

# EL AMANTE

CINE

*Colateral* + especial Michael Mann

## Vivir y morir en Los Angeles

*Hellboy* + Guillermo del Toro

LAS PESADILLAS DEL FREAK

*Los muertos* + entrevista con Lisandro Alonso

POESIA DE UN PAIS QUE VIVE AFUERA DEL TIEMPO

*Familia rodante*, el sentido detrás de las imágenes

EL CINE DE TRAPERO EN VIAJE HACIA ALGO NUEVO

*Trelew*, *Los fusiladitos* y *Lesbianas de Buenos Aires*

ENTREVISTAS A ARRUTI, MILJIKER Y SANTIAGO GARCIA



ANO 13 N° 149  
ARG \$ 9,90 URU \$ 95  
ISSN 150636  
SEPTIEMBRE 2004

# 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.**

Para informes llamar al **4951-6352**

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

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

Estreno + Especial Michael Mann	2	Colateral	
	6	Colateral y los clásicos	
	7	El ladrón, La fortaleza infernal	
	8	Cazador de hombres, Made in L.A. El último de los mohicanos	
	9	Fuego contra fuego, El informante, Ali	
	10	División Miami	
	11	Historia del crimen	
	Más estrenos	12	Los muertos + Entrevista con Lisandro Alonso
		16	Hellboy + Guillermo del Toro
		20	Familia rodante
		22	Polémica: Las trillizas de Belleville
24		Lesbianas de Buenos Aires, Trelew	
25		Entrevista con Santiago García	
27		Entrevista con Mariana Arruti	
29		Historias breves IV	
30		Entrevista con Cecilia Miljiker + Polémica: Los fusiladitos	
32		Héroe	
33		La aldea, Nathalie X, La casa de arena y niebla, El enviado, ¡Yu-Gi-Oh! La película, Contr@site	
34	Hombre en llamas, Dolores de casada, Cruz de sal, Las reglas de la seducción		
35	Osama, El regreso, La seguridad de los objetos		
36	De uno a diez		
Libros	38	Cine, arte del presente	
	40	Hollywood, le Pentagone et Washington...	
	41	El espíritu de la colmena	
42	Entrevista con Jorge Coscia		
Festivales	44	Elcine-Lima	
	46	Locarno	
	50	Derechos Humanos	
51	Manolo Marinero (1943-2004)		
Guía de <i>El Amante</i>	52	DVD	
	54	Directo a video	
	58	Video clásico	
	59	Cine en TV	
	62	Correo	
	64	Llego tarde	

Murió Jorge B. Rivera, escritor, investigador, periodista cultural y profesor. Le gustaba en serio, sin condescendencia, la cultura popular. Escribió sobre el cómic, sobre cuestiones laterales y oscuras del cine, sobre pérdidas y apasionantes discusiones en torno a la historia y la literatura argentina y rioplatense. Y escribió, entre otros, un libro al que siempre vuelvo como referencia, como faro: *El periodismo cultural*. Sus nociones sobre la crítica en general y sus consideraciones acerca de la cultura vista desde el periodismo fueron valiosas bases para intentar hacer pie en mi trabajo.

Rivera daba una fuerte impresión de solidez y seguridad con su porte gigantesco, su bigote de morsa y su vozarrón. Pero esa solidez no provenía solamente de su aspecto físico, sino además de su manera de encarar el trabajo y la investigación histórica. La materia de la que era titular en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA, Historia de los Medios, era resistida por muchos alumnos y no pocos profesores. Rivera y varios de su equipo de cátedra eran obsesivos con los datos y con la precisión de la información. En parte del material que uno debe leer en esa carrera, a veces aparecen algunos errores informativos, sobre todo en lo referido al cine y a la música popular. Pocos le prestan atención o le dan importancia a este tipo de cosas, justo en una época en la que el periodismo debería reaprender el valor de la exactitud en la información. Rivera les prestaba mucha atención a estas cosas, su materia era un lugar donde él era el primer convencido de que para conocer mejor la cultura popular (o la cultura a secas) había que respetarla mediante la difícil búsqueda de la precisión. A él le dedicamos este número.

Javier Porta Fouz

## STAFF

**Directores**  
Eduardo Antín (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, Federico Karstulovich, Eduardo Flores Lescano.

**Secretaría**  
Alejandra Chinni

**Cadete**  
Gustavo Requena Johnson

**Correctoras**  
Gabriela Ventureira  
Malala Carones

**Meritorio de corrección**  
Jorge García

**Colaboración en el cierre**  
Diego Trerotola  
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**  
Latín Gráfica. Rocamora 4161,  
Buenos Aires. Tel 4867-4777

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



## COLATERAL

*Collateral*

ESTADOS UNIDOS  
2004, 120'

**DIRECCION** Michael Mann  
**PRODUCCION** Michael Mann, Julie Richardson  
**GUION** Stuart Beattie  
**FOTOGRAFIA** Dion Beebe, Paul Cameron  
**MONTAJE** Jim Miller, Paul Rubell  
**MUSICA** James Newton Howard, Tom Rothrock  
**SONIDO** Elliott Koretz  
**DISEÑO DE PRODUCCION** David Wasco  
**INTERPRETES** Tom Cruise, Jamie Foxx, Jada Pinkett Smith, Mark Ruffalo, Peter Berg, Bruce McGill, Irma P. Hall, Barry Shabaka Henley, Richard T. Jones, Javier Bardem.



# Rapsodia en azul

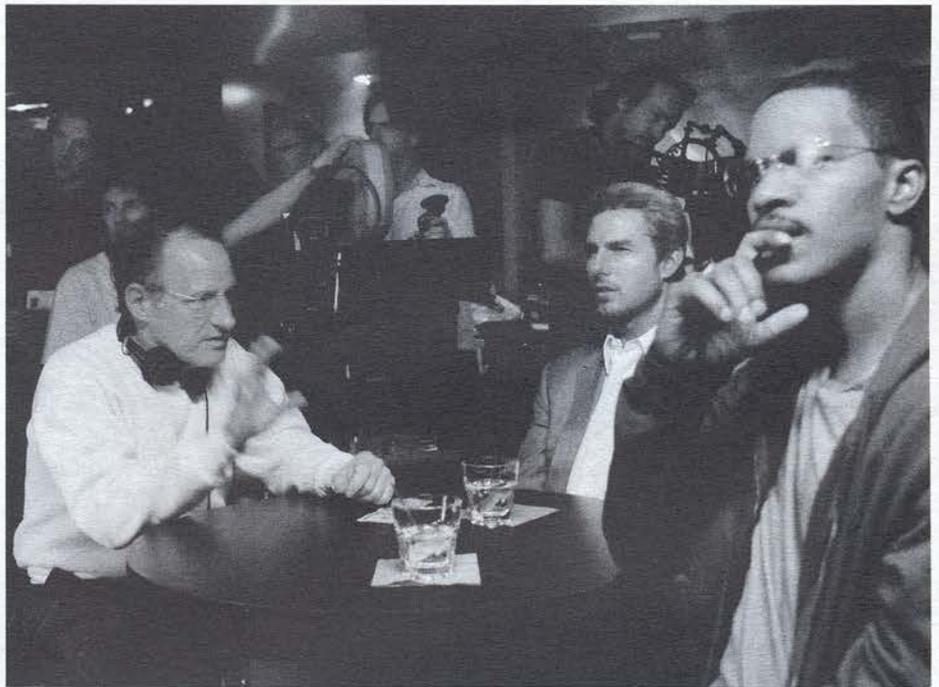
por JAVIER PORTA FOUZ

Nunca le habíamos dedicado mucho espacio a Michael Mann (nunca más de una página, y a veces en contra). Con los años, este director fue ganando adeptos en *El Amante*: los que lo rescataban por sus series y *Manhunter* y/o quienes percibían que desde *Fuego contra fuego* se generaba un nuevo impulso en el mainstream. Aquí, una crítica de *Colateral* –que gustó mucho a buena parte de la redacción– desde la perspectiva del resto de la obra de Mann, y luego otra mirada sobre el film. Y hay más, pero eso se explica más adelante.

Aquí, Michael Mann, nacido en Chicago pero fascinado por Los Angeles, prepara la secuencia del club de jazz. En la otra página, imágenes de *Colateral*.

El cine de Michael Mann se parece cada vez más a sí mismo; esto es, a un cine en una búsqueda permanente de los secretos actuales del entretenimiento popular y sofisticado. Se parece cada vez más porque está logrando, a fuerza de trabajo y persistencia, los resultados perseguidos. La promesa de vigorizar al Hollywood industrial y al cine de género aparece cumplida —con creces y con una libertad que la lleva más allá del género— en *Colateral* (y provoca cierta felicidad encontrarse con esta película que conoce las simples viejas reglas del impacto dramático para distraer sobre lo que se está contando en el trasfondo). Un ejemplo sobresaliente: la secuencia del primer viaje en taxi de los protagonistas, con un fondo musical muy tranquilo, usada para aletargar al espectador y para que el impacto sea mayor frente al primer asesinato. Esto poco tiene que ver con golpes de efecto: se trata de un armado de la acción minucioso, planificado y sólido. Dentro de la cinefilia en perpetua búsqueda de héroes, parece ser importante ungrir a Mann como autor. Incluso negarle tal rótulo enviándolo a la carpeta de “artesanos” es un acto cinéfilo imbuido de un veloz autorismo (el artesano no llega, por falta de una firma propia en el estilo y en la creación de un mundo personal, a la categoría de un autor). El problema es que estas categorías se usan demasiado como etiquetas *prêt-à-porter* que cada vez explican menos y, aun aplicadas con justeza, suelen ahogar la capacidad de análisis, de interpretación y, sobre todo, de descripción (que sí forma parte de los procesos nombrados pero que no está de más resaltar). Si se supone que X es un autor, hay que ponerse un modelo de anteojera ligeramente distinto al que se utilizaría para hablar desde la etiqueta de artesano, pero el efecto suele ser muy parecido. No hay mucha fundamentación más allá del rótulo, y la visión de la película se reduce a si el director decidió tal o cual cosa, y si tiene o no un “mundo”, lo que termina incluyendo cada elemento del film y hasta todos los diálogos, que tal vez ni haya escrito (como sucede en *Colateral*).

Sin embargo, el cine firmado por Mann tiene en su mayor parte una lógica propia, un *look* propio (la imagen de Mann es un *look*) y un sonido propio. En *Colateral*, la identificación



con la luz azulada permanece: ya no está como director de fotografía el italiano Dante Spinotti (en yunta con Mann en *Manhunter*, *El último de los mohicanos*, *Fuego contra fuego* y *El informante*), pero el azul sigue siendo la marca *cool* para las imágenes. Y hasta podríamos ir más lejos y hablar de una pertinaz ética de las acciones. ¿Pero estas características no lo convierten en un autor? Tal vez sí, pero esperemos un poco, vaguemos con menos presión y más exploración libre por *Colateral* y la filmografía previa de Mann.

La política de los autores partió, en forma parcial, de un reclutamiento de figuras en la industria de Hollywood. Rivette, Truffaut y otros argumentaban que, a pesar de la industria, había personalidad y particularidad en lo que firmaban Hitchcock, o Hawks, o Lang. Pero Mann no necesita ser definido como autor *a pesar de* la industria, porque el adjetivo “industrial” le calza, en términos positivos, como a pocos (y es tan industrial en términos maquínicos que, desde este ángulo, jamás podría ser un artesano).

Mann necesita un excelente proceso de sonido (las balaceras de *Fuego contra fuego* todavía son agudas, límpidas y lacerantes) y necesita de la industria para contratar al actor estrella Tom Cruise (no vamos a hablar acá de sus méritos; ya estaban en *M: I2*, que además produjo). Quizá sea sólo un detalle, pero su maduración como cineasta se produce a partir del momento en que puede contratar con continuidad a las estrellas más caras (Pacino dos veces, De Niro, Will Smith, Russell Crowe). Decía Edgar Morin en su libro *Las estrellas de cine*: “Ciertos realizadores tienen libertad para elegir estrellas; en la práctica, nunca tienen libertad para dejar de elegir estrellas”. Lo interesante es que Mann se siente cómodo así, sobre todo desde *Fuego contra fuego*. Pero no es sólo por cuestiones de despliegue

y prestaciones financieras mastodónticas que Mann necesita de la industria. Lo industrial, lo gris forma parte del núcleo duro de su cine. Mann precisa helicópteros para filmar sus planos aéreos, que en *Colateral* se inflan de una importancia que excede lo habitual en el cine masivo. Uno de esos planos, aquel que reencuentra al taxi detrás de humos industriales, exhibe el mundo gris y hasta áspero de Los Angeles e ilustra sin declamaciones pero con firmeza y dureza por qué, como menciona Vincent (Cruise), Los Angeles es la quinta economía del planeta, más allá de los esplendores de la industria del cine, la otra industria sin chimeneas. Ese es un plano que expone el mundo en el que se mueve Mann, la ciudad real con sus afueras con chimeneas, y que será empatado más tarde con otros humos industriales vistos desde el taxi. En el cine de Mann, una obra hecha en colaboración con la máquina (como proponía Jean Cocteau), podemos vislumbrar las cosas y las gentes a través de lo industrial, y también podemos vislumbrar lo industrial contemporáneo a través de las cosas y las gentes. Tal vez por eso las películas más fallidas de Mann sean dos de las tres de época: *El último de los mohicanos* y *La fortaleza infernal*; *Ali* le salió bien, quizá porque el final del relato ocurría en los 70.

Lo más rabiosamente actual del universo de consumo y expresivo *hi tech* (duro, con cero componente artesanal) ha estado presente muchas veces en su cine. En *Colateral*, la mayor parte de los planos fueron realizados en digital. Este desafío, a contrapelo de la mayoría de las grandes producciones no plagadas de efectos, entrega imágenes distintas, fuertes, que asumen la tecnología reciente y la aprovechan para que las nuevas texturas sean dirigidas, marcadas con un toque personal. Ya en *Manhunter* todo era *state of the art*, des-



de las casas que habitaban los personajes hasta la música, siempre envolvente, casi acuosa, en explosiva combinación con percusión intensa desde *Made in L.A.* (borrador de lujo para *Fuego contra fuego*). Las armas y los sistemas de comunicación de los personajes de *Fuego contra fuego* y los celulares y la presencia de los ominosos pasillos de los poderes de las industrias tabacalera y de la comunicación en *El informante* apuntalan, con acero, ladrillo y sonidos electrónicos, el tenso marco de los personajes. El look de los films de Mann habla de lo por venir ya en el shock del presente, y hasta puede entreverse un cierto futurismo en su fascinación por las máquinas. Pero esa fascinación es aparente, o parcial, porque las películas de Mann quedarán, a fin de cuentas, como un canto futurista desengañado, un futurismo extrañamente humanizado y moralizado, un futurismo triste pero digno. Como si Mann hubiera tomado, para regir su programa estético, palabras del futurista italiano Marinetti, quien en 1909 decía: "Nosotros pretendemos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada... El esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza; la belleza de la velocidad, un automóvil de carrera, con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo". El futurismo italiano, racista, misógino, bestial, no es por cierto la base ideológica del cine que dirige Mann. Pero por otra parte es innegable que sus películas son de una fuerte masculinidad, en la que el músculo tenso indica el trayecto y el punto de llegada. Una fuerte tensión viril recorre su cine, virilidad que necesita el sostén de las mujeres (nunca las protagonistas en su cine) y apoyarse en relaciones de lealtad. Ese nudo fuerte del cine de Mann no está en toda su filmografía, pero sí en *Manhunter*, *Made in L.A.*, *Fuego contra fuego*, *El informante* y *Colateral*. En esos cinco films, los hombres de Mann son profesionales que cumplen su tarea a conciencia (o a los cuales la conciencia los hace ponerse en movimiento), y establecen relaciones que los llevarán a probar su entereza y su responsabilidad. La moral del cine de Mann aparece hoy como de otra época con mayores seguridades, es una moral que algunos considerarán anticuada y casi naïf, armada en contrapunto al estar enfundada en



imágenes y sonidos ultramodernos. En la pentalogía mencionada, no hay espacio para la tilingüería ni la mezquindad en las decisiones. Los héroes de Mann están hechos de conciencias individualizadas por relatos que los ubican como seres responsables, que se enfrentan a decisiones profundas. Dentro del taxi, escenario dramático principal de *Colateral*, asistimos a dos momentos de decisión cruciales para el protagonista Max (Jamie Foxx, quien actúa sutilmente su falta de decisión inicial con el físico, con los hombros caídos, los músculos fuera de tensión). Al principio de la película, el taxista discute la ruta del viaje con una pasajera, para terminar ganando menos dinero pero habiendo realizado un mejor trabajo. El orgullo de la honestidad y el profesionalismo se combinan en Max con una timidez rayana en la indolencia, cuestión que se resolverá en el momento fuerte del final, en la otra decisión —el pasaje de un estado a otro se muestra con la aceleración de la máquina— crucial para definir la personalidad del taxista, que pasará a formar parte, endureciendo la mirada (ahora ya cargada de decisión) y tensando el cuerpo, de los hombres de Mann. Es decir, pasará a integrar una clase de personajes decididos y con una integridad superior a la media del ambiente; ellos mismos son otra de las evidencias que, película a película, nos indican que estamos ante un autor de cine, uno industrial, poseedor de una tecnofilia triste, digna y en conflicto. El eterno conflicto de quienes hacen las cosas con responsabilidad e insisten sobre ese punto desde sus personajes.

*Colateral* demuestra que se puede refinar un método recuperando lo hecho con anterioridad, y no me refiero solamente a la luz azul y la lógica de las acciones, a cierto estilo visual y ciertos códigos de comportamiento. En *Colateral*, Mann utiliza música presente

en sus films anteriores (de *Fuego contra fuego* y de *El informante*), algo de lo que no hay muchos otros ejemplos y que refuerza la coherencia de su estilo desde el sonido. Además, profundiza su manera de narrar, de rápida inmersión en cada secuencia sin presentar los espacios en planos meramente descriptivos. Mann es llevado por la acción: no explica sino que aplica, por eso la velocidad de sus relatos; y se mueve con una libertad inusual para el cine del Hollywood de hoy, por eso es tan reconocible, y por eso puede permitirse filmar otra Los Angeles, distinta a la que habíamos visto (incluso distinta a las muchas Los Angeles que muestra el documental *Los Angeles Plays Itself* de Thom Andersen). Aun considerando la gigantesca lista de películas que han mostrado la ciudad, Mann echa nuevas luces —duras, nocturnas, anónimas, brutales, inspiradoras— con *Colateral*, y termina de delinear su retrato personal de Los Angeles, ya alejado del policial de enfrentamiento multitudinario de *Fuego contra fuego*. Mann narra, en una noche y en un coche, con apenas dos protagonistas y con una libertad para reconvertir el rumbo de la historia a cada rato que recuerda la estructura nada fija de una rapsodia, con su tendencia a la celebración un poco épica y hasta salvaje (en esta película de taxi y otras máquinas, puede hablarse de violentos volantazos). Si Woody Allen tomó a Gershwin y homenajeó a Manhattan con la música de *Rapsodia en azul*, Mann hizo lo propio con Los Angeles, sólo que ahora lo azul está en la imagen y la rapsodia en la manera de contar (en su nota sobre *Familia rodante*, Quintín habla de *Colateral* y menciona el jazz y la improvisación, otra manera de describir la forma narrativa de la película de Mann). La épica de lo salvaje, de lo fuerte y de lo muscular encuentra en la ética del mundo de Mann un cruce urbano que nos recuerda por qué todavía vivimos en grandes ciudades: para ir al cine a ver estas historias y sentir las cercanas.

Una vez más, las anteojeras que se calzaron Rivette, Truffaut y los otros hace medio siglo prueban que pueden ser puestas en duda y desempolvadas para luego volver a afirmarse ante una nueva evidencia de la existencia de un autor: Mann tiene una moral, una moral estilizada. Con el estilo seduce, y con la moral repele a todos aquellos que quieren que el cine no les diga que las cosas se pueden hacer mejor. Y así nos obliga a pensar más allá del autor y pasar a la política (un viejo reclamo de Godard), a la acción, a llamar la atención sobre un cineasta que, en el Hollywood actual, todavía sabe atrapar al espectador de paladar preparado para el entretenimiento popular, lo que equivale a decir, otra vez en palabras de Cocteau, el buen entretenimiento, ese que es capaz de proveer, como ningún otro, el arte del cine. ■



# Festejando los clásicos

por SANTIAGO GARCIA

*Colateral* es una gran película hecha hoy, con estrellas del cine actual y con un director en plena carrera. Su conexión con el cine clásico norteamericano es tan notable que se trata de un film muy distinto a la producción media de la industria. En Estados Unidos eso no afectó para nada su carrera comercial; en Buenos Aires, donde los espectadores se autoproclaman (muy equivocadamente, dicho sea de paso) amantes del buen cine y poseedores de un paladar exquisito, la película encontró un público dividido por partes iguales, e incluso con serios detractores. Pero no se trata de un film de homenajes o atrapado en un lenguaje de otra época. *Colateral* es una apuesta inteligente que recurre a aquellas ideas que tan bien funcionaban en el cine clásico y que, bien utilizadas, dan excelentes películas también hoy. La belleza, el tiempo necesario para entrar en el relato y la vocación de jamás aburrir. Precisión en el ritmo y la convicción de que cada diálogo y, sobre todo, cada acción son importantes. Lo primero que vemos en pantalla son los logos de DreamWorks y Paramount, ambos en blanco y negro, el anuncio de una afinidad con el cine clásico. Desde ese momento, uno puede estar más o menos atento, pero esa relación con los cineastas del pasado está bien manifiesta. En su esencia, *Colateral* de Michael Mann se emparenta con Alfred Hitchcock, y no por una escena del final que nos recuerda a *La ventana indiscreta*. Eso sería lo obvio, lo directo, lo perezoso, lo simple. Del

director inglés, Mann redescubre la capacidad de enfrentar a dos personajes con algo en común, dos seres que se encuentran en los lados opuestos de la alienación. Uno a punto de estallar o teorizando sobre la posibilidad de estallar y el otro dentro del mundo de la locura y el crimen. Y esto se veía en *Pacto siniestro*, como también en *La sombra de una duda* o en *Festín diabólico* y otras películas de Hitchcock. El taxista Max (Jamie Foxx) está resignado, paralizado en su trabajo, soñando y soportando. En cualquier momento podría estallar como aquel taxista tan bien filmado aunque tan mal pensado de *Taxi Driver*. Pero Mann es un hombre práctico, un hombre de pruebas, de hechos, carente de misticismo italoamericano. Más cerca de Hitchcock que de Scorsese, pone a su Mr. Hyde en el asiento de atrás; la fuerza liberadora de la locura se sube al taxi y lo arrastra por una noche de crímenes. En el cine actual se había perdido esa idea de poner el mundo reprimido de un personaje en otro personaje, fue reemplazada por el personaje imaginario a través del cual el protagonista libera su locura. Esta forma muchas veces tramposa de encarar esa dualidad carece de riesgo y de ambigüedad para el espectador, que contempla todo bien desde afuera, sin ningún compromiso. Como el siniestro tío Charlie de *La sombra de una duda*, Vincent (Tom Cruise) consigue decir cosas que atraen al espectador, y su fuerza liberadora incluye un desafío a las reglas y las convenciones. Si el tío Charlie contaba con

la admiración de su sobrina, acá Max va a sentirse en algo atraído (como el espectador) por las actitudes de Vincent, hasta que llega el momento en el que le dispara a Fanning (Mark Ruffalo). Allí Mann nos separa de él y nos induce junto con Max a perder toda esa simpatía. Y aun así, estos dos personajes terriblemente solitarios conmueven hasta el final. Emoción y acción conducen directamente a otro director que también filmaba muy bien las ciudades: el duro Don Siegel. Sin ir más lejos, *Fuego contra fuego* combinaba la vida privada de sus protagonistas con la acción, dándole muchas escenas dramáticas familiares al film, el mismo procedimiento que utilizó Siegel en *Madigan*. *Colateral* no sería nada sin esa particular sensibilidad clásica para definir a sus personajes sin tener que decir mucho y comprometernos emocionalmente con ellos sin caer en golpes bajos, psicología barata o comentarios religiosos. La dureza está en las formas y no en el contenido. Otro director inevitablemente citable es el profesional Howard Hawks, a quien se puede percibir en la dedicación al trabajo que tienen Vincent, Max, Annie y Fanning, los cuatro personajes principales del film. Pero el compromiso y la ética son temas de otros grandes cineastas clásicos, como Fritz Lang. Yo sugiero dejar de llorar a los clásicos como cinéfilos viudos y alegrarnos de que aquello que construyó la historia del cine siga vivo en nuevas formas pero con las mismas virtudes de siempre. ■



**LADRONES**  
*Thief*, EE.UU., 1981, 122', con James Caan



**EL FUERTE INFERNAL**  
*The Keep*, EE.UU., 1983, 96', con Scott Glenn

## Un hombre solo Infierno trash

Aquí les presentamos un repaso de todas las películas que dirigió Michael Mann. Muchos relatos de policías y ladrones, incluso la misma historia contada dos veces, la primera aparición de Hannibal el caníbal y además el recuerdo de las series *División Miami* e *Historia del crimen*. Y también indios, nazis y el más grande boxeador.

*Thief*, la ópera prima de Michael Mann (para el cine, ya que dos años antes había dirigido un telefilm llamado *The Jericho Mile*), es en varios sentidos la génesis de *Made in L.A.* y su remake *Fuego contra fuego*. Podría decirse que, como un Howard Hawks contemporáneo, Mann hizo la misma película tres veces, aunque no sería del todo acertado, ya que si bien *Thief* tiene varios puntos en común con las otras dos películas, el tono es más bien intimista, muy centrado en el personaje que interpreta a la perfección James Caan como el ladrón del título, experto en cajas fuertes. Pero si hablamos de Mann como un Howard Hawks contemporáneo, hay que decir que la película es casi un western, aunque más fordiano que hawksiano. Tanto por el cansino, acomplexado, duro *-johnwayneano* digámosle- personaje protagónico, como por su tono de western crepuscular, que concluye con un duelo de apabullante clasicismo y con nuestro (anti)héroe alejándose hacia el horizonte.

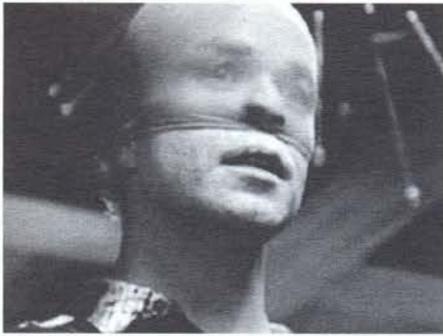
Como toda película de Mann, *Thief* está muy bien filmada, con un puñado de secuencias antológicas, como la del robo *-construida a base de planos detalle-*, un par de exquisitas muertes en ralenti y el mencionado duelo final (también exquisito y en ralenti). Es una lástima que la edición local de la película *-rebautizada, desafortunadamente, Ladrones-* no esté a la altura del acontecimiento. La copia es pésima, carente de definición y demasiado oscura, lo que impide el goce de un film tan atractivo visualmente como este, que además en gran parte transcurre de noche.

*Thief* termina siendo uno de los films más logrados del siempre consistente Mann. Si bien es (¿casi?) su ópera prima, ya se notan en todo momento su garra, su intensidad, su capacidad de amalgamar lo clásico con lo moderno *-en este aspecto hay que destacar también la excelente banda de sonido a cargo de Tangerine Dream-* y, principalmente, su incondicional amor por el cine.

Juan P. Martínez

Año 1941: primero nazis no tan malos comandados por Jürgen Prochnow, después nazis muy malos a las órdenes de Gabriel Byrne, son enviados a velar por un paso de los Cárpatos en Rumania. Ahí encuentran una aldea y un fuerte que esconde una fuerza misteriosa y mortal. Nadie sabe por qué, cuándo o para qué fue construida la fortaleza pero queda claro que su propósito no era impedir la entrada desde el exterior sino más bien la salida de ¿algo?, ¿alguien? Un Scott Glenn residente en Grecia percibe (en forma de lluvia lumínica) los extraños acontecimientos, echa luces por los ojos y se dirige al fuerte para impedir la salida de los extraños habitantes, ya presentados con forma de espesos humos que giran o enormes masas musculares sin epidermis con rostros cuyos orificios emiten radiaciones de color rojo. Con todo esto ya hay suficientes características como para programar esta película en algún ciclo de cine bizarro de traspase.

Además, se suman el joven-viejo Ian McKellen, como un judío que pacta con los monstruos para eliminar al Tercer Reich, y una Alberta Watson jovencísima (futura Madeline de la serie *La Femme Nikita*) como su hija, ambos trasladados desde un campo de concentración. La película acusa todos y cada uno de los 21 años que tiene: los efectos especiales son de pacotilla y la música es tan de sintetizador de los ochenta que causa simpatía. Las máquinas de humo fueron amortizadas aunque hayan sido adquiridas el día anterior al inicio del rodaje, pero todo lo que refulege es azul. En eso, y en que los malos son coherentemente malos sin explicaciones aledañas, hay unos rastros a seguir que alinean a *El fuerte infernal* con las futuras obras de Michel Mann, hoy convertido en un Señor Director que de haberse retirado después de esta película, estaría relegado al sector de "Clase Z" de cualquier videoclub del barrio. Fabiana Ferraz



**CAZADOR DE HOMBRES**  
*Manhunter*, EE.UU., 1986, 119', con William Petersen



**MADE IN L.A.**  
*L.A. Takedown*, EE.UU., 1989, 92', con Scott Plank



**EL ÚLTIMO DE LOS MOHICANOS**  
*The Last of the Mohicans*, EE.UU., 1992, 113'

## La primera

La tentación es lógica: comparar *Manhunter* con *El silencio de los inocentes*; la misma historia, personajes casi idénticos, puesta en escena diferente. Mann era un director de culto (especialmente por la serie *División Miami*) cuando decidió adaptar la novela de Thomas Harris. Contó en los protagónicos con Farina, actor *cool* de series ochentas, Petersen recién salido de *Vivir y morir en Los Angeles* de William Friedkin y Joan Allen, aún no tan conocida y todavía lejos del look Hillary Clinton. También, y esto resultaría fundamental, Mann presentó a Brian Cox como el Dr. Lecter, sutil en la composición, inquietante en el gesto, temible en sus acciones.

Pues bien, *Cazador de hombres* es un clásico policial de los 80 (ambientes, exteriores, personajes, banda de sonido); sin embargo, dentro de los tópicos genéricos de hace dos décadas, *Manhunter* está muy lejos de *48 horas* o *Duro de matar*, por nombrar dos títulos clave de aquel entonces.

Mann, al contrario de lo que luego haría Demme con *El silencio de los inocentes*, elige una puesta en escena fría, cerebral, austera, con colores pálidos y personajes que no levantan la voz. Petersen encarna al policía que interpretaría Jodie Foster y, por lo tanto, no hay lugar para la seducción desde la mirada y las palabras de Lecter. Tampoco para la admiración entre policía y preso. Tal vez, la mayor diferencia entre ambas versiones están en la sutileza que transmiten las imágenes de *Manhunter* y en la contundencia de las escenas más recordables de *El silencio de los inocentes*. El tono menor y sin demasiadas pretensiones que impera en la película de Mann contrasta, por supuesto, con la exultante y maravillosa composición de Anthony Hopkins en el film de Demme. Ni esto ni lo otro: en mi opinión, se trata de dos buenas películas con objetivos estéticos en permanente oposición. **Gustavo J. Castagna**

## En potencia

Con una incipiente carrera cinematográfica en su haber, Michael Mann dirigía en los 80 la conocida serie *División Miami*. *L.A. Takedown*, piloto de otra serie que nunca llegó a realizar, se convirtió en 1989 en un telefilm. En *Made in L.A.* (título en inglés de la edición en español) el jefe de la policía de la Unidad de Homicidios de Los Angeles intenta desbaratar a una banda y atrapar a su cabecilla tras el robo de un blindado. En medio de correrías, tropelías y tiroteos, perseguidor y perseguido hacen una pausa y toman un café. Los dos asumen (como en la fábula de la rana y el escorpión) su propia naturaleza. La historia —se sabe— reencarnará seis años después en *Fuego contra fuego*, con nuevos ropajes, estridencias y resonancias. Este telefilm profetiza la línea argumental de su sucesora con menos personajes y un final no tan admirable. Un Mann en potencia prefigurando las calles nocturnas de L.A. intensificadas luego en las tomas de *Colateral*; trazando los cimientos de un mundo donde ser ladrón o policía no es una elección moral sino la fatalidad desde donde nos asomamos a una ley arbitraria. Pero *Made in L.A.* puede ser más que un borrador. Y aunque la remake explota acabadamente las posibilidades del cine de la industria, el telefilm conserva fresca, momentos eróticos generosos, una notable naturalidad en las actuaciones desprovistas de grandes nombres. Y además la cámara de Mann en perpetuo movimiento, la incesante proliferación de planos agotando cualquier espacio, la música —exceptuando el tema de Billy Idol del final— usada con una precisión increíble, una narración descarnada que se descomprime en momentos reposados (¿poéticos?) algo subrayados. Pero ni en estas treguas, ni en los encuadres deliberadamente compuestos —Michael Rooker y Laura Harrington 3/4 de perfil mirando al sudeste y al sudoeste respectivamente— nos llega a resultar artificial. Bastante bien para un telefilm, un poco ambicioso como proyecto de serie.

**Lilian Laura Ivachow**

## Muerte o gloria

La relación tensa entre el honor y el instinto de supervivencia marca moralmente a *El último de los mohicanos*. Desde el título se anuncia que el instinto tiene los minutos contados y que el honor se impondrá en esa pugna. Y la relación de los personajes con ese honor será la que determine la muerte o la gloria. O las dos cosas, si resignan la supervivencia en pos de la dignidad, por ejemplo al entregar la vida como forma de redención. Consagraciones, sacrificios, suicidios, muertes cobardes y heroicas son las opciones que ofrece la doble entrada de los ejes longevidad y honor. A lo largo de la secuencia clave de la película, que va desde la caída del fuerte William Henry hasta la persecución de los hurones, Mann les plantea esta encrucijada a casi todos los personajes y es el único momento en que la opción de intentar sobrevivir parece sacar alguna ventaja. Pero en cada uno de los combates cuerpo a cuerpo de la película se nota cuál es la posición del director. El honor brota de la distancia de cámara que elige Mann en las luchas. Se nota que evita regodearse en el gore como única forma de alcanzar la verosimilitud en una batalla. Al ver hoy *El último de los mohicanos*, queda la sensación de que la opción de tomar la brutalidad con planos detalle se barajó y se descartó (tres años más tarde, Mel Gibson popularizaría esa técnica en *Corazón valiente*). Aunque en *El último de los mohicanos* no se niegan las crueldades de la guerra, Mann siempre se acerca a las atrocidades con prudentes planos medios, aunque la reacción natural ante un hombre arrancándole el corazón a otro sea la de acercarse. La coherencia entre la forma y el contenido enaltece a una película que fue castigadísima en la revista al estrenarse (ver la crítica "Cómo filmar mal: un método" por Quintín en *El Amante* N° 13) y aún hoy no despierta muchas pasiones en la redacción.

**Nazareno Brega**

**FUEGO CONTRA FUEGO**

Heat, EE.UU., 1995, 172', con Al Pacino y Robert De Niro

**EL INFORMANTE**

The Insider, EE.UU., 1999, 151', con Al Pacino

**ALI**

EE.UU., 2001, 159', con Will Smith y Jamie Foxx

## Lealtades

Cuando se estrenó *Fuego contra fuego*, se decía que era sólo un policial más, respetuoso de las reglas básicas del género, que cumplía casi a la perfección. Sin embargo, con el correr de los años el film cobró magnitud a la luz de la filmografía posterior de Mann que, como buen autor, es consciente de sus procedimientos y de sus inquietudes. Dos personajes enfrentados, el policía y el delincuente, ambos inteligentes, considerados por sus pares como los mejores, despliegan dos éticas al parecer contrarias. También algunas características los unen: son solidarios con los suyos, vulnerables, fracasados en el amor, en la construcción de una familia, en el terreno de lo privado, mientras que en el espacio público, frente al mundo, frente a sus congéneres y también a sus enemigos, son imbatibles. Si el mundo del delito los separa, también los une; y si el mundo de las lealtades los enfrenta, también los une y los condiciona. Mann pone en juego un duelo de titanes situado en la ciudad de Los Angeles, que es la tercera protagonista de la historia, al igual que en *Collateral*. Cámaras móviles, dinámicas muestran los enfrentamientos en desmedro del clásico plano-contraplano; exclusividad del primer plano para demostrar un poco más allá la complejidad de los protagonistas. Dos tipos encerrados en una gran ciudad, en un ámbito urbano que despersonaliza y convierte a todos en un continuo homogeneo, donde la ley del más fuerte es la que predomina. El duelo se hace esperar, pero es allí donde ponen de manifiesto sus necesidades, sus compromisos, su entereza. Sabemos que ninguno va a ceder. El último plano del film es revelador, alguien tiene que morir y el que sobrevive queda vacío, ya no tiene contra quién luchar; de espaldas a la cámara (que es como estar de espaldas al mundo) se da cuenta de que sólo deberá enfrentarse a su propia vida llena de miserias, llena de bajezas, como la de cualquiera.

Marcela Gamberini

## Bajo presión

En las películas de Mann hay un ímpetu en el manejo de la cámara y una puesta en escena de precisión extrema que en el caso de *El informante* hace que nos importe bastante poco si se basa en un hecho real o no. La música, los tonos azules, el arrollador avance de la historia se asemejan más a una irrealidad, a un volar más alto de lo que la realidad nos permite. Mann no pretende aleccionar sobre los numerosos temas que la película patea por el camino hacia su verdadera esencia: los conflictos, casi inverosímiles, que gente común como Jeffrey Wigand –el informante– y Lowell Bergman –un periodista de ideales aplastados– enfrentan para conservar el orgullo intacto en medio de un clima viciado. Mann integra a sus personajes en los espacios atendiendo a los detalles que caracterizan a los medios de comunicación y a la magnitud de las tabacaleras. Las presiones que estas ejercen sobre los multimedios y los ex empleados como Wigand no se presentan con un tinte discursivo –a pesar de los diálogos prolongados– sino que se evidencian en numerosas secuencias como la escena en el campo de golf, donde el constante ruido de las pelotas nos remite a la asfixia de Wigand, a lo que contribuye también el manejo de los silencios por parte de Russell Crowe. Esa omisión de juicios de valor o reflexiones moralizadoras se reemplazan por personajes que cuidan sus intereses a pesar de que sus convicciones entran en una agonía absoluta, por momentos clave en los que Mann les da un respiro a las cataratas de frases (algunas obvias, otras geniales) y se concentra en miradas y actitudes, como el incesante correr de Pacino o la furia contenida de Crowe. Al igual que en toda su filmografía, son sus personajes quienes alcanzan un sitio superior gracias al talento del director para adaptarse a ellos, y a pesar de que Wigand, Bergman y Mike Wallace realmente sufrieron censuras, dieron su palabra y la traicionaron al mismo tiempo, el film deja latente lo vital: en el cine quedan pocos (anti) héroes así. **Milagros Amondaray**

## Box Dei

Si bien *Ali* no es un típico exponente del estilo de Michael Mann, transmite esa fisicidad tan característica de su cine. Extraño biopic que no pretende ahondar más allá de lo adecuado (evitando a toda costa caer en sensiblerías de telefilm) y se concentra en la toma de conciencia política por el entonces Cassius Clay (y en su relación con Malcolm X) y en su confrontación con el sistema en la mítica pelea contra Joe Foreman en Zaire, cuando Ali ya se ha erigido en figura contestataria. Se hacen presentes dos fuertes elementos autorales en Mann: el tema de la caída y la redención (un lastre que les quita dinamismo a muchas de sus películas) y el duelo entre dos fuertes protagonistas, aquí entre Howard Cossel (Jon Voight, brillante), periodista deportivo y amigo del boxeador, y el propio Ali (sin esos duelos, los films de Mann perderían buena parte de su eficacia). Es precisamente en el segmento que transcurre en Zaire donde el film gana en espesor y dialoga con ese brillante documental sobre la pelea llamado *When We Were Kings*, de Leon Gast. Como esta última película, *Ali* logra construir una imagen mítica del boxeador (el mito es otro elemento básico en los films de Mann). En cambio, la presentación-humanización del personaje queda un tanto desdibujada, ya que las líneas dramáticas secundarias respecto de la construcción del mito, si bien funcionan en el primer tramo del film, no terminan de cerrar y le agregan minutos innecesarios al metraje. La película va construyendo al ídolo frente al espectador, desmontando las estrategias de identificación y exhibiendo las costuras de la fabricación de una estrella. Ese doble carácter de personaje-personaje es el punto más potente y emocionante del film, y se refuerza en secuencias como la de Ali perdiéndose a puro trote entre la gente. Casi nadie vio *Ali*. Un cine físico, emocionante, texturado, palpable. Otro motivo para defender la sensibilidad de uno de los pocos directores industriales con cerebro y corazón. **Federico Karstulovich**



## DIVISION MIAMI

Miami Vice, EE.UU., 1984-1989, con Don Johnson, Phillip Michael-Thomas y Edward James Olmos

## Detrás de una superficie brillante

En los 80, una serie nos enseñó que no estaba nada mal usar traje con remera. Era *División Miami*, o *Miami Vice*, que se transformó en el vicio de muchos y es un paso capital en el desarrollo del estilo de Michael Mann, productor-cerebro de la serie. Antes de *División...*, las series policiales tenían un cierto dramatismo que se debilitaba a medida que cada episodio se acercaba al final, e incluía una buena dosis de comedia que atenuaba el uso de la violencia. Le pasó a *Starsky y Hutch* (¿a que no saben quién escribió algunos episodios?), que comenzó como algo bastante "duro" y terminó como una pasable telecomedia con toques dramáticos. Aquí no: Sonny Crockett (Don Johnson) y Ricardo Tubbs (Phillip Michael-Thomas) no se llevaban siempre bien ni eran necesariamente amigos. La ciudad de Miami representaba la pura superficie, artificialmente luminosa, detrás de la cual se movía la Babel del vicio (de allí el título) que no era solamente la droga, sino una representación de vacío existencial, también vacío de ley.

Recuerdo muchos episodios de memoria, recuerdo momentos clave que nos ponían en guardia: las cosas no siempre salían bien, no había garantías. En un episodio, el primer jefe de los detectives es asesinado. En otro, una detective encubierta como prostituta es violada por el criminal de turno porque "los muchachos" —cosas de la policía— no llegan a tiempo. En el episodio que marcó su debut en la pantalla chica, Bruce Willis —quien inmediatamente después sería el simpático comediante de *Moonlighting*— era un traficante que golpeaba a la mujer, se negaba a ser "testigo protegido" y terminaba asesinado por su esposa. Esta especie de justicia trágica —donde la víctima tenía un final tan negro como el victimario— era moneda corriente.

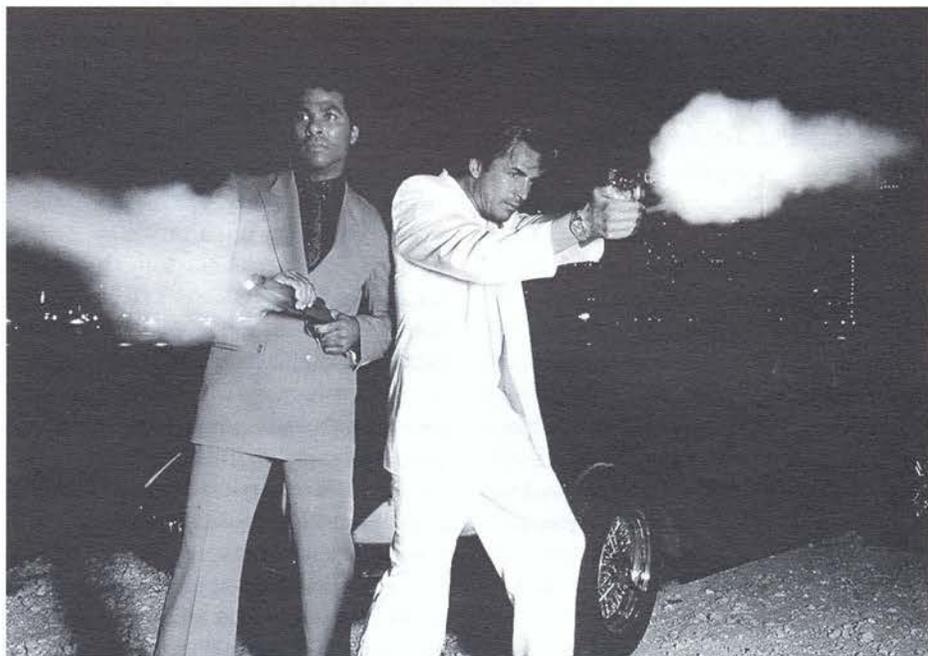
A mediados de los 80, *División Miami* representó el comienzo de un tipo de serie que pensaba lo que estaba sucediendo en la televisión. MTV ya estaba allí y Mann supo

usar el montaje al ritmo de la música para crear esos momentos que se volvieron los más famosos de la serie, pero que distaban mucho de la mera decoración. En momentos tensos y sórdidos, la música aparecía no sólo como un comentario, sino como la manera de sacar a la luz lo que el puro artificio de esa ciudad laberinto ocultaba. Mann sabía entonces —como expondría Alain Resnais después en *Conozco la canción*— que la música popular muchas veces dice la verdad que las bocas no pueden expresar con palabras.

Era la época, también, en que la serie televisiva se encontraba en una disyuntiva de la que aún no terminó de salir, aunque es evidente que Mann marcó un camino posible. *Hill Street Blues* (aquí conocida como *El precio del deber*, domingos, 22 hs., ATC) apelaba a incluir la hiperrealidad en el mundo de la telenovela (era el cruce del policial con el *soaper*) y ganaba premios, elogiada por la "humanidad" de sus detectives infieles, alcohólicos, falibles, simpáticos. *División...* no era eso, si-

no la intrusión del cine en el universo de la televisión. Allí radicaba el sentido del decorado y la puesta en escena de esta tira.

Hacia el final de la serie, muchos episodios perdían encanto, hasta que volvieron a darse cuenta de que, más importante que las tramas policiales o las mafias informes que aparecían y desaparecían de escena, ocultas muchas veces detrás de la moda y los pliegues del poder político, eran las historias personales de cada uno de los personajes. Volvió entonces la vida de Sonny Crockett a primer plano, y el drama fue tornándose tragedia. ¿Cómo se vive en una sociedad en disolución, cómo se administran la ley y la justicia en un mundo que funcionaba, justamente, eludiéndola? No por nada nació durante el reinado de Ronald Reagan, respondiendo con dureza a la andanada de violencia optimista, desmesurada y anacrónica que barría cines (de *Rambo III* a *Top Gun*). Los detectives de Miami demostraron que una escenografía chillona sólo puede esconder el horror. **Leonardo M. D'Espósito**



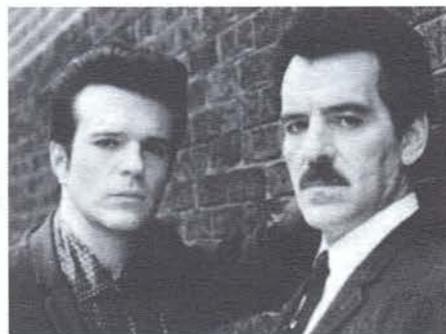
## HISTORIA DEL CRIMEN

*Crime Story*, EE.UU., 1986-1988, con Dennis Farina y Anthony Denison

## Las calles de Chicago

Hay series televisivas que, por distintos motivos, se convierten en clásicos y, en algunas ocasiones, hasta en auténticos objetos de culto. No sé si *Historia del crimen*, emitida a lo largo de 42 capítulos entre 1986 y 1988, alcanza hoy esa mítica dimensión, pero sí estoy seguro de que es una de las realizaciones televisivas más representativas de esa época. Producida por Michael Mann (y aquí abro un paréntesis para dar mi opinión sobre Mann, un competente artesano con cierto sentido de la estilización visual y con alguna tenue línea temática recurrente a lo largo de sus películas –la relación, de mayor o menor intensidad, entre dos personajes masculinos– y con tendencia a la pomposidad y la grandilocuencia, notoria en títulos como *La fortaleza* y *Fuego contra fuego*), sobre caracteres creados por Chuck Adamson y Gustave Reininger, *Historia del crimen* está ambientada en Chicago a comienzos de la década del 60 –aunque luego la acción se desplazará a Las Vegas, para culminar en México– y narra la obsesiva persecución que emprende el taciturno y obstinado teniente de policía Mike Torello tras el ambicioso, arribista, sádico y carilindo gánster Ray Luca (como se ve, se mantiene la tendencia de darles apellidos italianos tanto a policías como a mafiosos). Lo primero que debe señalarse –y este es seguramente un mérito de la producción de Mann– es que, a pesar de la diversidad de directores y guionistas que aparecen a lo largo de la serie, se mantiene un *look* constante en todos los capítulos que otorga a la serie una indiscutible continuidad estilística. Ciertamente, no es lo mismo Abel Ferrara que Leon Ichaso, y el virtuosismo de aquel se puede apreciar en la formidable secuencia del tiroteo en una tienda, en el excelente capítulo doble piloto –también el muy buen capítulo dirigido por el propio Michael Mann marca alguna diferencia–, pero es innegable que

la espléndida iluminación de James A. Contner (que pasa de la brillantez del asfalto nocturno reflejando las luces de neón a la sordidez de los bares de mala muerte, abundantes en el relato), la dirección artística de Hilda Stark, con grandes aciertos de ambientación, y también la música –tanto la original de Todd Rundgren como la elegida por Al Kooper para ilustrar diversas situaciones, con grandes hits de aquellos años y con *Runaway* de Del Shannon como leitmotiv musical de la serie– provocan que el relato alcance auténtica unidad visual y narrativa. Hay también en *Historia del crimen*, como en toda serie prolongada, una enorme galería de personajes secundarios, algunos memorables como el obtuso, perruno y sádico segundo de Ray Luca (una gran interpretación de John Santucci), el abogado sumido en contradicciones insalvables o el mafioso visceral y sanguíneo (un papel a la medida de Jon Polito) y otros tan episódicos como recordables (como los interpretados por David Caruso, Pam Grier y Joseph Wiseman), y a lo largo de los capítulos ocurre una innumerable cantidad de sucesos; pero es la relación que se establece entre Torello y Luca –perseguidor y perseguido–, afortunadamente más sugerida que explicitada, el nudo principal del relato. Y aquí hay que detenerse en los dos caracteres principales: Torello, un poco a la manera de los personajes de Randolph Scott en los westerns de Budd Boetticher, es taciturno, obstinado y monolítico, y necesita permanentemente expresar su imagen de “duro” en impensados arranques de violencia. Luca es cruel y sádico, carece del menor atisbo de sentimientos y sólo piensa en lograr los objetivos que se propone sin importarle los métodos utilizados para conseguirlos. Siempre se ha dicho que para que funcione el enfrentamiento entre un “héroe” y un “villano”, este último debe te-



ner una imagen más fuerte, pero esto (y tal vez sea la mayor debilidad de la serie) sólo se consigue por momentos, tal vez porque Anthony Denison carece del carisma necesario para el papel de Ray Luca, lo que no ocurre con Dennis Farina, quien transmite con auténtica convicción a su obsesivo policía. No se puede omitir la influencia de *Los Intocables* sobre *Historia del crimen*, pero el grado de violencia, explícita o soterrada, de esta última no aparecía en la legendaria serie de los años 60, y dentro de la solidez general que muestra el conjunto, todo el primer tramo –el que se desarrolla en Chicago– es superior al resto. También hay que señalar algunos clisés recurrentes, muy al tono con el reaganismo imperante en esos días, como la caricaturización de los personajes pertenecientes a países latinoamericanos, o la facilidad con la que los policías disparan contra negros y latinos, en contraposición con el respeto por la ley que muestran cuando se enfrentan con mafiosos blancos y ricos, así como la clásica caracterización de los policías como la única institución honesta en un mundo de políticos corruptos, abogados mendaces y hombres de negocios inescrupulosos. De todos modos, más allá de las debilidades señaladas, esta serie queda como un auténtico clásico de la televisión de los 80 que no estaría mal poder volver a ver hoy.

**Jorge García**

## LOS MUERTOS

ARGENTINA

2004, 76'

DIRECCION Lisandro Alonso  
 PRODUCCION Micaela Buye  
 GUION Lisandro Alonso  
 FOTOGRAFIA Coba Migliora  
 MONTAJE Lisandro Alonso  
 MUSICA Flor Maleva  
 INTERPRETE Argentino Vargas

# Dimensión desconocida

por GUSTAVO NORIEGA

*Los muertos*, la segunda película de Lisandro Alonso, muestra, al igual que su obra anterior, *La libertad*, un mundo rural a lo largo de un día centrado en un único personaje. Si Misael, el hachero de *La libertad*, apenas se desplazaba por el monte donde desarrollaba sus tareas, haciendo sólo una mínima incursión por el pueblo, el protagonista de *Los muertos* realiza un viaje desde la cárcel —un lugar de un precario urbanismo— hasta lo que Conrad llamó “el corazón de la oscuridad”. Se trata de Argentino Vargas —de igual nombre, actor y personaje—, un presidiario que recupera su libertad y remonta el río hasta ubicar a su hija.

He utilizado la palabra “rural” y su connotación es puramente negativa: llamo rural a todo paisaje que no es urbano, es decir, a todo lo que desconozco. Si las dos películas se parecen y tendemos a igualar los mundos que describen, es justamente por eso: diseñar las diferencias entre el monte pampeano y el río Paraná es lo mismo que suponer que todos los coreanos son iguales, una afirmación que sólo se sostiene a base de pura ignorancia. *La libertad* y *Los muertos* son dos películas que utilizan el mismo método, aplicado a dos mundos diferentes: lo único que tienen ellos en común es que son totalmente refractarios a nuestro conocimiento cotidiano.

Si tuviéramos que describir ese método que Lisandro Alonso demuestra manejar con brillantez, habría que decir que la fascinación que provocan sus películas deriva de la



combinación de dos formas cinematográficas que no suelen andar juntas. Una es el documental. De hecho, no faltó quien clasificara así a *La libertad*. Al fin y al cabo, se trataba de registrar meticulosamente la tarea de un hachero: hasta la temática misma apela al género y la despreocupada destreza de Misael con el hacha hacía recordar a la magistral construcción del iglú por el inefable Nanook. Pero más allá de la inutilidad absoluta de andar listando reglas por las cuales una película es de ficción o de no ficción, y más allá también de aquella clasificación aislada que recibí, *La libertad* no tiene el aspecto que asociamos a un documental. Lo cual nos lleva a la segunda condición del método de Alonso: en sus dos películas, aunque el registro realista pueda llevarlo a las orillas del género, sus imágenes están a años luz de ese movimiento nervioso de la cámara montada al hombro de un camarógrafo que sale a buscar la realidad. En las películas de Lisandro Alonso,



la cámara sabe más de lo que saben los personajes, no se va a sorprender con lo que pueda aparecer en cuadro sino que va a ir a su encuentro. No se trata de utilizar la puesta en escena y la voluntad de poder del director para distinguir el documental de la ficción: basta ver las películas de Michael Moore para darse cuenta de que un documentalista no se priva de esas cosas. Se trata de que la manera en que estas dos películas han privilegiado la forma la convierten en algo distinto: la duración de los planos, la textura de la película en 35mm, los colores, el sonido y, sobre todo, la ya mencionada movilidad de la cámara, que anticipa en su recorrido los movimientos de los personajes. Como en un documental de observación, somos testigos de un evento íntimo, pero como en la más clásica de las ficciones, el lugar que ocupamos como espectadores es privilegiado y omnisciente. En un documental presencial sentimos la cámara como una figura concreta o, como en los



documentales de Frederick Wiseman, como una mosca en la pared, discreta pero inmóvil. Las películas de Lisandro, en cambio, nos permiten formar parte de un mundo desconocido pero nuestra guía es una cámara incorpórea, que flota, ligera, que sabe lo que va a suceder antes de que suceda, más mágica que realista.

Si *La libertad* era una película perfecta, *Los muertos* no lo es. Por lo tanto, es mucho más útil para desentrañar la magia del método de Lisandro Alonso. Hay dos escenas que fallan justamente en alguno de estos dos postulados: al provocar un pequeño malestar en el espectador, dejan ver a través de su ausencia las claves de sus películas. En la primera de estas dos escenas, Vargas viaja en la parte de atrás de una camioneta. La cámara se mueve con el bamboleo lógico provocado por el vehículo. Allí comienzan los problemas debido a la alteración de la fluidez asociada a la película. Pero las cosas van más allá: Vargas se baja de la camioneta y la cámara permanece en ella. Al arrancar el vehículo y alejarse, Vargas se empequeñece en la distancia (es un plano parecido al travelling del final de *El dependiente*). La camioneta se va; nosotros, dentro de la cámara con ella, y Vargas se convierte en un punto en el medio de la ruta. Pero la sensación de estar dentro de la camioneta es innegable, la cámara pierde esa condición ingravida e inmaterial, llama la atención sobre sí misma, pero no de la misma manera en que lo haría un plano virtuoso, sino so-

bre su materialidad misma, con toda la tosquedad que eso implica: un aparato montado en la parte trasera de un vehículo. El segundo momento en que el realizador traiciona sus propios postulados es la escena sexual (debo esta observación a Javier Porta Fouz). Vargas llega a un rancho donde juegan dos niñas y una mujer lava la ropa. Pregunta por un nombre de mujer, la mujer contesta que se trata de ella y sin más conversación (salvo el repetido "Ah, bueno" de Vargas) se internan en el rancho. Ahí comprendemos que se trata de una prostituta y que Vargas viene a ponerse al día luego de varios años de abstinencia forzada. Se trata del acto sexual más impersonal jamás filmado: casi como si fuera un trámite que uno tiene que hacer luego de pasar varios años preso. El problema es que está filmado de una forma que quiere ser cruda pero que no alcanza a disimular su falsedad: es claro que no lo están haciendo frente a la cámara. Para la inmensa mayoría de las ficciones, los actos sexuales son actuados y eso no es un problema. Pero sí lo es en una película de Lisandro Alonso donde cada cosa que está siendo registrada sucede exactamente frente a la cámara, como cuando Misael come el armadillo en *La libertad*, o cuando aquí Vargas mata y eviscera un chivito en un solo plano. Lisandro afirma en la entrevista que *Los muertos* es un paso en dirección a la ficción, pero aun así se mantiene la expresa intención de mostrar ese mundo tal cual es, sin reconstrucciones, ni mistificaciones;

una regla de oro, salvo en esta escena que acabamos de describir.

Así, el realismo a rajatablas combinado con un esteticismo austero pero muy refinado son las claves del mundo de Lisandro Alonso: cuando alguna de estas pautas no es respetada, la disonancia con el resto del universo de la película es muy notoria. Lo que hace el director con estos elementos es describirnos un mundo que se parece lejanamente al nuestro, que tiene sus mismos elementos, pero que se insertan en un contexto diferente. Otra escena: Vargas entra a un negocio y lo atiende un vendedor muy solícito. La pobreza imperante es notoria, sin embargo el vendedor muestra blusas con los mismos lugares comunes que se escucharían en una tienda de Once. "Este color está saliendo mucho", le dice mostrándole una prenda violeta, y la frase suena increíble en esa tiendita de cajas acumuladas sin glamour, y ante Vargas, el hombre aparentemente más pobre y simple que puede entrar a ese local. El efecto de irrealidad construido con todos elementos realistas pero excluyentes entre sí (como un cuadro de Magritte) puede ser casi cómico, como en este caso, pero también perturbador, como en el final. Al llegar a su destino, luego de un largo viaje en bote, Vargas se encuentra con un niño, que juega semidesnudo en la orilla. Le pregunta si conoce a una tal María, su hija. El niño le contesta que sí, que es su madre. El hombre que salió de la cárcel conoce así, imprevistamente, a su nieto. Pero lo que cualquier película hubiera convertido en un momento melodramático, en *Los muertos* es solamente la entrada al grado más alto de extrañamiento. No hay emoción en el encuentro, al menos en forma aparente. No sucede nada, el tiempo queda suspendido entre el desahogado verdor del paisaje y el rumor del agua que corre. El niño lo lleva hasta la vivienda: unos toldos desplegados de una precariedad que el término "rancho" no alcanza a describir. Ya no hay palabras, las pocas que podrían haberse intercambiado han sido agotadas. Las relaciones son las mismas que conocen los espectadores: abuelo, hija, nieto. Todas sus implicancias desaparecen en la imagen. El último plano combina brillantemente esta yuxtaposición de lo cotidiano con la extrañeza más radical: la cámara baja al suelo terroso y aparecen allí unos rastros de la civilización tal como la conocemos: un muñequito de un jugador de fútbol y la rueda de una carreta de juguete. Indiferentes, cruzan por el plano un par de gallinas. Industria, juguetes, fútbol, plástico: rastros de la vida en sociedad en un ambiente que rechaza la idea misma de vínculo social. El de Lisandro es un realismo extrañado que lejos de revelar el mundo nos lo presenta como detrás de un velo imposible de superar. Vivimos en la dimensión desconocida. ■

# La música del azar

El director de *La libertad* estrena su segundo film en algunas funciones por semana en la Sala Lugones.

Un estreno para cuidar una película que guarda secretos de un cine distinto. **por EDUARDO ROJAS**

**La libertad era, entre comillas, un documental. Con iguales reservas, ¿Los muertos sería "de ficción"?**

Sí. Hay un guión esbozado, hay ficción. Nadie hace de sí mismo. El Argentino "real" nunca estuvo preso, nunca mató a nadie. En la realidad vive en una isla del Paraná frente a Goya, con seis o siete de sus veinticuatro hijos; vive de la pesca, de alguna changuita. Igualmente, pese a que hablemos de ficción, el registro es similar al de *La libertad*, en cuanto a dejar que la cámara observe, e irme detrás de ella, sin meterme demasiado, para conservar la transparencia y permitir que se desarrollen las situaciones. Por eso tiene una mirada distante, de respeto, y una imagen con planos no muy cercanos, sin planos detalle, que deje libre al espectador para ver todo desde más lejos, menos guiado por la cámara, con la pretensión de ser su propia guía dentro de la imagen.

**Pero más allá de los registros, hay mucho en común con *La libertad*. ¿Podríamos hablar ya de un estilo tuyo, de una visión propia?**

Tal vez. Lo que me interesa es trabajar con gente que no tiene mucho protagonismo, ni en Argentina ni en el mundo, estar junto a ellos. No pretendo cambiar su situación, no puedo hacerlo. Es tarea de otra gente. Me limito a tratar de darle un tiempo en un medio de comunicación, en este caso el cine. Mostrarlo, observarlo y, al mismo tiempo, informar sobre cómo vive y qué situaciones lo influyen para que haga lo que hizo: matar a sus hermanos.

**Este hecho está narrado mediante una escena onírica, sin mayor explicación.**

El no quiere revivir ese momento y mucho menos explicarlo, dice: "Eso ya pasó", quiere dejarlo en el pasado.

**La búsqueda de su hija a partir de la salida de la cárcel se transforma en su único objetivo.**

Es una excusa para el reencuentro con el único vínculo familiar que le queda en el mundo. No sabe si va a ser aceptado o no, yo tampoco lo sé ni me interesa conocerlo. Es un buen pretexto para que él recorra ese

trayecto y el espectador pueda ver cómo interpreta el mundo; la cámara está al servicio de eso. El hecho de que encontrara o no a la hija no era tan importante, me interesaba más contar por qué lugares transita toda esa gente.

**¿De dónde viene la idea de *Los muertos*?**

Partiendo de estas ideas me apoyo en dos escritores: Horacio Quiroga y el Dostoievski de *La casa de los muertos*, una novela carcelaria. Traté de unir cosas que estaban en el espíritu de ambos, para llevarlo a este mundo de la película, en donde la gente parece estar fuera del tiempo, no poder elegir nada para su vida, estar condenada desde que nace porque la pobreza, el medio en que viven, es en sí una condena. Ni siquiera tienen lenguaje para expresarse, y entonces aparecen esos actos de violencia, como el que está en el origen de *Los muertos*, espontáneos, formas primarias de resolver situaciones cuya solución debería estar en manos de otra gente, de otro orden social.

**Hablaste de Quiroga y Dostoievski. ¿Hay otros**

**escritores que te importen?**

Para esta película, para reafirmar estas ideas, me sirvió mucho *Contravida* de Roa Bastos. Y Rulfo, desde ya.

**La idea de la muerte en Rulfo.**

Los muertos están siempre presentes en Rulfo, todo está rodeado por la muerte. También Saer, que ha escrito como nadie cosas del Litoral, de Santa Fe. Ese nivel de observación y descripción que toma un vuelo particular y termina superando la propia observación, que tiene en *El limonero real* por ejemplo, me ha servido mucho.

**El final tiene algo especial: la aparición de ese muñequito con el que juega el protagonista, tan ajeno al ambiente, el silencio que los rodea, le da a la escena un aire de misterio. Además, el cierre sobre ese muñeco y una rueda abandonada en el piso.**

Eso fue azaroso pero cobró un sentido bueno para mí. No estaba pensado pero resultó así. De alguna forma ese muñeco es la infancia de él. La rueda y el muñeco no estaban en el guión, pero los encontramos



en el lugar y nos parecieron adecuados. Confluyen en algo cíclico, que fue apareciendo durante el rodaje. Y viendo el resultado final, cierra con toda la historia del personaje, su trayectoria en búsqueda de lo que quede de su familia. Pero, repito, fue producto del azar.

**Parece que te manejas con una atención especial hacia esos términos: el tiempo, su transcurso, la circularidad y el azar.**

Sí. Algunas cosas estaban pautadas, pero otras aparecen solas en el azar de la filmación, y todas confluyen en el mismo sentido. Y así la película cierra mucho mejor.

**¿Qué cine te formó como espectador?**

No he visto mucho. En la Universidad del Cine vi muchas películas como materia de estudio. Los períodos, el neorealismo, los autores. Antes de estudiar no iba jamás al cine. Y hoy veo muy poco. En cambio me influyó mucho mi trabajo con Nicolás Sarquis en el ciclo Contracampo. Ahí empecé a familiarizarme con otro cine, con películas con más riesgo, con un cine decididamente de autor, y eso me llevó a querer hacer un cine que se parezca más a ese que a otro, digamos, más convencional.

**Esas influencias se notan en *Los muertos*. Abbas Kiarostami, por ejemplo.**

Kiarostami me gusta mucho. *El sabor de la cereza*, especialmente. Una película que con muy pocos elementos elabora un drama en torno al suicidio de una manera deslumbrante.

Ese tipo de narrativa es el que me ha marcado. Valoro esos relatos en los que, muchas veces, menos es más. Es preferible no cargar las tintas, contar unas poquitas cosas y no querer abarcar muchas que terminan no agregando demasiado.

**También encuentro un parentesco con la taiwandesa *Blissfully Yours*, que se debe haber**



Abajo, dos fotos de la nueva película de Lisandro Alonso: *Los muertos*. Aquí al lado una imagen de Alonso, pero de cuando hizo *La libertad*.

**rodado más o menos simultáneamente con la tuya. ¿La viste?**

No la vi, pero me señalaron lo mismo varias veces.

**¿Qué otros directores te interesan actualmente?**

Tsai Ming-liang en primer lugar. Hou Hsiao-hsien, Bruno Dumont también, y algunas cosas aisladas que veo en festivales y lugares así.

**¿Nada del cine americano, por ejemplo?**

Poco. Alguna película en particular. *Fargo*, por ejemplo, pero poco más.

**¿Y del cine argentino?**

A mí me influyó mucho Sarquis, *Palo y hueso* está, a mi criterio, entre las cinco mejores películas de nuestro cine. Y por supuesto Favio, *El dependiente*, *El romance del Aniceto y la Francisca* y *Crónica de un niño solo*, es una trilogía increíble. Ellos dos fueron decisivos, después diría que de los demás tomo ingredientes.

**¿Y de tus contemporáneos?**

Tengo mucho interés en ver *Monoblock* de Luis Ortega, o *Parapalos* de Ana Poliak. Es gente que toma riesgos en la creación. Para mí, si una película no tiene riesgo ni estético ni cinematográfico pierde interés enseguida.

**¿En la narrativa convencional nunca encontrás riesgo estético?**

Puede haberlo, pero no me llega mucho.

Un ejemplo: *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* me interesa, es imaginativa, pero no pasa de ahí, inmediatamente la olvido. Le falta bastante del alma del autor.

**Pese a no ser profesionales, los actores de *Los muertos* se muestran muy naturales frente a la cámara.**

Porque no le tienen tanto respeto a la imagen, a la información y a lo que se puede leer de ella. Ellos tienen otro mundo en el que lo televisivo, por ejemplo, no ocupa el mismo lugar que para nosotros.

**¿Pudieron ver la película?**

No. Yo quiero que Argentino venga para el estreno. Durante el Bafici estaba ocupado con un concurso de pesca. Es una experiencia rica que termine la película viéndola en pantalla.

**Estrenás en la Sala Lugones. ¿Pensás también en otro circuito?**

Se estrena en Santa Fe, después en la Lugones. Yo prefiero que tenga menos funciones pero más permanencia, porque es una película que necesita su tiempo. Tal vez luego la pase en alguna sala alternativa. No me interesa forzarla en algún complejo, difícilmente sería bien recibida. Es del tipo de película que requiere otro sistema de distribución. Más allá de mi opinión, el problema de la distribución es como es y resulta imposible luchar contra la corriente. Y esta es la mejor manera que encuentro de preservarla.

**La película es, de alguna forma, una lucha contra la corriente. La del río, la del cine mayoritario.**

Por eso no tiene sentido tratar de meterla en un sistema que no sea el de la película.

**¿Qué vas a hacer a continuación?**

Ahora, seguir la película. Me interesa mucho ir al interior. Después, los festivales en los que ya estoy comprometido. Y la próxima película sería en Ushuaia o en Cabo de Hornos, en un medio también hostil, esta vez en el frío, siguiendo a un personaje viejo y alcohólico que busca a una hija de la que está separado. Y en este caso la encuentra.

**Reitero, parece que se va perfilando un mundo, unos personajes con tu marca.**

Sí. El entorno, la naturaleza y cómo eso marca a una persona en su forma de ser. En particular el entorno de América Latina, en este momento tan desfavorable para nosotros. ▣



## HELLBOY

ESTADOS UNIDOS  
2004, 122'

**DIRECCION** Guillermo del Toro  
**PRODUCCION** Lawrence Gordon, Lloyd Levin, Mike Mignola,  
Mike Richardson  
**GUIÓN** Guillermo del Toro, Peter Briggs  
**FOTOGRAFIA** Guillermo Navarro  
**MONTAJE** Peter Amundson  
**MUSICA** Marco Beltrami  
**DISEÑO DE PRODUCCION** Stephen Scott  
**INTERPRETES** Ron Perlman, John Hurt, Selma Blair, Rupert Evans,  
Karel Roden, Jeffrey Tambor, Doug Jones, Brian Steele,  
Ladislav Beran.

## El oficio terrestre

por DIEGO TREROTOLA

**F FOR FREAK.** Entidad extraña, anormal o fuera de lo común, el freak es un sujeto con un notorio defecto o deformidad que se erige como rasgo central de su personalidad. Para mucha gente la experiencia artística comparte esas mismas características de extrañeza y deformidad, por lo tanto, el arte es una experiencia *freak*: un defecto en el curso normal de las cosas. Para Guillermo del Toro el cine es una experiencia *freakish*: lo que principalmente está en el germen de sus relatos y personajes, de sus movimientos y acciones, es lo anormal, lo defectuoso. Y, hay que adelantarlo, no hay otra cosa que un apego enorme por esos freaks. En este caso, Hellboy, el personaje del título, está lleno de defectos especiales y se lleva el premios al *freak* mayúsculo de la obra de GDT, quien, sin duda por eso, soñó durante años con hacer esta película. Gigantón rojo satánico, venido del mismísimo infierno, con cuernos mutilados, un puño derecho hipertrofiado y una cola felina, larga y lampiña, Hellboy es una *action figure* de las historietas creado por Mike Mignola, que pasó de la bidimensionalidad del papel a la del celuloide con más suerte que otros de sus congéneres.

**DE DEFORMES Y DE HOMBRES.** Con una coherencia extrema, propia de un teledictio lúcido, GDT realiza una cita que aporta mayor coherencia sobre el tema del *freak*: los distintos televisores de la habitación de Hellboy sintonizan ininterrumpidamente cortos animados de la UPA (United Productions of

America). La coherencia empieza cuando sabemos que si Hellboy nació en 1944, esos serían los cortos de su niñez, porque la UPA, aunque no con ese nombre, empezó a funcionar en 1945. Fundada por disidentes de Walt Disney, los creadores de la UPA se opusieron a los lineamientos centrales de la animación del estudio del ratón Mickey: no les interesaban mucho los cuentos de hadas, ni el dibujo académico con perspectiva realista, ni tampoco querían estancarse en los animales antropomórficos, los *funny animals*. Para 1949, la UPA había creado a Mr. Magoo, el anciano cegatón; lo desarrolló con éxito en años sucesivos y se convirtió en estrella del estudio. En 1951, la UPA ganó un Oscar con el superimaginativo corto *Gerard McBoing-Boing*, de Bobe Cannon, sobre un niño que nace con un defecto en las cuerdas vocales y en lugar de hablar sólo puede decir Boing-Boing. Al lograr abandonar tanto antropoanimal, estos estudios se volvieron más humanos. Pero los hombres de sus historias eran bastante *freaks*, se caracterizaban por un defecto, la ceguera de Magoo y la tara verbal de McBoing-Boing. Sin embargo, la simpatía que provocaban esos personajes era enorme y sus defectos se convertían en una virtud para la elaboración de un relato con una lógica propia, original y enrevesada.

**FLOR DE MAL.** Pero en *Hellboy*, la simpatía de GDT hacia los personajes anormales es distinta a la de otros cineastas *freakish*. Nada que ver con lo extraño y *freak* benévolo y

domesticado del cine ochentoso, de *E.T. el extraterrestre* (1982) a *El vengador tóxico* (1985), para dar sólo dos ejemplos. Ni tampoco el influyente modelo posterior de Tim Burton, donde el *freak* es dulce y melancólico y se hace querer a fuerza de una mezcla de inocencia y genialidad sin perder cierto grado de oscuridad, como en *El joven Manos de Tijera* (1990) y *Ed Wood* (1994). Lejos del *freak* pacifista o triste, Hellboy es prepotente, irascible, gracioso, ultraviolento y quiere tanto a sus armas como el más fascista de los militares (además, toda la película, como el personaje, prefiere las escenas de acción violenta y, en este punto, a veces se acerca al subgénero policial facho). Si bien tiene rasgos infantiles y adolescentes, el personaje nunca llega a estar directamente relacionado con la llana ternura o candidez. Incluso la génesis del Hellboy es atroz: es producto de un experimento nazi para abrir las puertas del Averno y conquistar al mundo. Nadie puede ser, en principio, tan poco asimilable a los modos estándares de vida como Hellboy. De hecho, si sus cuernos crecieran volvería a sus orígenes diabólicos. Es decir, está a unos veinte centímetros del infierno, de encarnar la maldad total, de la posibilidad de ser el máximo ente maligno sobre la Tierra.

**ABISMOS DE PASION.** El defecto luciferino del personaje, esa oscuridad omnipresente, se extiende a todo el nocturno diseño de producción de *Hellboy*, que tiene preferencia por lugares subterráneos y tormentosos, co-



mo si se tratara de imágenes de un apocalipsis urbano. El infierno es el escenario de la ficción para Guillermo del Toro, el cielo queda fuera de campo. Una nota sobre *800 balas* de Alex de la Iglesia (cineasta afín a GDT, ver EA Nº 138) hacía referencia a una carta de 1886 de R. L. Stevenson sobre su oposición a la idea de cielo paradisíaco, incluida en *Libro del cielo y del infierno*, la excelente compilación de Borges y Bioy Casares. La cita completa es la siguiente: “La dicha, eterna o temporal, no es la recompensa que busca el hombre. No lo diré en voz alta, porque una creencia predilecta del hombre es su apego a esa felicidad que invariablemente desdeña; por eso le conviene creer en una felicidad ulterior: no tiene que detenerse y probarla; puede entregarse a la áspera y amarga tarea que alegra a su corazón; y sin embargo puede encantarse con este cuento de hadas de una eterna reunión social y disfrutar de la fantasía de que él, a un tiempo, es él y es otro, y de que se reunirá con sus

amigos, todos planchados y castrados, y sin embargo amables –como si el amor no se alimentara de los defectos de la persona amada”. En un momento de la película, un personaje hace una cita similar y concluye que no son virtudes sino defectos los que hacen que las personas se amen. En la perfección del cielo no hay amor, sólo en el infierno se puede dar ese amor pasional. Y esa pasión parece mover a esta película de Guillermo del Toro, y se mueve a una velocidad inusitada. Porque en el cine de GDT importan más el movimiento y la acción física que cualquier otro componente.

**CUERPOS SOLIDOS.** Gran coreógrafo cinematográfico, las películas de Guillermo del Toro pertenecen al y son hechas de puro género de acción. De esa tela se cortan sus virtudes. Para GDT no existe el amor, existen acciones de amor, parafraseando al Jean Cocteau guionista en la adaptación de *Las damas del bosque de Boulogne* (1945), de Robert Bresson (comparar *Hellboy* con Cocteau y Bresson seguro le volará el peluquín a más de un cinéfilo ortodoxo de cuello duro). Como botón de muestra de excelsa acción cinematográfica, por ejemplo, está la increíble secuencia inicial, con todos esos travellings precisos que dibujan el ritual nazi y la génesis del personaje. Y esta representación de la acción en GDT tiene una consistencia de piedra. Sus efectos especiales son sólidos en extremo: nada de la tendencia a la virtualidad de las malas imágenes generadas por computadora, se trata más bien de texturar, de hacer palpable la imagen. Como ejemplo está la piel roja de Hellboy (que viste con porte distinguido y severo el irremplazable Ron Perlman), tan áspera y táctil como la escamosa Mystique de Rebecca Romijn-Stamos de la saga *X-Men*. Tanto las escenas de lucha, como los efectos especiales y de maquillaje, aunque tengan kilos de estilización, poseen gran presencia y peso físico, en una búsqueda de lo fantástico a partir de lo real, como quien tiene un sueño etéreo pero no despegar nunca los pies de

la tierra. En el cine de GDT, la pasión es infernal, hiperkinética y física, o no es.

**EPITAFIOS.** En la primera frase de *Hellboy* se pregunta: “¿Qué hace hombre al hombre?”; que se responde con las últimas palabras que se escuchan: “Son las elecciones que hace. No cómo empieza las cosas, sino cómo las termina”. La decisión del personaje es quedarse en la Tierra, no volver al infierno donde tiene sangre azul y varios títulos de nobleza. Es el hijo del diablo hecho hombre, pero no piensa volver a la izquierda del padre. Todas las apariciones y alusiones a Cristo en la película, más que como una suscripción a la fe católica, funcionan para subrayar la historia de Hellboy, porque como Jesús, es la divinidad hecha hombre, materializada en la Tierra. Pero a diferencia de Cristo, nuestro paladín del Averno rojo no desea nunca abandonar el reino de los hombres. Por eso, la elección final por lo humano es la gran virtud de GDT, que remata una película con satánica humanidad. (Para réprobos que no vieron el film, es hora de que vayan a verlo o de que dejen de leer esta crítica porque se revelará cierta información sobre las imágenes finales.) En esta simple y última imagen, Hellboy se convierte en el pariente perfecto del Little Nicky de Adam Sandler, un hijo del diablo que no quiere volver a su infierno subterráneo y prefiere permanecer en la Tierra porque ahí está la persona amada (que en ambos casos se trata de unas freaks totales: Selma Blair y Patricia Arquette, respectivamente). En 1905, Mark Twain especuló lo que Adán había inscripto como epitafio para Eva: “Donde ella estaba, estaba el Edén”. La imagen del desenlace de la película de Guillermo del Toro, donde Liz Sherman se besa con Hellboy y ambos se prenden fuego –una imagen explícita que no llega a la cursilería gracias a la original construcción visual de un fuego celeste– sugiere un epitafio inverso: el infierno está donde estaba ella. Una perfecta visión del amor como el más infernal oficio terrestre. ■

El profesor desciende a los infiernos de Del Toro y entrega un pequeño estudio sobre temas y obsesiones del director, que comenzó su carrera con vampiros a la mexicana. **por EDUARDO A. RUSSO**

EN TORNO A **GUILLERMO DEL TORO**

## Monstruos, insectos y artefactos extraños

La afabilidad de Guillermo del Toro, su tendencia a resaltar el costado lúdico de sus films, puede hacer pasar por ligereza lo que es, en todo caso, ganas de socializar sus fantasías, de instalarlas en un contexto festivo. El humor no es uno de los datos menores en un acercamiento inicial a su cine. Pero eso no significa que lo suyo, aunque despierte la suspicacia de los afectos a cavilaciones y gravidades, sea algo para ser tomado a la ligera. Aquí van algunas ideas sobre sus películas.

Más allá de etiquetas y atendiendo al detalle, el cine de Del Toro mantiene una rara consistencia, sus films tienden a ser curiosos artefactos—casi tan extraños como la tecnología retro y pesadillesca que abunda en sus ficciones— que no disimulan su condición de híbridos, hechos casi *frankensteinianamente* con piezas dispersas y de combinación sorprendente. Aunque en muchos provoque reticencias, en esta hibridación está su principal interés.

Todo el mundo ve a Guillermo del Toro (Guadalajara, 1964) como un fan del cine de terror, casi un freak que se lo ha tomado tan en serio como para hacer de cada nuevo proyecto una cruzada genérica para conseguir esa conmoción tan ansiada, la que supieron lograr algunos de los que toma como sus principales referentes: Mario Bava, Terence Fisher y, un poco más cerca, George Romero. Del Toro se comprometió desde la infancia con el terror cinematográfico, y su consecuencia fue tal como para que—si creemos a la trivía— pasase cuatro años de vegetariano luego de ver *Masacre en el infierno*. En su era posvegetariana comenzó a planear su carrera creyendo—con buenos argumentos— que había nacido en un país difícil para dirigir films de terror, lo que no impidió que, luego de varios cortos, encarase su notable ficción vampírica a la mexicana:



*Cronos* (1993). Allí ya abrió un espacio dentro del género donde mantiene hasta hoy ciertas continuidades: el anticuario que interpreta Federico Luppi encuentra un aparato que se remonta al misterioso alquimista Fulcanelli, y el trato con ese artificio mecánico (que no sólo es bellamente siniestro sino que su mecanismo depende de una especie de larva ¿inmortal? en su interior) lo convierte en vampiro. Una eficaz alianza de mitología y tecnología, de cuerpos y de máquinas, de cuento de terror clásico a la manera de M. R. James, de intriga criminal y de sagas vampíricas, a contrapelo de la tendencia de entonces a mostrar a los vampiros como héroes trágicos o románticos. Para complicar más todo, lo que está en juego en *Cronos* es algo tan vampírico como fáustico, aunque en lugar de remitir a un más allá, el mal se mantiene tan biológico como una enfermedad del cuerpo. La inmortalidad vista desde un costado materialista, no trascendental. Aunque los símbolos religiosos anden por allí, en su cine se equiparan a los de la química. Desde su primera película, Del Toro se apega a los cambalaches, a cierto barroquismo que acumula objetos en la oscuridad, especialmente los tecnológicos; aparatos viejos, tal vez alguna deuda con Bava o el look del terror a la Hammer lo lleva a esa acumulación de mecanismos al



borde del desecho. Pero también desde allí, sus películas—salvo en el caso de *Hellboy*, todo un acontecimiento al respecto— encaran a mitad de su transcurso rumbos que se hacen vacilantes o dispersos. El talento de Del Toro es básicamente iconográfico y de personajes, y propone situaciones potentes pero hiladas con las conexiones arbitrarias del folletín. Si atendemos a la organización narrativa, su efecto puede ser módico. Ahora, si prestamos atención al poder de algunas imágenes, allí aparecen los logros. En el caso de *Mimic*—que científicamente Del Toro considera suya en un 60 por ciento, más allá de los avatares de su accidentada producción con Miramax—, la primera hora muestra un mundo tan tenebroso como consistente, mientras que lo ominoso juega a la par de la oscuridad en sus personajes, con una vida personal más intensa que lo esperable en una solución típica del género de ficción especulativa en su variante apocalíptica. La amenaza colectiva pone en juego otra constante: la de la batalla entre especies, aquí la de humanos e insectos, estallada por la ingeniería genética en descontrol. La amenaza de la peste y la depredación se disuelve en la última parte por el show de acechos y explosiones, el espectáculo físico, para el que indudablemente está dotado, como en las secuencias de acción de *Blade II*, pero que no



En la página anterior, dos imágenes de *Blade II*. Aquí mismo, a la izquierda, este chico *Hellboy*, y abajo de estas líneas *El espinazo del diablo*. Y las otras dos son de *Mimic*.



lo distinguen particularmente, como sí lo hace su imaginería en esos momentos donde se le exige al espectador más el horror que la respuesta de su cerebelo.

Superando en todo sentido a esa variante *fashion-esteroide* del mito vampírico que fue *Blade*, la secuela de GDT traslada al supervampiro a una Praga actual y decadente, tan *high-tech* como reventada, para que los cazadores genéticamente diseñados pongan en fuga a masas de vampiros que caen como moscas. Más cerca de los insectos que de los demasiado humanos vampiros tradicionales, estos depredadores renuevan esa lucha de especies que parece insistir en el imaginario de Del Toro. Más allá de su admirada fascinación (que compite con la de Buñuel) por los insectos, está la búsqueda de una identificación que muy dificultosamente permite *Blade*, campeón del canchismo vampírico, pero que sí vendría al fin con este demonio amable que es *Hellboy*. Así llegamos a un Del Toro que cumple al fin las premisas de su arranque, aunque hay otra (¿la más rara?) que merece la mayor consideración para examinar lo que hay de más original en sus ficciones.

*El espinazo del diablo* nació de la hibridación de dos guiones previos: uno, *La bomba*, basado en un cómic; el otro, con el título que le quedó al film, escrito por GDT 13 años atrás,

ambientado en la revolución mexicana. Luego de la eficacia de *Sexto sentido* y contemporánea a *Los otros*, no apunta tanto a la explotación como al ensayo sobre el estado actual de los fantasmas en el cine. El tono poético del comienzo, con la narración del personaje de Luppi, da la pauta reflexiva de la película: está el fantasma tradicional como mensajero o instigador de una venganza de ultratumba, pero relatado desde un lugar ajeno a esa historia, de penuria permanente. Santi es, en la película, un aporte rotundo a la iconografía fantasmagórica, comparte atributos de esa vieja condición acuática que le es frecuente, más los elementos patéticos de los espectros victorianos (Dickens, básicamente). Cabe observar cómo la aparición ante el pequeño protagonista postula magistralmente, a la manera clásica, el miedo de ser requerido, interpelado por el fantasma. El momento más crispante del film es el del encuentro con la pupila del fantasma a través del ojo de una cerradura. Ser mirado por esa imagen de otro mundo es el horror extremo, y GDT demuestra que es alguien que sabe de qué se trata.

Por otro lado, la bomba en el patio, más que por su validez como signo de la guerra o metáfora de la muerte pendiente que Santi no deja de pronosticar sobre el orfanato, es un notable dispositivo para que el fantasma

se mantenga como precisamente eso en la película. No es una amenaza física para quien lo ve, sólo acecha y demanda. Santi es líquido, pura ausencia y vacío (lo llaman "el que suspira"), y está muerto. La bomba es sólida, es pura presencia en cada cruce del patio y hasta se dice que está viva (aunque se afirme que está desactivada). Apareció justo cuando Santi desapareció, y el horror de ultratumba se abrió junto al tiempo en suspenso que inaugura el artefacto mortal incrustándose en el patio. Así, la venganza fantasmal es enmarcada en un drama entre vivos. Más una historia *con* fantasma que una *de* fantasmas. El artefacto GDT en su máxima expresión, armado con piezas disímiles y proveyendo un funcionamiento tan enrarecido como de efecto poético. Como alguna vez señaló Todorov, la conciencia de la poesía anula el fantástico, instalando al lector (o al espectador) frente a la evidencia del artificio. Acaso en este rasgo esté algo de lo que apartó a muchos espectadores de *El espinazo...*, cuando buscaban sólo la máquina de escalofriar en acción.

Hoy tenemos a *Hellboy*, del que no nos ocuparemos aquí salvo para subrayar su inteligente provisión de felicidad juvenil y creyente en la vitalidad conjunta del cine y la historieta, sellada con su fogoso *happy ending*. Hay proyectos como el de filmar la (¿será filmable?) novela de Lovecraft *En las montañas de la locura*, para la que fantasea con el rodaje en los glaciares patagónicos. Y también está *Mephisto Bridge*—adaptación de *Spanky*, de C. Fowler— que parece haberle hecho olvidar por el momento hacer una remake de *El monstruo de la Laguna Negra*, mientras no quiere perderse la zambullida en *Hellboy 2*. Si algo podemos sospechar a esta altura, es que en esa extraña transacción con artefactos inusuales, GDT puede estar preparando su mejor película. ■

## FAMILIA RODANTE

ARGENTINA  
2004, 95'

DIRECCION Pablo Trapero  
 PRODUCCION Hugo Castro Fau y Martina Gusman  
 GUION Pablo Trapero  
 FOTOGRAFIA Guillermo Nieto  
 MONTAJE Nicolás Goldbart  
 MUSICA León Gieco  
 DIRECCION DE ARTE Sergio Hernández  
 INTERPRETES Liliana Capurro, Graciana Chironi, Ruth Dobel, Carlos Restá, Federico Esquerro, Bernardo Forteza, Leila Gómez, Nicolás López, Sol Ocampo, Marianela Pedano.

## Viaje hacia el fondo del cine

por QUINTIN



El más audaz de los nuevos directores argentinos parece encaminarse a ser el menos comprendido. No precisamente porque Pablo Trapero haga un cine hermético, sino porque las categorías en las que se suelen ubicar sus films no son las que les corresponden. *Mundo grúa* es tomada por un ejercicio neorrealista, *El Bonaerense* pasa por un film de denuncia y, para colmo, ahora llega *Familia rodante* como si fuera un fresco costumbrista. Si las dos primeras corrían con la dudosa ventaja de ser elogiadas por razones equivocadas, la tercera en cambio está indefensa: ¿qué coartada política o social puede tener el viaje en casa rodante de una familia numerosa hasta Misiones?

Repasemos primero algunos de esos equívocos previos al último film, los que hacen de Trapero un director "realista", "costumbrista" o "naturalista". En este desatino de la crítica académica argentina se entrelazan dos errores: uno teórico (malas lecturas) y uno práctico (mala visión). En cuanto al primero, el realismo cinematográfico sería el intento de copiar o repetir la realidad representándola con los tópicos del sentido común. Eso es, justamente, el costumbrismo, mientras que realista es, por excelencia, Rossellini. Los realistas creen que el cine capta una realidad que se le escapa al ojo y esto ocurre en el momento del rodaje, no en el del guión. Trapero es una especie curiosa de realista, llamémoslo "realista intrigado", que, en primer lugar, está a años luz de los Campanelli: no cree que sea inte-

resante en lo más mínimo reproducir la vida de un obrero, de un policía o de una familia suburbana. Tampoco cree que el cine sea una cuestión de hacer interesante la vida de esos personajes inventándoles anécdotas insólitas o saturando el film de diálogos que provocan la risa. Trapero piensa más bien que los sucesos de la vida ordinaria son poco ordinarios, y por eso es que vale la pena hacer cine. Porque, en su visión estética, basta un poco de atención para advertir que tanto cada acto humano como cada fragmento de naturaleza poseen una extrañeza que los hace dignos de ser observados. En el comienzo de *Familia rodante*, la cámara muestra un pájaro de colores muy raros y el resto del film parece afirmar que los personajes son como ese pájaro, con la única diferencia de que tienen también el poder de observar a los otros pájaros y producir en conjunto un concierto de observaciones cruzadas, que cargan a la vida social de una maraña de significados. Trapero mira con la cámara a gente que se mira y que captura ráfagas de sentido en la promiscuidad de cuerpos y de objetos. Pero, a diferencia de los realizadores naturalistas, que creen que existe algo así como la "naturaleza humana", y que esta no es otra que la de la bestia, no tiene un comentario moral o antropológico que hacer sino apenas una constatación: que la gente sufre, que hay en el mundo una angustia poderosa y generalizada que poco tiene que ver con un estado de naturaleza sino con lo

más esencial de los seres civilizados (de todo se dice de Trapero, menos que se parece a Antonioni, pero lo cierto es que se ocupa como nadie de la soledad). El plano final de la abuela dejándose observar por la cámara, respirando con pesadez y arrojando sobre el mundo una mirada terrible, es de un poder extraordinario. Y más aun porque esa mirada no tiene un sentido definido de antemano, no expresa una síntesis del argumento ni de la conclusión moral del film, sino que es pura angustia y pura lucidez. Pero, además, la abuela es un gran ejemplo del método de Trapero, de su sentido de la búsqueda. La actriz, que es la abuela de Trapero en la vida real, no aparece aquí como haciendo un cameo o como prueba de narcisismo familiar o de cariño, sino como una revelación dramática. Trapero ha descubierto en la mujer una gran actriz, que sin un entrenamiento profesional actúa como si fuera una diva del cine, tan consciente de la cámara y de su performance como Greta Garbo.

Es raro hablar de un film comenzando por los equívocos que provoca, pero con *Familia rodante* no queda otro remedio. Una sinopsis esquemática diría que se trata de una docena de familiares que viaja de Buenos Aires a Misiones para asistir a una boda en la cual la abuela debe hacer de madrina. En el viaje se suceden desperfectos mecánicos, golpes de calor, enojos varios y se describen dos situaciones amorosas triangulares donde participan primos y cuñados. Una trama semejante resulta, hay que decirlo, muy poco prometedora. Sobre todo porque el cine argentino (y extranjero) suele tomar este tipo de estructura como terreno apropiado para truculencias y sentimentalismos, para moralinas y vulgaridades. Nada de esto ocurre en *Familia rodante*. No porque Trapero imagine originalidades y sorpresas. Más bien al contrario: nada de lo que ocurre se aparta de lo previsible, con una sola excepción, la película en sí. Porque *Familia rodante* es un gran experimento cinematográfico, una gran operación de descentramiento narrativo y sensorial, de desdramatización y de búsqueda de la belleza por mecanismos muy poco obvios. En *Colateral* de Michael Mann, un personaje dice que la belleza del jazz no está en la melodía sino en algo que está entre las notas o detrás de las notas. En eso, efectivamente, se diferencia Miles Davis de la música pop. En el cine, un equivalente de esta afirmación (y, por supuesto, la película de Mann se propone, tras la fachada de un film de género ordinario, como una improvisación jazzística) es la idea de que poco importa el argumento y que la verdad del cine se encuentra, por así decirlo, detrás de las imágenes. Esta afirmación que parece

FOTOS FLORENCIA BLANCO



una metáfora no lo es tanto. En los films de David Lynch o en *Los muertos* de Lisandro Alonso, las imágenes entregan un plus de extrañeza, como si se despegaran de sí mismas. En *Familia rodante*, Trapero descompone lo que la cámara capta en breves fragmentos. Pero, sobre todo, opera con el sonido de una manera completamente revolucionaria en el cine argentino. Como en *La conversación* de Coppola, el film destruye la nitidez de cada parlamento agregando ruido, independizándolo del emisor, sintetizando cada frase en lo que podría ser apenas un eco recortado de la oración original. Todo lo que se habla en *Familia rodante* integra un magma de frases hechas que flotan en el aire y parecen pronunciarse a control remoto.

A esa extrañeza auditiva se agrega un conjunto de imágenes que, a pesar de que están compuestas mayoritariamente de cuerpos que identificamos y de visiones de la carretera que deliberadamente destruyen las postales que podrían contener, son también sumamente extrañas, caóticas, desordenadas, con presencias furtivas y bulliciosas. Es especialmente notable la secuencia nocturna que termina con unos gauchos a caballo que surgen de la profundidad de las sombras. Pero, a su vez, esa escena con banderas argentinas, la misma idea de un film sobre la familia, el recorrido por la geografía, todo termina resultando una puesta entre paréntesis de símbolos e instituciones, como parte de esos objetos que se toman como datos pero que Trapero invita a desentrañar empezando por mirarlos con ojos bizcos.

Los actores son parte importante de este proceso. La mayoría, sin demasiada experiencia, son agrestes, vitales, poco conven-

cionales y atractivos más que por su simpatía o su fotogenia por su textura poco habitual en el cine. Hay una excepción importante, la de Carlos Restá, tal vez el actor más experimentado y al que vimos funcionar muy bien en el marco del costumbrismo rosarino. Pero aquí, Restá y Trapero luchan con un personaje demasiado compuesto y que produce los únicos momentos del film en los que sentimos el peso de la psicología, de la dramaturgia, de la tradición televisiva. Como para demostrar que el buen cine, el que se sostiene detrás de las imágenes como quería el personaje de Mann, está constantemente amenazado por esas imágenes que invaden la pantalla y tapan los poros y la respiración, como si una música pudiera estar amenazada por el excesivo protagonismo de las notas que la componen.

Ver *Familia rodante* es una aventura curiosa, en la que no se sabe adónde nos conducirá el film e incluso, durante casi una hora, de qué se trata exactamente, cuál es su tono o su estructura. Trapero ha hecho todo lo contrario de jugar a lo seguro, de estacionarse en un estilo o de pulir lo hecho anteriormente. Al contrario, arriesgó mucho y trabajó obsesivamente (la invención de un set de filmación *ad hoc* es una buena prueba de esa laboriosidad) en un film que no está destinado a despertar elogios fáciles y que invita incluso a la descalificación apresurada cuando, en realidad, proporciona una de las escasas oportunidades recientes en el cine mundial de ver cómo se hace el cine, de comprobar cuál puede ser la naturaleza de una imagen, de acompañar un viaje hacia ninguna parte más que a la libertad artística. ▀

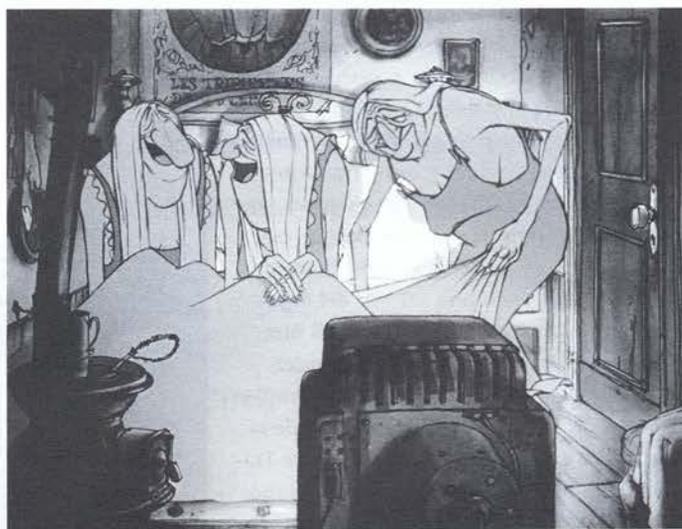
## LAS TRILLIZAS DE BELLEVILLE

*Les Triplettes de Belleville*

FRANCIA / BELGICA / CANADA / INGLATERRA

2003, 80'

**DIRECCION** Sylvain Chomet  
**PRODUCCION** Didier Brunner y Paul Cadieux  
**GUIÓN** Sylvain Chomet  
**MUSICA** Benoît Charest  
**DISEÑO DE PRODUCCION** Evgeni Tomov  
**EFFECTOS VISUALES** Pieter van Houte  
**INTERPRETES** Béatrice Bonifassi, Lina Boudreault, Michèle Caucheteux, Jean-Claude Donda, Mari-Lou Gauthier, Charles Linton, Michel Robin, Monica Viegas.



# Ni toda la tristeza del mundo

a favor AGUSTIN MASAEDO

*pedaleando  
 timoneando  
 mi ahogada bicicleta  
 a la deriva  
 en la inerme marea  
 del desencanto  
 mi voz sellada  
 en espera  
 de lo inevitable.*

Luis Zalamea, *Para Maggie en una tarde de ventarrón en Miami*

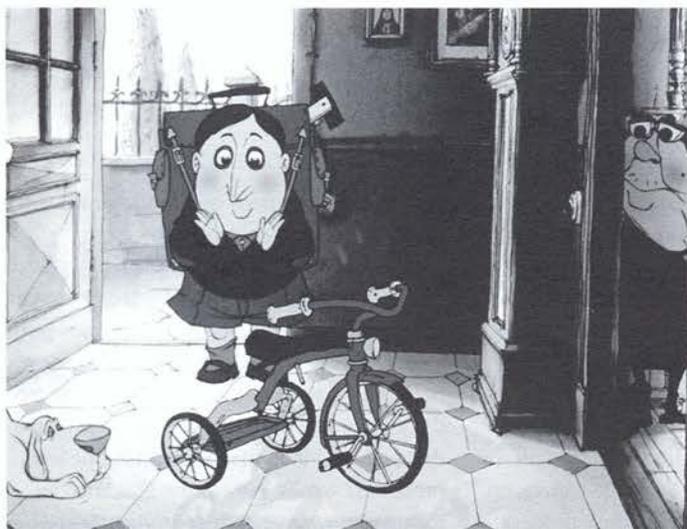
*Más cosas hay en una bicicleta de las que imagina tu filosofía, Horacio.*

Julio Cortázar, *Ultimo round*

La animación, se ha dicho muchas veces, es la rama del cine que más cualidades comparte con la música (y especialmente con la música clásica). La importancia del ritmo, el *tempo* y la geometría y, sobre todo, las posibilidades de romper el cordón umbilical entre imágenes/sonidos y esa entelequia que llamamos "realidad", confirman ese parecido. Y también convierten a lo musical y a lo animado en dos campos más que fértiles para el ejercicio de una libertad difícilmente asequible para el cine de acción en vivo. Ese ejercicio libertario es, a veces, riguroso y metódico; otras, delirante; pocas veces, ambas cosas a la vez, como en este primer largometraje de Sylvain Chomet. Rigurosamente libre, *Las trillizas...* inventa un mundo que se alimenta de muchos otros pero no se parece a ninguno: primero, una suerte

de edad de oro del vodevil, con las trillizas de marras en pleno apogeo y en un bellissimo blanco y negro que evoca las primeras transmisiones televisivas, enloqueciendo —con la ayuda de Django Reinhardt, Joséphine Baker y los zapatos carnívoros de Fred Astaire— a un público de matronas con culos interminables y hombrecitos de galera y bastón. Pero ese universo de puro gozo, atravesado por el swing contagioso del *Belleville Rendez-vous*, se escapa tras un corte de transmisión, y lo que queda, del otro lado del televisor y, ahora sí, en colores (aunque se trate de una paleta lánguida, empapada de *spleen*), es una casita popular de dos pisos que podría ser cualquiera de un suburbio parisino de posguerra. Allí están Champion, un niño solitario y melancólico, y Madame Souza, la infatigable anciana que se desvive por llenar el abismo existencial de su nieto mediante lecciones de piano, un cachorro llamado Bruno o una bicicleta. Evidentemente, este artículo no estaría encabezado como lo está si la bicicleta, el medio de transporte a la medida del hombre y el que, como la animación al cine, más libertad de movimientos le permite, no fuera importante para *Las trillizas...* Champion reirá por única vez en todo el relato con ese regalo de infancia, y esa risa dará paso al aquí y ahora definitivos de la película, con Champion adulto —y de nuevo en modo tristón— entrenado por su abuela para el Tour de France, mientras un Bruno pachorriente e hipotiroideo (y con un trauma de infancia, como el mono de

*¿Quieres ser John Malkovich?*) les ladra a los trenes que invadieron el suburbio. La ciudad que dibuja Chomet es una que se ha vuelto extraña, ajena y dominada por los motores, como en un film de Tati, que tiene su homenaje explícito en otro momento del film. La melancolía deja paso a una suerte de resistencia de la tracción a sangre. La mafia de Belleville que secuestra a Champion viaja en transatlántico y coche, Mme. Souza los persigue en hidropedal —con un magistral empleo de la animación 3D para crear el mar embravecido—; en la única ocasión en que los protagonistas viajan en un vehículo a motor (la camioneta que sigue a los ciclistas del Tour), Bruno termina sirviendo como improvisada rueda de auxilio. ¿Más tracción a sangre? Ahí está Champion, que nunca más parará de pedalear. Rigurosamente delirante, también hay en *Las trillizas...* un sentido oscurísimo del humor, un gran *timing* para la comedia y una colección de personajes secundarios increíbles, comenzando por las ancianas decrepitas en las que se ha convertido el trío del título, y que basan su dieta exclusivamente en ranas cazadas a granadazo limpio (una magnífica burla al comentario xenóforo que acusa a los franceses de "comerranas", nuevamente de moda en la Norteamérica post invasión a Irak). Es que —milagros del cine de animación, ese otro nombre de la libertad— *Las trillizas...* demuestra que ni toda la tristeza del mundo resiste ante una buena, sonora, carcajada. ▀



## Todo mal

en contra GUSTAVO NORIEGA

*Las trillizas de Belleville* tiene todo para ganar prestigio. Con su imaginaria mórbida, su rechazo por las figuras redondeadas y por los colores vivaces, sus personajes que eluden cualquier simpatía, la música retro cool y un miserabilismo que impregna cada plano, se convierte en el dibujo animado *artie* que deja contentos a todos. A los que no son adictos a la especialidad, aquellos que reniegan o desconocen a Disney y a Pixar, les provee la tranquilidad de poder ver una película de animación y comentarlo en sociedad. Para los amantes del género, es como una coartada, una escarapela que se puede mostrar sin que uno pase por infantil o inmaduro, luego de haber sido vapuleados por hablar con entusiasmo de *Toy Story* o *Las locuras del emperador*. En esas condiciones la película ha acumulado más elogios que *El ciudadano*.

Sus protagonistas principales son un mudo tarado y su despótica abuela, la señora Souza. La acompañan en su aventura un trío de cantantes decrépidas que comen ranas como entrada, plato principal y postre. Y estos son los buenos, así que no vale la pena entrar en detalles para describir a los malos. La película es muda, es decir, sin diálogos. Esto cumple varias funciones aparentes y una de fondo. Entre las superficiales está la referencia al humor de Jacques Tati (como en sus películas, se escuchan algunos diálogos sueltos, imprecisos, que no son subtitrados), pero también hay algo de pose, de jugar algún juego diferente. Pero lo más importante es

que los personajes de la película no hablan porque carecen de toda humanidad, exactamente a la inversa del universo Tati. La mudez les calza como anillo al dedo, especialmente al nieto de la señora Souza: su obsesión por el ciclismo empieza como una nota simpática y luego se convierte en una psicosis. De niño recorta imágenes de bicicletas en diarios y revistas: por lo menos tiene algún tipo de motricidad fina que evoca a la inteligencia. De grande, convertido en ciclista de competición por el acoso salvaje de su abuela, no presenta ninguna diferencia con los animales, simplemente pedalea y se somete a los ejercicios y masajes que le propinan. En el medio de una competencia es secuestrado y obligado a trabajar como esclavo: no ofrece ninguna resistencia, se somete a sus verdugos con la misma indolencia estúpida con la que un caniche se deja rizar el pelo. Así, su mudez es una muestra evidente de su animalidad.

Hablando de animales, las ranas que las trillizas comen eran cazadas/pescadas por ellas mismas arrojando granadas de mano a una laguna. No se sabe cuál es la gracia de la presencia de las ranas—tiene alguna relación con el hecho de que los franceses son conocidos en Estados Unidos como “frogs”—pero la película se toma el trabajo de mostrar a una de ellas, que logra escapar tanto de la matanza como de ser cocinada. La vemos huir con cara de asustada, subiéndose a las vías, y estamos a punto de sentir simpatía por alguien que consigue escapar

de los horrores de la película cuando súbitamente... ¡pasa un tren y la aplasta!

Hablando de trenes, tanto la señora Souza y su nieto como las trillizas al otro lado del océano, en una Belleville que apenas disimula que es EE.UU., viven en un departamento—horrible y oscuro, claro—al lado de las vías del ferrocarril. En la primera parte de la película, en lo que vendría a ser Francia, el tren pasa dos veces. En EE.UU., en las vías que están junto al tugurio de las trillizas, el tren pasa no menos de ocho veces. Si repetir un gag diez veces, con el único objeto de dar una imagen deprimente del lugar, le resulta una exageración, recuerde el lector que en una de esas pasadas, el tren aplasta a la heroica ranita fugitiva.

Hablando de EE.UU., la película representa a todos sus habitantes como obesos, lo cual puede interpretarse como una crítica política tonta o como una tontería a secas.

Y de todas las acciones posibles que un dibujo animado podría elegir para su final, la película opta por una persecución de autos. Es claro para cualquiera que haya ido al cine en las últimas décadas que las persecuciones de autos caducaron en la década del ochenta. Pero más importante es el hecho de que la película ignora que el efecto cinematográfico de poner dos coches a toda velocidad por las calles de una ciudad es el del peligro físico: algo absolutamente relacionado con la materialidad de las acciones. No era una buena idea para un dibujo animado.

O sea que todo mal. ■

## LESBIANAS DE BUENOS AIRES

## Las vecinas

ARGENTINA  
2002, 80'

DIRECCION Santiago García  
PRODUCCION Santiago García, BD Cine,  
Wap Media

PRODUCTORA ASOCIADA Mercedes García Guevara  
FOTOGRAFIA Diana Quiroga  
EDICION Julia Soto y Santiago García  
SONIDO Federico Billordo  
JEFATURA DE PRODUCCION Fabiana Pucci



El demorado estreno de *Lesbianas de Buenos Aires* se produce justo en el momento en el que las hermanas tóxicas Geraldine y Nicole prenden fuego a cientos de miles de tipos argentinos jugando a tocarse con otras chicas, en ridículo despliegue *lesbian chic*. Esto parece ser lo que se lleva en materia de lesbianismo mediático, más ahora que la unión civil ya no resulta tan rendidora como fenómeno televisivo. La película de Santiago García, cuya voluntad de verdad queda clara desde el título mismo, no podía llegar en mejor momento, contraponiendo a *Paparazzis* e *Intrusos* un prodigioso cine político sobre personas, términos que para el caso quizá valga la pena desplegar por separado. Entonces... Cine. *Lesbianas de Buenos Aires* cuenta lo que promete, la vida de un grupo de lesbianas que vive en la ciudad de Buenos Aires, y elude la condena a las *talking heads* con una puesta en escena que también hace honor al título, que tiene muchas ideas (más de las que normalmente circulan en el género), y que va del detalle destilado con sutileza al subrayado extremo, ese que quizá

roza lo excesivo pero que es mejor no evitar, no al menos en este caso. Político. *Lesbianas* hace visible lo que la sociedad condena a la invisibilidad, y ahí ya hay una holgada victoria en términos políticos. También se ocupa de las luchas históricas, de las diferencias que existen dentro de la Comunidad Homosexual Argentina, del rechazo, de la discriminación, de los prejuicios y más, pero pone el acento en romper con esa idea de la invisibilidad, que es la más siniestra de las condenas, la más violenta de las reacciones, en el marco de una sociedad perfectamente entrenada para negar (esa ominosa idea del "no existís"). Sobre personas. La cámara de SG consigue ganarse la confianza de las lesbianas de Buenos Aires merced a una rara mezcla de pudor y empatía. Así, todos los testimonios son de una franqueza que desarma y cada plano revela detalles de la más luminosa cotidianidad. Así, por la vía de la emoción, la película se politiza más todavía, porque se vuelve cercana, vecina, imposible de ignorar.

Marcelo Panozzo

## TRELEW

## Vivir al límite

ARGENTINA  
2004, 98'

DIRECCION Mariana Arruti  
PRODUCCION María Pilotti  
GUION Mariana Arruti  
INVESTIGACION PERIODISTICA Jorge Magallanes  
FOTOGRAFIA Javier Miquélez  
MONTAJE Miguel Scheverdfinger  
MUSICA Bernardo Baraj

"Parece una ficción" es el comentario espontáneo que sobreviene cuando termina *Trelew*. Pero la historia que subyace es real: en la cárcel de máxima seguridad de Rawson los prisioneros políticos planifican una fuga. Mientras que unos distraen a los guardias, otros los reducen, les quitan la ropa y los encierran. Mimetizados con el personal del penal, llaman a un taxi y llegan al aeropuerto. El plan consiste en desviar un avión a Chile y luego seguir viaje a Cuba. Semejante empresa parece tan quimérica como pescar el sol con un mediomundo o embalsamar el viento de la Patagonia. Sin embargo, seis logran escapar y quienes por un error operativo no llegan al aeropuerto son ametrallados en la Base Almirante Zar de Trelew.

Se trata de una película documental con testimonios y música que progresan conjuntamente y tejen una narración colectiva. Mariana Arruti encuadra el páramo desolado y lo interpone con una obstinación verdadera. Frente a la inmensidad del país del viento, los hombres podrían ser muñequitos Jack y la prisión de Rawson una fortale-

za hecha con Rastis.

El escritor Eduardo Mignogna señala en su novela *La fuga* que el Código Penal no sanciona la acción de escapar porque la considera un instinto irresistible del ser. Cuesta imaginar a Vaca Narvaja, Santucho y Gorrriarán Merlo amasando el pan con resignación en la cocina de un penal. Entender este instinto irresistible en los líderes del 70 implica quintuplicarlo. El mal de Argentina no fue la extensión para quienes lograron huir de una cárcel en medio de la nada. *Trelew* tiene la virtud de dejar que las imágenes y las palabras se descubran solas, con una solidez demoledora. La edición produce choques inauditos: en algún momento la retórica de la dirigencia política se asimila a la del ejército. La mezcla de noticieros de época con registros actuales exhibe algo más que el paso del tiempo. Hay algo de la pasmosa convicción de quienes prestan testimonio que nos aleja del 72. La narración, siempre depurada y sólida, se acerca a la épica. De hecho, una ex militante del ERP habla del sentido heroico de la vida. Lilian Laura Ivachow



# Espacios de libertad

Tres años atrás, García entrevistó a Villegas por el estreno de *Sábado*. Ahora los roles se invierten y el que estrena es Santiago, pero se repiten temas y preguntas: el cine argentino, el documental, la comedia y las mujeres. De esto último no se habla como se espera de dos hombres en la machista Argentina. **por JUAN VILLEGAS**



**¿Vos buscás con tu cine lo mismo que como crítico buscás en las películas?**

Hay un cine que me gusta pero que no tiene nada que ver con lo que yo hago. Pero sí filmo el cine que me gustaría ver en la pantalla y no lo encuentro. Hay películas que no se hicieron y que me gustaría ver. Hice una de ellas y ahora voy por la segunda. *Lesbianas de Buenos Aires* es la película que no estaba y que yo quería hacer.

**En ese deseo de hacer el cine que no hay, ¿cómo se manifiesta el ser crítico de cine?**

Creo que ser crítico te da un apoyo teórico a las cosas que vos sentís y que tenés en la cabeza. Yo, como crítico, sé qué lugar ocupa mi película. Puedo decir con seguridad que es el primer documental argentino sobre lesbianas o que es la primera película argentina absolutamente protagonizada por lesbianas. Como crítico, puedo identificar el cine que me gusta y por qué. Pero creo que un buen cineasta también debería tener esas mismas características. El problema es que estamos acostumbrados a muchos cineastas muy brutos.

**¿No puede ser un riesgo ser tan consciente de todo?**

Yo tengo ideas que respaldan lo que quiero filmar, pero hay otras cosas que me exceden. Y hay temas que no descubrí todavía y por eso quiero seguir haciendo películas. Pero tampoco hay que decir: "Ah, esto no lo quiero pensar y lo voy a dejar en el misterio

para que la magia opere". Yo no creo en la magia del cine. La idea de la magia del cine me revuelve el estómago. El cine es el resultado de la inteligencia y la sensibilidad.

**Hay un tema que sobrevuela la película, que es el de la visibilidad de las lesbianas. ¿Cómo lo pensaste?**

La película tenía que mostrar algo que habitualmente está invisible. Yo quería demostrar que las lesbianas son visibles, porque es cierto que existe el no querer verlas. En la película ellas están todo el tiempo en cuadro. Y también hablan mucho, porque era importante que pudieran decir las cosas que piensan y sienten. Por un lado, está la visibilidad, que funciona contra la idea de negar que una mujer sea lesbiana. Y por otro lado, están los que dicen: "Está bien, sos lesbiana, pero no lo digas". Y creo que la película lo dice todo el tiempo. Por eso era muy importante recuperar la voz, el discurso de ellas, sus opiniones. O fragmentos de esas opiniones. Muchas veces recorté frases, incluso frases que fuera de contexto no cumplen la misma función narrativa que tenían en el relato original pero que tienen esencialmente el mismo sentido. Respecto de eso puedo decir que las he cuidado muchísimo. También en el hecho de filmarlas donde ellas querían ser filmadas. Un ejemplo es la cancha de Vélez. Es un decorado perfecto. Yo veía a Mónica Santino con tanta grandeza que quería darle un pai-

saje igual de grande y de imponente. Ella tiene un carisma cinematográfico increíble, es alguien que se impone naturalmente.

**Esa cosa John Wayne, ¿no?**

Es raro, porque cuando yo hablo de ella como John Wayne, por cómo se banca ese paisaje y esos encuadres, alguna gente lo toma como una ofensa, cuando en realidad es el elogio más grande que le puedo hacer. Cuando yo se lo expliqué, ella lo entendió perfectamente.

**¿Era algo que habías pensado antes del rodaje?**

Sí, la cancha de Vélez fue para ponerle un paisaje abierto como de western, que en la ciudad no hay salvo en un lugar así. Y están las nubes pasando atrás. A mí la idea de que pase una nube en cuadro es algo que me obsesiona desde que vi *Río Rojo*. Que una película registre algo tan efímero, tan irreplicable, es algo que me conmueve. Siempre me obsesioné con la escena del entierro en *Río Rojo*, cuando John Wayne dice unas palabras y una nube pasa por el fondo. Y por eso lo puse.

**Lo que está claro es que la influencia de los maestros del cine clásico aparece.**

Uno tiene una serie de cineastas favoritos y esas influencias se mezclan en uno. En cuanto al personaje de Mónica, había algo que me obsesionaba: la contraposición entre Ford y Hawks; el personaje solitario de Ford y el grupo de Hawks. En la película están las dos cosas: predomina la idea de ▶



Tres fotos de *Lesbianas de Buenos Aires*, en las tres está Mónica Santino, y en una de ellas aparece el director de la película, añejo redactor de esta revista.



un personaje solitario, pero por otro lado yo soy más funcional a la narración que al lirismo y a la belleza plástica. En mi próxima película quiero potenciar esto. Es sobre mujeres deportistas, sobre las deportistas que están solas y las que están en grupo. Es un tema que me interesa: cómo las personas funcionamos solas y cómo lo hacemos dentro de un grupo.

**¿Cómo pensaste el lugar de tu intervención en la película?**

La idea era mantenerme invisible. Lo interesante es que me estaban haciendo participar sin que me diera cuenta. Y eso quedó. Yo tengo una presencia, no en imagen pero sí en el diálogo. Porque ellas tienen una intimidad conmigo que se fue dando a través de la naturalidad en la relación entre ellas y yo. Y eso creo que marca la diferencia entre mi película y cualquier otra aparición de lesbianas en el cine o en la televisión argentinos: la naturalidad, la tranquilidad y la confianza que me tienen.

**¿Por qué hacer una película sobre lesbianas y por qué hacerla vos?**

Una de las cosas que más me incomodan de vivir en este país es el machismo y todo lo que eso implica: la misoginia, la cosa babosa de los hombres y la postergación y las limitaciones de las mujeres en general. Y descubrí que el lesbianismo era una especie de territorio de resistencia muy poderoso en ese sentido. Me gusta esta idea de estar en un grupo al que no pertenezco naturalmente y, al mismo tiempo, tratando los temas que me pertenecen. Si ellas son una resistencia frente al machismo, a mí me interesa participar de eso. Eso hace que sea una película violentamente feminista. Con toda humildad, no creo que haya otra película argentina donde alguien hable a favor de la

libertad de una mujer de concebir o no concebir. La idea del aborto es innombrable en el cine argentino, salvo que se trate como algo sórdido. En mi película se habla del tema como una causa. Eso me llena de orgullo. Lo que quería contar, finalmente, es que somos iguales. Y descubrir que somos iguales es lo que demuestra que el tema de la segregación es algo muy grave. Por otro lado, si uno toma mis cortometrajes o mis guiones, los temas, más allá de lo político, son siempre los mismos: encontrar una pareja, la dificultad de encontrar el amor, la idea de que armar una familia es difícil... Y todo esto, obviamente, es universal. Ahí es donde encontré la esencia de la película: que el discurso político más poderoso iba a ser el discurso de las emociones y de los sentimientos y de la búsqueda de la felicidad. Cuando descubrí eso, empecé a sacar información y dejé que se impusieran los personajes.

**Es muy emocionante el relato en el que se cuenta la aceptación del padre.**

Es una escena de melodrama perfecta. Es difícil imaginar esa escena en un guión y sería casi imposible de filmar. Yo creo que hay escenas que es mejor contarlas que mostrarlas. En *Tiburón*, cuando se ponen a relatar anécdotas, es un momento extraordinario (y una escena no muy valorada de Spielberg). ¿Vas a hacer un flashback para contar eso? Justamente, lo bueno es el rostro de la persona que está contando. En eso el género documental te permite mucho.

**Pensando en el estreno, ¿quién querés que vea la película?**

Me gusta cuando un espectador heterosexual me dice que la historia que ahí se cuenta es su historia. Ahí me doy cuenta de que la película funciona. Una de las causas políticas de la película tiene que ver con esa igualdad. A mí me interesa un feminismo de la igualdad, como en *Hawks*. Y yo voy a seguir haciendo estas películas, no hasta lograr la igualdad porque no la voy a ver en vida, pero sí porque me siento cómodo en ese universo que puedo crear.

**¿Y por qué mujeres deportistas en tu próxima película?**

Son mujeres que no se comportan como seres vulnerables y dependientes. Además, la idea del cuidado del cuerpo para que sea

más fuerte o más hábil, de controlar el propio cuerpo, es de por sí una idea feminista. Y no me parece poco femenino que una mujer le haga un tackle a otra. Si no, estaríamos aceptando que lo femenino pasa por la pasividad y la sumisión. Y yo estoy en contra de las dos cosas. Además, las deportistas son mujeres de acción y eso también lo hace más cinematográfico. Y me gusta el deporte, lo que le pasa a una persona cuando lo practica. El deporte es un espacio de libertad y todo espacio de libertad es bueno.

**¿Te gustaría que en el futuro digan: "Santiago García viene del documental"?**

La idea de que alguien que hace un documental es un documentalista y no un cineasta es ridícula. En todo caso, me gustaría ser un "comedista" y dedicarme a hacer comedias.

**Otra vez estás pensando en lo que no hay: buenas comedias en el cine argentino.**

La única forma de hacer verdaderas comedias es oponerse a las instituciones, no respaldarlas. En la medida en que las comedias argentinas sean machistas y xenófobas, no van a salir buenas. La comedia tiene que ser contra las instituciones. Hay que hacer una comedia contra la Iglesia, ¿por qué no? En Argentina no va a pasar nunca eso, porque el cine industrial es conservador y reaccionario. Las mejores comedias de los 30, los 40 o los 50, *Esposa último modelo*, *Yo quiero ser batucana*, *Isabelita* o *Vidalita* eran todas películas transgresoras. Ahora las comedias que se hacen van hacia el medio pelo, hacia los lugares comunes y no critican nada de la sociedad. Ni aman a sus personajes ni critican la sociedad. Entonces parece que estuvieran a favor de la sociedad y en contra de sus personajes. Así no se puede hacer comedias.

¿De qué te vas a reír entonces? Si te burlás de los débiles y perdonás a los poderosos...

**Para terminar, nombra tus veinte directores favoritos.**

John Ford, Howard Hawks, Robert Bresson, Steven Spielberg, Jerry Lewis, Alfred Hitchcock, Preston Sturges, Clint Eastwood, Takeshi Kitano, Billy Wilder, Don Siegel, Peter Weir, Eric Rohmer, Carlos Schlieper, Buster Keaton, François Truffaut, Orson Welles, Manuel Romero, Luis Buñuel, Raoul Walsh. ■

# La historia en tiempo presente

La directora de *Trelew* es antropóloga, dice que no concibe hacer documentales como si fueran clases de historia y realizó una película con una tensión narrativa propia del cine de suspenso, sin dejar de lado una mirada personal y contundente. **por EDUARDO FLORES LESCANO**

En la antigua casona donde Mariana Arruti vive con su hijo Juan, hay una computadora con una foto enorme en la pantalla, en blanco y negro, que muestra un acto de la Unión Obrera de la Construcción de Bahía Blanca. En ella, un anónimo personaje sostiene un cartel que dice: "Libertad a J. Arruti". El padre de Mariana, del Partido Comunista, es reclamado desde la sede donde trabajaba y militaba.

Varios años antes, justo dos días después del golpe de Estado que derrocó a Salvador Allende en Chile, en la estación de trenes de Avellaneda, Juan Arruti, el papá de Mariana, sufrió un misterioso accidente que lo llevó a la muerte. Mariana habla del asunto con desconfianza, de los hechos y de los dichos, pero también con delicadeza, como si la crisálida que envolvía esa época de la historia todavía estuviera alrededor de ella.

Luego de hacer tres medimétrajes (*Los presos de Bragado*; *Casa tomada*, dirigida por María Pilotti, y *La huelga de los locos*), Mariana Arruti —antropóloga además de cineasta— decidió junto a María Pilotti, su productora, y Jorge Magallanes, que trabajó en la investigación, encarar la historia de los fusilamientos de Trelew. Investigar cuestiones históricas no del todo cerradas era un buen motivo para hacer la película. Pero leer, entre todo el material recogido, un testimonio de Manfredo Sabelli, el padre de María Angélica Sabelli, donde él cuenta cómo fue la última vez que vio a su hija en Rawson, y no recuerda si la besó en la mejilla o en la frente al irse, fue el motivo que impulsó a Mariana más que ningún otro. **Como antropóloga y cineasta detrás de un proyecto personal, ¿sentís que *Trelew* es un caso cerrado?**

En relación con la película, sí. Cada toma se hizo como la imaginé, y luego de que me di tiempo para cambiar el guión hasta último

momento, retocando todo lo que pensaba que había que modificar, siento que sí. Pero por otro lado la película abrió un montón de cosas para la vida: la posibilidad de contactarse con mucha gente muy particular, que tiene un dolor muy particular. Tanto los familiares como quienes no pudieron escaparse del Penal en aquel momento reviven y construyen la nostalgia de los afectos y la juventud, pues eran muy jóvenes, y creo que eso está intacto en todos. En ese sentido siento que el caso todavía está abierto.

**¿Ves alguna rajadura en el tejido de la historia, algo que no te cierre a pesar de que la película está terminada?**

No, aunque creo que si uno siguiera investigando aparecerían otras cosas. Quizás hay algo sobre lo que uno puede tener dudas, pero por el material que recogimos parece ser que la noche anterior al fusilamiento hu-

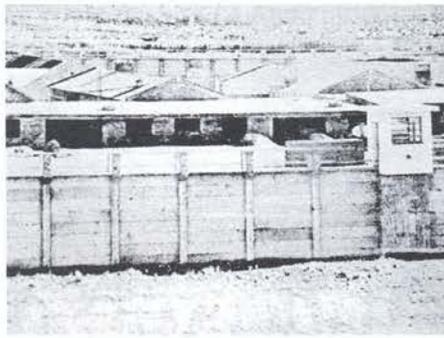
bo una reunión en Casa de Gobierno y uno intuye —porque el día anterior se rechazó la extradición a Chile de los prisioneros que se habían fugado— que Lanusse dio la orden del fusilamiento de los 19 prisioneros que quedaron atrapados en el aeropuerto. Me hubiera gustado tener más datos, algún testimonio de la gente de la Marina, de los testigos más directos y cercanos a la Casa Rosada. Lo que pasa es que había que vincularse con el sector que ejecutó y eso no fue fácil. Ahí es donde queda algo abierto.

**Hay una serie de testimonios importantísimos para la película: el de los taxistas y el del guardiacárcel. ¿Cómo llegaste a ellos?**

Hay mucha gente a la que le tocó estar ahí sin elegirlo. Y se encontraron con esta situación, que fue la más terrible de su vida. Hablar con ellos fue lo más complejo, pero a la vez maravilloso. El testimonio de la ▶



Cuatro imágenes de *Trelew*, el tensionante documental de Mariana Arruti.



gente común –como el de la mujer del guardiacárcel– era una de las cosas que más me interesaban, más allá del discurso de los protagonistas. Fuimos a Rawson, donde vive Rubén Arregui (uno de los taxistas que participaron en la fuga), y era el 15 de agosto del año 2000, aniversario del día de la fuga. El me había contado que todos los años se llamaban con el otro taxista que quedaba vivo –porque el tercero ya había muerto– y se decían “feliz cumpleaños”, porque sentían que ese día habían nacido de nuevo.

Entonces llegué a su casa, toqué la puerta, me abrió Rubén, y le dije: “Soy Mariana, feliz cumpleaños. Tengo la camioneta con todo el equipo adentro, ¿hacemos la entrevista? Es ahora o nunca”, y la hicimos. (Arregui había acordado contar todo pero se había negado a aparecer en cámara.)

**Uno de los encargados de manejar los camiones que debían llevar a los presos desde el Penal hasta el aeropuerto siente una culpa terrible por haber entendido mal la señal desde adentro del Penal para que se acercara a buscarlos. El interpretó que tenía que alejarse y vivió traumatizado por ese hecho.**

Hay algo que nos pasa a los que miramos esta historia desde afuera y tiene que ver con la tragedia posterior. Creo que si la fuga hubiese fracasado y esos 19 compañeros hubiesen regresado a Rawson y no hubiera habido ningún muerto, el peso de la responsabilidad de la gente que estaba afuera a cargo del transporte sería otro. Ese hecho nos conmueve, sobre todo, por lo que pasó después. Esa desinteligencia, esa señal que no se interpreta correctamente desde afuera, tiene un peso que se ve determinado por la tragedia posterior. A veces me niego a cargar las tintas en eso porque en realidad hubo una responsabilidad del Estado, que fue el que dio la orden de matar. Con respecto a esto, hablando una vez con Eduardo Luis Duhalde –actual secretario de Derechos Humanos de la Nación– me dijo: “Si se hubieran escapado los cien, los muertos tendrían otros nombres”. Creo que probablemente habrían entrado al Penal y masacrado a presos comunes o al sindicalismo cordobés, con Agustín Tosco incluido. **La película tiene una construcción narrativa que, sin alejarse del documental, se parece mucho a una película de suspenso por la forma de edición.**



Cuando empezamos a filmar, yo tenía claro que quería contar la historia en tiempo presente. No quería hacer una película melancólica de los 70 sino narrar una historia como si estuviese ocurriendo ahora, y me enfrenté con un problema: los protagonistas de la historia no estaban. Entonces, el modo en que se me ocurrió recuperarlos fue a través de la voz de los que no se pudieron ir. Luego de resolver este problema, pasé a la forma de narrar; y el mejor modo que se me ocurrió fue hacer una historia coral. Y esta forma de edición, este montaje coral, más la idea de contar desde el presente, es lo que da esta sensación de estar frente a una película de ficción.

**¿Hay algún director o artista que te haya inspirado en el trabajo?**

Sí, en especial Raymundo Gleyzer. *Ni olvido ni perdón* estaba muy presente mientras hacía la película. Cuando la veo, todavía me conmueve la música de esa película, que no sé de dónde la sacó, y algo de ese espíritu surgió mientras yo trabajaba. Quería rescatar algo de todo aquello.

**Los fusilados en la Base Almirante Zar son recordados como los Héroes de Trelew. ¿Creés que ellos son héroes?**

La palabra “héroe” no me gusta. Eran personas que querían frenar un proyecto de país para que hoy las cosas fueran diferentes. Son admirables porque siendo tan jóvenes entregaron lo más lindo que tenían, no porque entregaran la vida, porque ellos no lo sentían así. La palabra “héroe” está muy vinculada con la muerte, y ellos en realidad disfrutaban y vivían la revolución desde un lugar muy vital, pero se jugaban la vida por lo que pensaban. Yo traté de mostrar aunque fuera un poquito de todo eso: la vida cotidiana de ellos adentro de la cárcel. Traté



de mostrarlos desde un lugar más humano, pues en la medida en que son héroes se convierten en algo intocable, y entonces nunca voy a poder ser como ellos. Y siento que entre la gente de mi generación hay una necesidad de mirar esa época. Y por algo es. Hay que pensar que a lo mejor necesitamos nutrirnos de algo que era importante y que hoy no tenemos: recordar Trelew, el Cordobazo, a Agustín Tosco, ir en busca de una actitud de la vida que sea digna.

**¿Cómo te ganás la vida?**

Como antropóloga, trabajo en el Archivo Nacional de la Memoria en la Secretaría de Derechos Humanos.

**¿Cuánto costó *Trelew*?**

Todo se hizo con mucho esfuerzo, cada cosa se hizo con la voluntad de uno de juntar un mango. Pero si el Instituto de Cine no nos hubiese dado el adelanto para terminarla, no lo hubiéramos logrado.

**¿Qué dejaste afuera de la película?**

La película tiene esta cosa de relato ficcional aunque es un documental, y siento que la gente que vivió esa historia podría estar esperando otro tipo de película, con un contenido político más didáctico. Y *Trelew* lo tiene pero desde un lugar distinto. Yo no concibo el documental como una clase de historia. Los protagonistas de esta historia a lo mejor esperan que yo me explique sobre la situación política o sobre las diferencias internas entre las organizaciones, pero tomé la decisión de dejar eso de lado porque sentía que la película se caía a nivel narrativo. No es absurdo que haya sacado esto, porque si hay algo que define la fuga del Penal de Rawson es la unidad. Es una decisión estética en la que elijo contar lo político desde otro lugar. Acepto las críticas que puedan venir. Pero yo no hice concesiones. **A**

## HISTORIAS BREVES IV

ARGENTINA

2004, 160'

**DIRECCION Y GUIÓN** Gabriel Dodero, Paula Venditti y Jonathan Hoffman, Daniel Bustamante, Lautaro Núñez de Arco, Martín Mujica, Pablo Pérez, Cecilia Ulrich, Pablo Pupato, Fernando Tranquillini y Camilo José Gómez.

**PRODUCCION** Eleonora Rolandí, Daniel Bustamante, Laura Ratto, Carlos Brown, Agustina Llambi-Campbell, Andrés Martínez Canto y Paula Venditti y Jonathan Hoffman.

**INTERPRETES** Lito Cruz, Roly Serrano, Juan Manuel Tenuta, Cecilia Font, Aníbal Maldonado, José Luis Núñez, Fernando Roa, Jorge Bernárdez.



# El cine que no mira

por JUAN P. MARTINEZ y JUAN VILLEGAS

Llama la atención en este conjunto de cortos el predominio de lo rural sobre lo urbano. Esto no es necesariamente bueno ni malo, pero puede servir para iniciar un análisis. La primera *Historias breves* (la de Martel, Caetano y compañía) resultó un quiebre rotundo y perfecto frente a los vicios usuales del cine argentino de entonces. El Nuevo Cine Argentino, ese conjunto heterogéneo de películas surgidas precisamente a partir de esas *Historias breves*, se destacó entre otras cosas por ofrecer una nueva mirada sobre la ciudad. Más allá de la gloriosa excepción de *La libertad* y de la buscada imprecisión espacial en el cine de Lucrecia Martel, las películas más interesantes de la última década resultaron siempre una toma de posición personal frente a lo urbano. Cada película fue, a su manera particular, un estudio sobre la ciudad, aun cuando el tema principal no tuviera nada que ver con eso. Sin embargo, no hay que olvidar que en aquella *Historias breves* predominaban las rutas, los espacios abiertos y el campo, sobre todo en los trabajos más logrados. Una interpretación posible sería que esa huida de lo urbano tenía que ver con un rechazo inconsciente a lo peor del cine argentino dominante: la sordidez de la ciudad, el pintoresquismo porteño, la instalación de una falsa mitología cinematográfica de Buenos Aires. Una vez quebrado eso, cada director pudo animarse en sus respectivos largometrajes a contar la ciudad sin prejuicios y convencido de su mirada. *Historias breves IV*

vuelve ahora al campo y al pueblo chico. El problema es que lo hace, en general, como el mal cine argentino. Hay algunas excepciones, como veremos más adelante, pero hay demasiada sordidez, incapacidad para crear universos de ficción coherentes y nula ejecución cinematográfica.

Un ejemplo de todo esto sería *Paisanitos rubios*, tal vez el peor de todos los cortos junto con el estático e inanimado *Colombus*. Patetismo y actuaciones exacerbadas se suman a subrayados inadmisibles, como los cigarrillos de marca Vizzio. Lo mismo ocurre con *Happy Cool*, que parte del mismo concepto de patetismo pero metiéndose con el "tema de la desocupación", con un humor digno de *No hay 2 sin 3* y, como este programa, tremendamente misógino. *Avant première* y *Paraíso viviente* son propuestas fallidas y cinematográficamente pobres. *Epitafio* y *El señor de los pájaros* son académicamente "correctos", pero sin ningún riesgo estético y sin manifestar pasión por el cine. Dos que sí arriesgan y ganan en su apuesta son *Infierno grande* y *Más quel mundo*. El primero tiene una fotografía y un montaje sofisticados, que le otorgan una gran personalidad y logran la intensidad buscada. Por otro lado, la actuación de Lito Cruz tiene una potencia cinematográfica que se impone. *Más quel mundo* sobresale porque su poesía es verdadera. El lirismo y la ternura no son forzados artificialmente, sino que aparecen como resultado de operaciones cinematográficas puras: la utilización ajusta-

da del fuera de campo, la belleza visual del baile, sus elegantes elipsis.

Otro de los cortos destacados es *Te llevo en la sangre*. Es popular, futbolero y tanguero; todo lo que suele estar mal en el peor cine argentino. Pero funciona porque no es tramposo y no utiliza esas cualidades para bajar línea. Es una comedia, y funciona muy bien como tal. Si antes hablábamos de misoginia, este corto es la excepción. Comienza con un plano de la platea en un partido de fútbol, y ahí vemos a hombres y mujeres compartiendo por igual la pasión por su equipo favorito. Este plano va en contra de aquella famosa (y mentirosa) idea de que las mujeres no saben nada de fútbol y que no les interesa. Además, la pasión futbolística de la madre de uno de los protagonistas desempeña una función importante en la trama. *Te llevo en la sangre* se diferencia no sólo de la mayoría de los cortos que lo acompañan sino también de una gran parte del cine (supuestamente) popular argentino. Con un poquito más de trabajo —el corto tiene sus fallas—, Pérez, su director, podría ser un digno sucesor de Manuel Romero.

En conclusión, es una lástima que el programa total resulte tan pobre por lo desparejo y por la suma de desaciertos. Para futuras ediciones habrá que ser más preciso en la selección y atender más las cualidades cinematográficas de los proyectos. Pero queremos también ser optimistas y quedarnos con la esperanza de buen cine que prometen los tres cortos más logrados. ■

# La fuerza de la memoria

*Los fusiladitos*, tras su aparente referencia excluyente a un suceso puntual ocurrido en 1956, propone algunas otras reflexiones. De eso hablamos con Cecilia Miljiker, su directora. **por JORGE GARCIA**



Imágenes de *Los fusiladitos*, película de Cecilia Miljiker que generó posiciones enfrentadas en esta revista.

**¿Por qué se te ocurrió meterte con este tema de los fusilamientos de militantes peronistas en los basurales de José León Suárez?**

A los 17 años leí el libro de Rodolfo Walsh (*Operación masacre*) sobre ese hecho. Conocía la historia de refilón y, como en el secundario de ese tema no se hablaba, me quedó picando en la cabeza si había sido un suceso real o una ficción, hasta que me puse a investigar y constaté que había ocurrido realmente. Después empecé a estudiar cine, releí el libro y pensé que era una buena idea para una película. Yo había visto la de Jorge Cedrón sobre el tema y empecé a imaginar una ficción. Comencé a escribir un guión y a hacer un casting, pero no me terminaba de cerrar como película ficcional (incluso Cedrón había tenido que introducir elementos documentales en su film). Había comenzado a entrevistar a hijos de fusilados, a algún historiador, y me di cuenta de que estaba encontrando material para hacer un documental.

**A propósito de eso, lo largo de la película insistís varias veces, a través de la voz en off, en que se trata de un documental. ¿Estás segura de que es realmente un documental?**

No, para nada. Hay partes que están bastante ficcionalizadas.

**Al mismo tiempo, creo que la película es una constante reflexión sobre la imposibilidad de reconstruir ese hecho. Casi te diría**

**que ese es el tema principal.**

Sí, yo siempre lo sentí así y es la primera vez que me lo dice otra persona. Desde que me alejé de la idea ficcional siempre pensé que era un tema muy difícil de abordar en una película y empecé a pensar por qué, a pesar de esa imposibilidad, yo sentía la necesidad de hacerla.

**¿Por qué utilizaste para la narración en off la voz de Malena Solda y no la tuya?**

La respuesta más fácil y directa sería porque creo que mi voz es muy fea. Pero además pensé que una actriz podía reflejar mejor las cosas subjetivas que quería decir. Por eso, con el film ya editado, la llamé a Malena y ella coincidió conmigo en que esa voz en off respondía a un personaje (yo) que había que construir. Entonces le pasé, además del de Walsh, todos los libros que cito y la película de Favio (*Perón, sinfonía del sentimiento*); y ella, a partir del guión y esos elementos, fue construyendo el personaje.

**¿Introdujo cosas de ella en el personaje?**

Puso algunas cosas de ella y, además, me sugirió la idea de incluir una voz masculina para leer la carta de Walsh. Algo que me influyó mucho para utilizar la narración en primera persona fue *Papá Iván*, de María Inés Roqué.

**Creo que hay otro tema fundamental en la película que es el de la memoria, y junto con la reflexión de la que hablábamos antes, se antepone a la anécdota de los fusila-**

**mientos, que aparecen casi como un telón de fondo.**

Sí, creo que es así. Incluso alguien me dijo que me había dado el lujo de casi no hablar de los fusilamientos.

**¿Tu familia es peronista?**

En los 70 todos eran peronistas, pero después fueron cambiando y el que continuó más fiel fue mi papá. De hecho, mi hermana se llama María Eva.

**Lo que se nota de tu parte es un intento de reflexión y reconstrucción sobre una época que no viviste.**

Sí, traté de transmitir la desintegración de la fe en un movimiento que se fue dando a lo largo de los años en mi familia.

**También aparece el tema del exilio...**

Sí, por eso metí la escena de la película de Solanas (*El exilio de Gardel*), porque cuando la vi de chica me impactó mucho.

**¿Quién es el que canta el tema musical que se escucha en varias escenas?**

Es un senegalés y lo utilicé, antes que nada, por una cuestión rítmica.

**Pasemos al personaje de Héctor Benavidez.**

**¿Cuánto tiempo estuvo considerado muerto?**

Unos tres meses, después se fue del país. El murió hace poco y no pudo ver terminada la película.

**Es muy impresionante su negativa a recordar los hechos, salvo algunos detalles, y que su mujer se constituya en vocero para reconstruirlos. Eso provoca una tensión muy grande. Sí, además la mujer parece no darse cuen-**

## LOS FUSILADITOS

ARGENTINA

2004, 57'

**DIRECCION** Cecilia Miljiker  
**PRODUCCION** Cecilia Miljiker, con apoyo de la FUC  
**GUION** Cecilia Miljiker  
**FOTOGRAFIA** Diego Echave  
**SONIDO** Julián Catz  
**RELATO** Malena Solda y Carlos Portaluppi.

## Rompecabezas La desmemoria

a favor GUSTAVO J. CASTAGNA

en contra LEONARDO M. D'ESPOSITO

ta de que él no se acuerda –o no quiere acordarse– y le pregunta cosas.

**Hay un plano muy curioso y es el de la película de Godard, en el cual identificás de algún modo a JLG con Walsh.**

Eso quedó de cuando pensaba hacer una película de ficción y tenía la imagen de ese plano que la quería meter de algún modo.

**Ahí Godard se parece mucho a Walsh.**

Sí, es bastante sorprendente.

**¿No pudiste contactarte con Enriqueta Muñiz, la principal colaboradora en el libro de Walsh?**

Sí, estuve con ella. Fuimos a tomar un café, pero no pude hacerla hablar del tema.

**Hay hacia el final una suerte de insert de planos sobre el Holocausto y lo mencionás como fuente de inspiración de la película.**

Eso es algo muy personal, ya que esas imágenes me hicieron comprender la necesidad de no perder la memoria.

**La sensación que da la película es que termina en la secuencia anterior, con el final de la canción de Víctor Heredia.**

Sí, hubo gente que me dijo que le pusiera el epílogo antes de esos planos pero no me pareció adecuado.

**¿Qué te gusta del cine argentino? Y no me digas, como varios directores, que no ves cine.**

No, yo veo. Lo que te puedo decir es que a mí me gustan más películas que directores.

**¿Y de los nuevos directores?**

Me es difícil hablar porque varios son amigos míos. Lo que sí noto en varias películas es una marcada tendencia al costumbrismo que se hace muy reiterativa.

**¿Y del cine en general?**

Lo mismo. Me gustan más películas que directores, aunque de Truffaut me gusta casi todo. También me encantan los documentales de Robert Kramer y Chris Marker.

**¿Tenés algún proyecto?**

Sí, quiero hacer una película de ficción, pero no te extrañe que termine convirtiéndose en un documental. ■

Las referencias a los asesinatos de José León Suárez son mínimas. Ya *Operación masacre*, de Jorge Cedrón, establecía la imposibilidad de llegar a una conclusión sobre el tema. En realidad, los fusilamientos de militantes peronistas en un basural actúan como un MacGuffin, un pretexto para contar otra cosa. Desde el off, Miljiker se interroga sobre el fenómeno del peronismo entre incertidumbres y escasas certezas. El documental amplía las paradojas de un movimiento social y político donde a los rituales consabidos (la muerte de Evita, los fastuosos actos públicos) se suma el accionar de los grupos de combate (en los violentos 60), a través de imágenes documentales, repetidas o novedosas. El peronismo tuvo tres directores –Del Carril, Favio, Solanas– que describieron las complejidades del movimiento, el clasicismo y la modernidad de ese fenómeno de masas genuinamente argentino. Miljiker exhibe imágenes de *Perón, sinfonía del sentimiento* de Favio, explicando sus deseos (incumplidos) de descifrar la historia. Además, expresa una sutil ironía sobre el exilio al mostrar un fragmento de la tanguedia francoargentina de *El exilio de Gardel* según Pino. ¿Puede hacerse una película con semejante rompecabezas?, parece preguntarse la directora. La empresa resulta imposible y allí, justamente, se encuentran las virtudes del documental. Por ese motivo, *Los fusiladitos* no es un film sobre la crueldad del gorilaje que encarnaron Rojas, Aramburu y sus seguidores. Miljiker presenta a Héctor Benavídez, sobreviviente de la masacre, un personaje fantástico y fantasmal, que recuerda poco y nada del hecho. Es más, su esposa responde por los dos, mientras ambos fuman sin parar. Benavídez representa una parte del rompecabezas peronista, caótico, susceptible a las más diversas interpretaciones. *Los fusiladitos* es una película que fomenta la duda, nunca la contradicción, y eso resulta más que valioso. ■

Hay un problema de base en *Los fusiladitos*, que va más allá de sus deficiencias artísticas, que está en la base misma de esos defectos. Ese problema es el conflicto principal de cualquier representación estética argentina contemporánea: la comprensión del peronismo. Un cineasta tiene dos alternativas al respecto: eludir su existencia o trabajar a partir de una hipótesis fuerte sobre su naturaleza (hay toda una generación –de Jusid a Olivera, de Solanas a Aristarain– que en algún momento narró su peronismo). El peronismo vertebraba, para bien o para mal, la vida social, política y cultural de la Argentina moderna. Narrar los acontecimientos de José León Suárez, dialogar con el testimonio de Walsh, ensayar un encuentro con los protagonistas sin partir de una hipótesis fuerte respecto del peronismo es, básicamente, irresponsable. El film aparece entonces como un compendio de imágenes caótico e informe.

Podría pensarse que *Los fusiladitos* es válida desde la puesta en escena de una incerteza y una desmemoria –la de Benavídez, por ejemplo, involuntariamente conmovedora–, de la confusión que inunda a una parte de una generación que conoce el peronismo sólo por jirones y fragmentos sin cohesión, fruto de las sucesivas expresiones/represiones de sus símbolos y discursos en la reciente historia argentina. Si el film sólo fuera expresión de este desconcierto, igual sería necesaria –por responsabilidad ética y estética– una explicación, una hipótesis, algo más que la mera exposición del problema. Pero tal conjetura es falsa, porque el film se construye alrededor de un hecho histórico preciso sin aportar el mínimo riesgo de decir por qué tal cosa sucedió. Un error en ese sentido es preferible al silencio. La sensación final es que la directora no realiza aquí un acto confesional –porque no profundiza en ello– sino un acto narcisista. Que, considerando la excusa, resulta irresponsable. ■

## HEROE

## Ensayo y error

*Ying xiong*  
**ARGENTINA**  
 2002, 96'

**DIRECCION** Zhang Yimou  
**PRODUCCION** William Kong, Yimou Zhang  
**GUION** Feng Li, Bin Wang, Yimou Zhang  
**FOTOGRAFIA** Christopher Doyle  
**MONTAJE** Angie Lam y Vincent Lee  
**MUSICA** Dun Tan  
**DISEÑO DE PRODUCCION** Tingxiao Huo  
**DIRECCION DE ARTE** Tingxiao Huo  
**INTERPRETES** Jet Li, Tony Leung, Chiu Wai, Maggie Cheung, Ziyi Zhang.



Tardía y sorpresivamente, la compañía Miramax decidió estrenar esta película en Estados Unidos, y consiguió con ella una muy buena performance económica (esta sí nada sorpresiva, teniendo en cuenta el siniestro final del film), y por el camino de ese imponderable *Héroe* llegó a las pantallas argentinas. Pero resulta que después de *Héroe*, el camaleónico y/o farsante Zhang Yimou (tache lo que no corresponda, en caso de que algo no corresponda) hizo otra película de artes marciales llamada *The House of Flying Daggers*, título que, convengamos, de por sí promete. Quienes vieron *The House of Flying Daggers* en Cannes sostienen que es muy divertida y que deja con la boca abierta todo el tiempo, porque el director se transforma en algo así como el Busby Berkeley de las artes marciales y redondea un espectáculo asombroso. Incluso el mismo Zhang Yimou sostuvo que *Héroe* fue casi un ensayo para llegar a *The House...*, cosa que queda clara con esta película fatigosa, que de asombro y diversión algo tiene, sí, pero nunca lo suficiente. El elenco de superstars se la pasa peleando en unas

contendias fotografiadas con excesiva afectación (cortesía de Christopher *nunca-paso-de-sapercibido* Doyle) y explicadas con muchísima gravedad a través de paralelismos entre las artes marciales y la música y la caligrafía. Es verdad que hay secuencias que de tan descabelladas sorprenden y emocionan (la grandísima pelea en el lago entre Jet Li y Tony Leung), mientras que otras quedan aplastadas debajo de un simbolismo irritante (ay, ese otoño al que la muerte pasa de amarillo a rojo). Es verdad también que por algo las estrellas estrellas son, más tratándose de las de cine, en tanto el placer abstracto que proveen aquí Jet Li (aun a bordo de un personaje imposible de tan unidimensional), Tony Leung y la inigualable Maggie Cheung es una cosa de otro planeta. Pero también es cierto que un ensayo no es necesariamente una película (a confesión de partes...) y que la cosa de verdad empeora cuando el final apunta al más castrense y fascistoide de los sacrificios individuales en aras de la grandeza de la patria y otras monstruosidades por el estilo. **Marcelo Panozzo**



**latingráfica**

IMPRESOS OFFSET

www.latingrafica.com.ar  
 latinos@latingrafica.com.ar  
 rocantiorg 4161 (c1187abc)  
 t. [005411] 4867 4177 / f. 4861 2200

[ LA MEJOR INVERSION ES IMPRIMIR TRABAJO, LATINGRAFICA 20 AÑOS UNIENDO GENTE Y TECNOLOGIA ]

## LA ALDEA

*The Village*

ESTADOS UNIDOS, 2004, 108', DIRIGIDA POR M. Night Shyamalan, CON Bryce Dallas Howard, Joaquin Phoenix, Adrien Brody, Sigourney Weaver, William Hurt.



Otra vez sopa. Esta vez, inodora, incolora y singularmente insípida. Shyamalan había demostrado un particular talento para cierto tipo de historias fantásticas donde el suspenso iba de la mano de personajes perfectamente delineados, mucho más que humanos. Las famosas vueltas de tuerca finales de *Sexto sentido* y, muy especialmente, *El protegido* ofrecían una resignificación notable de los relatos, que de ningún modo agotaban el disfrute de una segunda visión. La cosa cambió. El "método" Shyamalan se agotó. Y *La aldea* se parece demasiado a un canallesco intento por seguir explotando el gesto. Los resultados están a la vista: una narración plana, carente de inflexiones o suspenso, poblada por seres poco interesantes; una mera excusa argumental para la vuelta final. Como un chiste malo, no puede contarse más de una vez: el remate no ofrece segundas vueltas. Algunos creemos que este es apenas un traspie en una carrera por demás interesante. Ojalá así sea.

Diego Brodersen

## NATHALIE X

*Nathalie...*

FRANCIA / ESPAÑA, 2003, 105', DIRIGIDA POR Anne Fontaine, CON Fanny Ardant, Emmanuelle Béart, Gérard Depardieu.

Ardant y Depardieu, amantes en *La mujer de la próxima puerta* (Truffaut, 1981), ahora son marido y mujer. El es un hombre de negocios que cada tanto la engaña. Ella, ginecóloga, se entera—la película comienza con esta información como disparador del conflicto— y decide hacer algo, así que va y contrata a una puta (Emmanuelle Béart, una de las mujeres más lindas del cine) para que se le acerque a su marido y después le cuente cosas, algo, cómo cogen, tal vez incluso cómo se coge.

*Nathalie X* parece habérselas agarrado con

Truffaut en su doble faceta de cineasta y crítico: primero destroza el recuerdo de la pasión de *La mujer de la próxima puerta* con sentimientos exhibidos a pura burocracia y con los diálogos, obvios, vulgares, previsibles y apagados (aunque vendidos como osados). Y luego la emprende contra los panfletos del joven François sobre el cine de qualité. *Nathalie X* borra toda enseñanza de frescura, sensibilidad y sobre todo de inteligencia de la Nouvelle Vague, y en su lugar pone otra historia de burgueses unidimensionales, corneadas y represión sexual no muy verosímil (y, ojo al piojo, una banal vuelta de tuerca de guiño), todas cosas de las que Truffaut y sus compañeros se quejaban. Reiteraciones, miles de explicaciones, pretendida profundidad, acercamiento "fino" a cada personaje: un cine muerto y aplastado. Cine qualité versión siglo XXI. O cine choronga, que le dicen. **Javier Porta Fouz**

## LA CASA DE ARENA Y NIEBLA

*House of Sand and Fog*

EE.UU., 2003, 126', DIRIGIDA POR Vadim Perelman, CON Jennifer Connelly, Ben Kingsley, Ron Eldard, Shoreh Aghdashloo, Jonathan Ahdout.

Más que mala, la ópera prima de Vadim Perelman es malvada. Sucede que el duelo de índole inmobiliaria entre Jennifer Connelly y Ben Kingsley parece, con sus vericuetos argumentales de coherencia mínima, una competencia olímpica de juicios morales en lugar de un film. Cada situación fuera, dentro o sobre la casa se plantea—pomposidad y sordidez mediante— como un examen de escrúpulos para los protagonistas, que no poseen esperanza alguna de aprobar. Más todavía en un film que decide, de forma sádica y Biblia en mano, juzgar y castigar a sus habitantes. Pero en lugar de irse a marzo, terminarán en la cárcel, asesinados, suicidas o "aprendiendo su lección". Y todo por una casucha feísima. **Juan Manuel Domínguez**

## EL ENVIADO

*Godsend*

ESTADOS UNIDOS / CANADA, 2003, 102', DIRIGIDA POR Nick Hamm, CON Robert De Niro, Rebecca Romijn-Stamos, Greg Kinnear.

Está Robert De Niro. Está Rebecca Romijn. ¿Stamos todos? No. Sobra, entre otros, el señor Hamm que le permite a De Niro desplegar permanentemente su sonrisa mefistofélica (cuando la usa es señal de que está trabajando de taquito, juntando unos mangos para el Festival Tribeca). Hamm hace una

película desagradable, que comienza con la muerte de un niño (Hitchcock decía que desde *Sabotaje* comprendió que nunca se debía matar a un niño en pantalla) y continúa con su clonación, su vuelta a la "vida" y la mixtura con genes de otro chico, en el que anduvo el diabólico De Niro. Mezcla de géneros, que no amalgama, oscura y cruel gratuitamente, ni la presencia luminosa de Rebecca la salva de su destino de película clonada de una ya larga serie de thrillers sobrenaturales que no saben con qué sorprender. **Eduardo Rojas**

## ¡YU-GI-OH! LA PELICULA

*Yūgiō: Gekijō-ban*

JAPON, 2004, 90', DIRIGIDA POR Hatsuki Tsuji.



*Yu-Gi-Oh!* es lo último de lo último en lo que a megaéxito animé para niños respecta. Para comprender la resonancia de la serie, ahora convertida en película, conviene recordar los efectos que generaron en su momento *Dragon Ball Z* o aquel amor amarillo llamado Pikachu. La película baraja el característico combinado de este tipo de producciones: el duelo de poder (siempre se trata de ver quién lo tiene más grande), la lógica exclusiva para clientes, la explicación tautológica de cada acción que se ve en la pantalla (pensar que juegan a las cartas y encima anuncian cada jugada) y seres de trazo grueso y graso (con el encanto y el rechazo que esto puede producir). **JMD**

## CONTR@SITE

ARGENTINA, 2003, 87', DIRIGIDA POR Danièle Incalcaterra y Fausta Quattrini, CON Danièle Incalcaterra, Fausta Quattrini, Mariano Marín.

Es cierto que una mezcla de ficción y documental con múltiples texturas visuales y una mirada no complaciente sobre el Che Guevara y su mito suena atractivo, al menos por parecer algo nuevo y original. Al hablar de *Contr@site* como de un film fallido, uno no puede evitar sentir por un momento que no hay nada que le venga bien.

Pero si lo más interesante es esa constante búsqueda estética al alternar distintos formatos visuales y ese remolino ideológico al rotar el punto de vista moral con cada cambio de apariencia visual, la película pierde porque en la perinola estético-ideológica sale casi todo el tiempo el website del diseñador con el discurso más molesto y menos sofisticado. Sobre el final, con la aparición de los restos del Che, la ficción comienza a diluirse y cede protagonismo a un registro de imágenes más preciso y seductor.

**Nazareno Brega**

### HOMBRE EN LLAMAS

*Man on Fire*

ESTADOS UNIDOS, 2004, 146', DIRIGIDA POR Tony Scott, CON Denzel Washington, Christopher Walken.

El gran Isidoro Blaisten decía que "el adjetivo cuando no da vida, mata". La palabra "fascista" utilizada como tal ha corrido ese destino, víctima del uso abusivo. Cuando Aldo Rico la usó para acusar a Seineldín, "facho" murió como adjetivo. Digamos entonces que *Hombre en llamas* no es fascista, como se ha dicho, sino falangista, en tanto Denzel Washington amputa falanges de secuestradores para concretar sus venganzas. Este es el único aporte que se me ocurre en defensa de las palabras y de las cosas llamadas por su nombre, y la única reflexión que me merece esta baratija de Tony Scott, que piensa que el clímax de cada escena se logra con cataratas videocliperas y, en cambio, se regocija en el detalle de torturas varias. No vale la pena reseñar su historia de vindictas y racismo. Sí destacar que esta apología del odio y el tormento agotaba sus localidades en el Shopping Abasto a la misma hora en que a unas pocas cuerdas apenas un puñado de personas se juntaba para repudiar el fallo que anuló la causa AMIA. Estos son hechos. Y frente a ellos, todo adjetivo muere. **ER**

### DOLORES DE CASADA

ARGENTINA, 2004, 104', DIRIGIDA POR Juan Manuel Jiménez, CON Mirta Busnelli, Javier Lombardo, Graciela Tenenbaum, Pancho Ibáñez, Esmeralda Mitre.

Plantear una película como comedia y que termine resultando un drama no es necesariamente malo. Pero no confundir una publicidad engañosa con un guión que se revela inclinado más a uno de los géneros aunque busque acercarse a ambos. Cuando la película es un drama, es uno muy malo, con una puesta en escena parecida a la pereza te-



El *Hombre en llamas* interpretado por Denzel Washington en la parte en que ya está muy cabrero.

levisiva de hace una década y con diálogos que lastiman el oído. Cuando quiere ser comedia, no saca una risa casi nunca. Sólo un esfuerzo de Mirta Busnelli logra hacernos sonreír sinceramente pero, una vez más, el director equivoca la forma de filmarla y es más gracioso escucharla que verla. Nada de la película es nuevo, todo se vio antes –mucho antes– y la copia es mala. Y lo es porque el cine argentino, fuera de los nuevos grandes autores, sigue repitiendo los defectos locales: personajes miserables, solemnidad, grotesco, maldad, cinismo y mal gusto. Los seguidores de Busnelli (tal vez el único motivo para ver el film) tengan cuidado, el director se ha tomado el trabajo de convertirla en todo lo contrario a lo que sus personajes suelen ofrecer. **Santiago García**

### CRUZ DE SAL

ARGENTINA, 2003, 96', DIRIGIDA POR Jaime Lozano, CON Juan Leyrado y Manuel Callau.

Aquí se explotan al máximo los estereotipos de un "viejo cine argentino" que se niega a dejar de existir. Desdeñables errores de continuidad –plano del hijo comenzando a lagrimear, contraplano del padre fraseando lástimas, plano del hijo sin rastros de lágrimas, contraplano, plano del hijo lagrimeando a pleno-, problemas de doblaje, famosos actores de TV desorientados, diálogos forzados, un final estiradísimo y un epílogo imperdonable. La caracterización del mal es tan grosera que recurre innecesariamente a fotos de la ESMA y de Astiz, y a

flashbacks de torturas para subrayar lo redundante. La música pertenece a ese sonido que aparece cuando pensamos en lo peor del "cine nacional" de hace más de 20 años (y en una disco suena el mismo tema durante toda la noche). Como si no hubiese pasado el tiempo. Esta obra recibió apoyo del INCA y su guión ganó el concurso de fomento al cine de San Luis. Me duele hablar tan mal de un film, pero señalando lo muy malo también tomo partido por lo que vale la pena defender: el nuevo cine argentino existe y en parte se define por ser todo lo contrario a esto. **Agustín Campero**

### LAS REGLAS DE LA SEDUCCION

*Laws of Attraction*

ESTADOS UNIDOS, 2004, 87', DIRIGIDA POR Peter Hewitt, CON Pierce Brosnan y Julianne Moore.

Podemos despachar este film de la siguiente manera: es una serie de lugares comunes mejor tratados en otra parte. Y con eso, de paso, advertimos que no toda película permite la crítica enjundiosa, que muchas veces la reflexión sobre ciertos artefactos que el cine nos provee se basa en buscarle el pelo al huevo. Pero también es cierto que esta película tiene algo, algo casi inasible, que hace que uno no salga odiando la pantalla. Ese "algo" se llama "química". Tomémoslo entonces como un documental. *Las reglas...* documenta el trabajo actoral frente a la pantalla de dos personas que se cayeron mutuamente bien desde el principio, que decidieron jugar y jugarse por lo que estaban haciendo y, como esos equi-

pos de fútbol que, perdido por perdido, se lanzan a atacar sin orden pero con pasión en los últimos minutos de un partido, se pusieron al servicio del propio placer y de los espectadores. Así, si los chistes no son muy buenos, es agradable que sean ellos (y no, por poner un ejemplo, Matthew Mcnosequé y Kate Hudson) los encargados de decirlos o actuarlos. Algo más: da la impresión de que, en más de una secuencia, los muchachos Brosnan y Moore hicieron, literalmente, la suya. Por lo demás, no se trata de *La costilla de Adán* (el referente clarísimo de esta película), pero también se puede pensar que la diferencia entre actuación y dirección en este film radica en que las estrellas saben (bien) quiénes fueron Tracy y Hepburn y el director no. Esto es lo mejor que se puede decir de un film fallido como pocos pero que –dado que las fallas no son de quienes ponen la carne ante la cámara– causa una inmediata simpatía. ¿Me puse del lado del perdedor? Puede ser, pero aunque parezca demagógico, en este caso me parece más noble. **Leonardo M. D'Espósito**

#### OSAMA

AFGANISTAN / JAPON / IRLANDA / HOLANDA, 2003, 83', DIRIGIDA POR Siddiqi Barmak, CON Marina Golbahari, Arif Herati, Zubaida Sahar.

*Osama* es el primer film realizado en Afganistán luego de la caída de los talibanes. Antes de eso, estaba prohibido filmar. Oportuna coproducción internacional con gancho asegurado para los espectadores del mundo. La historia es impresionante, tanto como saber que Estados Unidos, país fundamental en la historia del feminismo y los derechos de la mujer, apoyaba a los talibanes antes de estar en guerra contra ellos. Y no fue por la causa de los derechos de la mujer ni por la falta de libertad en general que entraron en guerra. La descripción de esa sociedad mueve rápidamente a la indignación y al dolor. La nena protagonista debe pasar a la clandestinidad (vistiéndose como nene) para poder trabajar,

algo prohibido para las mujeres de su país. Si la historia en sí misma no le alcanza a *Osama* es porque se aferra a metáforas irritantes dentro de un film que sólo debería limitarse a los hechos, que de por sí superan toda opinión. El mal gusto y una escasa sensibilidad para entender lo artístico anulan el discurso y lo dejan sin fuerza. **SG**

#### EL REGRESO

Vozvrashcheniye

RUSIA, 2003, 105', DIRIGIDA POR Andrei Zvyagintsev, CON Vladimir Garin, Ivan Dobronravov, Konstantin Lavronenko.

Se estrenó al fin esta película multipremiada y muy bien recibida por algunos medios argentinos. Acá en *El Amante* no nos gusta, nos parece irrelevante, y la verdad es que un poco nos cansa volver a pensar en ella, así que les ofrecemos unos refritos.

“Con gravedad, parsimonia, buenas actuaciones, lindos paisajes, mucha simetría y simbolismo, Andrei Zvyagintsev hace de *The Return*, su ópera prima, un caramelo visual para personas convencidas de que sus almas pesan más de 21 gramos. Es la historia de un padre largamente ausente (al que sólo hemos de conocer con el nombre de *pápa*, como es debido), que vuelve al hogar y se lleva a sus dos hijos a un viaje iniciático-aciago. En el camino la película se convierte en un festival de la crueldad, del castigo arbitrario, de la castración, de las lecciones morales. Es, ahora que lo pienso mejor, una película ruin, dedicada a rendir tributo a todo lo que no me interesa en el terreno de las relaciones familiares.” De la cobertura del festival de Gijón por Marcelo Panozzo (*EA 142*).

“No se trata de un film fallido ni con errores de ningún tipo, simplemente pertenece a un modo de fraguar cine que me resulta por momentos carente de atractivos, y por otros muy irritante. Se me aparece como un cine sin riesgos, un cine calculado para el ‘impacto artístico’, con ostentosos trabajos de fotografía y de encuadre. Las imágenes son poderosas

de una manera impostada, y cada diálogo y situación entre el padre largamente ausente (el que regresa, aunque el título sirve también para referirse a otra vuelta) y los dos hijos es previsible. El asunto terminó convirtiéndose para mí, claramente aislado en una sala de cine que comulgaba con la película, en un enojoso canto al macho ruso con referencias visuales tendientes a convertir a este hombre en un cristo (hay un madero, una última comida tipo Da Vinci, y un plano del padre dormido que es una reproducción en cine del Cristo muerto pintado en el siglo XV por Andrea Mantegna).” De la cobertura del festival de México por Javier Porta Fouz (*EA 143*) Y agregamos algo nuevo, Jorge García y Leonardo M. D'Espósito la vieron acá en Buenos Aires y tampoco les gustó (ver tabla) ni les entusiasmó escribir.

#### LA SEGURIDAD DE LOS OBJETOS

*The Safety of Objects*

ESTADOS UNIDOS / REINO UNIDO, 2001, 121', DIRIGIDA POR Rose Troche, CON Kristen Stewart, Glenn Close, Dermot Mulroney, Jessica Campbell, Patricia Clarkson y Joshua Jackson.

Hoy es demasiado fácil burlarse del *indie* americano. El único que parece incapaz de hacerlo es el propio *indie* americano, un cine que 15 años después de establecer casi todos sus códigos no puede dejar de tomarse en serio ni un segundo. En *La seguridad de los objetos*, Troche presenta varias historias de familias disfuncionales, busca la profundidad psicológica de sus personajes a través de flashbacks que explicitan los traumas que ellos padecen y, para unir sus destinos sentimentales, no tiene mejor idea que hacerlo con un accidente de tránsito, que encandila desde el principio pero se reserva como sorpresa final. Con la mínima pizca de humor adosada a estos lugares comunes se podría hacer una parodia más que interesante, pero la solemnidad de *La seguridad de los objetos* es directamente proporcional a su chatura. **NB**

HTTP://WWW.VIDEONEWFILM.COM.AR

**NEW  
FILM**  
VIDEO CLUB  
CINE ARTE

**CINE  
CLASICO  
Y DE  
AUTOR**

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

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

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

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

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

# DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BELAUNZARAN TXI	JORGE BERNARDEZ FMI FARO - NACIONAL	RICARDO COTA CRITICOS.COM.BR	LEONARDO M. D'ESPOSITO EL AMANTE	HERNAN FERREIROS ROCK & POP	JORGE GARCIA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	JAVIER PORTA FOJZ EL AMANTE	JOSEFINA SARTORA CINEISMO.COM	
LOS MUERTOS		9		8		8	9	9	8	7	8,29
COLATERAL	8	8	7	9	9	6	8	9	9		8,11
LAS TRILLIZAS DE BELLEVILLE	9	9	9	8	8		8		2	9	7,75
TRELEW	8						8	7		8	7,75
OSAMA	7		8	6			7			8	7,20
HEROE	8	8		6	8		8	5			7,17
HELLBOY	7	8	5	7	7		7	8	7		7,00
LESBIANAS DE BUENOS AIRES	5			7		6	7	8	7	6	6,57
CONTR@SITE		5		6		6	6	7			6,00
NATHALIE X	7	7		6		4	6		3	6	5,57
EL REGRESO	7	7	6	5		3	8	2	3	7	5,33
LAS REGLAS DE LA SEDUCCION	4	5		5	5				5		4,80
LOS FUSILADITOS	6	4		2		6	4	5			4,50
LA CASA DE ARENA Y NIEBLA	3	3		5	7					4	4,40
LA ALDEA		4	2	9	4		7	1	1		4,00
HOMBRE EN LLAMAS	4	1		4	6		5		2		3,67
HISTORIAS BREVES IV				4		4				2	3,33
DOLORES DE CASADA		3		2			4				3,00
DOS ILUSIONES	4	2		2			2				2,50

# ¡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

## Videoclub **El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



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

**Venta y alquiler**

## Crítica de cine

Fundamentos • Políticas • Autores

Un curso de **Eduardo A. Russo**

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

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

### LIBRERIA LA MAGA

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

NO DEJEMOS ATRASAR SU TIEMPO Y NECESIDAD

SERIEDAD, SEGURIDAD Y RESPONSABILIDAD GARANTIZADAS

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

Ángel Gallardo 870, Capital Federal (1405), Buenos Aires, Argentina  
TEL: (05411) 4867-0036 // 4998-8375 FAX: (05411) 4983-3584

## Esto es un atropello

Hay vida después de los 90'

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

## 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

Corrección de estilo

Traducción del inglés

**Gabriela Ventureira**

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

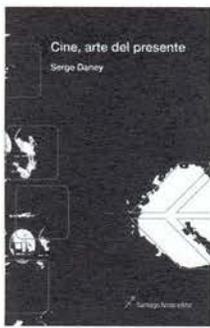
4 3 2 2 - 7 5 1 8  
4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

# EL AMANTE

# Retrato del padre, por el hijo del cine

Buena noticias: se puede seguir leyendo a uno de los mejores críticos de las últimas décadas. Luego de *Perseverancia* (editado por *El Amante*), aparece este testimonio de quien supo qué implicaba estar moldeado por las imágenes. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**



*Cine, arte del presente*  
Antología de textos de  
Serge Daney compilada  
por Emilio Bernini y  
Domin Choi  
Santiago Arcos Editor,  
Buenos Aires, 2004,  
301 páginas.

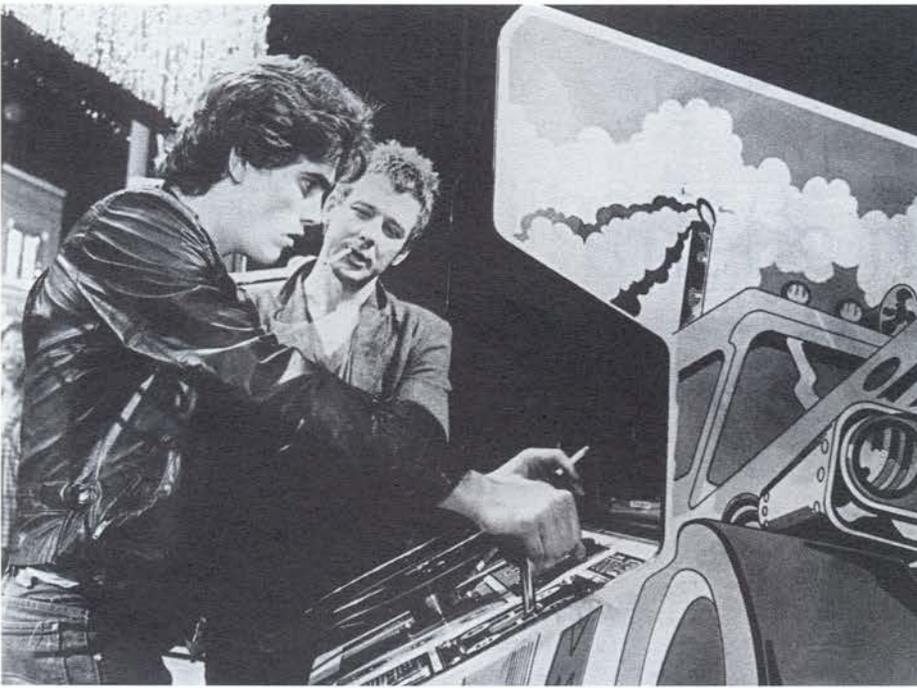
Serge Toubiana comenzaba su prefacio a *Perseverancia* diciendo que el lúcido recorrido crítico de Serge Daney tenía un espacio faltante, un hiato que justamente ese libro, por deseo y necesidad (y en el devenir textual de Daney ambas palabras son sinónimos) del propio Serge, pretendía llenar. Los lectores hispanoparlantes hemos tenido que recorrer el camino a la inversa: primero el recorrido del cine-hijo, luego la descripción, análisis, impugnación y apoteosis –o no tanto– del padre-cine en la forma de sus textos críticos. *Cine, arte del presente* es una cuidada edición que muestra al crítico Daney en su mejor forma. El volumen contiene *La Rampe*, *Ciné-Journal I y II* y dos textos no incluidos en esos libros: “Antes y después de la imagen” y “*Trafic* en el *Jeu de Paume*”. El prólogo es de David Oubiña; la selección de textos es excelente y la traducción, apropiada. El hiato está comenzando a llenarse y –por placer, por necesidad, por deseo– se espera que siga.

La reflexión de Daney sobre el cine tiene una particularidad: está ligada a su construcción como persona. No hay diferencias entre el Daney-ser humano y el Daney-crítico, y en todos sus textos se pone en tensión la relación que existe entre ambos. Es importante: la primera lección de Daney es

el lugar de la subjetividad en el oficio de la crítica. Parece de perogrullo, pero muchos solemos olvidar que nuestros pareceres sobre el cine están teñidos por nuestra experiencia, que no somos personas diferentes cuando escribimos acerca de Howard Hawks y cuando hacemos la cola para pagar la luz. En el prólogo, Oubiña menciona el método de la cuestión cine: cada texto de Daney, explícita o implícitamente, se articula alrededor de una pregunta. Todas esas preguntas son emanaciones de una sola que se desdobra: ¿Qué lugar tiene el cine en (mi, la) vida? ¿Qué relación tiene (mi, la) vida con el cine? Daney no deja de ponerse en el primer plano para interrogar la imagen, para tratar de penetrarla y comprenderla, para dar cuenta de la resistencia que las imágenes le oponen.

Tomemos, por ejemplo, su crítica de *Más allá de la justicia*, el film de Bertrand Tavernier. Dice que encuentra en esta película tres argumentos y se pregunta “¿por qué [esos argumentos] no bastan para hacer una buena película, al menos una película?”. La respuesta a la pregunta es la crítica, el catálogo de descubrimientos que suscita investigar las imágenes y en las imágenes para dar cuenta de lo que el film es o no. Pero antes de tal interrogante Daney escribe “me pregunté de inmediato...”. Es la persona la que se interroga, la que encuentra en sí misma la tentativa de respuesta y la pronuncia de la manera más clara y compleja posible. Leer los textos de Serge Daney debería hacernos más humildes en la crítica, al menos lo suficiente como para correr el riesgo de equivocarnos en voz alta y ser conscientes de que se trata, siempre, de encontrar las preguntas y tratar de responderlas.

Los elementos de estilo de Daney maravillan: la contemplación serena; la puesta en texto no sólo de la pregunta sino del proceso que lleva a la respuesta (estos textos demuestran que hay en Daney un matemático y un lógico); el humor a veces irónico, a veces (aparentemente) ingenuo; la lucidez de saber, ante todo, que el texto sólo se completa cuando es comprendido. También, claro, la aplicación de estas herramientas de pensamiento: es ejemplar el texto “*Syberberg* en la cabeza de Wagner”, donde describe un film –el *Parsifal* del autor alemán– cuando aún no está terminado, lo hace visible y comprensible a los ojos del lector/espectador desde su propia factura. Daney, además, hace justicia a Bazin: no se trata (o no se trata solamente) de utilizar de manera dogmática los elementos que el padre de la crítica moderna estableció, sino de comprenderlos, de comprender su método y su manera de pensar, comprender que todas sus definiciones son provisionales. “Zoom prohibido”, por caso, es un texto que, desde el título, alude a Bazin, pero que se cuestiona la posibilidad de la imagen televisiva (el texto, por lo demás, complementa otros sobre la pantalla chica: “Un ritual de desaparición (Giscard)”, “Un ritual de aparición (Mitterrand)” y “Como todas las viejas parejas, el cine y la televisión han terminado por parecerse”). En “Zoom...”, describe el ritual de condecoración póstuma a 58 soldados franceses muertos en Beirut en 1983. Descubre que alguien se pregunta cómo filmar un ritual, qué evitar al llevar esas imágenes a la televisión. Descubre, entonces, que no hay zoom, que el camarógrafo no se detiene en nada patético ni obscuro. “En resumen, hicieron falta 58 muertos y un ritual nacional para que



Arriba, una imagen de *La ley de la calle*, film que le servía a Daney para afirmar que el mundo era ya una ilusión. Abajo, Luis Buñuel, cuya muerte impactó fuerte en el Daney de los ochenta.



un teleasta se interrogue, un poco, sobre el sentido de los gestos de su oficio. Como se podrá ver, 'la forma' no es poca cosa", termina diciendo el texto. Es capital para comprender, de paso, que Daney entendía la dimensión política de la imagen, así como la dimensión ideológica y la emocional: que el cine como matriz de todo arte moderno de las imágenes se construye con los mismos elementos que constituyen la experiencia. Ser penetrado por las imágenes, penetrar las imágenes es una forma de la experiencia.

Serge Daney se quejaba de que nunca había "escrito un libro". Es cierto: estos textos son compilaciones de críticas publicadas en *Cahiers du cinéma*, el diario *Libération* o *Trafic*, la revista que él mismo fundó al final de su vida. Pero también es cierto

que de ninguna manera le hacía falta. Otra vez como Bazin –pero de un modo más consciente, porque el camino ya estaba balizado y transitado–, este viajero del cine articuló de texto en texto un recorrido teórico y crítico a la vez. Es interesante ver cómo muchos de los elementos que luego aparecerían en el más antologado de sus textos, "El travelling de Kapó" (que abre, justamente, *Perseverancia*), ya estaban latentes en otros (pienso, especialmente, en "Resnais y la 'escritura del desastre'") pero de otra manera. Recorrer el libro como está editado es ver, también, cómo las nociones se afinan, se hacen cada vez más precisas sin volverse nunca completamente estables, esperando que la lectura –la experiencia vital del lector, en última instancia– les confiera sentido y uso. Porque, como escri-

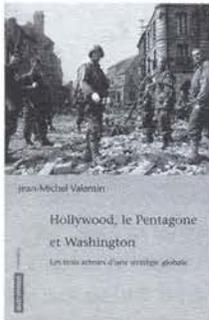
be en el texto sobre *La ley de la calle*, "el mundo (el mundo 'de verdad') es ya una ilusión. [...] El mundo, en el fondo, casi no existe. El cineasta tritura su materia nada más que para recuperar un poco de su alma". Y Daney tritura la materia cinematográfica y busca, precisamente, esa alma perdida del mundo que podría esconderse en los pliegues del cine.

En este libro descubrimos también un Daney elegíaco y escandalizado por la muerte (la muerte de Buñuel, la muerte de Jean Eustache, la muerte de Nicholas Ray al hablar de *Nick's Movie*, de Wenders), pero que no es, de ninguna manera, un necrófilo. Serenamente (otra vez la serenidad para transmitir la sensación que el libro convoca, la misma serenidad con que se recorre una novela del siglo XIX), Daney aborrece el final de la vida como el final del cine. El cine no ha muerto: en sus textos está vivo hasta cuando está ausente. Después de todo, es el padre ausente lo que lleva al pequeño Serge al cine, a encontrarse con el cine, a declararse *ciné-fils* (hijo del cine) en lugar de *cinéphile* (amante del cine). El cine, pues, es ese padre cuyo poder se interroga, se cuestiona, se comprende. No hay en Daney un cineasta como en sus predecesores Truffaut, Godard o Rohmer: no busca el poder de violentar al cine, de rehacerlo o de tomar su lugar, sino de entender qué parte de la experiencia humana ha sido –y sigue siendo– moldeada por las imágenes.

De allí que el título de este libro sea el más adecuado: se trata, siempre, de un arte del presente. Del arte de hacer el presente, del arte de comprenderlo a través de sus artefactos. Daney lo sabe, ilumina ese camino y, finalmente, tras retratar al padre, se conoce a sí mismo. ■

# Hollywood en guerra

Un profesor de estrategia escribió un libro sobre cine y logró una pequeña genialidad que, desgraciadamente, sólo se puede leer en francés. Aquí, una reseña esperanzada. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**



*Hollywood, le Pentagone et Washington. Les trois acteurs d'une stratégie globale.*  
Jean-Michel Valantin  
Editions autrement,  
Paris, 2003, 207 páginas.

Gracias a Gilles...

En la contratapa se lee: "Jean-Michel Valantin es doctor en estudios estratégicos y sociología de la defensa, especialista en estrategia americana e investigador del Centro Interdisciplinario de Investigaciones sobre Paz y Estudios estratégicos (CIPRES)". Se lee en francés, claro, porque *Hollywood, el Pentágono y la Casa Blanca. Tres actores de una estrategia global*, publicado por la excelente editorial autrement (así, en minúscula), no está traducido al castellano. Quiero con esta nota además llamar la atención sobre un libro excelente no excedente que sería una gran alternativa de lectura en nuestra lengua.

Valantin es, como se dice, especialista en juegos de guerra, pero lo que no dice el libro es que es un cinéfilo cabal, capaz. Capaz de comprender que, como en las guerras, todo es cuestión de puesta en escena, la que habla por sí misma. No hay en toda esta obra (de unas generosas doscientas páginas) un solo prejuicio. Abre con la historia del rescate de un soldado estadounidense en Irak y de la falsificación de esa noticia que se volverá película para comprender las relaciones que existen entre el imaginario estadounidense y el cine, y la manipulación de ese imaginario imagen mediante. Además de que el análisis de las películas muestra una precisión de la que muchos críticos "de profesión" carecen, este libro trasciende la pura actualidad. En los primeros capítulos traza la historia y

las constantes de lo que denomina "cine de seguridad nacional", que no es, precisamente, el cine bélico puro y duro (poco y nada tiene que ver con eso), sino al mismo tiempo una puesta en guardia a través de lo cinematográfico respecto de las amenazas al ser norteamericano, una reescritura de la historia y también una corrección simbólica de las taras de la política. El libro lo define así: "Este cine se ha convertido en los últimos cincuenta años en uno de los vectores esenciales de la hegemonía de la Seguridad Nacional, al defender tanto su carácter político como el ético y el religioso, creando un espectáculo cuyas normas son aceptadas por todos. Tales normas son la *heroización* de los agentes del Estado, el carácter sagrado del Estado siempre y cuando no se aparte de la estricta defensa de los ciudadanos americanos, y la puesta en imágenes de la amenaza tal cual el imaginario colectivo americano la define y nutre".

Evidentemente, el núcleo del libro lo constituyen los atentados del 11/S. Pero lo interesante, después de discutir la reescritura de Vietnam que el cine estadounidense emprendió desde los años ochenta, es que el escenario antes del desastre es el espectáculo de un Estado-Nación monolítico en el exterior que, en lo interno, es un campo de batalla de intereses egoístas. Valantin lo relaciona con el mito de un Estado que tiene mecanismos de contrapeso: cuando tales mecanismos no funcionan, el cine se encarga de especular sobre las consecuencias. Así, describe el autor, el cine cumple una función literalmente religiosa: la de religar al espectador con el mito de Estados Unidos como la "ciudad en la colina que ilumina con su luz al mundo", en sus propias palabras, la "creación de un universo de imágenes donde el Estado americano es una fuerza invencible y mitológica. Allí reside la singularidad americana de un poder donde lo político, lo estratégico y la industria de la imagen y del imaginario se entrelazan".

Los análisis de películas son perspicaces, así



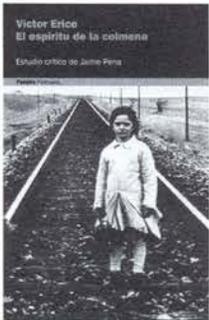
*Rescatando al soldado Ryan.*

como la definición de subgéneros como el "cine de la Armada" o el "cine de la Fuerza Aérea", aludiendo a los films apoyados por alguna de las tres armas en períodos de baja de enrolamiento (el caso más divertido es el de *Top Gun*, que ayudó a la aviación naval a duplicar sus aspirantes). O cuando analiza la saga de Jack Ryan, demostrando que los cambios hechos a las novelas de Tom Clancy transforman las historias ultraderechistas del escritor en films absolutamente "demócratas" (como Hollywood). También es perspicaz al analizar el hecho de que, tras el 11/S, fueron los representantes de la Casa Blanca quienes se trasladaron a Hollywood con el propósito de definir parámetros para el cine de seguridad nacional y no a la inversa, reconociendo el poder de las imágenes. Uno de los mejores momentos del libro es cuando explica que la televisión, al mostrar el atentado, optó por tomar prestada deliberadamente del cine la alternativa de no mostrar sangre ni muertos (algo que *Pearl Harbor*, meses antes, había logrado). "Una nación que no sangra —dice Valantin— es una nación que no está ni herida ni muerta."

La lista de películas analizadas es enorme y, como cualquier buen libro de cine, genera en el lector el deseo de verlas o reverlas más allá de su calidad. El señor Valantin es mucho más que un escritor erudito: es también entretenido, agudo y, esencialmente, apasionado. El libro es tan conciso como esencial: es un buen momento para leerlo en castellano; esperemos. ■

# Iluminar las imágenes

De la colección de libros monográficos de Paidós, *El espíritu de la colmena* es un ejemplo de mirada crítica enjundiosa, en la cual el rigor no elimina la pasión ni la buena escritura. **por DIEGO TREROTOLA**



**Víctor Erice. *El espíritu de la colmena*. Estudio crítico de Jaime Pena. Paidós, Barcelona, 2004, 139 páginas.**

Con libros como *La metáfora del espejo* (1986), de Jesús González Requena, y *Paisajes de la forma* (1994), de Santos Zunzunegui, la crítica académica española creó un espacio de saber y creatividad que su contemporánea argentina no pudo lograr. Las miradas de estos críticos ibéricos, agudas y creativas, aunque a veces ostentosas, afianzaron un pensamiento que tenía tanta energía como carga barroca e incontenible. Con este nuevo libro de la colección Películas de Paidós, Jaime Pena continúa con esta tradición española pero allana el camino. Porque Pena se aparta de cierto barroquismo de jerga y marco teórico que caracteriza a la crítica académica, para crear una superficie mucho más diáfana y libre. Y esta postura resulta aun más acertada porque se puede ver como una suerte de pleitesía a esa técnica de "borrado", de sustracción, que se pone en funcionamiento en esa búsqueda de "imágenes primordiales" que emprendieron en la escritura del guión Víctor Erice y Angel Fernández-Santos en *El espíritu de la colmena*.

Pieza clave dentro de la historia del cine español, estrenada en los últimos años del franquismo, la ópera prima de Erice incluye como elemento determinante del relato a *Frankenstein* (1931), la película de James Whale, y al hacerlo, la multiplica para convertirla en una alucinación real, si cabe esa denominación. En el libro, Pena también multiplica la película de Erice con su mirada, que tiene mucho de efecto mimético, y la describe con lujo de detalles para hacer

más real la superficie alucinada *El espíritu de la colmena*. Y ese es uno de los lujos principales de este libro. Con firmeza, Pena se sumerge en las particularidades de la película de Erice, sin quedarse en las generalidades propias de la crítica más ramplona, aquella que sólo ejercita la mirada epidérmica limitada a la temática o el argumento. Para Pena, la planificación, la "renuncia al *establishing shot*" o la relación entre imagen y sonido son tan importantes como las conexiones semánticas que la película establece con Maurice Maeterlinck o E. T. A Hoffmann. Al mismo tiempo, como sucede con los críticos españoles citados, su gran mérito está en que si bien es un esmerado formalista, nunca cae en la aridez enumerativa ni se queda varado en un bosque de detalles técnicos. Esta atención a la forma, con marcada insistencia en nunca dejar de hablar del lenguaje del cine, puede servir como un haz de guía para los críticos jóvenes que anteponen el adjetivo fácil y la mirada calificadora al análisis preciso y la reflexión lúcida. Porque el ojo analítico de Pena lee *El espíritu de la colmena* como si corroborase la métrica de los versos de un poema épico, como si buscase las rimas que disgregó Erice. Y lo que su mirada subraya son ecos, algunos impensados, que se desplazan por el texto como en una caja de resonancia y que permiten sentir el latido de la forma de la película.

Al desligarse de cierta jerga y rigidez académica, el estudio crítico del libro tiene una escritura accesible que logra gran claridad expositiva sin desbordes interpretativos (de hecho, parece haber una cierta estrategia discursiva que consiste en marginar en notas al pie las interpretaciones "simbolistas" o cualquier tipo de exceso de interpretación). De esta forma, el libro se ubica muy lejos de la concepción de la interpretación como "revancha del intelecto sobre el arte" que denuncia Susan Sontag, y Pena se acerca a la noción de la crítica como un "erotismo del arte". En el fluir de una mirada que no pierde pelos y señales, no sólo se comprende la complejidad del film sino que se hace más

palpable la poética de Erice; es decir, al describir con acierto la materialidad de esta película se percibe ese sistema ambiguo de *El espíritu de la colmena* donde se van borrando ciertas perspectivas y certezas, ciertas categorías tanto formales como conceptuales. Como un nuevo Frankenstein, Erice da vida a una intermitencia, una vibración, entre la mirada interior y exterior, entre imaginación y realidad, entre ficción clásica y moderna. Pena no cree que ese monstruo de fragmentos cierre sus heridas, y menos aún que un estudio crítico pueda cerrarse sobre un sentido, un significado, atemperando el valor de las formas. Por eso los puntos suspensivos son la única manera de terminar su texto; pero en ese gesto no hay nada del clisé del final abierto. Más bien, esos puntos suspensivos señalan que la mejor crítica, como el mejor cine (el de Erice, por ejemplo), es una flecha disparada hacia el futuro. Una actividad que no cree en el estancamiento. Un pensamiento vivo que también proyecta una nueva vida: un Frankenstein (doctor y criatura) desencadenado. ■



Imagen de la ópera prima de Erice.

El presidente del INCAA defiende la cuota de pantalla al punto de ofenderse al creer que se cuestiona algún aspecto de la medida. Un primer balance que va desde la discusión hasta la charla. **por JAVIER PORTA FOUZ y NAZARENO BREGA**

ENTREVISTA CON **JORGE COSCIA**

# Protector de pantalla

**Se reglamentó finalmente la cuota de pantalla. Hacía 60 años que no había cuota de pantalla en Argentina...**

No. Había cuota, creo. No. Cuota no. Había media de continuidad.

**Había media de continuidad. Y estaba contemplado en la ley que debía haber cuota de pantalla, pero...**

Pero cuota hubo. En la época de Perón hubo...

**Sí. En la primera. 60 años.**

Un poquito menos, pero sí.

**Duró hasta el 55 pero empezó en el 44, antes de Perón. En ese momento las distribuidoras americanas hicieron un boicót. En el 54 y 55 la baja cantidad de estrenos extranjeros fue récord. En el 56 y 57 hubo un récord de estrenos extranjeros. Eso no va a ocurrir hoy. Las distribuidoras americanas casi ni se quejaron por la cuota de pantalla. Puede ser porque les es funcional a su política. Y las quejas vinieron, casi todas, de las distribuidoras independientes.**

¿Quejas por la cuota de pantalla?

**No, porque no hay una política que sustente la distribución independiente. La pregunta es: ¿se puede hacer algo para...?**

Yo no coincido con esa visión. A la política cultural del Estado argentino le compete el cine argentino. A la política cultural del Estado francés le compete el cine francés. A mí el Estado argentino me paga para defender el cine argentino. Quisiera que exista un funcionario francés pensando en el cine argentino, pero no ocurre.

**Pero tienen un apoyo a la distribución independiente, cosa que no sucede en...**

Sí. Eso lo podríamos hacer si hubiera inversiones privadas para ese tipo de salas. Cuando se habla del cine de arte francés, italiano o español, se habla de verdaderas potencias económicas con enormes recursos. Tene-

mos una excelente relación con ellos, pero somos el patito feo. Argentina es un país sumamente pobre, que invierte en el fomento de todo su cine 20 millones de dólares, que es lo que le sale a Woody Allen hacer una sola película. Me parece medio ridículo, porque creo que la palabra es "ridículo", pretender que el Estado argentino derive fondos para proteger cines de países que son infinitamente más ricos que el nuestro.

**No. Pero no hablamos de cine de arte o francés o...**

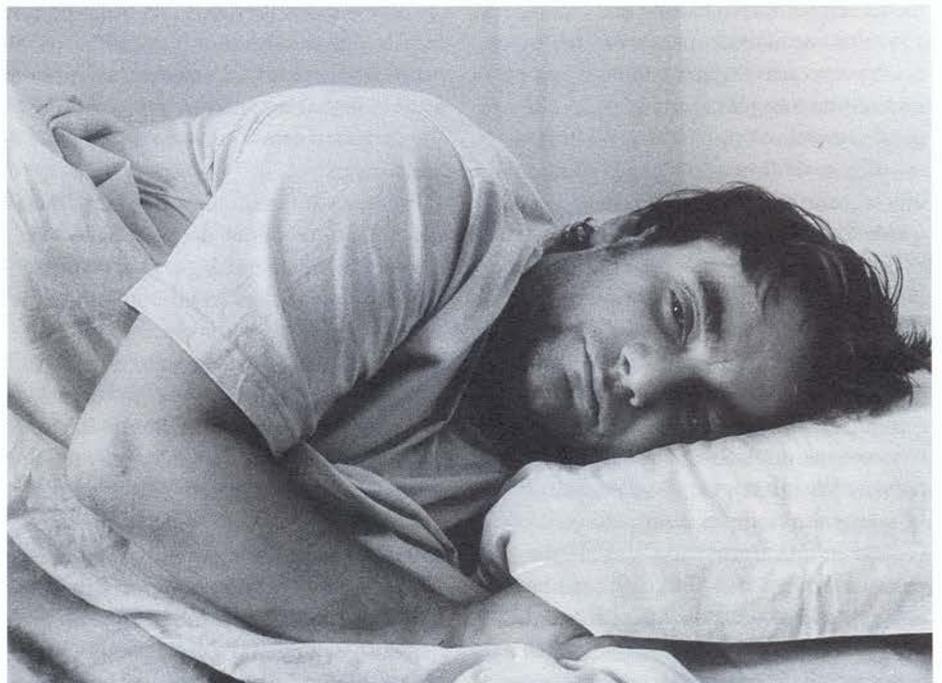
Francia tiene 300 millones de euros para el fomento de su cine. Nosotros tratamos de lograr acuerdos de ayuda recíproca con el cine francés, italiano, español y brasileño, pero de ahí a que nosotros tengamos una política de cuota de pantalla para ayudar

al cine francés....

**No. No va por ese lado la pregunta. La cuestión es otra...**

A mí me encantaría que hubiera inversión privada y que existieran salas de arte y ensayo, que no hay en Argentina. Pero no es una tarea que el Instituto pueda hacer hoy. **Pero dejando de lado el presupuesto del Instituto, se podrían implementar políticas de gasto nulo que reduzcan el copamiento de pantallas del cine americano. Existió la idea de gravar las películas que salieran con más de 20 copias.**

Estoy sorprendidísimo. Implementamos una medida a la que acaban de definir como que "no le molestó al sistema". Lo que hicimos es un dedo en el peor lugar de la MPAA. No tenemos dudas de eso. Ahora,



que no alcance para proteger la diversidad cultural... Esa batalla es más complicada, pero la beneficencia bien entendida empieza por la protección de nuestro cine. Decir que esto es funcional al sistema me parece que es verdaderamente muy injusto. Suele ocurrir que las posiciones de derecha terminan siendo muy parecidas a las del otro extremo. Decir que esta medida de pantalla es funcional al sistema y que a las distribuidoras extranjeras no les molestó es manejar muy mala información. Creo que como periodistas deberían averiguar un poquito más. Bastaría con que le hubieran preguntado a algún distribuidor de las grandes compañías o que hubieran leído los artículos que sacaron los dueños de las exhibidoras. O que hubieran leído lo que dijeron Sebrel y Claudio España, los más grandes defensores del establishment cultural hegemónico, en relación con esta medida para darse cuenta. Entonces, muchachos, me parece que deberían preguntar un poquito mejor. Ahora, vuelvo a decir que esta es una medida que no va a producir el milagro de que la gente vaya a ver lo que no quiere ver.

**Pero va por otro lado la cosa...**

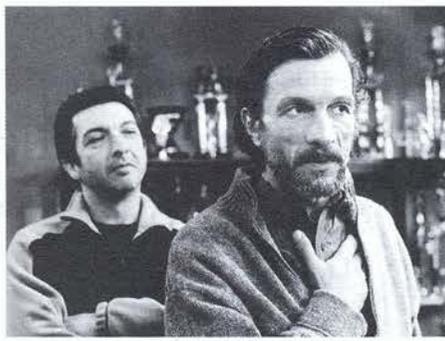
Segundo: tampoco produce el milagro de que se estrenen películas que... Debería existir un circuito de arte y ensayo. Sería bueno que los tipos que ganaron dinero trayendo películas europeas durante veinte o treinta años destinaran parte de sus beneficios a asegurar el mercado. El cine americano tiene una política agresiva que asegura sus circuitos de exhibición. Los europeos no. Han perdido la guerra de la diversidad porque son mezquinos en la apertura y en la negociación para abrir mercados en América Latina. Tienen una política eurocéntrica. Se cierran cada vez que les planteamos el tema. Vuelvo a decir: nosotros tomamos una medida que no creemos que sea la panacea universal, pero de ahí a que sea "funcional al sistema"... Me parece injusto.

**Era una medida necesaria. Pero desde la MPAA se dice que el cine funciona mejor cuando tiene éxito en su propio mercado. Que el cine nacional funcione, en cierto punto le hace mejor a todo el cine porque sube la cantidad total de venta de entradas. Y en lugar de llevarse el 90 por ciento de una torta de 10 se llevan el 80 por ciento de una torta de 20. Esto lo reconoció el propio Steve Solot, vicepresidente de operaciones de la MPAA para Latinoamérica. Entonces, el problema...**

Eso contradice lo que dice el jefe de Steve Solot, Jack Valenti.

**Valenti no está más.**

Ah. Bueno, hasta hace poquito decía: "Nosotros tenemos el 80 por ciento del mercado... ¿qué es lo que queremos? El 100". No sé. ¿Ustedes me están diciendo qué puede



mos hacer para lo otro? Bueno...

**Pero, por ejemplo, está el acuerdo con Brasil. Un crítico brasileño amigo dice que las películas argentinas andan muy bien en Brasil.**

Las argentinas están andando bien en Brasil. **Se estrenó *Madame Satã*. Los exhibidores multipantalla no le dieron una sola sala. ¿Se puede sinceramente lograr que el cine brasileño se vea? Porque *Madame Satã* reducida a las salas del INCAA, al Cosmos y a alguna otra, no tiene la visibilidad que tendría en un Village, donde sería una película ideal.**

Vamos a decir que lo poco que se puede ver es por el acuerdo con Brasil...

**Pero alguna copia podía ir a una multipantalla.**

Yo quiero que se entienda que lo que está es producto de una política pública. Si no, no habría nada. Es necesario reconocerlo. Si hoy no estamos en el fondo del pozo es porque hay un acuerdo con Brasil que ha garantizado el estreno a *Madame Satã* y a otras seis películas brasileñas...

**¿Lograr acuerdos con cada cinematografía es la única forma que se maneja?**

Nosotros no podemos imponerles a las salas que tomen a *Madame Satã*. No les podemos poner un revólver en la espalda...

**Pero hay otras medidas. ¿No se puede regular la cantidad de copias con las que se lanzan los tanques?**

No se puede... Bah, yo creo que eso es inconveniente. Puede destruir el mercado. Toda medida es posible, pero hay tipos como Claudio España o Sebrel que consideran la cuota de pantalla como fascista.

**Sí, pero nuestra posición es justamente la...**

Todas son herramientas. Cualquiera que podamos tomar y beneficie al cine argentino, la vamos a tomar. Si nosotros ahora no pusimos límite a las copias, es porque en este momento el Fondo de fomento del cine

*Los guantes mágicos* (en la página anterior) y *Luna de Avellaneda*, los estrenos argentinos que activaron la discusión por la cuota de pantalla. Abajo de la foto de la película de Campanella, *Madame Satã*, que se quedó afuera de las cadenas multipantalla.

ne argentino se nutre del 10 por ciento de toda la recaudación. Si nosotros reventamos el mercado, estamos reventando el Fondo. Hay que entender que no es el fomento de cuatro películas, sino de 50. Si no, estaríamos perjudicando al cine independiente, que se supone es el más desprotegido del mercado.

**Está claro que...**

Películas como *Los muertos*, o la mayoría de las argentinas de calidad, son las que no recuperan la inversión en el mercado.

**No, obviamente... Eso pasa con la mayoría de las argentinas.**

Debemos tener cuidado. Es una sábana que si te tapás hasta el cuello te desabriga los pies. Hemos hecho un cambio hasta donde podemos. Acá hay un problema cultural. Por eso uno habla de la dictadura del mercado. Funciona la imposición de algunos productos, que también después de un tiempo generan hábitos de consumo y gustos.

**Eso es lo que la política cultural tiene que intentar modificar.**

Los espacios INCAA están abiertos a ese otro cine. Cuando se impuso la cuota de pantalla, había un ciclo de cine francés en el Espacio INCAA de Tucumán. Mi primera respuesta pareció medio provocadora, pero honestamente me provoca una sonrisa pensar que un funcionario francés se va a preocupar tanto por el cine argentino como nosotros por el cine francés.

**Nosotros nunca mencionamos Francia o algún otro país. Hablamos de diversidad cultural, lejos de lo económico. Es importante para Argentina que podamos ver ese cine.**

Si viene, por ejemplo, Pascual Condito y me pregunta si puede estrenar algo en los espacios INCAA, le digo que sí. Hacemos semanas de cine francés itinerantes, ayudamos a la del cine alemán. Pareciera como que no hacemos nada, pero hacemos cosas. Y hay enormes dificultades para hacer más. Si yo tuviera que hacer una crítica se la haría al Estado francés. Se lo he dicho. Ellos podrían hacer más de lo que hacen. Nosotros tenemos una política abierta para "transar" con nuestros amigos. Los consideramos amigos o aliados porque juntos nos defendemos del mismo rival: Hollywood. ▀

Dos cosas impresionan a quienes visitan a Lima, más allá del peso del pasado precolombino y colonial: una es la hospitalidad de los limeños, la otra es el inacabable repertorio de su muy sabrosa comida. Resistiendo a la tentación de convertir esto en una crónica de hallazgos gastronómicos, haremos prevalecer la cinefilia persistente, que tuvo no pocas revelaciones, descubrimientos y confirmaciones. **por EDUARDO A. RUSSO**

FESTIVAL ELCINE-LIMA **OCTAVO ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE CINE**

## Fina estampa

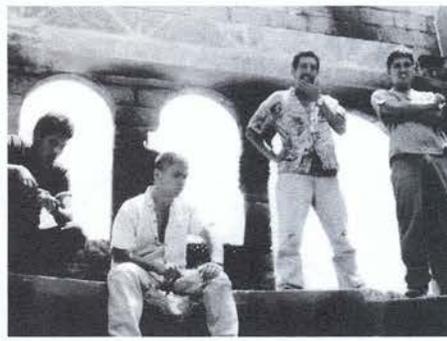


Un festival equilibrado, cuidado, una fina estampa de lo más interesante que hoy está pasando por las pantallas latinoamericanas, y por la trastienda –o mejor, la cocina– del cine de estas latitudes. El Festival Elcine-Lima trazó, entre el 5 y el 14 de agosto, un muy bien curado panorama de la realización cinematográfica regional, con especial interés en la producción independiente, en películas filmadas tratando de conservar un margen de libertad, mediante estrategias de producción que van desde lo innovador –en alianzas con sistemas más tradicionales en lo industrial– hasta lo francamente alternativo, y que amplían el abanico de lo que es posible ver en el continente.

En ese marco, más de 70 películas en unos 10 días de festival hacen de la experiencia algo memorable, que deja a todos con ganas de reincidir en la próxima temporada. Así, los visitantes al Festival elcine-Lima (Elcine, todo junto, haciendo alusión como marca a “Encuentro Latinoamericano de Cine”) pa-

recen ir sumándose como adherentes a un evento que, a lo largo de los últimos ocho años, ha crecido hasta ser un punto de referencia crucial para avistar, desde esta selección, lo más significativo que está pasando por las pantallas latinoamericanas desde el sur del Río Grande a la Patagonia. Este año, atravesando una fase transicional, este VIII Encuentro Latinoamericano se llamó, a la vez, Primer Festival Elcine. Doble denominación que habla de su actual carácter de relanzamiento, donde también el Centro Cultural de la Universidad Católica de Perú celebró su primera década y la incorporación del archivo fílmico de la Filmoteca de Lima. Si a este presente le agregamos los proyectos de ampliación para hacer del Centro un importante complejo multisalas, el Festival Elcine se apunta como modelo de acontecimiento cinematográfico para tener en cuenta en los comienzos de cada agosto y como centro de promoción de la cultura cinematográfica para el resto del año.

El rector de la Católica, Luis Barrón, es un ingeniero cordial y sorprendente como para citar a David Lynch en pleno discurso inaugural, lo que da pauta del compromiso cinéfilo con que se encara el encuentro, desde lo institucional hasta el más mínimo detalle de programación, invitados y actividades. Por otra parte, el Festival Elcine ha encarado la compra de buena parte del material destacado de su programación (unas ocho películas) combinando la respuesta del público y la repercusión crítica, por lo cual ya están siendo estrenadas en sala, entre otras y como para dar idea de la variedad del abanico en que interviene, *Los muertos*, *Dogville*, *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* y (nadie es perfecto) *Los soñadores*. Ese original emprendimiento de un festival en la distribución hace acceder a las salas a un cine que persevera en la diversidad, desafiando las políticas mezquinas de la distribución concentrada de las *majors* en Perú.



En la página anterior, la uruguaya *Whisky* y la argentina *Extraño*. Aquí arriba, *Los muertos* y *Días de Santiago*. Abajo, *Suite Habana* y *Machuca*.

En cuanto a la programación del festival, incluyó una muestra representativa de lo más resaltado de la producción reciente de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Perú y Uruguay. El panorama no puede ser sino optimista: de las 23 películas en la muestra competitiva, 10 fueron óperas primas. Y en cuanto a la tendencia predominante, quedó de manifiesto la creciente consistencia del concepto de lo independiente, más allá de las diferencias que pudiera plantear cada situación nacional. En ese sentido, si hacer cine independiente en Argentina implica buscar estrategias de supervivencia ante una industria casi evanescente, o proclive a la distorsión televisiva, en Brasil puede que consista en poder escapar de las poderosas redes de O Globo. Y en Perú es posible que signifique caer como un bienvenido aerolito, como lo hizo la brillante *Días de Santiago* de Josué Méndez —que vimos este año en el Bafici— en la actualidad del cine local.

Ambientado en un espacio muy conectado con la vida universitaria, el Festival Elcine también se dedicó a plantear algunas cuestiones sobre la producción, la distribución y exhibición del cine que importa en América Latina. Para eso viajaron a Perú una veintena de expositores de toda América y Europa, mientras que también se plantearon homenajes y un seminario sobre las fronteras borrosas entre ficción y realidad en el cine contemporáneo, de lo que dio buena cuenta parte de la programación. Unas cuantas de las películas más relevantes del festival incursionaron en esa brecha entre ficción y realidad que parece haberse convertido en una obsesión que abre caminos en varios de los actuales cines latinoamericanos. Desde la recuperación de viejas tradiciones del do-

cumental poético en *Suite Habana*, de Fernando Pérez, hasta la propuesta extrema de *Los muertos*, de Lisandro Alonso. A la vez, la tensión y convicción en el tratamiento de la realidad que manifestaron los documentales brasileños dejaron en segundo término a sus ficciones, por más que asomen en ella interesantes nombres como el de Jorge Furtado y la movida de Porto Alegre. Entre los docs destacados del festival estuvieron *Salvador Allende*, de Patricio Guzmán —realmente una extensión y actualización de *La Batalla de Chile*, *Prisionero de Reja de Fierro*, de Paulo Sacramento, y *Omnibus 174*, de José Padilha.

El premio de la crítica a la mejor película fue compartido por *Los muertos* y *Días de Santiago*, mientras que *Extraño*, de Santiago Loza, tuvo el de mejor ópera prima y *Suite Habana* obtuvo una mención. El Premio del Público fue para *Machuca*, de Andrés Wood, que con su retrato del Chile en las inmediaciones del golpe contra Salvador Allende desde la óptica de un adolescente y su honesto impacto emotivo se ganó a una audiencia sorprendida.

Entre las revelaciones (para uno que es un neófito, ya que parece que estuvo muy de moda en los ochenta, y sigue evolucionando) de la cocina *nikkei*, peruano-japonesa, y las incontables posibilidades de los cebiches, hubo lugar para la inacabable tertulia y el descubrimiento de que buena parte de la cinefilia limeña se encuentra atravesando un irresistible desplazamiento hacia el DVD, ante la escasez de estrenos en filmico y la crisis de las salas: el tráfico clandestino alcanza allí proporciones insólitas y en algunos laberínticos mercados de nombre sugestivo (“Polvos Azules” y “Polvos Rosados”) hay que hacer cola entre los fanáticos

para conseguir algún clásico o film de autor, de los que aparecen una veintena de títulos por semana. Forma de resistencia hormiga ante la prepotencia de los grandes sellos que, por su parte, ponen el grito en el cielo por la piratería, aunque poco antes calificaran como insignificante al mercado local para justificar lo exiguo y lo caro de sus lanzamientos. También pudo comprobarse que Lima —una de las cinefilias más consecuentes del cono sur, de lo que dimos cuenta varias veces en *EA*— sigue siendo un muy activo espacio del combate crítico. Aunque se extraña *La Gran Ilusión*, la flamante revista *Tren de Sombras*, innovadora en la brevedad de sus textos y su propuesta vital, actualizada, se encuentra acompañada por *Butaca*, más apegada a un planteo atento a lo académico, y la belicosa *Godard!* Publicaciones ligadas a las universidades y que demuestran el fragor de las relaciones entre la cinefilia local y el cine, tanto el global como el de su país, que seguramente con la aparición de *Días de Santiago* se verá ante una discusión renovada.

El viaje tuvo sus peligros, especialmente el del enfrentamiento, en un local del *Chinatown* limeño, con un empalagoso e infame “pisco chino” (cuyo jarabe casi deja fuera de combate los trajinados sistemas digestivos de parte del jurado) en las inminencias de la deliberación por el premio de la crítica. En fin, nada que otro pisco alcohólico y cítricamente correcto no pudiera corregir. Como corresponde, la maratón dejó una ancha sonrisa de felicidad que sólo las realidades rioplatenses convirtieron en pasado, dejando la confirmación de que Lima viene afirmándose como el mirador privilegiado de las tendencias más remarcables del cine de Latinoamérica. ■

# Milagro en Locarno

Están a punto de leer un texto poco común. Se trata de una demolición, sin miramientos pero con argumentos, de la programación de un festival de cine. En ese lugar, sin embargo, apareció una de las películas que los firmantes consideran de lo mejor del año. **por FLAVIA DE LA FUENTE y QUINTIN**



El domingo 15 de agosto, luego de terminado el 57° Festival de Locarno, el crítico Jacques Mandelbaum escribió en *Le Monde*: "La vida, incluida la de los festivales, está hecha de tal modo que la destrucción va siempre más rápido que la construcción. Este año, el Festival de Locarno pareció dilapidar de un solo golpe el capital de simpatía e interés acumulado durante mucho tiempo. Después de medio siglo de labor paciente, lograda a pesar de la proximidad de Cannes y Venecia, la manifestación helvética, que recibió el justo apodo de 'el más pequeño de los grandes festivales', se transformó de pronto en un monumento al tedio y la mediocridad". Es raro que un diario importante demuela un festival con la dureza y la precisión de Mandelbaum (en otro pasaje dice: "Nunca hubo un ambiente tan siniestro a orillas del lago Maggiore"). Normalmente, los periodistas retribuyen las invitaciones que les hacen las manifestaciones cinematográficas (aun cuando algunos medios les paguen el viaje a sus corresponsales) con variadas dosis de complacencia. Lo que suelen hacer los cronistas en estos casos es tomar un par de buenas películas (es imposible que no haya alguna) y hablar sólo de ellas, perdonándoles a los programadores su arrogancia, su ignorancia, su mal gusto y la impunidad con la que muchas veces ejercen su tarea. Este es el caso de Irene Bignardi, quien luego de cuatro años de dirigir la muestra ha mostrado ampliamente esas características y las ha ido perfeccionando con el tiempo. De modo que Mandelbaum hizo lo que muchos periodistas omiten hacer frente a un festival: una lectura global de su programa y una calificación en consecuencia. Nosotros, tras tres años seguidos de concurrencia, podíamos anticiparlo: Locarno, bajo el gobierno cada vez más dictatorial del gusto de Bignardi, nunca fue un ejemplo en cuanto a la programación. Pero este año las cosas llegaron demasiado lejos. Por un lado, la competencia internacional fue muy mala: apenas dos títulos decentes entre 18, la portuguesa *André Valente* y la animación hongkoguense *McDull, prince de la bun* en un programa que no puede calificarse de menos que perverso. Sabemos, además, que Locarno rechazó *Familia rodante* de Trapero, que no sólo era claramente mejor que la colección de bodrios exhibida, sino que además le

hubiera dado al festival algún nombre medianamente conocido y prestigioso entre los concursantes y también su único título latinoamericano. Pero Bignardi no suele escuchar razones estéticas, geográficas o publicitarias. Otro tipo de consideraciones rigen sus criterios de selección, como la amistad con ciertos productores, por ejemplo, hasta algunas francamente inexplicables, como la que este año marginó a todo el cine argentino independiente. Locarno se había constituido en una plaza interesante para la salida de ese cine, que obtuvo allí muy buenos resultados, como los cuatro premios que se llevó hace dos años *Tan de repente* de Diego Lerman, o el Leopardo de Oro en la categoría video que le correspondió el año pasado a *Cantata de las cosas solas*, de Willi Behnisch. Es más, durante 2003 hubo en Locarno un encuentro entre nuevos cineastas argentinos y productores europeos con miras a la financiación de sus nuevos proyectos. De allí surgieron capitales para dos películas: *Los muertos* de Lisandro Alonso y *Parapalos* de Ana Poliak. Hubiera sido lo más natural programarlas en alguna sección, pero no ocurrió así para asombro y decepción de los encargados de la Oficina de la Industria del festival, cuya función es atraer a profesionales que desean coproducir o distribuir películas. Este año, los compradores que pacientemente habían sido convocados durante los últimos años, comenzaron a decir que no tenía sentido volver por allí en adelante. Varias películas rechazadas por Locarno terminaron en Venecia, con lo que Marco Müller, director de Locarno hasta la llegada de Bignardi, se benefició de los desatinos de su colega, como también lo hizo de los de Thierry Frémaux en Cannes. Al cierre de esta edición de *El Amante*, Müller intentaba probar que aún se puede hacer maravillas programando un festival.

Pero volviendo a Locarno, si ya en años anteriores la competencia venía siendo de mediocre para abajo, este año ocurrió lo mismo con el concurso de video y con la sección "Cineastas del presente", que solía ofrecer descubrimientos interesantes.

Hay que decir que, a partir de la experiencia acumulada, estábamos preparados para el desastre de esta edición: el paciente presentaba ya los síntomas de su enfermedad terminal y estos no hicieron más que agravar-►

Aquí al lado, una postal matinal de Locarno. En la otra página, Eugène Green leyendo *Le Monde* y al lado, la subjetiva de Green.



se. A nuestro colega Mandelbaum, en cambio, el golpe lo tomó de sorpresa. Lo veíamos salir de las funciones de prensa alegre el primer día, preocupado después, esperanzado en que las cosas mejorarían luego y, finalmente, con los nervios destrozados y una depresión espantosa. Era como si el francés se fuera consumiendo con cada proyección. Un día le preguntamos por qué veía toda la competencia y nos respondió que la ética de un periodista que cubre un festival importante para un diario lo obliga a ver toda la competencia aunque no escriba sobre todos los films. Mientras Mandelbaum seguía el cadáver hasta la sepultura, nosotros teníamos la posibilidad de disfrutar de las escapatorias que brinda Locarno, que son básicamente tres. Una es la deportiva (nadar en el lago, alquilar una bicicleta, salir a caminar). Otra la gastronómica: aunque la comida suizo-italiana es en general eso, una comida italiana preparada por un suizo, hay excepciones de alta calidad, como el restaurante Centovalli que, en el cercano pueblo del mismo nombre, sirve un risotto que se suele catalogar entre los mejores del mundo. O, al menos, de eso se convencen los comensales para matizar el tedio de los días de festival. La tercera vía de escape es la cinéfila y su camino pasa inexorablemente por la gran retrospectiva anual, que este año se llamó "Newsfront" y estuvo dedicada a la relación entre el cine y la prensa, con más de noventa títulos, entre clásicos, obviedades, joyas y rarezas. Pudimos ver varias películas notables que no conocíamos: un brillante Fritz Lang policial con estructura de comedia de enredos, *While the City Sleeps* (*Mientras duerme Nueva York*); un gracioso telefilm de media hora de John Ford, *Rookie of the Year* (1955),

con John Wayne haciendo de cronista deportivo; un curioso documental falso de Peter Watkins llamado *The War Game*; o un notable Chris Marker, *Le joli Mai*. Y también, la gran sorpresa, *Park Row* de Samuel Fuller, una película que rara vez se menciona entre las mejores del director aunque se trata de una verdadera obra maestra, pura energía fullleriana, pura magia. Fuller tiene esa fe en el cine que excede largamente al cine. En el fondo, los grandes cineastas parecen saber que lo que cuenta no es la maestría como directores y que el partido, en última instancia, se juega fuera de la pantalla. La famosa y tan celebrada boutade "Si tengo que enviar un mensaje, utilizo la Western Union" encubre, en realidad, una tremenda tontería que sólo tiene valor frente a lo más obvio del cine militante, esa antigüedad que ya había nacido como tal, de modo que el chiste sobre el mensaje no fue fresco ni siquiera la primera vez. En *Park Row*, Fuller cuenta la historia de un periodista que se convierte en editor y desafía a la dueña del gran diario rival, una mujer siempre vestida de negro, de la que el protagonista se enamora a pesar de que es una capitalista desalmada. En un momento, alguien dice que la mujer vive en el mundo del periodismo pero nunca logró entenderlo y por eso lo odia. Al ver el film, era

imposible no asociar la frase con Irene Bignardi, impermeable a toda cinefilia pero directora de un festival de gran importancia. Pero dejando a Bignardi y volviendo a Fuller, un tema más grato, digamos que la dueña del diario es la muerte, pero es también el erotismo y es también la contradicción y la ambigüedad de todos los personajes fulllerianos, sometidos a sus pulsiones. El film tiene un obviamente falso final feliz pero respira en su locura y en su belleza. Fuller es un optimista tenebroso, para quien el cine es un excelente vehículo para desafiar las reglas del mundo. Algo así creyeron todos los grandes y lo que los diferencia es la mayor o menor convicción de que, dado el lamentable estado de las cosas, el cine puede hacer algo por cambiarlas. Fuller o Renoir serían ejemplos de aquellos que piensan, de algún modo, en positivo frente a amargados eternos como Ford, Welles o Godard.

Con el correr del tiempo, se va tornando cada vez más difícil encontrar grandes directores de la variante optimista, que hagan una apuesta sobre el mundo más que sobre el cine. (Por supuesto que optimistas de tres por cinco se encuentran a diario entre los directores mediocres, pero tal vez sea cierto que un mediocre no puede ser un optimista verdadero.) Lo mejor que uno consigue si se va

## El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas  
de nuestro cine  
contadas por  
sus protagonistas

Idea y Producción general  
Marcelo Trotta - Vivían Imar

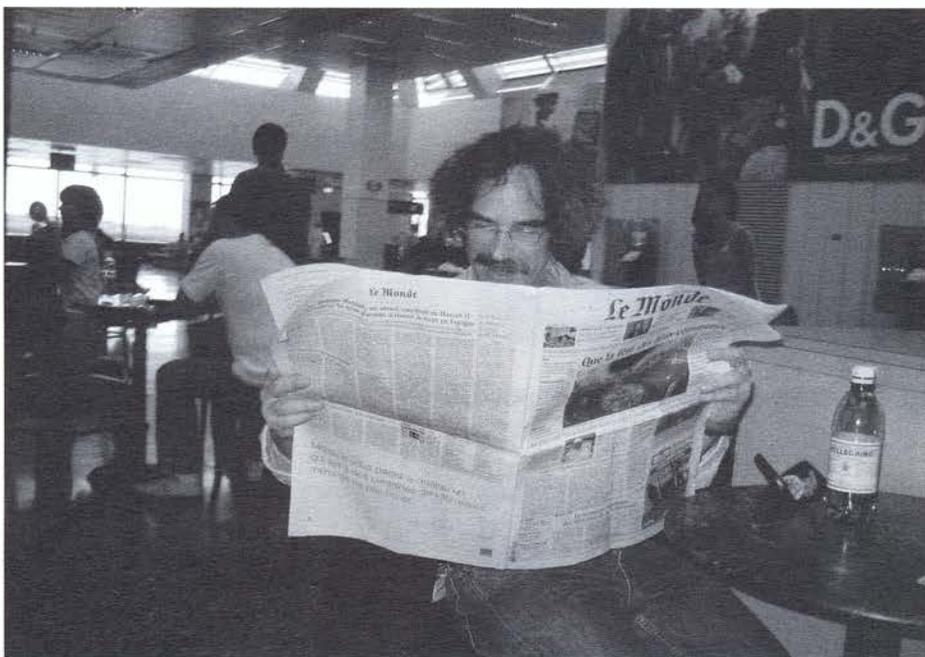
ENCUENTROS  
de Cine

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

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

Todos los  
Jueves 20.00 hs.  
y Domingos 14.00 hs.

www.cinetic.com.ar



detrás de los que esperan algo de la vida es gente como Sokurov, que ve un mundo maravilloso, cargado de belleza y afecto, pero en el siglo XIX.

Así que es un milagro ver aparecer una película cuyo director se siente potente como para operar sobre la realidad montado en el brioso caballo del arte. Un milagro aun mayor fue ver aparecer esa película en Locarno 2004. Por supuesto, el film no estaba en competencia (Bignardi no se podía apartar tanto de su coherencia). El nombre de esta genialidad es *Le pont des arts* y el de su director, Eugène Green. El Bafici 2004 proyectó su film anterior (ha hecho tres largos), *Le monde vivant*, película de enorme gracia y frescura pero que no hacía presagiar el film siguiente (en realidad, *Le monde vivant* se hizo con el presupuesto de un cortometraje). Pero vayamos a *Le pont des arts*, en la que hay dos parejas. Una está constituida por dos estudiantes: ella está dispuesta a triunfar en la carrera académica mientras que él es un diletante que busca la belleza en el arte. (Diálogo: El: ¿Qué estás leyendo? Ella: Heidegger. El: ¿Está bueno? Ella: No seas vulgar.) La otra está formada por una cantante que está grabando un disco de Monteverdi y un profesional de la informática que la quiere pero no la entiende. La película está basada en el arte barroco, en tanto aquel que puede expresar dos verdades contradictorias (hablábamos de Fuller...), pero también en el poder del arte en general, en la relación del arte con el amor, y en la lucha del arte y el amor contra las potencias oscuras del academicismo y de los administradores de la cultura. La película es de una belleza visual deslumbrante y de una comicidad infecciosa. En un momento, hay una representación de teatro No. En ella, Green elige colocar como espectadores a varios jóvenes directores franceses (Fitoussi, Caumont, Finkiel, Atabekian, Amalric, entre

los que reconocimos). La escena parece estar diciendo que el cine es como el No, una forma de arte sublime y olvidada, pero que hay un futuro en esos directores, como en la cantante y sus exquisitas interpretaciones de Monteverdi, despreciadas por su profesor pero descubiertas por el estudiante mediante un disco. Ella se suicida, maltratada por el maestro, pero el amor del estudiante la hace revivir. No es poca cosa lo que Green se atreve a hacer, una película enorme, un manifiesto artístico, un templo del cine contemporáneo capaz de anunciar un renacimiento. Green apuesta a una comprensión del arte basada en la sensibilidad mucho más que en la erudición y en la técnica, al alcance del que quiera escuchar (y hablábamos de la cinefilia...). Un par de nuevas películas francesas acompañaron a la catedral de Green. *Polyeucte*, de Christophe Atabekian, es un video basado en Corneille en el que el realizador interpreta todos los papeles e incluso toca varios instrumentos en una banda de rock integrada por él mismo quintuplicado. *Mystification ou l'histoire des portraits*, de Sandrine Rinaldi, basada a su vez en Diderot, es de una precisión narrativa y actoral extraordinaria. Estos son los pollos de Green, que nació en EE.UU. pero vive desde hace mucho en Francia, al parecer, porque ama la cultura francesa. En realidad, Green está un poco chiflado. Durante la fiesta de clausura pudimos conversar con él. Surgió el tema de la resurrección y de allí la comparación de sus films con *Ordet* de Dreyer. Muy tranquilamente, Green sostuvo que la resurrección de Dreyer era de segunda categoría, como si estuviera filmada por Hollywood. Completó Green diciendo que una verdadera resurrección se debe filmar indirectamente y comprobarse por sus manifestaciones. Pero si él está chiflado, su cine no lo está en lo más mínimo. En todo caso se emparenta con



otro film que se proyectó también milagrosamente en Locarno: la última de los Straub, *Una visita al Louvre*, que consiste en dos repeticiones casi idénticas de una sucesión de visitas a cuadros del museo, acompañadas en off por un texto seguramente apócrifo de Cézanne, pero no por eso menos brillante, en el que una voz explica, mientras los Straub muestran las pinturas, por qué Tintoretto y Delacroix son dos grandes mientras que Ingres, por ejemplo, es un pintor de segunda. La película, una genial introducción a la pintura, es un enorme canto a la crítica de arte, como también lo es a su modo *Le pont des arts*, que intima a distinguir, como lo hacen los Straub, entre lo verdadero y lo falso, entre los impostores y los artistas, entre los sordos y los sensibles, entre los burócratas y los amantes.

En una crónica anterior registramos un movimiento en el cine más actual que rescata temas, artistas y procedimientos provenientes de las artes plásticas y la literatura y que, en muchos casos, parecen inyectarle vida y originalidad a la escena actual. Los films de Green y Straub, incluso los de los otros dos jóvenes franceses, complementan esta idea. Es cierto que las artes plásticas se han convertido en un territorio vedado para la crítica, donde sólo cuenta el precio de las obras y nadie parece creer que opiniones como las de Cézanne puedan formularse hoy. En la literatura se va camino de que ocurra otro tanto y el mercado es el que se va quedando con la última palabra sobre todo. Pero estos films vistos en Locarno hacen sospechar, dentro del optimismo de Green pero también de los Straub (que, a diferencia, por ejemplo de Godard, nunca creyeron en la muerte del cine ni en cosas semejantes y siempre mantuvieron la convicción de que sus films representaban y debían representar algo importante para alguien), que el cine está destinado a cambiar ese estado de cosas, a ser el abandonado de una reconquista del arte por aquellos que lo aman y lo aprecian. Green parece el profeta del renacimiento de la cinefilia, que acaso sólo necesite un pequeño empujón para manifestarse en todo su esplendor. Que estas epifanías hayan ocurrido a la sombra de un festival oscurantista como pocos, hace pensar que el mundo sigue siendo un lugar muy misterioso. ■

# Sexo, política y grisines

Realizado en Santiago del Estero en agosto, la nueva edición de este festival tuvo entre sus programadores a un redactor de *El Amante*. Esta nota es su selección personal. **por DIEGO TREROTOLA**

Convocado como programador, en el doble rol de crítico y de activista de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), tuve esa tarea múltiple que consiste en ver, elegir/descartar y hasta buscar películas para el VI Festival de Cine y Video de Derechos Humanos. Si bien no vi todo lo que finalmente se exhibió, cerca de 100 películas, elegí mis cuatro documentales preferidos, sin tener en cuenta los previamente exhibidos en el Bafici, como *S21: Khmer Rouge Killing Machine*. De estos cuatro, *How Arnold Won the West* no formó parte de la programación final. La siguiente lista no pretende ser una visión comprimida de la complejidad del festival. Son sólo cuatro momentos de emoción de uno de sus programadores.

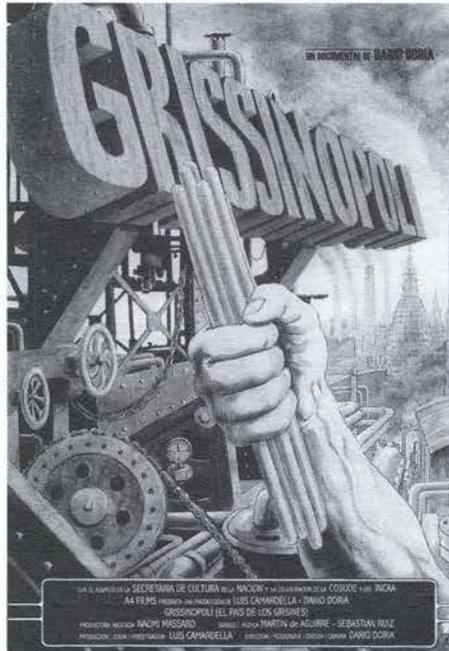
JUCHITAN DE LAS LOCAS, Chile / Canadá, 2003.

Dirigida por Patricio Henríquez.

En Juchitán, México, vive la comunidad indígena zapoteca con rasgos casi de género fantástico para la mayoría del mundo: sus habitantes están sumidos en un matriarcado, sus mujeres manejan una economía localista que excluye a las multinacionales. Pero también, y ese es el foco del documental, la convivencia entre homosexuales y el resto de la comunidad es mayormente pacífica y la visibilidad gay sólo es comparable con la de San Francisco, EE.UU. Desde un humor y un sentimiento adustos, la cámara de Henríquez es cómplice de personajes y sucesos cotidianos pero extraordinarios, como un maestro gay que, entre copas, trata de convencer a otro hombre de que no está completo si no tuvo sexo homosexual. Con más inventiva que panfleto, el documental dibuja un final para el macho y el machismo mexicano.

GRISSINOPOLI - EL PAIS DE LOS GRISINES, Argentina, 2004. Dirigida por Darío Doria.

¿La última tendencia del documental vernáculo es el registro de las fábricas recuperadas, uno de los gestos más revolucionarios de Argentina? Veremos si serán tantas las obras como para convertirse en tendencia o subgénero. Al de Avi Lewis, *La toma*, estrenado en el Bafici, se le sumó uno sobre una fábrica de grisines donde 14 obreros



Acá arriba, el afiche del documental sobre una fábrica recuperada. Al lado, King en la Marcha de San Pablo.

continúan con la tarea que abandonaron sus patrones. Hospedados en la fábrica, alejados de sus familias, tratan de que las autoridades no los desalojen mientras crean estrategias para reiniciar y sostener la producción. Miedo, nervio, sencillez y hasta absurdo se traman a través de una mirada muy cercana y diáfana sobre cada eslabón del nuevo conflicto que enfrentan los obreros. Aunque tiene un final demasiado optimista y convencional que oculta la incertidumbre y la inseguridad de los obreros, la mirada documental tiene el mérito de no abusar del testimonio a cámara ni caer en la voz off didáctica, sino que usa el registro directo del acontecimiento inédito e inesperado, recurso que lo acerca a la ficción. Una elección lógica para una realidad social en un país de ficción.

NA CAMA COM KING, Brasil, 2002. Dirigida por Paola Prestes y Matias Lancetti.

Trece minutos de electroshock documental. Una entrevista a un personaje llamado King —un heterosexual travestido que camina por la Marcha del Orgullo Gay de San Pablo—,



que se transforma en un estridente manifiesto desconcertante sobre la diversidad sexual. El protagonista es un rey de la verbosidad más descontrolada, con exabruptos del calibre más grueso y políticamente incorrecto que roza tanto la obscenidad involuntaria y la incoherencia, que termina por convertir a su performance y su impostura en una perfecta comedia enérgica.

HOW ARNOLD WON THE WEST, Estados Unidos,

2004. Dirigida por Alex Cooke.

Los comicios pergeñados para desbancar al demócrata Gray Davis del gobierno de California son un material bien exprimido por Cooke. El documental se centra en la campaña como candidato republicano de Arnold Schwarzenegger, pero también retrata a algunos de sus oponentes, como Gary Coleman (el enano de la serie *Blanco y negro*) y la actriz porno de 22 años Mary Carey, ambos rivales del programa de TV *¿Quién quiere ser gobernador de California?* Como en *El último gran héroe*, Schwarzenegger sale de la pantalla para ser una persona terriblemente real. Por ejemplo, un gran instante de efecto-realidad es aquel cuando, tras la acusación de ser golpador de mujeres, AS lo admite en una conferencia de prensa. Sin embargo, este documental televisivo se convierte gradualmente en una suerte de show antológico de los Muppets, con escenas de alta comedia, como aquella donde algunos candidatos son desafiados a deletrear el apellido del *action hero* contrincante y lo intentan sin mucha fortuna. Todo el asunto hace pensar que a los californianos se les voló el cerebro. ■

# Absoluta originalidad

Murió uno de esos críticos que vale la pena leer y que nunca fueron el discurso oficial, ni en sus ideas ni en su manera de expresarlas. Aquí, el recuerdo de un lector de la primera hora. **por JORGE GARCIA**

Los días de julio no han sido buenos para los cinéfilos con algunos años encima, ya que a la muerte de Angel Fernández-Santos (ver *EA* N° 148) hubo que sumarle el suicidio de Manolo Marinero. Es probable que para las generaciones más jóvenes estos nombres no signifiquen nada, pero para quienes llevamos varios lustros en este asunto de la cinefilia su muerte representa la pérdida de compañeros de ruta (con sus ostensibles diferencias) que en los lejanos fines de la década del 60 fueron forjando una historia común cimentada en una manera de ver el cine totalmente alejada de los clisés dominantes en la crítica argentina oficial, esencialmente dedicada en esos años a la valorización del cine europeo —de indudables méritos, nadie lo niega— pero, al mismo tiempo, al rechazo en bloque y sin matices del cine norteamericano clásico (algunas cosas que se escribían por aquí de, por ejemplo, Douglas Sirk, provocan vergüenza ajena). Eran entonces las revistas españolas *Film Ideal* y *Nuestro Cine* y la peruana *Hablemos de Cine* las que, a través de reseñas, artículos y entrevistas, abrían los ojos de muchos espectadores acerca de los auténticos valores de ese cine. En esas publicaciones se destacaba la prosa de varios críticos, pero había uno que resaltaba inmediatamente por sus personalísimos enfoques de las películas y sus originales comentarios sobre directores y actores: era Manolo Marinero. Colaborador frecuente de *Hablemos de Cine* (sus aportes al mítico “Diccionario de realizadores del cine norteamericano”, publicado a lo largo de varios números en esa revista, son fundamentales) y redactor regular de *Film Ideal*, sus críticas —a diferencia de la de otros colegas, tendientes a la falta de síntesis y la extensión innecesaria— se caracterizaban por su concisión y por su capacidad para captar lo central de cada film. Dueño de un estilo de escritura absolutamente inclasificable, capaz de relacionar los más diversos hechos de la vida con cada película comentada (algo que lo emparentaba con nuestro añorado Rodrigo Tarruella, una personalidad que siempre se me ocurrió afín a la de Marinero), sus críticas y artículos de esos años siguen siendo hoy de una originalidad absoluta. Su libro sobre

Humphrey Bogart rompe con todas las normas de los biopics sobre actores para transformarse en una suerte de diario íntimo de su relación con el cine, y tanto el *Diccionario de películas* como el *Diccionario informal de películas* son dos textos insólitos, totalmente a contrapelo de las estipulaciones habituales en esa materia, en los que un alto porcentaje de las películas mencionadas y recomendadas son absolutamente desconocidas aun para los cinéfilos más minuciosos y exigentes (tengo la esperanza de poder hacerme en algún momento de sus *Poemas de cine* y de su inhallable *Juntos desde la muerte*, un libro que homenajea al título español de *Colorado Territory*, de Raoul Walsh, una magnífica remake en tiempo de western de *Alta Sierra*). En los últimos años la figura de Manolo Marinero había casi desaparecido de circulación, agobiado por problemas depresivos que, aparentemente, lo llevaron a tomar la trágica determinación que acabó con su vida, pero su figura permanecerá viva para siempre entre todos aquellos que pudimos enriquecernos con sus críticas, libros y artículos. Como homenaje póstumo aquí van algunas muestras (breves, en algunos casos epigramáticas) de su personal e inimitable estilo.

“Si de niño me hubiera tocado ver un film de Resnais, o de Antonioni, o de Oliver Reed, o de Rod Steiger, o de Laurence Olivier, me habría dado cuenta desde el primer momento de que aquello no era de verdad. Pero con Keighley y Walsh no había manera (de darse cuenta). Porque sí era de verdad. En Hollywood, por lo visto, no dejaban contar mentiras o verdades de mentiras. Al que mentía mal y no era auténtico lo despedían (salvo a los enchufados Mature, Boyer y George Brent).”

“El mejor test para saber si alguien distingue el cine de la filosofía, la literatura y el teatro es la pregunta: ¿Qué le parece Cary Grant? Las personas que responden ‘Bah, un actor guapo de comedias’ o ‘Bien, pero lo que hace no tiene mérito’ en vez de contestar ‘¡Excelente!’ (que es la respuesta correcta) son de las muchas que confunden el



Cary Grant, que según Marinero sirve para distinguir al cine de la filosofía, la literatura y el teatro.

cine con la filosofía, la literatura y el teatro. Son de las personas que admiran a los actores que, como Rod Steiger, cuando tienen oportunidad y cuando no, fingen pensar marcada y solemnemente...”

“Con su abandono perezoso, su somnolencia irónica, sus desplazamientos de cetáceo erguido a desgana, Mitchum ha hecho tanto por el no-colaboracionismo, como la había hecho antes Bogart con su flacura y su energía nerviosa. Bogart tenía una distinta mirada interrogante que Mitchum. Ambos representan diferentes modalidades del derecho a la insolencia y distintas aposturas por estar en el secreto de las cosas. Mitchum es la sabiduría en peso pesado y Bogie, la sabiduría en peso ligero.”  
(*Bogart*, Ediciones JC)

“*Vértigo*  
La salida del laberinto.”

“*La pasión de China Blue*  
¿Hay que hacer constar que Ken Russell es incompetente dentro de sus mismos planteamientos?”  
(*Diccionario informal de películas*, Ediciones JC) ■

# Días de héroes y rosas

Estas dos páginas terminan con un comentario de una película de un director cada vez más imprescindible: Don Siegel. Además, una de Ridley Scott cuando era bueno y la caja de la Pantera Rosa.

COLECCION LA PANTERA ROSA: *La Pantera Rosa, Un disparo en la sombra, La Pantera Rosa ataca de nuevo, La venganza de la Pantera Rosa, La pista de la Pantera Rosa*. Estados Unidos / Reino Unido, 1963, 1964, 1976, 1978, 1982, dirigidas por Blake Edwards, con Peter Sellers. (Gativideo)

Blake Edwards se encontraba en la cresta de la ola cuando encaró el proyecto de llevar a la pantalla la historia del famoso diamante robado. *Días de vino y rosas* y *Muñequita de lujo*, además de recibir una exitosa respuesta del público, lo habían posicionado como uno de los cineastas de raigambre clásica más importantes de la recién comenzada década. *La Pantera Rosa* no hizo más que reforzar esa idea. Al mismo tiempo, transformó a un poco conocido actor inglés en una estrella de Hollywood inmediata. Es cierto que el protagonista masculino del film era y sigue siendo David Niven, pero Peter Sellers robó pantalla

de tal manera que el rol del inspector Clouseau se convirtió en el centro del film y de las secuelas que sobrevendrían. Esa fama sólo fue superada por la pantera de la secuencia de títulos, creada en base a técnicas de animación tradicional por ex empleados de la Warner, y que a escasos meses del estreno de la película ganaba un premio Oscar por su primer cortometraje (*The Pink Phink*, de Friz Freleng, incluido como extra en esta edición) y comenzaba a caminar por los fondos *minimal* de su propio programa de televisión con esa particular e inolvidable cadencia.

Más allá de un importante hueco —la tercera entrega de la saga, *El regreso de la Pantera Rosa* (1975), para algunos la mejor de las secuelas, no pudo ser incluida por problemas de derechos— la visión cronológica de las aventuras del detective más torpe de la historia del cine permite reconocer la evidente

involución de la comedia según Edwards. La original sigue resistiendo el paso del tiempo en base a una sensibilidad chic que la torna irresistible; sus ambientes sofisticados y personajes de alcurnia son el marco ideal para una trama tan sencilla como perfecta en su ejecución. Incluso las “escenas de dormitorio”, como reza el trailer original, siguen pareciendo frescas a pesar de su ingenuidad. Y, como reflexionaba Santiago García en el número anterior de la revista respecto de *Un disparo en la sombra*, se trata de un estilo de comedia morosa, donde la construcción y el *crescendo* de los gags visuales resultan más importantes que los remates. Esto cambia radicalmente a partir de los años 70, cuando Clouseau adopta un fuerte acento inexistente en entregas previas y su proverbial torpeza adquiere ribetes metafísicos, transformando las sucesivas desventuras en un regreso al *slapstick* más primitivo, algunas veces realmente gracioso, otras tantas redundante y poco imaginativo. La destrucción de muebles, espejos y objetos de uso cotidiano se transforman en imagen recurrente, en particular durante las escenas junto a Cato, el mucamo oriental. Por otro lado Dreyfus, el comisionado interpretado por Herbert Lom, comienza a perder la cordura merced a los desastres cometidos por su subalterno, y en *La Pantera Rosa ataca de nuevo* se ha transformado en un supervillano dispuesto a aniquilar al mundo entero con armas de destrucción masiva si no le entregan al famoso inspector. *La pista de la Pantera Rosa*, última entrega protagonizada por Sellers, fue estrenada dos años después de su muerte utilizando escenas de descarte de films anteriores y se destaca como el descenso creativo absoluto de una saga que ya se había agotado por completo.

Lo primero que llama la atención de este lanzamiento es el envoltorio: no es común que en nuestro país se respeten los diseños



de arte originales. Una bonita caja desplegable ilustrada con motivos retro contiene los seis discos, el último de ellos dedicado exclusivamente a los extras. Allí se destacan un informativo aunque nunca brillante documental actual centrado en la creación del film original y la evolución del personaje de Clouseau y un breve repaso por el origen del *cartoon* (obviamente, pocos imaginaban que a cuarenta años de distancia los dibujos animados serían mucho más recordados que las películas). Ambos fragmentos parten de una entrevista reciente a Blake Edwards. Completan el disco un especial realizado para la TV inglesa centrado en la carrera de Peter Sellers y una selección de seis cortos protagonizados por la Pantera Rosa y el Inspector, varios de ellos realmente extraordinarios. La cereza del postre de una verdadera pieza de colección. **Diego Brodersen**

LOS DUELISTAS, *The Duellists*, Reino Unido, 1977, dirigida por Ridley Scott, con Harvey Keitel, Keith Carradine, Albert Finney. (AVH)

El cine de Ridley Scott no es precisamente reconocido por su bajo presupuesto y modestas intenciones de distribución internacional. Es por ello que su primer largometraje —realizado con apenas 900.000 dólares, uno de los tantos datos disparados por el propio Scott en la pista de comentarios, por esta vez subtitulados al español— se destaca como uno de los trabajos menos ambiciosos y, quizá por ese motivo, más logrados de su carrera. Basado en un relato breve de Joseph Conrad, *Los duelistas* se centra en la historia de dos soldados franceses que, durante los turbulentos años de las guerras napoleónicas, se ven enfrascados en una virulenta y estéril defensa del honor en una serie de duelos sin motivo aparente. Resulta extraño, desde ya, ver en cuadro a Harvey Keitel y reconocerlo como un húsar, pero luego de su papel de Judas en *La última tentación de Cristo* es posible creerle cualquier cosa. Uno de los aspectos más interesantes del film, realizado en una época en la que la alteración digital de la imagen formaba parte de la ciencia ficción, es su extraordinario trabajo de fotografía. Claramente influenciado por los resultados obtenidos por Kubrick en *Barry Lyndon*, la dirección de fotografía de Frank Tidy logra



obtener imágenes de una extraordinaria belleza que, lejos del pictorialismo y la ilustración de almanaque, se transforma en el marco ideal de la historia, a la vez que comenta el cambio interno de los personajes. El especial cuidado puesto en el *transfer* digital permite apreciar toda la gama de colores y claroscuros originales.

Las “características especiales” —extraño eufemismo utilizado en muchas ediciones locales para referirse a los extras— contienen al menos una bienvenida sorpresa. *Boy and Bicycle*, el primer cortometraje de Ridley Scott, fue realizado en 1965 en 16mm bajo los claros influjos del Free Cinema. La cámara sigue a un *angry young man* en un día de rabona escolar y el tono es melancólico y *artie*, muy alejado del cine posterior del realizador. Hay más: el protagonista no es otro que un adolescente Tony Scott, hermano menor de Ridley y futuro cineasta. **DB**

HEROES DEL INFIERNO, *Hell Is For Heros*, Estados Unidos, 1962, dirigida por Donald Siegel, con Steve McQueen, James Coburn, Bobby Darin, Harry Guardino. (AVH)

Don Siegel (a veces Donald, como en este film) es uno de los más grandes cineastas de todos los tiempos. Sus comienzos como montajista para la Warner le permitieron trabajar junto a directores de la talla de Raoul Walsh y le enseñaron una idea de ritmo y puesta en escena que es una de sus marcas más importantes como realizador. Aunque su filmografía es de aquellas en las que el gran público reconoce más a los títulos que a su director, hay que decir que su obra es de una solidez notable, tanto en sus clásicos como en algunos de sus films olvidados. *Harry, el sucio* y *Alcatraz, fuga imposible* son dos de las muchas colabora-



ciones que tuvo junto al actor Clint Eastwood, quien luego como director le dedicó *Los imperdonables*. Aun así, estos títulos distan de ser los mejores si se los compara con *La invasión de los usurpadores de cuerpos* (su film más prestigioso), *Madigan*, *Charley Varrick* o *The Shootist*, por citar algunos títulos. También *The Killers* merece, aunque tal vez sólo para mí, la categoría de obra maestra. Su cine es duro y directo. Sus diálogos, justos y breves; y el montaje, siempre preciso. La fuerza de sus escenas de violencia tiene que ver con la forma en que combina la acción con las emociones y genera en el espectador un compromiso con cada elemento de la trama. Grandes personajes pueblan su cine y, en general, no expresan abiertamente lo que sienten o piensan, y actúan directamente sin ningún prólogo o introducción. Estas son características que se aprecian con total claridad en este notable film ambientado en la Segunda Guerra Mundial. Un pequeño escuadrón debe resistir un frente de combate nazi durante dos días mientras regresa el resto del batallón. El grupo, que incluye a varios parias e inexpertos, tiene que hacerle creer al enemigo que son más soldados de los que realmente son. Aunque la película tiene humor, la amargura del protagonista se extiende a todo el relato. La solidez de Siegel como narrador (más apreciable en esta edición *widescreen*) se siente en los 89 minutos del film, que jamás pierde tensión y fuerza. Una escena de suspenso en un campo minado da cuenta de su habilidad, así como también la emoción que consigue en el clímax de la historia. El guionista del film, Robert Pirosh, fue el creador de la serie *Combate* (1962-1967), de la cual también produjo el capítulo piloto. **Santiago García**

# Apariciones y regresos

Llega un melodrama coreano, y finalmente se estrena la película de Lisa Cholodenko vista en el último Mar del Plata. Y Konchalovsky, el de la recordada *Escape en tren*, aporta... bueno, mucho no aporta.



*Tentaciones múltiples*, graso título local de *Laurel Canyon*. Y a la derecha, *Friend*, cine coreano comercial en su país y minoritario por aquí.

FRIEND, *Chingoo*, Corea del Sur, 2001, 118', dirigida por Kwak Kyung-taek, con Yu Oh-seong, Jang Dong-kun, Seo Tae-hwa. (AVH)

Melodrama de crecimiento: cuatro amigos desde el final de la infancia hasta el comienzo de la adultez en la Corea del Sur de los 70 y algo de los 80. Tiene tres intereses este film: el primero, que las iniciaciones –el descubrimiento de la diferencia entre lo correcto y lo incorrecto, la tensión entre la amistad y el amor, el sexo– son exactamente iguales en gran parte del mundo (lo que hace que el prólogo “infantil” provoque la empatía con el espectador no coreano). El segundo, paradójicamente, la diferencia: cómo es el contexto y qué costumbres tiñen esos rituales en otro lugar del planeta del que poco o nada conocemos. El tercero es que la película, realmente, está bien narrada y no carece ni de fluidez ni de atractivos. Prueba clara de que los coreanos han encontrado la fórmula más precisa para tener un cine al mismo tiempo comercialmente exitoso y formalmente riguroso. No es que todas

las películas coreanas tengan la misma calidad, pero sí que lo intentan de manera constante.

*Friend* no se aleja de ciertos lugares comunes, pero lo que cuenta en este caso es la habilidad para tramarlos en un tejido preciso. Es la precisión lo que hace que la emoción fluya sin que nadie la empuje.

**Leonardo M. D'Espósito**

TENTACIONES MÚLTIPLES, *Laurel Canyon*, EE.UU., 2002, 103', dirigida por Lisa Cholodenko, con Frances McDormand, Christian Bale, Kate Beckinsale. (LK-Tel.)

Segunda película de la realizadora de *High Art* –interesante debut–, *Laurel Canyon* (tontamente traducida como *Tentaciones múltiples*) se centra en la relación que existe entre sexo y lazos familiares y de amistad, y concluye que lo primero bien puede ser menos importante de lo que parece. Para lograr la demostración de esta hipótesis, Cholodenko utiliza un mecanismo original: en lugar de construir a sus criaturas como si fueran, apenas, figuras algebrai-

cas, las trata como verdaderas personas.

De esta manera, la combinatoria de relaciones (rica e interesante a pesar de la cantidad exigua de personajes) se mantiene latente bajo la superficie.

El film se dedica a retratar –de manera creciente y decreciente, siempre en forma natural– el espacio entre las personas. Así, el encuentro entre el hijo formal, profesional y reprimido (Christian Bale, un especialista en este tipo de roles), y la madre productora de rock, sexual y extrovertida (Frances McDormand, extraordinaria), no es simplemente un juego de contrastes sino el desarrollo de dos polos donde la esposa inocente y seducida que interpreta –por primera vez bien– Kate Beckinsale termina transformándose en puente. A tal punto llega la mirada de Cholodenko, que hasta el personaje más antipático del film, el de Alessandro Nivola, termina siendo querible y hasta inocentón. Mucho le debe *Laurel Canyon* a las comedias dramáticas corales del gran Lawrence Kasdan. Ese referente basta como elogio. **LMD'E**



AHORA EN VIDEO POR JUAN P. MARTINEZ

LA CASA DE LOS ENGAÑOS, *Dom durakov*, Rusia / Francia, 2002, dirigida por Andrei Konchalovsky, con Yuliya Vysotskaya, Yevgeny Mironov, Sultan Islamov. (AVH)

Carrera extraña la del hermano mayor de Nikita Mijalkov. Luego de un fenomenal arranque en el centro mismo de la nueva ola soviética de los 60 (su ópera prima, *El primer maestro*, tiene la misma importancia histórica que *La infancia de Iván* de Tarkovski) y una etapa norteamericana que contiene recordados títulos de los 80 (*Los amantes de María*, *Escape en tren*), el rastro del moscovita había desaparecido completamente del mapa. La edición en video y DVD de su último trabajo, presentado en la edición 2002 del Festival de Venecia, no depara demasiadas sorpresas para el reencuentro. Trabajando en un registro que retoma elementos del teatro del absurdo y ciertos matices alegóricos presentes en sus primeras películas, *La casa de los engaños* es el bienintencionado retrato de un grupo de enfermos mentales encerrados entre los dos fuegos de las primeras escaramuzas de la guerra de Chechenia. La idea del hospicio mental como microcosmos de la sociedad no es precisamente nueva; así y todo, Konchalovsky pretende inventar la rueda. Cada uno de los habitantes del lugar, como corresponde, posee su propio bello desquicio —la protagonista, sin ir más lejos, no tiene dudas de que algún día Bryan Adams la desposará y llevará a los Estados Unidos— y la aparición del grupo de soldados no hace más que traer a la superficie la inevitable comparación con la "locura de la guerra". Cine viejo en el único sentido posible, el que no remite a edades y tiempos transcurridos sino a las ideas. **Diego Brodersen**

LA PASION DE CRISTO, *The Passion of the Christ*, dirigida por Mel Gibson. (Gativideo)

El último film de Gibson provocó un revuelo terrible. Que si es antisemita, que si el papá de Mel lo es y etcéteras varios. Lo cierto es que el éxito convirtió al Cristo este en un ícono pop (en muchos países a la salida del cine se vendían cruces y toda la parafernalia, aunque no había muñequitos, parece) y que en esta revista generó desde odio hasta una ligera simpatía. Polémica en *EA* N° 144. Otra cosa: bajen de internet el capítulo de *South Park* sobre el tema, que es mucho más divertido que este bodeque.

ROMA, dirigida por Adolfo Aristarain. (AVH)

Lejos de las polémicas que generaron los dos films anteriores de Aristarain, *Roma* fue recibida en *EA* con los brazos abiertos, y es una buena muestra de que es posible hacer buen cine argentino industrial. Narrada con maestría y ayudada por grandes actuaciones de todo su elenco, es una de las películas del año y la antítesis de *Luna de Avellaneda*, en el sentido de que es un film que habla del pasado desde el presente, y no del presente desde el más remoto pasado. A favor en *EA* N° 144.

STARSKY & HUTCH, dirigida por Todd Phillips.

(Gativideo)

Tuvo que volver el dúo dinámico de Ben Stiller y Owen Wilson para reafirmar que la comedia es cosa seria. Esta vez se logró convencer a más gente, ya que en los diarios fue bastante bien tratada —excepto en *La Nación*, donde Adolfo C. Martínez dice que es mala ¡porque es una comedia!— y en esta revista no hubo encendidos rechazos. A favor, más perfil de Wilson en *EA* N° 144.



La pasión de Cristo.

EL DIA DESPUES DE MAÑANA, *The Day After Tomorrow*, dirigida por Roland Emmerich. (Gativideo)

Creíamos que sería el bodrio del año, pero resultó ser una grata sorpresa. Cine catástrofe que elude varios de los lugares comunes del género y los reemplaza por un puñado de grandes personajes y algunos momentos de emoción genuina. Encima están Jake Gyllenhaal y Dennis Quaid, que suelen hacer más disfrutables los films en los que participan. No es una gran película, pero es una película, y eso para alguien como Emmerich es mucho decir. A favor en *EA* N° 146.

KILL BILL - LA VENGANZA VOL 2, *Kill Bill - Vol 2*, dirigida por Quentin Tarantino. (Gativideo)

La conclusión del caprichito tarantinesco generó más polémica que la entrega anterior. ¿Tarantino es un genio o un chanta? ¿*Kill Bill Vol. 2* es divertida o aburrida? ¿Está al nivel de la anterior o es muy inferior? La verdad es que no se sabe, porque acá no se deciden, aunque si le preguntan a quien esto escribe Tarantino es lo más y ambas entregas también. Polémica en *EA* N° 145.



Mondo Macabro

SEXO, EMPANADITAS CHINAS Y VIDEO

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

# Superficies de placer

El director de *Irma Vep* y *Los destinos sentimentales* construye desde el diseño y el estilo una historia femenina, sofisticada y vistosa **por DIEGO BRODERSEN**

DEMONLOVER – SEXO, TRAICION Y SANGRE, *Demonlover*, Francia, 2002, dirigida por Olivier Assayas, con Connie Nielsen, Charles Berling, Chloë Sevigny. (SBP)

No dejan de llamar la atención los intentos del realizador (y ex crítico cahierista) Olivier Assayas por probar caminos inexplorados en cada uno de sus nuevos proyectos. Pocos imaginaban que, luego de la investigación en el *qualité* de porcelana de *Los destinos sentimentales*, se le animaría a un tecno-thriller de superficie lustrosa y sofisticación rampante. De hecho, el trailer de *Demonlover* que puede apreciarse en la edición en DVD promete una historia con todos los aderezos del cine mainstream más transitado: dos corporaciones dedicadas al negocio de la animación y la historieta para adultos intentan cerrar contrato con una empresa japonesa, y para ello no escatiman presupuesto en infiltrar espías y utilizar todo tipo de escaramuzas ilegales. Pero a Assayas, evidentemente, le interesan mucho más sus criaturas que cualquier vuelta de tuerca del guión, y su acercamiento al cine de género no es precisamente frontal. Luego de un primer tramo donde las relaciones entre personajes y espacios de poder quedan claramente delimitadas, la historia comienza a enrascarse, a tornarse confusa, a desenfocarse, intercambiando el interés en el qué ocurre por el cómo ocurre. *Demonlover* es, ante todo, un film de climas y sensaciones donde la causalidad de los acontecimientos va perdiendo importancia con cada nueva secuencia. El trailer miente, para bien.

Las primeras imágenes a bordo de un avión, en clase *business*, dejan en claro que esta será una historia de mujeres. Serán ellas quienes hagan, deshagan y vuelvan a hacer los nudos de un entramado donde la tecnología último modelo se entrelaza con las más viejas artimañas de la manipulación humana. Tanto la reina derrocada (Dominique Reymond) como la conspiradora en ascenso



*Demonlover*, último film de Assayas.

(una genial Connie Nielsen), tanto la joven ingenua que no lo es tanto (Chloë Sevigny) como la americana en París (Gina Gershon) se desenvuelven a la perfección en un mundo de apariencias y no-lugares; aeropuertos, hoteles cinco estrellas y la misma red de redes son el ámbito ideal para este cuarteto de Irmas Vep desenfrenadas. Assayas parece haber logrado ese sueño: trasladar al siglo XXI la sensibilidad y el espíritu de los seriales mudos de Louis Feuillade, en particular el de *Les vampires*, pletórico de personajes duales, metamorfosis, cambios de hábito y tergiversaciones de la realidad en base a trucos de toda índole. El de *Demonlover* no es un universo real, apenas una afiebrada creación de la fantasía donde el animé para adultos y los sites pornográficos se cotizan en Bolsa tanto como el barril de petróleo y son el eje de una lucha por el poder multi-



nacional. Es por ello que el film logra sin problemas reanimar un viejo mito urbano cinematográfico y trasladarlo a un contexto ciberespacial: las viejas *snuff movies* reconvertidas en páginas de internet ocultas, exclusivas e increíblemente lucrativas.

Es justamente esta cualidad fantástica la que permite interrogarse sobre el futuro del cine del realizador de *Finales de agosto*, *principios de septiembre* y *Une nouvelle vie*. Si hasta la fecha Assayas se había empeñado en la creación de mundos y personajes aferrados a un naturalismo casi extremo e, incluso, había reflexionado acerca de la relación entre realidad y fantasía en *Irma Vep* (indiscutiblemente su mejor película), en este caso se destaca como un diseñador de superficies, de cáscaras con escaso contenido y poca relación con la vida cotidiana. Apoyado por la música omnipresente de Sonic Youth, regalando homenajes a Kiyoshi Kurosawa y colgando algún cuadro de Guillermo Kuitca, el film está realmente cerca de cruzar los límites de la tilinguería. Nunca llega a hacerlo, y la clave descansa en cuestiones puramente formales. *Demonlover* es un film de estilo, suave y ligero, muy a la moda. Y la Diane de Monx encarnada por Nielsen, capaz de trocar dureza por fragilidad en cuestión de segundos mientras se aventura en peldaños cada vez más peligrosos, un personaje de alta costura simplemente irresistible. ■

# La banalidad del mal II: El Mal triunfante

Uno de esos apasionantes documentales políticos que obligan a pensar si uno se fascina porque le gustan la historia y la política o porque es fan del cine de terror. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

NIEBLA DE GUERRA, *The Fog of War*, EE.UU., 2003, 127', dirigida por Errol Morris. Documental sobre Robert McNamara. (LK-Tel)

"Si hubiéramos perdido la guerra, nos habrían acusado de crímenes contra la humanidad." Quien dice esto es Robert McNamara, el secretario de Defensa de los gobiernos de Kennedy y Lyndon Johnson, es decir el hombre que diseñó ese laberinto político e infierno militar llamado Vietnam. Lo dice respecto de Japón, ya que era el experto en eficiencia encargado de analizar los bombardeos estadounidenses durante la guerra del Pacífico. Cuenta que mataron 100.000 japoneses en una noche arrojando bombas incendiarias sobre Tokio, por orden del general LeMay, un hombre autoritario. "No necesitábamos arrojar la bomba atómica", concluye. Cuenta muchos más horrores, muchos más errores que terminaron siendo crímenes lisos y llanos. Y la única vez en que se lo ve realmente conmovido en las más de dos horas que dura este documental de Errol Morris es cuando recuerda (con un poco de pedantería) la muerte de JFK.

¿Banalidad del mal? Sí: McNamara es un especialista en el mismo sentido en que lo era Adolf Eichmann, pero estaba en el lugar donde ese culto a la eficiencia terminaría siendo redituable. El buen Bob aparece como un estudiante dotado, un hombre devoto de su familia, un analista competente, un político hábil, un anciano lúcido. Todo ello, además de la vehemencia de sus palabras y sus gestos, crea a su alrededor un halo de bonhomía democrática. Sin embargo, este señor avisa que el mundo se salvó por un pelo de la guerra nuclear en 1962, y que Estados Unidos nunca comprendió lo que pasaba en Vietnam. Cuando alguien le pregunta si se siente un poco culpable, un poco arrepentido, dice, simplemente, lo mismo que diría Eichmann en Jerusalén, que sólo cumplía órdenes.



*Niebla de guerra*, de Errol Morris.

Johnson quería la guerra en Vietnam y el rol de su secretario era servirlo lo más lealmente posible. El retrato es apasionante, especialmente porque la cámara se dedica a investigar el rostro de McNamara detrás de los gestos y el montaje permite compararlo con el rostro de la juventud. Si fue un zorro hábil cuando joven, se pregunta el realizador sin decirlo nunca, ¿por qué no lo será ahora, al final de su vida, ante esta cámara que pretende utilizar de herramienta exculpatoria?

El gran problema de los documentales de Michael Moore es el etnocentrismo estadounidense. La mejor explicación de lo que tal cosa significa aparece en *Niebla...*: en un momento, McNamara explica que la intención de Johnson en Vietnam era, ni más ni menos, evitar que otro país cayera bajo el yugo del comunismo. Deja entender que tal cosa es (no "era", es) justa. El "eje del mal" es, por lo tanto, una figura antigua, casi arcaica, que el discurso intelectual de McNamara tiñe de legitimidad.

La mirada del espectador queda inmediatamente atraída por el film. Las imágenes de archivo se complementan con cintas donde se escuchan conversaciones secretas entre Kennedy o Johnson y McNamara. Son momentos únicos y, al mismo tiempo, escalofriantes: uno piensa "a Nixon lo echaron por tener esta clase de grabaciones", y Mc-

Namara las tiene, las muestra y las utiliza como descargo. En esos episodios clave, la banda sonora descubre la humanidad fatigada de supuestos gigantes, mientras la imagen sólo nos recuerda que eso es un documento, que eso realmente sucedió.

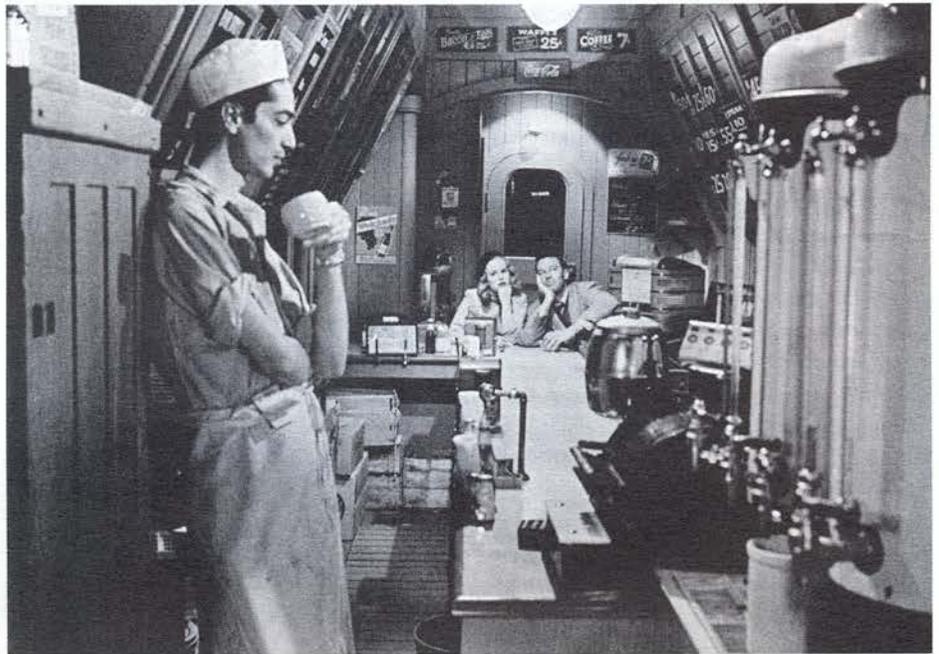
"¿Cuánto mal es necesario hacer para hacer el bien?", se pregunta McNamara. Lo que deberíamos pensar –y el documental permite hacer ese ejercicio– es si tal pregunta es válida. Sí, si pensamos como este hombre, cuando dice "la condición humana no va a cambiar, no será otra rápidamente", justificando las guerras. Pero si se piensa que es él quien admite no haber comprendido a los vietnamitas, puede concluirse –y allí es donde el film ilustra y conmueve– que tal convicción sobre la inmovilidad moral es consecuencia, en este mundo contemporáneo, del discurso de la eficiencia que McNamara representa. Morris nos da todos los datos en la voz de este señor que decide, en un gesto final, callar sobre Vietnam, callar sobre la culpa. Una irónica placa (irónica por lo menos para nosotros al sur del Sur: ¿no es maravilloso que un film sea tan diferente visto en otro lado?) explica que este ex presidente de Ford fue después presidente del Banco Mundial, "dedicándose a los problemas de la pobreza y el desarrollo en todo el mundo". Esta es, sin dudas, una película de horror. ■

CLASICOS

VIVIR PARA MATAR, *Gun Crazy*, EE.UU., 1949. dirigida por Joseph H. Lewis. Con Peggy Cummins, John Dall, Berry Koeger, Morris Carnovsky y Anabel Shaw. (Epoca)

**ENCUENTRO CON EL MITO.** Ver *Vivir para matar* es enfrentarse con una doble leyenda: del policial negro y de la clase B. La aureola mítica es siempre peligrosa; existe el riesgo de la reputación desmesurada, o del tiempo que haya afectado su poder de conmoción o su modernidad. Pero hay que plantearlo de entrada: esta delirante, desenfrenada y –para qué ahorrarnos el epíteto– magistral *Gun Crazy* es una película clave y anticipatoria. No sólo lleva a revalorizar su influencia, sino a dirigir nuestra atención sobre ese maestro olvidado que fue Joseph H. Lewis.

**EL AMOR ES UN REVOLVER ARDIENTE.** A partir de *Bonnie & Clyde* hubo unas cuantas películas, desde el ejemplar Lang de *Sólo se vive una vez*, el primer Nicholas Ray (*They Live by Night*) hasta aquella muy datada en los 60 que dirigió Arthur Penn. Adaptando a los peligrosos amantes, *Gun Crazy* fue producida por los King Brothers (que fueron reyes pero del *poverty row*, el ala más carenciada de las producciones comerciales de la época), con un guión de McKinlay Cantor y Millard Kaufman, testaferro de Dalton Trumbo, por entonces en la lista negra del macartismo. Si bien es considerada por algunos como un agudo comentario social de izquierda sobre la locura norteamericana por las armas, más que nada se trata de la exploración del indisoluble vínculo tejido entre dos extrañas criaturas de ficción a través de un delirio armado a dúo. Más allá de Marx y Freud, una embriaguez a lo Rimbaud con el pachorriente medio oeste norteamericano convertido en una temporada en el infierno. El *amour fou* de estos amantes polvorientos motoriza una ficción que impactó tanto al Godard de *Sin aliento* como a los personajes de Tarantino, quien en un pasaje de *Perros de la calle* evoca el estilo con que Lewis muestra, en un solo plano secuencia, el robo entero a un banco desde el interior del auto de los asaltantes. Contrapuesto a ello, otro asalto a un frigorífico es un modelo de planificación tan certera como nerviosa. Aunque a puro fragor de montaje o movimientos de cámara, lo que sostiene a *Gun Crazy* es ante todo el erotismo de la



Se editó *Gun Crazy*, con el nombre de *Vivir para matar*... ¿se editó *Gun Crazy*!

imagen donde Bart y Laurie (excepcional Peggy Cummins) se ven magnetizados para siempre, desde la mirada inicial. Las leyes de la atracción los empujan y si bien son realmente distintos (Bart no mata, Laurie no puede con su genio), nada podrá separarlos.

**PERSECUCIONES Y MASCARADAS.** *Vivir para matar* es cine negro de inusual actividad, poblado de cuerpos en acción y vertiginosas fugas en auto. Y también de tiros: pasmosos, jocosos, trágicos, dubitativos o furiosos. Bart y Laurie se conocen, se atraen, se casan, asaltan, se fugan, se aman y viven hasta la muerte tiro a tiro. Son uno para el otro, como se dicen en el film “como la bala al revólver”. Y para aplicar su programa de violencia amorosa no dejan de disfrazarse. Algo circense, entre gracioso y macabro, recorre *Gun Crazy* por el costado del delirio, como en aquellos rarísimos thrillers que filmó Tod Browning con Lon Chaney. Las persecuciones se alternan con extraños momentos donde la pareja juega al disfraz: cowboys, intelectuales o vagabundos ferroviarios, como queriendo vivir no una vida sino varias a la vez, quemándolas en 87 minutos, un estallido tras otro.

**EL NOIR FANTASTICO.** Siendo una pieza fundamental del policial negro, *Gun Crazy*

es también una demostración terminante de cómo los géneros son espacios plurales, atravesados por una multiplicidad de discursos y acentos que permiten ver cómo un film cambia desde ángulos distintos. Si la pasión morbosa lo conecta con el melo más enfermizo, su vitalidad y fisicidad lo hace cortejar con algunos pasajes de plenitud cercana a la más maníaca comedia lunática, mientras que algo fantasmal amenaza y da un sentido diferente a las persecuciones que jalonan, como hitos en la ruta, todo su transcurso. Desde esa locura temprana del joven Bart con las armas y que su hermana no puede explicar, una atracción tan irresistible como innominable, hasta la forma en que huyendo con Laurie toda evasión los acerca más a su destino, a ese extraño pantano en la cima de una montaña donde se producirá la confrontación final. En una escena célebre por su uso extremo del fuera de campo, con la pareja hundida en un limbo neblinoso y acechada por los chapoteos y las voces que los llaman desde lo invisible, el *noir* se confronta con ese gris fantasmal que fue de Murnau y de Dreyer, instala a Joseph H. Lewis del lado de los grandes, y a la última secuencia de *Vivir para matar* en el catálogo de esos finales inolvidables de la historia del cine. **Eduardo A. Russo**



X JORGE GARCIA

**JUEVES 9**

DRACULA, PRINCIPE DE LAS TINIEBLAS, *Dracula, Prince of Darkness* (1966, Terence Fisher). Retro, 22 hs.

SALMO ROJO, *Meg ker a nep* (1971, Miklós Jancsó). Europa, Europa, 23.55 hs.

**VIERNES 10**

EL HONOR DE LOS PRIZZI, *Prizzi's Honor* (1985, John Huston). HBO, 15 hs.

UNO, DOS, TRES, *One, Two, Three* (1961, Billy Wilder). Retro, 22 hs.

CARTA DE UNA DESCONOCIDA, *Letter from an Unknown Woman* (1948, Max Ophuls), con Joan Fontaine y Louis Jourdan. I-Sat, 11.15 hs.

Tal vez los títulos europeos de la filmografía de Max Ophuls sean más conocidos que las películas que realizó en Hollywood; sin embargo, aquí rodó algunos de sus films fundamentales, y esta adaptación de un relato de Stefan Zweig es uno de ellos. La (aparente) simplicidad argumental –la inesperada aparición de una carta reconstruye una olvidada historia de amor– se ve potenciada por el prodigioso virtuosismo de la puesta en escena, con movimientos de cámara de una asombrosa flexibilidad y una sabia utilización de escaleras y decorados. Un *must* absoluto.

**SABADO 11**

LOS HEROES DE MESA VERDE, *Giú la testa* (1971, Sergio Leone). Retro, 14 hs.

DESESPERACION, *Despair: eine Reise ins Licht* (1978, Rainer W. Fassbinder). Europa, Europa, 22 hs.  
BULLY (2001, Larry Clark), con Brad Renfro y Rachel Miner. Max Prime, 22.30 hs.

No hay dudas de que Larry Clark –ya desde *Kids*, su sobrevalorada (por algunos) ópera prima– es un director destinado a suscitar polémicas. Aquí la película parte de un hecho real –el asesinato de un estudiante por un grupo de compañeros en Estados Unidos–, y si bien consigue cierta intensidad en algunos pasajes, está lastrada por una mirada sobre los personajes que, un poco a la manera de Todd Solondz, los hace oscilar entre la oligofrenia y la psicopatía, diluyendo la credibilidad de la historia y cualquier posible visión crítica.

**DOMINGO 12**

MONERIAS DIABOLICAS, *Monkey Shines: An Experiment in Fear* (1988, George Romero). Space, 22 hs.

EL BEBE DE ROSEMARY, *Rosemary's Baby* (1968, Roman Polanski). Cinecanal 2, 22.25 hs.

**LUNES 13**

CIUDAD DORADA, *Fat City* (1972, John Huston). I-Sat, 18 hs.

HARRY, EL SUCIO, *Dirty Harry* (1971, Don Siegel). Retro, 22 hs.

JUEGOS PROHIBIDOS, *Jeux interdits* (1952, René Clément), con Brigitte Fossey y Georges Poujouly. I-Sat, 16.15 hs.

Director cuestionado por los jóvenes ca-hieristas como uno de los más rancios exponentes del cine de *qualité* francés, Clément ha desarrollado, sin embargo, una carrera con algunos títulos valiosos. Este relato –acerca de dos hermanitos (una niña y un varón) recogidos por una familia de campesinos franceses luego de que sus padres fueran muertos en un bombardeo– consigue sus mayores aciertos en ciertas aristas perversas de los juegos de los pequeños, en la contienda siempre fuera de campo y en la caracterización de algunos personajes secundarios.

**MARTES 14**

MARIDOS, *Husbands* (1970, John Cassavetes). I-Sat, 14.25 hs.

EL VIENTO Y EL LEON, *The Wind and the Lion* (1975, John Milius). Cinemax, 24 hs.

ELOGIO DEL AMOR, *Eloge de l'amour* (2001, Jean-Luc Godard), con Bruno Putzulu y Cécile Camp. Cinemax, 22 hs.

Hay ciertos directores ante los cuales –por su importancia en el desarrollo del lenguaje cinematográfico– se hace difícil hacer consideraciones sobre una de sus películas, ya que estas constituyen más bien un discurso único e ininterrumpido. Un caso paradigmático al respecto es el de Godard, por lo que no haré ninguna apreciación específica sobre este film –estrenado comercialmente en DVD– sino que sugeriré a los estimados lectores que la vean y saquen sus conclusiones (que se enriquecerán más con el conocimiento de otros títulos del realizador).

**MIERCOLES 15**

CAZANDO MOSCAS, *Polowanie na muchy* (1969, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 18.15 hs.

LA COMEDIA DE LA INOCENCIA, *Comédie de l'innocence* (2000, Raúl Ruiz). I-Sat, 23 hs.

AMANTES (1991, Vicente Aranda), con Jorge Sanz y Victoria Abril. Europa, Europa, 24 hs.

Con una filmografía irregular en la que, finalmente, pocos terminan siendo los títulos rescatables, el veterano Vicente Aranda es uno de los directores más prolíficos del cine español. Aquí narra una historia de ribetes sórdidos en la que un muchacho, a la vuelta del servicio militar, se debate entre su novia, a quien ha prometido casarse, y una joven viuda que lo aloja en su casa de pensión, con abundante sexo de por medio. Un film sólido y bien construido, con muy buenos trabajos de la Abril y Maribel Verdú y, junto con *Fanny Pelopaja*, de lo mejor de su obra.

**JUEVES 16**

ANDREI ROUBLEV (1966, Andrei Tarkovski). Europa, Europa, 23.45 hs.

AL AZAR BALTHAZAR, *Au hasard, Balthazar* (1966, Robert Bresson). TV 5 Internacional, 21.25 hs.

MUJER FATAL, *Femme fatale* (2002, Brian De Palma), con Antonio Banderas y Rebecca Romijn-Stamos. Movie City, 23.15 hs.

Muy alejado de los entusiasmos suscitados entre varios miembros de la revista por este film, creo que es una muestra más de las características del cine depalmano, esto es: un gran virtuosismo técnico y una caprichosa estructura narrativa al servicio de una historia vacua y carente de emoción. Algo parecido me pasa con la glacial impavidez de la Stamos, votada por varios como la actriz del año, quien, en mi opinión, debería aprender de Catherine Deneuve cómo convertir una belleza a primera vista helada en algo parecido al hierro candente.

**VIERNES 17**

ATRAPAME SI PUEDES, *Catch Me If You Can* (2002, Steven Spielberg). Movie City, 20 hs.

LA LLAMADA, *The Ring* (2002, Gore Verbinski). Cinecanal 2, 23 hs.

MOUCHETTE (1967, Robert Bresson), con Nadine Nortier y Paul Hebert. TV 5 Internacional, 23.30 hs.



De izquierda a derecha, Cathleen Delaney, Helena Carroll y Anjelica Huston en *Desde ahora y para siempre*, la adaptación de Huston de James Joyce.

La exhibición de una película de Robert Bresson, seguramente uno de los directores más influyentes de las últimas décadas, es siempre un acontecimiento. Esta historia sobre una adolescente campesina, huraña y solitaria, que vive con su padre alcohólico y su madre enferma y una noche es violada por un cazador furtivo, es despojada por el realizador de cualquier ribete folletinesco y constituye otra de sus ascéticas y desoladas reflexiones, inimitables en su tono narrativo, sobre la búsqueda de la gracia y la redención.

#### SABADO 18

MAD MAX (1979, George Miller). Max Prime, 14 hs.  
DILLINGER (1973, John Milius). Retro, 18.50 hs.  
DESDE AHORA Y PARA SIEMPRE, *The Dead* (1987, John Huston), con Anjelica Huston y Donald McCann. Europa, Europa, 22 hs.)

Más allá de los altibajos de una carrera en la que se alternan títulos valiosos y films totalmente olvidables, y de una cosmovisión algo esquemática y simplista, John Huston fue un realizador de considerable personalidad. Su última película –adaptación de un relato breve de James Joyce– tiene un tono narrativo muy diferente al resto de su obra en su serena exposición de los estados de ánimo de varios personajes atormentados por el peso del pasado. Un muy peculiar testamento fílmico del director.

#### DOMINGO 19

UNA EVA Y DOS ADANES, *Some Like It Hot* (1959, Billy Wilder). Retro, 20 hs.  
POLLO AL VINAGRE, *Poulet au vinaigre* (1985, Claude Chabrol). Europa, Europa, 23.45 hs.

#### LUNES 20

FANTASMAS DE MARTE, *Phantoms of Mars* (2002, John Carpenter). Cinemax, 22 hs.  
AL BORDE DE LA LOCURA, *In the Mouth of Madness* (1995, John Carpenter). Cinemax, 23.45 hs.  
SOBREVIVEN, *They Live!* (1988, John Carpenter), con Roddy Piper y Meg Foster. Cinemax, 20.15 hs.  
Si no se hubiera sobrevalorado tan desmesuradamente a John Carpenter convirtiéndolo en una suerte de genio del cine americano moderno, hoy probablemente sus películas se podrían disfrutar mejor. Este poco visto film es una relectura muy libre de *La invasión de los cuerpos trasplantados*, el clásico de Don Siegel de los años 50, y si bien en su deliberada estructura de cómic tiene algunos momentos divertidos, es en líneas generales un entretenimiento bastante menor, muy alejado de las inquietantes ambigüedades de su modelo.

#### MARTES 21

GERRY (2002, Gus Van Sant). Max Prime, 17.15 hs.  
EN COMPAÑIA DE HOMBRES, *In the Company of Men* (1957, Neil LaBute). I-Sat, 18.55 hs.  
LOS LUNES AL SOL (2002, Fernando León de Aranoa), con Javier Bardem y Luis Tosar. Cinemax, 22 hs.  
Tras un comienzo promisorio con *Familia*, la obra de León fue perdiendo interés, por lo que cuesta entender la desmedida valoración de este film por sectores de la crítica internacional. Mirada conformista y reaccionaria sobre la desocupación (la visión de los sin trabajo es la misma que propone la patronal: un grupo de vagos a quienes no les interesa emplearse y que cuando tienen unas monedas las usan para emborracharse), ofrece además calculados golpes bajos y sólo es rescatable el trabajo actoral de algunos secundarios.

#### MIERCOLES 22

LIMITE DE SEGURIDAD, *Fail Safe* (1964, Sydney Lumet). Cinemax, 11.15 hs.  
SOLO QUIERO QUE ME AMEN, *Ich will doch nur, dass ihr mich liebt* (1976, Rainer W. Fassbinder). Europa, Europa, 22 hs.

#### JUEVES 23

CRIA CUERVOS (1976, Carlos Saura). TV 5 Internacional, 21.25 hs.  
EUROPA (1991, Lars von Trier). I-Sat, 23.15 hs.  
BETTY (1992, Claude Chabrol), con Marie Trintignant y Stéphane Audran. Europa, Europa, 22 hs.  
Hay bastante afinidad entre la mirada de Georges Simenon y la de Claude Chabrol en su caracterización de las conductas burguesas, por lo que no sorprende que el director haya adaptado un par de novelas del escritor, una de las cuales es esta. Película –como muchas otras– del realizador no estrenada comercialmente, ofrece, sin caer nunca en el psicologismo barato, un penetrante retrato de un personaje femenino atormentado por el alcohol y la tristeza en la desesperada búsqueda de su recuperación vital. Un film mayor del director.

#### VIERNES 24

PAISAJE DESPUES DE LA BATALLA, *Krajobrol po bitwie* (1970, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 18.50 hs.  
SENTENCIA PREVIA, *Minority Report* (2002, Steven Spielberg). Cinecanal, 19.20 hs.

#### SABADO 25

SIN ANESTESIA, *Bez znieczulenia* (1978, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 20 hs.

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



Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY  
CINERAMA  
VIDEOS-DVD

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



Novedades  
Ultraviolencia  
Europeas  
Argentinas  
Nouvelle Vague  
Por  
Orientales  
Musicales  
Picarrescas  
Expresionismo  
Trash  
Incorrecas

## Más sobre Cinecanal Classics

EL CAMINO DE LOS SUEÑOS, *Mulholland Drive* (2001, David Lynch). Cinecanal, 22.40 hs.

OPUS NIGRUM, *L'oeuvre au noir* (1988, André Delvaux), con Gian-Maria Volonté y Anna Karina. Europa, Europa, 22 hs.

Desaparecido hace poco y con una filmografía escasamente conocida en nuestro país (esta película se estrenó aquí como *El alquimista* y no la vio casi nadie), el belga André Delvaux es un director a descubrir. Basado en un relato de Marguerite Yourcenar, ambientado en Flandes en el siglo XVI, tiempos de la Inquisición, el film está centrado en un médico rebelde y anticonformista que es perseguido por toda Europa a lo largo de dos décadas y que decide retornar a su ciudad natal y enfrentar su destino. Una de las pocas oportunidades de ver un film del realizador.

### DOMINGO 26

EL INSPECTOR MAX, *Max et les ferrailleurs* (1971, Claude Sautet). TV 5 Internacional, 21.10 hs.

MAMA SANGRIENTA, *Bloody Mama* (1970, Roger Corman). Space, 0.35 hs.

### LUNES 27

ONCE A LA MEDIANOCHE, *Ocean's Eleven* (1960, Lewis Milestone). Cinemax, 11.15 hs.

LA DECADA PRODIGIOSA, *La décennie prodigieuse* (1971, Claude Chabrol). Europa, Europa, 18.20 hs.

### MARTES 28

UN DIA MUY PARTICULAR, *Una giornata particolare* (1977, Ettore Scola). Europa, Europa, 20.40 hs.

LA DOLCE VITA (1959, Federico Fellini). Europa, Europa, 22.30 hs.

### MIÉRCOLES 29

SANGRE DE HEROES, *Fort Apache* (1948, John Ford). Retro, 14 hs.

LOS ROJOS Y LOS BLANCOS, *Csillagosok klatonak* (1968, Miklós Jancsó). Europa, Europa, 18.45 hs.

### JUEVES 30

LA CAZA DEL OCTUBRE ROJO, *The Hunt for Red October* (1990, John McTiernan). Space, 17.30 hs.

EL INFIERNO, *L'enfer* (1994, Claude Chabrol). Europa, Europa, 22 hs.

Hace unos días participé en un encuentro organizado por Direct TV y Fox con motivo de la incorporación de este canal y National Geographic a la señal satelital. Esa misma mañana me había encontrado con el jefe de prensa de LAPT TV –que posee los derechos sobre Cinecanal Classics–, y ante mi preocupación por la ausencia de ese canal en Direct TV, me tranquilizó diciéndome que su incorporación era muy próxima. Satisfecho por el dato, se lo comenté a uno de los encargados de marketing de Direct TV, quien desalentó mis expectativas indicándome que una encuesta telefónica entre los abonados mostraba que su interés en aquel canal era muy restringido, sobre todo si, como parece, para incorporarlo había que dejar de lado Cinecanal 2 (me dio cifras abrumadoras, un 86% de los encuestados se negaba a ese cambio). Debo decir, en primer lugar, que no soy un creyente convencido en los resultados de las encuestas, sobre todo si son telefónicas.

Por otra parte, aun suponiendo una mayoría de los abonados estén más interesados en sostener Cinecanal 2 que en incorporar Cinecanal Classics, no parece que este deba ser el único criterio a la hora de decidir la inclusión de un canal de características específicas en la grilla de una señal. Hay un segmento importante de público que desea ver clásicos del cine de Hollywood en copias en perfecto estado, sobre todo teniendo en cuenta la ausencia hasta ahora de un canal de esas características y las escasas ediciones en ese terreno, tanto en DVD como en video. Además, debemos señalar que Cinecanal 2 –aparte de tener su versión Este y Oeste que difunden las mismas películas, en general con diferencia de dos horas– tiende a repetir la programación de Cinecanal, lo que representa una sobresaturación de los mismos títulos a lo largo del mes. Teniendo en cuenta que Direct TV tampoco le da lugar al canal Europa, Europa, que exhibe una muy interesante programación de títulos europeos, en muchos casos invisibles a nivel comercial (se lo reemplazó por Eurochannel, cuyo menú es bastante menos interesante, y con subtítulos en portugués, algo que también ocurre con TV 5 Internacional), sería bueno que sus directivos y programadores lo incluyeran en su grilla (y, ya que estamos, por qué no hacerlo también con Europa, Europa). Un buen número de cinéfilos –más del que ellos se imaginan– se lo agradecerán. Mientras tanto, reseñemos brevemente algunos títulos



Lancaster y Gardner en *Los asesinos*.

que los abonados de Direct TV amantes del cine clásico se perderán en septiembre.

En el ciclo dedicado a Burt Lancaster hay, por lo menos, tres films importantes, dos de ellos de Robert Siodmak, un director aún en busca del debido reconocimiento: *Los asesinos* (1946), que significó el debut del actor y que saca enorme provecho del brevísimo y sugerente relato de Hemingway, es un título fundamental del cine negro, algo que también puede decirse de *Sin ley y sin alma* (1949), un film de notable dureza y de una compleja estructura narrativa. En cuanto a *Elmer Gantry* (1960), de Richard Brooks, adaptación de la notable novela de Sinclair Lewis, es de lo mejor del director y ofrece una de las grandes interpretaciones de Lancaster como un inescrupuloso predicador religioso. *Cadenas de roca* (1951) es un título atípico en la carrera de Billy Wilder, un film que denuncia los oscuros manejos de la prensa amarilla para sacar provecho de un doloroso suceso. *Corazones solitarios* (1958) es la ópera prima del ignoto Vincent J. Donehue, una atractiva y muy poco vista adaptación de un relato de Nathanael West, también centrada en el mundo del periodismo sin escrúpulos. *Pánico en las calles* (1950) es una infrecuente y lograda incursión de Elia Kazan en el cine policial, en un relato vibrante con una excelente utilización de los exteriores. *El pistolero* (1950), del subvalorado Henry King, es posiblemente el primer ejemplo de western psicológico, centrado en la figura de un hombre trágicamente compelido a matar. Finalmente, *El diablo dijo no* (1943), de Ernst Lubitsch, es una de las obras maestras inclasificables genéricamente de uno de los más grandes directores de todos los tiempos. Ya saben, abonados cinéfilos de Direct TV, si quieren ver estas películas, escriban cartas, pataleen y reclamen.

# > Disparen sobre El Amante

## CORREO DE LECTORES

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

### Señor Porta Fouz:

Si bien no la comparto, su crítica sobre la película *Fahrenheit 9/11* me parece muy interesante y muy rica, no como otras que he tenido oportunidad de leer (por ejemplo, la del periodista de Terra, que deja mucho que desear).

No soy periodista, crítico o cineasta, pero sí soy un amante del cine y creo que con eso me es suficiente para dirigirme a usted. Siento que esta película, si bien no es prolija, como usted dice, y no responde a parámetros de calidad y de fineza argumental que usted bien sabe reconocer, es una película necesaria. Y creo que por eso solo ya se gana un lugar indiscutido en la historia. Es posible que Moore no sea lo suficientemente lúcido y que su gesto sea tosco y rudimentario. Pero tengo que subrayar también que es un gesto necesario, y al decir "gesto", también estoy diciendo que es la acción de una sola persona que tiene la valentía de plantarse frente a los hechos y de interpretarlos de una manera que no sólo es novedosa y personal sino que además es coherente con su discurso previo, *Bowling for Columbine*, donde ya advertía sobre el fanatismo americano por las armas, que es el mismo que le critica a Bush. O sea, decir que esta es una película anti Bush es leerla en un solo sentido, menospreciarla y en definitiva es no entender el pensamiento de su autor. Después de todo lo que pasó en el mundo, de todo lo que vimos y oímos por los medios, no podemos no tener una opinión con respecto a la guerra, a Bush y a lo que un presidente americano puede hacer. Si somos ciudadanos de este planeta no podemos no tener una opinión sobre este tema, y lo que hace Moore es simplemente dar su opinión de la manera más contundente posible y así lo interpretamos, como una *opinión*. Ahora, por otro lado, ¿no es bueno que el medio no sea el mensaje? Cuando usted dice que el mensaje de Moore se sirve del cine, yo me pregunto ¿qué es el cine, entonces? ¿Una institución inmacu-

lada que no debe ser profanada? Yo no lo creo. Bueno, se me hace tarde y no puedo seguir, le agradezco la posibilidad de comentarle mi opinión. Saludos.

Adrián López

### Señores de *El Amante*:

Buenas, escribo por segunda vez para responder una carta que me podría haber gustado y podría haber coincidido con mi opinión si no fuera porque su autora, Ilse Manigot, está cargada de soberbia y un aire esnob. Acepto y me parece muy bien que no vaya al cine en signo de protesta y a mí también me molestan sobremanera los nenes que van al cine (sin ir más lejos, tengo 15 años y sospecho que la Srta. Manigot me hubiera considerado un "pendejo", como dice en su carta), pero no me gustó nada el comentario que señala que escribir sobre *El Hombre Araña* es como tirar margaritas a los chanchos. Ni siquiera aclaró si la vio o no, sólo se limitó a repudiar una película como una verdad universal. Y eso me sirve de pie para decir que lo que arruina al cine, además de las películas mainstream y de los doblajes y de la mala distribución, son las personas que ven el cine como una salida cultural no sé de qué. Querrán escaparse de los problemas, de la situación del país, jugar a que están en el supuesto país de los sueños en que todas las respuestas serán develadas por películas europeas de un inmenso calibre intelectual. Bueno, están, como mínimo, equivocados. Y *Spiderman* es una gran película, porque muestra y enseña cosas buenas, cosas puras, no es sólo una película de acción, es romántica, e importante en mi opinión, y es una de las mejores películas que vi en el cine desde hace mucho. Así que la Srta. Ilse Manigot tiene todo mi apoyo en su protesta contra los distribuidores, pero adhiero con una solidez rotunda a la carta de Marcos Vieytes, que no se queda en el vamos, sino que va al cine, y tiene la madurez suficiente como para no romperse el coco contra la pared de las distribuidoras cuando no lo escuchan. La lucha así no es lucha, es sólo un intento de demostrar que se debe hacer algo. Así que nuestra estimada Ilse puede no ir al cine a ver *Spiderman*, puede quedarse con un Lars

von Trier o con la lucha política del gordo Moore. Ella se la pierde.

Agustín Montenegro

### Señores de *El Amante*:

¡¡¡Felicitaciones por la tapa de agosto!!! Me parece que es la mejor de la historia. Podrían hacer un ranking con las 10 mejores.  
Lucas, Córdoba

### Revista *El Amante*:

Nunca tan acertada una portada como la de julio. Mirar la cartelera de cine se ha convertido en una experiencia decepcionante. Como muchos, no soy de las personas que van a la boletería del cine a-ver-qué-dan, siempre voy a ver una película elegida de antemano. Si no consigo entradas, si llego tarde, me vuelvo a mi casa derrotado. Lamentablemente ya no llego tarde ni me encuentro con la sala llena porque mi hábito de ir al cine ha desaparecido. Lejos de seguir siendo una conducta habitual, ir al cine pasó a ser una ocasión excepcional. Desde mi lugar, y desde lo poco que puedo hacer, a algunos amigos les digo que empecé mi propia "cruzada contra los tanques norteamericanos". Mi simple cruzada consiste en no hacer nada, es decir no pagar una entrada porque no dan otra cosa. No es que pretenda hacer una resistencia pasiva gandhiesca ni nada por el estilo. Simplemente no quiero seguir alimentando ese sistema perverso.

Por suerte los críticos, y *El Amante* entre ellos, sí pueden hacer mucho más. Y desde mi lugar se los agradezco y los aliento en la lucha. Se podrá decir que sus intereses son más amplios. No es sólo "amor al cine", sino que también es su fuente de trabajo. Yo no sé si seguiré comprando la revista si no hay estrenos atractivos. No obstante, esto no deslegitima el reclamo, todos tenemos derecho a protestar contra las condiciones que afectan nuestro trabajo. Por eso les pido, y que esto no se interprete como un panfleto marxista ni nada por el estilo, que sigan en la lucha.

Juan Landaburu

### A Marcelo Panozzo:

Hoy vi la película *Diarios de motocicleta* de Walter Salles y, al volver a casa, lo primero

que hice fue ingresar en la página de internet de su revista para ver si había alguna crítica referida a la película. Desde hace varios años *El Amante* es para mí un lugar donde se puede aprender a ver el cine en serio. Por varias razones dejé de comprar la revista hace algunos meses y, hasta que pueda volver a hacerlo, consulto en su página de internet antes o después de ver alguna película. Y la verdad es que hoy quedé bastante decepcionado. Había dos notas, de las cuales se podía visitar una que era, evidentemente, la suya. No esperaba que le gustara le película tanto como a mí, pero lo que sí esperaba era que si la criticaba, lo hiciera al menos con un poco más de profesionalismo. Con frases tan absurdas y faltas de contenido tales como: "película ligera y adolescente", "muy aburrida" o (la peor) "idealismo peluche del personaje futuro Che", creo que lo único que hace es evidenciar su falta de argumentos para criticar un excelente film, el cual en mi opinión presenta, con instrumentos tomados del documental, la realidad viva de una América Latina que se desangra, aún hoy, a costa del desarrollo ajeno. Por otro lado, considero que Salles (gracias a un magnífico guión) revela a un Che desmitificado y humano, que está excelentemente caracterizado por García Bernal (al igual que Granada por De la Serna). En fin, no conozco mucho de cine ya que sólo soy un aficionado, pero me parece que con críticas tan destructivas como la suya lo único que logra es demostrar su propia incapacidad como crítico, "diluyendo" lo que pudo haber sido una buena nota (en contra o a favor) sobre una película que, creo, merecía un poco más. Saludos.

**Federico Sartori, Córdoba**

PD: A pesar de este golpe bajo a la gran calidad de las notas de su revista, seguiré leyéndolos; porque quizá Panozzo sólo tuvo un mal día.

**Estimado Santiago García:**

Lamento que te hayas aburrido en la película *Tocando el cielo*. Te cuento que la primera vez que la vi, me hizo llorar de emoción. Como pensaba que mi esposo no me acompañaría otra vez, una tardecita me fui sola a verla de vuelta. La disfruté igual que la primera vez. Eso fue el año pasado (yo vivo en el exterior). Ahora tuve el gusto de ir a verla, por tercera vez, en Buenos Aires, acompañada por mi vieja y otros familiares, y todos salimos del cine maravillados. Es una lástima que gente de sensibilidad dirigida hacia otros temas deba (supongo que está obligada) comentar este tipo de películas, que sin duda son extraordinarias en todo sentido. Mucha gente no irá a verla quizás influenciada por el bajo puntaje. Pero ¿por qué esa calificación? ¿Acaso no

es la primera vez que una cámara vuela a la par de una bandada de aves? Imaginate que los humanos fueran alados y aparece un tullido, un tullido sin alas, ¿cómo se sentiría? El privilegio de espiar en ese mundo a nosotros, los tullidos, nos es dado gracias a esta película. Hasta pronto y suerte.

**Laura Rozenberg**

**Señores críticos:**

Antes que nada no soy ningún crítico de cine. Pero lo que ustedes hacen en sus notas es deplorable. Acabo de leer varias de sus críticas (o prácticamente todas), y no puedo creer que les den el visto bueno a películas supercomerciales como *Freddy vs. Jason*; el director de esta película (que no merece ser mencionado) sólo es un pobre infeliz con plata como para hacer cosas como *La novia de Chucky*. Les dan mérito a películas extremadamente comerciales; por ejemplo, comedias completamente estúpidas como *Starsky & Hutch* (9 puntos, ¡es realmente increíble!), *Como si fuera la primera vez*; *Inseparablemente juntos...* para qué seguir nombrando. Pero películas como *21 gramos* sólo reciben 2 puntos (realmente no es una buena película, pero al lado de las otras basuras mencionadas, *21 gramos* sería una película de 9 puntos). Y *Reconstrucción de un amor* vale mucho más que 3 puntos, si llego a comparar estos 3 puntos con los 5 de la sin argumentos *Furia en dos ruedas*. Chiste fácil: *El Amante* (del cine meramente comercial). Después de todo, por lo visto a ustedes les encanta el humor fácil. Santiago García: seguramente intentaste hacer cine, e indudablemente fracasaste y te metiste en esto.

**David Pafundi**

**Señores de El Amante:**

Me sorprende que hayan caído en el facilismo tan bajo... Muchachos, ¿por qué no hacen una tapa hablando de los seis o siete estrenos por semana que habrá en agosto? (entre los que sólo habrá dos o tres tanques hollywoodenses). Ya sabemos que junio y julio son los meses donde se vienen todos los "títulos fuertes" del norte. Ocurre así desde hace más de diez años. ¿Acaso en diciembre van a repetir la tapa con un planteo similar? ¿Por qué no escriben mejor sobre cómo la "cuota de pantalla de cine nacional" afectará negativamente a todo lo que no venga de Hollywood? Por otra parte, sus críticas son bastante más generosas con ese cine que critican en la nota que con el cine nacional o europeo... Las ahora "olvidables" (según la nota) secuelas de *Matrix* recibieron buenas críticas de esta revista, si mal no recuerdo... y las críticas también influyen a la hora de llevar gente al cine.

**Francisco Bagnato**

**Señores de El Amante:**

Escribo desde el hartazgo, amanuenses a sueldo, ¿qué hacen con la ideología? ¿La citan cuando conviene como "hipótesis" de lectura? Si estéticamente son inadmisibles los elogios entusiastas a "tanques" de Hollywood (lo hicieron con *Matrix*, lo hacen con *Yo, robot* y hasta con los "invasores-tijeras" de Van Sant), es ideológico también desconocer el eterno recurso colonialista de enajenar con efectos especiales y bandas sonoras y hacer de la sensorialidad primaria ya estimulada por la TV el único efecto de sentido. ¿Alguna vez investigarán estas cuestiones? ¿Qué película puede ser objeto estético con un adolescente que se acomoda a la banda sonora de turno con el iterativo consumo de pochoclo o con la señora que almuerza en la butaca de al lado con la bandeja de nachos y gaseosas? ¿Alguna vez tratarán las condiciones de recepción en el cine, o la ausencia de "films de qualité" en las salas paquetadas y pasteurizadas de los shopping marginados (Solano, Quilmes, Avellaneda, etc., etc.)?

No valorizar el film de Salles en estas épocas de mensajes encubridores es desconocer, además de las excelencias formales de la película, lo siguiente: 1) que la ven, desde esa supuesta asepsia, burguesitos del Village Recoleta, donde la entrada cuesta 11 pesos, y que "comparten" así la vida del indio y el enfermo que ignoraban (una sutileza de Salles, hipotetizo: no decir que los contextos de explotación filmados no son del 52 sino de un tiempo al parecer sin límites); 2) que la película no es sobre el Che: en la mejor dialéctica de las obras de iniciación, el tema es la práctica que transforma a un casi adolescente cuando descubre un mundo de explotados. Salles plantea así, implícitamente –y los de los 70 lo sabemos–, que no es en la palabra de los intelectuales donde está la posibilidad de transformación, 3) y ello a pesar de que carga con el imbanicable cancherismo (reiterado cierre de innumerables secuencias del cine argentino y pernicioso sacralización del "piola") que aporta De la Serna/Granado (¡uno no podría imaginar cómo ese personaje llegó a vincularse con la Revolución Cubana!).

Bien, muy bien, jóvenes de *El Amante*, la desmitificadora y excelente escritura sobre *Luna de Avellaneda*.

Controlen la defensa de películas de culto que estimulan las "masturbaciones especulativas" de minorías reaccionarias. Ellas ya tienen, y es tan inevitable como necesario, su Kristeva, su Lacan, su Derrida. No es misión de ustedes socializarlos.

Profundicen las contradicciones y eviten tanta polifonía. Discutan y planteen no "a favor" y "en contra" sino desde dónde asumen la crítica. O no los compro más. Creo.

**Alberto H. E. Ferrari, Quilmes**

### Che, no está tan mal No sos vos, soy yo

DIARIOS DE MOTOCICLETA, Brasil / EE.UU. / Holanda / Argentina, 2004, 128', dirigida por Walter Salles, con Gael García Bernal y Rodrigo de la Serna.

No simpatizo especialmente con la figura política del Che, la Revolución Cubana ni la nostalgia sesentista que el personaje representa. Desde este lugar, sostengo que *Diarios de motocicleta* es una película parcialmente fallida pero interesante, noble y entretenida. No se me escapan sus simplificaciones ideológicas, alguna tendencia a la tarjeta postal y el escaso relieve en su mirada sobre el continente. También acepto que el desenlace se hace innecesariamente grandilocuente y que la secuencia en el leproso es falsa y tediosa. El discurso final del futuro Che, en el cual estaría evidenciando su reciente descubrimiento de la verdadera Latinoamérica, es poco convincente y no ayuda a que se adivine en ese joven al futuro líder revolucionario ni al mito trascendente. Sin embargo, la molestia que me ocasiona esa escena (sumada al poco feliz cruce a nado del río y la sobreactuada rebeldía frente a las monjas) tiene que ver con el cine y no con lo ideológico. No me parece pertinente su inclusión según el desarrollo narrativo de la película, pero la siento coherente con la construcción del personaje. Para mí (y para la película), el Che era un "rugbier bienintencionado" (como dice Trancón en su crítica) que descubre que querría ser otra cosa y no un hombre maravilloso destinado a cambiar el mundo. Tal vez, la escasa potencia política de la película y su ligereza poco revolucionaria nos están diciendo que finalmente el destino del Che tuvo mucho más que ver con una vida insatisfactoria y el deseo por la aventura que esto provoca. También tiene que haber algo de suicida en alguien que busca constantemente el peligro hasta encontrar la muerte. Desde esta perspectiva, no está mal que la película sea más interesante como la narración de una aventura inolvidable, en la cual el peligro y la enfermedad acechan amenazantes, y no tanto como el retrato de un continente injustamente postergado y el surgimiento de un líder revolucionario. Y hay algo más: *Diarios de motocicleta* es la historia de una gran amistad. **Juan Villegas**

LAS HORAS DEL DÍA, España, 2003, 98', dirigida por Jaime Rosales, con Alex Brendemühl, Agata Roca, María Antonia Martínez, Pape Mensoriu, Vicente Romero.

La ópera prima de Rosales trabaja dentro de los parámetros de una planificación extrema y depurada de la puesta en escena. Planificación que, impedida de un desarrollo fluido, deriva en inevitable tedio. El protagonista Abel, un *small time killer*, es el centro de esta operación de distanciamiento. Sosteniéndose en la imagen del doble (y aquí juega la banalidad de Caín y Abel, a la vez que Dr. Jekyll y Mr. Hyde), Abel dilata las horas de sus días en la rutina de su trabajo, de su casa, de su pareja, de sus salidas y su vida solitaria. De por sí, su figura conjuga dos características que marcan la estructura especular (en tanto espejo y especulación) de la película. Especular por los términos opuestos que van de la inacción y la rutina a la irrupción de la violencia. Estos elementos producen un estado de tensión entre la visión y la acción que no sólo se da en términos dramáticos (el protagonista ve pasar su vida de largo y reacciona ante la realidad mediante la violencia como forma de exorcizarla), sino que la propuesta se extiende al espectador: es una amenaza de algo que está por suceder, de algo que va a estallar. Las acciones están en veremos: Abel seduciendo una chica, Abel a punto de cerrar su negocio, el cambio de estación pautado próximo a empezar (¡hasta eso!). Y pese a todo, las acciones violentas que aparentemente rompen ese *continuum*, reingresan en él sin posible solución. No hay castigos ni cambio alguno. Esta reduplicación constante hace del film un ensayo sobre la representación y el acontecimiento, en tanto su planteo no propone una salida posible. Problematicación de la mirada y la acción, que se proyectan hacia el testigo voyeurista, un espectador que es sometido a una puesta en escena sostenida por el plano medio y el reencuadre remarcado de la mirada que espía. Sin embargo, el logro de Rosales es posiblemente aquello que condena a la película a un devenir calculado que en cierta medida

contradice la jerarquización del sentido de la vista en tanto testigo de los acontecimientos (Kiarostami decía que prefería planos de medios a generales para que el espectador pudiera elegir qué observar). Es decir, en el film hay un juego impaciente con las expectativas del espectador respecto del devenir de los hechos; hay una decisión de violentar la narración clásica y el devenir causal. Aquí se repone la noción de lo especular como propuesta narrativa: la narración de tiempos muertos y la narración de acciones de encadenamiento causal.

Es tan programático el orden de oposiciones que el film funciona desde su núcleo como un juego de cajas chinas. Y es en este sentido que la pro-puesta del film cae en saco vacío. La representación hiperestilizada y calculadora choca con la propuesta de deconstruir el lenguaje para cambiarlo por otro aun más restrictivo.

El esfuerzo empecinado del encuadre por asfixiar cada plano es un ejemplo preciso de esto. Es una decisión estética que no libera al lenguaje cinematográfico sino que le impone nuevas restricciones. Como si la película no pudiera reflexionar sobre las condiciones de su andamiaje formal y se dejara fluir sobre la dialéctica establecida. No hay posible riesgo en la propuesta. Hay pericia técnica –y mucha– pero no hay libertad ni profundidad. Solamente una muy buena idea que deja de funcionar superada la media hora de película.

Rosales concibe de esta manera un film formalmente moderno que adscribe a esa corriente casi arbitrariamente.

La película, por su (im)potente propuesta, pasa del ensayo al tedio y a la solemnidad de la falta de imaginación para el desarrollo. El carácter cíclico que se reconstruye tras la visión de la película dice menos sobre el mundo que sobre el artificio vacío. Niega su pertenencia (al régimen clásico de representación) respecto de aquello que recalca obsesivamente (su representación pautada es un cambio de nombre para la misma experiencia de clausura de sentido). Se nos somete, nuevamente, a una calculada paradoja. **Federico Karstulovich**

# 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

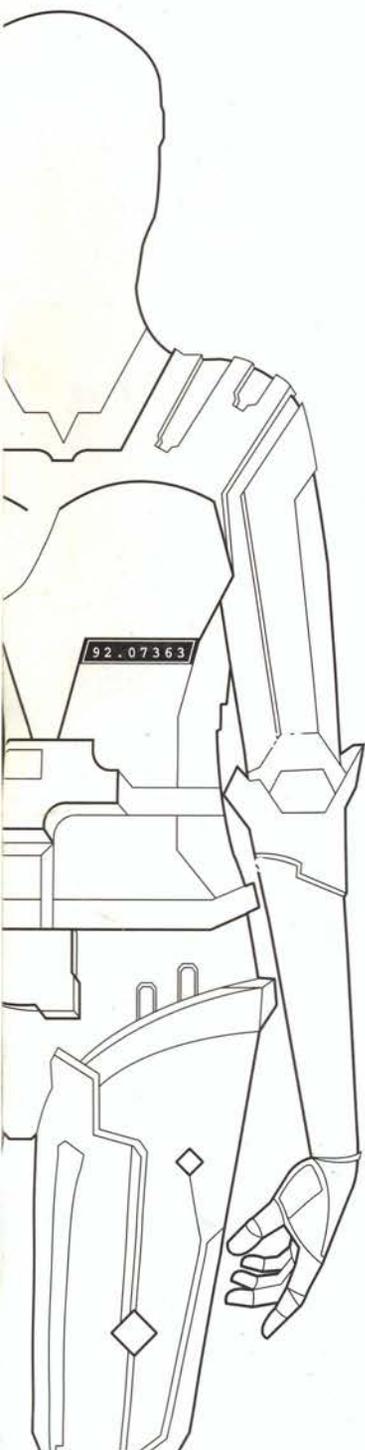
Espacio INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES



# FESTIVAL DIBA04

DISEÑO INTERACTIVO BUENOS AIRES



- Web digital
- Contenidos educativos digitales en Argentina
- E - Learning
- Video arte en la web
- Ilustración y animación digital
- Desarrollo de video juegos
- Diseño aplicado al marketing en internet
- Creación musical con recursos de internet
- E - Government

**18 DE AGOSTO AL 18 DE SEPTIEMBRE**

**[www.cmd.org.ar](http://www.cmd.org.ar)**



CENTRO  
METROPOLITANO  
DE DISEÑO