cómicos y comedia  
Cine norteamericano clásico: Géneros y autores  
Medios y escritura 1

## MATERIAS DE SEGUNDO AÑO

Documentales  
Los géneros marginales  
Nuevo cine argentino  
Historia del cine 4: El cine independiente  
Autores fuera de Hollywood  
Medios y escritura 2

Director **Gustavo Noriega**

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

El 16 de agosto comienzan las clases del segundo cuatrimestre.

Para informes llamar al **4951-6352**

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

Horarios, aranceles, programas del segundo cuatrimestre a partir del 19 de julio en **www.elamante.com**

	2	¿Adiós al cine?
	8	La opción del DVD
	10	DVD argentinos
Estreno + Dossier Videoclip	12	Polémica: Eterno resplandor de una mente sin recuerdos
	14	Michel Gondry
	16	Del video a Hollywood
	18	Chris Cunningham
	19	Genealogía de los videos musicales
	20	Estética del videoclip
	21	Fangoria + Jonathan Glazer
Más estrenos	22	Polémica: <i>El Hombre Araña 2</i>
	24	La piscina
	25	1.000 cuerpos
	26	Mentiras
	27	Shrek 2; Chicas de calendario; Intimidades
	28	Patoruzito; El efecto mariposa; Cosas de hombres...
	29	Lang, el círculo del destino; Erreway: cuatro caminos; Padre e hijos
	30	De uno a diez
No estreno	31	Bad Santa
	32	Festival de Annecy
	35	Entrevista con Ray Harryhausen
	38	Entrevista con Fernando M. Peña
	42	Sobre <i>Fahrenheit 9/11</i>
	46	Más Glauber Rocha
	47	Filmación de <i>Ronda nocturna</i>
	48	Censura en el sudeste asiático
	50	Rumbo a lo desconocido
	52	Patricio Guzmán en Buenos Aires
	53	Libros de cine argentino
Guía de <i>El Amante</i>	54	Banda aparte
	55	DVD
	56	Video
	60	Cine en TV
	63	Correo

La venta de entradas de cine ha crecido ostensiblemente en este primer semestre de 2004 con respecto al mismo período de 2003. Este dato, que para algunos es motivo de festejo, indica que las distribuidoras americanas están por lograr lo que se proponían hace unos años, cuando el jerarca de la MPAA, Steve Solot, le dijo a Porta Fouz que el mercado argentino daba para más que para una entrada vendida por habitante por año. Ahora las cosas parecen encaminarse hacia ese lugar: un público en su mayor parte embrutecido que consume los hiperpublicitados tanques de Hollywood mientras sigue sin haber control sobre este copamiento del mercado. Mientras tanto, ha salido la reglamentación de la cuota de pantalla para el cine argentino y para que los exhibidores respeten a las películas locales que convocan al público. Medidas de primeros auxilios para lo que era una carnicería. Ahora habrá que orientar la discusión hacia otros lugares, porque ya no podemos acceder al cine en el cine, y todo parece indicar que la senda de la oligopolización del mercado nos va a dejar optando entre *Erreway* y *El Hombre Araña*, entre *Patoruzito* y *Vacas vaqueras*. De estas cuestiones habla la extensa nota que sigue a esta página, y con eso tiene que ver nuestra tapa "catástrofe". Este es otro número extraño, porque otra vez los estrenos no abren nuestra edición. Pero esta rareza se está convirtiendo en normalidad: se estrena poco, mucho es malo y casi todo es tanque que sale con mucho aviso, muchas copias y ningún límite por parte del INCAA. Si uno supone que en Argentina existe una política cultural para el cine que atiende a la diversidad de la oferta y al acceso, la cuota de pantalla se revelará como insuficiente. Casi nada indica que se esté trabajando para que el público argentino tenga acceso a más y mejor cine. Nuestro deber, entonces, es llamar la atención: el cine es importante. **A**

## STAFF

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

**Asesora periodística**  
Claudia Acuña

**Consejo de redacción**  
Los arriba mencionados  
y Gustavo J. Castagna

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

**Colaboraron en este número**  
Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Diego Brodersen, Leonardo M. D'Espósito, Juan Villegas, Diego Trerotola, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Manuel Trancón, Nazareno Brega, Juan P. Martínez, Fabiana Ferraz, Agustín Masaedo, Juan Manuel Domínguez, Lilian Laura Ivachow, Milagros Amondaray, Agustín Campero, Eduardo Flores Lescano, Walter Falcone, Guido Segal, Hernán Schell y Eduardo Montes-Bradley.

**Secretaría**  
Alejandra Chinni

**Cadete**  
Gustavo Requena Johnson

**Correctoras**  
Gabriela Ventureira  
Malala Carones

**Meritorio de corrección**  
Jorge García

**Colaboración en el cierre**  
Diego Trerotola  
Santiago García  
Fabiana Ferraz

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

**Correspondencia a**  
Esmeralda 779 6° A  
(1007) Buenos Aires,  
Argentina

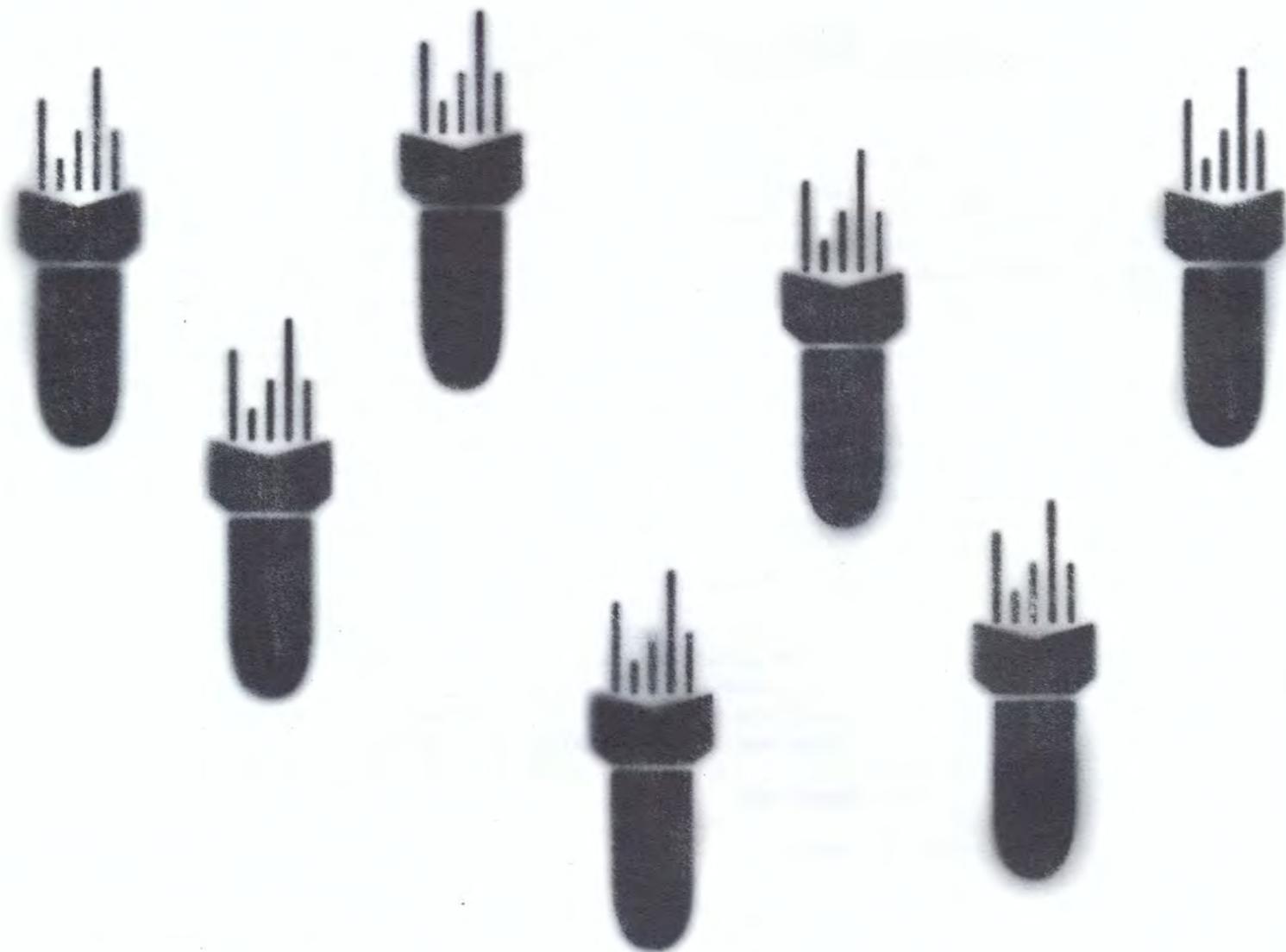
**Teléfono**  
(5411) 4326-5090  
**Telefax**  
(5411) 4322-7518

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

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

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

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

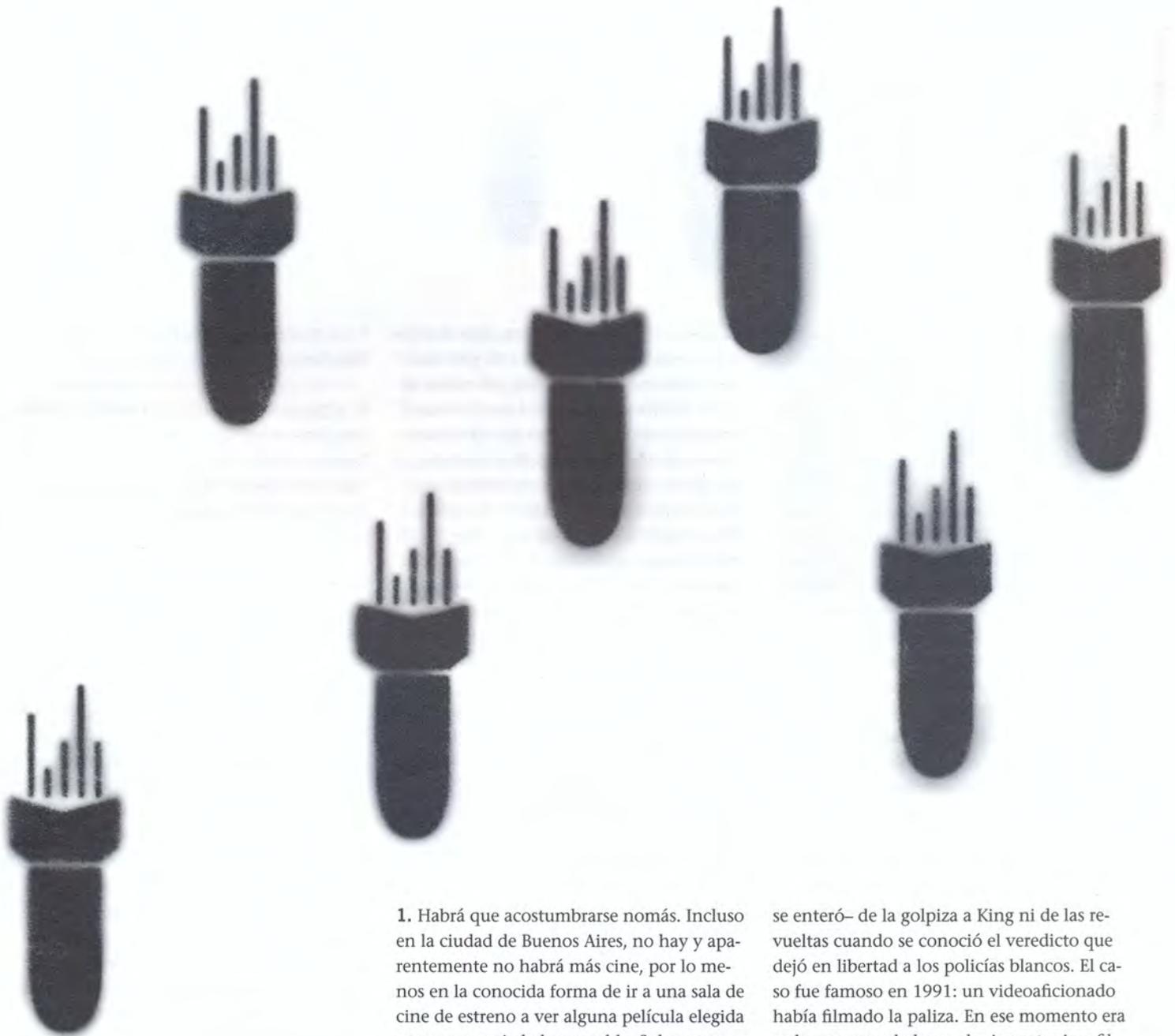


PATEANDO **EL TABLERO**

## El año de la sequía (¿definitiva?)

El título de esta nota, sin el paréntesis, había sido usado por Jorge García para un balance de hace unos años. Sin embargo, hoy estamos mucho peor, casi al borde de la extinción de nuestra práctica de ir al cine. Los motivos son varios y no tienen que ver con nuestros caprichos sino con cuestiones mucho más graves y concretas. La discusión por la cuota de pantalla para el cine argentino es solamente una pequeña parte del problema. Quien quiera oír que oiga, y quien no que siga optando entre *El Hombre Araña 2* y *Erreway*, porque ese panorama es el que se agudizará si todo sigue así.

por **JAVIER PORTA FOUZ**



1. Habrá que acostumbrarse nomás. Incluso en la ciudad de Buenos Aires, no hay y aparentemente no habrá más cine, por lo menos en la conocida forma de ir a una sala de cine de estreno a ver alguna película elegida entre una variedad respetable. Solamente quedan algunas películas. Mientras esto ocurre y se agudiza, hay gente que se toma el trabajo de hacernos creer que tenemos la libertad de ir al cine y también de elegir. Pero cualquiera que no sea un tonto y/o no tenga intereses en defender este status quo sabe dos cosas. La primera es que cada vez se estrenan menos películas (la cantidad es ridículamente baja, ver punto 3). La segunda es que lo que estamos viendo no tiene la menor relación con la riqueza y variedad del cine en el mundo, y ni siquiera con lo que tienen disponible las distribuidoras, tanto las independientes como las multinacionales. Y si uno se informa un poco, sabe una tercera cosa: esta situación no hará más que empeorar si no se toman las medidas adecuadas.

2. La semana pasada alquilé en DVD zona 1 *Dark Blue*, la anteúltima película dirigida por Ron Shelton, con Kurt Russell. Una de policías corruptos, con el veredicto sobre el caso Rodney King como telón de fondo. Mucha gente más joven no se acuerda –o ni

se enteró– de la golpiza a King ni de las revueltas cuando se conoció el veredicto que dejó en libertad a los policías blancos. El caso fue famoso en 1991: un videoaficionado había filmado la paliza. En ese momento era toda una novedad que alguien estuviera filmando hacia la autopista. Hoy la realidad es mucho más fácil de registrar visualmente por cualquiera con un teléfono celular con cámara (y hay cada vez más cámaras). Las cosas han cambiado en el ámbito de la captura de las imágenes como también en cuanto al cine al que podemos acceder (y al que no podemos acceder, que sería un cine capturado). Una película como *Dark Blue* ni se estrena por aquí y tampoco se edita en video (y cuando digo video también incluyo DVD). No se trata de una gran película, pero es mejor que muchos estrenos de este año. Es un policial con cierto nervio y la épica que le puede imprimir la presencia de alguien como el señor Kurt Russell. Ciertamente no nos hemos perdido de ver en cine una obra imprescindible, pero es una película que ilumina dos cuestiones. La primera es recordar que todavía existe un tipo de cine al que ya no accedemos. Como se ve, ni siquiera se trata de decir “no nos llega cine de extremo oriente” o “no vemos cine europeo de calidad”; se trata de que ya no ve- ▶



mos ni siquiera películas de género americanas, un tipo de cine de entretenimiento hecho con pericia y con ambiciones populares. Y de *Dark Blue* se habían visto incluso afiches callejeros a fines de 2003. Pero luego quedó perdida, como tantas otras (ver punto 3). La segunda cuestión es que *Dark Blue* señala, con la presencia de las calles de Los Angeles y la resonancia del caso Rodney King en el relato, que todavía se puede hablar del mundo aunque sea tangencialmente. Los tanques multitarget se refieren cada vez menos a la realidad. No estamos pidiendo un cine documental o semi documental, sino simplemente un cine que tenga un lugar de pertenencia, que nos indique que proviene de una cultura determinada. Como dice Jonathan Rosenbaum en *Las guerras del cine: cómo Hollywood y los medios conspiran para limitar las películas que podemos ver*, las películas grandotas americanas ya no son más americanas culturalmente; se trata de otra cosa, otra cosa que tal vez podría denominarse como "objetos audiovisuales de máxima esterilización". ¿De qué hablan *Troya*, o *Harry Potter*, o *Shrek*? Son entretenimientos hechos, con mejor o peor profesionalismo, pero con el común denominador de estar planeados para que con el nivel mínimo de conocimiento sobre el mundo puedan ser "disfrutados" ("que disfruten la película", dicen los empleados de las cadenas de exhibición, y lo dirían aunque los multicine exhibieran *Saló* o una de Haneke).

3. En todo junio hubo solamente nueve estrenos en 35mm, a los que pueden sumarse, con buena voluntad, los lanzamientos limitados de dos proyecciones en video (*La vaca verde* y *Rebelión*) y uno en 16mm en un horario por semana (*Cabeza de palo*). Nueve estrenos en 35mm: el peor mes en mucho, mucho tiempo. Aun contando los documentales estrenados en video y de manera muy limitada, la suma de estrenos de los primeros seis meses del año da 102, con un fuerte desacelere en mayo (16 estrenos, entre los cuales hay tres videos) y aun más marcado en junio. Y la situación parece ir para peor. Si en 1999, el mejor año desde fines de los 80 también por variedad, la cifra de estrenos sobrepasó los 250, tendemos a volver a menos de 200, como en los peores

años de los primeros noventa. ¿Qué está pasando? Hay una lista enorme de películas que vienen sufriendo postergaciones en su fecha de estreno, y esto no hace que sean reemplazadas por otras sino que simplemente se reduce la cantidad de lanzamientos, ya que al atrasarse o van directo a video o cuando se estrenan finalmente se atrasan otras, y para la temporada que viene las distribuidores independientes comprarán cada vez menos material, etc. Algunos ejemplos: *Nathalie X* (francesa, con Emmanuelle Béart), *Lejos del mundo* (de André Téchiné y también con Emmanuelle Béart), *En la ciudad* (española, del director de *Krámpack*), *La seguridad de los objetos* (de Rose Troche, ya tuvo como cinco fechas de estreno fracasadas), *Las horas del día* (española, premiada, con campaña publicitaria ya hecha), *The Company* (de Robert Altman), *B-Happy* (chilena, fue levantada muy poco antes de su estreno anunciado, hubo privadas y todo), *El lápiz del carpintero* (en competencia en Mar del plata y con fecha de estreno tentativa desde marzo), *Verano bizarro* (la privada fue el año pasado), *Las triplettes de Belle Ville* (amenaza con estrenarse desde hace dos meses, ya teníamos hecha la cobertura para este número porque se estrenaba supuestamente en agosto, pero ahora la patearon para octubre), *Tocando el cielo* (ídem *Las triplettes*, supuestamente se estrena en julio), *Primavera, verano, otoño, invierno y... primavera* (ídem anteriores, probablemente en agosto), *El regreso* (ídem pero desde hace un mes, esta es la película rusa multipremiada en 2003), *Osama* (dando vueltas desde hace dos meses), *Dos viejos cascarrabias* (con Michael Caine, Robert Duvall y el chico de *Sexto sentido*, en el limbo desde hace dos meses), *Mi vecino el asesino 2* (ídem), *El día más bello de nuestras vidas* (ídem, italiana y ya perdimos la cuenta, incluso ya publicamos la crítica), *Todo es por amor* (figura para septiembre y ya publicamos la crítica y el "Llego tarde"). Y estas son solamente unas pocas, hay muchas otras que siguen atrasadas (pueden consultar la interesante página [www.cinesargentinos.com.ar](http://www.cinesargentinos.com.ar)). Incluso una película de distribuidora mayor (Columbia) como *En carne viva* (*In the Cut*) viene atrasándose hace meses y saldrá directo a video, y en el mismo caso hay y habrá otras más.

Y eso que *En carne viva* tiene el "gancho" de Meg Ryan desnuda.

4. ¿Qué está pasando? Y... lo mismo que el año pasado cuando *Nadar solo* estaba por estrenarse. *Matrix recargado* (coproducida por Village Roadshow Pictures, de los cines Village) salía con muchas pero muchas copias (pregunta al paso: ¿alguien está interesado en verla de nuevo?, fíjense lo rápido que envejecen estas películas) y *Nadar solo* no podía ubicar bien sus cinco copias: le ofrecían unos cines imposibles de aceptar ya que nada tenían que ver con el público al que apuntaba la película. La ópera prima de Ezequiel Acuña tenía hecha ya la campaña publicitaria y los medios habían realizado la cobertura previa; todo se perdió. Los casos similares al de *Nadar solo* tal vez se solucionen con la flamante reglamentación de la cuota de pantalla, porque los cines van a necesitar películas argentinas. Además, la nueva reglamentación resguarda a los films nacionales que cumplan con determinada media para que no sean quitados arbitrariamente, cosa que estaba sucediendo: no se consideraba el porcentaje de entradas vendidas sobre el total de entradas disponibles sino el total de entradas vendidas (por lo tanto, cualquier tanque con muchas funciones diarias ganaba seguro y si había que sacar algo, se sacaba una película chica, como las argentinas con pocas copias por lanzamiento). Además, los diferentes porcentajes de llenado de salas están hechos escalonados (un acierto) según el lanzamiento de cada película y según la capacidad de las salas (a las películas de menor lanzamiento se les exigirá menos y si son ubicadas en salas grandes se les pedirá menos rendimiento porcentual).

Es cierto que ahora hay posibilidades de que el cine argentino sea un poco menos maltratado, pero seguimos en problemas: el cine que no es argentino ni tanque americano no tiene protección ni fomento alguno. Mientras los tanques americanos sigan saliendo con una cantidad de copias que va de setenta a ciento treinta y no haya un lugar previsto para otro cine que podríamos denominar un "tercer cine" (el primero sería el americano y el segundo el cine nacional), no hay salida.

De arriba abajo y de izquierda a derecha, algo del cine que vaya a saber uno cuándo se estrenará: *El lápiz del carpintero*, *El día más bello de nuestras vidas*, *Primavera, verano...*, *The Company*, *Todo es por amor*.



5. Hoy la distribución y la exhibición se manejan en tiempos muy cortos, en una explotación intensiva. Sobre esto ya habíamos llamado la atención en *El Amante* y también lo había hecho Fernando López en *La Nación* en una columna titulada "Desdichas de un espectador" del martes 20 de enero de este año, donde alertaba sobre el poco tiempo de permanencia de los estrenos en cartelera. Es que los estrenos grandes se lanzan a copar el mercado para explotarlo en poco tiempo y luego dejarle lugar al próximo tanque que copará el mercado por pocas semanas para que luego venga otro, este fue el procedimiento que se observa en la seguidilla de *Van Helsing* (estrenada el 6 de mayo), *Troya* (13 de mayo), *El día después de mañana* (27 de mayo), *Harry Potter 3* (3 de junio), *Shrek 2* (17 de junio), *El hombre araña 2* (1 de julio), *Vacas vaqueras* (8 de julio); lo será con los tanques que resten de este año y lo fue con todos los tanques del año pasado. Como es evidente, cada una de estas películas tiene por lo menos una semana para estar "sola". *La libertad del mercado libre del liberalismo económico de la libertad de elección del espectador* parece estar mágicamente relacionada con el hecho de que las majors americanas se pongan de acuerdo para no estrenar dos tanques el mismo día. Casi casi tan liberal y de libre competencia como la manera de privatizar la telefonía en Argentina, (y seguimos prisioneros de las empresas, que siguen sin competir entre sí para las llamadas locales).

En la distribución y la exhibición de cine, las cosas no funcionaban de esta manera hace algunas décadas. Pero fueron cambiando paulatinamente. Ecos de los primeros momentos del cambio podían encontrarse en la revista *Primera Plana*, en su nú-

mero 193 del 6 de septiembre de 1966, cuando en el artículo "El cascabel y el gato" se comentaba la novedad de los estrenos en varias salas al mismo tiempo: "Un film difícil, que exige al público, pero que puede contar con el apoyo de la crítica independiente, mejorará sus perspectivas si llega a los cines de barrio después de varias semanas de exhibición en los cines céntricos: en el interín, el prestigio de la obra, transmitido oralmente por quienes presenciaron su estreno, y acrecentado por los halagos de la prensa, mejora las posibilidades de taquilla. Un film mediocre, en cambio, pero capaz de deslumbrar por su elenco, título o colorido, se quema rápidamente, sucumbirá a su desprestigio en pocos días, y sólo henchirá las arcas de los empresarios si éstos lo lanzan en varios cines simultáneamente". A casi cuarenta años de ese momento en el cual el cine europeo conseguía porcentajes importantes en muchos mercados, ya sabemos quién ganó la batalla: semana tras semana, un "tanque" copa los cines y es prácticamente lo único que hay para ver. Esto ya lo vieron venir los productores españoles, que a principios de 2003 alertaban sobre la cantidad de copias con la que salían los tanques americanos, y la creciente cantidad de tanques por año. Decía Eduardo Campoy, presidente de la FAPAE (Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales de España) en el diario *El País* en su edición del 28 de enero de 2003: "En 2001, sólo nueve películas de las estrenadas lo hicieron con más de 300 copias; en 2002 han sido 23, en 2003 la previsión es de 30, y en 2004 de 44". Las películas que se constituyen como acontecimiento son cada vez más año a año (y si uno observa lo ya estrenado este año y lo que se viene, verá con asom-

bro cómo amenazan muchas más de estas superproducciones con ánimos de copar mercados). Así, unos cuantos estrenos al año se convierten en prácticamente "todo el cine".

Las diez películas más vistas del año pasado se llevaron aproximadamente un 40 por ciento de las entradas vendidas: estamos hablando de un proceso de ultra concentración. Si uno observa las cifras de 1984, las diez extranjeras más vistas (que incluían una mexicana con Luis Miguel y una francesa con Belmondo) sumaron el 15 por ciento del total de entradas vendidas; en 1985 (con otra de Luis Miguel, una película italiana y *Pasaje a la India* de David Lean incluidas) ocuparon otra vez el 15 por ciento, y en 1986 casi el 14 por ciento. Además, en esos años la cantidad de espectadores para las diez más vistas argentinas fue casi igual o no tan desperejo frente a la cifra de las diez más vistas extranjeras (8.691.467 frente a 9.000.348 en 1984; 5.440.691 frente a 7.855.667 en 1985 y 7.180.056 frente a 7.278.236 en 1986). En los primeros años de la democracia, había un cine argentino con más posibilidades de competir frente al cine extranjero (algunos de los títulos más exitosos: *Camila*, *Pasajeros de una pesadilla*, la serie de *Mingo* y *Aníbal*, la serie de *Los colimbos*, *Esperando la carroza*, *La historia oficial*, los policiales de Desanzo, *El exilio de Gardel*).

6. Si uno observa la cantidad de estrenos y su procedencia, notará algunas cifras que hoy son muy llamativas y antes eran la normalidad. De 415 estrenos que hubo en 1984, 138 fueron de Estados Unidos, 82 de Argentina (había muchos films postergados debido a la dictadura), 53 de Italia, 25 de Francia, 21 de Brasil, 20 de España, 19 de ▶



Alemania Federal, y unas cuarenta de otras procedencias. En 1985, de 464 estrenos, hubo 175 americanas, 31 argentinas, 55 italianas, 49 brasileñas, 37 francesas, 22 de España, 20 de Alemania, 18 de la URSS y 16 de Inglaterra. En 1986 los estrenos volvieron a ser 464, de los cuales hubo 205 americanas, 52 argentinas, 44 italianas, 41 francesas, 20 de Brasil, 17 de Alemania y 14 de España. Aparte estaban las coproducciones, que no modifican mucho las cifras expuestas anteriormente y los porcentajes que se obtienen a continuación (hubo un total de 48 coproducciones sobre un total de 1.343 estrenos, y la mayor parte de ellas eran europeas). El cine americano tuvo un porcentaje sobre el total de los estrenos de esos años del 40 por ciento (518 sobre 1.295, la cantidad total del trienio sin contar las coproducciones), el cine argentino un 13 por ciento y el resto del cine un 47 por ciento<sup>1</sup>. Desde fines de los ochenta estos porcentajes se han modificado sensiblemente. Y las cifras para el cine americano han oscilado desde números cercanos al 60 hasta más del 70 por ciento. Los estrenos argentinos han subido su participación desde mediados de los 90 (gracias a la ley de cine) y se han situado entre el 15 y el 20 por ciento de los estrenos (este año tal vez sea más debido al descenso general de la cantidad de estrenos y la cuota de pantalla). ¿Qué es lo que se ha reducido en las últimas dos décadas? Ese tercer cine del que hablábamos más arriba, un cine no americano y no nacional. Parece ser que para que el cine nacional funcione más allá del 20 por ciento del mercado en cuanto a entradas vendidas y sea verdaderamente un "cine" y no unas pocas películas que la peguen un año y al siguiente no (es decir, para que haya un cine nacional estable), se necesita un tercer cine variado y presente. Dentro de las cinematografías occidentales no americanas, el único país que ha logrado mantener este tipo de oferta es Francia (con un tercio de sus aproximadamente 600 estrenos al año provenientes de Estados Unidos, un tercio de cine nacional y un tercio del resto del mundo). Francia tiene un cine nacional vigoroso y mucho más estable que cualquier otro país de occidente a excepción de Estados Unidos. También parecía ser ese el caso de otros países como España en los setenta: entre 1967

y 1977, la cantidad de espectadores para el cine español en España se movió entre el 30,7 y el 33,33 por ciento. Y entre 1970 y 1975 las entradas vendidas para el cine español superaron a las entradas vendidas para el americano. Como se verá, el mayor porcentaje de entradas vendidas era para el "tercer cine" (no americano, no nacional)<sup>2</sup>.

7. Algo cambió desde entonces: el "tercer cine" cayó en casi todos los mercados. Mientras tanto, los estudios americanos durante la presidencia de Jack Valenti en la MPAA (ver punto 9) pasaron de tener ingresos por 1.260 millones de dólares en 1967 a 41.200 millones en 2003 (*La Nación*, 3 de julio de 2004). Otras cifras sobre el particular: la facturación de los grandes estudios americanos por derechos pasó de 2.895 millones de dólares en 1981 a 15.742 en 1994<sup>3</sup>. Acá tenemos dos etapas de traumáticos cambios del negocio cinematográfico en occidente. En primer lugar, los ochenta y principios de los noventa, en donde el cine americano va eliminando de otros mercados al "tercer cine" y también a los cines nacionales y ocupando sus lugares frente a una disminución de la taquilla general. Y en segundo lugar, desde mediados de los noventa hasta hoy, en donde se termina de matar la distribución y la exhibición del "tercer cine" y sube la cantidad de entradas vendidas en total (la torta de la taquilla se hace más grande<sup>4</sup>, aunque todavía estamos lejos del máximo esplendor de entradas vendidas en casi todos los países de occidente de la década del cincuenta) mientras se han recuperado parcialmente algunos cines nacionales. En octubre de 2000 (ver EA 105), le pregunté personalmente a Steve Solot (vicepresidente de operaciones latinoamericanas de la MPAA) lo siguiente: "¿Hubo una toma de conciencia por parte de Hollywood acerca de que si no funcionan los cines nacionales, es decir, si el cine argentino no funciona en Argentina, el cine italiano en Italia, etc., funciona menos el cine norteamericano?". El respondió: "Claro, totalmente, eso pasó. Si el cine local no funciona, no funciona nada. Es parte del escenario, cine internacional y cine local, y el cine norteamericano es parte también del cine internacional". Casualidad o no, la gran escalada que se produce en las ganancias



para las majors americanas tiene que ver con el aumento de la torta general de ganancias (más entradas vendidas a precios más altos) en paralelo a la recuperación del cine nacional en países como España, Brasil (la retomada), Argentina, Italia, y otros desde mediados de los noventa. Un efecto de sorprendente coordinación, o de sospechoso afloje en las presiones sobre los cines nacionales de la MPAA. Cuando Solot dijo: "El cine norteamericano es parte también del cine internacional", le dije: "Es la mayor parte", y él contestó: "Yo diría que es una parte muy importante. Ahora, quién decide lo que va a ver es el espectador. Aquí, como en cualquier parte... una buena película funciona."

8. Desmintamos al señor Solot y sus ideas libremercadas, etc. No estamos lejos de que cada una de las 52 semanas del año tenga uno de estos estrenos grandes (en España son grandes con más de 300 copias, aquí con más de 70 y en Uruguay con menos; de lo que se trata es que sea la película más fácil de ver en la semana, demasiado fácil de topársela, de la misma manera que los estrenos de tanques en video son más fáciles de conseguir porque salen con una cantidad enorme de copias). La cuestión —probada— es que la mayor parte de estos tanques se desinflan en dos o tres semanas, que de dos docenas o más de funciones diarias en un solo complejo pasan en dos o tres semanas a cinco o seis funciones (observen si no el ejemplo de *Harry Potter 3*). Está bastante claro que lo que se intenta es copar el mercado y explotar de manera intensiva la primera o las primeras dos semanas ("Menor ciclo de vida del producto a escala planetaria", dice José María Álvarez Monzoncillo<sup>5</sup>). Ahora

Cine que sigue atrasándose, de izquierda a derecha:  
*Lejos del mundo*, *Verano bizarro*, *Las triplettes de  
 Belleville*. Abajo: *Dos viejos cascarrabias*.



bien, ¿no podría ser que las películas estas grandotas se mantuvieran más tiempo en cartel y con menos funciones sobre todo en las primeras semanas? Aquí está la discusión: ¿se trata de que la gente quiere ver ya esas películas o que durante una o dos semanas se conviertan en la opción excluyente, omnipresente, en vías de monopolizar el mercado? Si uno va a al Village Recoleta esta semana (estoy escribiendo con el estreno fresco de *El hombre araña 2*) tiene disponibles 28 funciones diarias de la película; prácticamente empieza una función cada media hora desde las 11.30 de la mañana a las 2.00 de la tranoche. ¿Se trata de que todo el mundo se convirtió en ansioso o se trata simplemente de algo muy parecido a la monopolización de la oferta para crear la demanda? Se podrá contestar como se quiera, pero hay algo cierto: para que haya más variedad en la cartelera hay que reducir la cantidad de copias con las que salen los tanques, esto es perogrullada, y el ambiente del cine lo sabe, por más que muchos se hagan los distraídos. ¿Qué como se puede limitar el número de tanques? Uno: no permitiendo que se programen más de tanta cantidad de funciones de una sola película sobre el total de funciones de cada complejo. Dos: cargando impositivamente cada copia de una película que vaya más allá del número 50 (para el caso local; cada país tiene por otra parte un número distinto a partir del cual un estreno se considera mega estreno). Tres: apoyando mediante distintos procedimientos la distribución independiente, las películas que diversifiquen la oferta o las salas que se especialicen en un cine de riesgo. Esto se hace en Francia, en donde, por ejemplo, las salas que pasan un cierto tipo de cine y lo mantienen con medias por debajo de las de los cines comunes reciben un subsidio. Argentina se perdió la oportunidad de apuntalar la distribución y la exhibición independiente en el dorado momento pos *El sabor de la cereza* (cuando se estrenaba no sólo cine iraní con buena respuesta de público, sino también el cine del griego Theo Angelopoulos, cine francés más interesante que las comedietas que se vienen, e incluso un film de Kirguizistán, *El hijo adoptivo*). Pero todo se puede recomenzar si hay voluntad política y claridad en los conceptos.

9. La MPAA o MPA (Motion Picture Association of America) es un organismo fundado en 1922 que representa a las principales productoras americanas (las majors) y se la pasa presionando al resto del mundo y velando por los intereses del cine americano. Recordemos que Jack Valenti, su presidente por casi cuatro décadas y recientemente retirado, fue estúpidamente tratado como un personaje ilustre en un Festival de Mar del Plata hace unos años. A principios de los cincuenta y como consecuencia de la aplicación de legislaciones antitrust en los propios Estados Unidos, que obligó a las majors a vender muchas de sus salas de cine, “la MPAA decide crear la MPEAA (Motion Picture Export Association of America) entidad que agrupa a las empresas distribuidoras para iniciar su política de expansión a los mercados exteriores, sobre todo, europeos: ‘La MPEAA actúa como un cartel. Sus miembros, previo acuerdos internos, se reparten el mercado mundial, fijan unos precios no competitivos y pretenden crear en cada país un oligopolio, esto es, un mercado donde un número restringido de vendedores, los miembros de la MPEAA, satisfagan las necesidades de una multitud de compradores, los exhibidores, que además deben acatar sus condiciones de venta, como son el tanto por ciento sobre la taquilla y la política de lotes”<sup>5</sup>. Hoy las majors ya tienen el mercado mundial virtualmente copado y cada vez más relación (cada vez más integración vertical, económicamente hablando) con el mundo de la exhibición.

10. La cuota de pantalla para el cine argentino es necesaria pero insuficiente, y de hecho no perjudica a las majors. No se trata de querer perjudicar a nadie por el hecho mismo de perjudicar, pero claramente las majors y sus estrenos elefantiásicos están eliminando la variedad del cine, y por consiguiente están contribuyendo al empobrecimiento de la mirada de los espectadores argentinos (y de muchos otros países). Hilando más fino, también están perjudicando al cine nacional, ya que para que el cine argentino se convierta en exitoso no basta con asegurar el estreno a las películas y hacer más prolijo y controlado el asunto de las medias de continuidad. Para que el cine

nacional deje de oscilar en una participación del mercado de entre el 10 y el 20 por ciento, como también pasa en España y en el resto de los países de la Unión Europea a excepción de Francia (las cifras van del 5 al 20 por ciento), se necesita que el público pueda acceder a otro cine, al que hemos dado en llamar tercer cine. Para que el cine nacional funcione bien, debe funcionar bien también el tercer cine, esto es lo que ocurre en Francia, y lo que ocurría en España en los setenta. Es que los cines nacionales no se sienten cómodos cuando se ponen a charlar con la única compañía del cine americano, que tiene una fuerte tendencia al monólogo. Nos tendremos que despedir del cine si no damos pelea en serio. La pelea debe ser por el acceso a la diversidad de la riqueza del cine del mundo. Porque el cine es importante, porque hace conocer, porque desembrutece. Pero ese cine que logra esos prodigios no está en la mayor parte de la oferta que semana a semana nos cae con inversiones publicitarias gigantescas. El concepto de interés público nació para definir todas aquellas cosas de una importancia tal que no se podían abandonar simplemente al mercado. La variedad del cine y la posibilidad de un pueblo de acceder a ella deberían ser consideradas de interés público. ■

<sup>1</sup> Estas cifras provienen de datos y elaboraciones de datos a partir de *La calificación cinematográfica, Análisis y estadísticas 1984/1987*, Prof. Eduardo T. Pánik, INC, Buenos Aires, 1989.

<sup>2</sup> Del artículo “Una crisis tan interminable como enmascarada” de Txomin Ansolá González, en el libro coordinado por Luis Alonso García, *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, editado por Ocho y medio, Madrid, 2003

<sup>3</sup> Octavio Getino, en *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Ediciones Ciccus, Buenos Aires, 1998.

<sup>4</sup> De 1989 a 1999, el número de entradas vendidas subió un 130 por ciento en Australia y Nueva Zelanda, un 32 por ciento en la Unión Europea y un 16 por ciento en Estados Unidos. Datos de José María Álvarez Monzoncillo, en su artículo “Cine: riesgos y oportunidades se equilibran ante el cambio digital”, en el libro *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación*, coordinado por Enrique Bustamante, Gedisa, Barcelona, 2003.

<sup>5</sup> Del artículo “Sobre el discurso de la crisis y lo que no oculta” de Eva Parrondo Coppel, en *Once miradas sobre la crisis y el cine español*. La cita que ella presenta es de Diez Puerta, Emeterio “El acuerdo cinematográfico hispano-norteamericano de 1952”, Madrid, *Secuencias*, número 4, abril, 1996.

# Larga vida al DVD

En momentos en que el cine nos expulsa, el cinéfilo encontró un refugio donde se respetan y se mejoran las condiciones en que se ven y se escuchan las películas. **por GUSTAVO NORIEGA**

Como sabrá el lector de la revista, especialmente el lector de este número, la exhibición de cine se está convirtiendo en una maquinaria infernal cuya misión es limitar al extremo el espectro de películas que podemos ver. Dentro de un panorama sombrío y desalentador, suficientemente descrito a partir de la página 2, se abre la posibilidad de contar con un lugar de resistencia. Un desarrollo tecnológico de los últimos tiempos, el DVD, superó esa etapa de transición en la que los productos nuevos batallaban por convertirse en estándares y no sufrir la suerte que tuvieron el magazine en audio y el disco láser en reproducción de films. Ya instalado en el mercado y en plena expansión, el DVD nos permitirá resguardar algunos parámetros estéticos hasta que se decida la batalla del cine y podamos salir a recuperar la diversidad en las salas o tengamos que conformarnos con quedarnos en nuestras casas, vencidos pero no convencidos, orgullosos de nuestro paladar y dispuestos a volver a la lucha en el momento en que corresponda.

**EQUIPO.** Los reproductores de DVD están a un precio asombrosamente bajo, muy inferior al de las videocaseteras: es posible conseguir equipos multizona (no están autorizados a ser de una zona distinta de la 4, pero este artículo llama a desobedecer leyes injustas) por menos de 400 pesos. Por supuesto que para apreciar en toda su plenitud las bondades de la tecnología digital es aconsejable un televisor de buen tamaño y amplificar el sonido mediante un equipo de audio. Si bien armarse un *home theater* parece un lujo excesivo, lo cierto es que la mayoría de los consumidores de cine disponen de un equipo de música con entradas que permiten conectarlo con el DVD. Por otra parte, con los descuentos que ofrecen algunas casas de ventas de electrodomésticos, es posible llegar a un televisor de pantalla plana de 29" con una calidad razonable por un precio no totalmente prohibitivo. De cualquier manera, la incorporación de un DVD

a cualquier televisor color sin amplificación de sonido supone un salto cualitativo que valida las características que vamos a analizar en este artículo.

**FORMATO.** Desde su nacimiento hasta la aparición de la televisión, la pantalla del cine ha sido casi siempre cuadrada, salvando algunas raras excepciones, como la monumental *Napoleón*, de Abel Gance, en 1927. Se trataba en realidad de un rectángulo en donde si la altura tiene el valor de la unidad, el ancho sería de 1.33, proporción conocida como "académica". Cuando se desgrana la letanía de lamentos por las desgracias que la televisión le causó a la humanidad en general y al cine en particular, se olvida mencionar que el formato horizontal, el scope, es justamente uno de los beneficios que recibieron las películas cuando se impuso el aparato hogareño. Efectivamente, una de las formas en que el mundo del cine combatió la fenomenal competencia de la tervé fue ofreciendo en las salas lo que aquella no podía ofrecer en las casas: tamaño. Pero por razones puramente geométricas, agrandar la pantalla en las dos dimensiones, manteniendo la proporción académica, implicaba techos mucho más altos, con los problemas arquitectónicos imaginables. La solución fue aumentar la pantalla solamente a lo ancho, pasando ese 1.33 a un mucho más extenso 2.33 (con varias alternativas que no vale la pena detallar aquí). Todo este proceso geométrico y numérico tuvo consecuencias estéticas asombrosas. La composición en el plano, es decir, la forma de colocar en la pantalla los distintos elementos de una escena, se vio muy beneficiada por el hecho de contar no sólo con más espacio sino con que ese espacio fuera rectangular. A diferencia del formato casi cuadrado, el director podía ubicar el foco de la acción no en el centro sino desplazado hacia uno de los tercios, dejando los otros dos libres para "comentar" estéticamente la escena. Al mismo tiempo, las escenas de interiores también fueron bene-

ficiadas: la cantidad de personajes que un director podía desplegar en el plano en una escena de interiores creció enormemente, otorgándole una libertad que la cárcel del cuadrado no le permitía. Se dice a menudo que lo que hizo el cine de Hollywood con la aparición de la televisión fue desarrollar géneros épicos y filmar en espacios abiertos grandes paisajes. Pero esa descripción es incompleta: basta prestar atención a las primeras escenas de *Más corazón que odio* (Ford, 1956) para apreciar las bondades estéticas del scope. La llegada de Ethan Edwards (John Wayne) desde el desierto a la casa de su hermano, enmarcado por los picos del Monument Valley, la ubicación en el plano de cada miembro de la familia que lo recibe, la plenitud del cielo azul que lo cobija, todo esto, que tiene una enorme importancia dramática en la película, puede apreciarse plenamente gracias al formato scope. La escena de la mañana siguiente, cuando llega una patrulla comandada por el reverendo Clayton (Ward Bond), le permite a Ford desplegar más de una docena de personajes al mismo tiempo dentro de la casa sin necesidad de cortes, manteniendo el plano general tan caro al director.

**EL SCOPE EN DVD.** La aparición del video no sólo permitió ver las películas que la televisión emitía sino también elegir títulos y horarios. Pero la calidad de los televisores y de los reproductores del VHS –y muchas veces de las propias cintas– no permitía una buena definición. Además, tanto la tele como la edición de películas en video no respetaban el formato original. Al tener que adaptar una imagen rectangular a una superficie casi cuadrada –la del televisor–, se perdía espacio en los costados de la imagen. Respetar el rectángulo implicaba la presencia de las dos famosas bandas negras arriba y debajo de la imagen y una visión más reducida, muy incómoda y en condiciones de definición alejadas de la óptima. Esto era aun más evidente en Argentina, con un sistema, el PAL, mucho más deficiente que el NTSC, y con una industria

Aquí al lado, el oscarizado Brody en *El pianista*. Abajo, Peter Bogdanovich con Cybill Shepherd en el rodaje de *La última película*.



del video que podía poner en el mercado prácticamente cualquier porquería en términos de calidad de presentación. Con su extraordinario nivel de definición, el DVD rescató el scope, pudiendo mostrar la escena filmada en ese formato en toda o casi toda su extensión, sin perder por eso visibilidad en cada detalle (más bien, todo lo contrario). La calidad visual que brinda la reproducción del formato rectangular en el televisor es tan alta que a veces, cuando se revisan algunos clásicos previos al nacimiento del scope (en 1953) y se comprueba que ocupan toda la pantalla cumpliendo con el formato académico, uno experimenta una cierta desilusión. Pero además de la posibilidad de respetar las condiciones en las cuales el director pensó la película en términos formales, el DVD ofrece otra ventaja. El scope en la sala es abrumador. El ojo recorre la pantalla a voluntad pero cuando fija la atención en un punto se le escapan otros. Es muy raro que en una primera visión se pueda apreciar en su totalidad la composición del plano. En cambio, en el DVD uno puede apreciar el plano en su conjunto, sin perderse en los detalles. De hecho, si uno piensa en el director controlando cada plano durante el rodaje por el ojo de la cámara o en el *video assist*, la im-

presión visual se asemeja más a la experiencia frente a un televisor que a la que se tendría en una sala grande. Forzando un poco las cosas, podemos decir que el impacto visual y sonoro alcanza en el más modesto de los *home theaters* una fidelidad a las intenciones del realizador mayor que en la mejor de las salas. A menos, claro, que la intención del director sea aturdir y saturar con imágenes al espectador. Si a esto se agrega la asombrosa posibilidad del DVD de detener la imagen con la tecla "Pausa" sin perder un grano de definición, las posibilidades de mirar una película con el grado de detalle que uno desee están por primera vez al alcance del cinéfilo.

**LO QUE SE VE EN EL DVD.** La creciente digitalización del cine dio lugar a una explosión de los efectos especiales. Uno pensaría que el DVD debería reforzar esa tendencia, pero sin embargo se da un efecto paradójico. La definición que ofrece es tan alta que su performance tiende a lucir mucho más cuanto más matices encuentre. Y como todo el mundo sabe, la variedad de matices que la fotografía puede hallar en la realidad es infinitamente mayor que cualquier creación digital, por no hablar de los dibujos animados. De esta manera, ver en DVD *El*

*padrino* o *Capitán de mar y guerra* es una experiencia mucho más rica que cualquiera de las películas de Pixar, realizadas en animación digital. Por el contrario, no hay mayores diferencias entre un DVD de una película animada, sea digital o dibujada, y un VHS razonablemente bueno. Lo mismo sucede con las películas recargadas de efectos digitales: habría que hacer la prueba de ver en DVD esa gigantesca flota de *Troya* construida a puro *cut&paste*, o las peleas de Spiderman con los villanos de turno, y compararlas con las innumerables complejidades de la carne y la madera, el pasto y el barro que uno puede disfrutar en *Capitán de mar y guerra* o *Pacto de justicia*. El DVD permite una poderosa reivindicación de la teoría baziniana acerca de la insuperable diversidad de lo real. He allí la paradoja.

**BONUS TRACKS.** Y, claro, lo obvio, la cantidad de extras que puede aportar la formidable compresión de información que permite el sistema digital. Lamentablemente, las ediciones nacionales tienden a economizar esfuerzos y alegría pero aún quedan oportunidades de conocer documentales relacionados con la película, o verla acompañada por los comentarios de los realizadores. Es una extraordinaria lección de cine escuchar a Peter Bogdanovich en el documental que acompaña la edición de *La última película*. También está el curioso caso de *El pianista*, una película fría y artificiosa, que se ve compensada por el mucho más conmovedor bonus que muestra a Roman Polanski relatando su experiencia infantil de ser un judío polaco durante el Holocausto. ¿Cuántas oportunidades tiene uno en la vida de que Coppola hable durante horas sobre *El padrino*? Allí está, al alcance de la mano, en el DVD de la trilogía.

**LLAMADO A LA REBELION.** Leer en este artículo un voto a favor de la pasividad es un error garrafal. Las distribuidoras de cine nos han expulsado de las salas con su dieta monocrorde, pero el DVD nos ha aristocratizado en el mejor sentido de la palabra. Vamos a salir de nuestra casa para recuperar las salas, pero al mismo tiempo, nuestros estándares de calidad se han elevado: no aceptaremos que nos arreglen con cualquier tipo de exhibición. Queremos diversidad de películas, pero también queremos un circuito de cine arte adecuado a nuestras exigencias. Todas las bondades del DVD aquí descritas se aplican a su utilización hogareña. El DVD ampliado, formato utilizado por algunos distribuidores para paliar las desventajosas condiciones en que compiten, disuelve todas sus virtudes. Acostumbrámonos en nuestros hogares a la alta calidad del DVD saldremos a las calles a pedir lo mejor y nada más que lo mejor. ■

# Somos los peores

El DVD ha sido una excelente noticia para los amantes del cine. En Argentina, sin embargo, ha perpetuado la mediocridad y la falta de seriedad que caracterizan a nuestro país en cuanto a memoria cinematográfica. Seguimos perdiendo, no hay duda.

por **SANTIAGO GARCIA**

Es complicado empezar esta nota. Es doloroso tener que repetir una vez más lo mismo. Pero por más absurdo que parezca, todavía no se toma conciencia de la gravedad de la situación de la historia del cine argentino. Ahí va de nuevo: el 90 por ciento de nuestro cine mudo se ha perdido para siempre. El 50 por ciento del cine sonoro, también. El grupo de historiadores, cinéfilos, críticos, cineastas y funcionarios del área de la cultura preocupados por esto es mínimo. Muchos se han dedicado a hablar sólo del presente e ignorar todo lo demás. Seguramente es menos doloroso no saber que están por desaparecer o ya han desaparecido películas extraordinarias. Si esta conducta se mantiene, en algún momento también perderemos el cine de los grandes realizadores actuales. Pedir buenas ediciones en DVD parece un lujo en un país que se resigna alegremente frente a la pulverización de todo su patrimonio cinematográfico, pero igual hay que pelear por eso. Por otro lado, ¿para qué producir películas si luego no las van a conservar? Producir y conservar el cine del presente, del futuro y del pasado. La Secretaría de Cultura no debería perder un día más, el INCAA tampoco. Nosotros tampoco. Hay que decir más obviedades: el cine argentino clásico estaba bien filmado, las pe-

lículas no eran borrosas, ni estaban destruidas. Estaban nuevas y se escuchaban bien. De hecho, y como ocurre con el cine industrial clásico de muchos países, hasta se veían mejor que las actuales. Pero en este país a nadie le importó nunca conservar el patrimonio cultural. Gobiernos democráticos y dictaduras compartieron lamentablemente la falta de respeto por la libertad de expresión y nadie quiso difundir la obra anterior a su régimen. Las políticas alrededor del cine fueron inestables (como todas las otras políticas) y poco a poco eso empezó a afectar la conservación de nuestra cinematografía. Se perdía más tiempo en censurar a los artistas que en conservar su trabajo. A esto se le fueron sumando una mediocridad y un vale todo lamentables.

Hoy nadie puede sorprenderse si alguien no quiere pagar por un video de cine argentino clásico. Las copias en VHS son, en su mayoría, una aberración, un mal chiste, una falsa fotocopia de lo que fueron las películas. Y lo que es peor, quienes las difunden dicen que así son, que no hay manera de mejorarlas. En muchísimo casos, hay que decirlo, esto es una mentira. La era del DVD marca una gran diferencia para la historia del cine. Esos clásicos de Hollywood que veíamos en copias horribles (la edición en video, en general, siempre ha sido peor en nuestro país que en el extranjero) aparecieron no sólo en Estados Unidos, sino también –aunque no todos– en nuestro país. Ya no hay excusas para el video de mala calidad.

Ilusos, entonces, los que amamos el cine argentino pensamos que pasaría algo semejante con nuestra cinematografía. Imaginemos, sólo por un instante, lo que sería una caja Schlieper, una colección Del Carril o ediciones dobles de los policiales de Daniel Tinayre. Sueños, nada más. Pronto descubrimos que aquí se cultiva la mediocridad como si fuera una virtud, que la irresponsabilidad no tiene límites de ninguna clase. Algunas copias que se exhiben en Space, algunos clásicos que vemos en Canal 7 pueden ser la pista de que hay excelentes versiones de nuestros films favoritos, o al menos de algunos films famosos. Como un balde de agua fría, la realidad irrumpió cuando Gativideo lanzó *Dios se lo pague*, uno de los títulos más famosos y populares





En la página anterior, *Nueve reinas*. Aquí al lado, *Nadar solo*. Y arriba pero muy abajo en calidad, *Dios se lo pague*.

de nuestro cine. La versión era pésima e incluso peor que lo que se había visto hasta el momento. Los extras, un insulto; y hasta el sonido, malo todo el tiempo, estaba fuera de sincro sobre el final. Todo esto a un precio de venta que sería para reír si no fuera tan triste. Un tiempo después, *Hay que educar a Nini* y hundió aun más nuestras esperanzas. La copia es simplemente pésima, el valor de venta sigue siendo tan alto como el de cualquiera, tal vez mayor. Pero ni aunque estuviera de oferta valdría la pena comprarla. Otra editora sacó *La pícaro soñadora* y *Mercado de Abasto* en versiones aceptables, pero sólo eso, aunque sea lo mejor editado en cine clásico. Salieron también algunos films de Leonardo Favio. Como en los casos anteriores, está claro que no se trata de films recuperados en serio. No hay una imagen de calidad, son copias de copias, el original no es para nada aceptable. En algunos casos el sonido es muy malo. ¿No hay negativos de los films de Favio? Seguro que sí, y de muchos films clásicos también, pero a nadie le importa nada. Ahora, si realmente les resulta indiferente este cine, al menos no deberían intentar lucrar con él.

El gran gancho del DVD no sólo es el alquiler, sino la posibilidad de coleccionar; con esta baja calidad y sin extras, es difícil que alguien pueda tentarse. Una buena idea que se aplicó en muchos países ha sido la de editar dos films por el precio de uno (en zona 1, *Imitación de la vida* en sus dos versiones es un ejemplo a seguir). Aquí se hizo lo mismo con *El sueño de los héroes* y *La tregua*, ambas dirigidas por Sergio Renán. Excelente idea. El problema es que mientras *El sueño de los héroes* se ve bastante bien, *La tregua* tiene una de esas ediciones que dan vergüenza. Un verdadero desastre: la imagen dañada (aunque con buenos colores) y un

sonido espantoso que, por supuesto, se va de sincro durante muchos minutos. Cada film está acompañado por una entrevista al director que, aunque fue realizada en forma amateur, presenta un pequeño interés extra. Más interesante es la entrevista a Juan José Jusid en la edición de su film *Los gauchos judíos*. No sólo es mejor que la película sino que además se ve mejor. Las cosas que allí se cuentan valen la pena, pero la edición de la película debe ser de las peores que se han hecho. Tampoco la edición de *La Mary* es de buena calidad.

Un caso muy particular es el de los films de Carlos Gardel que, aunque no se trata estrictamente de cine argentino, sin duda son un material fundamental para nuestra cultura. Varias de las películas protagonizadas por Gardel están editadas en DVD: en distintos envases, con distintas portadas, en packs o individuales, todas tienden a aclarar que la calidad del original es mala y que a eso se deben los posibles defectos del DVD. *Cuesta abajo*, *El día que me quieras*, *Tango bar*, *El tango en Broadway* son algunos de los títulos que demuestran de qué son capaces los que editan films en Argentina. ¿Habrá ediciones extranjeras de estos títulos? ¿Tendrán buena calidad? Eso se podría averiguar comprando en Amazon.com *Funny Dirty Little War* (No habrá más penas ni olvido) de Héctor Olivera, ofrecida a buen precio si uno la compra junto con *Una sombra ya pronto serás*. ¿Terminaremos comprando cine argentino afuera? Allí también se consiguen *Ultimas imágenes del naufragio*, *La historia oficial*, *La vida según Muriel*, algunos films de María Luisa Bernberg e incluso ciertos rotundos fracasos comerciales de los últimos años que misteriosamente lograron editarse en zona 1. Un cineasta tan poco interesante como Emilio Vieyra consiguió que sus *exploitation* llegaran

al DVD, cosa que abre la posibilidad de que cineastas de culto, pero también cineastas en serio como Armando Bó, alguna vez tengan su espacio también en este formato.

En realidad, no me preocupa que los peores bodrios o los films más sobrevalorados tengan su edición en DVD. De hecho, casi todos los films del cine argentino actual son editados en DVD y esa es una buena noticia. De lo nuevo, lo mejor que vi en materia de edición en este formato es *Nueve reinas*. Widescreen, buenos extras y excelente calidad de imagen.

Otra cosa intolerable es que la mayoría de los títulos locales tenga Full Screen. Tal vez con el tiempo intercalen pausas comerciales y amputen los títulos del final, siguiendo así con la interminable procesión de imbecilidades que hemos estado enumerando. Otras películas presentan también cortometrajes realizados por los directores antes del film en cuestión, como es el caso de *Mercano el marciano*, *Nadar solo* o *76-89-03*, por ejemplo.

Esperamos que cada nueva película sea editada como corresponde y que al menos de allí en adelante el cine argentino valga la pena a la hora de coleccionar. En ese sentido, creo que es fundamental que las películas traigan subtítulos no sólo en castellano (deberían ser Close Caption, en realidad) sino también en inglés, portugués y francés. Y esto sobre todo para las nuevas producciones; para el resto de la historia del cine argentino, lo primero es que todos tomemos conciencia de lo que estamos perdiendo, de cómo cada día tenemos menos historia. Cuando el DVD se haya impuesto –y se va a imponer– todos debemos hacer un esfuerzo para editar el cine clásico con la misma calidad con la que fue hecho. Si no lo hacemos, seremos cómplices de este desastre. ■

## ETERNO RESPLANDOR DE UNA MENTE SIN RECUERDOS

*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*

ESTADOS UNIDOS

2004, 108'

**DIRECCION** Michel Gondry

**PRODUCCION** Anthony Bregman, Steve Golin

**GUION** Charlie Kaufman, con Michel Gondry y Pierre Bismuth

**FOTOGRAFIA** Ellen Kuras

**MONTAJE** Valdís Oskarsdóttir

**MUSICA** Jon Brion

**DIRECCION DE ARTE** David Stein

**INTERPRETES** Jim Carrey, Kate Winslet, Elijah Wood, Mark Ruffalo, Kirsten Dunst, Tom Wilkinson.



# Inolvidablemente

a favor MARCELA GAMBERINI

*En la vida hay amores  
que nunca pueden olvidarse,  
imborrables momentos  
que siempre guarda el corazón.*  
Julio Gutiérrez

Historias de amor hubo y habrá siempre. En cine, en literatura, en música, en teatro. Las manifestaciones artísticas son permeables al amor. Infinidad de comedias, tragedias, canciones, westerns, cuadros, épicas, aventuras representan al amor. La humanidad entera no resiste al amor, todos son y somos fragmentos de discursos más o menos amorosos. *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* es simplemente eso. Una bella historia de amor en la que se cruzan dos personajes que aparentemente no tienen nada que ver entre sí. Dos personas distintas en sus comportamientos, en sus intereses, en su manera de vivir y sobre todo en su manera de sentir la vida. A pesar de estas diferencias, se enamoran, hasta que un día ella, Clementine (la bella Kate Winslet), decide terminar con ese amor, sacándose a él, Joel (el sorprendente Jim Carrey), de la cabeza. Hasta este momento la historia es la misma de siempre, pero —nunca falta un pero en las historias de Charlie Kaufman— eso de “sacarse a alguien de la cabeza” es, en este caso, literal. Clementine borra de su mente a Joel, quien al enterarse intenta lo mismo pero a medida que sus recuerdos son suprimidos, redescubre su pasión por Clementine. Parece una trama compleja y lo es, pero más complejo

es entender de qué se trata el amor. La película cuenta algo muy sencillo de una manera en apariencia complicada. Formas novedosas para historias eternas, que no pasan de moda. El film no sólo habla de amor —que es el eje argumental— sino también de la memoria, de la imagen que cada uno se forma del otro en la propia cabeza. *Eterno resplandor...* propone, en un principio, que es posible suprimir recuerdos y reemplazarlos por otros, que se puede saltar el tiempo, alterar el orden causal, pero luego se desdice y borra lo que propone al comienzo. En su propio proceso de construcción, el film es borrado y reescrito varias veces junto con la historia de los protagonistas, recomenzando una y otra vez. El propio Joel intenta recuperar sus recuerdos semiborrados para escribir de nuevo la historia; al fin y al cabo ella no era ni tan rara, ni tan impulsiva, ni tan burda, y él no era tan aburrido, ni tan melancólico, ni tan apagado; al fin y al cabo él y ella se dan cuenta de que se puede y se debe volver a empezar porque de eso se trata el amor, porque ambos se quieren y eso es, casi, suficiente. El amor es a veces recíproco y, en el mejor de los casos, imperfecto. Y la materia misma con la que está hecho son los recuerdos que se reconstruyen en una memoria que borra y reescribe constantemente la propia historia, seleccionando, poniendo recuerdos en lugares equivocados, redescubriendo sentidos, reorganizando el caos. El amor está hecho también de tiempo y espacio, y el espacio amoroso tiene a veces

rincones inaccesibles, pliegues profundos, recovecos imborrables, esos en los que Joel puede quedarse para recuperar sus recuerdos. El film quiebra el tiempo constantemente atravesando el pasado y escamoteando el futuro, apoyado por un singular montaje y por algunas marcas que sirven para orientar al espectador (por ejemplo, los cambios en el color del pelo de ella, que además de cambios conductuales y anímicos, implican cambios en la temporalidad del film). Es verdad, la película y esta nota son complicadas, desordenadas, sin principio ni final, tal vez circulares, temporalmente quebradas, inconexas, arbitrarias, excesivas. Hablar de amor es complicado y en el fondo, por más que no queramos, que nos resistamos, tanto Joel como Clementine, como el médico de la clínica y su empleada, como yo o cada uno de nosotros, terminamos siendo cursis, llorones, sentimentales a la hora del amor. Por ejemplo, la escena final es tan cursi como una de las secuencias centrales con los dos protagonistas acostados sobre un río congelado (como la memoria a punto de quebrarse) diciendo las cursilerías que todos dijimos alguna vez. Son tan cursis algunas escenas que morimos de amor cuando las vemos, nos identificamos, sentimos que somos Joel o Clementine. De eso se trata el film. De mostrar de una manera cursi y desordenada lo que es cursi y desordenado. Algunos recuerdos son imborrables, algunos amores no pueden olvidarse, algunos films son maravillosos. Como este. ■



# Ni olvido ni perdón

en contra MARCELO PANOZZO

*Cuando la pasión termina se repliega en objetos: prendas, regalos, cartas. Y si uno desconoce el hueco, el canal que comunica los objetos entre sí, entonces un objeto es un objeto, forma de ruina.*

*La escala de los mapas, Belén Gopegui (1993)*

Tres son los momentos (uno más extenso, los quince minutos del comienzo de la película, antes de los títulos; dos más acotados, incluyendo una breve escena hacia el final del film) en los que *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* directamente roza la perfección, en tanto vital, gozosa y desesperada exploración cinematográfica del amor y sus mecanismos. El comienzo de la película de Gondry/Kaufman es directamente prodigioso, porque ahí vemos la decisión de Joel (Carrey) de romper con la rutina, faltar al trabajo, tomar un tren que vaya en la dirección contraria; vemos los encuentros con Clementine (Winslet), ese clima enrarecido y a la vez luminoso que envuelve las primeras punzadas amorosas, esos nervios, esos mareos, la posibilidad siempre latente de decir una estupidez, la tendencia a mirar la punta de los propios zapatos. Luego se nos informa acerca de la ruptura entre ambos (mientras empezamos a tomar nota de las primeras triquiñuelas temporales, claro, que no todo tiene por qué ser tan sencillo) y del modo en que ella toma la decisión de acudir a un consultorio neurológico donde habrán de eliminar de su cerebro todo recuer-

do de ese amor. Acosado por las memorias propias y por el (inducido) olvido ajeno, Joel decide someterse también al tratamiento, a fin de borrar a Clementine de la faz de su mente. Ahí ingresamos en los problemas de la película, que se extienden por bastante más de una hora, lapso durante el cual los personajes desaparecen y son reemplazados por el director y el guionista, muy cancheros ellos, y hasta un poco crueles. Terminada la temporada de trucos, la película tiene un final a la altura de su inicio, una breve, desarmante escena en la que, con toda la evidencia (en contra) al alcance de la mano, los protagonistas igual demuestran por qué hay historias de amor que no pueden ser removidas quirúrgicamente.

Un equipo de nerds con onda se encargará de borrar del cerebro de Joel todo rastro de Clementine, previa limpieza hogareña de los objetos que remitan a ella. Pero en determinado momento del proceso, esos recuerdos se resistirán a ser borrados y empezarán una guerra contra la máquina que los busca para aspirarlos. Esta parte del relato ocupa un espacio central en la película y da lugar a que el director despliegue buena parte de su cotillón visual (el mismo que tan maravillosos resultados le viene dando en el terreno del clip, pero que ya fracasó en la miserable *Human Nature*, también escrita por Charlie Kaufman) y a que el guionista dé rienda suelta a su nihilismo *artie*, combinatoria fatal que deriva en la creación de una especie de bodrio bergmaniano a la altura de Much Music.

Como si no tuvieran confianza en (o el más mínimo respeto por) la historia de amor que tienen entre manos, director y guionista deciden insertar en la película una complejidad a todas luces chasco, algo de distancia irónica, personajes idiotas y/o canalleros, giros innecesarios, la historia del arte, la del psicoanálisis y la del peor cine reciente (*Memento*), todo para llevar a Joel a sus recuerdos y/o fantasías más lejanas en relación con Clementine, y (¡¡¡obvio!!!) hacerlo descubrir allí cuánto la amaba. Pero el nivel de autoconciencia es tan grande que lo tapa todo: el dolor, las búsquedas, la esperanza, el miedo a perder esos recuerdos amados quedan en un menos que discreto segundo plano, y así la película se debilita en lugar de fortalecerse, aburre con su constante búsqueda de sorpresas. Mientras avanza en su intrascendencia exhibicionista, *Eterno resplandor...* va dejando cada vez más atrás la perfecta intensidad que prometió al menos durante quince minutos. Es que, de algún modo, a la película termina por pasarle más o menos lo mismo que al personaje de Jim Carrey (es justo decirlo: ¡ese gran Jim Carrey!): el director y el guionista tienen entre manos la historia de un amor como no hay otro igual (que les dio luz a sus vidas, apagándola después), pero imposibilitados de lidiar con algo tan grande y tan poderoso, deciden removerlo sin más, utilizando métodos que, si bien se presentan bajo un bastante bien hechito disfraz de respetabilidad, son muy poco serios. ■

# El continuista

Empezamos este dossier con una nota sobre el director de *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, cuyo estreno nos dio la excusa para hablar de muchos temas relacionados con el videoclip. En primer lugar, de cómo denominarlo. **por JUAN VILLEGAS**

Michel Gondry, además de dirigir hasta el momento dos largometrajes y algunas publicidades, es el director de unos cuantos videos musicales, entre ellos algunos realizados para Björk, Beck, Chemical Brothers, Massive Attack, Radiohead, Cibo Matto y Daft Punk. Prefiero usar la denominación "video musical" en lugar de la gastada y poco feliz "videoclip", aun sabiendo que todavía no existe un término que identifique con mayor precisión y justicia este tipo de trabajos.

Los videos musicales de Gondry son ingeniosos, entretenidos y virtuosos. Todo esto no impide que también podamos hablar de él como de un creador profundo y complejo, un inventor de formas modernas que convierten a sus trabajos en mucho más que cortos publicitarios para promocionar canciones. Y no estoy reivindicando aquí la idea de hacerse el artista para vender la culpa de trabajar para el sistema, aun sabiendo que en el fondo sólo se trata de vender más discos. Gondry, como tantos directores de videos musicales, supera este posible conflicto desde un lugar más sano y efectivo, integrando los intereses promocionales con los artísticos en un todo homogéneo. En cierto modo, esta operación no es muy distinta a la de los viejos "artesanos" de Hollywood, que imprimían su sello personal en películas industriales sin que ello implicara un conflicto ético para nadie. El hecho de que hoy reconozcamos esa tradición en los videos musicales de un puñado de directores no debe asustarnos y tiene que ayudarnos a descubrir qué renovación del lenguaje se está gestando y qué aspectos de nuestro acercamiento crítico a lo audiovisual debemos revisar.

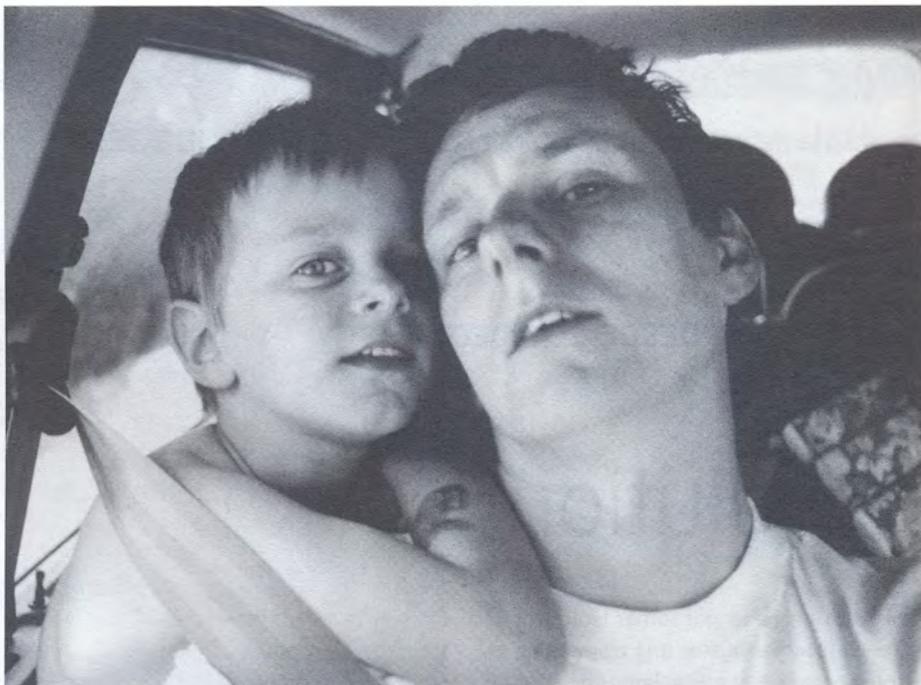
Lo que predomina en los videos de Gondry es el valor de lo conceptual. Frente a una tradición videoclipera que aún sobrevive y que consiste en la acumulación de imágenes dispersas y con la mínima interdependencia posible, Gondry opone la idea de un sistema formal basado en un concepto a partir del cual se organiza todo. La mayoría de los videos musicales, en cambio, se estructuran desde la fragmentación sistemática y la sucesión de planos como piezas que van ocupando un espacio de tiempo con el objetivo de llenar una totalidad determinada por la duración de la canción. También parten de un concepto, pero basado en una idea previa de diseño, sea gráfico, escenográfico o rítmico. Se parte de algo que se desprende de la canción, pero el diseño es puramente convencional y aleatorio. En el mejor de los casos, el concepto visual o rítmico que a continuación aparece, más allá de sus implicancias sensoriales o evocativas, es eficaz para hablar del músico o de la canción, pero nunca para crear un sistema estético que trascienda lo vistoso o lo informativo. Así, obviamente, uno de los objetivos principales de los videos musicales está cubierto, pero el conflicto entre lo artístico y lo promocional no se resuelve. Estos videos pueden ser atractivos y funcionales, pero el predominio de relaciones puramente rítmicas y gráficas entre los planos lleva rápidamente al tedio y la saturación. La pauta conceptual que establece Gondry en sus videos es generalmente la de la continuidad. La planificación visual evita la típica fragmentación clipera y la autonomía de los planos. En Gondry hay siempre una fuerte vocación por la unidad, no sólo estética sino también espa-

ciotemporal, que se establece a través de un montaje que crea vínculos entre los fragmentos consecutivos y enmascara cualquier interrupción del flujo de imágenes. Gondry recurre muchas veces al plano secuencia, como resultado lógico de esta concepción. Varios de sus videos están compuestos por un único y largo plano sin cortes. Sin embargo, hay que decir que son planos secuencia bastante particulares, ya que contienen dentro de sí subunidades claramente identificables. No se trata ya de la clásica idea de montaje dentro del plano, cuyo ejemplo paradigmático sería el comienzo de *Sed de mal*. Los planos secuencia de Gondry incluyen una sucesión de planos internos, que se manifiestan a través de pantallas de TV dentro del cuadro o cuadros internos creados por ventanas o marcos. Podríamos decir, desde la postura clásica, que no hay ningún corte en el largo movimiento de cámara que recorre el edificio en "Protection" de Massive Attack. Sin embargo, cada una de las situaciones que aparecen a través de las ventanas tienen, en un sentido, el valor y la autonomía de un plano. Por otro lado, es imposible escapar a la sospecha de que hay un trabajo de edición sumamente complejo para crear esa apariencia de continuidad. Los videos de Gondry, como los de sus colegas analizados en otras páginas de este número, denuncian la necesidad de una nueva concepción del montaje, el plano y el corte. Tal vez, en la palabra "apariencia" esté la clave. Así como Bazin hablaba de la mayor o menor apariencia de realidad para determinar el realismo de una película, en el caso de Gondry podemos hablar de apariencia de continuidad. Parafraseando a Bazin, llamaremos continuo a todo video musical que aumente la

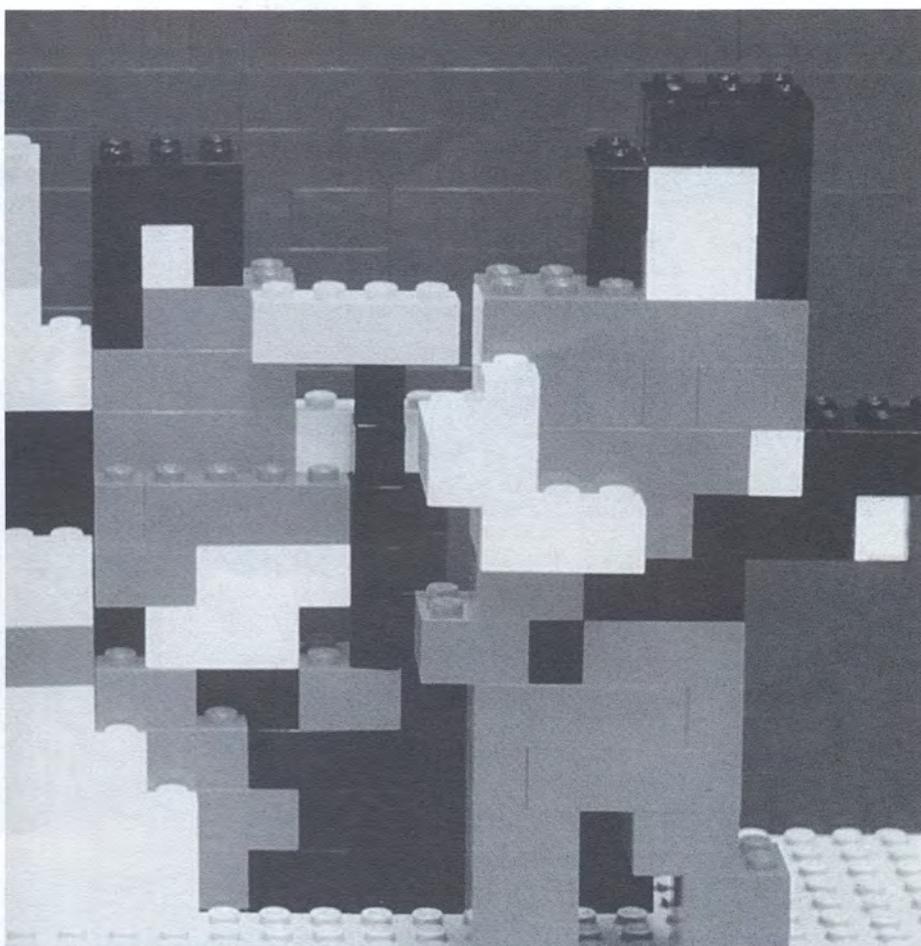
aparición de continuidad en la pantalla. Esta obsesión por esconder las transiciones entre los fragmentos aparece también en "Knives Out", ajustadísimo para representar la melancolía desesperada pero un poco afectada de Radiohead; en "Star Guitar" (Chemical Brothers), un hallazgo como idea de *loop* visual completamente lineal y continuo, con una perfecta (por discreta y delicada) homologación de los sonidos con las imágenes; en "Around the World" (Daft Punk), donde el concepto del círculo (la continuidad ideal e infinita) insiste en aparecer por todos lados: en la escenografía, en los movimientos de los personajes, en la música y hasta en el título del tema; en el magnífico "Hyper Ballad", donde el rostro de Björk se confunde y se funde constantemente con los fondos, creando la ilusión de una continuidad cuya fluidez contrasta con la cantidad de elementos heterogéneos que aparecen a lo largo y a lo ancho del video; en el exquisito y muy francés "La tour de Pise" (Jean-François Cohen), cuyas imágenes repiten la letra de la canción a través de fragmentos de carteles urbanos.

En todos estos casos, el devenir de las imágenes propone una continuidad que trasciende lo visual para alcanzar una potencia narrativa que tiene pocos antecedentes en el rubro. Este sistema alcanza una resolución perfecta en "Let Forever Be", también de Chemical Brothers. Acá no hay ni siquiera la apariencia de un plano secuencia, sino una sucesión indefinida de planos relacionados a través de efectos digitales, duplicaciones y multiplicaciones de los personajes y las imágenes, deformaciones de todo tipo, fondos que se convierten bruscamente en figuras, decorados que se transforman sin transición en otros completamente distintos. La continuidad, incluso en este ejemplo extremo de video caleidoscópico, no se suspende nunca y los cortes se hacen invisibles de una manera nueva y genial, tan lejos de la transparencia del cine clásico como de la fragmentación en unidades autónomas de los videos de música convencionales. El resultado es, a pesar de la compleja estructura visual que lo sostiene, un objeto libre y juguetón, un video lleno de humor y energía.

Siempre he pensado que los cortometrajes tienen la ventaja, en relación con los largos, de una mayor libertad formal, ya que pueden experimentar a partir de un concepto formal extremo y sostenerlo a lo largo de toda la narración sin que resulten afectados o tediosos. En este sentido, descubro que los videos musicales de Gondry son perfectos y muy logrados cortometrajes, descubrimiento que resolvería el problema de la denominación del formato con el cual empecé esta nota. ■



Aquí arriba, Michel Gondry con su hijo. A la izquierda de este epígrafe, una imagen de su largometraje *Human Nature*. Abajo, una imagen de uno de sus trabajos para los White Stripes.



Los pioneros fueron y fracasaron. A los contemporáneos, los recibieron con los brazos abiertos. Detrás espera una generación de videastas que aparentan estar listos para ir a cambiarle definitivamente la cara al cine. **por NAZARENO BREGA**

PANORAMA DEL CINE **DESDE EL VIDEOCLIP**

## Revolution Rock

¿Los videastas están por tomar Hollywood? Antes de intentar buscar una respuesta a este interrogante hay que aclarar que en estas líneas se trata como videastas a los realizadores, porque "video" es el término utilizado cotidianamente para referirse a los clips, videos musicales, cortos musicales, promos o como quiera llamárselos. Y, además, porque más allá de la cuestión de formatos, "videasta" suena mucho mejor que "promero" o "cortista".

En los últimos años se tomó al mundo de los videos como la principal de las divisiones inferiores de Hollywood. Claro que la existencia de cruces entre los dos universos no es ninguna novedad. Son muchísimos los casos de amiguismo entre directores y músicos que

derivan en videos y, de paso, se busca una simbiosis de prestigio. Así Derek Jarman dirigió a Marianne Faithfull, The Smiths y Pet Shop Boys; Michael Jackson tuvo a Marty Scorsese detrás de cámaras en "Bad" y a John Landis en "Thriller"; Brian De Palma filmó para Bruce Springsteen (ver EA 134) y Frankie Goes to Hollywood y Michael Moore lo hizo con Rage Against the Machine y REM. Siempre, o mejor dicho desde la popularización de los videos, se dio la llegada de videastas a Hollywood, pero las cosas no eran sencillas para quienes recorrían este camino. Aquellos que contaban con una larga carrera y con videos de gran prestigio podían llegar a filmar una película relativamente chiquita. Un buen ejemplo de este

tipo de casos es Mary Lambert que, luego de la repercusión de los videos "Material Girl", "Like a Virgin" y "La Isla Bonita" de Madonna, tuvo la oportunidad de dirigir *Siesta de los amantes* y *Cementerio de animales*. Nigel Dick, uno de los videastas más prolíficos, tuvo una pobre carrera en el cine que se inició con *P.I. Private Investigations* y el directo a video *Deadly Intent*, que pudo filmar luego de realizar los videos de Tears for Fears y "Happy Together" para The Turtles. Sin embargo, se mantuvo como uno de los videastas más influyentes y realizó los primeros trabajos de una gama de artistas que va desde Guns 'N' Roses hasta Britney Spears. Andy Morahan fue responsable de los videos de GN'R de comienzos de los 90



y su repercusión le dio chance en el cine. Pero sólo alcanzó a dirigir *Highlander III* y *Murder in Mind*, que no llegó al país ni siquiera en video. Tamra Davis tuvo que atravesar un espectro de artistas que incluyen a los New Kids on the Block y Sonic Youth para llegar al cine. Ella es una de las que mejor carrera construyeron entre quienes se iniciaron en esa época, pero empezó de abajo con *Guncrazy* y *CB4*, donde parodiaba a los NWA, a quienes les hizo un clip en el inicio de su carrera como videasta.

El traspaso parece mucho más sencillo para los realizadores de hoy. Tal vez el interés de artistas de otras disciplinas por dirigir videos (las colaboraciones de artistas plásticos y diseñadores con New Order o Sonic Youth son paradigmáticas en este punto) o la consideración por parte de teóricos como Arlindo Machado de una nueva forma de vanguardia sucesora del cine experimental y el videoarte, les otorgaron a los videos un prestigio que antes no tenían. La profesión logró una legitimación que les permite a los directores debutar en el cine con producciones grandes. McG pasó sin escalas de hacer famosos a Sugar Ray, Smash Mouth y Korn a dirigir *Los ángeles de Charlie*. *La celda*, de Tarsem, llegó a los cines del mundo con uno de los *hypes* más grandes que se recuerden, producto del impacto que había provocado su video "Losing My Religion" para REM. Muchos de los clips de REM fueron dirigidos por Peter Care, quien comenzó su carrera a principios de los 80 haciendo videos para Cabaret Voltaire y dos décadas más tardes logró dirigir *The Dangerous Lives of Altar Boys*. Joseph Kahn, después de hacerle videos a Britney, Korn y Eminem, dirigió *Furia en dos ruedas*. Mark Romanek, Jonathan Glazer, Roman Coppola y Jonas Åkerlund, los chicos cool de la generación que llegó a Hollywood, ya debutaron con la prometedoras *Retratos de una obsesión*, *Bestia salvaje*, *CQ* y *Spun*. Lamentablemente sólo las dos primeras se estrenaron en el país. No es necesario señalar cuán arriesgadas fueron las dos películas de Spike Jonze. Lo mismo puede decirse de Michel Gondry, "compañerito de DVD" en la edición *Director's Label*, que se dedica a recorrer la videografía de ellos dos y de Chris Cunningham, quien de momento pasó por Hollywood sólo por encargo.

Las razones por las que los estudios se "arriesgan" con los directores de videos parecen ser bastante simples. Ellos están acostumbrados al trato con estrellas, a filmar con poco presupuesto, a la obligación de utilizar la tecnología en función del impacto visual y, sobre todo, a pocas jornadas de rodaje, ya que un video suele filmarse en no más de cuatro días. La ecuación parece simple: muchas ideas a un bajo costo, pero... ¿es realmente cierto que hay muchas ideas? La ma-



yoría de los videos suele construirse a partir de una idea única, una suerte de *gimmick*, que sería esa vuelta de tuerca, gancho o "truquito" sobre el que se hace girar el video.

Dos ejemplos para aclarar el concepto: un feto que canta desde el útero la canción "Tear drop" de Massive Attack; en "Hey Boy Hey Girl" de los Chemical Brothers el *gimmick* está en la mirada del personaje principal que al tomar una pastilla obtiene una suerte visión de rayos X y ve sólo la constiución ósea de la gente. Más allá del grado de sofisticación de estos *gimmicks*, su repercusión condiciona el éxito o fracaso de cualquier video. Casi todos los que quedan en la memoria de los televidentes lo hacen por el gancho. Suele tomarse como el atractivo del video y debe diferenciarlo del resto. Pero estos ganchos parecen ser menos de los que uno cree y las repeticiones / plagios / homenajes son constantes. El cantante rotoscopiado de Incubus en "Drive" tiene su origen en "Take on Me" de A-ha. Con pocos años de diferencia Pulp y Suede titularon los pensamientos de los personajes en "Disco 2000" y "Obsessions". Alanis Morissette utilizaba la *split screen* para comparar dos épocas distintas, como lo había hecho antes Lauryn Hill en "Doo Wop (That Thing)". Otro truco recurrente es el de la cita cinéfila. Acá se encuentran "Tonight, Tonight" de Smashing Pumpkins con *Viaje a la luna*, "Everybody Hurts" de REM y su referencia a 8 1/2 y el ya citado "Material Girl" de Madonna, un claro homenaje a *Los caballeros las prefieren rubias*.

A pesar de estas repeticiones en los ganchos y una engañosa sensación de falta de originalidad (o de ideas), quien decida dedicarle dos horas al trasnochado programa *120 minutos* de MTV percibirá la renovación constante de grandes directores de videos. Los nuevos nombres no paran de surgir y sobrevuela la sensación de que la mayoría están agazapados para tomar Hollywood por asalto. Mike Mills, responsable de los videos de la primera etapa de Air, está terminando la

En la página anterior, el famoso video de Spike Jonze para Fatboy Slim y con Christopher Walken bailando por las paredes. Aquí al lado, una película de Mark Romanek, director de videoclips, con Robin Williams: *Retratos de una obsesión*.

posproducción de su ópera prima *Thumbsucker*. El referente del nú metal Marcos Siega piensa estrenar su debut, *The Underclassers*, el año que viene. Bryan Barber, responsable del "Hey Ya" de Outkast y videasta máximo del hip hop, también tiene todo listo para atacar las pantallas el año próximo con *Holy War*. Shynola, quien a partir de la animación se transformó en una de las caras nuevas más interesantes, no tiene proyectos cinematográficos propios, pero llegó a Hollywood como director de efectos visuales en *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, película de Garth Jennings, responsable del "Coffee and TV" de Blur y del loop visual "Imitation of Life" de REM. Ruben Fleischer, otro nombre a tener en cuenta por sus trabajos con Dizzee Rascal y Electric Six, tampoco tiene película propia a la vista, pero es el asistente de dirección de Miguel Arteta.

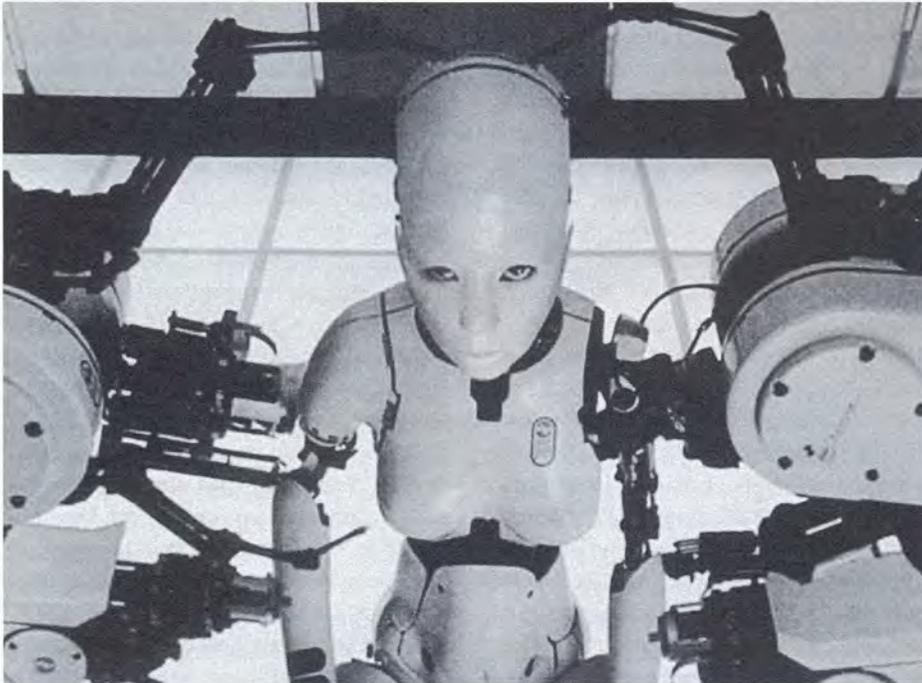
La intención de esta nota de no dejar afuera a nadie con un futuro aparentemente brillante obliga a mencionar más directores, aunque no tengan todavía planes en el cine. Puede parecer vano, pero todo ferviente seguidor de sus trabajos debería prever que la carrera de estos videastas es inflamable al menor contacto con el cine y lo pueden hacer explotar. Por eso no hay que dejar de lado a Martin Fougeole y Alexandre Courtes, más conocidos como Alex & Martin por "Seven Nation Army" de los White Stripes y los videos de Cassius; al dúo de diseñadores franceses H5; a David LaChapelle, que pervirtió a Christina Aguilera en "Dirrty" y a Howard Greenhalgh, que después de una larga carrera trabajando con estrellas del pop inglés como Suede, Pet Shop Boys y Placebo llegó a la pantalla gigante sólo para dirigir un segmento de *CyberWorld*, un medimetraje para IMAX.

Los nombres sobran. La costumbre de mezclar la experimentación y lo masivo, también. Sólo resta probar que esta nueva generación de videastas no quiere llegar al cine para vender espejitos de colores, sino que tiene lo que se necesita para renovarlo. ■

Casi toda la gente un poco informada de lo que sucede en el mundo del videoclip conoce a Jonze y a Gondry. Pero les falta uno: alguien llamado Chris Cunningham. **por JUAN MANUEL DOMINGUEZ**

MECANICA (ANTI)POP-PULAR

## El moderno Prometeo



Una rara Björk androide filmada por Cunningham en "All Is Full of Love".

El británico Chris Cunningham dirigió tan sólo diecisiete cortos musicales (ya explicamos anteriormente que varios de quienes escribimos en este dossier renegamos del uso del término "videoclip" por vetusto e insuficiente para abarcar el género en cuestión), o sea, un poco menos de la mitad de los que poseen en su currículum vitae sus compañeritos de podio Spike Jonze y Michel Gondry. Aquello puede ser resultado, tanto numérica como cualitativamente, de su voluntad de trabajar sólo con artistas con los que mantiene una afinidad a nivel estético (su único paseo por el mainstream propiamente dicho fue el video "Frozen" que realizó con Madonna), entre los cuales se encuentran nombres como Placebo, Portishead, Leftfield y su media naranja (mecánica) el electrónico Richard D. James *aka* Aphex Twin. O quizá pueda atribuirse la culpa a su conducta, en permanente fuga, que lo llevó a ser escultor, pintor, jefe del

departamento de FX de *Alien 3* a los 19 años, portadista para el cómic *2000 A.D.*, diseñador en *Alien: Resurrección* y constructor de robots para Stanley Kubrick en su abandonado proyecto *Inteligencia artificial*. En su primer éxito como director, "Come to Daddy", en donde unos impúberes con las facciones del adulto Aphex Twin aterrorizaban un pequeño barrio en Inglaterra y finalizaba con un homenaje a David Cronenberg y su *Videodrome*, ya se veían plasmadas sus obsesiones. Fascinaciones que conforman un estilo definido e inconfundible dentro del universo de los videos y la publicidad: el uso de una paleta de colores gélida, la creación de atmósferas opresivas, paisajes urbanos, la distorsión, el nacimiento, la mutilación y deformación de la anatomía humana y de la ingeniería robótica e industrial y, por supuesto, la alquimia que establece entre imagen e sonido. Su alteración del cuerpo humano va desde mujeres de talla 160-100-

160, todas con el mismo tautológico y barbudo rostro de Aphex Twin bailando bajo champán, a un vagabundo cuyas extremidades se desploman en el piso y estallan como si fueran de porcelana, una banda cuyos integrantes tienen cabeza de cerdo, gato y perro o dos robots similares de Storm Troopers erotizados con los rasgos faciales de Björk besándose entre sí en un limbo fluorescentemente blanco.

Su sentido del humor cercano al que puede tener el Guasón, el centrifugado de elementos de la ciencia ficción y su capacidad para crear atmósferas pueden también buscarse en videos como *Come to My Selector* de Squarepusher, donde se cuenta la huida de un perro que habla y su niña de un instituto mental para niños en Osaka. Una especie de *Celebrity Death Match* entre Miike Takashi, David Lynch, los dibujos animados de Tex Avery y John Carpenter's *Halloween*. Se crea una situación de película de terror y recién al minuto y medio de metraje comienza la canción. Algo que sería inconcebible dentro del actual universo de los videos, incluso en directores como Gondry y Jonze. Es que a diferencia de aquellos, Cunningham recurre al modelo más básico en lo que respecta a la estructura del video, aquel modelo que ha sido banalizado y que consiste en el uso de imágenes fragmentadas que acompañan la canción y que incluso, en ciertas ocasiones, poseen un eje narrativo, cuentan una historia a partir de una progresión dramática. El director logra que la relación entre imagen y sonido se convierta en un sistema mecánico, que el lazo que los une deje de ser la simple homogeneización de aquellos elementos para llenar el espacio creado por la canción y adquiera una identidad propia, el movimiento sincronizado de un engranaje. Cada sonido posee un correlato en la pantalla, ya sea por un efecto de montaje, por los cortes, por la variación de las lentes, por el uso del ralenti, por elementos dentro de cuadro que llevan la profundidad de campo al infinito y más allá. En el movimiento de cuerpos que flotan en el callejón de "Only You" de Portishead o en la visceral limosina de treinta y siete ventanas de largo que abre Windowlicker, Cunningham comprueba su dogma, su libertad y su cine. Actualmente se dedica a las videoinstalaciones (las tres que realizó pueden verse en internet) y tiene anunciados, para fin de año, dos cortos: *Spectral Musicians* y *Rubber Johnny*, del cual se puede ver el trailer en su volumen de *The Work of the Director*, la serie que recopila los videos y trabajos de Jonze, Gondry y CC. Y su esperado largo, todavía a realizarse, sería una adaptación de la historieta de Liberatore *RanXerox*, un Frankenstein hecho con partes de fotocopidora. Metalero viejo, Cunningham, puede lograr que la felicidad sea un robot caliente. ■



Dos momentos de sano esparcimiento en *Anochecer de un día agitado* y *Socorro*, ambas dirigidas por Richard Lester y protagonizadas por los cuatro fantásticos.

## GENEALOGIA DEL VIDEO MUSICAL

# A través del universo

De Richard Lester, papá de los videos musicales, hasta la tecnología digital, el autor de la nota dice que todos los caminos conducen a Los Beatles. **por SANTIAGO GARCIA**

El video musical ha tenido tradicionalmente una relación más fuerte con las vanguardias y el cine moderno que con el clasicismo. Esto no significa que sus directores sean incapaces de narrar; de lo que se trata, sobre todo, es de la forma de montar las escenas. Usualmente, uno de los elementos asociados al video musical o videoclip tiene que ver con la gran cantidad de imágenes y la fragmentación que se hace de los planos para contar lo mismo que un director clásico contaría con una sola posición de cámara.

El cine musical, que muchos creen equivocadamente que componía los números musicales en plano secuencia, sufrió un cambio radical en la década del sesenta. Y ese cambio se dio principalmente en el cine de Richard Lester, aunque no fue el único y se podría rastrear algún ejemplo previo de esta nueva forma de musical. De la mano de Los Beatles, el director se animó no sólo a fragmentar como nunca antes las imágenes de los números musicales, sino también a separar la imagen del sonido de una forma completamente innovadora.

El puntapié inicial fue *Anochecer de un día agitado* (1964) y continuó con *Socorro* (1965), pero con *El Knack y cómo lograrlo* (1965), aunque no contaba con los cuatro jóvenes de Liverpool, obtuvo el reconocimiento de Cannes. Esta última película estaba montada de forma no clásica, mediante escenas fragmentarias y planos que no conservaban la continuidad. Lester no fue el primero en hacerlo, pero lo llevó a

un lugar que algunos consideran el nacimiento oficial del video musical.

En el comienzo de *Anochecer de un día agitado*, vemos correr a Los Beatles por la calle. La canción que escuchamos es la que da nombre al film y no tiene una relación del todo directa con lo que vemos. Ellos son perseguidos por sus fans pero no cantan en la imagen. Esta separación entre el sonido y la imagen es un elemento nuevo para el musical y el film lo repetirá en mayor o menor medida en varias ocasiones. Las canciones, además, no hacen avanzar la trama en lo más mínimo, no aportan nada a la historia y en ocasiones no tienen absolutamente nada que ver con lo que ellos hacen en la imagen. La mayoría de estos momentos son como pequeños cortos musicales aislados. Al punto tal que en los noventa el segmento de "Ticket to Ride" (de *Socorro*) fue cortado y emitido como videoclip en los canales de música. Prueba más elocuente de que Lester es el inventor de esta forma audiovisual no puede haber. Su cine posee también una indudable libertad narrativa y una energía proveniente de la combinación de los temas musicales con ese modo filmar.

Mucha agua corrió bajo el puente luego de este puntapié inicial que dio Richard Lester, mucho ensayo y error, evolución e involución en esta relación entre el cine y el video musical. La década del ochenta estuvo marcada por MTV, y a mediados de los noventa la tecnología digital inició una nueva revolución. Todas las ideas vi-

suales fueron posibles y la imagen empezó a construirse más en la posproducción que en el rodaje. La intertextualidad típica del género se vio multiplicada y potenciada por esta superposición de imágenes, por este mundo que sólo aparece en el producto terminado. En *Across the Universe*, video musical dirigido por Paul Thomas Anderson donde la cantante Fiona Apple hace un cover del famoso tema de Los Beatles, todo parece volver al origen. El grupo que fue testigo del nacimiento de una nueva forma de entender la conjunción de imagen y sonido es elegido como punto de partida de este video que acompaña la difusión del film *Amor a colores*. El video empieza con un vitral de colores destruido por un banco de plaza. Una vez que cae, entramos a un mundo en blanco y negro. Mientras Fiona Apple canta a una velocidad normal que nada cambiará su mundo, un grupo de hombres destruye en cámara lenta el bar donde ella se encuentra. Largos planos transmiten la paz de la chica en contraste con el desastre que crece a sus espaldas.

De la simple evolución que significó separar las voces de los cantantes de su imagen cantando a esta nueva simpleza de alta sofisticación tecnológica, hay un abanico tan grande que difícilmente pueda ser reducido a la perezosa y molesta expresión "estética de videoclip", digna sólo de obtusos e ignorantes. Todo el mundo audiovisual puede cambiar en cada momento y con él también deberían evolucionar nuestras ideas sobre ese mundo. ■

Videoclip de autor, mutación digital, condición metamórfica y polimórfica: las reflexiones del profesor sobre el género.

## Del montaje a la fusión



Nacidos con la programación continua de la tele por cable, los videoclips siempre están ahí. Son las formas visuales más apabullantes de la televisión, aunque rara vez los escrutamos.

1. ¿Existe algo así como ese tan mentado “estilo videoclip” que hace rabiar a tantos aficionados a un cine más o menos amparado en la retórica del clasicismo, o incluso a esos otros que hoy extrañan aquellos más audaces desarrollos de los nuevos cines, con su carga eufórica o rabiosa de modernidad en busca del sentido?

Evidentemente algo hace ruido para muchos cuando se menciona el videoclip, y eso no está del todo mal, dado que es un género indisoluble de sus sonoridades. Todavía se sostiene aquello formulado a comienzos de los 90 por Michel Chion, de que un videoclip es básicamente “algo visual colocado sobre una canción”. Este “algo visual” hace honor a su condición metamórfica y polimórfica. Todo cambia allí y es plural, una alegre danza de imágenes (y a veces algo de escritura) que bien puede consistir en lo más visual de la televisión, justo en el punto en el que convoca sin pérdida a una mirada eventual o distraída.

2. Mientras el tema musical pase, el contacto visual o su interrupción nunca será dramático, al menos para la gran masa global de los clips estandarizados, cuya resolución formal se normalizó a la par de la programación del cable y que ya comenzaba a dar signos de agotamiento en los comienzos de la anterior década. Por cierto, siempre estuvo ese sector minoritario llamado por algunos “videoclips de lujo” o “clips de autor”, a cargo de nombres que en algunos casos pasaron luego al cine, casi como un relevo de la generación que un par de décadas antes había hecho el tránsito del spot publicitario al largometraje. Así, gente como David Fincher o Matthieu Kassovitz entraron al cine luego de su reputación en el mundo spot&clip (como recordando su condición casi siamesa) haciendo películas que, curiosamente, no eran del todo cliperas, para desconcierto de quienes esperaban la manifestación de esa “estética videoclip” que detectan en el montaje acelerado y la ostentación del cor-



La foto de arriba, la que llama la atención, es de un trabajo de Cunningham. Abajo, Weezer según Jonze.

te, el saqueo (y la posible parodia) de referencias culturales heterogéneas y la fragmentación. Sobre todo esa fragmentación que según tanto padre y maestro provoca “que los chicos no puedan pensar”.

3. El clip, mirado de cerca, muestra otro elemento fundamental. Ha sido una notable máquina de llevar al paroxismo la cultura del montaje, esa que según el artista y teórico ruso-americano Lev Manovich caracterizó —más allá de medios, soportes y tecnologías— a la estética del siglo veinte. Montar es en el clip no sólo armar una sucesión cada vez más acelerada, sino componer pedazos en pantalla, hacerlos interactuar, armar poliedros cambiantes, hipnóticos o explosivos. Pero eso es sólo la mitad de la cuestión.

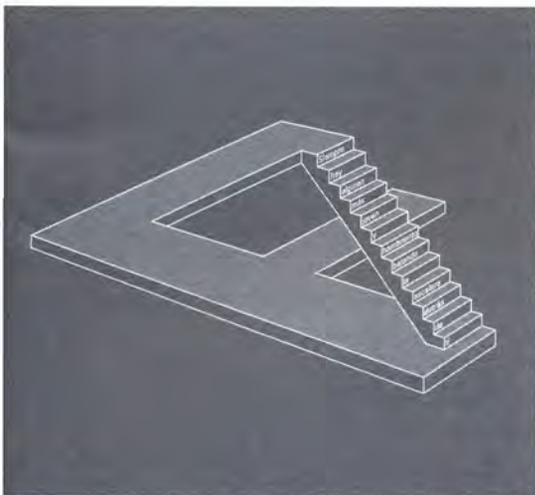
4. Dentro del estallido general del montaje se gestó una contracorriente cuyas formas hoy se afirman como lo más interesante de los actuales clips de autor. Desde su comienzo, el videoclip no sólo explotó el montaje rítmico y la aceleración, sino que tensó al máximo los juegos espaciotemporales en el interior de los planos, y una estética de

asombro visual ligada a los FX o incluso la animación que hace irrumpir la diferencia en lo continuo. La mutación digital no iba más allá de acentuar esas operaciones. Pioneros como Jean-Baptiste Mondino, desde los mismos 80, buscaron esa creación de efectos ambientales, basados en la puesta en escena de sus clips. No sólo masajear lumínicamente la retina del espectador-oyente, sino proponer lugares intensos e inmersivos, con sus propias reglas de juego mutantes. Hacia allí se dirigen algunos de los mejores videoclips de Spike Jonze o Michel Gondry.

5. En los clips actuales más significativos, la estética del montaje parece dejar paso a otra basada en la fusión y la continuidad —según Manovich, algo que aparece como evidencia indudable de que pasamos a un nuevo siglo— donde plenitudes y espantos nacen de un continuum con zonas paradójicas, como también lo prueban las hibridaciones escalofriantes y festivas que ensaya sobre los cuerpos Chris Cunningham, y que (nada pequeño detalle) marcan nuevos modos de vida en la imagen, que nos obligan a pensar qué es eso que logramos ver cuando nos decidimos a mirar. **Eduardo A. Russo**

Y quedaron más cosas por decir: los músicos, la industria del disco, las copias piratas. Todo a partir de lo último de Fangoria.

## El infierno son los demás



Una imagen bastante escheriana de un videoclip de Fangoria: la F y la escalera.

En España existe un dúo de technopop llamado Fangoria, formado por una señora Alaska y un señor Nacho Canut. Hace dos años, y acusando al grupo de formular declaraciones a favor de la piratería, una tal Asociación Nacional de Empresas Distribuidoras de Discos decidió retirar de las disquerías españolas todos los CD de Fangoria, en una medida torpe y prepotente, rayana en la censura, que sin embargo posibilitó la puesta en circulación de un comunicado, firmado por la propia Alaska, en el que se enumeraban con lucidez muchos de los problemas reales (y rara vez admitidos) que aquejan al mercado discográfico, diagnóstico que también podría extenderse al cinematográfico. Alaska comenzaba hablando del alto precio de los discos, y asegurando que con un CD más barato todas las partes involucradas en el negocio igual ganarían plata; acusaba a las grandes discográficas de haber dejado de apostar al riesgo, marginando tanto a lo nuevo como a lo clásico, y

poniendo todas las fichas al “grupo del momento”; señalaba que las multinacionales y los distribuidores enfocaban el negocio hacia las cadenas, descuidando por completo a las disquerías pequeñas y/o especializadas; recordaba al pasar que las mismas multinacionales que señalan a los inmigrantes vendedores de discos truchos como clave del problema también fabrican y venden CD vírgenes y copiadoras; y también se quejaba de esos artistas perezosos, cuyas pobrísimas ediciones no difieren mucho de un CD-R con tapita fotocopiada.

Fangoria editó hace pocas semanas su nuevo disco, *Arquitectura efímera*, verdadero brazo armado del comunicado en el que la cantante denunciaba la quejosa mezquindad de las *majors* del disco. La edición especial de *Arquitectura efímera* (dos euros más que la edición corriente) es un libro/CD, que contiene —en packaging diseñado por ese enorme Javier Aramburu— el disco, un booklet de 50 páginas y un DVD coproducido por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, en el que seis artistas visuales ofrecen sus interpretaciones en video de otros tantos temas del dúo (extraordinarios los trabajos de Manu Arregui y Christian Jankowski, este último un clip diríase tradicional, sólo que con Alaska perversa/amorosamente sustituida por Marta Sánchez). El resultado: una generosa, emocionante clase maestra de pop-art que contiene un gesto político capaz de dejar en evidencia buena parte de las mentiras de la industria. **Marcelo Panozzo**

## Irrupciones

Sobre Jonathan Glazer, de “Karma Police” de Radiohead a cargarse de energía con *Bestia salvaje*.

Una de las frases más agónicas de la canción de Radiohead “Karma Police” es aquella que dice “we have crashed her party”, algo así como “hemos irrumpido en su fiesta”. Situación similar ocurre en la ópera prima de Jonathan Glazer, *Bestia salvaje*, un film de irrupciones, de visitas inquietantes y momentos incómodos. Más allá de este detalle, todo el concepto del tema compuesto por Yorke y compañía se reitera en la película de Glazer, cuya incursión en el videoclip ha dejado pequeñas obras de arte como “Rabbit in Your Headlights” de Unkle y, obviamente, “Karma Police”, sin lugar a dudas dos gemas increíbles, amorfas, envolventes.

Según el propio Glazer, la idea para el video de Radiohead le surgió en un sueño más bien pesadillesco, como aquel que padece una y otra vez Ray Winstone en *Bestia salvaje*. Nada más cercano al realizador que la idea básica pero poderosa de la canción, que lo llevó a crear una historia que resultó ser como una película chiquita, despojada, pero

con las mismas inquietudes, un tanto aterradoras, que aparecen luego en su primer largometraje. Esa idea es la de un destino inquebrantable, escurridizo y jugueteón que puede revertirse, mutar y, por sobre todo, regresar para quedarse. Así como Ben Kingsley reaparecía para alterar el orden con sólo disparar un monosílabo, años antes Thom Yorke corporizaba todas esas cosas que parecían haber quedado atrás pero que, al permanecer uno inmóvil, fácilmente pueden alcanzarnos. La presencia de un Cadillac (que recuerda a *Christine* de Stephen King) que sin acelerar demasiado persigue a un hombre en una oscura y solitaria carretera, deja en claro esa carrera infinita del hombre contra sus propios karmas. El hombre se debilita, cae, pero con su ingenio logra revertir la situación al ver las fallas de su oponente. Esta situación aparece en el auto incendiado del video y en la venganza definitiva de *Bestia salvaje*. Las pesadillas parecen acabarse pero estos dos trabajos circulares de Glazer perturban por

su enfoque en el descanso previo a la debacle. Así que como en “Karma Police” la muerte y la vida son una misma cosa y los enemigos siempre están al borde de la fatal unión: en el film una enorme bola pasa cerca, pero nunca toca, no destruye pero alarma y anticipa el posterior terremoto. Si bien considerar a Glazer un autor es algo arriesgado, sus videos son un placentero camino hacia esa inusual ópera prima. En “Street Spirit (Fade Out)” de Radiohead, la vida flota; en “Rabbit in Your Headlights” un hombre se desentiende del desastre que lo rodea; en “Karma Police” hay un contacto latente y en *Bestia Salvaje* una unión del pasado desequilibra el presente. Como bien lo expresó el vocalista de Radiohead, “el destino es una idea importante que me llena de alegría”; para el director, el destino no se evita, se sufre, se paga. Una idea claustrofóbica, cercana a la estrofa “esto es lo que obtienes si te metes con la policía del karma”. Está claro: para Glazer no hay causa sin efecto. **Milagros Amondaray**

## EL HOMBRE ARAÑA 2

*Spiderman 2*

ESTADOS UNIDOS  
2004, 127'

**DIRECCION** Sam Raimi  
**PRODUCCION** Laura Ziskin, Avi Arad y Grant Curtis  
**GUIÓN** Alvin Sargent, sobre el cómic de Stan Lee y Steve Ditko  
**FOTOGRAFIA** Bill Pope  
**MONTAJE** Bob Murawski  
**MUSICA** Danny Elfman  
**INTERPRETES** Tobey Maguire, Kirsten Dunst, Alfred Molina, James Franco, J. K. Simmons, Rosemary Harris, Bruce Campbell.

# Elige tu propia aventura

a favor JUAN MANUEL DOMINGUEZ

"Los superhéroes no existen", me decía Nora, mi madre, mirándome directo a los ojos cuando tenía 8 años; y yo, férreo habitante del universo de los cómics y (hasta ese momento) futura estrella del género, sentía que era extirpado de un mundo y colocado en otro plano de la existencia. Perdido en la traducción, viví desde entonces en una versión más humana, más ordinaria y más desamparada de mi anterior universo, con el boletín informativo proporcionado por mamá. Las historietas eran postales de una tierra de Nunca Jamás caleidoscópica, de colores chillones, con situaciones estereotipadas y personajes *larger than life*. Y cuando vi *Spiderman* de Sam Raimi, volví a experimentar esa verdad (no lo real) de mi infancia. Aquella sensación era el resultado de la nobleza y el encanto que sobrevolaban las texturas de *El Hombre Araña*, y su adaptación al cine lo único que hacía era celebrar los elementos que poseía a mano, para lograr que una aventura contada una y mil veces irradiara una frescura y una libertad absolutamente nuevas.

Desarticulemos, por ahora, la primera persona y, para siempre, la idea del fanatismo por la mitología de los superhéroes —arte definido y (re)creado por Stan Lee (ver *EA 122*)— como valor de legitimación suficiente para defender una película. El héroe creado por Lee y el dibujante Steve Ditko en los sesenta para la empresa Marvel Comics es la personificación de una constante



que recorre el cine de Sam Raimi desde siempre. Los antecedentes inmediatos pueden encontrarse en *Darkman* o *Premonición*: la idea del don como sinónimo de maldición. Raimi lo sabía y en *El Hombre Araña 2* exprime todo su cine y aquel dogma que dice que un gran poder implica una gran responsabilidad para crear una película tan moderna como clásica, que festeja un género sin caer en la solemnidad ni en la cofradía nerd. Una actitud que convierte al film en un camino de doble circulación y no en la simple reproducción de un conjunto de buenas (y considerando el tiempo pasado, trilladas) ideas.

En *Tres es multitud*, de Wes Anderson, Herman Blume (Bill Murray) le pregunta al adolescente Max Fischer (Jason Schwartzman) cómo es que parece tener todo resuelto en su vida; Max lo mira y dice: "Debes encontrar algo que amas y hacerlo por el resto de vida. Para mí es ir a Rushmore". Para Spidey (el todopoderoso Tobey Magui-

re), tal como se muestra desde la primera frase que se escucha en *El Hombre Araña 2*, no existe otra posibilidad que realizar sus paseos por las nubes en singular y, peor aun, darle la espalda a aquello que ama y desea hacer el resto de su vida: Mary Jane Watson (la entealequia, Kirsten Dunst). El de Peter y Mary Jane es un amor en fuga, subido a volumen 11, que finge no estar y es como si Godzilla se escondiera detrás un buzón. Un amor donde todavía caen las gotas y la magia de aquel beso robado inunda cada escena en la que la pareja repite ad infinitum la rutina del sufrimiento por la pasión "no correspondida". Pero el protagonista absoluto de esta segunda parte no es Spiderman sino Peter. Parker es un antónimo de los logros de su alter ego y le suceden cosas como perder el trabajo, defraudar a los demás o que su ropa se tiña al lavarla junto a *el* traje, pequeñas catástrofes que son las que más aprietan y, por ende, impiden respirar (y



EN CONTRA

## En serie

encima, respirar en las alturas es más difícil). Raimi logra que esos segmentos y la consiguiente duda del héroe sobre su destino, habitualmente utilizados como preludio de la pirotecnia, alcancen una densidad cercana al melodrama y demuestren la importancia de llamarse Peter Parker, alguien que, como Barry Egan (Adam Sandler) en *Embriagado de amor*, no sabe qué le está pasando porque no sabe cómo es la otra gente.

Repetición de fórmula para el (¿eterno?) duelo entre el bien y el mal. El villano de turno es el Doctor Octopus (Alfred Molina); otra vez la fábula del científico convertido en monstruo, un Dr. Jeckyll preso de unos metálicos Mr. Hyde que, como el Pingüino de *Batman vuelve* o el Hulk de la superlativa película de Ang Lee, parecen no tener otra opción que convertirse en los sucesores de aquellos monstruos de la Universal. Aparte de su función de némesis, Octopus posee la importancia de ser el lugar (sobre todo, en la escena en el hospital) donde Raimi juega a ser William Castle disfrazado de Raimi purasangre, donde sus zooms, planos en escorzo y montaje rápido y furioso salen de la telaraña mainstream para volver a la clase B, aunque sea un ratito.

*El Hombre Araña 2*, como tanque mainstream que es, superpobló (¡jobviol!) las salas de cine y será vista por millones de espectadores. Como decía Marcelo Panozzo, en nuestro episodio anterior protagonizado por el cabeza de telaraña, eso sólo puede ser bueno en la medida en que haya "algo" en esta película que merece ser visto.

Raimi crea una fábula *larger than life* sin la prepotencia que caracteriza a la mayoría de los tanques, enredándonos en esa telaraña que une a los habitantes de su película y que confirma esa verdad de perogrullo según la cual no se puede vivir sin el otro (sea este otro un enemigo, un amor, un familiar). Raimi cree en contar una historia, y eso merece ser celebrado. *Spiderman 2* revalida aquello que ya se cantaba en *Moulin Rouge* (otra explosión pero sin límite alguno): que el amor nos eleva hacia el sitio al que pertenecemos, lejos del mundo conocido y donde sopla el viento. *Spiderman 2* es mi Rushmore. **A**

No es un mal ejercicio comparar las dos *Batman* filmadas por Tim Burton con las dos películas que Sam Raimi realizó sobre el Hombre Araña. Se trata de dos directores mucho más que competentes, que conocen el mundo de los cómics, que lo respetan y que, disponiendo de un presupuesto ilimitado, pueden poner sobre la pantalla prácticamente cualquier cosa que imaginen.

Los dos superhéroes, además, viven su condición anómala más como una maldición que como un beneficio: el tormento que sufren es una excelente fuente dramática que ambos directores aprovecharon suficientemente. Hay una diferencia básica y es probable que esté marcada no tanto por las personalidades de Burton y Raimi sino por los cambios en las condiciones de producción. Raimi ha "elegido" para la segunda película repetir como un calco la primera. En el comienzo se describe la vida cotidiana de Parker, sus miedos, sus inseguridades, el trauma de su don que hace imposible su apasionado amor por Mary Jane.

Luego aparece el villano —relacionado con una superempresa— y en la última media hora se desarrolla un abrumador duelo digital para finalmente abrir la puerta a la siguiente película, que repetirá el esquema. La lógica que impera es la del serial, no la de la película como una obra única. Que una sea mejor no tiene que ver con las ambiciones o las pretensiones de los creadores sino con que una "le salió" mejor que la otra: más inspirada, con más ritmo, mejores efectos; todos detalles secundarios, cualquiera puede elegir su favorita sin mayores fundamentos que esos (otra posibilidad es que la primera sea mejor por el simple motivo de que no copia a ninguna previa). Son películas imposibles de leer en su individualidad. Todo lo contrario sucedía en el salto de *Batman* a *Batman vuelve*, en donde el mundo personal de Tim Burton se imponía y le daba una coherencia cada vez mayor a toda la obra. Lo que ha cambiado en esta docena de años es que la producción de los tanques norteamericanos se ha serializado en forma muy evidente: esas marcas de la industria fordiana (por Henry y no por John, lamentablemente) son las que hacen que *Spiderman* sea menos una película que un producto. Gustavo Noriega

Y MAS EN CONTRA

## No somos nada

No es buena, no es mala. *Spiderman 2* simplemente no es. No es del todo una película, no es del todo una historieta. Cruza actuaciones en registro caricaturesco con otras más realistas y no explota las posibilidades de la mezcla de personajes en registros diferentes. Los caricaturescos contagian de su irrealidad a realistas y viceversa, y todos salen perdiendo. Cada uno actúa en un canal diferente y nadie hace zapping.

No es demasiado lo que la película nos da: Kirsten Dunst en primer plano y su muy fotograbable cara enamorada, Spiderman (Tobey Maguire) paseando por la ciudad en un veloz pero no siempre confiable sistema aéreo de transporte, la esquizofrenia del Doctor Octopus (Alfred Molina) y alguna otra cosita más. "A grandes dones, grandes responsabilidades", o algo así, le decía a Peter Parker su tío. Lo mismo le podría decir uno al director: a grandes dones (presupuesto millonario, actores de talento), tendría que haber respondido haciéndose cargo de las responsabilidades: no dejar que *Spiderman 2* se empantane en la mitad, conseguir que los efectos especiales y las escenas de acción se balancearan con las escenas intimistas y que las últimas no se convirtieran en un lastre.

Sam Raimi es, dicen, un autor. Entre otras cosas por la repetición película a película del tema del don que se convierte en una carga. Pero más que coherencia temática, lo de Raimi se parece ya a la monotonía. No logra salir de un tema que se le agotó hace años. Todavía se lo puede reconocer en los conflictos de sus personajes, pero paulatinamente va desapareciendo su marca de estilo. Cada película suya más es una película menos: es como si fuera reduciéndose a una única película, que cada vez le sale peor. A diferencia de Carpenter o De Palma, que filman siempre los mismos temas pero enriqueciendo su visión, Raimi es hoy un pálido reflejo del que fue. Raimi está cada vez menos en sus películas. De tanto en tanto se acuerda de dejar una marca personal en la historia, y así seguir manteniendo la imagen de cineasta personal.

¿Quién es el responsable de esta película? Quizá los productores, o el director, o los guionistas, o el estudio, o los que hacen los efectos especiales... Gracias a este anonimato creativo, *Spiderman 2* no tiene personalidad. O sea, no es. Manuel Trancón

## LA PISCINA

*Swimming Pool*

REINO UNIDO / FRANCIA

2003, 105'

**DIRECCION** François Ozon  
**PRODUCCION** Olivier Delbosc y Marc Missonier  
**GUION** François Ozon,  
 en colaboración con Emmanuele Bernheim  
**FOTOGRAFIA** Yorick Le Saux  
**MONTAJE** Monica Coleman  
**MUSICA** Lucien Galibar  
**INTERPRETES** Charlotte Rampling, Ludivine Sagnier,  
 Charles Dance, Marc Fayolle, Jean-Marie Lamour,  
 Mireille Mossé, Lauren Farrow.



## Bajo la letra

por EDUARDO FLORES LESCANO

*Caminar por una cuerda genera unos segundos después la sensación de que todo es ondulado y viscoso como en una pileta de agua turbia.*  
Cristian Adet

Si la cabeza es la casa por la que salen y entran los personajes que los escritores plasman sobre el papel, la pileta del fondo sirve como bote de basura donde los borradores no deseados encuentran su destino. Y si uno de los pequeños placeres de la escritura es encontrar el lugar ideal para llevarla a cabo, uno de los temores más grandes es la locura. Si en su film *Bajo la arena* la desaparición de un marido construía un hilo delgado por el que el espectador caminaba entre un manejo de pistas detectivescas y la locura de la esposa, en *La piscina* Ozon lleva esta ambigüedad narrativa a sus límites más perversos. Nuevamente Rampling (la esposa de *Bajo la arena*, que encarna esta vez a Sarah Morton, una perturbada escritora inglesa) es la encargada de darles a los hechos esa espantosa condición ambivalente que adoptan cuando se confunden entre la realidad y la ficción. Agobiada por una clara frustración, Sarah se traslada por consejo de su editor a la casa de descanso que este posee en Francia, y una frase que quiere pasar inadvertida –para este texto clave– se escucha de labios del editor a la hora de la despedida: “Quizá mi hija pase por allí un par de días”. Si, según Lacan, James Joyce se salvó de la locura gracias al oficio de escribir pero su locura puede leerse en sus textos, Sarah Mor-

ton expresa aquí –en un finísimo duelo actoral con Ludivine Sagnier (Julie, un personaje que aparece repentinamente en medio de la noche y se instala en la cómoda casa para desacomodarla todo)– cómo aquello que sale de la mente y se escribe, y cómo aquello que sucede alrededor y se describe, son agua de la misma fuente... o de la misma pileta. Cuando Julie aparece en la casa, desprejuiciada, desnuda, descontracturada, acompañada de hombres, Sarah asume con decepción que es la hija de su editor y trabaja con ella una relación agresiva, pues la ve como una interrupción en la concentración y la paz que ha hallado en la casa. Hasta que comienza a ver en ella al personaje de su próximo libro y todo cambia, a favor de la escritura y en contra de los vectores burgueses de la buena conducta: la educación al comer y la falta de vicios, deseados vicios reprimidos en pos de una vida sana. Cuando, gracias a Julie, Sarah de repente se convierte en la escritora que es, asume con soltura su condición de mujer amante del fumar y el beber, y en una escena brillante, del bailar simplemente por bailar, algo que un burgués no puede permitirse bajo ningún concepto. La construcción del proceso creativo se convierte aquí en fuente de desconcierto y, gracias a la estocada final de la última escena, en un enigma indescifrable. Si Claude Chabrol describe a la perversa burguesía francesa con instrumental quirúrgico, Ozon se sacude de la espalda el método pero adopta con maestría la postu-

ra ideológica, le da una nueva forma, muestra la locura como fantasma siempre presente dentro de los calmos límites de provincia. Aquí los asesinatos no se llevan a cabo con arsénico sino con una roca, los cuerpos aparecen forrados de su piel, bronceada y desnuda, deserotizada, excepto en aquellas escenas que suceden en la cabeza de los personajes –claramente separadas por la cámara de Ozon– y que componen el arsenal erótico de la mente cuando se lleva a cabo la masturbación. Quizá Sarah esté completamente loca y su texto, aquel que no podremos leer, lo exprese tal y como el *Ulises* expresaba la locura de Joyce; quizás aquello que sucede dentro de su cabeza sea tan real como Julie al borde de la piscina o la incómoda presencia de los caballeros post sexo a la mañana y los hechos reales sean tan sólo fruto de la imaginación. La conclusión fatal de este film es ese callejón sin salida al que llegan los psiquiatras frente al delirio de los locos: ¿verdadero o falso?, ¿real o irreal? *La piscina* conforma así un accidente geográfico, una frontera con el pasto mordido por el deseo de creación de un escritor, un límite invisible entre la cordura y la locura. Estamos aquí frente a la sensación de nadar con los ojos abiertos debajo del agua en una piscina cristalina: todo es visible hasta que el agua penetra en los ojos y nos vemos obligados a cerrarlos, a dirigir la mirada hacia aquello que existe sólo en nuestra mente. ■

## 1.000 CUERPOS

*House of 1000 Corpses*

ESTADOS UNIDOS

2000, 88'

DIRECCION Rob Zombie

PRODUCCION Andy Gould

GUIÓN Rob Zombie

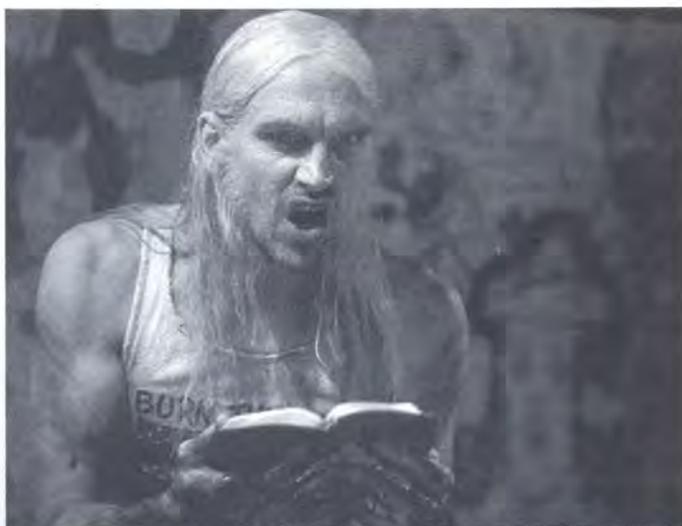
FOTOGRAFIA Tom Richmond y Alex Poppas

MONTAJE Kathryn Himoff, Robert K. Lambert,  
Sean K. Lambert y Robert W. Hedland

MUSICA Rob Zombie y Scott Humphrey

DISEÑO DE PRODUCCION Gregg Gibs

INTERPRETES Sid Haig, Karen Black, Bill Moseley,  
Michael J. Pollard, Sheri Moon, Dennis Fimple,  
Jeanne Carmen, Chris Hardwick, Tom Towles,  
Erin Daniels.



# Zombie Horror Picture Show

por DIEGO TREROTOLA

**SIMPLEMENTE SANGRE.** En 1978, mientras redacta su libro *Caligari's Children*, S. S. Praver está desorientado por la última ola de películas de terror, como *El loco de la motosierra* (1974) de Tobe Hooper, que "provoca shock a través de la máxima exhibición de la carne en el proceso de mutilar y la sangre en el proceso de derramarse". En un punto estaba errado, porque Hooper no sólo usa la noble sensibilidad gore y su gusto por la truculencia, sino que edifica un placer por lo horrible a partir del gran retrato de *Leatherface*. O sea, al shock de la ira sanguinaria suma la fascinación por la figura monstruosa de los mitos fundantes (Drácula, Frankenstein, etc.). Esta combinación es heredada por las sagas *slasher* (*Halloween*, *Martes 13*, etc.), pero el gore, en su génesis, era lo que describió Praver, porque su creador, el cineasta H. G. Lewis, no intentó esta mixtura. Sin embargo, el gore y el show monstruoso tienen algo en común: sus formas radicales se oponen al cine de terror que apela al susto, donde la agresión visual tiene poco interés y hasta puede estar fuera de campo. *El loco de la motosierra* y el gore, en su regodeo con lo deforme y la violencia gráfica, comparten un tipo de suspenso que tiene poco que ver con lo narrativo, con el retardar la solución del conflicto moral de la historia. Proponen un suspenso escópico, la espera de ciertas imágenes con valor de shock que arruinan la coherencia estilística y la progresión narrativa. Estos films son exhibiciones de atrocidad que escapan, desde sus inicios en 1963, del relato clásico por su negarse

a ser correctivos, claros, por su deleite en el exceso y la pérdida de estabilidad.

**SPOOKSHOW BABY.** Desde las primeras imágenes, *1.000 cuerpos* pertenece a ese suspenso escópico con el enlace de mutilación y monstruosidad como su razón de ser. Aunque de razonable tiene poco, más bien se trata de una locura que arrastra su director, el metalero infernal Rob Zombie. Al bautizar a su banda White Zombie por la película de Victor Halperin de 1932, RZ hizo del heavy metal una disciplina cinéfila. Sus canciones aluden a películas y su segundo disco solista, *The Sinister Urge*, comparte el título con un film de Ed Wood. Pero RZ no es un cinéfilo como Scorsese, Coppola o De Palma, es más bien un fanático o un cultista de los que compran los muñequitos y usan remeras de grandes éxitos del cine de terror. Por eso *1.000 cuerpos* canibaliza devotamente muchas películas del género. Además de *El loco de la motosierra*, se sirve de *Spider Baby* (1964) de Jack Hill, que anticipó a George Romero y a Hooper. Como la de RZ, aquella película tardó años en estrenarse por su radical deformidad. De Hill, RZ retoma el retrato de familia asesina, y convoca a uno de sus integrantes, Sid Haig, que en *1.000 cuerpos* actúa a la Vincent Price en el rol del capitán Spaulding, clown siniestro de gesto ampuloso y una ininterrumpida grosería ingeniosa. Como en *Spider Baby*, la energía corporal de Haig tienen un nervio que eriza. Pero la sangre de cinéfilo caníbal no se detiene en *Spider Baby*.

En realidad, esos 1.000 cadáveres parecen ser los de las criaturas del cine de terror, de los clásicos a los renovadores, de Tod Browning a John Carpenter, de Jack Arnold a Sam Raimi, del Hombre Lobo a Chucky. RZ arma su casa embrujada con los huesos de los vivos y muertos sacrificados por el género. Pero ese espíritu retro no sólo está en las citas; se corresponde con la idea de hacer una película sólidamente física, sin efectos digitales, al estilo de la "vieja escuela de cine de terror", con maquillajes virtuosos a la Jack Pierce de *Frankenstein* (1932), como lo demuestra la caracterización puntillosa del Dr. Satán o de otros monstruos de *1.000 cuerpos*. Si bien RZ devora con afán la historia del terror, también hay que decir que la regurgita como una suerte de videoclip, género que cultivó como director. De allí adopta su desprejuicio para anexar, a distintos ritmos musicales, materiales heterogéneos y fundir técnicas opuestas. Esta maniobra hace que lo retro no se vuelva nostálgico. Y, como no podía ser de otro modo, la película es un gran engendro: mezcla 16 con 35mm, planos en negativo y positivo, pantallas divididas, cámara lenta, travellings y montajes en casi todas las velocidades. Y no hay sólo música heavy de su autoría, sino que suma creativamente canciones de jazz, punk y pop. En su remix de cine y videoclip, RZ hace que el terror llegue a una forma exquisita, donde la monstruosidad se crea por la misma puesta en escena, por los propios materiales del audiovisual. ■

## MENTIRAS

Gojital

COREA DEL SUR

1999, 115'

DIRECCION Jang Sun-woo

PRODUCCION Chul Shin

GUIÓN Jang Sun-woo sobre la novela  
de Chang Jung-il *Tell Me a Lie*

FOTOGRAFIA Kim Woo-hyeong

MONTAJE Park Gok-ji

MUSICA Dal Pa-lan

DISEÑO DE PRODUCCION Kim Myeong-kyeong

INTERPRETES Sang Hyun-lee, Tae Yeon-kim, Hye Jin-jeon,  
Hyun Joo-choi, Kwon Taek-han, Hyuk Poong-kwon,  
Myung Keum-jung, Min Soo-shin, Young Sun-cho.

## Sado-más

por GUIDO SEGAL

En un nuevo capítulo de sus recurrentes cruces entre cine y psicoanálisis, el filósofo esloveno Slavoj Žižek busca explicar cómo el cine lidia con el sadismo y su representación. En su libro *Mirando al sesgo* contraponen, con este fin, dos modelos: la noción usual del sadismo (en la que el sádico reduce al otro a la posición de objeto-instrumento y asume el derecho de disponer de ese cuerpo según lo desee) y la concepción lacaniana (en la que "es el sádico mismo quien se encuentra en la posición de objeto-instrumento [...] él no realiza su actividad para su propio placer, sino para el goce del Otro").

Si *Mentiras* es mucho más que una sucesión monótona de encuentros sexuales dotados de un exacerbado crescendo de perversión, es principalmente porque logra articular las dos definiciones anteriores sobre el sadismo e incluso hacer que el personaje de Y, la jovencita exploradora, pase de una a la otra con total fluidez. En efecto, el primer encuentro entre J, el escultor de 38 años, e Y, la niña de 18, la muestra a ella más sumisa y a él más determinado; será J quien proporcione los primeros golpes que constituyen el placer erótico e Y quien los reciba, como si su verdadero placer estuviera, en el sentido lacaniano, en el goce de J. Sin embargo, con el transcurso de los encuentros, Y pasará a tomar el mando y su placer estará cada vez más en la constitución de J como objeto sexual, en el sentido tradicional de sadismo. A pesar de este trasfondo psicológico, el aspecto puramente carnal y superficial del re-

lato no es para nada desdeñable. Se da allí una cuestionable búsqueda de shock visual, sobre todo si se toman en cuenta el puritanismo y el moralismo de una sociedad como la coreana, donde la censura es tan rígida como hace medio siglo. Jang Sun-woo apela entonces a un cargamento de golpes de efecto que, aunque no empañan los méritos del film, sí le restan un poco de interés. Jang explota su faceta provocativa tanto desde lo narrado—incluyendo en el cóctel el sexo con menores de edad, el adulterio, el sadomasoquismo y el disfrute con la violencia— como desde la narración, haciendo uso de planos hiperquinéticos y desprolijos, de imágenes granuladas y confusas, de momentos pseudo-pornográficos y de lentes angulares que deforman más de lo que aclaran.

¿Dónde están, a fin de cuentas, las mentiras que el título proclama? Jang mismo calificó la película como una utopía, "el sueño de vivir, comer y coger sin tener que trabajar". Sin duda, esta utopía parecerá una realidad durante gran parte del relato, ya que la pareja se lanza a las actividades que el director cita con absoluta felicidad y despreocupación, sin culpas ni limitaciones. Este estado impoluto de felicidad se hace evidente en la escena en que J e Y caminan buscando ramitas para asestarse tremendos azotes, en medio de obreros trabajando: el empeño que ponen y la satisfacción amorosa que les produce su vida de ocio parecen irreales, insostenibles. Es en este sentido que ambos viven una mentira imposible, a la vez que hará falta infinidad

de mentiras para que la relación idílica se sostenga. Cuando J descubre que Y ya no lo necesita para sus juegos sexuales, sabe que sólo mintiéndose y mintiéndole puede intentar salvar una relación que ya ha superado lo sexual y que ha perdido todo balance. Por otra parte, Jang despliega la puesta en escena desde una mentira organizada. Al incluir fragmentos de castings de los actores o al buscar escenas de sexo ultrarrealistas, Jang finge que lo mostrado es más una realidad que una ficción e invierte a la narración de trazos de lo real que fácilmente pueden confundir a un espectador poco atento. Ambos actores, un reconocido escultor y una famosa modelo, opinan sobre el hecho de aparecer desnudos o de filmar escenas de alto voltaje erótico y es evidente que se busca crear una distancia con el mundo ficcional que ponga en duda la representación. La continua voz en off de J también funciona de esta manera y ayuda a construir una mentira frágil y hasta ingenua, pero por momentos muy elaborada, que podría resumirse en la frase "Esto no es una ficción".

*Mentiras* es, a fin de cuentas, una película provocativa, sin dejar de ser contradictoria y compleja. Tal vez sirvan para sintetizarla las palabras que pronunció Godard hacia 1958, a propósito de *Montparnasse 19*: "Todo seduce en este film desagradable. Todo parece cierto en este film archifalso, todo se aclara en este film oscuro. Porque quien se arroja al vacío no tiene por qué andar rindiendo cuentas a quienes lo miran." ■

## SHREK 2

EE.UU., 2004, 92', DIRIGIDA POR Andrew Adamson, Kelly Asbury, Conrad Vernon, VOCES DE Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz, Julie Andrews, Antonio Banderas.



La primera *Shrek* había irrumpido en la animación mainstream como antídoto contra cierta sensiblería y tradicionalismo mal entendido de la fábrica Disney. La película se reía de los cuentos de hadas y aportaba muchos chistes basados en el humor negro, la escatología y las referencias populares, sobre todo a partir de la parodia. Esta segunda parte es básicamente lo mismo, con menos acento en la estructura narrativa clásica (la primera era un relato de viaje) y más énfasis en situaciones y diálogos propios de una sitcom veloz, escrita a muchas manos (tres directores, cuatro guionistas) para exprimir mejor cada oportunidad de chistes. En ese sentido, el Gato con Botas es una muy buena fuente de humor aprovechada al máximo, junto a otros bichos y personajes de cuentos clásicos que son los menos atados a una psicología definida (cosa que resiente un poco la gracia de la pareja de ogros). Por momentos, hay un contagioso vértigo en los chistes y ciertas secuencias con mucho ritmo, en especial al final, con la canción "Holding Out for a Hero", de *Footloose*. Esa canción de Bonnie Tyler, recreada para la ocasión, marca el punto máximo de acierto en las referencias pop de *Shrek 2*: lo conocido sin ser obvio y con cierto añejamiento (lo que permite saber que el objeto rescatado no se ha perdido). El máximo desacuerdo (por vulgar, por obvio, por directo) está en la inclusión de una Joan Rivers animada, la del canal E! que critica cómo está vestida la gente en los eventos. Las parodias y referencias de *Shrek 2* tienen sus límites, y por extensión marcan la sofisticación posible del actual mainstream y la de su público. Se acumulan referencias a *Frankenstein*, *Misión: Imposible*, *Los fabulosos Baker Boys*, *Burger King*, etc. En un momento, Shrek entra a caballo en el castillo y hay unas escaleras. Podría esperarse que la película explotara la posibilidad de referencia a Marlene Dietrich en *Capricho imperial* de Von Sternberg, pero no lo hace. *Shrek 2* sabe —con gracia, con cierta inteligencia, con profesionalismo— cuáles son los chistes que venden y cuáles no. **Javier Porta Fouz**

## CHICAS DE CALENDARIO

*Calendar Girls*  
REINO UNIDO, 2003, 108', DIRIGIDA POR Nigel Cole, CON Helen Mirren, Julie Walters, Linda Bassett, Annette Crosbie.



Película que invita a pensar por sus excesos, defectos y escasos aciertos; por lo que las chicas muestran y dejan de mostrar. Que mujeres de más de 55 años se desvestan no sólo devela la tiranía imperante de la juventud sino la falta de un protagonismo interesante en el cine de mujeres maduras, desnudas o vestidas. La imagen del mundo femenino —pleno de reflexión, colores, disenso y voces superpuestas— se reduce injustamente al consenso silencioso de un sobrio Congreso. Pero también hay un cálido equipo de mujeres desbordantes de simpatía y vigor intentando ampliar los límites de un instituto que las confina a divertirse en concursos de repostería. La historia se basa en un hecho real (el calendario del Instituto de Mujeres de Rylstone), lo cual no significa nada aunque delata la comodidad del director al servirse sin destreza ni remozamientos de fórmulas preestablecidas: cuando estira la anécdota con un aburrido viaje a Hollywood (la antecesora y sobrevalorada *Full Monty* al menos sostenía mejor la narración) y cuando compara a la mujer con un girasol, una de las tantas decorosas tonterías que adornan esta película. La anécdota real que sustenta la historia reafirma inevitablemente una imagen positiva de los valores femeninos: la hermosa amistad entre Annie Clarke y Chris Harper (la amistad entre mujeres, una de las cosas más sólidas y verdaderas de la tierra) y la solidaridad como valor legendario y emocional, "infinitamente emocional" diría Michel Hoellebecq en la novela *Las partículas elementales*, donde vaticina un futuro femenino en el devenir hacia la perfección y el progreso sostenido. La historia adolece, no obstante, de un trasnochado pudor victoriano que hubiera debido evitar. Antes que este calendario, en el fondo tan pacato e inútil como ir al Golden con amigas, mejor ver fotos de Diane Arbus o la memorable portada de la efímera revista *Dr. Lecter* (desnudos totales y frontales de ancianas), N° 2, de julio de 1993. **Lilian Laura Ivachow**

## INTIMIDADES

*Personal Velocity: Three Portraits*  
EE.UU., 2002, 86', DIRIGIDA POR Rebecca Miller, CON Parker Posey, Kyra Sedgwick, Fairuza Balk.



Es curioso que una película explícitamente feminista elija a un hombre como narrador omnisciente. La utilización de la voz en off con un fuerte anclaje literario es comparable por oposición al uso que suele darle Martín Rejtman. Mientras que en *Los guantes mágicos* y *Silvia Prieto* era importante para imprimirle velocidad al relato, en *Intimidades* sirve para detener la historia y hacerla retroceder. Se mete en el pasado, hurga en traumas y situaciones no resueltas y brinda un perfil de cada una de las protagonistas. Acá está el problema principal de la película. Vende tres retratos pero entrega perfiles. La diferencia está en que estos últimos son un conjunto de rasgos más estereotipados y contruidos a partir de un par de anécdotas salientes. Esto achata las historias y bosqueja personajes sin profundidad. El primer perfil, el más flojo por su solemnidad, logra salir de la redundancia sobre la mujer golpeada recién sobre el final, cuando Kyra Sedgwick tiene un reencuentro con su sexo preadolescente. El supuesto realismo estético brutal del video como formato no alcanza para darle verosimilitud a una historia (hay que aclarar que todo lo que puede considerarse un clisé de la iluminación del cine independiente americano se luce en *Intimidades*). Miller no parecía darse cuenta de que a partir de la comedia adolescente se propuso una nueva mirada sobre el feminismo en el cine, mucho menos pomposa e inocente de la que tenía la vieja escuela. La película mejora considerablemente con el segmento de Fairuza Balk y, principalmente, con el de Parker Posey. El de Fairuza parecía constantemente estar a punto de derrapar y se percibe un flirteo con esa idea, pero un giro sobre el final lleva al film a la banquina y deja un sabor amargo. El de Posey demuestra que el maltrato psicológico de los hombres da mucho mejor en pantalla que el físico. La reina del *indie* entrega una de sus mejores actuaciones como una editora en carrera ascendente que quiere repensar la contradicción "felizmente casada". Dios la salve. **Nazareno Brega**

## PATORUZITO

ARGENTINA, 2004, DIRIGIDA POR José Luis Massa



Las películas de animación realizadas en nuestro país, desde la nefasta *Manuelita* hasta *Cóndor Crux*, fueron, casi siempre, concebidas como magnas manufacturas y mercadeadas como si se tratara de productos regionales análogos a un lobo marino hecho con caracoles en Mar del Plata o a una caja de alfajores de Córdoba. Ahí está, en el borde inferior izquierdo del afiche de *Patoruzito*, el sello de autenticidad patriota "Hecho en Argentina", el regurgitar de la recalcitrante idea de la filiación con la Pachamama como vidriera para venderse. La argentinidad al póster. La versión mini de Patoruzú (el personaje más popular de la historieta nacional) en la pantalla grande no era a priori una mala idea.

Pero en *Patoruzito*, la modernidad pasa por introducir discapacitadas animaciones en 3D junto con las animaciones de los personajes, que parecen terminadas a las apuradas para aprovechar las vacaciones de invierno. Y el constante fuera de sincro de las voces sumado al slang patagónico (un desafío a la paciencia y colocado como ayuda-memoria para no olvidar dónde estamos) no parece demostrar lo contrario.

El director Massa (*Un hijo genial*) cree que sus protagonistas, al ser artículos de costumbre popular, no necesitan desarrollo alguno. La película reafirma los trazos gruesos de los personajes originales (el porteñísimo Isidoro, el peón Nancul y la vieja Chacha, entre otros) y jamás desarrolla (a pesar de jugar con el subgénero más apasionante de todos, la educación del héroe) una progresión dramática coherente; la supuesta gravedad de cada situación es inversamente proporcional al clima que crea. Además, hay ciertas elecciones bastante aberrantes (el villano "gringo", para presentarse, comienza puntuando una baguala y al confesar que "es muy malo" el motivo musical deriva en un riff). Todos los momentos parecen postales destinadas a ser musicalizadas por Los Nocheros (y lo son, aunque también hay canciones de León Gieco y La Mosca). Dime quién te canta y te diré quién eres. **Juan Manuel Domínguez**

## EL EFECTO MARIPOSA

*The Butterfly Effect*

EE.UU., 2004, 113', DIRIGIDA POR Eric Bress y J. Mackye Gruber, CON Ashton Kutcher, Melora Walters.



La ya recurrente obsesión de los directores debutantes Bress y Gruber resultaba interesante en esa gran película que fue *Destino final 2*, donde como guionistas demostraron que podían, de alguna manera, renovar el cine gore con un agregado de humor negro que hizo inolvidable el plano final. Pero en este caso las cosas son bien distintas y esa obsesión por el fútil intento de cambiar el destino, que supuestamente tenemos escrito, se proyecta en una historia altamente desagradable y mentirosa. Lo primero, porque los directores parecen dos chicos jugando con los beneficios que el cine puede proveerles (en principio dinero, como ellos mismos admiten), apasionados por sus ingeniosos y, claro está, muy profundos planteos —que había desarrollado Bradbury mucho tiempo atrás— sin preocuparse demasiado por la continuidad de la idea que se nos presenta desde el comienzo, lo que no hace más que dejar enormes baches narrativos, "sabiamente" ocultados por golpes de efecto que confunden una buena provocación con los recursos más bajos. Por otra parte, el costado mentiroso de la película florece cuando trata de disfrazar sus carencias en el manejo de los cambios de tono con el sacrificio romántico de su protagonista, que no sólo se subraya durante todo el film sino que llega al colmo de la estupidez cinematográfica: planos de la sufrida parejita mientras se escucha el más meloso tema de Oasis. De poco sirve contar el argumento, digamos que se trata de un chico que viaja al pasado para que su presente se vuelva menos penoso, pero provoca un efecto dominó y lo que sigue a continuación es un perro incinerado, un bebé que vuela por los aires con su madre, un cáncer pulmonar y muchas pesadillas más, todas dentro de un paquete de drama romántico con más desprolijidad que rigor, donde ese mal actor que es Ashton Kutcher no resulta tan imbanicable mientras se desliga de su faceta cómica para intentar demostrarnos lo serio de todo este bochorno. **Milagros Amondaray**

## COSAS DE HOMBRES QUE TODA MUJER DEBE SABER

*Roger Dodger*

EE.UU., 2002, 98', DIRIGIDA POR Dylan Kidd, CON Campbell Scott, Jesse Eisenberg, Isabella Rossellini.



Siempre hay modas. Alguien descubre algo nuevo (o recauchuta astutamente algo viejo) y atrás viene el malón para usar y abusar de esa novedad como si fuera el único recurso posible. En una época era el zoom, y los directores ni por casualidad hacían un travelling para ir de un cuerpo entero a un primer plano. ¿Para qué? Alcanzaba con mover la lente a la velocidad del rayo. En algún otro momento, los personajes acostumbraban padecer un interior turbulento y un exterior con jopo a la gomina, y hasta el dolor de la uña del dedo meñique remitía a un trauma irresoluble que acarrearaban de la infancia. O lo traían a Lacan para ayudarlos, o los pibes se tiraban de un acantilado. Un Lacantilado.

A nosotros nos cayeron en suerte los dogmáticos dinamarqueses y esa cámara que no conoce el plano fijo. Hoy, el cine de moda incomoda, emulando al samba del Itaipark (¿cuándo volverá a ponerse de moda el samba?). Llegará el momento en que los nenes se cansen del chiche nuevo y encuentren otro y aprendan a usarlo tan mal como este, pero por lo pronto a nosotros nos toca sufrir la plaga de la cámara en mano.

Hijos del rigor de su época, pues, los responsables de *Cosas de hombres...* se agenciaron una receta último modelo: mezclaron abundantes cantidades de cámara en mano con una pizza de planos detalle de objetos en lugares oscuros a la Wong Kar-wai, metieron un poco más de cámara en movimiento (la guita que habrán ahorrado en trípodes) para que Campbell Scott dijera gansadas sin parar con gesto de "digo una frase brillante por minuto" y, como quien no quiere la cosa, incluyeron un montón de diálogos sobre sexo que sumados acumulan un erotismo igual a cero. Así, sin darse cuenta, consiguieron una película que con la próxima moda quedará más vieja que una nota sobre tendencias indumentarias en un matutino de Copenhague el lunes 3 mayo de 1963, si es que cayó lunes. **Ariel Magnus y Manuel Trancón**

## LANG, EL CIRCULO DEL DESTINO

Fritz Lang, *le cercle du destin*

FRANCIA, 2000, 54', DIRIGIDO POR Jorge Dana.

Para las personas que sólo conozcan a Fritz Lang por su nombre, *Lang, el círculo del destino* puede llegar a servirles para que empiecen a interesarse por uno de los cineastas más importantes de la historia. Dana entrevista a especialistas en Lang y a directores admiradores de su obra, como Chabrol y Schlöndorff, y pone un material de archivo en el que se lo ve al propio realizador alemán hablando de su vida y de su obra. Aparecen su relación con el nazismo, sus métodos tiránicos para dirigir y algo de sus relaciones con las mujeres. Lo que se dice de su obra como realizador no es gran cosa: se habla de unas películas de la etapa alemana, todas ya muy conocidas (*M el vampiro negro*, *Metrópolis*, *Los nibelungos* y unas pocas más), sin aportar nada nuevo. En fin, un documental que no es ni exhaustivo en su investigación, ni novedoso en su información, ni profundo en su análisis, ni inútil para todos sus espectadores. **Hernán Schell**

## ERREWAY: CUATRO CAMINOS

ARGENTINA, 2004, 102', DIRIGIDA POR Ezequiel Crupnicoff, CON Roly Serrano, Luisana Lopilato, Camila Bordonaba.

La sola idea de adaptar al cine el programa *Rebelde Way* (más precisamente, la subtrama que involucra a la banda del título), con el antecedente fresco del desastre –artístico– y el éxito –económico– de *Vivir intentando* en 2003, resultaba tan aterradora como inevitable. Los avances no hacían más que confirmar las peores sospechas: al simplismo y la tontería habituales de la fórmula televisiva crismorénica, parecía sumársele una pizca de sordidez (embarazos no deseados, mafiosos, persecuciones a los tiros) en la búsqueda de alguna escena más espectacular que las que se permitía en pantalla chica. Pero a alguien se le ocurrió encargarle la realización a un director que se atreve a jugar con las formas y con sus actores (Roly Serrano está desatado, con



Estos chicos de *Erreway*, los dos varones con pedazos de motor.

todo lo que esto implica) mucho más de lo que suele hacer el cine industrial local, y que logró convertir un guión *de plomo* –incapaz de resolver un embarazo sin dejar un cráter de varios años en el relato y de pergeñar un chiste que no huele a naftalina– en un producto fallido pero honesto. **Agustín Masaedo**

## PADRE E HIJOS

*Père et fils*

FRANCIA / CANADA, 2003. 95', DIRIGIDA POR Michel Boujenah, CON Philippe Noiret, Charles Berling.

La mentira como sostén de la estructura familiar. Un tema que aparece con frecuencia en el cine de la época. *Good Bye Lenin*, *El hijo de la novia*, o la más lejana *Stano tutti bene*, de Tornatore, suponen, como estos padres e hijos, que la amalgama de sentimientos que permiten la subsistencia del grupo familiar es, necesariamente, la mentira. La hipótesis es interesante y provocadora, su demostración en la pantalla resulta en todos los casos

citados (por algo será) pobre, sentimentaloides y, paradójicamente, mentirosa.

Un padre anciano aprovecha las confusiones en torno a su salud para reunir a sus hijos distanciados y reconciliarlos en un viaje de despedida. El padre miente con supuestas buenas intenciones, los hijos se la creen porque son tontos y mezquinos. Las peripecias de uno y otros están plagadas de golpes bajos, sentimentalismo barato y guiños al espectador para que acepte los embustes que sustentan a esta familia.

La mentira y la verdad tienen muchas veces límites difusos, como los sentimientos que unen o desunen a los seres humanos. Asumir esa dificultad, como lo hacen con alegría o dolor Spielberg en *Atrápame si puedes* o Welles en *Fake*, para citar sólo dos ejemplos, es ser un artista y un hombre de verdad. Esquivarla engañando y buscando cómplices entre los espectadores, es un recurso de enroscaador de serpientes. Boujenah toca esa flauta. He ahí la diferencia. **Eduardo Rojas**

## El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas  
de nuestro cine  
contadas por  
sus protagonistas

Idea y Producción general  
Marcelo Trotta - Vivian Imar

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

Todos los  
Jueves 20.00 hs.  
y Domingos 14.00 hs.

www.cinecic.com.ar

# DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BELANZARAN TXT	JORGE BERNARDEZ FM PABO - NACIONAL	RICARDO COTA CRITICOS.COM.BR	LEONARDO M. DESPOSITO EL AMANTE	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MARTIN PEREZ PAGINA 12	JOSEFINA SARTORA CINEISMO.COM	
EL HOMBRE ARAÑA 2	9	9		8	9	9	9	6		8,43
ETERNO RESPLANDOR...	8	7			7	10	5	8	6	7,29
INTIMIDADES	7	7	8			7			7	7,20
LA PISCINA	8	8	6	6		7			7	7,00
SHREK 2	7	7	9	6	6	4	8	6		6,63
COSAS DE HOMBRES...	7	5				7		7		6,50
MENTIRAS	7					8	6		5	6,50
LANG, EL CIRCULO DEL DESTINO	6					7			6	6,33
CHICAS DE CALENDARIO		5		5	6				6	5,50
EL EFECTO MARIPOSA	4	5		3	2			2		3,20
ERREWAY: CUATRO CAMINOS	2	1		1	3	4				2,20
PATORUZITO	1	1		2					3	1,75

# ¡SI!

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

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

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

### TIPO DE SUSCRIPCION

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

### REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

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

\_\_\_\_\_

APELLIDO Y NOMBRE

\_\_\_\_\_

CALLE

\_\_\_\_\_

NUMERO

\_\_\_\_\_

PISO

\_\_\_\_\_

DPTO.

\_\_\_\_\_

COD. POSTAL

\_\_\_\_\_

TELEFONO

\_\_\_\_\_

CALLE LATERAL 1

\_\_\_\_\_

CALLE LATERAL 2

\_\_\_\_\_

LOCALIDAD

\_\_\_\_\_

PROVINCIA

\_\_\_\_\_

PAIS

## BAD SANTA

ESTADOS UNIDOS, 2003, 98', DIRIGIDA POR Terry Zwigoff, CON Billy Bob Thornton, Tony Cox, Lauren Graham, Brett Kelly, John Ritter, Cloris Leachman y Bernie Mac.

Se consigue en DVD en las sucursales de Planet Movie, ordenándola por internet (con subtítulos en inglés) y en Div-X.

# Merry Fuckin' Christmas



*Bad Santa* es, lamentablemente, una película condenada al fracaso. Es que el mundo no está preparado para un film como este que osa poner patas para arriba algo tan "sagrado" como la Navidad. En Estados Unidos estuvo a punto de no estrenarse, ya que la Disney, en otro ataque de estupidez y pacatería, se rehusaba a distribuir una película sobre un Santa Claus ladrón, alcohólico y bocasucia que trata mal a los niños, se mea encima luego de que un pendejo se le sienta y le dice qué quiere que le regalen, y se coge a todo lo que se le cruce. Pero lo que no tienen en cuenta, ya que no saben leer más allá de lo básico, es que se trata de un film de Terry Zwigoff —aquel autor de freakeadas tales como *Crumb* y *Ghost World*, ya comentada en esta sección— y eso implica que más allá de su aparente (y desopilante) desfachatez se encuentra una película con un corazón enorme, al contrario de varias producciones disneyanas para toda la

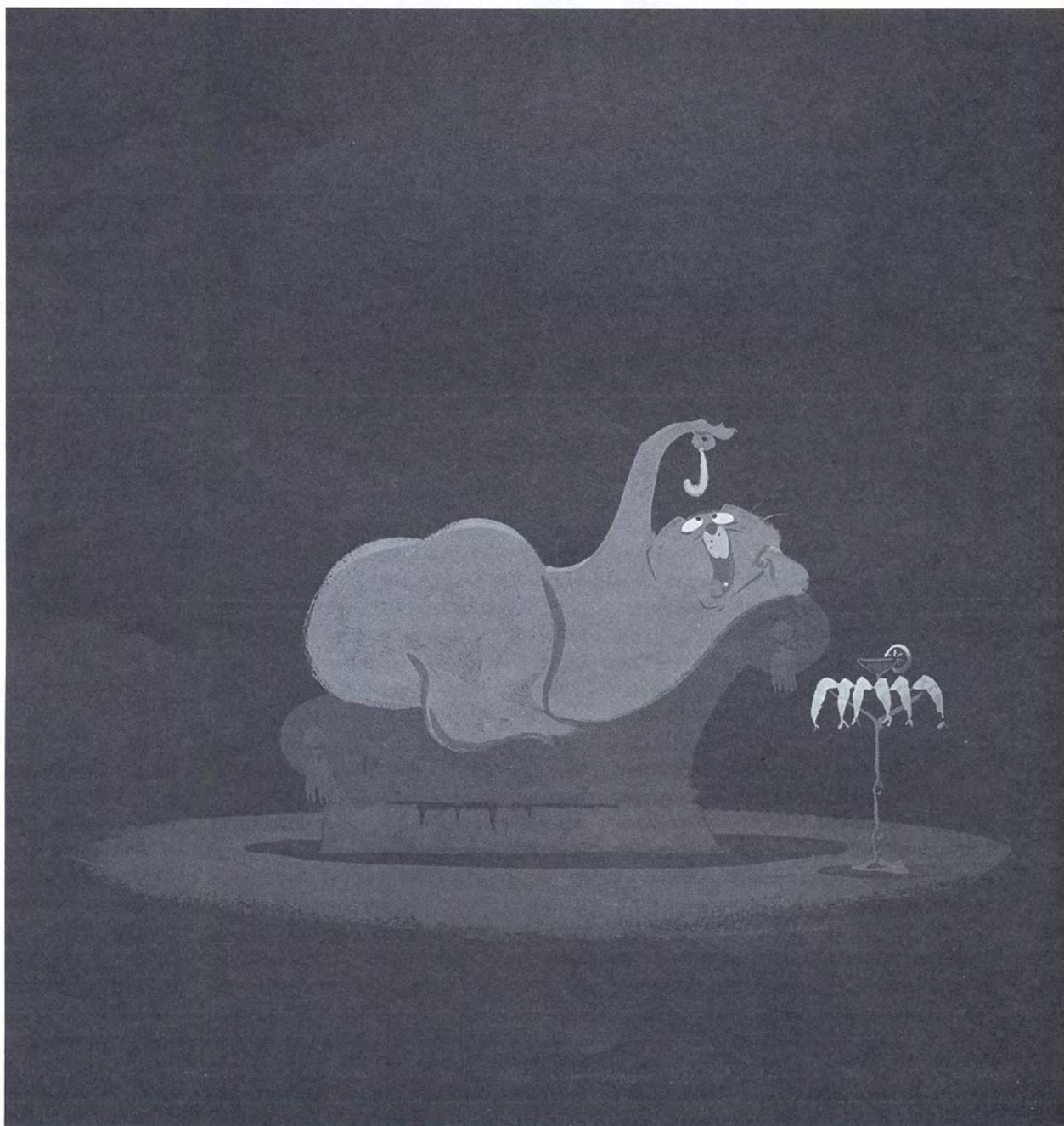
familia llenas de golpes bajos que buscan la emoción por el lado más barato y pueril. El *Bad Santa* en cuestión se llama Willie (un excelente, como a veces, Billy Bob Thornton) y cada año trabaja de Santa en shoppings junto a su secuaz Marcus (Tony Cox, el enano negro que le roba la mujer a Jim Carrey en *Irene, yo y mi otro yo*), que hace de duende. Pero ese trabajo es sólo una pantalla. Luego de las vísperas navideñas, más exactamente en Nochebuena, Willie (experto en cajas fuertes), Marcus y la novia de Marcus (Lauren Tom) roban el shopping. Cada año hacen lo mismo en distintas ciudades pero nunca los agarraron. Luego de un fallido intento de estabilizarse en Miami (como si estabilizarse en un lugar tan deprimente como Miami fuera posible), Willie recibe un llamado de Marcus diciéndole que vaya a Phoenix que es nuevamente "esa época del año", y Willie, que no tiene nada que hacer, acepta. Allí los contrata Bob

Chipeska (el genial John Ritter, en su última actuación en cine), dueño de un shopping y paladín de la corrección política, un personaje que deletrea las palabrotas y dice "fornicate" en lugar de "fuck", cosa que a ellos les viene como anillo al dedo ya que luego de los desbordes de Willie él intenta despedirlos, pero ellos le dicen que si lo hace lo van a denunciar por discriminación hacia un enano negro, como es Marcus.

Pero la vida de Willie cambia cuando conoce a Thurman Merman (Brett Kelly), un niño de ocho años que es la quintaesencia del "gordo de mierda" del colegio, y a Sue (la *Gilmore Girl* Lauren Graham), una chica con un fetiche por los papanoeles que cada vez que coge con Willie grita: "Fuck me Santa, fuck me Santa". Willie se aprovecha de que Thurman cree que él es Santa de verdad, de que no tiene amigos y de que vive solo con su abuela (Cloris Leachman) que no está en sus cabales. Y se va a vivir con él aduciendo que la Sra. Santa lo echó del Polo Norte porque lo encontró cogiéndose a su hermana. Es aquí donde la película, sin dejar de lado su anarquía desatada, logra mostrar su dichoso corazoncito. Willie, a pesar de putearlo todo el tiempo y de hacer como que lo detesta, se convierte en un gran amigo de Thurman, y este, que parecía ser el típico pendejo insoportable, empieza a resultar entrañable. Entre ellos, la abuela y Sue se forma una especie de familia poco convencional pero que es puro amor. Y el final deja en claro que *Bad Santa* es de verdad una película con espíritu navideño, pero en la manera en que los episodios navideños de *South Park* lo son. Esto es: yéndose a todos los extremos posibles y más allá también, faltándole el respeto a todo el mundo y puteando como pocas veces antes. El film parte de una idea de los hermanos Coen, y salta a la vista lo diferente que hubiese sido de haberla filmado ellos. Lo que podría haber sido otro catálogo de cinismo coeneano, que detesta y se burla de sus personajes, termina siendo en manos de Zwigoff un film que, sí, nos dice que el mundo es una mierda, pero también nos remarca que más allá de eso lo importante es estar con quien uno ama. Y lo mejor es que esto lo dice de la manera más noble, con un amor infinito hacia sus personajes (todos *losers*, como debe ser en un film de Zwigoff) y sin renunciar a su tono burlón e irreverente. Y con el récord de puteadas desde *Scarface* de De Palma. **Juan P. Martínez**

# Vida en Heidilandia

El cine de animación tiene su Cannes. Es el Festival Internacional de Annecy, en un pueblito al lado de los Alpes donde escasea el mal humor y abundan los avioncitos de papel y los dibujos animados. El Paraíso, o algo así. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**





Si bien es cierto que todo crítico serio debería, al menos una vez, ir a Cannes, lo mío era conocer Annecy. Antes de que saquen el mapa, el lugar de marras es una ciudad a orillas del lago del mismo nombre, en la Haute-Savoie, es decir en plenos Alpes franceses. Si hablaran alemán en lugar de francés, sería el pueblito donde vivían Heidi y su abuelo en invierno. Junto con Zagreb, Annecy es la capital internacional del cine de animación, con lo cual el símil no sólo no es descabellado sino que también es justo. Créase o no, la Fipresci tiene un jurado en este festival creado hace casi medio siglo por André Martin, un enorme crítico que perteneció a los *Cahiers du cinéma* y que, cosa curiosa, se dedicó a darle cartas de ciudadanía a este arte que es más antiguo que el cine de acción en vivo. De Martin hablaremos en otro número, ya que para quien esto escribe representó un enorme descubrimiento. Volviendo al tema, fui como jurado por Fipresci, en mi primera salida internacional como tal. Mis colegas eran NT Binh, de *Positif*, y Nadezhda Marinchevska, Nadia, para los amigos. La verdad es que el trabajo era arduo: buscar al ganador del premio en todas las categorías (cortos, largos, films para TV, films de encargo, films de escuelas de cine y films para internet), mientras que en el nivel oficial había un jurado para cada especialidad. Pero no nos quejemos: había muy buen clima –sol hasta las once de la noche y público entusiasta que se dedicaba a tirar avioncitos de papel antes de cada película, y a gritar “El conejo, el conejo” ante el corto promocional que se pasaba antes de cada proyección (donde, claro, había conejos)– y se vio todo lo que permite pensar el arte de la imagen por imagen.

**APARTE QUEJOSO.** Para algunos la animación no es cine. En Annecy conocí a Hervé Joubert-Laurencin, uno de los mayores especialistas en André Bazin que escribió una tesis sobre las relaciones entre el pensamiento baziniano y el cine de animación. Hablé con él en la noche de clausura y, además de desasnarme respecto de temas teóricos de la animación, repitió un concepto de André Martin: que lo esencial en el cine es el movimiento, y que los cineastas que se dedican a la animación viven analizándolo y creándolo

fotograma a fotograma. La cantidad y variedad de films que se presentaron en el festival muestran que la creación es constante. Es una pena que, aún hoy, ese cine no tenga el peso que merece en el canon del séptimo arte.

**DIGITOPUNTURA.** Lo primero que salta a la vista de la selección de Annecy es la cantidad de films que apelan a la imagen en 3D generada por computadora. Son la prueba más tangible de que la pereza intelectual y formal que inunda el cine contemporáneo llega también al que, hasta no hace mucho, era una variedad artística que dependía de la creación constante, del trabajo duro y de la artesanía minuciosa. La computadora hace muchas cosas sin que sea necesario que el realizador dibuje; le basta con diseñar a los personajes y preparar su historia. El trazo personal se diluye bastante en este tipo de animación, y lo digital se transforma en solución fácil. Esto no vale para todos los artistas que la utilizan como herramienta: el problema es preguntarse, en un campo donde las técnicas de creación de la imagen son infinitamente variadas, para qué se elige una u otra. Un ejemplo claro es el corto *Birthday Boy*, que se llevó un premio. Es la historia de un nene de unos cinco años en medio de la guerra de Corea. Emotivo y narrativamente brillante, cuando termina uno se pregunta para qué le habrán puesto dibujos. Tendría mucha más fuerza realizado con actores de carne y hueso. Y hay casos donde el uso del digital tiene como objeto darle un aspecto asépticamente internacional a una producción. Es lo que sucede con el largo *Pinochio 3K*, europudding que intenta competir en el terreno de Pixar. Aquí sí la historia de un Pinocho futurista justifica el uso de la animación por computadoras. Pero eso abre la puerta al exhibicionismo, a llenar minutos de metraje con cámaras movilizadas en planos secuencia imposibles que transforman el cine en un paseo por una montaña rusa. No tenemos nada contra las montañas rusas, salvo que cuando vamos al cine es porque, justamente, no fuimos a la montaña rusa. La animación digital tiene ese peligro.

**TRADICION.** Por una vez, lo mejor se vio en el cine de animación más o menos tradicional. Al punto que hubo una curiosidad: por primera vez Annecy le otorgó su premio

En la otra página, la maravillosa *Lorenzo*. En esta página, de izquierda a derecha: *Oseam*, la representación coreana en los premios; *Hello*, la preferida de Fipresci, y la australiana *Birthday Boy* (¿para qué le habrán puesto dibujos?).

principal a una película de Disney, un corto extraordinario llamado *Lorenzo*. Lorenzo es un gato azul y gordo que vive en un restaurante, come como un cerdo y se burla de sus congéneres menos afortunados. Entre estos últimos hay un felino sin cola al que Lorenzo muestra la suya, suntuosa y enorme. Y se gana una maldición: que la cola cobre vida propia y quiera bailar. Los fondos recuerdan, con pocas líneas coloreadas sobre negro, las casonas de San Telmo; la música es un tango piazzoliano perfecto (no una imitación de un tango: uno verdadero). Sus seis minutos son una maravilla musical que no da respiro y que mezcla personajes de una textura casi de pintura acrílica con movimientos de cámara diseñados por computadora (esa combinación peligrosa que vuelve ridículos films como *Patoruzito* o *Cóndor Crux*). *Lorenzo* es lo mejor que puede dar hoy, con técnicas nuevas, la vieja escuela de Disney, a cuya familia animal este gato y su cola pertenecen por derecho propio. Y ya que hablamos de tradición, mencionemos dos cortos que hacen honor al término desde lugares diferentes. Uno de ellos es *Calypso Is Like So*: una rubia periodista llega a una casa rodante donde vive Robert Mitchum, que pasa revista a escenas de todas sus películas en siete minutos con la rubia como víctima (también se fuma un porro, claro). Realizado en plastilina, es una de las dos maravillas cinéfilas de esta edición. El otro film “tradicional” fue *It's the Cat* –¡los mejores cortos tenían gatos!– que revisaba con un perfecto sincronismo de color y música las primeras décadas del dibujo animado, mezclando el estilo movedido de los hermanos Fleischer con el de Ub Iwerks. Y, justamente...

**EL PAPA DEL RATON.** Uno de los mejores programas de retrospectivas que presentó ▶



El lago de Annecy y el teatro Bonlieu, sede del festival.

el festival fue el de Ub Iwerks. Iwerks fue durante la década del 20 la mano derecha de Disney. Es quien realmente creó a Mickey Mouse, y basta con ver los ratoncitos que aparecen en las primeras aventuras de la rana Flip—personaje con el que comenzó una aventura independiente que duró una década y media, hasta volver a Disney— para creerlo. Iwerks era un maestro de la fantasmagoría y el humor macabro; también del humor sexual o escatológico que, gracias al diseño y a la inventiva técnica de este señor, nunca caía en lo chabacano. Flip era un personaje interesante, más allá de que, en algunos cortos, se perdiese la fluidez de la animación por una cuestión de costos. Además de poder ver estos films (en Argentina se editaron en video, pero estas eran copias restauradas en 35mm), se podía oír, película a película, el progreso que realizó Carl Stalling en el matrimonio esencial imagen animada-música. Stalling es tan importante para el cine de animación como Bernard Herrmann para la acción en vivo: fue quien le dio su singularidad a la banda de sonido del dibujo animado, y quien compuso, además de la música para Iwerks y las *Silly Symphonies*, todas las partituras de los cortos de la Warner entre 1936 y mediados de los 50. Y es interesante ver que el diseño del gag que realiza Iwerks es el patrón para el desarrollo musical de Stalling. Hubo también un documental más bien chato sobre Iwerks presentado por su nieta, a su vez realizadora. Pero la maravilla estaba en los cortos, especialmente los realizados en blanco y negro.

**COREA.** Para muchos quizá sea una sorpresa, pero uno de los países que más animación producen es Corea del Sur. Era el invitado especial del festival—junto con el maestro del *stop-motion* Ray Harryhausen (véase nota aparte)— y hubo una enorme retrospectiva de largos y cortos (de hecho, el largo que ganó, *Oseam*, era justamente coreano). Es un ejemplo de industria que surgió de los encargos: los estudios hacen todo el trabajo de “in-between” para series y films estadounidenses (por ejemplo, el 70 % de los dibujos de *Los Simpson* se hacen en ese país). El artista que crea el episodio de la serie dibuja la posición inicial y final de un personaje en un movimiento. El “in-betweener” realiza todos los dibujos que van en el medio. De

ser esa mano de obra tercerizada, los coreanos pasaron a crear su propio cine de animación. La mayor influencia es la japonesa, pero tienen una temática propia, más cercana a la sensibilidad cristiana que al animismo y la desconfianza por la tecnología propia de los nipones. Además tienen un enorme gusto por el melodrama. De un programa que incluía cortos, largos, films para internet y hasta series para celulares, lo mejor fue *My Beautiful Girl*—ganadora el año anterior en Annecy— y un film extraordinario que mezcla ciencia ficción apocalíptica, metáfora política, romance, acción, una enorme inventiva visual y, claro, melo: *Wonderful Days*. Verla y convencerse de que podría ser un éxito clamoroso de público en todo el mundo es lo mismo. Pero sólo algunos países podrán verla. El film tiene grados de delirio que lo asemejan mucho al cine de John Woo y aprovecha la maleabilidad de la animación para crear un mundo visualmente complejo pero inmediato al espectador.

**COMPETENCIA.** Hubo cinco largos y muchos apostaban a que el ganador iba a ser Bill Plympton, un cineasta independiente que forma parte de un grupo de artistas neoyorquinos dedicados a la animación (entre ellos John R. Dillworth, el creador del magnífico *Coraje, el perro cobarde*). Quizá lo conozcan por los cortos emitidos por MTV (esos donde señores de traje se cortaban o despedaban cabezas siempre sonrientes). Ninguno de sus cinco largos se estrenó comercialmente en nuestro país (*Caloi en su tinta* pasó su primera película, *The Tune*, en dos partes). Es un cineasta importante y un humorista cabal, pero su *Hair High*, parodia del género “film de escuela secundaria”, es bastante ramplón, muy lejos de la inspiración poética que abunda en su obra previa. Los otros largos eran bastante flojos, como el intento hispano por copiar a Disney (*El Cid*, film inoportuno si los hay... ¿A quién se le ocurre filmar en esta época la historia de un héroe que se dedica a perseguir árabes? Digamos que la corrección política, de paso, lavó el film), la mencionada *Pinocchio 3K* y la abominable *Toto Sapore e la magica storia de la pizza*, un film cuyo volumen sonoro era, realmente, napolitano. Ganó el coreano *Oseam*; por lo menos decoroso, homenajeaba al país invitado de honor, no

molestaba a nadie y, también, se podría haber filmado con actores en lugar de con dibujos. El largo de animación sigue siendo un arte enormemente difícil, donde cada minuto cuesta meses de trabajo y cada toma es definitiva. Por lo tanto—y salvo el caso de Plympton, que sigue obstinada y saludablemente su propio camino— trata de rentabilizarse copiando el rentable modelo de Hollywood. El problema es que en la animación, quizá como en ningún otro cine, la imitación es demasiado evidente.

Entre los cortos sí hubo mucho y bueno. Entre ellos, el corto que premiamos con los colegas de Fipresci: *Hello*, del australiano Johnathan Nix, se trata de la historia de un muchacho con cabeza de pasacassette enamorado de una chica con cabeza de CD player, y aconsejado por un maestro zen con cabeza de victrola. Si la animación es lo más parecido a la música que puede dar el cine, este pequeño film (con una historia desarrollada en el tiempo justo) es su mejor exponente, algo así como Disney del nuevo siglo. Y también hubo obras importantes como *The Man Without a Shadow*, del suizo Georges Schwizgebel, un artista que hace films con dibujos al óleo, o *La piccola Russia*, collage del italiano Gianluigi Toccafondo, que utiliza muchas técnicas, desde la fotografía hasta la pintura sobre vidrio, para contar una historia sórdida de sexo y traición. Y también algunos asombros, como el film experimental *Pan with Us*, donde se animan fotografías tomadas en lugares diferentes para ilustrar un poema, o *Cai Wei*, un film chino realizado—créase o no— en grabados sobre madera (si va a pensar “laburo chino”, le aclaro que es lo primero que a uno se le ocurre). Estas películas demuestran que hay muchos artistas llevando más allá las fronteras del cine. Sería bueno verlos en nuestro país de alguna manera.

**EPILOGO.** Hubo más, claro, pero no cabe contarlos todos. Lo principal es que Annecy, a pesar del bajo nivel en largometrajes y las tendencias apuntadas, es el lugar donde aparecen los creadores más rabiosamente individuales del cine. Sigue quedando pendiente que, como pedía André Martin, la animación sea considerada como un arte incluso más creativo y personal que el cine de acción en vivo. El lago, las montañas y Heidi esperan. ▀

# El Señor de los Muñecos

Aunque su nombre es conocido por muy pocos, Ray Harryhausen es el mago detrás de enormes espectáculos mitológicos como *Jasón y los Argonautas* o *Furia de titanes*. Máximo creador del *stop-motion*, es un verdadero artista de la animación. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

Todo mago tiene sus secretos, y suelen ser reacios a revelarlos. Es raro, pero este señor altísimo, de 84 años, los cuenta todos si uno le pregunta. Sabe –y la retrospectiva casi completa de sus trabajos que presentó el festival de Annecy lo demuestra– que contar sus trucos de ninguna manera les quita efectividad. Ray Harryhausen es uno de los mayores artistas del *stop-motion* (la técnica de sacar una foto de un objeto, modificar o mover ese objeto apenas, sacar otra foto y así, hasta conseguir la ilusión del movimiento), el hombre que creó los efectos especiales de *La bestia de las profundidades*, *La Tierra contra los platos voladores*, *Un millón de años antes de Cristo* y, muy especialmente, *Jasón y los Argonautas*, *El séptimo viaje de Simbad* y *Furia de titanes*, films de los que, dado que los produjo –y como se explica en la entrevista–, puede considerarse autor. Son películas que maravillaron la infancia de muchas generaciones, a tal punto que autores como Joe Dante, Sam Raimi, Tim Burton, Peter Jackson o Steven Spielberg se refieren a sus imágenes casi con veneración. Entrevistarle fue un verdadero privilegio. Además, es un señor alegre y amable.

**Su trabajo requiere una enorme paciencia, pero muchas veces está al servicio de otros. ¿Usted se considera un artista o un artesano, un especialista en efectos especiales o un artista del cine de animación?**

Artista o artesano, eso les corresponde a otros decirlo. Sí me siento parte del cine de animación porque lo que intento es crear algo desde la nada, generar algo nuevo. Nunca me planteé si estaba o no haciendo un trabajo artístico. Mi vida cambió a los 13 años con *King Kong* en el legendario Teatro Chino. Fue una revelación y supe que iba a hacer eso el resto de mi vida. En aquellos tiempos era mucho más difícil, porque no



había ninguna clase de información ni libros; uno aprendía sobre la marcha, a medida que hacía las cosas, probando y equivocándose. Hoy hay libros, cursos en las universidades y otras cosas. En mi época teníamos que inventar todo. Ahora, si en lugar de ver la *King Kong* original hubiera visto la de John Guillermin, habría sido plomero. La magia del original se había ido. Peter Jackson está haciendo su propia versión. Conozco su trabajo y eso me tranquiliza; supongo que será una muy buena película. Aunque nunca va a ser como la original. **¿Qué cineastas son los que más le interesaron o influyeron en su trabajo?**

Descartando el trabajo de Willis O'Brien, el hombre que hizo los trucos de *King Kong* y con quien trabajé en *Mighty Joe Young*, no creo que algún director haya influido en mi

carrera. Lo que sucede es que la crítica suele concebir la dirección en el sentido europeo, desde el concepto de "auteur". En nuestro caso era diferente: yo producía películas como *Jasón y los Argonautas* sabiendo cómo tenían que ser, conociendo cada toma. Primero pensábamos qué queríamos hacer y dónde íbamos a filmar, y después planeábamos las acciones, que tenían que ser muy precisas. Recién entonces contratábamos al director. Y eso no es porque no respetáramos el trabajo del director, que era quien debía decirles a los actores lo que tenían que hacer. El problema es que no podíamos perder tiempo, porque era un trabajo demasiado complejo que se hacía con presupuestos demasiado bajos. La planificación lo era todo, porque, además, nuestros rodajes eran muy complicados: filmábamos muchas ▶



Tres momentos de *Jasón y los Argonautas*, una aventura donde Harryhausen consigue que los efectos especiales y la animación se unan a la perfección.

veces al aire libre para aprovechar la luz solar, y eso nos creaba el problema del clima. Por eso teníamos que estar muy seguros de lo que hacíamos antes de comenzar.

**Uno de los mayores problemas con el stop-motion es mover la cámara mientras se animan los personajes. Ahora parece que eso se resuelve con la computadora, como en *El extraño mundo de Jack*.**

En realidad no es un problema tan grande, es más bien engorroso. Se trata más que nada de tener el tiempo -y, claro, el dinero- para disponer de eso. Nosotros lo hicimos en varias películas; también lo hacían Willis O'Brien (hay un par de ejemplos en *King Kong*) y George Pal. Cuando me meto en mi taller a hacer esos cortos sobre cuentos de hadas (N. R.: Harryhausen realizó varios cortos de animación con muñecos, entre ellos *Rapunzel*, *Hansel y Gretel*, *Los cuentos de Mamá Ganso* y, en 2002, *La historia de la liebre y la tortuga*, además de varias publicidades, la última este año para una mostaza inglesa, parodiando *Un millón de años antes de Cristo*), me dedico a mover la cámara y hacer tomas más audaces. Es un trabajo que hago yo solo, por placer, como una especie de hobby. No hay problemas de presupuesto ni de un equipo detrás: en ese caso es mejor dejar la cámara quieta y filmar con precisión y lo más rápido posible.

**El trabajo de los actores, que no veían con qué estaban enfrentándose, también debía de ser muy complicado...**

Por supuesto que los actores tenían el problema de que muchas veces estaban interactuando con nada. Pero ahí es donde se veía su trabajo: los actores tenían que tener una enorme imaginación para representar el estado de ánimo de una persona que se enfrenta a un monstruo. Es la clase de imaginación que se le pide a cualquier actor en el cine. Uno no espera que la actriz principal llegue al rodaje y piense en escena que tuvo una pelea con el marido; y en nuestras películas llenas de efectos especiales eso no es diferente de lo que ocurre en el cine de acción en vivo. Por lo demás, para ayudar a esa imaginación, yo dibujaba minuciosamente lo que iba a aparecer en la escena final. De esa manera el actor sabía con precisión qué era lo que estaba sucediendo.

**A veces los personajes animados parecen**



**más vivos que los actores...**

Nosotros no usábamos la técnica del stop-motion sólo para crear muñecos. Tomemos por ejemplo la gente de Aardman Animations (los creadores de *Pollitos en fuga* y *Wallace y Gromit*). Ellos hacen películas con muñecos, aunque esos muñecos en definitiva se transforman en verdaderos personajes. En nuestro caso, siempre veíamos los muñecos no como tales, sino como personajes a la par de los que interpretaban los actores. Nos cuidábamos muy bien de que el personaje animado se inscribiera en la historia como uno más, con la misma personalidad que los que jugaban los actores de carne y hueso.

**¿Cuál de sus películas le gusta más?**

Seguramente *Jasón y los Argonautas*. Es la película más difícil que hice y también la que más me satisface. Tuvimos que enfrentar una enorme cantidad de desafíos técnicos. Por supuesto que la escena de los esqueletos fue terriblemente compleja. Coreografiamos los movimientos de la lucha durante tres meses sólo para esa secuencia. Después enseñamos a los actores dónde y cómo tenían que moverse: debían hacerlo con una precisión absoluta, porque ya habíamos filmado el movimiento de cada uno de los muñecos. La toma se hizo sin posproducción: delante de la cámara, sobre un vidrio, se proyectaba la secuencia animada. Y detrás de ese vidrio se movían los actores, coordinados con los movimientos de los esqueletos. El resultado fue satisfactorio, pero nos costó mucho tiempo. La otra secuencia difícil fue la de la Hydra que protege el Vellocino de Oro. Había que coordinar el movimiento de todas las cabezas con el de los actores, uno de los cuales, además, terminaba devorado por el monstruo. A pesar de que contábamos con un presupuesto muy bajo, la coordinación previa al rodaje

nos permitió hacer las tomas con cierta rapidez. Y hoy el resultado se mantiene.

**En un momento de su carrera, dejó de hacer películas de ciencia ficción como *La Tierra contra los platos voladores* y se volcó a lo mitológico. ¿Por qué?**

Los temas mitológicos representaron para mí un enorme cambio. Claro, ahora lo hacen todos, pero cuando empecé con la mitología, ¡yo ya había destruido San Francisco, Nueva York y Washington! Por eso estaba buscando nuevos usos para el stop-motion. Y enseguida me di cuenta de que la mitología y los seres fantásticos eran ideales para eso.

**El stop-motion tiene algo de artesanal, pero ahora parece sustituido por los efectos digitales. ¿Qué cree que cambió con eso?**

El stop-motion es una técnica absolutamente única. Tiene una característica onírica: el espectador ve a los actores, que son como él, y de pronto aparece un monstruo que no puede existir en la realidad. Es como en una pesadilla. Y además esos personajes animados tienen una textura propia que los hace diferentes del resto del set. Esa imperfección es perturbadora y es lo que crea la emoción en el espectador. Con el abuso de los efectos digitales pasa todo lo contrario: no se percibe la diferencia entre el personaje animado y el personaje real, y ese contraste, que es lo más importante, lo que hace efectivamente que una película sea fantástica, se pierde. Con las computadoras todo es demasiado fácil y evidente. Es lo que me pasa cuando veo películas como *Jurassic Park*, donde ninguno de los monstruos me causa la emoción que siento cada vez que veo *King Kong*.

**Usted dice que no se siente influido por cineastas... ¿Siente la influencia de otros artistas?**

Entre las personas que más influyeron en lo que hago, seguramente se encuentra Gustave Doré, el ilustrador francés. Los grabados en madera que hacía para ilustrar obras como *El Paraíso perdido* de Milton son una constante fuente de inspiración para mí. Pero también me siento muy cercano a los escultores, especialmente a Miguel Ángel. El uso de las proporciones, las dimensiones heroicas siempre me atraeron mucho y las utilicé a la hora de planear los movimientos de los personajes en mis películas. Ahora que me dedico más a la escultura me siento mucho más próximo a esos artistas. ■

## Videoclub **El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



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

**Venta y alquiler**

En Rosario, los números atrasados de **El Amante** se consiguen en

## LIBRERIA LA MAGA

Entre Ríos 1259, 2000 Rosario. Teléfono (0341) 155-525889

## Esto es un atropello

Hay vida después de los 90'

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

Corrección de estilo

Traducción del inglés

**Gabriela Ventureira**

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

Teorías del cine

## El concepto de cine independiente

De Cassavetes a Gus Van Sant

Curso de Eduardo A. Russo

Informes al 4823-9270 E-mail: earusso@arnet.com.ar

NOB ADECUAMOS A SU TIEMPO Y NECESIDAD

SERIEDAD, SEGURIDAD Y RESPONDEBILIDAD GARANTIZADAS

**IP SERVICE S.R.L.**  
SERVICIO INTEGRAL DE MENSAJERÍA,  
CORREO PRIVADO, LOGÍSTICA Y DISTRIBUCIÓN  
ipservice@ips-iveloce.com.ar // ventas@ips-iveloce.com.ar

Ángel Gallardo 870, Capital Federal (1406), Buenos Aires, Argentina  
TEL: (05411) 4867-0036 // 4958-6375 FAX: (05411) 4983-3584

## Nuevos cursos en tea

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

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

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

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

ANUNCIE EN

# EL AMANTE

# La ley que olvidaron

Como parte de la programación de cine del Malba, APROCINAIN organiza dos veces por año el ciclo "Clásicos de estreno". Hablamos con Fernando Martín Peña, fundador de la asociación y encargado de la sección de cine del Malba. **por SANTIAGO GARCIA**

## ¿Qué es APROCINAIN?

APROCINAIN es apócope de Asociación Pro Cinemateca Nacional, lo que remite a la ley 25.119 que es la ley de la creación de la cinemateca nacional que nunca se reglamentó aunque hace varios años que fue sancionada por unanimidad en el Congreso de la Nación. Esa reglamentación le corresponde a la Secretaría de Cultura y en realidad nuestra entidad nació con dos propósitos básicos: por un lado, para crear conciencia sobre la necesidad de los trabajos de restauración y preservación, y por el otro, para impulsar a través de esa creación de conciencia la reglamentación de la ley. Lo que nosotros queremos es que la ley no quede en el olvido.

## ¿Qué cosas incluye la ley?

Básicamente, su principal aporte es que crea una cinemateca nacional. Una entidad que tiene fondos garantizados para dedicarse exclusivamente al trabajo de preservación y, eventualmente, restauración. Y obviamente también de difusión, como cualquier cinemateca. Lo importante es que esta entidad contaría con un presupuesto específico para realizar esas tareas y no otras. Nunca se ha destinado un dinero para preservar y mucho menos para restaurar.

## ¿Cuál fue el primer paso que dio APROCINAIN?

Lo primero fue gestionar la compra de una colección que pertenecía al sonidista y productor argentino Alfredo Murúa, fundador de los estudios S.I.D.E., donde se hicieron los films de Ferreyra con Libertad Lamarque. El se había quedado con una copia de cada película suya, incluyendo las cosas más raras. Mucho material que él mismo filmó de los rodajes con una camarita portátil de 35mm, algo así como un backstage del cine nacional muy pero muy raro. Esa compra fue el primer acto de APROCINAIN, a fi-



*Shock Corridor* de Samuel Fuller y *Rebelión* de Masaki Kobayashi, dos de los films recuperados.

nes de 2000. Focalizamos nuestro esfuerzo en restaurar la pieza más rara de la colección que era *Mosaico criollo*, un corto de 20 minutos que es la primera experiencia sonora exitosa del cine argentino. Se trata de una revista musical del año 1929 con una serie de números y una pequeña situación hablada al final. El sincro funciona, el audio se oye y las imágenes se ven bien. El sonido original estaba en disco. Nos fue bien, conseguimos el apoyo de los laboratorios de imagen y de sonido y de Kodak. Es decir que, a pesar del gran esfuerzo, nos costó poca plata gracias a esa generosa ayuda. Todo lo que es restauración y preservación es caro y por eso es importante que haya una cinemateca que funcione con un presupuesto fijo por año que no se desvíe hacia otro lado. Mientras eso no pase el problema no se soluciona. Allí se crearía un depósito donde podrían guardar su material los archivos públicos y también los cineastas. Hasta ahora, los cineastas guardan sus negativos en los laboratorios o debajo de su colchón. Existiendo una cinemateca, si ellos quisieran, podrían dejarlos allí. Si se necesita una copia, pide el negativo, lo lleva al laboratorio para hacer la copia y luego el negativo

vuelve a la cinemateca. También la copia, si es necesario. Es surrealista que el Estado invierta millones de pesos en producir películas que después no protege, destinándolas a su desaparición. Bien conservado, se considera que el filmico duraría 500 años. Los videos no superan los veinte. Nuestro trabajo es un paliativo, mientras el barco naufraga podemos salvar algunas cosas. Descubrimos que en el segundo sótano de la escuela de cine del INCAA y sin que nadie hiciera nada con eso, estaba desde 1995 todo el material que el laboratorio Alex tiró. Lo donaron cuando el laboratorio cerró y como llegó, quedó. El sótano se inundó tres veces y mucho material se perdió para siempre. Muchas cosas se mandaron a tirar sin mirar el material porque las latas estaban oxidadas. El cálculo que hicimos por volumen era de 60 mil latas sin inventariar, las pilas eran de tres metros de altura. Con Octavio Fabiano armamos en aquel momento un grupo de trabajo con algunos alumnos. Lo propuse en clase y se anotaron varios voluntarios. No sé bien por qué, luego de varias deserciones, terminaron trabajando sólo mujeres. Esas chicas vienen laburando hace ya tres años varias horas por semana. Segui-



*Repulsión*, dirigida por Roman Polanski y con una joven y literalmente alocada Catherine Deneuve.

mos trabajando e inventariando y con ese material armamos el ciclo "Clásicos de estreno". El 80 % del material que allí se ven son copias armadas a partir de los negativos que encontramos en ese sótano. Las latas no tenían ningún orden, muchísimas cosas aún no sabemos qué son. A medida que encontrábamos los títulos averiguamos si había una copia en 35mm y, si no había, la incorporábamos al ciclo. Así armamos el primero, tratando de tener los nombres más reconocibles que encontramos. Y lo complementamos con films que venían de otro lado, como *La quintrala* o *Rosaura a la diez*.

#### ¿Cómo fue el caso de *Apenas un delincuente*?

Era del INCAA antes de lo de Alex. Pero la copia era de nitrato, entonces teníamos que convencer a Kodak para que nos diera el material intermedio para hacer un nuevo negativo que permitiera hacer nuevas copias y que quedara para siempre. Este proceso para hacer un nuevo negativo es carísimo. Kodak nos dio todo lo que necesitábamos. Hoy cualquiera puede sacar una nueva copia de *Apenas un delincuente*. Diferencio *rescate* de *restauración*. Los negativos que encontramos de *Yojimbo* o *El sheik* no están restaurados, lo que exhibimos son copias nuevas de esos negativos. Se arreglaron y se limpiaron, pero no se restauraron. Restaurar es crear algo nuevo para asegurar la permanencia de esas películas a través del tiempo. Ese es el caso de *Mosaico criollo* y de *Apenas un delincuente*. También lo hicimos con *Nobleza gaucha*. Ya van cincuenta largometrajes rescatados.

#### ¿Cuál es la proporción de cine argentino por ciclo?

Tres películas argentinas sobre un total de diez por ciclo, aunque varía el número porque por ejemplo para Mar del Plata hicimos siete. El problema con los ciclos es que te-

nés que trabajar preferentemente sobre grandes títulos como para que nos permita recaudar algo de dinero para seguir trabajando. Actualmente el INCAA les paga a las chicas que trabajan en esto un viático, pero no los materiales necesarios para que hagan su tarea. En Mar del Plata pudimos hacer siete títulos nuevos sin tener que especular con la repercusión. Fue la primera experiencia desde que volvieron los grandes festivales y hasta ahora sólo se realizó allí. Películas como *Horizontes de piedra*, por ejemplo, de Román Viñoly Barreto, inconseguible desde hace años, o *Los jóvenes viejos*. De *La guerra gaucha* no había una sola copia en 35mm en la República Argentina. Por suerte, Ayala y Olivera compraron en su momento el negativo... Si ellos no lo tuvieran, la película no estaría más.

Lo que sería más que emblemático de la situación de nuestro cine, porque durante décadas se la consideró "la" película argentina por excelencia. Más allá de lo que uno piense de ella.

En la medida en que son imágenes de Argentina, tienen un valor más allá de si son buenas o malas. Para el ciclo es importante empezar por estos títulos, para el festival uno puede tomarse la libertad de restaurar cosas más complicadas, como *Mi alazán tostao*, que dimos en Mar del Plata a sala llena. De pronto, una película que no existía cobra vida, y esa sensación tendría que ser cotidiana.

#### ¿Cómo deciden la prioridad a la hora de restaurar?

Nuestro trabajo incluye la investigación. Hay que saber qué hay y qué no, tampoco hay que trabajar inútilmente. Si los tres o cuatro archivos que hay acá tienen la película, no nos vamos a poner a recuperarla nosotros. Automáticamente uno se con-

## La vuelta al cine

El trabajo titánico que hace APROCINAIN tiene resultados muy concretos para el espectador. Desde hace ya varios años se realizan ciclos de clásicos en estreno. Aunque los títulos incluyen distintos nombres del cine mundial, me parece particularmente valioso el rescate de nuestra cinematografía, algo que ningún otro país hará jamás. Gracias a los ciclos organizados en el Malba pudieron verse películas de la talla de *Apenas un delincuente* o *La quintrala*, postergada obra maestra de Hugo Del Carril, uno de los mejores cineastas de la historia del cine argentino. En julio, tres títulos se suman a la lista. En primer lugar *La guerra gaucha* (1942). Sabrán perdonarme pero, aunque me parece un film mediocre, me alegra mucho la posibilidad de verlo en cine ya que finalmente podré apreciarlo como corresponde, corroborar lo que pienso o tal vez sorprenderme. Cómo hicieron una película épica en 95 minutos es lo primero que uno se pregunta. También está *Los jóvenes viejos* (1962), un film clave de la Generación del 60. Aprovechando la visita de Ricardo Aronovich, el director de fotografía de la película de Kuhn, se lo convocó para que supervisara el trabajo sobre el negativo. Finalmente, la cereza del postre será, sin duda, *La ley que olvidaron* (1938), de José Agustín Ferreyra, notable melodrama protagonizado por Libertad Lamarque. El negativo de la película se había perdido y de la colección de Alfredo Murúa se sacó uno nuevo para que quede de ahora en más. A estos films se agregan algunos títulos tan interesantes y variados como: *Amanecer* (1927) de Friedrich Wilhelm Murnau, *El séptimo sello* (1957) de Ingmar Bergman, *Mamma Roma* (1962) de Pier Paolo Pasolini, *El amor a los veinte años* (1962) de François Truffaut, Renzo Rossellini, Marcel Ophüls, Andrzej Wajda y Shintaro Ishihara, *Shock corridor - Delirio de pasiones* (1963) de Samuel Fuller, *Repulsión* (1965) de Roman Polanski y *Rebelión* (1967) de Masaki Kobayashi. A estos títulos se suman algunos de los films de anteriores recuperaciones y nuevas joyas. Los viernes a la medianoche se proyecta nada menos que *La noche de los muertos vivientes* (1968) de George Romero, un clásico nunca estrenado en nuestro país.



Libertad Lamarque, con problemas, en *La ley que olvidaron*, de José Agustín Ferreyra.

centra en títulos más urgentes.

**¿La recuperación permitiría que films como *Apenas un delincuente* y *La ley que olvidaron* se editaran en DVD en copias de buena calidad?**

Claro que sí. La única forma de editar una buena copia en DVD es partir de un original de buena calidad. O del negativo, o de una muy pero muy buena copia en positivo. A partir de nuestro trabajo, esto se podría hacer. Aparte nosotros tratamos de desenredar todo el tema de los derechos, que es un quilombo, antes de hacer los procesos para no tener problemas. Si la CINAIN estuviera funcionando a pleno, la idea de la edición en DVD debería estar contemplada. La idea del Malba es hacer trabajos en ese sentido, tenemos algunos títulos que esperamos poder sacar en este formato, pero sólo son algunos films.

**¿Es el momento para que se cree la CINAIN?**

Yo realmente no sé más qué hacer para que se den cuenta. Esto le compete a la Secretaría de Cultura de la Nación y nadie ha hecho el más mínimo movimiento al respecto. El INCAA hace un movimiento sí, un movimiento no. No se deciden, no le dan prioridad. En Mar del Plata se han dado algunos pasos importantes, pero en el Bafici aún no. Se podrían haber sacado copias nuevas cuando se hizo la retrospectiva de El Grupo de los Cinco, por ejemplo. A Cinecolor o Kodak sí parece importarles y han ayudado mucho. El Museo del Cine, desde que está Blaustein al frente, ha empezado a ayudar mucho. Hemos buscado apoyo en lugares diversos y son más los que nos han aportado que los que no. Y por supuesto está el apoyo del Malba, que es fundamental y no sólo por el espacio. El rescate del mes es una iniciativa del museo para crear una cinemateca propia, algo similar a lo nuestro. Una

película al mes y este es el segundo año.

**La repercusión es positiva, entonces.**

La gente ve por primera vez algunas películas y se asombra. Se ha difundido la idea de que las películas se ven mal. Algunas ediciones en DVD y en video perpetúan esa idea. *Apenas un delincuente* en Mar del Plata fue todo un fenómeno.

**¿Han subtulado alguna película?**

Sí, ahora hemos traído de afuera *La noche de los muertos vivientes*, de George Romero. Acá nunca se estrenó y nosotros conseguimos una copia en filmico y la subtitulamos. Es algo que recién empezamos.

**¿Dónde más se exhibe el material que ustedes recuperaron?**

Las hemos dado en el interior del país. Somos cautelosos con respecto a la calidad de proyección. Si el proyector no es el adecuado, no las damos. Pero en la medida en que nosotros tenemos el negativo, las copias pueden pasarse y nosotros intentamos que circulen.

La mayor parte del cine argentino clásico no se consigue en 35mm, las películas que están generalmente están en 16mm. Algún canal de cable tiene los negativos en 35mm, pero son las menos. Los negativos de los grandes estudios, salvo Argentina Sono Film que aún existe, se perdieron todos. **Pero Gativideo sacó *Dios se lo pague* en DVD con una copia muy mala.**

Porque en lugar de ir a buscar los negativos que tienen, van a buscar una copia hecha vaya uno a saber cuándo, que seguro era para mandar a la tele. Lo mismo hicieron con el video hace un tiempo. Cuando se hizo una nueva copia de *Rosaura a las diez* en el festival de Mar del Plata, se fue a buscar una copia como corresponde, con el anamórfico y todo.

**Si *Rosaura a las diez*, que también es de la**

**Sono, es editada en DVD en Full Screen es para morirse.**

Y... la verdad que sí. Las ediciones en video acá son horribles. Son copias de otros videos. Es de décima. Me parece bien que se editen clásicos, pero tiene que haber un mínimo cuidado. De todas formas, en materia de cine argentino, pensar en el DVD es avanzar demasiado, antes hay que recuperar los negativos. Si se hace un buen transfer del negativo, la edición del DVD tiene que ser perfecta. No existe eso de justificar la mala calidad porque la película es vieja. Las películas clásicas se veían y se escuchaban bien.

**El cine argentino que se pierde no lo recuperan en ningún otro país.**

Hay que tomar conciencia de que todos los días se pierde más. El apoyo siempre ha sido intermitente y eso hace que no podamos mantener de forma estable la recuperación de nuestro cine. Como el trabajo de restauración y preservación no da prensa, entonces los políticos no obtienen rédito en el corto plazo. Lo daría a largo plazo, pero a nadie le interesa eso en este país. Si alguien hubiera hecho suyo el proyecto de la Cinemateca Nacional y lo hubiera sacado adelante, tendría un gran logro en su haber. Cualquier secretario de Cultura del 98 hasta acá podría haberlo hecho, pero no fue así. No es algo de alto impacto en lo inmediato. Lo que perdura versus la pompa de jabón. Para mí es un problema de sentido común, tanto que ya no sé qué decir. ¿Cómo explicarle a la Secretaría de Cultura que tiene que defender el patrimonio cultural? Se pueden discutir muchas cosas, pero la necesidad de invertir para preservar el cine es algo que no debería ser un tema debatible. Si se subsidia la realización cinematográfica, debería también subsidiarse la preservación de esa misma cinematografía. **A**

# los oficios del cine enseñados por sus técnicos



Centro de Formación Profesional



segundo ayudante de cámara  
foquista  
cameraman  
dirección de fotografía  
sonidista  
editor  
asistente de dirección  
maquillador  
peinador  
jefe de producción  
ayudante de escenografía  
y vestuario  
dirección de arte  
reflectorista  
utilero  
fx  
*curso de inglés técnico*

## C U R S O S

duración            inscripción  
cuatro                desde  
meses                el 1 de Julio

vacantes limitadas  
inicio Agosto 2004  
reconocimiento oficial

dirigidos a estudiantes  
y/o técnicos de cine,  
video, publicidad, TV  
afiliados o no a SICA

dictados por técnicos afiliados a SICA de reconocida trayectoria en cada área  
y experiencia docente

**informes** 

sindicato de la industria  
cinematográfica argentina  
juncal 2029 capital  
**4806.8774/0208/7544**

para informes  
CFP cursos:  
de **14 a 19 hs**  
**cfp @ sicacine.com.ar**

auspicia:



INSTITUTO NACIONAL DE CINE  
Y ARTES AUDIOVISUALES

# Fahrenheit 9/11 o la ilusión del recurso

Con su habitual desparpajo, el director de *Soriano y Harto the Borges* escribió desde Miami –donde reside– prácticamente todo lo que pensó en los momentos previos a enfrentarse en el cine a la película más comentada del momento en Estados Unidos. **por EDUARDO MONTES-BRADLEY**

Un amigo argentino que no veía desde hacía muchos años pasó por mi casa ayer por la tarde y tuvimos oportunidad de conversar. Mi amigo había visto el documental de Michael Moore la noche anterior y me advirtió: “Es un panfleto repleto de verdades a medias para capturar la sensibilidad de los liberales” y como para que no quedaran dudas agregó, después de la segunda Rolling Rock, que Moore era una suerte de Solanas trasnochado que aprovechaba la sobremesa de una guerra injusta para sobarle la entepierna a la crítica francesa y llevarse la Palma de Oro. Mi amigo hablaba como suelen hacer muchos argentinos que viven en el exterior. Parecía encantado con su voz; seducido por el propio discurso en un mundo en el que nadie lo entiende o, lo que es mucho peor, en el que a nadie le importa tres cominos lo que tenga que decir. Quizá por eso cuando un argentino engancha a otro le pide la oreja prestada hasta descargar por completo las verdades absolutas que, por otra parte, todos los argentinos en el destierro cultivamos celosamente como uno de los secretos mejor guardados en la diáspora. A diferencia de otros inmigrantes, el argentino es un evangelista compulsivo dispuesto a convertir voluntades a la causa del desprecio. De modo que tomé con pinzas lo que mi amigo decía acerca documental que había visto y filtré todo lo que pude tratando de interpretar antiguos y solapados reproches. La tarea no fue fácil. La conversación (monólogo de mi amigo) podía acabar, sin importar dónde o cómo se hubiera iniciado, en la cuestión piquetera. Es curioso, uno puede estar mascullando conjeturas paradójicas en torno a la sonda saturneana con un par de argentinos en cualquier parte del mundo y al darse la vuelta para ponerle chimichurri al choripán, ¡zas! uno de los presentes instala los cortes de ruta y al diablo con Saturno. La fuerza que nos arrastra es tan poderosa que ni Moore hubiera podido escapar a la gravedad del Planeta Patria cuando mi amigo empezó a comparar a los

peronistas del 73 con los demócratas de John Kerry. Usted seguramente se preguntará qué tendrá que ver. Pero indefectiblemente en unos pocos segundos todos acabarán en una misma bolsa, peronistas y demócratas norteamericanos, en un sortilegio que hará del documentalista norteamericano un Pino Solanas trasnochado alentando las falsedades del populismo demagógico. Es difícil hablar con argentinos en el exterior, por momentos se tiene la impresión de que nunca acabarán de desembarcar, de que el tiempo se detuvo el día de la partida y de que mientras vivan en el purgatorio de los inmigrantes habrán de vender sus voluntades al diablo republicano aunque más no fuera para diferenciarse de los mexicas de Texas y Nuevo México cuyas complicidades acompañan celosamente a los candidatos demócratas. Uno tiende a pensar que la gente del campo es más conservadora que los de la ciudad y ahí andan los campesinos mexicanos cinchando por John Kerry mientras mis compatriotas de Palermo se afectan rigurosamente tras las columnas del hijo del paracaidista del Pacífico. Con esto no quiero decir que mi amigo (¿se acuerdan de mi amigo?) simpatice con el actual presidente de Estados Unidos, pero sí que sus lealtades están del lado de los republicanos progresistas. ¿¿Republicanos progresistas?! Efectivamente, no es un error, más bien un oxímoron similar de aquel “peronista democrático” pero no por ello menos real. Así se definen los campos cuando no hay más alternativa, cuando se agotan los adjetivos. Pero atención, también hay liberales conservadores como es el caso de una de las protagonistas del film de Moore del cual me había propuesto hablar y hasta el momento me las vengo arreglando bastante bien para no decir nada. La mujer en cuestión es madre de un soldado muerto en combate en Irak. Ella vive en el *midwest* y se reconoce demócrata. Está casada con un negro y tiene una familia multicolor como la de muchos de mis vecinos en el *deep south*.

Si me dejo llevar por la fuerza de gravedad del polo patrio, seguramente acabaría haciendo alguna comparación poco feliz entre la protagonista del film de Moore y la abandonada de los desaparecidos Madame Bonafini. Aunque curiosamente la primera pareciera efectivamente progresista mientras que la segunda suena francamente reaccionaria y fascista. La conversación con mi amigo venía para largo y, mucho antes de que el tema derivara en la cuestión piquetera, tomé la decisión de ir al cine esa misma noche y romper con la tradición de no haber visto jamás un film de Michael Moore, una traición forjada, como las mejores, en la fiaca y no en ningún principio rector. Mientras acompañaba a mi amigo hasta la puerta, recordé aquella escena en la que Woody Allen dice algo así como “qué sería de nosotros si no fuera por los críticos franceses” y me pregunté si yo hubiera considerado ir al cine a ver un documental de Moore si no fuera porque durante tres días la radio y la televisión me bombardearon con el tema de *Fahrenheit 9/11* y el galardón de Cannes y que mi amigo argentino vino a prevenirme acerca de la peronización del documentalista en ciernes. Supuse que Allen, una vez más, tenía razón. *Fahrenheit 9/11* estaba dirigido a capturar la sensibilidad de los liberales y yo, como cualquier otro lector de Ginsberg o concurrente a los recitales de los Weavers, no tenía más remedio que aceptar el desafío. Supongo que, a esta altura del relato, se hace indispensable aclarar que los liberales norteamericanos tienen poco y nada que ver con sus homónimos rioplatenses. Aquí los liberales coleccionamos discos de pasta de Pete Seeger, cantamos *American Pie* y escuchamos National Public Radio. El término puede prestarse a confusión y esa confusión puede teñir de equívocos la mirada sobre el documental que irremediadamente acabaré viendo la misma noche en que mi amigo pasó a visitarme para tomarse una Rolling Rock y señalar a Moore como el hijo



putativo de un rebrote de *cine y liberación* al norte del Bravo y al oeste del Mississippi. Parece tonto, pero se vuelve indispensable insistir aclarando que los *radicales* de California no son como los de Alfonsín y que los *liberales* de New Hampshire poco y nada tienen que ver con las huestes del inefable Ingeniero Capitán. Mucho se pierde en la interpretación, en la lectura. Las expresiones supuestamente antinorteamericanas de Moore son vistas como tales por los ultraconservadores republicanos de la derecha más recalcitrante y también por la izquierda ultramontana y yanquifóbica de Europa y América Latina. La derecha norteamericana y la izquierda argentina tienen mucho más en común de lo que el común de la gente sospecha. Me explico, trato: la actitud de Moore alberga un patriotismo inobjetable que unos y otros buscan desconocer. Los primeros porque tienen una idea distinta de la representación simbólica del país imaginario que conciben para sostener sus banderas; los segundos porque no tienen la más puta idea de cómo se articulan las diferencias entre los primeros y los liberales norteamericanos, porque son lisa y llanamente antiyanquis y cualquier argumento les viene bien o porque leyeron a Eduardo Galeano y demasiadas contratapas de *Página/12*. Lo cierto es que coinciden, se entrecruzan, se rozan y acaban

argumentando de modo paradójicamente familiar. A. O. Scott, de *The New York Times*, señala que *Fahrenheit 9/11* es "una poderosa y apasionada expresión de indignación patriótica". Scott es seguramente un liberal que colecciona discos de pasta de Pete Seeger, que canta *American Pie*, que escucha National Public Radio cada vez que puede y que piensa que mentirle al pueblo norteamericano merece cuanto menos el escarnio del que fuera objeto el mal aventurado Richard Nixon. La indignación patriótica frente a un documental como *Fahrenheit 9/11* hace a la forma pero no al cuestionamiento del discurso republicano. El tema es complejo y en esa complejidad naufraga la tradicionalmente reaccionaria izquierda francesa y la nueva *gauche-bastarde* argentina, tan absurda en sus manifestaciones como ignorante en sus escasos requerimientos. Respecto de esos requerimientos, Moore cumple un papel interesante. En su documental se muestran las imágenes de niños deformados por las bombas norteamericanas. Imágenes que los norteamericanos no habían visto en las pantallas de sus televisores, simplemente porque ese tipo de imágenes no se muestran en la televisión norteamericana. Y en ese sentido la pantalla es lo suficientemente democrática como para no mostrar las fotografías y filmaciones de las fosas comunes que en Irak albergan los huesos de centenares de miles de militantes comunistas, socialistas, demócratas, liberales, homosexuales, kurdos y adúlteras, adúlteros en curda, comunistas evangelistas y liberales progresistas. La televisión aparta el horror, impone una barrera que Moore flanquea en un juego de imágenes que elige jugar con la camiseta y la versión del Evangelio que lo seduce. En ese sentido, Moore y mi amigo (¿se acuerdan de mi amigo?) son bastante parecidos. Desde el lugar que elige, Moore denuncia el intrincado teji-

do de obscenas complicidades detrás de la guerra del mismo modo en que pudo haber denunciado la situación de las mujeres afganas hasta poco antes de la invasión que terminó con el régimen de los talibanes en Afganistán.

Algo no andaba del todo bien. Todavía no había visto el documental y ya estaba bajo la impresión de que tenían razón quienes aseguraban que era un tema de campaña y que la discusión debía centrarse en las columnas de análisis político y no en los suplementos de espectáculos. (Qué horror, estas conclusiones son para *El Amante* y todavía no hablé de cine. ¿Moore hace cine?) De algún modo mi amigo, el argentino, tenía razón. Estados Unidos está en guerra y el frente de batalla es una línea imaginaria que divide al país y cuyo mapa acabará de configurarse (aunque más no sea provisoriamente) el próximo 4 de noviembre cuando se abran las urnas digitales y todos salgamos corriendo de nuestras casas con los discos de pasta de Pete Seeger debajo del brazo a votar contra la bestia. Para sumar aliento a la confusión y a poco de marcharse, mi amigo dijo, desde la ventanilla del coche y parafraseando aquel comentario de Borges respecto de los peronistas: "Los demócratas no son ni buenos ni malos, son incorregibles", y partió. Sonreí, levanté la botella verde esmeralda impresa con letras blancas en la que podía leerse claramente "Rolling Rock" y regresé a mi casa preguntándome qué habrán visto los espectadores argentinos cuando vieron *Bowling for Columbine* o aquel otro documental sobre los trastornos que ocasionaba la llegada de Walmart a un pueblo del estado de Virginia. Regresé a casa y lo primero que hice fue levantar el auricular y marqué 1(800)777-FILM para localizar la sala más cercana en la que proyectaran el documental que había puesto tan contento a los franceses y tan ▶



molesto a mi amigo, el que acababa de marcharse. Las opciones eran dos, por un lado el elegante multiplex del Aventura Mall y por otro el más proleta-negroide Oakwood Plaza. En cualquier otro caso hubiera elegido la primera de las opciones, siempre más ajustada a los requerimientos estéticos de un liberal preocupado por encontrar alguna minita decente entre los espectadores aprovechando que mi mujer y los chicos estaban de viaje. Pero era improbable que las condiciones se dieran entre la concurrencia de morenitos afectos al Oakwood Plaza. Con esto no quiero decir que no existan unas negras de órdago en el confederadísimo sureño ni mucho menos; pero sucede que es así, y quienes van al Oakwood Plaza tienen la peculiaridad de ser extremadamente gordas, casi deformes, no podría explicarlo. A pesar de ello, acabé decidiéndome por el Oakwood Plaza en consideración de que la mayor parte de la gente como yo habría de concurrir a la sala proleta-negroide simplemente por una cuestión de afinidad. Y efectivamente así fue.

En el camino pasé a recoger a Raúl, una suerte de tío putativo que vive cerca de casa, un rosarino fanático del automovilismo que llegó hace más de cincuenta años a Estados Unidos y que había aprendido el oficio de fotógrafo (con lo que se ganó el resto de su vida) sirviendo en el ejército norteamericano durante la ocupación de Europa en la posguerra. Raúl también vota demócrata llegado el momento y mira con simpatía las piernas de Jane Fonda. Cuando llegamos a la taquilla encontramos el mundo dividido en dos facciones francamente desiguales. Por un lado los que venían a ver *El Hombre Araña 2*, en su mayoría familias de negros con niños adolescentes tan negros como sus padres, y los que venían a ver la última del gordito encantador de gorrita con visera, en su mayoría blancos, tan blancos como sus hijos. A estos últimos era muy fácil reconocerlos. Habían marchado de la mano de sus padres en 1963 cuando los que venían a ver *El Hombre Araña* estaban a punto de dejar de viajar en la parte trasera del ómnibus en Alabama para sumarse a la fiesta de la pequeña burguesía. Esa fiesta inauguraba un camino que acabaría por encumbrar a tres de sus invitados a la nómina de las personas con mayor influen-



cia en este país, entre los que se encontraban dos de los protagonistas del film que veníamos a ver: Condoleezza Rice y Colin Powell. También pude reconocer a los que habían marchado en Pennsylvania Avenue en 1983 repudiando la invasión a Grenada y la muerte de Maurice Bishop. Yo estuve en algunas de aquellas marchas y creo recordar gestos, algunas actitudes, marcas y sobre todo las canciones. Si hay algo que los liberales norteamericanos tienen son cantautores. En eso sí se parecen a los progres argentinos. Los primeros gozan con Dylan, Seeger y Baez, los segundos acaban con Serrat, Rodríguez o el gordito Milanés. Pero ahora que lo pienso los republicanos cuentan con Bruce Springsteen aunque el filadelfiano poco y nada tenga de conservador, según me apunta un amigo al oído. Quizá *Born in the USA* sea un punto de ilusión compartida que, hablando mal y pronto, deja por el piso a las aspiraciones que puedan haber tenido mil soñadores de serpientes. Mientras algunas de estas consideraciones y melodías me daban vueltas en la cabeza, tratábamos con Raúl de atravesar el lobby para llegar a la sala que nos tocaba. Para mi sorpresa, no todos los negritos habían ido a ver *El Hombre Araña*. Yo mismo había resultado un prejuicioso. Cómo perdonármelo. ¿Acaso no recordaba aquellas caras africanas en las marchas a favor de la revolución sandinista en Detroit o aquellos *brothers and sisters* que levantaron el puño en alto y nos acompañaron a protestar frente al consulado argentino en Nueva York el día siguiente a la invasión de las Falkland Islands? (¿si son argentinas por qué carajo las invadimos?) ¿Dónde estoy? ¿Qué hace un chico como yo en un lugar como este? ¿Quién es toda esta gente que viene a ver como el Pino

Solanas del desarrollo le mama la pudorosa verga al inconsciente colectivo de los americanos que aún creen en el derecho a la autodeterminación de los pueblos? Hay que bancarse los trailers y la publicidad, el capitalismo y la libertad de expresión tienen su contrapartida. Hay un niño que llora en la sala y no piensa dejar de hacerlo durante toda la proyección. Piden que apaguen los celulares pero nadie dice que hay que hacer callar a los niños. Entonces empieza el film que habíamos venido a ver, *Fahrenheit 9/11*, la última del gordito Moore a quien mi amigo, el que había venido a saludarme esa misma tarde, definió como un Coquito Blaushtein del *midwest* con recursos y talento.

**LA PELICULA.** Aquí es donde el cronista (nada más lejos de mis intenciones) debería exhibirse a *piacere* en torno a los particulares del film. Pues bien, como decía casi medio siglo atrás una vecina de mis padres en las afueras de la ciudad de Córdoba: "No va a tener chanchitos la chancha", es decir "No te vistas que no vas al baile", "Agarrate de la brocha que te quitan la escalera" o simplemente "No planches los pantalones que es foto carné". Si quieren ahorrarse la entrada no cuenten conmigo. Al igual que el film es sólo una excusa para que los franceses no le den el premio a quien se lo merece, o para que los demócratas y republicanos se arranquen las mechas frente a millones de espectadores en las principales cadenas de televisión, estas líneas sirven de excusa para decir que ya no me sorprenden las imágenes de niños víctimas de las bombas norteamericanas; es más, las imágenes de niños víctimas de las bombas son tan antiguas como la guerra de Crimea y acabarán, como las últimas, impresas en ediciones de tapa dura en alguna mesa de saldos de Barnes & Nobles en Nueva York o de la FNAC en París, mal que le pese a más de un exaltado costumbrista del dolor humano. Esas imágenes sólo sirven para condicionar la moral que supone un mundo en el que las bombas no tocan a los niños porque ellos son los únicos privilegiados o porque de ellos será el Reino de los Cielos o porque el padre Grassi les tiene reservado algo mucho más divertido si se toman toda la sopa. Creo que recurrir a imágenes de niños sin brazos para mostrar la crueldad de la guerra es de una ingenuidad que no merece demasiada consideración; más aun, creo que aquel que viendo las imágenes de niños sin brazos juzga la guerra y sus alcances es un tipo que por lo general mira para otro lado cuando le conviene, cuando las bombas caen en cualquier otro lado. Si en lugar de tratarse de niños iraquíes estuviéramos hablando de niños alemanes, también muertos por bombas norteamericanas en Dresden o Bonn, entonces no habría imágenes suficientes porque para ellos, los eternos

## TENDENCIAS DEL CINE DE LOS 90

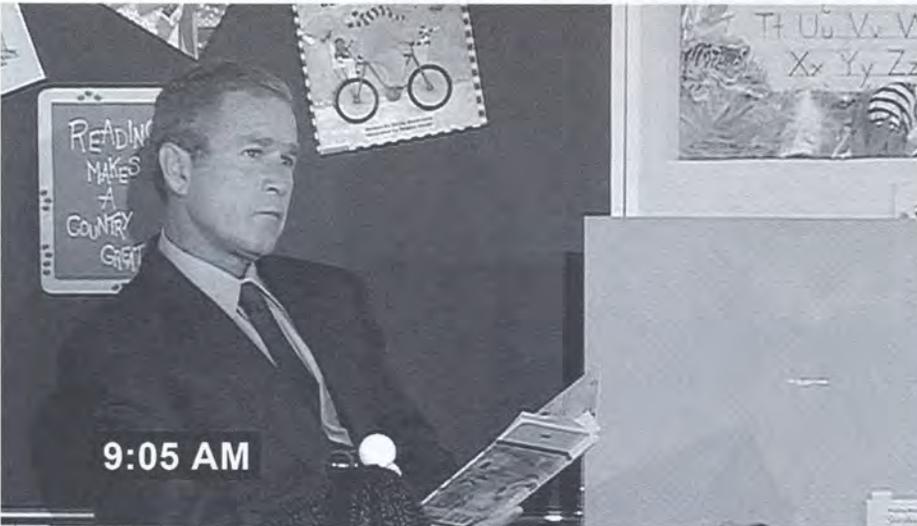
Géneros, temas, estilos, miradas

**Por Gustavo J. Castagna**

Comienzo del curso:

sábado 14 de agosto, de 17 a 19 horas

Informes 4942-0337 / gcastagna@intermedia.com.ar / gjcastagna@yahoo.com.ar



conspiradores de la paz condicionada, hay niños que se merecen las bombas y niños que no (y es sabido que los niños alemanes se merecían las bombas), niños que merecen pasar hambre y niños que no. Si las imágenes de infantes hambrientos llegan de Cuba, a eso le llaman “dignidad del pueblo cubano”, pero si las mismas imágenes llegan de Zaire entonces hablamos de globalización e imperialismo, aunque en el fondo la foto podría ser la misma y nadie objetaría. Es increíble el poder de un epígrafe. Si las imágenes de niños sin brazos vienen de la margen oriental del Mecong en la primavera de 1973, vengan el llanto y los lamentos; pero si en cambio llegan de distantes tribus del Amazonas donde el machete de Sendero Luminoso hace sus tropelías, no, en ese caso no hay ni un Moore ni un Solanas que puedan salvarlos, redimirlos de la violencia desatada en nombre del paraíso proletario. Para los últimos, silencio y complicidad. Dentro de la Revolución, todo; hay que criticar desde adentro. Perdón, pero sin ánimo de ofender a nadie: ¿por qué no se van un poco a la mierda? Si un pelo de concha puede más que una yunta de bueyes, la fotografía de una niña desmembrada en las arenas del desierto iraquí puede mucho más que ochenta

millones de muertos en nombre de la “lucha por la paz” (otro oxímoron importante) que llevo al tercer mundo, de Camboya a Bolivia, de Filipinas al Gulag, a las puertas de un infierno no menos deplorable que aquel que vive la niña desmembrada a orillas del Tigris. Pero hay un problema: los crímenes que no sean perpetrados por soldados norteamericanos mascando chicle no venden, o lo que es peor, no hay quien los compre; ni franceses que premien a los documentalistas que se ocupen de registrarlos, por eso de que son los franceses los primeros en sumarse al llamado cuando se trata de deportar niños para que otros se ocupen de gasearlos parejito y sin apuros. Pero *Fahrenheit 9/11* no es sólo una excusa para mostrar niños sin brazos, es una brillante oportunidad para demostrar que el verdadero motivo detrás de las invasiones a Afganistán e Irak no es la liberación de los pueblos mencionados sino la expansión del capital que requiere de la liberación de esos pueblos para generar nuevos mercados. Y sin esos nuevos mercados correría peligro la existencia misma del juego que consiste en instalar nuevas salas cinematográficas y alertar conciencias para generar un público dispuesto a pagar para ver los documentales (Moore agradecido) en los que se

exhiben niñas descuartizadas en las arenas del desierto mesopotámico. El juego se hace mucho más interesante... Al Moore agradecido por la repercusión que pueda tener su film en los multiplex del tercer mundo, se suma la preocupación por la relación dialéctica de clases dentro de Estados Unidos. Los que van a la guerra son los espectadores del Oakwood Plaza, no los del Aventura Mall. Moore toma partido, ayuda a redefinir las relaciones de clase en su país, se suma a la primera línea de fuego exhibiendo—sin pudor—la hipocresía de un sistema que requiere del sacrificio de sus ciudadanos más humildes para extender fronteras, para sembrar el planeta de salas en las que puedan proyectarse documentales como el que fui a ver y sobre el que todavía no he dicho nada.

*Fahrenheit 9/11* propone una ilusión documental adaptada a las necesidades de tipos como yo, liberales sensibles que quieren que el terror de la era Bush acabe cuanto antes para ver de rescatar lo que se pueda, para ver de terminar con el *Patriot Act*, para reafirmar definitivamente la soberanía del Estado sobre el poder de la Iglesia, para devolverle algo de lo que se le arrebató en estos años a la Seguridad Social, para cambiar de una buena vez y para siempre el régimen de salud del cual dependen los humildes que defienden en Irak los intereses de las multinacionales que esperan abrir todas las salas que puedan en Bagdad para que los iraquíes vean los documentales de Moore antes de que sea demasiado tarde. Pero la ilusión dura lo que un buen porro, lo que el placer de una Rolling Rock después de una jornada frente a la moviola, lo que tarda en desdibujarse el tatuaje en la nalga de una irlandesa que se pierde entre una multitud de manifestantes en Pennsylvania Avenue un 4 de julio cualquiera en el que uno creyó como se cree en Dios o en la Inmaculada Concepción. Esa ilusión me recuerda un graffiti bastante pelotudo que alguna vez leí en San Telmo y que decía: “Mientras haya privilegios habrá injusticias”, como si realmente el mundo fuera posible sin los unos y los otros. Esa ilusión fue la que finalmente me llevó hasta las puertas del cine para ver el documental del que dije poco y nada y la que me mantuvo sujeto a la butaca hasta el rodante final, tratando de descifrar los intrincados silencios del panfleto. ■

# Ética y estética

Aquí cerca y hace tiempo, un entonces muy joven cinéfilo se encontró con el gran cineasta de Bahía. Ahora, un poco menos joven, lo recuerda y complementa el dossier del número pasado. **por EDUARDO ROJAS**

Todo Glauber Rocha en Buenos Aires prometía el dossier del número 146. Esa intención totalizadora se concretó. A tal punto que despertó en mi memoria algo que faltaba a ese todo: un encuentro con Rocha en Buenos Aires, hace más de treinta años. El estreno de *Antonio Das Mortes* lo había traído en su momento de mayor fama, y el hall del cine Lorca era el lugar de la convocatoria. Curioso para esos años (los primeros 70 de la dictadura de Lanusse, las grandes movilizaciones opositoras, las febriles discusiones políticas y culturales) y para el personaje que era Glauber en la alternativa cultural: éramos muy pocos los presentes, y casi ninguno periodista. Los espectadores salían de la sala y apenas miraban a ese morocho desaliñado, con un largo saco de cuero negro, cara sombría y un aire de estar en otro sitio, pese a que una cámara de TV (del viejo Canal 9) lo seguía como un guardaespaldas. Ese era el hombre que me había conmovido con *Antonio Das Mortes* (una larga balacera inundada de luz, una panorámica de colores fuertes sobre una pila de cadáveres y, en off, la voz desnuda de una soprano cantando un *lied* de inmensa angustia; es todo cuanto recuerdo). A su lado había otro hombre que lo acompañaba como un lazarillo en una ciudad en la que, se notaba, Rocha estaba descentrado. Era Nicolás Sarquis, por entonces conocido como el director de *Palo y hueso*.

Se suponía que aquello era una conferencia de prensa. Pero, salvo la cámara de Romay y un viejo trajeado y pomposo, que discurseaba sobre "el arte" y las bondades de Argentina, nadie hacía preguntas. Algún colado, como yo y otro par de jóvenes anónimos, esperábamos en silencio la oportunidad de hablar con Glauber. Pero el anciano pomposo (barbita candado y, tal vez, un clavel en el ojal) no cedía, hablaba y gesticulaba en voz alta, con aspavientos de porteño viejo. Rocha quería zafarse y los tres jóvenes fuimos su tabla de salvación. Dejó plantado al viejo, se acercó, nos dio la mano, nos dijo que éramos el futuro del cine, o algo parecido, y con una voz susurrada empezó a hablar de cine, de política, del racismo brasileño. Reivindicó su



En los primeros setenta, Glauber estuvo en Buenos Aires y Rojas lo encontró.

condición de mulato, denostó a Pelé por su elegido papel de negro ejemplar, funcional a las clases dominantes, dijo. Por las razones opuestas elogió a Muhammad Alí. Se alegró cuando alguien —para ese momento ya había un pequeño círculo de gente que lo escuchaba— comparó sus películas con las del período mexicano de Buñuel, y aprovechó para comparar a su vez ese México con el que, por entonces, mostraba Peckinpah en *La pandilla salvaje*: "Visión colonialista de América Latina, justificación de la violencia capitalista, un acto de piratería cultural, tan violento como el *Orfeo negro* de Marcel Camus, ambos son saqueos de nuestra cultura. Debemos recuperarla ejerciendo nuestra violencia estética. Mi cine es la confluencia de la ética marxista con la estética surrealista".

Me quedó esa imagen. La de un hombre grisáceo, apagado como aquel invierno porteño, que se encendía y transmitía con su palabra toda la pasión de sus películas. Ahora, tantos años después, muerto Rocha y lejano, hasta el reciente Bañici, el recuerdo de sus películas, Porta Fouz me acerca un video con fragmentos de *Abertura*, su famoso programa

de TV. No parece el mismo: expansivo, carismático, arbitrario. Un desborde de desmesura tropical trae una y otra vez aquellas mismas ideas que, como fragmentos, recuerdo de la charla de esa tarde. Ideas puestas en escena por un histrión sin límites: el psicoanálisis explicado didácticamente y en versión carioca se mezcla con un reportaje al líder derechista Antonio Carlos de Magalhães o, pura anarquía, a un anónimo chofer llamado Brízola, a quien da la misma importancia que a Magalhães. Mientras tanto Rocha grita su reivindicación del multiculturalismo, de la tribu tupí, o de cuanto cosa le pase por la cabeza en el momento. Y de la mezcla de aquellos recuerdos y estas imágenes queda el resultado del artista siempre adolescente: una mezcla de Herzog con Favio. Más bien, un personaje de Herzog, un salvaje auténtico como hubiera querido serlo el alemán, sin el tamiz de su romanticismo siglo XIX.

Me uno al voto por el reestreno de *Terra em trance*, de *Historia del Brasil*, de todas sus películas, rayos que no cesan, deslumbramientos que pasan rápido por la conciencia, como su propia vida agotada en cuatro décadas. ■

# Exterior - Noche

Edgardo Cozarinsky llamó a un redactor de *El Amante* para un pequeño papel como actor. Y el elegido se enganchó tanto que se la pasó husmeando el rodaje y ahora lo cuenta. **por DIEGO TREROTOLA**

Es justo empezar diciendo que estoy directamente involucrado en *Ronda nocturna*, que Edgardo Cozarinsky tuvo la ocurrencia de convocarme para "actuar" en una escena de la película. (La palabra "actuar" le queda grande a mi aficionadísimo desfile delante de cámara. Es más, haber aceptado realizar ese cameo es todavía un enigma para mí. Tal vez sólo se deba a mi doble admiración por Cozarinsky, como crítico y como director.) Sin embargo, esta aceptación me permitió tener una posición privilegiada, cumplir el doble rol de testigo y de parte del rodaje.

En su regreso cinematográfico a Buenos Aires en 1992 con *Boulevards del crepúsculo*, Cozarinsky dijo: "Hoy las únicas películas que me hacen soñar son las películas que haré". *Ronda nocturna* debió generarle más de una ensoñación, porque significaba volver a dirigir una película íntegramente rodada en Buenos Aires, tras los más de treinta años de producciones francesas que siguieron a *Puntos suspensivos* (1971). Y ese sueño de Cozarinsky se cumplió especialmente gracias a Cine-Ojo, la productora de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, que luchó largamente para concretar este proyecto.

En las noches de mayo y junio, ver a Cozarinsky tras la cámara me produjo una fascinación que superaba a la de ser su interlocutor en una mesa de café. Cozarinsky es uno de los más grandes cultores de la charla sofisticada, gracias a su memoria prodigiosa y a un despliegue verbal basado en el detalle preciso, en la cohesión y síntesis de la narración. Porque una de las cosas que más le gusta hacer es contar anécdotas, es como un diluvio de pequeños relatos de las más raras especies, siempre con un alto grado de refinamiento. Durante la filmación, pude detectar que ese ingenio y esa elegancia verbal tenían su correlato en un ingenio práctico, en la capacidad de Cozarinsky de improvisar en el rodaje, con maniobras que sorprendían, con detalles de puesta en escena marcados con minuciosidad y lógica. Y, lo más importante, que todo esto lo ejecutaba con una soltura envi-



A la izquierda, Cozarinsky junto a Gonzalo Heredia, protagonista de *Ronda nocturna*. Al lado, Heredia en pleno yiro.



FOTOS: VANINA HOFMAN

diable, sin tensiones ni apuros, al punto de hacer chistes en medio de una toma tensa, o de citar a Luis Saslavsky o a Bioy Casares mientras estaba concentrado en la preparación de un encuadre.

Como en algunas creaciones de Cozarinsky, donde entrarían *Boulevards...* y *Fantasma de Tánger*, también *Ronda nocturna* —que cuenta la jornada completa de un taxiboy— toma como punto de partida la forma de una pesquisa, de una investigación, del movimiento y la búsqueda como reflexión. El objeto de tal pesquisa esta vez fue la noche, y una muy particular, la noche de los muertos. La filmación fue principalmente nocturna y en exteriores, obligando a todos los que participaron a ejercer el noctambulismo. En realidad, todo el equipo de rodaje se convirtió en una troupe de detectives que salía con una cámara-lupa a indagar las luces y sombras de las calles, los bares y otros espacios donde se filtran la mística y el poder de la noche. Como el taxiboy protagonista de la película o como cualquiera de sus clientes, en ese yiro todos, como Cozarinsky, salimos a buscar un sueño. Eramos, ni más ni menos, cazadores de sueños.

En un alto del rodaje, Cozarinsky recordó una imagen de su preadolescencia durante una caminata solitaria que lo había llevado a la esquina en la que ahora estaba rodando, la de Pueyrredón y Santa Fe, donde actualmente está el bar El Olmo. Lo que vio en esa esquina fue una de las típicas orquestas de señoritas de varias décadas atrás, un tipo de orquesta desgraciadamente ex-

tinta. Las mujeres que la componían eran realmente angelicales, con trajes celestes largos, ligeros y abuchonados que les daban un aire etéreo, como si levitasen. El joven Cozarinsky quedó embelesado por aquella imagen de ensueño. Hoy, esa esquina y ese bar no son ni por lejos el lugar ensañador que él recordaba de su niñez, ni tampoco tienen el mérito glamoroso de ser el centro de la noche gay. Especialmente en los últimos años, Pueyrredón y Santa Fe se despobló bastante del yiro callejero homosexual que la caracterizaba. Tal vez a causa del chateo y otras formas de contacto virtual, y de la proliferación de pubs y discos oficiales para la comunidad gay, esas calles perdieron vigencia como lugares de encuentro, de contacto, de búsqueda sexual, aunque todavía algunos se resisten a que esta práctica y este espíritu desaparezcan. En *Ronda nocturna* se filmaron muchas jornadas en Pueyrredón y Santa Fe, sin duda la locación más recurrente. El rodaje de Cozarinsky le restituyó parte de la intensidad perdida, volvió a erotizar las calles con el yiro de su taxiboy bisexual. Es verdad que El Olmo y alrededores ya no son lo que eran, constituyen más parte de una ficción pasada, de una antigua literatura de la noche (especialmente ahora, que esos sitios son muy frecuentados por gran cantidad de escritores que parecen ir a evocar el pasado, el mundo perdido). Gracias a Cozarinsky y su *Ronda nocturna*, esa esquina también es parte de la nocturnidad del cine. O sea, entró en una historia de la eternidad. ■

# Vigilar y castigar las imágenes

Año a año, los festivales reafirman que el sudeste asiático es una de las canteras más activas y sorprendentes del cine actual. Pero ese esplendor presenta un lado oscuro en su lugar de origen: censura y persecuciones. **por DIEGO TREROTOLA**

## ENFERMEDAD TROPICAL: TAILANDIA.

Cuando *Tropical Malady*, el último largo del director tailandés Apichatpong Weerasethakul, ganó el premio del jurado en el reciente festival de Cannes (ver EA 146), *The Nation*, un diario de Bangkok, dijo que eso era "una bendición para el cine tailandés", ya que esa cinematografía nunca había obtenido tanta repercusión y prestigio internacional. Es verdad que el cine de Tailandia atraviesa un período inédito de desarrollo creativo. Sin embargo, esta bendición se enfrenta a un escollo que se transformó en una maldición para sus cineastas: una de las censuras más brutales que existen en el mundo. Si la antigua gestión en Argentina del famoso censor Miguel Paulino Tato siempre fue descripta como un desborde de incoherencia y maldad, la censura actual en Tailandia se presenta como un fenómeno con niveles de complejidad y contradicción que superan cualquier antecedente. En una carta reciente, el propio Apichatpong escribió: "El Ministerio de Cultura tailandés prohibirá que los homosexuales trabajen en puestos gubernamentales. Y también prohibirá el retrato de homosexuales y travestis en todos los medios. También la desnudez. La razón: ¡la homosexualidad es una enfermedad y tiene una influencia nefasta para la juventud! Esto es serio. Tienen a un psicólogo en un panel de TV diciendo que 'el sexo es muy adictivo y es dañino para la gente' y que 'las relaciones con el mismo sexo son absolutamente malas'. Las próximas películas tailandesas tendrán que someter el guión a una aprobación antes de filmarse. Y si la película no se filma de acuerdo al guión, el gobierno tiene el derecho a parar el rodaje... El Ministerio de Cultura también citó como ejemplo de película indecente a *Blissfully Yours* y la prohibió".



**MIL Y UN CORTES: SINGAPUR.** En su reseña para *Senses of Cinema* del 16th Singapur International Film Festival (SIFF) de 2003, donde se realizó una retrospectiva de Pier Paolo Pasolini, la escritora y cineasta singapurense Brandon Wee escribía: "Las mil y una noches (1974) hizo una notoria fuga solitaria de la programación. Adornando su entrada del catálogo había una faja horizontal que decía: 'Pasada con cortes; Retirada del festival'. El mensaje era claro: la censura no perdonaría. En Singapur, la censura es epidémica pero pocos lo admitirían. Menos aun lo han comprendido. Esto es un acto de terror que penetra profundamente, infiltrándose en cada estrato de la sociedad. Aquí, todo está bajo control. No hay prensa o medio de comunicación libre, y el pragmatismo es defendido como el único estilo creíble de democracia, aunque de verdad Singapur no posea ninguna. Las artes y la cultura están preocupadas, pero mientras las luchas contra la tiranía censora en el teatro y las artes visuales están bien documentadas, en el ámbito del cine, el activismo y el discurso crítico han sido menos pronunciados". La política del director del SIFF, Philip Cheah, es que si el Board of Film Censors (BFC) corta alguna película programada, automáticamente se la retira del festival, que no consiente dar películas



mutiladas. La última edición fue más brutal que la anterior. El BFC prohibió tres documentales, dos de India, *Final Solution* y *Destiny's Children*, y uno de Suecia, *Desperately Seeking Seka*. Lo más monstruoso que sucedió en el festival es que algunas producciones locales fueron retiradas por los cortes que les obligaban a realizar para poder ser exhibidas: el corto *Even Dogs Have Choices*, del artista plástico Zai Kuning, y *Outsiders* de Sam Loh, una película independiente sobre un asesino serial con escenas de necrofilia.

**ASESINATO CULTURAL.** A la hora de argumentar, los censores de Tailandia y Singapur alegan que su estricto control se funda en la necesidad de mantener la armonía étnica y religiosa del sudeste de Asia. Esa armonía, según parece, se sostiene con una represión siniestra sobre toda expresión humana. No sólo la pornografía es aún ilegal, sino que la censura en Singapur tiene una historia larga que incluye unos 20 años de cortes a todo tipo de películas, incluso algunos ridículos y de lo más impensados, como el destello de desnudez de Kate Winslet en *Titanic* o la prohibición del estreno de *Zoolander*. Hace poco se creó un canal especial en la TV local que emite completas las películas que se habían estrenado cortadas.



La foto grande es de la renourena película tailandesa *Blissfully Yours*, ganadora del premio a la mejor dirección en el Bafici 2003. El mismo premio recibió la película a la que corresponden las tres fotos pequeñas en la edición 2004: 15.



Este gesto, entre otros, parecía introducir un cambio en el represivo modelo impuesto que posibilitaría cierto desarrollo cultural, pero las cosas se ponen cada vez peores. En el ámbito social, la cultura gay es la más golpeada. Si bien en Tailandia la homosexualidad no está criminalizada, en Singapur no hay voluntad de eliminar del Código Penal el artículo 377 que dictamina que las relaciones de "indecencia grave" entre hombres se castigan con hasta dos años de cárcel. De hecho, la primera organización gay de Singapur, creada en 1993, no tuvo reconocimiento oficial y le fue negada repetidamente, en 1996 y 2004, la inscripción en el Acta de Registro de Sociedades, con explicaciones insuficientes y vagas. Sin embargo, según la información en internet, la represión física a los homosexuales en ambos países no es tanta como las acciones encaminadas a eliminar sus representaciones. En los medios y las artes, tanto el BFC como la Media Development Authority, los principales entes censores, prohíben cualquier forma que se escape de la estricta heterosexualidad. Se trata de aniquilar las imágenes que no se corresponden con esta visión restringida y reaccionaria. Es una suerte de genocidio simbólico.

**THE IRON KATOEYS.** Una gran contradicción de la cultura del sudeste de Asia es que si bien gays y lesbianas son condenados, travestis, transexuales y transgéneros son mucho más aceptados. De hecho, el travestismo es un elemento importante de la identidad cultural de esos países a través de las *katoeys* (hombres que construyen su apariencia y su vida privada y pública a partir del género femenino), que conforman una proporción bastante considerable de la población. Tailandia se caracteriza por su buena disposición hacia *katoeys* al permitirles que se realicen la operación de cambio de sexo, prohibida en la mayoría de los países. Incluso hay profesionales que ofrecen sus servicios, como el reputado Dr. Sanguan Kunaporn, que detalla sus prestaciones a transexuales en su site (<http://www.phuket-plasticsurgery.com/mtfsrs/index.htm>). Además, Singapur, que sí criminaliza la homosexualidad, permite el cambio de documentos para reflejar la nueva identidad de género de los *katoeys* y la posibilidad de casarse con personas del sexo opuesto tras la operación de cambio de genitales. Esto es mucho más que lo que permiten varias ciudades europeas, pero hay más: existe una Clínica de Identidad de Género en la Universidad Nacional de Singapur que realiza operaciones a transexuales. El cine tailandés incorporó este fenómeno a través de películas que testimonian los logros de la cultura transexual y travesti. Por ejemplo, *The Iron Ladies* (2000), de Youngyooth Thongkonthun, programada en el III Bafici, desarrolla la historia real de un equipo de vóley formado por travestis que gana el campeonato nacional. Por otra parte, *Beautiful Boxer* trata sobre Nong Toom, la famosa transexual que se destacó en el kickboxing, otro de los casos reales llevados al cine. Es decir, hacer este tipo de films se convirtió casi en el deporte nacional. In-

cluso, Apichatpong codirigió una película de este estilo llamada *The Adventures of Iron Pussy*, exhibida en Berlín pero aún no estrenada en Tailandia. Codirigida con Michael Shaowanasai, la historia sigue a una travesti que es agente secreto, y probablemente no se estrene en Tailandia. Además, *Tropical Malady* desarrolla la relación gay de un soldado y un joven campesino y, si la situación continúa así, seguro será censurada. Apichatpong tiene razones de sobra para preocuparse tanto.

**15 CONTRA 27.** Sin embargo, el más castigado fue otro cineasta. En enero, Royston Tan estrenó en Singapur la película *15* y el BFC le practicó 27 cortes, una verdadera masacre, para poder exhibirla para mayores de 15 años. La película de Tan, que entre drogas, sexo y hip hop retrata la impudicia de los adolescentes de Singapur, compitió en el último Bafici y obtuvo el premio oficial a mejor director y una mención de Signis, el jurado católico. No cabe duda de que la censura de Tailandia es más papista que el Papa. Como respuesta, Tan dirigió un film de doce minutos titulado *Cut*, que satiriza al comité de censura y especialmente a Amy Chua, directora de Media Development Authority. Tan eligió el arma que mejor sabe usar para luchar contra la censura: el cine. Un arma que la nueva generación de cineastas del sudeste de Asia cada vez sabe utilizar con más efectividad y que ganó un lugar destacado en festivales internacionales. Para demostrarlo también están *Mysterious Object at Noon* (2000) y *Blissfully Yours* (2002), ambas de Apichatpong Weerasethakul, *Last Life in the Universe* (2003) de Pen-ek Ratanaruang, todas películas indestructibles por cualquier censura; una sola de sus imágenes basta para destruir cualquier totalitarismo. Porque el buen cine es la mejor munición contra la estupidez. ■

# Las tecnologías del espanto

El canal Retro está pasando cronológicamente los 49 capítulos de *Rumbo a lo desconocido* (*The Outer Limits*), serie que sacudió audiencias y dejó un culto persistente. A 40 años de su realización, sus ficciones son más enrarecidas e inquietantes que en tiempos de las emisiones originales.

por **EDUARDO A. RUSSO**

"No hay nada malo en su televisor. No intente ajustar la imagen. Nosotros estamos controlando la transmisión. Si queremos hacerla más sonora, subiremos el volumen. Si queremos suavizarla, podremos reducirla a un susurro. Podemos hacer que la imagen se suavice y nuble, o afinarla hasta la claridad de un cristal. Nosotros controlaremos el horizontal, controlaremos el vertical. Durante la hora siguiente, siéntese tranquilo y controlaremos todo lo que usted vea y oiga. Usted está por experimentar el asombro y el misterio que llega desde la mente interior hacia los límites exteriores (*The Outer Limits*)."

Así profiere su letanía la hipnótica voz de Vic Perrin en la apertura de cada episodio de *Rumbo a lo desconocido*, que en el ocaso de *La dimensión desconocida* intentó dar una vuelta de tuerca en el horror y la ciencia ficción por TV de los tempranos 60. Impactante, incómoda, con cambios de registro no siempre acompañados por su público, fue un monstruo de la programación televisiva de su tiempo. Desarrollada por Leslie Stevens y Joseph Stefano, intentó ser éxito comercial y arriesgarse como producto de calidad. Ambos tenían sus cosas: Stevens sería director de *Incubus*, el legendario largometraje de terror *artie* rodado en esperanto hacia 1965. En cuanto a Stefano, su guión para *Psicosis* –reformulando las debilidades de la novela de Robert Bloch– fue un logro ampliamente aprovechado. La mixtura de CF y horror resultó anticipatoria, y puede verse en las ficciones paranoides de *Outer Limits* el germen de algunas tendencias de los 80. *Rumbo a lo desconocido* era un *freak* de la historia de la tele, que hizo a Stephen King formular que fue la más grande serie de su tipo que se haya transmitido nunca. Afirmación medio tramposa, porque tal vez fue única en su tipo. Casi un tercio del presupuesto para cada episodio era invertido en efectos especiales. Aunque muchos de ellos no han envejecido bien, el shock provisto

al espectador de la época estuvo asegurado. La impresión de economía que algunos pueden causar hoy acaso se deba al típico acabado de los monstruos de látex (fueran antropomórficos o con deformaciones de lo más variadas, hasta casi lo abstracto). Pero los efectos ópticos eran para entonces de un verdadero *state of the art* –como puede comprobarse en el brillante capítulo inicial, *The Galaxy Being*, en el 26: *The Guests*, o en el extrañísimo número 35: *Behold! Eck*, con su monstruo bidimensional en un mundo de tres dimensiones– y en cuanto al uso de animación, una rara combinación de maestría y aspecto bizarro hace inolvidables a los prófugos intergalácticos con cuerpo de hormiga en el 14: *The Zanti Misfits*.

El impacto sensorial de *Rumbo a lo desconocido* también reposaba en una fotografía contrastada, en un glorioso blanco y negro que se conserva rotundo en las emisiones de Retro, cuyas copias provienen de la colección DVD editada por la MGM. Si bien muchos capítulos circularon durante años en video, esta edición integral permite un acceso altamente inmersivo, que de seguro supera la calidad de la inestable pantalla electrónica de los 60. Y cuesta verlas como emisiones televisivas, ya que la suntuosidad de las imágenes recuerda el estándar de la clase B hollywoodense. De hecho, algo de esto hay en sus formas.

La mayor parte de sus directores pertenecieron a Hollywood, y no precisamente todos a la serie B. Hay capítulos dirigidos por Byron Haskin, Laszlo Benedek, Abner Biberman, John Brahm, Robert Florey... algunos ya habían filmado episodios de la rival *La dimensión desconocida*, aunque aquí el récord de capítulos lo tiene Gerd Oswald, que si bien no parece haber arribado a la pericia formal de otros de sus colegas, ha tenido el mérito de integrarse como nadie al tándem productorial Stevens-Stefano.

En cuanto a los guiones, Stefano tuvo un



Cuatro monstruos de *Rumbo a lo desconocido*, la serie televisiva que apostó a la calidad con el terror y la ciencia ficción.

protagonismo notable, compartido con el de Stevens, también escritor. Las historias de *Rumbo a lo desconocido*, aunque no dejan de apostar por la coherencia, poseen por lo común un toque de delirio, o al menos disparatado, para que todo cierre. Como si su consistencia dependiera de una lógica de pesadilla, más afín al terror que a los rigores de la ciencia ficción. Así, en el excepcional capítulo 3: *The Architects of Fear*, un voluntario (Robert Culp) es escogido para transformarse en un espantoso alienígena, que presuntamente podría convertirse en el enemigo común que unificaría a las potencias terrícolas para evitar la escalada y posible debacle nuclear. Como puede verse, el experimento se arruina cuando el científico comienza a mutar y se aparta, a pura locura entre "extraterrestre" e hijo de la manipulación científica, del programa original. Algo similar le ocurre a David McCallum en el 5: *The Sixth Finger*, donde avanza repentinamente diez mil años de evolución humana, y a Robert Duvall en el 31: *The Chameleon*, donde es transformado para infiltrarse en un ovni varado en un bosque, como uno de sus ocupantes. Puede que fuera debido a su extensión de una hora, pero a diferencia de *La dimensión desconocida*, con la intrincación implacable de sus tra-

mas y su velocidad narrativa, estos episodios no carecen de lagunas, o de momentos de rara introspección, donde parecen imponer su complejidad personajes nada sencillos. Gente que está cambiando a algo no humano y todavía se pregunta por la pensión que recibirá su mujer, o bien que se ve como un monstruo y le vienen ataques de una extraña risita que ni él ni nadie sabe explicar, u otra que comienza a no entender qué les pasa a esos seres que hasta ayer eran sus más cercanos. Todos hermanos mayores del Brundlfly que Cronenberg pensó para *La mosca*, igualmente horrorizados y fascinados por esa transformación mientras la pueden pensar, antes de ser todo monstruo para la aniquilación por parte de los humanos, mientras extrañamente a veces resiste el amor, dando un toque poético o hasta *naïf* a varios capítulos, como el 6: *The Man Who Was Never Born*, que es con el 33, *The Soldier*, una fuente evidente del *Terminator* de James Cameron.

Los actores de *Rumbo a lo desconocido* son también presencias memorables, y casi un catálogo de algunos rostros clave de la televisión de los sesenta: a los mencionados Culp, McCallum o Duvall (aunque este pasó al cine, como también fue el caso de Warren Oates) hay que agregar a Martin Landau, William Shatner, Donald Pleasence, Leonard Nimoy o Martin Sheen, entre otros, en historias que parecen tener un notorio protagonismo masculino.

*The Outer Limits* no llegó a cumplir su segunda temporada, durante la que languideció hasta que un mal calculado paso al sábado a la noche —para competir con el show de Jackie Gleason— le dio la estocada fatal. En los noventa la serie resucitó con el mismo Stefano reemplazando a los monstruos de goma por señoritas exhibiendo superficies corporales (látex por silicona) y logró un éxito notable: se emitió durante siete temporadas hasta 2002. En nuestro

medio, se la puede ver en el cable como *Outer Limits* por Infinito (están pasando los capítulos del 97-98) y pese a lo desaparecidos, siguen explorando una paranoia aggiornada con una pizca de Philip K. Dick, toques sexies y una truculencia acentuada.

Respecto de la legendaria serie clásica, un apunte final que no es nada secundario. Puede que haya sido la más temprana muestra de ficción televisiva que encarase conscientemente una forma de autorreflexividad: más allá de sus pesadillas, los mundos imaginarios de *Rumbo a lo desconocido* están saturados de manipulación tecnológica; sea por la química, la radiactividad o la cirugía, el cuerpo y la mente humana son sus campos fundamentales de batalla. Y más allá del acecho alienígena o de monstruos diversos de este planeta, lo que sostiene es una angustiada pregunta por los bordes de lo humano, tanto en lo individual como en lo colectivo. Su iconografía está saturada de los más variados instrumentos de control e instala a la pantalla de la televisión en el centro mismo de su ansiedad. La célebre secuencia de apertura y cierre de la serie da la clave general, y sus espantos no por azar son a veces una cuestión de percepción, algunos los ven, otros no, o pueden ser vistos sólo en ciertas circunstancias. En el mismo capítulo inicial, una criatura intergaláctica es traída a la Tierra por ondas hertzianas y literalmente se escapa de la pantalla para hacer desastres electromagnéticos. En el capítulo 7, *O.B.I.T.*, cierto alienígena infatuado liquida a los participantes de un experimento de control social mediante una especie de TV perfeccionada, consumación rotunda de una cultura de la vigilancia que para colmo se revela adictiva. Aunque como espectadores sofisticados a veces nos guste imaginarnos —a cuarenta años— por encima de sus redes, la frecuentación de *The Outer Limits* convoca al descubrimiento cotidiano y bordea esa adicción que parece haber sido una de sus preocupaciones. ■

El documentalista chileno aprovechó el ciclo que la Sala Lugones organizó en su honor para dar un seminario ante estudiantes de cine y dejó algunas reflexiones interesantes, varias sentencias filosas y una gran dosis de polémica. **por GUIDO SEGAL**

PATRICIO GUZMAN **EN BUENOS AIRES**

## El hombre que sabía demasiado

Avanza a paso sereno Patricio Guzmán por el microcine de la Universidad del Cine e inmediatamente se produce un silencio. La desprolija cabellera blanca y los enormes anteojos redondos, al mejor estilo Peter Jackson, sorprenden a más de uno en el auditorio. Ocurre que Guzmán es una figura mítica en lo que respecta al documental en Latinoamérica, y generación tras generación –luego de *La Batalla de Chile*– lo ha adoptado como referente. Guzmán lo sabe y rápidamente despliega un personaje estudiado hasta la médula, con el que juega constantemente entre dos polos opuestos: a la vez que niega su condición de mito viviente, lo reafirma a través del poder que ese mito le otorga. Esta polaridad se mantendrá durante los cinco días del seminario y constituye un matiz más de este personaje contradictorio e intrigante. La información previa al seminario promete cinco jornadas intensas y ambiciosas, que

incluyen la proyección de fragmentos de gigantes del documental como Flaherty, Grierson, Wiseman o el mismo Guzmán, sumados a infinidad de realizadores desconocidos para una sociedad tan poco apegada a la tradición documentalista como la nuestra. Si bien esta primera impresión es abrumadora, Guzmán rompe toda estructura y todo formalismo desde el minuto cero y deja que el diálogo con el público guíe el encuentro. Este rechazo a las formalidades, al estancamiento y a las convenciones no cesará en ningún momento. Se descubre así el primer aspecto de Guzmán, que tiene que ver con la destrucción de su imagen mítica; plantea desde el comienzo una informalidad absoluta, no sólo desde sus camisas sport y sus pelos al viento, sino desde el discurso y, sobre todo, desde su relación con la profesión, con el mundo, con otros mitos de su talla. Frederick Wiseman, el legenda-

rio documentalista norteamericano que revolucionó al *candid cinema* de su país, es para Guzmán “mi amigo Fred, el orejón”; Bill Nichols, autor de una de las clasificaciones sobre el cine documental más importante de las últimas décadas, es para el chileno el responsable de “pura mierda”; el cine de Jean Rouch le parece “avejentado” y se empeña en rechazar los documentales basados en “bustos parlantes” y “radios filmadas”. Así se muestra en un primer momento Patricio Guzmán, polémico, directo e informal. Sin embargo, a la hora de hablar sobre la realización apela a la otra cara de su personaje, sin dejar de lado cierto maniqueísmo: se apoya en la imagen de prócer del documental para denigrar a los técnicos, para desmerecer a los productores y para exclamar, un poco a la manera de Solanas, cómo se debe hacer en Latinoamérica cine documental comprometido. Se evidencia que el hombre es astuto y no teme ocupar el lugar de “cineasta faro” que comparte su experiencia, pero no deja lugar a la ambigüedad y despliega una serie abrumadora de creencias y afirmaciones contradictorias y sensacionalistas. Con una mezcla de ingenuidad y complicidad, Guzmán le resta toda importancia al desarrollo formal y pone por sobre todo el valor de la idea original, pero aun así no duda en describir los magníficos planos secuencia de Raymond Depardon. En otra ocasión se negará a hablar del valor ético o moral de las imágenes filmadas, alegando que “es un rollo”, pero más de una vez insistirá en que el documentalista no debe robar imágenes a sus documentados. El final del seminario deja una impresión escindida entre un cineasta lúcido y fascinante y un orador inteligente pero efectista. A fin de cuentas, tal vez sea más interesante discutir con el Guzmán-mito que habita en sus películas que con el Guzmán real, afecto a la *boutade* facilista y a una cierta franqueza que roza la demagogia. ■



Salvador Allende, protagonista excluyente de la enorme *La batalla de Chile*.

# Policías y ladrones

Un diccionario sobre el policial argentino y uno de directores de nuestro cine muestran

dos formas bien distintas de hacer este tipo de libros. **por SANTIAGO GARCIA**



*Diccionario de directores del cine argentino (de comienzos del sonoro a nuestros días)*, de Adolfo C. Martínez, Editorial Corregidor, Buenos Aires, 2004. 221 pp.

La publicación de ciertos libros es un misterio. Y este diccionario es uno de ellos. No es útil, no es exhaustivo, no es comprometido, no es nada. Está lleno de errores y la información que contiene es fácil de encontrar en muchos otros lugares.

Una de las perlas: la biografía de Diego Soffici es más larga que la de Mario Soffici (el primero dirigió un solo film, el segundo es dueño de una de las filmografías más significativas de la historia del cine argentino). Esto (que se repite en muchos directores actuales) creo que se debe a la incapacidad del autor del libro más que a un exceso de valoración. Tal vez esas biografías llegaron así a las manos del autor y no fueron editadas. Pero hay muchísimas ausencias: la lista de olvidos es muuuy larga e incluye, entre los nuevos realizadores, a gente tan distinta como Ezequiel Acuña, Albertina Carri, Mercedes García Guevara, Diego Lerman, Fernando Musa, Flavio Nardini y Christian Bernard, Juan Villegas... Pero tal vez la omisión más llamativa sea la Daniel Burman: con tres películas completadas al momento de cerrar el libro resulta un olvido por lo menos sospechoso. Lo más curioso es que se mencione a varios directores de los 70 y principios de los 80 que sólo filmaron una película, lo que demuestra una rarísima memoria selectiva por parte del autor. Pero no está, por ejemplo, Vlasta Lah. No quiero seguir con la lista porque es muy larga. El libro tampoco es muy diestro a la hora de us-

ar el espacio. Evita opinar casi siempre, no analiza nada y las biografías son cortísimas. Sin embargo, siglas como INCAA o CERC aparecen con su nombre completo. Se dedican renglones y renglones del contenido total del libro a la mención de esos organismos. Allí hay algo original: Martínez parece conocer a todos y cada uno de los que pasaron por el INC/INCAA, aunque sólo sea para tomar un curso de realización.

Un libro como este, sinceramente, no sirve, resta más de lo que suma y difícilmente pueda aportarle información confiable a alguien. En internet sigue estando *cinencional.com*, y varios diccionarios de cine argentino (acaba de salir el tomo II del "Manrupe-Portela"), a los que se suma el diccionario comentado en estas mismas páginas, alcanzan para tener material de consulta y debate.



*De la fuga a la fuga, el policial en el cine argentino*, de Roberto Blanco Pazos y Raúl Clemente, Editorial Corregidor, Buenos Aires, 2004. 506 pp.

Todo diccionario de cine tendrá siempre alguna falla, alguna información equivocada. Lo que hace que valga la pena su compra o consulta es la cantidad de datos que ofrezca sobre el tema elegido. Esta especie de diccionario del cine policial en Argentina es uno de esos textos apasionantes ante los cuales, aunque el lector no coincida con nada de lo escrito, se divertirá peleándose con el libro. Porque la información es abundante y está ordenada de manera tal que el conjunto se hace muy ameno. Y porque en la obra total hay un profundo amor por el tema y un deseo de ser abarcativo y llenar de información



*Apenas un delincuente.*

al lector. Es un trabajo sin precedentes en el cine argentino que combina tres líneas: una larga cantidad de títulos policiales, biografías de artistas que, delante o detrás de cámara incursionaron en el género, y una recopilación de hechos reales de interés en relación con los temas abordados. El volumen se cierra con estudios sobre los directores que trabajaron dentro del género. Aunque es discutible la inclusión de ciertas biografías o temas, el espíritu abarcador hace que toda información se reciba con avidez y no con desconfianza. En general, se mantiene un tono medio, sin opiniones extremas salvo en los casos en que el film lo requiera. Pero el respeto de los autores no les impide decir con elegante honestidad que, por ejemplo, la trayectoria de Enrique Carreras "alcanzó picos de comercialidad máxima y calidad mínima en la década del 80". A pesar de no coincidir en muchas de las opiniones vertidas por los autores, de considerar que le faltan algunos títulos y que la inclusión de ciertos films resulta un tanto forzada, el libro permite despertar ideas y abrir el debate. Lamentablemente el texto llega hasta 2001, lo que demuestra lo complicado que es publicar en nuestro país. Aun así, constituye una importante obra de consulta para los amantes del policial, un género fundamental dentro de la historia del cine argentino, algo que no muchos saben. **A**

## Más y mejores blues

Una buena noticia: algunos de los CD de la serie de especiales televisivos apadrinada y producida por Scorsese aparecieron en las disquerías argentinas. Aquí, el comentario de cuatro de ellos.

THE BLUES (MARTIN SCORSESE PRESENTS...)

*Feel Like Going Home / Piano Blues / The Soul of a Man / Warming by the Devil's Fire.* (Intérpretes varios). Columbia / Legacy (Sony Music Argentina).

Más allá de las opiniones sobre el estado actual de Scorsese en su faceta de director de cine, su actividad "arqueológica", como podríamos denominarla, es cada vez más respetada. Gran recuperador del cine de otras décadas, ya sea como promotor de copias nuevas o del mantenimiento de las existentes, Scorsese también es un devoto de la música popular. Ya con *Calles peligrosas* (1973) fue considerado por Pauline Kael como un revolucionario en cuanto a la musicalización de películas: el rock era la banda de sonido de los personajes. El neoyorquino encabeza ahora este megaproyecto multimedia sobre el blues: un libro, una caja de siete DVD y unos cuantos CD. El eje de todo el asunto (que se puede ver en los DVD, con muchos extras) son las películas que fueron emitidas en la televisión pública americana, PBS, en 2003. Bajo el sello de Scorsese como productor ejecutivo de este rescate ambicioso de una de las grandes formas del arte americano, la serie *The Blues* presenta distintos recorridos en discos de audio (no todos disponibles en ediciones locales): doce compilados individuales sobre, entre otros, Bessie Smith o Muddy Waters; un compilado que extrae "las mejores" canciones de toda la serie; una caja con 5 CD con toda la música de la serie; y las bandas de sonido individuales de cada una de las siete películas, que se venden por separado (*Godfathers and Sons* de Marc Levin, *Red, White & Blues* de Mike Figgis, *The Road to Memphis* de Richard Pearce, *The Soul of a Man* de Wim Wenders, *Warming by the Devil's Fire* de Charles Burnett, *Piano Blues* de Clint Eastwood y *Feel Like Going Home* de Scorsese). En el Bafici 2004 pudieron verse las cuatro últimas; de ellas están disponibles, editados en Argentina, sus discos.



**PIANO BLUES.** La palabra clave para la banda de sonido del documental de Eastwood de esta serie *The Blues* es... jazz. A pesar de que el blues es una influencia central en mucho jazz, el disco de la película de Eastwood puede desorientar a quienes se acerquen buscando el blues más directo. Pero para quienes quieran un sobrevuelo por algunos de los grandes pianistas del jazz, aquí están Dave Brubeck, Thelonious Monk, Art Tatum y Count Basie, y también Ray Charles, figura de unión entre ambos géneros. Estábamos avisados: la obra de Eastwood como director e incluso como actor indicaba que le iba a salir un "piano jazz" (*Bird*; la producción de *Straight, No Chaser*, el documental sobre Monk; su propia condición de pianista de jazz manifiesta en su personaje de *En la línea de fuego*...).

**WARMING BY THE DEVIL'S FIRE.** La película de Burnett es ficcional, y eso le permite, antes que elegir un aspecto de influencias o de raíces del blues, lograr más fácilmente un tono, un "mood" particular. En este caso, la feliz selección de canciones apunta a la parte más "caliente" y sexual del blues, con Billie Holiday y *I'm a Fool to Want You* y Mildred Jones con *Mr. Thrill*, una canción en la que

una mujer dice que un hombre mete su gran Cadillac en su garage. Las canciones también ofrecen un costado menos profano (con el clásico gospel de Sister Rosetta Tharpe *Up Above My Head* como máximo ejemplo).

**THE SOUL OF A MAN.** Wim Wenders —que en la actualidad sólo parece encenderse cuando se mete en cuestiones musicales— hace un trabajo de homenaje y develamiento de tres músicos hasta ahora casi secretos de la historia del género: Skip James, Blind Willie Johnson y J.B. Lenoir. El disco incluye una canción interpretada por cada uno de ellos y luego presenta versiones de sus composiciones por artistas contemporáneos como Cassandra Wilson, Nick Cave, Lou Reed, Lucinda Williams y otros. Sin dudas este CD es el que mejor combina el sonido límpido de las nuevas versiones y lo más cool del blues, junto a la recompensa de descubrir la música —que no tanto la ejecución original— de estos tres bluesmen.

**FEEL LIKE GOING HOME.** Scorsese propone un viaje hacia las raíces del blues: África. Y llega a Mali para mostrar a un gran músico en acción: Ali Farka Toure. Su tema *Al Bine* estaba en la imprescindible banda de sonido de *Equinox* de Alan Rudolph (que incluía a Piazzolla y bastante de Terje Rypdal, guitarrista noruego de jazz-rock). Otra digresión: esa banda de sonido puede encontrarse de oferta, como se podía encontrar el excelente disco *Radio Mali* de Toure. Volviendo al CD de la película de Scorsese, presenta un mapa histórico que pasa por Robert Johnson, John Lee Hooker, Muddy Waters y Lead Belly (interpretando *C.C. Rider*, impresionante canción de 1935 que evidencia las raíces bluseras del rock) y por supuesto algunas muestras africanas de Toure y también de Salif Keita. Otra vez Scorsese como el buen arqueólogo. **Javier Porta Fouz**

# Cuadrigas, fotos y Broadway

Hubo pocos estrenos en DVD este mes, uno de ellos fue *Blowup*, que aquí comentamos aunque un plano se vea borroso. Pero por suerte hubo ofertas y pudimos ver renovadas *Ben-Hur* y *La calle 42*.

**BEN-HUR, Estados Unidos, 1959, dirigida por William Wyler, con Charlton Heston, Jack Hawkins. (AVH).** Gracias a la oferta de AVH me compré *Ben-Hur* para verla y tenerla en DVD. Los extras son buenos, en particular el audio (no subtulado) de Heston contando entretelones y opinando. Lamentablemente, y de manera injustificable, el documental sobre el film tampoco tiene subtítulos. Una costumbre bastante molesta para las ediciones de Argentina. Les anticipo que, como todos sabemos, *Ben-Hur* no es uno de los mejores films del Hollywood clásico. Se hace larga en las primeras dos horas, aunque se impone gracias a varios elementos. En primer lugar el carisma de Heston, en segundo la belleza de los colores y los decorados. Y finalmente hay que admitir que la presencia sin rostro de Jesús como personaje emociona. Por lo demás, la película tiene problemas de ritmo y el montaje no es todo lo prolijo que podía ser ya un film en 1959. La música es buena pero se utiliza demasiado y por momentos no funciona. Pero entonces llega la carrera de cuadrigas... y es una maravilla. Aunque el DVD nos abrió un mundo nuevo, hay que decir que no está ni a cien años luz de esa escena en un cine, que realmente debe haber sido espectacular y apabullante. Igualmente, me emocionó más este film en mi televisor que *Troya* o *Gladiator* en cine. Luego de eso, la película no se detiene, la Crucifixión tiene mucha más sangre de la que yo recordaba y el Jesús que siempre da la espalda no muestra tampoco aquí su rostro. En definitiva, *Ben-Hur* tiene varios de los defectos del cine actual, pero algunas virtudes que lamentablemente no han llegado a nuestros días. **Santiago García**

**LA CALLE 42, 42nd Street, Estados Unidos, 1933, dirigida por Lloyd Bacon, con Warner Baxter. (AVH)** Uno de los musicales clave de la década del treinta en Hollywood. Por supuesto, con la imprescindible ayuda de Busby Berkeley co-

mo coreógrafo. La película es un ejemplo perfecto del género y del talento de Berkeley. Lo que hoy por hoy podría sorprendernos más es la poca cantidad de números musicales hasta llegar al increíble final. Impresionan algunas limitaciones técnicas y al mismo tiempo eso hace que sorprenda aun más la complejidad de las escenas y las ambiciosas posiciones de cámara el clímax del film, justamente al cantar *La calle 42*. Otra cosa llamativa es ver a Ginger Rogers en un rol secundario justo antes de convertirse en una verdadera leyenda de la historia del cine (en 1933 trabajó en diez films, incluyendo *Volando a Río*, el primero junto a Fred Astaire). Los extras incluyen varios documentos de interés donde se aprecia a la perfección cómo funcionaba el sistema de los estudios en aquel tiempo. Pero además de la excelente calidad de imagen, lo bueno de los musicales en DVD es que uno puede elegir las increíbles coreografías de Berkeley sin tener que ver la misma cantidad de veces este buen musical. Esperemos que algunos de los films dirigidos por Berkeley sean editados pronto. **SG**

**BLOWUP, Reino Unido / Italia, 1966, dirigida por Michelangelo Antonioni, con David Hemmings. (AVH).** Si *Blowup* se estrenara el próximo jueves, con seguridad sería tratada condescendentemente por buena parte de la crítica, además de fracasar estrepitosamente en un mercado de distribución cada vez más sesgado y homogéneo. Pero hablamos de un film que está a punto de cumplir 40 años, realizado en un contexto donde la experimentación dentro del mainstream no era mala palabra. Antonioni debutó en el cine de habla inglesa con este artefacto basado libremente en un relato de Cortázar y que, en el año de su lanzamiento, generó alguna que otra polémica por un breve plano donde Jane Birkin hace gala de su vello púbico. Extrañamente, ese plano aparece censurado digitalmente en esta nue-



*Blowup* de Antonioni, ahora en DVD.

va edición en DVD. Pero más allá de los escarceos sexuales del fotógrafo protagonista, un David Hemmings joven, blondo y extremadamente *british*, *Blowup* ofrece una nueva aproximación a un tema caro al realizador: egoísmo, alienación y paranoia de un ser urbano tan moderno como arcaico. En una verdadera sinfonía de escenas cuidadosamente estructuradas, el maestro italiano la juega de moralista, alternativamente liberal y reaccionario, por momentos comprendiendo y en otros rechazando de plano las actitudes de su criatura. Es cierto que mucha agua ha corrido bajo el puente desde su estreno, y muchas de sus inquietudes –esa fiesta marihuanera, las modelos publicitarias como esclavas de la modernidad– han quedado escandalosamente fechadas, pero hay en todo el film una fuerza y un genuino lirismo que el paso del tiempo no ha mellado en absoluto. La secuencia del parque así lo atestigua. Más allá del plano censurado, la copia de esta edición brilla en toda su gama cromática (esta es la segunda incursión en colores de Antonioni luego de *El desierto rojo*). Los extras resultan escasos: apenas el trailer original y un comentario en inglés algo académico y moderadamente revelador. Afortunadamente, también es posible aislar la banda sonora y disfrutar de la extraordinaria música a cargo de Herbie Hancock. ¡Y en estéreo! **Diego Brodersen**

DIRECTO A VIDEO

## Viejos conocidos

Liliana Cavani adapta a Patricia Highsmith y el galán Heath Ledger hace de un famoso forajido australiano otrora interpretado por Jagger. Y además una película de Walter Hill... pero no nos gustó.



EL AMIGO AMERICANO, *Ripley's Game*, Reino Unido / Italia, 2002, dirigida por Liliana Cavani, con John Malkovich, Ray Winstone, Dougray Scott. (AVH)

Las novelas de Patricia Highsmith poseen ciertas cualidades potencialmente cinematográficas: Hitchcock, Chabrol, Clément, Wenders, entre otros, se han encargado a lo largo de los últimos cincuenta años de trasponer el mundo de la autora a la pantalla grande, con mayor o menor éxito dependiendo del caso. Ahora le llegó el turno a Liliana Cavani, la olvidada figura de cierto cine italiano indefectiblemente ligado a un pasado tan dorado como lejano. Y hay que decir que la realizadora de *Portero de noche* se las arregla para, al menos, entregar una aventura digna y razonablemente inteligente. Lejos de la relectura del cine americano de la versión de Wenders –menos fiel a la novela pero mucho más personal y en última instancia trascendente–, Cavani se aferra a la trama original e ilustra los capítulos del libro con ritmo, oficio y, fundamentalmente, mucho amor por el personaje de Ripley. Tercera entrega de la saga del perfecto asesino, *El juego de Ripley* (tal el título original del libro) encuentra al talentoso caballero transformando a un simple fabricante de marcos enfermo de leucemia en un matarife a sueldo. Enmarcado por las glamorosas locaciones de una villa italiana, confortablemente instalado en un palacete rococó, John Malkovich parece haber nacido para interpretar el personaje del americano; en otras palabras, el actor hace nuevamente de él mismo, aunque en este caso sus mohínes y tics corporales no sólo no molestan sino que acrecientan la sensibilidad *camp* del film, una elección claramente consciente por parte de la realizadora. Hay mucho de anacrónico en este tipo de películas, que no pueden ni siquiera pensar en competir en popularidad

con la ética y estética de los tanques norteamericanos: *El amigo americano* arranca con una nueva locura del viejo amigo Morricone, un paso clásico en clavicordio cruzado con algunos arreglos de blues. Lejos de cualquier clase de revolución, se trata de una antigualla noble y orgullosa de serlo, un brandy añejo que todavía no se ha picado a fuerza de resistir los embates del medio ambiente. **Diego Brodersen**



NED KELLY, Australia / Reino Unido, 2003, dirigida por Gregor Jordan, con Heath Ledger, Orlando Bloom, Naomi Watts. (AVH)

La historia del más famoso forajido de la historia australiana, al que la leyenda canoniza como una cruz de Robin Hood con Butch Cassidy, ya ha sido llevada al cine en más de una oportunidad. Los coleccionistas de rarezas recordarán la versión de comienzos de los 70, donde un joven Mick Jagger (sí, ese Mick Jagger) se calzaba las ropas de Kelly bajo las órdenes del realizador Tony Richardson. Ahora le llegó el turno a Heath Ledger, a esta altura todo un referente contemporáneo de un arquetipo clásico. Héroe popular muy a su pesar, demonizado por el gobierno y la prensa victoriana, adorado por los colonos de clase baja, las aventuras de este hijo de irlandeses y su banda en la tierra de los canguros tiñó las crónicas de su época de color escarlata. Como es la costumbre, esta nueva aproximación olvida algunos hechos para abandonarse a cierta idea romántica del pasado, saludando lógicamente como nacidos de la necesidad y la opresión actos que en la actualidad serían calificados, sencillamente, de terroristas. Irreflexivo y apresurado, el film no intenta bucear en ningún aspecto del hombre y la leyenda, abandonando subtramas y personajes –Naomi Watts semeja una excusa argumental para un comentario social al pa-



Las dos fotos de arriba corresponden a la versión de Cavani de la novela de Highsmith que ya había adaptado Wenders. La foto de abajo es de *Ned Kelly*, con Heath Ledger y Naomi Watts.



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

so tan obvio como innecesario— y apresurando el motor narrativo para llegar a tiempo al tiroteo final. Una nueva alegoría en formato fílmico, apenas correcta, irremediablemente cursi. **DB**

**CONTRAATAQUE, *Undisputed*, EE.UU., 2003, dirigida por Walter Hill, con Ving Rhames, Wesley Snipes y Peter Falk. (Gativideo)**

Querido Walter: nosotros te queríamos. Disfrutamos de *El peleador callejero*, de *Los guerreros*, de *Calles de fuego*, de *48 horas*, de *Cabalgata infernal*. Es más... te creímos cerca con *Johnny Handsome* y *Tresspass*. Pero te nos fuiste, hermano, te nos fuiste. Aquella mirada épica, aquel montaje a los hachazos, esos personajes llenos de testosterona y melancolía quedaron en el pasado. Sí, claro, seguro que hiciste lo mejor que pudiste esta vez, pero ¿no te parece que esta historia de un campeón de box encarcelado que realiza un match con el matón de la jaula es un poco como copiar-te a vos mismo? Da la impresión de que le vendiste el alma al diablo y te la devolvieron por aburrida. Y no, no es lo mismo, la emoción no se crea solamente moviendo la cámara vertiginosamente o amplificando los golpes de los señores pugilistas. Hacen falta personajes de carne y hueso, o por lo menos con carne. Sí, sí, te agradecemos la presencia de Peter Falk, que siempre cumple y es humano y es clásico y demuestra que no te olvidaste del todo del cine, pero con eso no alcanza. Y te juramos que Ving Rhames y Wesley Snipes nos caen bien. Pero no, te salió una película aburrida, hermano. Vení a casa cuando quieras a mirar *Calles de fuego* y vas a ver lo que te digo. **Leonardo M. D'Espósito**

**EL GRAN PEZ, *Big Fish*, dirigida por Tim Burton. (LK-Tel)**

El nuevo Burton podrá haber tenido una gran recepción en otros medios, pero acá provocó una polémica un tanto violenta. Hay quienes ven en la película algo emotivo y muy personal por parte de Tim. Otros, en cambio, lo consideran un film sensiblero y barato. Ambas posiciones pueden apreciarse en la polémica aparecida en EA N° 142.

**INSEPARABLEMENTE JUNTOS, *Stuck on You*, dirigida por Peter y Bobby Farrelly. (Gativideo)**

Con el tiempo, la apreciación de estos hermanitos en la revista fue aumentando. Durante mucho tiempo se los trató prácticamente de enemigos del cine (ver la de palos que recibieron por su primer film, *Tonto y retonto*, en el 96), pero película a película empezaron a ganar más hinchas, especialmente con esta, que gustó a la mayoría. A favor en EA N° 143 y en contra en el número siguiente.

**MI NOVIA POLLY, *Along Came Polly*, dirigida por John Hamburg. (AVH)**

Ben Stiller está convirtiéndose en uno de los actores con más películas estrenadas aquí el mismo año (ya van tres y queda alguna otra por venir), además de ser de los pocos (buenos) comediantes que reciben apoyo del público local. En esta incursión de su universo en el terreno de la comedia romántica, el resultado es el mismo de siempre: 90 minutos de pura diversión, aunque sólo para algunos de nosotros. También están lo que ven aquí un film bastante fallido, como ocurrió con Manuel Trancón en EA N° 144. En el número anterior, en cambio, Javier Porta Fouz la defendió.



*El gran pez*, de Tim Burton.

**PETER PAN, dirigida por PJ Hogan. (LK-Tel)**

La nueva adaptación de la novela de J. M. Barrie fue realizada por el director de *El casamiento de Muriel* y *La boda de mi mejor amigo*, que siempre ha recibido un buen trato por parte de la revista. Esta no fue la excepción. Con una estética recargada que hace honor a su australianidad, Hogan logra la mejor versión cinematográfica de la historia del niño que no quiere crecer. Estrenada con un doblaje espantoso y vista por muy poca gente, seguro que alquilarla y verla es un buen plan para las vacaciones de invierno. A favor en EA N° 143.

**ALGUIEN TIENE QUE CEDER, *Something's Gotta Give*, dirigida por Nancy Meyers. (AVH)**

El tercer film de Meyers como directora fue adorado por el público y por parte de la crítica, pero en la revista no gustó para nada. Jack Nicholson como viejo verde no causa gracia alguna, y Diane Keaton es una gran actriz que lamentablemente debe interpretar varias escenas realmente bochornosas. La primera mitad no está tan mal, pero luego se desbarra hasta llegar a uno de los peores finales del año. Comentario en EA N° 142.



**mondo macabro**  
VIDEO FENYUÍ

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

CLASICOS

GANGSTERS EN FUGA, *The Big Combo*, Estados Unidos, 1955, dirigida por Joseph H. Lewis, con Cornel Wilde, Richard Conte, Jean Wallace, Brian Donlevy, Lee Van Cleef y Earl Holliman. (Epoca)

Algo como el cierre de un ciclo se produce en el *film noir* para 1955. Aunque más que con una clausura, lo que aquí termina lo hace explotando. El caso más célebre es el de *Bésame mortalmente*, donde Robert Aldrich conecta la paranoia y descalabro generalizado con el pavor nuclear y el policial negro en un hongo atómico. Otro, más insidiosamente corrosivo, es este *The Big Combo* de Joseph H. Lewis, autor también de esa otra pieza clave y notoriamente adelantada a su tiempo, *Gun Crazy* (1949), acaso ella más apta para el título que la distribución local ha puesto a ésta.

Partiendo de una situación ya largamente adentrada en el clisé, con un policía (Wilde) que persigue obsesionado a un sádico criminal (Conte), pronto se enrarece y adquiere el diseño de una red perversa en tanto cierta dama (Wallace) ha dejado al primero por el segundo, más afín a sus ideales masoquistas. Contar *Gangsters en fuga* no hace honor a su intensidad, que tal vez no obedezca del todo a la narrativa. Cabe advertir, no obstante, la manera —aún hoy intolerable— en que el policía es torturado acústicamente por un par de gorilas a sueldo de su antagonista, el modo en que esos mismos gorilas componen una insólitamente tierna y hasta graciosa pareja homoerótica, la forma en que la dama en disputa demuestra una naturaleza fantasmal al borde de lo fantástico (como el final de *Gun Crazy*), y de qué manera cierto sordo morirá de modo inolvidable. Estar avisado de esto no arruina la visión del film sino que prepara al espectador para el asombro admirado y hasta el shock ante la maestría de Lewis, ese maestro olvidado, redoblada por la siempre impresionante iluminación de John Alton. Si alguien quisiera condensar el *film noir* en unas pocas imágenes y situaciones, aquí hay varias candidatas a un lugar destacado. Y al final de la película, en vez del hongo nuclear postulado por Aldrich, en *Gangsters en fuga* el mundo nocturno del cine negro con todos sus cadáveres en serie parece disuelto en ácido, y la niebla que acompaña a los sobrevivientes se ha convertido en no otra cosa que sus vapores mortíferos. **Eduardo A. Russo**



*Gangsters en fuga.*

LA SAL DE LA TIERRA, *Salt of the Earth*, Estados Unidos, 1953, dirigida por Herbert J. Biberman, con Juan Chacón, Rosaura Revueltas y Will Geer. (Epoca)

Casi no existen antecedentes en Estados Unidos (aunque la última película de Michael Moore pareciera desmentirlo) de films cuya exhibición tuviera dificultades por razones estrictamente políticas. He aquí, sin embargo, el caso de esta obra, dirigida por Herbert J. Biberman, producida por Paul Jarrico, con guión de Michael Wilson y con la participación actuarial de Will Geer, todos ellos integrantes de las nefastas listas negras macartistas de Hollywood por su militancia o acercamiento al Partido Comunista americano. Biberman, nacido en Filadelfia en 1900, luego de algunos trabajos teatrales desarrolló una modesta carrera como realizador, productor y guionista entre 1935 y 1947 sin ningún título recordable. En ese último año fue citado a declarar ante las siniestras comisiones del senador McCarthy, negándose a hacerlo, siendo denunciado luego por varios de sus colegas, lo que motivó su encarcelamiento por seis meses (también su esposa, la gran actriz Gale Sondergaard, obró de la misma manera, lo que le costó dos décadas de ostracismo de las pantallas), y luego de la realización de este film no pudo volver a dirigir na-

da hasta 1969. *La sal de la tierra* fue rodada de manera semiclandestina en Nuevo México y financiada por el sindicato de mineros, sufriendo la producción innumerables dificultades (persecuciones del FBI, repatriación de los actores a México, la protagonista Rosario Revueltas llegó a ser detenida, rechazo de los sindicatos cinematográficos a exhibirla) y describe la dura lucha cotidiana de los trabajadores mexicanos de ese gremio por conseguir para ellos y sus familias condiciones de vida similares a las que tenían los obreros de origen estadounidense. Realizada en un estilo casi documental, con auténticos mineros en los roles principales y con notorias influencias de la estética neorrealista, la película narra con convicción, crudeza y auténtica intensidad esa lucha, con una absoluta claridad en sus ejes políticos y sin recurrir nunca al panfleto, denunciando de paso el racismo existente en el lugar. Pero además, y este es uno de los aspectos más modernos del film, otorga un papel preponderante a los personajes femeninos (la protagonista es sin duda el personaje principal de la película) con una lucidez poco vista en obras que presumen de ser declaradamente feministas. Sólo exhibida en Estados Unidos de manera masiva en 1965 (en Europa había cosechado antes nu-

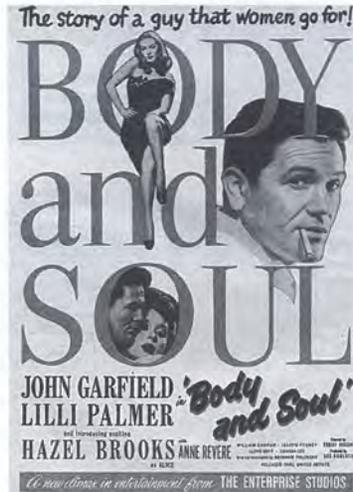


merosos premios), *La sal de la tierra* es uno de los grandes films políticos de todos los tiempos. **Jorge García**

CARNE Y ESPIRITU, *Body and Soul*, Estados Unidos, 1947, dirigida por Robert Rossen, con John Garfield, Lili Palmer, Hazel Brooks, Anne Revere y Canada Lee. (Epoca)

*Carne y espíritu* o *Cuerpo y alma* es un film extraño y subyugante –las dos cosas al mismo tiempo–, debido al atractivo reparto actoral, la discreción del trabajo de Rossen detrás de las cámaras y la sutil fusión de un género codificado desde hacía años con un tema que, en primera instancia, puede considerarse “importante”. También es una película curiosa debido a un par de motivos: por un lado, por la interpretación de John Garfield, un estupendo actor condenado por la caza de brujas de los chupamedias del senador McCarthy y una figura casi olvidada que siempre estuvo –injustamente– a la sombra de James Cagney y Humphrey Bogart; por el otro, porque en los rubros técnicos aparecen futuros realizadores del cine industrial clásico (Robert Aldrich, Nathan Juran, Robert Parrish).

La trama mixtura claves genéricas del policial negro con los sobornos y artimañas en el mundo del boxeo. *Carne y espíritu* constituye un film de transición ya que a su transparencia genérica, en este caso desde los códigos formales del policial negro (uso de la luz y la banda de sonido con objetivos dramáticos), le agrega el realismo en la puesta en escena que imperará en el cine norteamericano de los años 50 (*Un tranvía llamado deseo*, *Marty*, *Nido de ratas*). Sin embargo, Rossen jamás cae en el simplismo argumental del film de denuncia, ya que



Afiche de *Carne y espíritu*.

confía en la descripción de sus criaturas a partir de sus conductas y en los climas y atmósferas inquietantes y perturbadores del policial negro.

Garfield boxeador es manipulado tanto por el poder del dinero proveniente de sus apoderados como por el de los que tienen abono en el ring side, quienes deciden el destino de cada pelea un rato antes, en el vestuario. Pero también el personaje de la madre de Garfield (gran composición de Anne Revere), un monumento al coraje y a la ética familiar, ofrece una perspectiva diferente, alejada de los estereotipos habituales. El triángulo actoral (más allá del personaje de Lili Palmer, un tanto desvaído) se cierra con el rol a cargo de Canada Lee, un auténtico boxeador por ese entonces ya retirado. Encarnando al fiel amigo de Garfield, especialmente en la escena de la trágica muerte durante una sesión de entrenamiento, consigue una notable intensidad dramática. En poco tiempo, además de *Body and Soul*, se realizaron la extraordinaria *El luchador* de Robert Wise y la más convencional *El triunfador* de Mark Robson, tres películas y visiones diferentes sobre un mismo tema.

**Gustavo J. Castagna**

**OTRAS EDICIONES**

- *Shock*, 1946, de Alfred Werker, es un curioso *chiller* en el que una mujer (la hoy olvidada Lynn Bari), traumatizada por haber sido testigo de un crimen, se pone en manos de un psiquiatra (Vincent Price) que, cómo no, podría ser el asesino. (Epoca)
- *Cosas de mujeres*, 1957 es otra de Walter Lang, en este caso una comedia basada en una exitosa obra teatral de William Marchant que no excede muchos de los clisés del género pero está potenciada por la presencia en los protagónicos de Spencer Tracy y, sobre todo, de la gran Katharine Hepburn. (Epoca)
- *La caldera del diablo*, 1957, de Mark Robson, es una adaptación del best-seller de Grace Metalious que dio lugar luego a una exitosísima serie televisiva: un auténtico muestrario de todos los lugares comunes del *soaper*, aunque realizado con innegable destreza. (Epoca)
- *La pícara Roxie*, 1942, de William Wellman –un director en busca de reconocimiento–, con Ginger Rogers y Adolphe Menjou, es una comedia de aristas bastante cínicas que luego dio origen al exitoso musical *Chicago*. (Epoca)
- *La carta escarlata*, 1926, sin llegar a las alturas de la posterior *El viento*, está entre los films mudos importantes realizados por el sueco Victor Seastrom (Sjöstrom) en Estados Unidos, y es una de las numerosas adaptaciones de la novela de Hawthorne, con una notable interpretación de Lillian Gish. (Epoca)
- *Bésame, Catalina*, 1953, de George Sydney, originalmente realizada en el sistema 3D, es una adaptación al musical de *La fierecilla domada* de Shakespeare. La pareja protagónica (Kathryn Grayson y Howard Keel) es poco portable, pero el resto del reparto, la notable música de Cole Porter y un número extraordinario de Bob Fosse ayudan. (Epoca)

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

**NEW  
FILM**  
VIDEO CLUB  
CINE ARTE

**CINE  
CLASICO  
Y DE  
AUTOR**

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

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

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

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

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



X JORGE GARCIA

**JUEVES 8**

BARRIO CHINO, *Chinatown* (1974, Roman Polanski). Cinecanal, 22 hs.

EL ULTIMO MAGNATE, *The Last Tycoon* (1975, Elia Kazan). Cinecanal, 0.20 hs.

**VIERNES 9**

LIMITE DE SEGURIDAD, *Fail Safe* (1964, Sydney Lumet). Max Prime, 12.45 hs.

DIARIO DE UN VICIO, *Diario di un vizio* (1993, Marco Ferreri). Europa, Europa, 23.45 hs.

**SABADO 10**

HORIZONTES DE GRANDEZA, *The Big Country* (1958, William Wyler). Retro, 14 hs.

EL TESTAFERRO, *The Front* (1976, Martin Ritt). Max Prime, 16 hs.

**DOMINGO 11**

LOS EXCENTRICOS TENENBAUM, *The Royal Tenenbaums* (2002, Wes Anderson). HBO, 18.15 hs.

FEOS, SUCIOS Y MALOS, *Brutti, sporchi e cattivi* (1976, Nino Manfredi). Retro, 24 hs.

GRACIAS, TIA, *Grazie, zia* (1968, Salvatore Samperi), con Lisa Gastoni y Lou Castel. Europa, Europa, 22 hs. Opera prima de un realizador poco conocido, una comedia de humor negro claramente influenciada por *I pugni in tasca*, el explosivo primer film de Marco Bellocchio y también interpretada por Lou Castel. Lou es aquí el hijo de un rico hombre de negocios que, para expresar el rechazo a su familia, decide fingir que no puede caminar y vivir postrado en una silla de ruedas. Enviado a la casa de su tía, una bella doctora, comenzará con ella una explosiva serie de ritos sexuales de inesperadas consecuencias. Un interesante debut.

**LUNES 12**

EL ULTIMO INOCENTE, *The Last Innocent Man* (1987, Roger Spottiswoode). Max Prime, 15.45 hs.

LA TIENDA DE LA CALLE MAYOR, *Obchod na korze* (1964, Jan Kadar y Elmar Klos). Europa, Europa, 17.45 hs.

MATEN A SMOOCHY, *Dead to Smoochy* (2003, Danny De Vito), con Edward Norton y Robin Williams. HBO Plus, 19.50 hs.

Con algunos títulos interesantes como realizador, los más logrados en el resbaladizo terreno de la comedia negra, la filmografía de Danny De Vito, a pesar del traspíe de *Dúplex*, sigue siendo atendible. Esta es una nueva incursión en ese territorio en la que, como no podía ser de otra manera, Norton y Williams son difíciles de sobrellevar y el final tiene el tufillo moralizante habitual en el director, pero la presencia de la siempre bienvenida Catherine Keener, algunos secundarios notables y varias secuencias logradas compensan.

**MARTES 13**

EL MAULLIDO DEL GATO, *Cat's Meow* (2001, Peter Bogdanovich). Movie City, 20.05 hs.

TAXI DRIVER (1976, Martin Scorsese). I-Sat, 23 hs.

UNA PELICULA DE AMOR, *Krótki film o milosci* (1982, Krzysztof Kieslowski), con Grazyna Szapolowska y Olaf Lubaszenko. Europa, Europa, 22 hs.

Más allá de las controversias alrededor de su obra, Kieslowski ha legado una filmografía de indudable interés. Esta película, una extensión de uno de los capítulos de su *Decálogo*, está centrada en la imprevista relación que se entabla entre un casi adolescente cartero y una vecina mayor que él (la deslumbrante, en todo sentido, Grazyna Szapolowska) a la que espía con un telescopio desde su casa. Una película con una riqueza mucho mayor de la que se desprende de su línea argumental y uno de los mejores films del director.

**MIERCOLES 14**

CONTACTO EN FRANCIA, *The French Connection* (1971, William Friedkin). Cinecanal, 22 hs.

DR. AKAGI, *Kanzo sensei* (1998, Shohei Imamura). I.Sat, 23 hs.

**JUEVES 15**

EL SECRETO DE MARY REILLY, *Mary Reilly* (1996, Stephen Frears). Space, 22 hs.

DEUDA DE SANGRE, *Blood Work* (2002, Clint Eastwood). HBO Plus, 23.45 hs.

EL MUELLE DE LAS BRUMAS, *Quai des brumes* (1938, Marcel Carné), con Jean Gabin y Michèle Morgan. TV5 Internacional, 21.25 hs.

Si hubo un cine denostado por los jóvenes cahieristas en los años cincuenta fue el llamado "realismo poético" francés, cuyos principales exponentes fueran Carné y Duvivier. Sin embargo, varios de esos títulos hoy no sobreviven tan mal y un ejemplo es este film con guión de Jacques Prévert, un relato de tono desencantado no exento, en sus mejores momentos, de un oscuro fatalismo, que anticipa algunas variables del *film noir* americano. La formidable presencia cinematográfica de Jean Gabin y la dulzura de la Morgan ayudan.

**VIERNES 16**

CUESTION DE SANGRE, *Little Odessa* (1994, James Gray). Max Prime, 14.30 hs.

LA CICATRIZ, *Brizna* (1976, Krzysztof Kieslowski). Europa, Europa, 16.05 hs.

**SABADO 17**

BANDIDO (1956, Richard Fleischer). Retro, 14 hs.

ESPLENDOR EN LA HIERBA, *Splendor in the Grass* (1961, Elia Kazan). Max Prime, 21.30 hs.

EL SECRETO DEL DR. ORLOFF (1964, Jesús Franco), con Agnes Spaak y Hugo Blanco. Retro, 23.30 hs.

Si hay un realizador de culto dentro del cine bizarro es el español Jesús Franco (uno de sus múltiples apelativos). Con una filmografía de más de 170 películas –la gran mayoría seguramente impresentables–, en su casi totalidad dentro del género de terror erótico, ha logrado incluso el reconocimiento de algún sector crítico. Este film, con científicos locos, zombies, cabareteras y mujeres alcohólicas, está considerado por sus admiradores como una suerte de exponente máximo de su obra. Suerte.

**DOMINGO 18**

EL CARNAVAL DE LAS ALMAS, *Carnival of the Souls* (1962, Herk Harvey). Retro, 11 hs.

NADAR SOLO (2002, Ezequiel Acuña). Cinemax, 14.45 hs.

TEOREMA (1968, Pier Paolo Pasolini), con Terence Stamp y Silvana Mangano. Europa, Europa, 22 hs.

Es posible que la obra de PPP, casi siempre poco clasificable y de no fácil aprehensión, requiera un concienzudo estudio para sepa-

## Alain Resnais: los juegos de la mente

rar la paja (esto dicho sin atisbo de doble intención) del trigo. En este film, que narra la crisis que provoca en una familia la imprevista llegada de un extraño, están presentes varias de las constantes de su obra: la crítica marxista de la sociedad burguesa, la revelación de carácter religioso y los omnipresentes *close-up* de braguetas que pululan a lo largo de su obra.

### LUNES 19

EL SHOW DE TRUMAN, *The Truman Show* (1998, Peter Weir). Space, 20 hs.

ANGELES E INSECTOS, *Angels and Insects* (1995, Philip Haas). I-Sat, 21 hs.

LA COSECHA ESTERIL, *La commare secca* (1962, Bernardo Bertolucci), con Francesco Ruiu y Giancarlo De Rosa. Europa, Europa, 22 hs.

La posibilidad de ver la ópera prima de Bertolucci, realizada cuando apenas tenía 22 años, acentúa más –si cabe– la patética degradación del director expuesta en *Los señadores*. Basado en un relato de Pier Paolo Pasolini (el film tiene puntos de contacto con *Accattone*, la primera película de PPP), narra desde distintas perspectivas la investigación del asesinato de una prostituta en un parque romano y muestra ya el virtuosismo en la puesta en escena que fue rasgo característico de las mejores películas del director.

### MARTES 20

LA INVASION DE LOS CUERPOS TRASPLANTADOS, *Invasion of the Body Snatchers* (1956, Don Siegel). Film & Arts, 19 hs.

BARRIO CHINO 2, *The Two Jakes* (1990, Jack Nicholson). Space, 21.30 hs.

EL ULTIMO BESO, *L'ultimo bacio* (2001, Gabrielle Muccino), con Stefano Accorsi y Stefania Sandrelli. Cinemax, 22.15 hs.

He aquí la última película de Gabrielle Muccino –un director ampliamente valorado por varios redactores de esta revista– que había realizado con anterioridad dos films medianamente interesantes. En mi opinión, la película es chata, superficial y de un nulo interés en el trazado de los personajes, sin contar que el director tiende a confundir ritmo narrativo con la velocidad con que se mueven los actores, pero con la

Alain Resnais es un caso bastante peculiar dentro del cine francés. Sindicado por muchos como uno de los principales integrantes de la Nouvelle Vague, sus películas poco tienen que ver, sin embargo, con los lineamientos generales de ese movimiento. Considerado por gran parte de la crítica –aun cuando casi todas sus obras tengan como guionistas a importantes referentes de la literatura contemporánea– como un verdadero autor, siempre ha renegado de esa caracterización, autocalificándose de mero artesano que realiza películas (algo que suena más bien a *boutade*). Por otra parte, y este es también un rasgo que lo distingue de sus coetáneos franceses, antes de su debut en el terreno del largometraje, dirigió varios cortos que figuran entre lo más destacado en ese terreno durante la década del 50. Nacido en 1922, hijo de un farmacéutico, luego de su desmovilización una vez finalizada la guerra, comenzó a interesarse en el cine y realizó diversos trabajos de carácter amateur, tanto documentales como ficcionales. Su verdadero debut se produjo en 1948 con *Van Gogh*, un cortometraje sobre el célebre pintor, y en la década siguiente filmó varios documentales (el más famoso, *Noche y niebla*) en los que ya se advierten sus preocupaciones estéticas y temáticas fundamentales. A propósito de esto, existe una tendencia a reducir la obra de Resnais como la de alguien sólo interesado en los problemas que plantea la memoria. Si bien es innegable que la memoria (histórica y de los personajes) juega un rol muy importante en su filmografía, hay otros elementos igualmente decisivos que hacen a lo temático (el paso y el peso del tiempo, las relaciones entre la realidad y la ficción) como a lo formal y narrativo (la fragmentación exhaustiva del montaje, la utilización de permanentes saltos temporales, tanto *flashbacks* como *flashforwards*) que transforman la visión de sus películas (y esto es particularmente ostensible en sus tres primeros films: *Hiroshima, mon amour*, sobre guión de Marguerite Duras, *Hace un año en Marienbad*, tal vez su film más experimental, con guión de Alain-Robbe Grillet, y *Muriel*, en colaboración con Jean Cayrol) en auténticos juegos mentales en los que el espectador, según los casos, puede oscilar en una misma secuencia entre la fascinación y, por qué no, la irritación. Luego de la originalidad de esos tres trabajos, la obra de Resnais circulará durante varios años por terrenos más “convencionales”, pero en 1980, su



*Mi tío de América.*

reunión con Jean Gruault dará lugar a una trilogía de películas que lo colocará otra vez en la categoría de los realizadores “intelectuales” y difíciles. En la última década, y a partir de su reunión con Jean-Pierre Bacri y Agnès Jaoui, su obra dará un nuevo giro, más accesible, y en el caso de *Conozco la canción*, un original enfoque sobre el musical y su último film conocido, alcanzará un impensado éxito de público. El canal Europa, Europa ofrecerá en julio cuatro películas de Alain Resnais realizadas en la década del 80, muy poco conocidas, aun cuando dos de ellas se hayan estrenado. Los films a exhibirse serán:

*Mi tío de América*, 1980, el primero de la trilogía mencionada con guiones de Jean Gruault, un extraño film inspirado en los trabajos del biólogo Henri Laborit, que fusiona tres historias paralelas con entrevistas al científico para encontrar impensadas analogías entre las reacciones animales y las humanas. (17/7, 23.25 hs.) *La vida es una novela*, 1983, segundo del trío señalado, un relato que retoma una de las variables narrativas predilectas del director: la de entrelazar historias que transcurren en distintas épocas pero que tienen resonancias similares. (14/7, 22 hs.; 24/7, 23.50 hs.)

*Mélo*, 1986, adaptación de una popular obra teatral de Henry Bernstein que plantea un convencional *ménage à trois*, que en manos de Resnais se transforma en una elaborada relectura del melodrama, cerebral y distanciada. (21/7, 22 hs.; 31/7, 23.50 hs.)

*Quiero volver a casa*, 1989, posiblemente el film de Resnais más cuestionado por la crítica, es una curiosa colaboración del director con el autor de cómics Jules Feiffer, una suerte de comedia lunática basada en el enfrentamiento entre dos culturas, la americana y la francesa. (28/7, 22 hs.)

amplitud de criterio que me caracteriza sugiero que los estimados lectores la vean y saquen sus propias conclusiones.

### MIÉRCOLES 21

UN MUNDO PERFECTO, *A Perfect World* (1993, Clint Eastwood). HBO, 16 hs.

LA VIDA MODERNA, *La vie moderne* (2000, Laurence Ferreira-Barbosa). I-Sat, 23 hs.

PANDILLAS DE NUEVA YORK, *The Gangs of New York* (2002, Martin Scorsese), con Daniel Day-Lewis y Cameron Diaz. HBO, 22 hs.

De los directores saludados en su momento como referentes del moderno cine americano (Coppola, Carpenter, De Palma y Scorsese) es este último quien —más allá de sus desniveles— mejor sostiene su obra. Este film causó notorios problemas entre el director y el productor que obligaron a su remontaje y la reducción de su metraje, y eso se nota en la desconexión de varios pasajes, pero en los 45 minutos iniciales y en algunas secuencias desplegadas a lo largo del film se puede apreciar el talento, épico e inflamado, del director.

### JUEVES 22

MENTES QUE BRILLAN, *Little Man Tate* (1991, Jodie Foster). Film & Arts, 22 hs.

SILENCIO ROTO (2001, Montxo Armendáriz). Movie City, 23.35 hs.

EL JOVEN TORLESS, *Der junge Törless* (1966, Volker Schlöndorff), con Mathieu Carrière y Bernd Tischer. Europa, Europa, 23.40 hs.

Estrenada en su momento aquí como *Nido de escorpiones* (¡oh!, el titulado local), esta es la ópera prima de Schlöndorff, adaptación de una novela de Robert Musil ambientada en un colegio de internados hacia fines del siglo XIX, donde varios alumnos, entre ellos un judío, sufren humillaciones varias a manos de los más "fuertes" del grupo. El relato original propone una profética aproximación a la génesis del nazismo y ello está bastante logrado en el film. Una película a descubrir, de lo más interesante del director.

### VIERNES 23

CABALGATA INFERNAL, *The Long Riders* (1980, Walter Hill). Space, 16 hs.

DUELO DE TITANES, *Gunfight at the O.K. Corral* (1957, John Sturges). Retro, 22 hs.

### SABADO 24

EL ANGEL Y EL MALVADO, *The Angel and the Bad Man* (1947, James Edward Grant). Film & Arts, 18 hs.

HOTEL TIEMPOS DIFÍCILES, *Happy Times* (2000, Zhang Yimou). Cinecanal, 20.05 hs.

AGUA OSCURA, *Dark Water* (2002, Hideo Nakata), con Hitomi Kuroki y Rio Kanno. Cinemax, 18 hs.

Una de las vertientes más populares entre los cultores del llamado "cine bizarro" tiene que ver con los films de terror provenientes de extremo oriente, principalmente de origen japonés. Debo confesar que mis experiencias en ese terreno no han sido, en general, buenas pero esta película de Hideo Nakata, una de las figuras consulares del género, elude los excesos *gore* y el sadismo gratuito frecuentes en esos films para transformarse en un relato de lograda atmósfera, inquietante y perturbador, que excede ampliamente sus premisas argumentales.

### DOMINGO 25

UN BELLISIMO NOVIEMBRE, *Bellissimo novembre* (1968, Mauro Bolognini). Europa, Europa, 18.25 hs.

LOS PROFESIONALES, *The Professionals* (1966, Richard Brooks). Max Prime, 23.30 hs.

### LUNES 26

CUESTA ABAJO (1935, Louis Gasnier), con Carlos Gardel y Mona Maris. Space, 11.05 hs.

ILUSION DE AMOR, *Szerelmes Film* (1970, István Szabó). Europa, Europa, 19.30 hs.

NOCHE DE CIRCO, *Gycklarnas afton* (1953, Ingmar Bergman), con Ake Gronberg y Harriet Andersson. Europa, Europa, 22 hs.

Uno de los deportes predilectos de los defensores de un cine presuntamente "moderno" es atacar a Ingmar Bergman. Sin embargo, la obra del gran director sueco —más allá de algún indiscutible exceso "simbolista"— sigue transmitiendo una intensidad dramática infrecuente en el cine contemporáneo. Una prueba de ello es este rotundo y agobiante estudio sobre la humillación que se desarrolla en un circo

ambulante, al que la iluminación de tintes expresionistas del gran Sven Nykvist otorga ominosos tonos.

### MARTES 27

MAMITA QUERIDA, *Mommie Dearest* (1981, Frank Perry). I-Sat, 14.40 hs.

LA TIENDITA DEL HORROR, *The Little Shop of Horrors* (1960, Roger Corman). Film & Arts, 19 hs.

### MIÉRCOLES 28

LA DAMA DEL PERRITO, *Dama s sobachjov* (1960, Josef Heifitz). TV 5 Internacional, 13.30 hs.

EL TREN DE LAS 3.10 A YUMA, *3.10 to Yuma* (1957, Delmer Daves). Retro, 22 hs.

TRAFICO (1998, João Botelho), con Joaquim Olivera y Rita Branco. I-Sat, 23.30 hs.

Prácticamente desconocido en nuestro país aunque muy valorado por la crítica europea, el portugués João Botelho es un director a descubrir. Este film, absolutamente inédito en Argentina, transcurre en una región rural de Portugal y es, según las referencias, un relato de tono coral en el que se dan cita los más diversos personajes, con escenas marcadamente surrealistas y un tono anticlerical que, dicen, recuerda en varios momentos el cine de Buñuel. Habrá que verla y sacar las correspondientes conclusiones.

### JUEVES 29

PAISAJE DESPUES DE LA BATALLA, *Krajobraz po bitwie* (1970, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 18.05 hs.

LA GRAN CARRERA, *The Great Race* (1965, Blake Edwards). Cinemax, 19.15 hs.

### VIERNES 30

MARIPOSAS DE LA NOCHE, *Barfly* (1987, Barbet Schroeder). Cinecanal 2, 14.55 hs.

F.I.S.T. (1978, Norman Jewison). Retro, 22 hs.

### SABADO 31

EL FANTASMA DE LA OPERA, *The Phantom at the Opera* (1925, Rupert Julian). Retro, 11 hs.

RENEGADO VENGADOR, *Chato's Land* (1971, Michael Winner). Retro, 14 hs.

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



Videoteca no convencional desde 1986

**PICCADILLY**  
CINERAMA  
VIDEOS-DVD

Lambare 897 (Sarmiento al 4600)  
e-mail piccadillycinerama@hotmail.com



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

# Disparen sobre El Amante

## CORREO DE LECTORES

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

**Estimado Sr. Nazareno Brega:** Mucho le agradezco la mención que hizo de tres crónicas mías en el artículo que publicó usted en la edición electrónica de su revista. Debo confesarle que yo ni siquiera recordaba una de ellas (la de *Arma mortal 4*), y menos aun haber hecho allí esa apreciación sobre el "factor sentimental". Que tuviera usted presente un texto mío tan efímero sobre un film no menos efímero no ha dejado de halagarme, y esa es una de las razones por las que le escribo. Créame, señor Brega: ni siquiera mi analista hubiera sido capaz de exhumar del olvido un texto tan alejado en el tiempo, asociarlo luego con los de *Roma* y *Luna de Avellaneda*, y llegar a la conclusión de que tengo "un problema con las películas sensibleras".

Señor Brega, usted me ha sorprendido. Y la sorpresa, creo yo, se debe a que ha dado usted en la tecla: soy un sentimental y, como tal, tengo problemas no sólo con las películas sensibleras, sino también (¿por qué no reconocerlo?) con cualquier artículo que, como el suyo, contenga una interpretación semejante. Si admito el sentimentalismo de Campanella sería injusto no admitir, del mismo modo, que su nota me ha emocionado.

Pero permítame ahora señalarle (y, tal vez, hasta acuerde usted conmigo) una diferencia que no surge de ninguna posición teórica, sino de una lógica tan elemental como el sentimentalismo de Campanella: siendo *Arma mortal 4* un film de acción, su fuerte es la acción, y siendo *Luna de Avellaneda* un film sentimental, su fuerte es el sentimiento. Pura tautología, lo sé. Sin embargo, cuando usted escribe que "hace unos años Zapata pensaba que un film popular debía evitar ser sensible", quizás, y le ruego no lo tome como reproche, debió decir que yo pensaba que un film "de acción", y no "popular" (categoría inmediata superior que engloba a las películas de acción y a las sentimentales, por más prearistotélico que a usted le suene este ordenamiento), debía evitar ser sensiblero. Aunque tampoco esto es así: presumo, porque le reitero que no recuerdo aquella crónica, que

yo me estaría refiriendo al caso específico de *Arma mortal 4*, dado que me cuesta reconocerme en una generalización como la que usted cita (¿acaso no derramó usted una lágrima al final de *Un tiro en la noche*?). Hasta los críticos más duros a veces lloran. No hay que avergonzarse porque para eso existe el cine. No sólo para ser recomendado o pensado. Continuando con su razonamiento, si *Luna de Avellaneda* hubiese incluido una escena de persecución de autos en el sector de la Avenida 9 de Julio que se transforma en autopista hacia Avellaneda, y yo la hubiese desdenado, ¿debería inferirse por ello que yo pienso que un film sentimental debe evitar ser de acción? Señor Brega, sería muy arduo sostener ese argumento. ¿Acaso no se ponen más interesantes tantos films sentimentales en sus escenas de acción?

Con mis más afectuosos reconocimientos,  
**Marcelo Zapata**

**Revista *El Amante*:** Si Dalmita los enternece tanto a Campanella y guionista como para hacerla el centro del discurso de Román, ¿por qué no la invitaron a cenar a la casa una vez disuelto el club? ¿Por qué no estaba en esa reunión cumbre de todos los buenos de la película? Hace mucho tiempo que en una película no mostraban el abuso de menores con tanta naturalidad.

**Marcos Vieytes**

**Qué alivio leer su crítica:** Respecto de *Luna de Avellaneda*, película que no pienso molestarme en ver. De verdad llegué a creer que tengo el gusto distorsionado, que tendría que haberme encantado *El hijo de la novia*, que me pareció una porquería sensiblera, llena de lugares comunes, de golpes bajos, de escenas ridículas, y con actuaciones increíblemente malas como la de... Eduardo Blanco. Gracias, Sr. Noriega, por reforzar mi autoestima.

**Ilse Elena Manigot**

**La culpa es de Quintín.**

**La necedad como argumento de compra.** Necia como soy, sigo comprando *El Amante* aunque, contradiciendo el registro histórico, ya no me provoca reacciones encontradas, ni sorprendentes, ni nuevas, sino más bien la estabilizada y prolija recta del electrocardiograma de un muerto, sintético reflejo del

aburrimiento y el desinterés.

**El grupo al que pertenecemos (los lectores).**

Antes de leer la nota de Quintín sobre Cannes, que es la que me dio letra y un incontenible deseo de expresarme, leo las cartas de lectores. "Sos una escoria inmundada que suspira mierda", leo, y me sorprende de que la divergencia de opiniones lleve a tan agresiva expresión. Más allá de la sorpresa, y siendo que últimamente leo cartas con tonos de este tipo, reflexiono. *El Amante* cambió, eso ya lo había notado. De lo que no me había dado cuenta (de torpe nomás) es de que el cambio del producto lleva a un inevitable cambio del target de consumo. Pertenecer ya no tiene sus privilegios.

**La alternativa (más que un amante, un matrimonio acomodado).** En honor a la diversidad, es atendible que un nuevo público vea satisfecha su demanda, pero noto que ha quedado un espacio vacío para aquellos que gustábamos de *El Amante* de hace algunos años. Nosotros, ahora, ¿qué podemos leer?

**La letra de Quintín.** Rumiando la reflexión, empiezo a leer la nota de Quintín sobre Cannes. No descubro nada nuevo. Quintín es, para mí, un tipo brillante. Es inteligente, agudo, crítico, reflexivo, cuestionador, arriesgado y creo que tiene una capacidad muy particular de ver "detrás de la escena", de agregar con su mirada una realidad posible que no aparece explícita y merece ser descubierta o tal vez analizada.

A mí, sinceramente, no me importan las conclusiones de Quintín, ni siquiera sus opiniones, con las que a veces disiento. Lo que siempre me fascinó fue esa capacidad de agregar una dimensión más a la que yo veía.

**El disparador de la carta.** El profundo malestar se me genera en el último párrafo de la nota, que dice: "La crítica sólo se justifica si lleva las distinciones hasta el mayor extremo posible". Perfecta síntesis de lo que muchos de los críticos de *El Amante* de hoy no hacen. Hace mucho tiempo, juro que mucho, una gran cantidad de las críticas de *El Amante* están llenas de conclusiones que no descubren nada, que no aportan nada, que no dejan nada y que encima no están justificadas. Me parece que el vestigio que me queda de esas lecturas haría posible una síntesis del tipo "dice que es mala porque no le gustó" (con la variante "dice que es buena porque le gustó

mucho"). Sé que exagero, pero la exageración siempre tiene raíces en la verdad.

Como dice nuestro buen amigo Godard de Bush y Moore, parece que las películas no son tan buenas ni tan malas como algunos críticos concluyen pero, en cambio, estos críticos no son tan inteligentes ni tan buenos críticos como ellos mismos creen. Eso si seguimos considerando que la crítica tiene que explotar al máximo nivel las distinciones como antes decíamos. Y encima... encima de todo, tampoco esta más Tomás Abraham.

**El motivo.** La razón de esta carta es dar *feedback*. Según alguna vez me dijeron, la palabra "feedback" tal como la entendemos proviene originariamente de la industria aeroespacial y alude a la información que el cohete intercambia con la base a fin de ajustar y mantener el rumbo. No quiero decir con esto que yo esté marcando el rumbo, pero sí creo que mi sincera sensación sobre *El Amante* puede llegar a aportarles un dato. Tengo la idea de que al mismo Quintín, a Flavia, a Noriega muchas críticas les deben parecer vacías. Si no es así, tal vez *El Amante* no cambió nada y la que cambió fui yo. Es una posibilidad, pero yo no le pondría muchas fichas. Por las dudas y por si acaso, igual digo lo que pienso.

**La publicación.** La primera vez en mi vida que escribí a una revista fue a *El Amante*. Fue hace muchos años acerca de una crítica de Noriega sobre *Trainspotting*. Me sorprendió aquella vez un mail de Quintín preguntándome si tenía problemas en que la publicaran. Desde esa vez, escribí varias veces sin tener nunca el especial interés de que hagan público lo que pienso, pero con la certeza de que en *El Amante* se leen las cartas.

**La negociación.** Antes de terminar y considerando que mi necesidad no me va a permitir dejar de comprar *El Amante*, propongo que hagan un poquito de lo de antes con un poquito de lo de ahora. Una compensación. Por los viejos tiempos ¿sí? Aunque no parezca va con onda. Saludos,

**Vanessa Quadri**

#### Nosotros y ellos

Ese es el lugar desde el cual *El Amante* elige pensarse obstinadamente, y una nueva muestra de esa forma infantil de pensamiento puede apreciarse en el número anterior. Con el amenazante título de *Fieras lunáticas* y bajo la peregrina tesis de que los diarios intentan recomponer la relación entre la crítica de cine y el gusto popular, un colaborador de segunda o tercera línea de esa revista intenta probar aquella conjetura, así como la idea asociada de cierta "complacencia crítica" que se estaría registrando últimamente (o no, la nota no aclara desde cuándo sucede) en algún medio o en otro (tampoco lo aclara, pero dado el modo en que *El Amante* suele pensar sus relaciones con el mundo, puede deducirse que esa complacencia sería puesta en práctica

por todos los medios que no son *El Amante*). Como puede advertirse, el autor lanza ambas tesis o conjeturas con la seriedad de quien dice "el culo me pica", "los hinchas de San Lorenzo son todos gordos" o "los ladrones usan gorra gris". Nada de lo cual parece haber intranquilizado a ninguno de sus editores, que publican la nota tal como está. Para probar semejantes arbitrios, no vaya a creerse que el autor se ha tomado el trabajo de comparar lo publicado en distintos medios durante un cierto tiempo y en referencia a distintas películas, produciendo un informe de cierta magnitud. No, con 80 o 100 líneas, cuatro ejemplos y una única película le bastan para llegar a aquellas rápidas y definitivas conclusiones. En lo personal, el asunto me importaría poco y lo tomaría apenas como una nueva muestra del folklore particular de *El Amante*, si no fuera porque yo resulté ser una de las fieras lunáticas inventadas por Nazareno (tal el nombre, o la Cruz, con que carga el autor de la nota).

La película que a Brega le sirve para elaborar su tesis al instante es *Luna de Avellaneda*, y poco le importa que mi crítica de *Página/12* no haya sido precisamente complaciente, como lo prueban los fragmentos que el propio Brega entrecomilla en su nota. El muchacho quiere demostrar que toda la crítica argentina es complaciente (menos ya sabemos quiénes) y no va a andar fijándose en detalles para poder llegar a esa conclusión. En mi caso, lo que parece molestarle a Brega es que la dureza de la crítica no se corresponda, según su criterio, con el puntaje que *Página/12* le asigna a la película de Campanella: un 6. Esa presunta disociación lo autoriza a meter todo en la misma bolsa, considerando que esa crítica, tanto como las publicadas por los otros diarios, representaría todo un paradigma de complacencia para con el cine argentino. Me parece una verdadera pelotudez —o, en el peor de los casos, una mala leche prohibida vaya a saber por quién o quiénes, frente a la cual convendrá estar preparados de aquí en más— atribuirle semejante importancia a un numerito. Un numerito no es una crítica sino sólo eso: un signito, una representación, una arbitrariedad sin mayor valor. Solo, el fucking número no quiere decir nada. Y además, ¿quién puede estar absolutamente seguro de cuál es el numerito que corresponde encajarle a cada película? Nadie, porque toda calificación es arbitraria y tentativa.

Lo que importa, lo que se supone tiene algún fundamento y argumentación, lo que hay que leer con un poco de atención para discutir, disentir o apoyar, es lo que dice en el texto: ahí es donde el autor pone la firma, no debajo del 6. En ese punto debo decir que no creo caracterizarme por la complacencia. No sólo con *Luna de Avellaneda* sino en general, y en particular con el cine argentino. Sin ir más lejos, daría toda la impresión de que cierto

texto publicado hace un par de meses, a propósito de *La puta y la ballena*, me ha convertido en poco menos que un indeseable a los ojos de la corporación del cine argentino. Algo que *El Amante* debería advertir y reflejar, si verdaderamente pretende ocupar un lugar coherente en la batalla por el cine argentino. En esa batalla, se supone que *Página/12* y *El Amante* deberían estar del mismo lado, por una cuestión de perfil y de posiciones tomadas con respecto al cine. Pero no: ahí va *El Amante* y pone a todos en la misma bolsa, detrás de generalizaciones irresponsables como las que hace Brega.

A una revista de cine con altas pretensiones críticas y políticas debería exigírsele que pensara la cuestión de la crítica con mayor seriedad y ponderación. Sobre todo, en momentos en que la relación entre el cine argentino y la crítica es, justamente, crítica. Pero tal vez sea ingenuo hacerlo: el slogan lanzado como quien eructa, la generalización gruesa y resonante, el binarismo a las apuradas son parte del estilo histórico de *El Amante*. Si no fuera así, no habría cómo sostener ese "Nosotros y ellos" sin el cual esa revista parecería no estar en condiciones de pensar nada.

**Horacio Bernades**

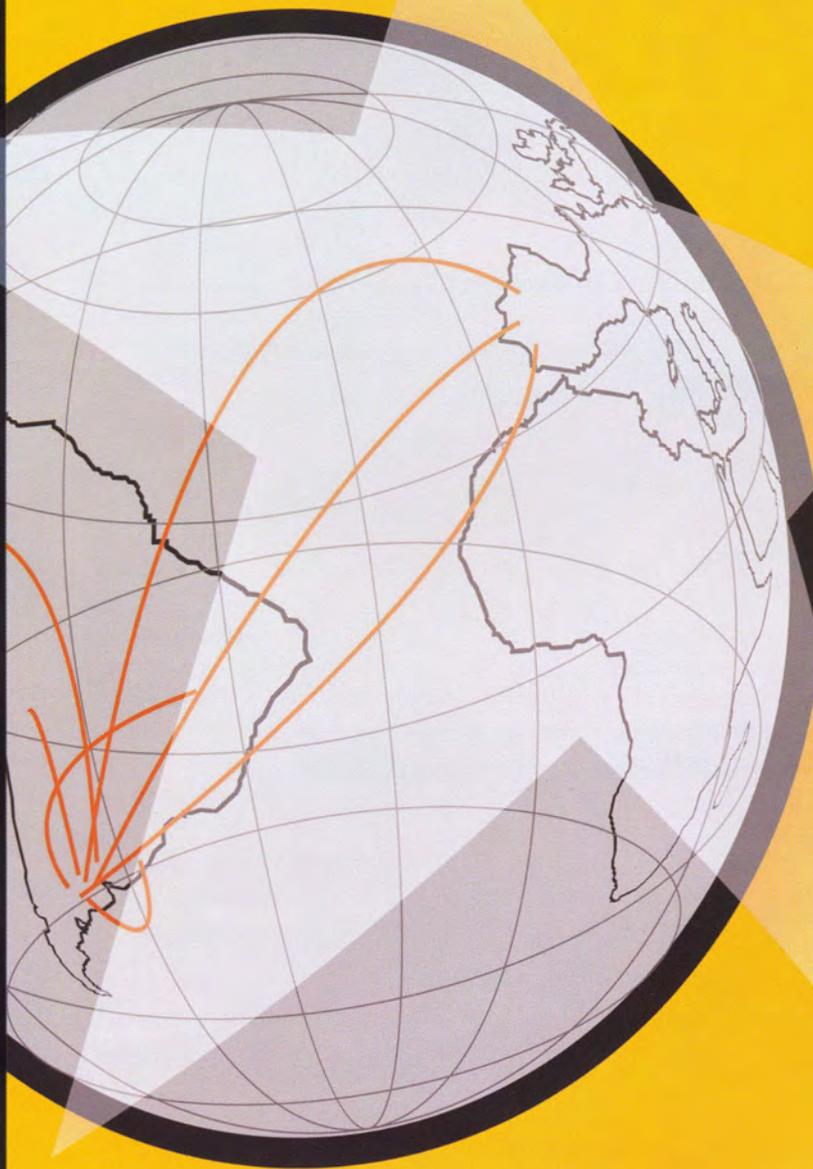
#### Sobre el último Cannes

**Queridos amantes, en especial Flavia y Quintín:** Asiduo lector, siempre ansiando la llegada de la revista, vitalicio, y como si fuera poco (esto último me da un cierto sentimiento de culpabilidad) no siempre de acuerdo —y es normal— con las opiniones emitidas, aunque esclarecedoras, por sus diversos autores, he leído con gran placer el artículo de F&Q sobre el último y perpetrado festival-Carrefour-Mamut de Cannes, y, debo decir con toda sinceridad, es la primera vez que leo algo sobre ese hipermercado del film que dice la verdad, como la historia del rey desnudo. Y tenían que ser argentinos, lo que me llena de chauvinista orgullo, a pesar de vivir aquí desde hace tanto tiempo, o tal vez por eso mismo pues conozco muy bien y por dentro los meandros y los trapitos sucios del cine francés y sus acólitos y sus festivales. No me queda más que agradecerles tan sinceras y verdaderas palabras, también desmistificadoras, porque alguna vez alguien tiene que decir la verdad sobre ciertas cosas y como desgraciadamente el cine se presta tanto (es presa tan fácil para la mistificación) a las mentiras resulta pasto muy verde y sabroso para los chantas... Bueno, no tengo que exagerar tampoco, sólo ocurre que a pesar también de mi avanzada edad sigo amando este arte, que no sé si es el séptimo o el primero, tan vapuleado el pobre por tanta obra inútil que, cuando leo verdades así, sin ambages, me da un gran placer y quería transmitírselo sin más tardar.

Un gran abrazo y sigan así.

**Ricardo Aronovich**

# TODO EL CINE NACIONAL e IBEROAMERICANO



- KM 0 CINE GAUMONT
- KM 1 ENERC
- KM 2 COMPLEJO TITA MERELLO
- KM 3 PALAIS DE GLACE
- KM 300 ROSARIO
- KM 350 TANDIL
- KM 404 MAR DEL PLATA
- KM 480 PARANA
- KM 670 BAHIA BLANCA
- KM 740 VILLA CARLOS PAZ
- KM 820 SAN LUIS
- KM 970 RESISTENCIA
- KM 1000 SGO. DEL ESTERO
- KM 1140 SAN JUAN
- KM 1160 TUCUMAN
- KM 1170 CATAMARCA
- KM 1900 CALETA OLIVIA
- KM 9300 NEW YORK

Espacio INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES





# La Ciudad a mano

> **0800-999-2727**

Lunes a viernes de 7 a 24 hs. Sábados y domingos las 24 hs.

- > Información sobre los servicios de la Ciudad, como Deserción cero, Plan Jefas y Jefes de Hogar y Pase Maestro, entre otros.

> **107 SAME**

Emergencias médicas las 24 hs.

> **103 DEFENSA CIVIL**

Atención permanente las 24 hs. Actúa ante inundaciones, accidentes en la vía pública, derrames de sustancias tóxicas, etc.

> **102 EL TELEFONO DE LOS CHICOS**

Atención permanente las 24 hs. Línea gratuita para realizar consultas y denuncias vinculadas a problemáticas de la infancia.

> **[www.buenosaires.gov.ar](http://www.buenosaires.gov.ar)**

Información para una gestión transparente. Servicios para una Ciudad mejor:

- > Agenda Cultural
- > Guía de Servicios y Reclamos
- > Trámites on line
- > Turismo
- > Exposiciones
- > Noticias
- > Boletín Oficial
- > Campañas
- > Mapas interactivos
- > Licitaciones