



# EL AMANTE

CINE

*Whisky Romeo Zulu* + Entrevista con Enrique Piñeyro

## La verdad desnuda

*Como una imagen* + Entrevista con Agnès Jaoui  
CANTANDO A CORO

*Contra la pared de Akim* + *¿Qué hora es allá?* de Tsai  
UNA EN CINE, LA OTRA EN DVD (ALGO ES ALGO)

Festival de Mar del Plata versión 2005  
DE CAMBIOS Y PERMANENCIAS



AÑO 14 N° 155 ABRIL 2005  
ARG \$ 9.50 URU \$ 95 ISSN 150636



# EL AMANTE / Escuela

Crítica de cine



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

## CURSOS DE OTOÑO

### A mediados de mayo

Cuatro directores italianos: Marcos Bellocchio, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini y Michelangelo Antonioni, **por Gustavo Castagna.**

Las películas y su música: una mirada desde el cine, **por Javier Porta Fouz.**

En todos los cursos se proyectarán fragmentos de películas. Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración. Arancel: 80 pesos por curso.

Director **Gustavo Noriega**

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

Informes: [elamanteescuela@fibertel.com.ar](mailto:elamanteescuela@fibertel.com.ar) o llamando al 4951-6352

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

muchas miradas  
más cine

Con el apoyo del INCAA

12 al 24 de abril

Sedes

Hoyts Abasto

Cine América

Cine Cosmos

malba.cine

Sala Leopoldo Lugones - TGSM

Alianza Francesa

BUENOS AIRES  
7º FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DE CINE  
INDEPENDIENTE

0800 3 FESTIVAL (33784825)

[www.bafici.gov.ar](http://www.bafici.gov.ar)

Entradas en venta

**HolaCine**

4 1 1 4 - 2 4 6 3

[www.holacine.com](http://www.holacine.com)

Creación y expresión. Diversidad de miradas, lugares, temas. Nuestra identidad junto a otras identidades. El BAFICI es la gran vidriera donde nos encontramos con el cine joven argentino que sorprende al mundo.

Comienza una nueva edición del Festival Internacional de Cine Independiente.

Una nueva oportunidad para vivir más cine.

SECRETARÍA DE CULTURA

gobBsAs

**Director**

Gustavo Noriega

**Jefe de redacción / Editor**

Javier Porta Fouz

**Asesora periodística**

Claudia Acuña

**Productora general**

Mariela Sexer

**Diseño gráfico**

Lucas D'Amore

ldamore@ciudad.com.ar

Hernán de la Fuente

**Corrección**

Gabriela Ventureira

Mariana Santángelo

Cristina Valerio

**Colaboraron en este número**

Gustavo J. Castagna

Santiago García

Eduardo A. Russo

Jorge García

Alejandro Lingenti

Marcela Gambenini

Diego Brodersen

Leonardo M. D'Espósito

Juan Villegas

Diego Trerotola

Marcelo Panozzo

Eduardo Rojas

Manuel Trancón

Nazareno Brega

Juan P. Martínez

Fabiana Ferraz

Agustín Masaeo

Juan Manuel Domínguez

Liliana Laura Ivachow

Milagros Amondaray

Agustín Campero

Federico Karstulovich

Jaime Pena

Marcos Vieytes

Ezequiel Schmoller

**Correspondencia a**

Lavalle 1928

C1051ABD

Buenos Aires, Argentina

**Telefax**

(5411) 4952-1554

**E-mail**

amantecine@interlink.com.ar

**En internet**

http://www.elamante.com

*El Amante* es propiedad de

Ediciones Tatanka S.A.

Derechos reservados, prohibida su reproducción

total o parcial sin autorización.

Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399

**Preimpresión, impresión digital****e Imprenta**

Latingráfica. Rocamora 4161, Buenos Aires.

Tel 4867-4777

**Distribución en Capital**

Vacaro, Sánchez y Cia. S.A.

Moreno 794 9º piso. Bs. As.

**Distribución en el interior**

DISA S.A. Tel 4304-9377 / 4306-6347

Llegó abril, un mes que para los cinéfilos está fuertemente marcado por el Bafici. Pero del festival en este número no decimos ni pío, no porque venga de una crisis que nos predisponga a favor o en contra sino porque el corrimiento de las fechas en el verano nos hace salir durante el transcurso del mismo: demasiado tarde para un anticipo y demasiado temprano para una evaluación. Sin embargo, haremos la cobertura on line en nuestra página [www.elamante.com](http://www.elamante.com), que sigue creciendo en visitas y en producción propia. Así como hicimos una cobertura diaria del Festival de Mar del Plata (del cual sí tuvimos tiempo de hacer una evaluación en esta edición) seguiremos paso a paso las películas del Bafici, recomendando y desrecomendando y peleándonos los unos con los otros.

En tapa va una película del Bafici, pero de la edición 2004: *Whisky Romeo Zulu*. Nos parece una película importante, a una de las cuales se le puede aplicar sin mentir esa muletilla de la vieja crítica: "de visión imprescindible". Porque habla con un conocimiento de causa poco común de una tragedia que sacudió al país pero que, además, lo representó cabalmente con su mezcla de irresponsabilidad, codicia y desdén por las normas. No estamos hablando de Cromañón sino del avión de LAPA que se estrelló en Aeroparque hace seis años, aunque las coincidencias entre ambos eventos, discutidas con Enrique Piñeyro en una extensa entrevista, son más que reveladoras. Rigurosa y apasionante, la película que se lleva nuestra tapa de abril demuestra que el cine industrial no está obligado a desentenderse de los mecanismos cinematográficos ni a intercalar golpes bajos y efectismos cada tantos minutos.

Nos encontramos dentro de un mes en la edición en papel y cualquier día de estos en [elamante.com](http://elamante.com).

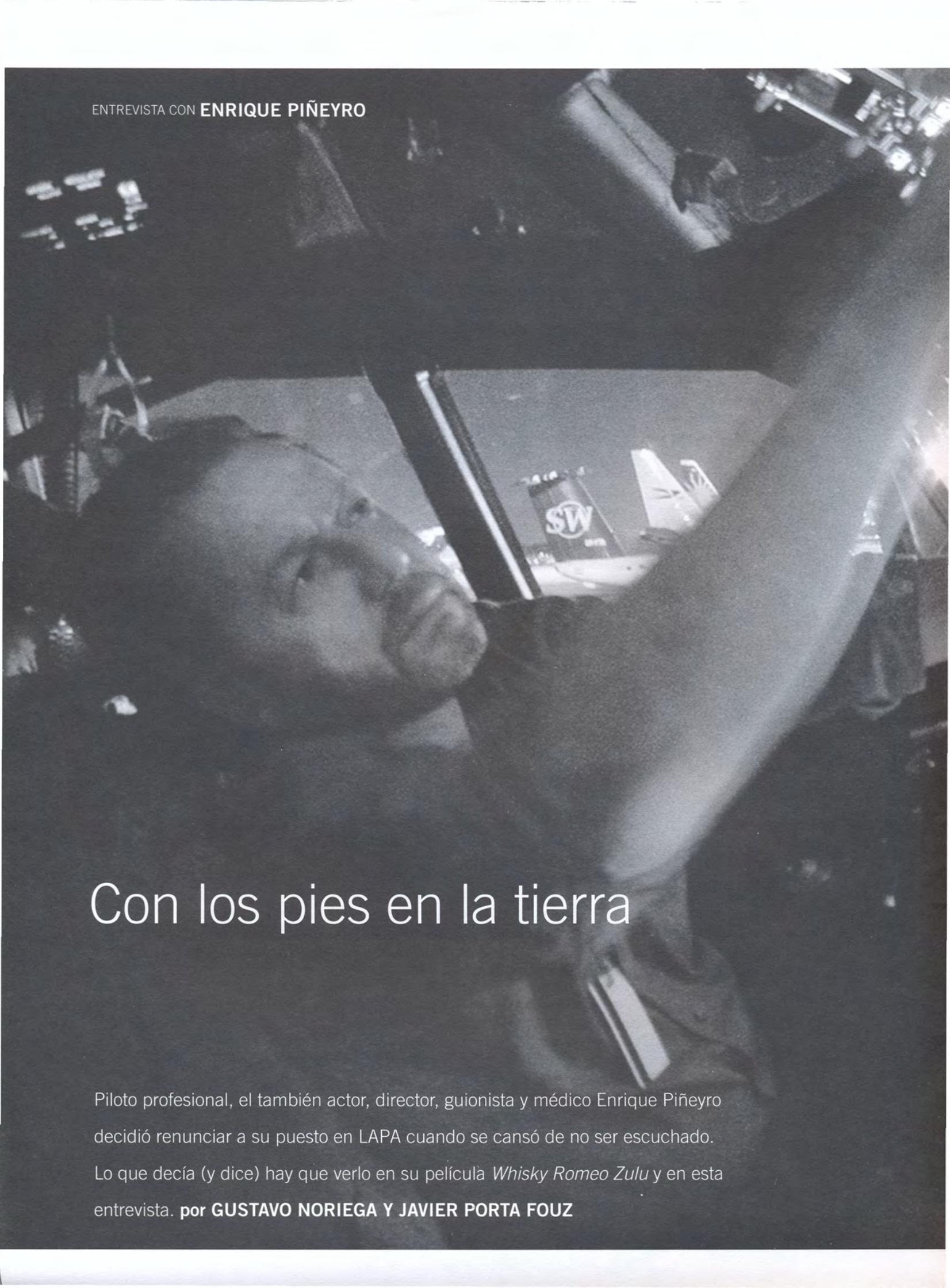
**SUMARIO****Estrenos**

Entrevista con Enrique Piñeyro **2**; *Whisky Romeo Zulu* **8**; *Contra la pared* **10**; Polémica: *Reencarnación* **12**; *Como una imagen* **13**; Entrevista con Agnès Jaoui **14**; *Amarelo manga*; *Robots*; *La llamada 2*; **16**; *Amor eterno*; *Ojos*; *La vida es un milagro*; **17**; *Oro nazi en Argentina*; *Tómalo con calma*; *Adulterio* **18**; *Antes que termine el día*; *El jardín de las hespérides*; *1420, la aventura de educar*; *Constantine*; *Hitch, especialista en seducción*; *Conociendo a Julia*; **19**; *La trama de la vida*; *Seres queridos*; *The Company*; *Voces inocentes* **20**

**De uno a diez 21****Festival de Mar del Plata****Introducción 22**

Películas, pornografía y política **23**  
 Contra el tratamiento a la prensa **25**  
 Entrevista con Barbara Hammer **26**  
 Películas **28**

**Desde España 37****Festival de Montevideo 38****Festival de Guadalajara 42****Los Angeles 46****Uncipar 47****Fuera del cine****Directo a DVD y nuevas ediciones 48****Cine en TV 58****Obituarios 59****Correo 60****Llego tarde 64**



ENTREVISTA CON **ENRIQUE PIÑEYRO**

## Con los pies en la tierra

Piloto profesional, el también actor, director, guionista y médico Enrique Piñeyro decidió renunciar a su puesto en LAPA cuando se cansó de no ser escuchado. Lo que decía (y dice) hay que verlo en su película *Whisky Romeo Zulu* y en esta entrevista. **por GUSTAVO NORIEGA Y JAVIER PORTA FOUZ**

**Tardaste en estrenar la película un año, ¿por qué?**

Porque básicamente la copia que presentamos en el Bafici 2004 era una producción muy a mitad de camino, un negativo muy insatisfactorio, y después una pelea gigantesca para corregirlo, y bueno, después los habituales problemas de distribución que no se terminaban de cerrar por causas nunca del todo claras.

**Uno imaginaba presiones, reclamos, juicios, ¿qué pasó con todo eso?**

Todo empezó a demorarse de modos bizarros, no vi nada terriblemente explícito, las presiones son de pronto estas cosas, estas indecisiones permanentes y esa continua dilación. Los juicios, por ahora, no aparecieron. Yo estimo que van a aparecer cuando la película se estrene. El primero que dio una opinión fue un penalista y me dijo que había potencialmente sesenta y pico de juicios (risas). Pero la verdad es que hasta ahora en los medios he dicho barbaridades importantes, por supuesto documentadas, y hasta ahora no me cayó una sola carta que diga ratifique o rectifique. Me parece que la evidencia en contra es tan concluyente que no sé si tienen mucho margen para darse por damnificados.

**Hablando de permisos, hay algunas cosas que me llamaron la atención. Una es que filmaste en Aeroparque después de lo que pasó. ¿Tuviste algún problema para entrar?**

**¿Eras persona no grata?**

Sí, una persona absolutamente no grata. Hemos usado miles de estratagemas. Curiosamente todas funcionaron y mi abogado me sugirió que no las repitiera en público. Por otro lado, la prueba concluyente de que el sistema no funciona es que pudimos filmar un largometraje delante de las narices de todo el mundo en un aeropuerto y nadie se dio cuenta de nada ¿Y si en vez de filmar un largometraje poníamos una bomba en cada avión? Esa es la clase de descontrol que hay. Van los movileros y llegan al avión, la fuerza aérea impasible. Sesenta kilos de cocaína salen en un avión y la fuerza aérea impasible.

**Con respecto a estas autorizaciones, el fiscal sale de la oficina del Juez Literas, ¿se filmó ahí?**

Ah, no, no, no, el edificio no es el real.

**Ah, esa placa no es real.**

No, pero es calcada de la real. Todas las placas que están sobre los edificios de tribunales son hechas sobre placas reales, fotografiadas.

**¿Por qué esa decisión de copiar las placas?**

A mí, lo que me pasaba con la película era que era una mezcla tal de ficción y realidad, que me pareció que en un punto era casi religioso al respecto, era que vos te creas, pero que te creas de verdad todo. Yo quería que la cabina del avión se viera como la veía como piloto, aunque nunca te dejan entrar a la cabina, pero eso no me importaba. ▶



Me decían que el plano fuera frontal para que se vea la emoción del personaje, y me parece que lo más importante es que estemos en el lugar y eso sólo va a hacer brotar la emoción, porque, de hecho, en la cabina, yo nunca hablo frontalmente con el copiloto, siempre hablo de cotelé, y eso fue lo que hicimos, todos planos de costado.

**Para que se viera que estabas realmente en vuelo.**

Además me importaba que se viera real en el sentido de que yo quisiera que vos, como espectador, sepas qué me pasa a mí cuando vuelo, por qué me gusta tanto volar, por qué les gusta tanto volar a los pilotos a punto tal de matarse del modo en que se mataron para mantener ese asiento. Y la única forma de encontrarlo es filmarlo con High Definition, porque, ¿cuál es la gran contra del HD?, es la profundidad de campo infinita, que te empasta todos los cuadros. Yo pensé que era la única forma de contar lo que es estar en una cabina, porque es lo que yo veo, yo veo el altímetro, veo la nube que está a 50 millas y enfoco las cataratas, y enfoco la oreja mía y enfoco las cataratas, y enfoco el altímetro. Me importaba mucho que el lugar en donde estuviéramos, en un avión, o en tribunales, o en donde fuera, tuviera un grado de reconstrucción lo suficientemente ajustado para que te lo creas.

**Es una película muy documental, y contrario a la imagen que le quieren dar a la cosa documental, no es en cámara en mano, sino de un clasicismo norteamericano casi lujoso, digamos.**

La idea era un poco eso. Primero, alejarnos del documental, en cuanto al documental es algo que tiene imágenes a partir de que los hechos ocurren, no tiene una imagen previa. La forma de contar era desde el punto de vista emocional, y para eso no había otra solución que ficcionalizar los actos o los hechos que antecedieron al accidente. Me parece que la fórmula que nos planteamos fue "seamos americanos en la captura de la imagen", porque viste esa cosa que tienen los americanos que son súper profundos en lo superficial, o sea que la parte formal está cuidadísima. Tratemos de ser europeos en lo que podemos, un poquito más sobrios que los yanquis, y que seamos sudacas en el

contenido, porque las historias, en general, el grueso de las historias en las películas americanas son totalmente disparatadas. Si estamos hablando de una historia real, es en los países del Tercer Mundo en donde ocurren las mayores contradicciones y donde las historias se hacen más densas.

**Vos tenés una biografía muy extraña, no me queda clara cuál es tu cultura cinematográfica.**

Ninguna, básicamente soy un analfabeto importante en lo que es la historia del cine. Siempre tengo miedo de que en las entrevistas me pregunten por alguien, así que, por favor, no lo hagan. Lo que yo hacía mucho en mi adolescencia era teatro, en un colegio bilingüe. Hice como una micro carrera dentro del colegio, empecé en primer año cruzando el escenario con una bandeja y en quinto hice el protagónico, con un nivel de producción bastante acendrado, porque de hecho la ropa en *Garage Olimpo* la alquilamos en el mismo lugar. Después, cuando ya estaba volando, empecé a tomar clases con Lito Cruz, y estuve tres años con él, pero nunca trabajé porque estaba volando, y cuando empezaron los quilombos con LAPA, justo ahí el director de *Garage Olimpo*, al que conocía y éramos amigos, me dijo, "mirá, los actores que yo quería no están, ¿querés hacer una prueba?", porque sabía que yo había estudiado, y le dije, "bueno, dale", pero eso fue en el 98; antes, toda mi cultura era del espectador. En algún punto me parece que es una debilidad que muchas veces te puede jugar a favor, porque te da un desprejuicio y una falta de miedo al ridículo que te permite soltarte sin mayores complejos. En el caso de una película como está donde te ponés tan en el medio y eso sólo te debería prender varias alarmas, tal vez vino bien no tener una carga a la cual ceñirse. El clasicismo del que hablás es simplemente que no estaba en condiciones de inventar nada, o sea, toque corto, pelota al pie, lo que yo había visto como espectador.

**Pero la estructura narrativa no es la más lineal que tenías a disposición.**

El primer planteo fue que el clímax está en la mitad de la película, pasan un montón de cosas y el avión se cae. Muy bien, hagamos la investigación y ojalá agarremos a los culpables y terminemos esta película. El problema es que a mí, como espectador, me pasó con *Juana de Arco*, por ejemplo, que mientras ella

invoca a Dios, reagrupa a toda Francia, lidera, batalla, pin, pam, pum, estás ahí, con ella. Una vez que la meten en cana, empieza esa etapa procesal, que como toda etapa procesal es bastante aburrida, es una cosa burocrática que está pasando, y ahí la atención decae. Entonces, mi primer intento fue decir, bueno, si el clímax está en el medio, hagamos pivotear todo lo que sigue, sobreimprimámoslo sobre la historia principal al revés, o sea, empezamos por el final y lo desarrollamos hasta que los tiempos se juntan dos segundos antes del final. Yo, contentísimo con la idea, brillante. Pero después no lo entendíamos ni nosotros. Entonces hicimos algo como más convencional, que fue, bueno, esto es el clímax, vamos a traerla así, vamos a ponerlas en paralelo. En el interín está esta tercera historia de la infancia, muy criticada por los medios [lo mira a JPF que se la había criticado en *La Habana*]. Lo que pasa es lo siguiente, yo la dirijo, yo la escribo, yo la actúo. Ya el retrato del personaje es medio tipo el detective Marlowe, llega al departamento, oye el contestador, le da la leche al gato, lo único que faltaba era la luz de neón que pegara así... Entonces, ¿qué era lo que le daba alguna textura al personaje?, en el fondo, en contraposición a su sueño de volar, la realidad que le toca vivir, y me parece que la fórmula más lógica que pude encontrar era lo de la infancia y el romance, que varios dijeron que era lo más flojo de la película. Quintín también me hizo el mismo planteo, y no digo que es un planteo que no es válido, porque por algo lo escuché y por algo me senté a pensarlo, a mí también en un momento me hacía un poco de ruido. Me dije: "O.K., vamos a hacer una sin la infancia", y se la di a Quintín, y me dijo: "No dije nada, volvé a lo de antes". ¿Por qué, qué pasaba?, se desinflaba completamente, sin esa historia quedaba una cosa totalmente plana, lineal, y lo peor de todo no era eso, era que el fiscal aparecía cada doce minutos, como un reloj. Igual son todas decisiones complejas bajo el punto de vista ético, porque el 95% de las cosas que hay ahí son reales, diálogos, expresiones. La gente que lo conoció a Wiegel no lo podía creer, ni yo mismo, hay planos que me cuesta mirarlos, porque es igual, igual, la voz, los gestos, es igual, igual, igual. Está bien, lo trabajamos, pero llegó un punto en que dije, ¿qué estoy haciendo? Realmente, hacerlo tan igual, además alguien que no está, alguien que no tiene posibilidades de contestar, disentir, discrepar.

**¿Y cómo resolviste ese planteo ético que te hiciste a vos mismo?**

Yo creo que, en definitiva, el mensaje último de la película respecto de este chico es que es una víctima más, una víctima calificada en todo caso, si querés, que tenía un poco más de posibilidad de bajarse de ese avión o de hacer otra cosa, y en ese sentido me parece



que lo traté bien, me parece que, contrariamente a lo que su empresa y la fuerza aérea quieren hacer, al indicarlo como el único culpable de un error incomprensible, la información que se vuelca en la película le da una posibilidad de defensa mucho mayor que la que le han dado, ya sea la junta dependiente de Fuerza Aérea, como la empresa misma, o sus propios colegas, que en la conferencia de prensa de la Asociación de Pilotos salieron a decir que fue un error del piloto y buenas noches. Mensaje más contradictorio, imposible. Vos, además, hacés que varios personajes le digan a tu personaje que la situación económica privilegiada le da un punto para pararte en ese lugar de resistencia que por ahí los otros no tenían.

Y es real, yo no sé qué hubiera hecho si tenía que alimentar siete pibes. Además, un piloto es un tipo que, fuera de volar aviones, sirve para muy poco, pero literalmente, porque es una destreza compleja pero sin ninguna otra aplicación en nada. Vos sabés escribir y podés ser periodista, o escritor, o poeta, tenés un espectro más amplio, si vos sabés volar aviones, sólo volás aviones, y quedarte sin trabajo es dramático.

**Mas allá de lo parecido que pueda llegar a ser con el real, el trabajo de Awada es muy impresionante.**

Porque además, encontró los grises justos, no queríamos jugar un personaje, no queríamos glorificarlo tampoco, queríamos que fuera real. Para mí había tres papeles realmente complicados: Wiegel, el fiscal y otro que era la azafata de un vuelo del cual yo me bajé por falta de seguridad, y lo terminó piloteando Wiegel; el resto no, eran lineales, sos así, te comportás así, vas para allá. El personaje de Wiegel no sabe para dónde va, no sabe bien de dónde viene y no sabe

bien cómo es, y tenés que andar ahí, siempre en el medio. El personaje del fiscal está muy construido sobre la mirada, lo gestual, con muy poco diálogo. Y después la chica que cierra la puerta, que le dije, para mí vos tenés que hacer la escena más difícil de la película, vos tenés que cerrar la puerta y decir todo ahí. Nosotros tenemos texto, tenemos diálogo, tenemos silencios, pausas, ciento cincuenta herramientas que el actor puede desplegar para que vos termines creyéndotela, pero ella, nada. Está bien, lo practicamos mucho el cierre de la puerta para que eso no interfiriera, porque es muy pesada. Se la hicimos cerrar ciento cincuenta veces.

**Es todo muy sofisticado para alguien que no tiene cultura cinematográfica. Es un plano que no sé cuánto dura, dos o tres segundos.**

Lo que pasa es que lo viví. Es tan real que sólo había que repetir esa cara, ese cierre de puerta.

Me parece que esa cuestión real es la que a nosotros nos hacía no apreciar para nada la parte del romance, porque éramos todas personas que conocíamos en qué terminaba el asunto. Lo que hace en primera instancia no gustar la parte de amor, porque todo desvío es innecesario ya que uno tiene ansiedad por llegar al final. Influye muy distinto la segunda vez que ves la película.

**Hay que convencer a la gente de que la vea dos veces.**

**El Amante dice: conviene verla dos veces.**

En La Habana, que la vi con mil personas, la sensación era que se seguía la película con mucho interés y no sabían cómo terminaba. Cuando el avión explota, aplauden, como diciendo "el personaje tenía razón". No sabían que eso era real. Cuando terminó, y se enteraron de que eso era real, la

gente no podía expresar lo que sentía. Puede ser, yo me quedé helado cuando empezaron a aplaudir, dije, ¿qué pasó acá? Era porque el personaje tenía razón. Fue muy raro.

**Cuando hiciste la película, ¿pensabas en un público nacional y un público extranjero? ¿Era un condicionante para vos el grado de información tan disímil que iban a tener?**

Estaba presente, lo que me pareció entender es que independientemente de eso funcionaba igual, lo cual comprobé después de haber visto veinte proyecciones en sala, con la gente, en Canadá, en Biarritz o en Cuba. Funciona exactamente igual, salvedad hecha de lo que decís, el no saber el desenlace lo pasás distinto mientras la ves. Las preguntas en los coloquios que duran... si no los echás no se van, prácticamente nadie habla de la película; sí, hay preguntas cinematográficas, pero por lo general son todas, bueno, OK, y ahora, ¿en qué vuelo?, y esa reacción fue casi universal, desde San Rafael a Los Angeles no cambia. Lo teníamos presente, y lo único que quedó fue lo de Anillaco, me parece que es lo único que no se entiende afuera. Afuera se ríen mucho al principio.

**Cuando hacen como que arreglan el mata-fuegos.**

Sí, y cuando leen la circular de operaciones, de la ayuda de Dios, les parece el mejor chiste del mundo, cuando empiezan a pasar todas esas cosas parece cómico, cuando le dicen que no tiren el matafuego, en Canadá se morían de risa, no lo podía creer, como si estuvieran viendo una comedia italiana.

**Además, acá, los hombres de azul son tenebrosos, esos tipos de mantenimiento, te dan miedo. En algún lugar de trabajo uno conoció a un hombre de azul, chanta, todo mal...**

Y además, puestos en esa posición por la empresa, a la empresa le conviene el chanta mal sindicalizado. El profesional serio es una figura que está combatida, le rompe las pelotas, le complica vuelos, le genera gastos, no tienen ningún interés. Es como decir, mi selección de personal no apunta a tu eficiencia ni a tu calidad profesional, sino que apunta a tu capacidad de ser doblegado por los intereses de la empresa. A punto tal, que no tomaban un solo piloto que tuviera otro ingreso. Si vos querías volar en LAPA, tenía que ser tu única fuente de ingreso. Yo era muy ►

antiguo en el escalafón, así que esa la tenían perdida, pero todos los demás que entraron a partir de este último cambio de gerencia, si tenían una fuente de ingreso se la hacían vender, si tenían un taxi aéreo o lo que fuere te decían, si vos querés volar acá, lo vendés. Yo fui uno de los primeros pilotos que entraron a LAPA, en el 88. La gran expansión empezó a partir del 93.

**Esa es una palabra que se repite un par de veces, la expansión, como que es la clave.**

La expansión en sí es un fenómeno muy peligroso en una línea aérea, porque te trae aviones nuevos que nadie conoce. Esa expansión, en la mejor compañía del mundo, en Air France o en Lufthansa, sigue siendo un momento complicado, al cual hay que ponerle muchísima atención. Pero todo el staff experimentado que tenías, al venir nuevos aviones, es como si empezaran de cero, no te sirve de nada un tipo con 10.000 horas de Jumbo, si después le hacés volar un Airbach 340. Es como si a un traductor de inglés le dijeras, ahora traducí francés. Está bien, yo sé hablar francés, pero traducir inglés es otra cosa. Eso a nadie le importa, además, promovían gente ni siquiera por méritos profesionales, sino por conveniencia, cuanto más flexibles eran, más posibilidades tenían de ascender y hacer carrera. Montones de tipos que viajaban a Brasil no sabían una papa, una sola palabra, no tenían la menor idea de lo que estaba pasando dentro del avión. Hubo tipos que los hicieron volver al hidrante, porque no podían ni hacer el retroceso y la puesta en marcha, porque no se podían comunicar con la torre.

**Estaba viendo el cartel final de la película, ¿ese es el estado actual de la causa? ¿Falta el juicio oral?**

Se juntaron los procesamientos, se embargaron por sesenta millones de pesos a los dueños de LAPA, y cada uno de los procesados está embargado por distintas cifras, pero con esta nueva ley de prescripciones no sé qué va a pasar con la Fuerza Aérea. Los de LAPA no zafan. El juicio va a ser ahora, en setiembre u octubre.

**Es imposible evitar la relación con Cromañón, hay mucho de eso, e incluso me pasó gran parte de la película haciendo las equivalencias. El piloto era el chico con la bengala, LAPA era tanto la banda como Chabán, y la**



**Fuerza Aérea, como el sistema político, era el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. ¿Te merece alguna reflexión?**

Es tan, tan clara la metáfora. No sólo de eso, me parece que es una metáfora de cómo se cae el país dos años después, como se cayó ese avión, es decir, fue en cámara lenta, lo estábamos viendo, lo estábamos diciendo, y los que tenían poder de decisión no modificaron nada, y no sólo hicieron oídos sordos, sino que además aplicaron toda la presión posible para que esos reclamos no subieran a la superficie. Respecto a Cromañón, no hay ninguna diferencia entre poner a un piloto que no está capacitado para ser comandante y cerrar una puerta de emergencia. No hay ninguna diferencia, cero, no hay ninguna, es lo mismo. Es tan irresponsablemente y tan a sabiendas que estás mandando a la gente a morir. Las luces de emergencia en LAPA no andaban nunca, nunca. Yo documenté, y se lo di a un juez, un día en que toda la flota salió con luces de emergencia inoperativas. Si hubiera habido un fuego a bordo ese día, no salía nadie, porque nadie iba a ver por dónde estaba la salida, porque el humo se junta dramáticamente arriba de un avión, y si no tenés las luces de emergencia, no sabés en dónde está la puerta, no podés salir. LAPA y Cromañón son exactamente lo mismo, es decir, un montón de muertes crueles e inútiles, evitables, por el afán de lucro de un empresario sin ningún escrúpulo y la complacencia de una autoridad, que lejos de controlar se transforma en cómplice a cambio de beneficios, como contratar comodoros para que sean pilotos, o recibir coimas, o lo que se te ocurra.

**En qué momento reconocés cuál es la alarma verdadera, eso también está en la película, en qué momento reconocés la alarma verda-**

**dera si ya te acostumbraste a no prestar atención a ninguna.**

Pero, además, en un avión, todas las alarmas son verdaderas, así sean falsas. Yo aborté un despegue a alta velocidad, porque tuve una fuerte caída de vuelta del motor, y el jefe de pilotos me dice, "¿pero eran reales o indicadas?" ¡Y qué sé yo, y qué carajo me importa! Yo aborté el despegue y después que se maten los de mantenimiento y se fijen, mirá si tengo que ponerme a especular ahí si estoy perdiendo el motor de verdad o en chiste, mientras tanto sigo, y estamos hablando de 220 km por hora. El nivel de disparate es tan bestial, que yo en la película tuve que bajar un poco las cosas. Lo que hicieron fue increíble, y si ponés todo, le restás credibilidad. Tenés que hacerlos más inteligentes de lo que fueron, porque, por ejemplo, no fueron tan sutiles al decirme que me retractara, hablando en criollo fue, "pibe, arreglame esta carta".

**Hubo una cosa que me resultó un poco falsa, y es el tema del personaje del fiscal y la función de la Justicia, no porque me pareciera falsa la forma en cómo está representado por el actor, sino porque justamente tenía una idea de la Justicia muy norteamericana, cerraba bien con esta idea del cine norteamericano, y a mí me chirriaba porque imaginaba que la justicia tiene que ser igual en LAPA.**

Eso es lo sorprendente, fue tal cual. El avión se cae un martes, yo fui un viernes a un juzgado y hago la denuncia. El lunes me encuentro con un piloto amigo con el cual habíamos ido juntos a muchos seminarios de la Asociación de Aviación Civil Internacional. Como yo era médico antes, toda la especialización la hice en medicina aeronáutica, factores humanos y además el curso de investigador de accidentes, era una figurita repetida

en esos eventos, y en esos eventos hay ya como una jerga, una serie de accidentes testigos, que funcionan como ejemplo de el mal funcionamiento de los factores humanos en la cabina, la mala comunicación, etc. Tienen una jerga, vos hablás del accidente de Dryden y ya todos saben de qué estás hablando. Ese lunes, salgo y este amigo me llama y me dice, "che, que velocidad, ya le diste al fiscal el accidente de Dryden", como diciendo, ya empezaste a concientizarlo de que el error del piloto no..., Y yo le dije: "No le di nada". "Pero, ¿cómo?", yo estuve el jueves y al empezar a hablar del accidente de Dryden, abrió el cajón del escritorio y sacó el reporte, que si vos me lo pedís ahora me va a llevar un tiempo conseguirlo". Eso era un jueves, y el avión se cayó el martes, o sea que el fiscal, de entrada, no se comió lo del error del piloto, y tenía un nivel de conocimiento de lo aeronáutico profundo que realmente era sorprendente. Coincidió con vos, de esta justicia bizarra y sudaca, lo que menos me hubiera esperado era una investigación de punta como la que se hizo por primera vez en la historia comercial en el mundo, donde la plana mayor de una empresa y la plana mayor de una autoridad aeronáutica terminen en un juicio penal por un accidente. Es la primera vez, ¿y quién lo produce?: la patética justicia argentina. Entonces vos decís, y bueno, qué sé yo, son las contradicciones de este país.

**¿Y eso que aparece de las amenazas al fiscal?**

Todo. Está bien, las boyitas que le habrán puesto dentro del auto puede que habrán sido ciento veinte y no seis mil, como puse yo, pero sigue siendo lo mismo, teníamos un poco más de colorido, de impacto y de ruido.

**El fiscal es el que aparece en los títulos?**

Sí.

**Ah, es uno de los héroes de la película.**

Para mí, es el héroe, porque es el tipo que realmente representa al Estado, y realmente tiene la herramienta para modificar las cosas, y lo hace. Todos los demás, los que estamos dando vueltas, estamos protestando, puteando, pero este es la cara visible del Estado, que se comporta como uno espera, entonces es raro.

**¿Qué expectativa tenés así, con gente, ahora, te da lo mismo?**

No, no me da lo mismo porque yo soy testigo de la fiscalía en este juicio. Para mí, la película es una herramienta extracinematoográfica, también. De algún modo, cuando uno participa de historias así, queda involuado, y me parece que en la medida que el desenlace del juicio sea coherente con lo que se hizo hasta ahora, realmente se va a producir un cambio. Y si la película ayuda a ese desenlace, estaría muy bien.

**Hay una escena que es muy importante para mí en la película, que es cuando le explicás a Mercedes Morán lo de Fray Bentos, que está como en el centro de, córtela con el error**

**humano. ¿Me podés contar algo más de tu experiencia en Fray Bentos?**

Sí, yo estuve ahí; a nosotros nos llevó tres días entender en que posición había caído el avión, y acá, 24 horas. después, el gobierno ya estaba diciendo que había sido la tormenta la que lo había volteado. Incluso el presidente innombrable dijo que él, como piloto, no hubiera salido esa noche. Yo era vocero de la Asociación de Pilotos y, en una conferencia de prensa, me acuerdo que le contestamos que sí, que estábamos de acuerdo, que un piloto con sus horas y su experiencia hubiera hecho muy bien en no salir esa noche, pero, y acá estamos hablando de un comandante con diez mil horas de vuelo y muy bien calificado, fue notable cómo enseguida se puso en marcha la gigantesca red de encubrimiento. Enseguida, la tormenta, y a batir el parche con la tormenta. Yo escuché el reporte, y fui a Washington a desgrabar. No hay una sola conversación, diálogo o palabra, o interjección de turbulencia severa. Cuando uno está en una turbulencia severa en un avión está como perro en bote, o sea que no estás hablando de los hijos o haciendo chistes, o diciendo mirá qué línea de las pelotas. Estás totalmente concentrado en tratar de mantener derecho el avión y que no se te dé vuelta, básicamente. Esa fue la gran mentira, y la gran mentira fue por qué la Fuerza Aérea habilitó ese avión sin una alarma que era obligatoria, y que a ellos les hubiera dicho rápidamente que los velocímetros no eran confiables, con lo cual podían haber sacado una lista de chequeos de emergencia, que tiene tablas de potencia y aptitud del avión, con lo cual vos no te vas a matar, no vas a saber con precisión tu velocidad, pero no te vas a matar. Ellos seguían tratando de aumentar la velocidad porque según ellos, estaban entrando en pérdida de velocidad y nada de eso estaba pasando, estaban volando en vuelo supersónico, sacaron los *slats*, que son esos chapones que salen del borde anterior del ala, y claro, estaban volando tan rápido que uno de ellos se voló y ahí el avión entró en una espiral hacia abajo.

**Entonces era un exceso de velocidad por falla de los velocímetros.**

Se habían congelado los velocímetros, y no había alarma que les dijera, mirá que tu calefactor de los velocímetros no está andando. Y eso pasó a raíz de un accidente en el '74, que se obligó a que toda vez que ese calefactor fallara, tenías que tener una alarma en el tablero, color ámbar, bien a la vista del piloto, y con un campanazo, porque era lo suficientemente grave para que si no lo corregías en ese momento, se iba a transformar en un accidente fatal. Y no lo tenían, y por supuesto, no tenían ninguna posibilidad. Gualeguaychú por supuesto no andaba, porque llovía, y todas las filtraciones de agua entraban



porque llovía, que es cuando verdaderamente necesitás. Los pilotos de Austral iban una vez por año al simulador, ya que Fuerza Aérea les había negociado una dispensa, con lo cual se habían ahorrado un millón y pico de dólares, pues en lugar de ir dos iban una. Cuánta parte de eso volvía para el que firmó la dispensa, sabe Dios. Es decir, lo de siempre, es la eterna connivencia entre la empresa y la Fuerza Aérea que termina en el descontrol total. Todos los aviones se matriculan sin las alarmas que son obligatorias, los pilotos no van las veces que tienen que ir al simulador, LAPA vuela como vuela, promueve lo que promueve. El tipo que habilitó a todos los pilotos de 757 de LAPA, entró después a LAPA como gerente de instrucción.

**Como tantas veces, uno viaja...**

Como tantas veces, vos tenés un radar, tenés tu cumulus nimbus acá, el núcleo, y vos sabés que si te metés en el núcleo te lo rompe, y te lo marca así, rojito, rojito, y vos decís, cuánto hay de acá a allí? Veinte millas?, paso, me va a cagar a patadas, pero paso, paso seguro. Y si veo que no paso, pego la vuelta por afuera y vuelvo, y se terminó el problema.

**Claro, vos le decís a Mercedes Morán, ¿es tarado el piloto que se mete de cabeza en una tormenta? Yo, la noticia no la recuerdo bien pero, ¿la Justicia no dictaminó que fue un error del piloto?**

Sí, fue un fallo patético. Eso es lo que uno se imagina de la justicia argentina. Igual ahora se lo revocó la cámara, y una de las cosas que señala la Cámara es que, cuando yo estaba en LAPA en ese momento, le aportamos al juez la planilla en donde había fallado el calefactor del velocímetro sesenta días antes del accidente, en el mismo avión. Ni siquiera lo menciona, y la Cámara dice, ¿y esto? ¿Qué hiciste con esto? Entonces ahora le revocaron el sobreseimiento.

**Está abierta la causa.**

Ahora sigue abierta. Una luz de esperanza, igual la prescripción está ahí, fuerte. El diez de octubre del 97 prescribe. En definitiva, creo que la estrategia le funcionó.

**¿Y Deutscher (el dueño de LAPA en el momento del accidente) en qué anda ahora?**

En su avioncito particular, con su tortita residual que le quedó, con su negocito en los EE.UU., tiene que pedir permiso para salir del país, pero tiene buena vida. ▀

## WHISKY ROMEO ZULU

ARGENTINA

2003, 105'

**DIRECCION** Enrique Piñeyro  
**PRODUCCION** Verónica Cura  
**GUIÓN** Enrique Piñeyro  
**FOTOGRAFIA** Ramiro Civita  
**MONTAJE** Jacopo Cuadri  
**VESTUARIO** Ruth Fischerman  
**DIRECCION ARTISTICA** Cristina Nigro  
**INTERPRETES** Enrique Piñeyro, Mercedes Morán, Alejandro Awada, Adolfo Yannelli, Carlos Portaluppi, Martín Slipak, Alejandro Polledo, Silvina Bosco

# Héroe accidental

por GUSTAVO NORIEGA

**ACCIDENTES.** No deben existir sensaciones mucho más terribles que la de pronosticar una tragedia y descubrir en la pantalla del televisor que la profecía acaba de cumplirse. Eso es lo que le sucedió a Enrique Piñeyro en la noche del 31 de agosto de 1999 cuando veía los restos incendiados del avión de LAPA, matrícula Whisky Romeo Zulu, estrellado en la Costanera. Sin embargo, en su abultado y diverso currículum —médico, piloto aeronáutico, productor, actor, director— no figuran las profesiones de astrólogo ni adivino. Piñeyro escribió meses antes de la tragedia de Aeroparque que, dadas las condiciones en que se volaba en la Argentina y especialmente en dicha compañía, un accidente no solo era probable sino también inevitable. Basado en su experiencia como piloto de LAPA y especialista en seguridad aérea, lo suyo era más una predicción científica que una profecía. Piñeyro sabía cosas que el común de la gente —por ejemplo, las personas que pensaban viajar por esa compañía— no sabía. Lo interesante es pensar qué es lo que hizo con ese conocimiento,

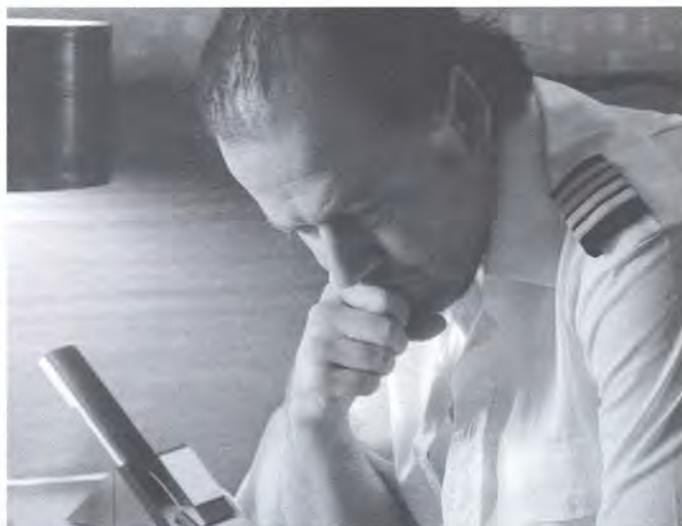
**HEROES.** No hay muchos héroes en el cine nacional. El cinismo argentino desdeña la nobleza y las convicciones, y las películas nacionales tradicionalmente no han sido más que un muestrario de canallas o de quebrados. Esto es muy notable en la vieja escuela y en sus seguidores, como Campanella; sin embargo el nuevo cine argentino también ha descartado la posibilidad de imaginar personajes de com-

portamiento ejemplar, capaces de sacrificios personales. Ha optado por el minimalismo de la gente común en actos cotidianos (un ámbito en el que, sin embargo, el cine iraní no tuvo reparos en construir pequeñas épicas heroicas) o, en el caso más cercano al cine de género, los códigos personales y violentos de *Un oso rojo*. Los argentinos no creemos que una persona se pueda poner a la altura de las circunstancias y actúe con coraje y honestidad. En el cine solo lo toleramos en el que proviene de Hollywood: en una película nacional un héroe nos sonaría tan falaz como un policía honesto o un millonario probo.

**CROMAÑÓN.** Piñeyro fue piloto de LAPA entre los años 1988 y 1999 (renunció tres meses antes del accidente). Vivió el crecimiento explosivo de la compañía y comprobó con sus propios ojos que una de las formas de maximizar las ganancias era economizar en seguridad. El paralelo con la catástrofe de Cromañón y su mezcla de codicia, irresponsabilidad y muertes es tan evidente que no hace falta desarrollarlo demasiado. La gran diferencia es que el mundo del rock no tuvo a alguien que, como Piñeyro, no sólo se negara a seguir operando bajo esas condiciones suicidas, sino que dejara por escrito el desenlace inevitable de ese proceder. En la tragedia de Cromañón, el que prendió la bengala en el boliche es el equivalente al comandante Wiegel que siguió adelante desoyendo las alarmas, LAPA es Chabán y Callejeros, y el sistema político circundante que permite y alienta ese estado de

cosas sigue siendo el sistema político circundante. Como para hacer más patente la similitud estructural entre ambos episodios, en el pedido de procesamiento, el fiscal dice textualmente refiriéndose a algunos informes de Bomberos, que hubo “alarmas que los funcionarios del Gobierno de la Ciudad desoyeron”. Para que el caso Cromañón fuera exactamente igual a la tragedia de LAPA solo faltó que apareciera una persona que se pusiera a la altura de las circunstancias y que sentara el ejemplo. Sólo le faltó un héroe.

**GARAGE OLIMPO.** Luego de registrar cada falla, negarse a volar en condiciones no reglamentarias, soportar presiones, presentar informes y alertar a la compañía de los riesgos en que estaba operando, Piñeyro fue desplazado de su puesto de piloto por no aprobar un examen psicológico: una de las excusas más siniestras y repetidas que ha dado el siglo XX para acallar a una persona. Al poco tiempo, Piñeyro renunció a la compañía; su vida desarrolló otros derroteros y el cine apareció entre sus intereses. Como productor de *Garage Olimpo* se enfrentó con el problema de no encontrar un actor para el personaje del militar que comandaba el campo de detención. El director Marco Bechis, apelando a sus años de teatro en el colegio, le sugirió que él tomara el papel: así comenzó la carrera de Piñeyro como actor. Lo interesante de volver a ver *Garage Olimpo* es comprobar cuánto aportó Piñeyro al personaje del Tigre, el cansino represor que regentea el centro de interrogación.



Burocrático pero eficiente, profesionalizado hasta la desideologización, el Tigre es el vehículo de Piñeyro para expresar que la “degradación de la cultura operativa”, una frase feliz para explicar los desastres de LAPA y Cromañón, es una constante nacional al punto de tener sus equivalentes en las mazmorras de la Dictadura. El Tigre, respetuoso de las reglas, reprende a los torturadores que trabajan para él cuando un detenido tiene un paro cardíaco: “¿Cuántos voltios dice la tablita para cuarenta y cinco kilos? Para algo está la tablita...” y luego, “¿Qué queremos nosotros de los detenidos? Información. Y si se mueren no pueden dar información, soldado”.

**WHISKY ROMEO ZULU.** Luego de presentarse ante la fiscalía para aportar su experiencia, lo siguiente que hizo Piñeyro con el conocimiento que tenía sobre el tema era hacerlo llegar a la gente de la forma más potente posible: una película. *Whisky Romeo Zulu* es la historia del accidente de LAPA contada —es-

crita, dirigida, actuada— por la persona más autorizada a hablar del tema y a quien los hechos dieron la razón de una forma espantosamente contundente. Es una película cuyo valor ético y testimonial es primordial. Pero a diferencia de las películas “de denuncia” realizadas tradicionalmente en nuestro país (*El caso María Soledad*, *La noche de los lápices*, etc.) tiene un contenido de verdad y un respeto por las formas cinematográficas que la hacen valiosa por sí misma. *WRZ* explora los límites inciertos de la frontera realidad-ficción pero con el formato clásico del cine americano. Tiene las imágenes más potentes del cine argentino, muy por encima de producciones consideradas “caras” para nuestro medio. La espectacularidad y la exquisita fineza de la fotografía se conjugan paradójicamente con una suerte de realismo baziniano que toma sus imágenes del mundo y las muestra como son. Pero la pretensión de realidad suele presentarse con una cámara móvil, temblorosa y una imagen granulada e imperfecta, todo lo contrario del estilo visual de esta película, nítido y clásico. En *WRZ* vemos al actor principal de la película en la cabina de un avión, piloteando, sobrevolando las cataratas, aterrizando o despegando de una pista. No es truco, no hay *backprojecting* ni efectos digitales; es, sencillamente el aprovechamiento perfecto de que el actor podía realizar esas acciones. Hay en la película un apasionado ejercicio de la verdad, pero no sólo en cuanto a la descripción de los hechos —ya documentados por escrito antes de la tragedia— sino en las imágenes mismas. Cuando Piñeyro reproduce con exactitud la placa ubicada en la puerta de la oficina del juez Literas —algo que poquísima gente puede apreciar en el momento de la visión de la película— no está solamente actuando como un maniático. Es una elección de representación que transparente el respeto por la realidad, por lo que realmente sucedió, por sus víctimas. Es plantearse un estándar de representación alto, totalmente en sintonía con la idea de respetar a rajatabla las indicaciones reglamentarias. Es

el rechazo de la “degradación de la cultura operativa” llevado al cine.

**EL PUDOR DE LOS HEROES.** Cuando una persona se comporta heroicamente y buena parte de ese comportamiento implica contar las cosas de las que se fue protagonista se abre paso la tensión entre la responsabilidad social y el pudor. La acusación de narcisismo es casi un corolario lógico. Pero *WRZ* se puede defender de esta acusación. Por un lado, queda claro que el personaje que interpreta Piñeyro (que no tiene nombre reconocible en la película) actúa como lo hace porque sus ingresos económicos le permitían perder el empleo sin pasar penurias. Es, obviamente, una decisión de Piñeyro que un par de personajes le planteen esta libertad reconociendo que no estaba en igualdad de condiciones con sus compañeros, minimizando así su valentía. Pero además, en la entrevista, el director dice que el verdadero héroe es el fiscal de instrucción. Es un personaje tan a contramano de lo que uno conoce o imagina de la justicia en nuestro país que hasta sus apariciones son lo menos verosímil de la película. Y, sin embargo, la instrucción de la causa fue casi inmejorable, gracias a una persona que se puso a la altura de su tarea. Debería ser normal, pero en nuestro contexto, es un héroe, es decir, un personaje difícil de representar para el cine argentino.

**HEROES II.** Borges decía que el destino del país habría sido otro si hubiera elegido como libro nacional al *Facundo*, de Sarmiento, en vez del *Martín Fierro*. Por supuesto que es una forma elegante de decir cómo es la Argentina y no la alucinada suposición de que un libro puede tener efecto sobre el destino de un país. Se podría actualizar la frase diciendo que Argentina podría haber tenido un mejor destino si en algún momento hubiera elegido que su cine hiciera películas con héroes en vez de someterse a la esclavitud del verosímil, a la exaltación de la picardía y a la redención de las miserias. ■

## CONTRA LA PARED

*Gegen die Wand*

ALEMANIA

2003, 120'

DIRECCION Fatih Akin  
 PRODUCCION Stefan Schubert  
 GUION Fatih Akin  
 FOTOGRAFIA Rainer Klausmann  
 MONTAJE Andrew Bird  
 INTERPRETES Birol Ünel, Sibel Kekilli, Catrin Striebeck,  
 Güven Kirac, Meltem Cumbul

## Cine con filo

por AGUSTÍN CAMPERO

Mediados de abril de 2001. BAFICI. Noche. Haciendo mis primeros pasos hacia la salida del cine, caí en el absoluto convencimiento de haber vivido un momento de gloria. Ante mí se había desplegado la *road movie*, comedia romántica, ultraliviana y cuasi de hadas *Im Juli* (2000), una de las recientes maravillas de este mundo. Casi todos los presentes esa noche en esa sala tuvimos la sensación de haber salido levitando. No recuerdo otra película que me haya causado una sensación física tan contundente. Allí inicié una búsqueda, aquella que me condujera nuevamente a ese inigualable momento. Seguí las convenciones: "detrás de una obra, un autor". Fatih Akin nació en Alemania en 1973. Hijo de inmigrantes turcos, estudió en la escuela de bellas artes de Hamburgo —dato no menor considerando la insaturada riqueza de recursos pop de sus películas—. Por estos días, a las pantallas comerciales nos llega su última película, *Contra la pared*, ganadora, entre otros premios, del Oso de Oro en el Festival de Berlín 2004. No es su mejor producto, y quizá su éxito lleve al autor al peligroso camino de repetir la afectación y el injustificado giro de guión hacia el final. Aun así es un estreno para celebrar porque introduce en el mercado local al referente más representativo de una interesante movida cinematográfica. Akin es uno de los emergentes del denominado "cine turco alemán", constituido por las películas de los directores pertenecientes a las primeras y segundas generaciones de inmi-

grantes turcos, cuyos padres y abuelos fueron gran parte de la mano de obra masculina que, ante la falta de hombres, arribó en masa a Alemania con posterioridad a la SGM y que fueron los verdaderos protagonistas del denominado "milagro alemán". Sus hijos y nietos hablan alemán, se sienten alemanes, pero permanecen en la frontera entre el recuerdo mítico del viejo terruño, con cuya idealización fueron educados, y la vida local tradicional. Los personajes de las películas de FA son, como él, herederos de la nostalgia, crecieron educados con la idea permanente de que algún día volverían, de que no se quedarían para siempre en esa tierra extraña. Son más bien síntesis en ebullición. Estos "borders" salieron del gueto, y son los creadores de una nueva frontera. Frontera que es su espacio y que se constituye como una nueva nacionalidad en movimiento, orgullosa y descolocada. Las historias de FA casi siempre transitan el anecdotario de la vida real de los habitantes de su barrio, emergentes en sí mismos de su propia cultura pop mestiza y necesitada de afirmación. Pero finalmente la cultura a la que se remite Akin no es ni la turca de sus padres, ni la alemana de su país natal. Es la de la multicultural y abierta Hamburgo —ellos se denominan a sí mismos "Hanseatics", orgullosos de su ciudad— y en especial la de su barrio, Altona, en el que también habitan los hijos de griegos, serbios y albanos. Las características de sus personajes manifiestan el propio estilo del director: frenéticos movimientos, excesiva energía, fuertes y defi-



nidas personalidades sin medias tintas. Como él, son resultado de una nueva cultura pop nutrida de multiculturalidad y desprejuicio. Akin logra con la calidad de un maestro perfectos contrapuntos entre las situaciones y las canciones, que avanzan sobre el montaje potencializando las letras dotadoras de clima y de sentido. Sus películas son verdaderos *tutti frutti* de canciones de diversas lenguas y tonalidades, que a su vez se ven revestidas y rediseñadas por un perfecto color a partir de las imágenes. FA suele trabajar con el mismo equipo de producción, y repite algunos actores, siendo una constante su cantante-actriz fetiche-amuleto Idil Üner, una belleza. Primero fueron dos cortometrajes —*Sensin - Du bist es!* (1995) y *Estafa a la turca (Getürkt)*, 1996) —. Luego FA lleva adelante la premiada y muy buena película *Corto y con filo (Kurz und Schmerzlos)*, 1998), que remite a ciertas oscuras calles y camaraderías scorsesianas. Sus personajes son hijos de turcos, griegos,



serbios, albanos y alemanes del barrio Altona de Hamburgo (donde él mismo se crió), pasajeros encandilados de un destino trágico provocado por el abrasivo calor de la mafia. Con este film, a Akin se le reconoció el haber introducido nuevas caras en el cine alemán, varias de ellas de amigos de su barrio.

*Im Juli* (2000) fue totalmente distinta, llevando su cine a otro extremo. De alto presupuesto, con reconocidos actores alemanes (Moritz Bleibtreu, Christiane Paul), pasó de 60 mil a 500 mil espectadores en Alemania. Un año más tarde, Akin filma el documental *Nos olvidamos de regresar* (*Wir haben vergessen zurückzukehren*, 2001), una explicación genealógica de su lugar en el mundo, sostenida con reportajes, fotos, explicaciones y admiración a sus ancestros. "Crecimos con esa idea, mis padres me educaron con la idea permanente de que algún día volveríamos, de que aquí no nos quedaríamos para siempre". Esta película es portadora de dos aspectos muy interesantes. Por

un lado, elige que buena parte de su documental muestre la insoportable carga machista de la cultura turca, sobre todo a partir de los comentarios de su propia madre, que subraya casi constantemente cómo su marido trataba de impedir su evolución a través de una solapada pero firme subestimación. En las películas de Akin este machismo es despreciado no sólo a través de su evidencia, sino por la fuerza, el carácter y el tesón de sus heroínas. El otro aspecto interesante se manifiesta en el rol de las canciones, en especial las de aquellas que suenan en los parlantes de su auto, y que por medio de sus letras se ponen a dialogar o a comentar lo que sucede en la escena.

*Solino* (2002) es una rareza narrativa en su obra, quizá explicada por ser la única que no lo cuenta como guionista. La más lineal de sus películas y, de alguna forma no muy buena, la más emotiva, pero a la vez carente de malos subrayados y de trampas. La historia vuelve a los inmigrantes, pero esta

vez, a unos italianos que instalan un restaurant en un pueblo minero alemán.

*Contra la pared* —que ahora se estrena— es su película más popular y reconocida, multipremiada y halagada. Pero también es la que acarrea el mal del golpe de timón en el guión, que la descende a no ser una película notable y a convivir sin contradecir ciertas malas convenciones que están últimamente de moda. Caith (Birol Ünel, actor repetido de Akin), borracho, drogadicto y perdido intenta suicidarse ante la desesperación del *no future*. Sibel (Sibel Kekilli, descubrimiento de FA, premiada por esta película) finge suicidarse para escapar de la asfixia machista y conservadora de su familia turca. Ambos aceptan un matrimonio por conveniencia, ella para liberarse de sus padres, él probablemente por lástima y porque nada puede ser peor que su presente. Caith se ve transformado por el ingreso de Sibel a su mundo. Lo salva, le otorga un nuevo sentido a su vida.

En esta película se pueden distinguir ciertas constantes, temáticas y contornos del cine de Akin. El tránsito en los bordes, la luminosidad y determinación de la mujer, y la oscuridad masculina. El juego con las canciones, la integración de éstas al montaje y las presencias hipnotizantes de la voz y el rostro de Idil Üner. Estambul, la crítica a las tradiciones fuertemente represivas de las familias turcas, junto con una admiración por ciertos códigos, y el movimiento constante de sus personajes.

*Contra la pared* es en muchos sentidos el opuesto akiniano a *Im Juli*, su película más luminosa, abierta, inocente y colorida. La que se desprende de cualquier gravedad temática como apuesta. Donde la sofisticación de cierto estilo apela a la experiencia sensorial, que embellece los recursos que se utilizan para narrar una historia cinematográfica. La de un cazador cazado por una Ulises decidida a trazar cualquier odisea para conquistar a su hombre. Es el recorrido aventurero y provocador en la ruta que une Hamburgo con Estambul. Es la utilización perfecta de las canciones, para dar clima, para construir sentido, para decir lo que de ninguna otra forma se puede sostener. Es uno de los finales más poéticamente inocentes de estos últimos años de cine.

No voy a mentir, las sucesivas visiones de *Im Juli* nunca fueron iguales a la primera. Pero para todos siempre hay una primera vez. Difícilmente la volvamos a ver en fílmico. Entonces la tarea es clara: traficarla, bajarla de Internet, escuchar sus canciones, tratar de que todo el mundo la vea. Del total de la obra de Akin es la que tiene que pasar a la posteridad, es la que mi impulso cinéfilo me obliga a contagiar, por el recuerdo de su experiencia, de su placer irreductible y de su inefable, utopista y obstinada sensación de felicidad. ▣

## REENCARNACION

## Caos y control

a favor SANTIAGO GARCIA

*Birth*  
 ESTADOS UNIDOS  
 2004, 100'

**DIRECCION** Jonathan Glazer

**GUIÓN** Milo Addica, Jean-Claude Carrière, Jonathan Glazer

**FOTOGRAFIA** Harry Savides

**MONTAJE** Sam Sneade, Claus Wehlisch

**MUSICA** Alexandre Desplat

**DISEÑO DE PRODUCCION** Kevin Thompson

**INTERPRETES** Nicole Kidman, Cameron Bright, Danny Huston, Lauren Bacall, Alison Elliott, Arliss Howard, Michael Desautels, Anne Heche, Peter Stormare, Ted Levine.



Muchas veces, los méritos de una película son producto de la imaginación de un espectador y de su talento para colocar en la misma, elementos que en realidad no están. Esta generosidad, sin duda, podría beneficiar a películas como *Reencarnación*. Sería un acto de arrogancia considerarme a mí mismo generoso, pero debo decir que si la película fuera todo eso que mis colegas sostienen que es, entonces a mí tampoco me gustaría. Digamos entonces que para mí es buena hasta que demuestre lo contrario. Este prólogo no es gratuito, *Reencarnación* es una película ambigua, que maneja tonos que bordean el ridículo por su excesiva seriedad. Desde mi punto de vista, esta seriedad tiene que ver con la idea de control. Tanto el director/guionista como los personajes de la película intentan ejercer control. El resultado es una película medida, controlada, precisa sólo en apariencia. Sin embargo, detrás de todo eso hay un verdadero caos, un cúmulo de contradicciones que se oponen a esa superficie. Es ahí donde la película encuentra su mayor interés. En cuanto a la trama, en principio todo tiene un misterioso tono mágico, y luego, una forzada (¡necesita más fantasía esto que lo anterior!) racionalidad cuyo efecto más fuerte es una desilusión en los personajes y los espectadores. Pero entonces aparece algo inesperado en el guión que altera todo lo dicho anteriormente. Algo incontrolable e inexplicable surge y no hay nada que hacer frente a ello. La película tiene el final que uno debería haber sospechado desde el inicio, siempre, no interesa cómo se llega a ese final, lo que importa es que en el universo de la protagonista pasa algo que sabíamos que iría a pasar: ella nunca podrá ser feliz. El motivo es muy romántico, el guión busca el motivo, pero en ese mundo correcto, impecable y frío, está claro que nada tiene la perfección que parece tener. Esto es lo que justifica la estética y el tono del film. Su frialdad es sólo la forma en que el director nos anuncia la tormenta permanente que se oculta bajo la superficie, ese océano turbio e incontrolable. Algunos puritanos ofendidos no hicieron más que demostrar este doble nivel que posee la película, al enojarse por la parte externa del film y no así por su oscuridad interior. ■

## Miedo al ridículo

en contra MILAGROS AMONDARAY

En el número 147 de EA me ocupé de la carrera de Glazer en el mundo del videoclip y su inevitable debut en el largometraje, donde las mismas inquietudes y rasgos de estilo aparecían con mayores y menores aciertos. *Bestia Salvaje* representaba esas temáticas recurrentes del realizador, como la idea del destino trágico, del karma, de las visitas perturbadoras. Su segunda película también parte de la irrupción, que en este caso se produce en la vida de Anna (Nicole Kidman), una viuda que recibe la visita de un chico de diez años que afirma ser su esposo fallecido una década atrás. Las fallas de *Reencarnación* no se relacionan con este planteo —que fácilmente podría ser tildado de absurdo— sino con la constante subestimación del espectador, que no va por el lado del didactismo, sino por un camino de megalomanía y pretenciosidad, que nunca le fue ajeno a Glazer, pero que sí había sabido manejar a su favor, sin caer en el vacío intelectual. El conflicto parecía ser el puntapié inicial para la profusión de reflexiones metafísicas y religiosas, pero se termina constituyendo en un solo acontecimiento que no produce ni una mínima consecuencia. Extraño para un director que venía abordando la idea de causa y efecto con un humor ingenioso, producto de riesgos visuales y musicales que se complementaban con una narrativa seca, por momentos unidimensional. En este caso, una secuencia inicial con *steadycam* y un primer plano de su protagonista en la ópera, no son más que recursos de extraña frialdad que utiliza Glazer para recordarnos su talento. Y para un realizador que reniega del estaticismo, de la involución, no deja de ser curioso cómo tropieza con las mismas piedras de su film anterior, repitiendo el mismo esquema, comenzando con una secuencia visualmente atractiva, introduciendo el golpe de impacto para luego caer en la redundancia y en el agotamiento de ideas. Por eso es que el final pone al descubierto una pacatería para llevar la ambición al extremo. No confundamos las cosas, no estamos ante un desenlace de libre interpretación, de demoledoras opiniones sobre el matrimonio y la puesta en duda de la fe, sino ante un realizador que sí homenajea a Polanski, a Dreyer, a Kubrick, pero se queda a mitad de camino con una idea que ni siquiera llega a la categoría de absurda. Glazer no se arriesga nunca y su film no pasa de la liviana provocación. ■

## COMO UNA IMAGEN

*Comme une image*

FRANCIA/ITALIA

2004. 110'

DIRECCION Agnès Jaoui

DISEÑO DE PRODUCCION Jean Philippe Andraca, Christian Berard

GUIÓN Agnès Jaoui, Jean Pierre Bacri

MONTAJE Francois Gédigier

MUSICA Philippe Rombi

INTERPRETES Marilou Berry, Agnès Jaoui, Jean Pierre Bacri, Laurent Grevill, Virginie Desarnauts, Keinie Bouhiza, Grégoire Oestermann, Serge Riaboukine.



# Música vana

por EDUARDO ROJAS

*Como una imagen* es, cabalmente, una película coral. Primero desde lo narrativo, porque el protagonismo de la historia va cambiando de uno a otro personaje con la fluidez de una pieza musical. Después, porque la música está en su centro desde el comienzo al fin. Lo está en las clases de canto que la joven Lolita toma con Sylvia (Jaoui) y en el coro que integra; en el casete en donde Lolita registra su canto, y que inútilmente acerca a su padre Etienne (Bacri), incapaz de dedicarle unos minutos para oírlo.

La música se oye o no. Esa es la cuestión. Sylvia lo hace permanentemente, por su profesión (maestra de canto) y por su sensibilidad, que le permite distinguir cada voz y los distintos reclamos que ellas traen: la obesidad de Lolita, sus desencuentros amorosos; la inseguridad del marido de Sylvia, el escritor Pierre; y finalmente la manía egocéntrica de Etienne que, al contrario de Sylvia, sólo es capaz de escuchar palabras, especialmente las propias, que le han dado fama y fortuna como escritor y editor.

El coro de voces que suma la historia no canta la misma canción, y además casi siempre desafina, Lolita ama a Vincent y desaira a Sébastien; Pierre se desalienta por su falta de reconocimiento como escritor, pero cuando lo obtiene se convierte en uno más de los acólitos de Etienne y se entrega, aun a disgusto, a la frivolidad. Etienne es una especie de monstruo doméstico

que maneja las vidas de los que lo rodean con la indiferencia y el desapego con que pueden moverse las fichas de un tablero de ajedrez (sin embargo cuando pierde una partida con Pierre reacciona con el malhumor de un general que hubiera perdido una batalla).

El de *Como una imagen* es un mundo discordante, a la busca de una partitura y un director que impongan la armonía en los afectos, la gentileza, el buen trato, la belleza apolínea de una pieza musical.

Hablar de una partitura es en el cine hablar de un guión. Jaoui y Bacri creen y practican el culto de lo bello, del orden y la concordia. Jaoui viene del teatro y la música, y su cine registra esa marca, pero su eclecticismo la aleja de la amenaza de *qualité* que implican esos antecedentes. Su filiación cinematográfica está lejos del vendaval que significó la *nouvelle vague* y su saga. Marcel Carné, Mijalkov, pero también Renoir (ver entrevista de página 14). De esa mezcla resultan la fluidez y el encanto con que se desarrollan sus películas, más cerca de Truffaut que de Autant Lara, por nombrar dos extremos. Sus temas parecen ser el enfrentamiento de la sensibilidad y las rutinas de lo cotidiano (*El gusto de los otros*), el vaivén de los sentimientos y las relaciones familiares (*Como una imagen*, el guión de *Un aire de familia*). En ese orden, *Como una imagen* es bastante más oscura que *El gusto de los otros*. El ver-



dadero protagonismo es el de Sylvie enfrentada a Etienne. Un enfrentamiento en donde todos los demás resultan víctimas, y los dos rivales obtienen victorias pírricas. Si Etienne se queda con su joven mujer, con la adulación de sus satélites, con el poder que le da su prestigio como editor, también debe cargar con la abulia que a su egocentrismo le provocan estos mismos hechos. Pareciera que Etienne ya no tiene energía propia sino que vive extrayéndola de los demás, vampiro discreto que reencuentra la inspiración literaria despreciando el fugaz momento de triunfo de Lolita. Sylvie, en cambio, abandona ese mundo de egoísmo y pequeñas miserias con un acto de justicia: haciendo sonar a todo volumen la voz de Lolita para que se imponga a la sordera afectiva de Etienne. Triunfo pasajero como todos, *música porque sí/música vana*, pero música al fin, un amago de orden en un mundo que no responde a la lógica de ninguna partitura. ▀

## Como un sonido

La actriz, guionista (entre otras, de las películas de Resnais *Smoking/No Smoking* y *Conozco la canción*), directora y también cantante Agnès Jaoui estuvo en Buenos Aires para promocionar el estreno de *Como una imagen*, pero terminamos hablando más del sonido. **por JAVIER PORTA FOUZ Y EDUARDO ROJAS**

Tus dos películas como directora comparten algunas características, como tratarse de varios personajes interrelacionados, pero esta segunda es más amarga. ¿Tiene esto que ver con el cambio de ambiente? *Como una imagen* transcurre en una clase socio-cultural más alta que *El gusto de los otros*. Pienso que la razón es que el tema del poder, la gente con más poder no da temas tan cómicos. En *El gusto de los otros* el personaje de Jean-Pierre (Bacri) era el personaje de un hombre que se abría a la vida, al amor, a la cultura, entonces era más "simpatético". En *Como una imagen*, el personaje principal, el de Lolita, ella tiene un poco los defectos de su papá (Bacri, que está lejos de ser el personaje más querible), y entonces tal vez ésa sea la razón... pero nuestro objetivo no estaba para nada en criticar este mundo, pienso que este tipo de relaciones se da en todos los ambientes, no es una cuestión de clase social.

Yo creo que hay en común entre ambas películas cierta fragilidad interna, por ejemplo en *El gusto de los otros* esa apertura de Bacri hace que comience a integrarse, a descubrir otra cosa, pero creo que todos tienen un mayor o menor grado de fragilidad.

Sí, y la paradoja es que nosotros tratamos siempre de esconder nuestra fragilidad, y pienso que muchas veces la fragilidad de la gente es la mejor parte de la gente. Pero como la sociedad te empuja a parecer fuerte, todos se esconden detrás de una apariencia, y lastiman tratando de demostrar el otro lado de la gente. De todas formas, estamos todos solos y sabemos que vamos a morir. Y que todos queremos la misma cosa: estar felices, encontrar el amor.



¿El cambio ese se produce cuando dejan la fragilidad y pasan a tener poder, a sentirse poderosos, como Bacri en *Como una imagen*? En realidad tener poder es poder ser libre. Puede ser que un hombre que trabaja en el correo sea libre. Conozco mucha gente que tiene un gran poder, pero que no tiene el poder de ser libre, y otros que tienen poco dinero y que son libres.

Tus películas, tanto las dos como directora como en las que hiciste los guiones (junto a Bacri), que pudimos ver aquí (*Conozco la canción* y *Un aire de familia*), son películas de muchos personajes, con muchas interrelaciones, en las que no es fácil identificar uno o dos protagonistas. ¿Pensás trabajar siempre así con muchos personajes? Tenemos ganas de cambiar un poquito de forma o de no sé qué, pero al mismo tiempo me gusta escribir sobre mucha gente, y como Jean-Pierre y yo queremos actuar en nuestra película, ya hay dos personajes de base. Hasta ahora no hemos querido hacer una película con pocos personajes, principalmente, entonces necesitamos a los otros. No puedo decir hasta qué punto podría cambiar.

Parece ser muy importante la música en tu



cine como directora o guionista, es evidente en *Conozco la canción*; *El gusto de los otros* termina con una fuerte catarsis musical, y en *Como una imagen* tu personaje es una profesora de música... ¿Qué papel cumple la música en tu cine y en tu vida?

En mi vida tiene un papel muy pero muy importante. Como le pasa a Lolita en *Como una imagen*, me ayuda mucho, no paso un día sin escuchar música. Recientemente he grabado un disco y voy a salir de gira cantando con unos músicos cubanos y un argentino. Me gusta mucho cantar. Hicimos conciertos el mes pasado. También pienso que hay una cosa en común entre escribir, actuar y dirigir, que es el sentido del ritmo, y que es necesario para dedicarse a esta profesión y para hacerla bien. Chaplin también era músico. Es una cuestión de ritmo, el cine americano tiene super-buen ritmo, un-dos-tres, un-dos-tres, un poco siempre lo mismo para mi gusto, pero tienen esa cualidad, al contrario del cine de Mijalkov, por ejemplo: dos personajes, un cuarto, tú estás en otro ritmo, te olvidas del tiempo, no sabes si la película dura una, dos o tres horas...

Bueno, otro director que hace música es



**John Carpenter... por otro lado, hay cierta tendencia en un sector del cine contemporáneo a prescindir de la música, lo tuyo es más clásico...**

Mi cine es súper clásico, es una cuestión de cultura. Pero me pasa por ejemplo en el cine americano, a mí no me gusta para nada la música que utilizan en general. Por ejemplo, viene la muchacha y ponen una música melooooosa, y eso me provoca no poder mirar más la película, no puedo mirar más, para mí es una cuestión muy importante. Para mí la música tiene mucho riesgo de envejecer mal. Casualmente, hace poco volví a ver la película de Sergio Leone *Érase una vez en América*, y la música—que es de Ennio Morricone que es un gran compositor— queda tan marcada y omnipresente que no queda bien. Entonces no sé, no hay reglas... en la última película de Bergman la utilización de la música es perfecta. Ya sea Bergman o Almodóvar o David Lynch, todo gran director tiene una relación particular con la música. Es tan subjetivo... yo pienso que el sonido es súper importante, puede cambiar una película completamente. Yo he hecho una película como actriz, que se llama *24 heures de la vie d'une femme*, que yo vi primero una mezcla inicial de sonido y era una cosa, pero después con la mezcla final ya no era la misma película. Se había perdido la emoción. Es muy importante el sonido, pero es un arma de doble filo.

En el cine de hoy hay una tendencia a la sobreproducción. Y creo que si tu cine se siente cercano es porque está muy trabajado a nivel guión, por ejemplo, pero nunca llega a estar sobreproducido.

Hay una tentación hacia eso, que incluso la viví yo que tengo el mejor ingeniero de sonido del mundo (Jean-Pierre Duret), que es súper preciso, que le gusta el sonido directo, que le gustan las voces. En mi primera película, cuando vi los rush, me parecía que ya estaba terminada. Estaba tan bien, el sonido era tan bello, y estaba el ingeniero del sonido, y el asistente y el amigo del ingeniero de sonido. Y entonces vinieron dos meses de pesadilla, porque que el ruido de la puerta (Jaoui hace ruidos exagerados de puerta como ejemplo), que el otro ruido, que el otro efecto... el ingeniero quería poner todo esto, y como era mi primera vez lo dejé, y después cuando lo vi me parecía horrible todo arreglado de esa manera. Y entonces yo dije, quiero las cosas más crudas, el sonido real, las voces de la gente, los defectos. Evidentemente sobre el sonido tengo una sensación totalmente diferente de la que tienen otros realizadores. A veces veo un plano de dos personas, y está el mar de fondo, y en el plano siguiente, que es el contraplano, el sonido del mar pasa al otro lado de la sala y eso a mí me distrae, me pongo a pensar ¿qué es eso? Bueno, además de lo malo que es en sí mismo el doblaje, también arruina parte del sonido. Es súper importante el sonido, para mí es quizá más importante que la imagen, si es falso el sonido se arruina todo.

**Bueno, en tu cine eso está cuidado, para no excederse y llegar a la sobreproducción sonora, que es un mal muy extendido en el cine actual, incluso en un cine que podemos llamar "de personajes", de repente te meten un helicóptero que entra por un lado y sale por otro, y te hacen exhibicionismo del *surround* y perdiste la empatía con los**

**personajes, la concentración...**

Es verdad, yo me enteré de una cosa increíble, que es que el del *mixer*, el que hace la mezcla de sonido, es en Francia el puesto más pagado de todo el cine.

**Por eso quieren hacer tantas cosas...**

(Risas). Claro, tiene que probar que valen, por eso ponen sonidos por ahí, y por allá (Jaoui hace ruidos varios).

**En la vasta tradición del cine francés, ¿dónde te ubicás?**

No sé..., te puedo decir que adoro las películas de Carné-Prévert, Renoir, pero también de Bresson, de Pagnol, y de otros que son menos conocidos como Pascal Ferran.

**No has nombrado a Godard.**

Hay películas de él que adoro, como *El desprecio* o *Pierrot le fou*, pero hace un rato que no veo una película de Godard que me guste, le perdí un poco el rastro.

**¿Y cómo fue trabajar con Alain Resnais?**

Maravilloso, es un hombre tan bueno como sus películas, entonces fue un placer trabajar con él, trabaja con mucho respeto, con un ritmo especial.

**Tenés una tradición teatral... una formación en ese sentido.**

Sí, de hecho, *Un aire de familia* existió primero como obra de teatro.

**¿Y cómo es el paso al cine? ¿Cómo viene la atracción por el cine?**

El hecho de poder viajar, conocer gente, es muy importante también, adoro a los actores, es más fácil poner muchos actores en una película que en una obra de teatro.

**Jean Cocteau decía que las enseñanzas del teatro no servían en absoluto para el cine, ¿estás de acuerdo?**

No, pero la verdad es que creo que la experiencia de vida sirve más que todo. ■

## AMARELO MANGA

BRASIL, 2002, 100', DIRIGIDA POR Cláudio Asis, CON Dira Pires, Chico Diaz, Matheus Nachtergaele, Jonas Block.

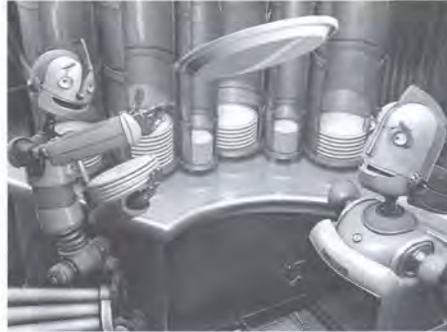


El viejo dueño del Texas Hotel de Recife, en el que transcurre la mayor parte de la película, ha muerto. El cocinero del hotel se cuestiona su futuro a partir de la muerte de su empleador. Un sacerdote, amigo del difunto, le responde: "todo a su tiempo, Dinguinha. Dios hizo al mundo lleno de misterios para que podamos descifrarlos. Si te fijás bien, la muerte de Bianor puede ser la señal que esperábamos para cambiar. Pero lo más probable es que no signifique nada". En este momento, por lejos el más interesante de esta ópera prima de Cláudio Asis, se refleja la mayor inquietud del director: trabajar alrededor de la oposición entre lo sagrado y lo profano. La exageración es fundamental para Asis, por eso es que las fallas nunca son mínimas en *Amarelo manga*. Cada vez que el director parece piñar en alguna decisión se tiene la sensación de que cometió un error grosero. O al menos así se sienten planteamientos torpes como el enfrentamiento constante entre dos estéticas: una sucia, en los planos que la cámara se mueve bruscamente para perseguir a los personajes, y otra que se pretende pura, que Asis busca al ubicar la cámara en ángulo cenital y al deslizarla en pausados travellings. Al director jamás parece interesarle ser sutil. Sus personajes, al estar contruidos en base a estereotipos, no requerían profundizar en sus personalidades. Sin embargo, se los fuerza a monologar a cámara sobre ellos mismos con una intensidad agresiva para el espectador.

Es cierto que en este derrotero de la exageración no todas son piedras para Asis. *Amarelo manga* tiene algunos momentos de libertinaje visual en los que se pueden disfrutar cosas como el sacrificio de un animal en un matadero, una mojiagata arrancando de un mordisco una oreja a la amante de su marido y una obesa que se nebuliza la vagina. Pero éstas no son más que pequeñas imágenes mágicas que intentan darle algo de vida a una película que, al equivocarse en casi todos sus planteos, parece condenada desde su concepción. **Nazareno Brega**

## ROBOTS

ESTADOS UNIDOS, 2005, 91', DIRIGIDA POR Chris Wedge, Carlos Saldanha, VOCES Ewan McGregor, Robin Williams.



Sin llegar a ser una gran película, *Robots* se eleva bastante de la media del cine de animación digital no perteneciente a Pixar, lo cual resulta una sorpresa, ya que sus directores son los mismos de *La era del hielo*, un film con muy poco de rescatable. Pero el guión de *Robots* fue escrito por Lowell Ganz y Babaloo Mandel, cuyo historial incluye películas como *Un equipo muy especial*, *EdTV* y *Olvidate de París*, por lo cual uno podría sospechar de antemano que aquí habrá un puñado de chistes y *one-liners* por lo menos rescatables. Y en *Robots* los hay a montones. También podría hablarse de lo bien trabajada que está la animación y ese tipo de tecnicismos que a la hora del resultado final no importan tanto si no hay buenas ideas visuales que la sostengan, pero *Robots* las tiene. Ya sea en el diseño de los robots en cuestión (bien retros, bien "chatarrescos", lo cual es funcional a su extrañamente subversiva trama; cada uno de ellos un personaje en sí mismo), de la ciudad que remite a la *Metrópolis* de Lang pero en versión multicolor, de la casa del inventor devenida en dominó gigante convertido en mar donde los protagonistas surfean (el momento más alto de la película), aquí se nota que no todo es "perfección técnica", sino que también hay imaginación.

Pero *Robots* tiene el mismo problema que aqueja a varias películas animadas de los últimos tiempos. Ya está cansando bastante eso de que en cada película animada que trata a tal o cual grupo (ya fueran animales, peces, o personajes de cuentos de hadas), siempre, como si fuera una ley, todos y cada uno de los elementos que aparecen deben ser una pequeña variación del mundo real. ¿Por qué esa negación a crear mundos completamente propios sin correlación con el mundo de los humanos? ¿Por qué todo tiene que ser "como acá" pero "en versión robot", o "en versión insectos" o en versión de lo que sea? La imaginación que tuvieron los animadores para crear los escenarios deberían haberla extendido a esto también.

**Juan Pablo Martínez**

## LA LLAMADA 2

*The ring 2*

ESTADOS UNIDOS, 2005, 108', DIRIGIDA POR Hideo Nakata. CON Naomi Watts, Simon Baker, Sissy Spacek.



Érase una vez, allá por 1998, un film de terror japonés llamado *Ringu*. La película dirigida por Hideo Nakata, remake a su vez de un telefilm, se convirtió en uno de esos murmullos de culto que retumban en todos lados, hasta que en 2002 fue adaptada por Hollywood y, dejó de ser pasión de unos pocos. Más nakatos que Nakata, varios críticos salieron a defenestrar a *La llamada* de Gore Verbinski con el contraste como única pólvora. Verbinski fallaba en la creación de un clímax (cosa que *Ringu* lograba) pero ganaba en ranking de miedos. Ahora llega *La llamada 2*, que no es una remake de *Ringu 2* sino una nueva historia, pero con Nakata tras las cámaras.

En todas las películas de la saga, ya sea en las precuelas o secuelas, la trama se construyó en torno a la condena originada por ver un videocasete engualichado: morir a los exactos siete días de verlo en manos del fantasma de una niña. El terror creado alrededor del uso de un objeto cotidiano se convirtió en una veta que trajo un nuevo aire fresco a un género que muchos tenían por agotado. Pero *La llamada 2* abandona esa línea y se vuelca por completo al terreno de la posesión: la niña fantasma, Samara, invade el cuerpo del hijo de Rachel (Naomi Watts).

La sabiduría de Nakata a nivel visual, más que evidente en la composición de cada encuadre —que sirve, a veces, de parche para los notorios huecos narrativos—, es morigerada por el machacador uso que se hace del sonido. Allí donde una imagen puede hablar más que mil violinas, Nakata desconfiará de su mayor virtud. Otro problema radica en David Dorfman, el actor que hace del niño poseso. Aun así lo más importante de *La llamada 2* es ofrecer una escena absolutamente [fascinante! que opaca al resto del film por la destreza (y la libertad) con la cual está filmada y la tensión que genera, a pesar de estar forzadísima dentro del guión: el intento de inmolación por parte de una docena de ciervos contra un auto.

**Juan Manuel Domínguez**

## AMOR ETERNO

*Un long dimanche de fiançailles*

FRANCIA / EE.UU., 2004, 134', DIRIGIDA POR Jean-Pierre Jeunet, CON Audrey Tautou, Gaspard Ulliel.



Un Jeunet pos*Amelie* era de temer. Y, desgraciadamente, no sólo se duplicó su pomposidad sino que se puso algo redundante. De nuevo, la cara de Audrey Tautou todo el tiempo tatuada en el centro del encuadre, y también conmovida porque encuentra otra cajita con recuerdos que la disparan a los destinos sentimentales y artificiosos. Además de reiterar actriz y punto de partida narrativo de su opus anterior, *Amor eterno* está plantada alrededor de la Primera Guerra Mundial, y Jeunet encuentra en la reconstrucción histórica otra coartada para desplegar su habitual detallismo obsceno de director de arte. Así las cosas, la película se torna demasiado dulce y melancólica, con una estética insistente de tarjeta postal sepia; imágenes crepusculares y bélicas superproducidas que se exhiben apiladas como objetos de bazar de barrio rico. Pero lo más molesto es la tendencia al *travelling* elegante, al ballet mecánico de movimientos de cámara calculados que reencuadran con la clara intención de regodearse en la artificialidad visual propia de un almanaque de agencia de turismo. Un *travelling* sobre un disco girando, otro *travelling* sobre una trinchera donde están sepultadas ordenadamente las sobras humanas tras una explosión: *Amor eterno* es el museo del horror del *travelling qualité*, un muestrario caduco que se esfuerza por ser fino, pero abusa de un reduccionismo estilístico. En el colmo de la seudofisticación, la película decide internarse en una trama mínima que intenta desenredar, pero que termina en tan poca cosa que no justifica las dos horas y pico de su (kilo) metraje, muy excedido en *flashbacks* del frente de batalla. Y falta avisar lo peor: Jeunet pierde los salvoconductos que todavía lo llevaban hacia sus costados más interesantes: no hay vestigios de su humor y ni de su exageración directa sin miedo al ridículo. Lo que sí hay en *Amor eterno* es un *storyboard* muerto dibujado para el interés de una cinefilia que se parece bastante a la antropología forense. **Diego Trerotola**

## OJOS

*Jian gui*

TAILANDIA, 2002, 99', DIRIGIDA POR Oxide Pang Chun y Danni Pang, CON Angelica Lee, Candy Lo, Wilson Yip.



De un tiempo a esta parte, los muertos del cine estaban convirtiéndose en unos seres reblandecidos e impotentes ante las injusticias cometidas contra ellos mientras todavía respiraban, en lugar de cumplir con su (sobre)natural y mucho más digna tarea de meter miedo sin reparar en gestos sentimentales ni perdonar a *bypásicos*. Estábamos extrañando demasiado aquellos tiempos en los que el único motivo de su conducta era la más pura maldad, y no una serie de traumas similares a los de cualquier mortal bienpensante. En los últimos años y gracias al cine venido de Oriente, los espectadores hemos tenido la fortuna de tutearnos otra vez con el mal metafísico más oscuro y siniestro. Algo de esa gratitud también puede ser destinada a esta película de los hermanos Pang, que hace olvidar un poco –tampoco demasiado– a tanto fantasma amigable y espectro enamorado con crisis de identidad que anda dando vueltas por las pantallas occidentales. Esto no significa que *Ojos* sea categóricamente original o brillante, pero sí efectiva. Es cierto que no mantiene la tensión dramática de *The ring* –aunque su puesta en escena sea mucho más estilizada– ni las líricas resonancias existenciales de *Kairo* –por citar sólo dos de los títulos japoneses más representativos de los últimos años–, pero el uso casi virtuoso del fuera de campo sumado a los oportunos efectos de sonido consiguen asustarnos en forma durante al menos tres cuartas partes de la película (basta con recordar el agonizante viaje en ascensor y el vuelo de la ex alumna en la escuela de caligrafía). A esa altura de las pulsaciones, que ciertas vueltas del final desbaraten el clima conseguido hasta entonces resulta menos relevante que la satisfacción por lo visto –incluso con los ojos bien cerrados– y sufrido hasta entonces. **Marcos Vieytes**

## LA VIDA ES UN MILAGRO

YUGOSLAVIA/ FRANCIA, 2004, 155', DIRIGIDA POR Emir Kusturica, CON Slavko Stimac, Natasa Solak, Vesna Trivalic, Vuk Kostic.



Un gato se arroja sobre una paloma y la lastima. Un perro se arroja sobre ese gato y, un segundo antes de que mate a la paloma, lo lastima. *El pez grande se come al chico*. De fondo, la guerra. Así, las metáforas marca Kusturica. *La vida es un milagro* es más descarada que cualquier otra película del director, y abundan citas explícitas a Shakespeare, largas trifulcas tiradas de los pelos, vasijas, esculturas y televisores rotos, colores saturados y sobre todo, llantos, gritos, fiestas kitch, ceremonias chillonas, funcionarios corruptos y cocainómanos, y muchos, muchísimos animales. Kusturica es trazo grueso, bombardeo y acumulación. Kusturica es repetición, y *La vida es un milagro* es un calco de todas sus películas anteriores. Nada nuevo bajo (o a los costados, o sobre) el sol: una imagen fuerte que atraviesa –¿y sintetiza?– la película (en *Gato Negro Gato Blanco* el chanco que se comía el auto; en ésta, el burro que no se quiere mover de las vías) fiestas grotescas en un entorno bélico (*Underground*), la irrupción de lo sobrenatural en el momento más tenso de la narración (*Sueño de Arizona*). ¿Cuántas veces vimos bandas multitudinarias móviles recorriendo el paisaje Balcánico? Eso era *Super 8 Stories*. Esta es un kilométrico *deja vu*: Kusturica al cuadrado. ¿Se le puede reclamar a un director tener un universo acotado o repetitivo? Dice Borges: “el escritor –llamémoslo así– Alberto Hidalgo señaló mi costumbre de escribir la misma página dos veces, con variaciones mínimas. Lamento haberle contestado que él era no menos binario, salvo que en su caso particular la versión primera era de otro.” No sé. A mí no me molestó, por ejemplo, ver *El Dorado* cuando ya había visto *Río Bravo*. Y son la misma película. Quizá la obra de Kusturica no es tan interesante (ojo, a mí me gusta mucho *Sueño de Arizona* y bastante *Gato Negro Gato Blanco*) como para ver una y otra vez la misma película. O tal vez no haya objeto en detenerse a rever y analizar los matices de una obra que se planta como abierta y, orgullosamente, anti-matices. **Ezequiel Schmöller**

## TOMALO CON CALMA

*Be cool*

EE.UU., 2005, 118', DIRIGIDA POR F. Gary Gray, CON John Travolta, Uma Thurman y Vince Vaughn



Escena a la salida de esta película, Diego Trerotola dice: "Esta película tiene miedo de ser *cool*, un miedo culposo".

La película me hizo acordar a un mecanismo muy típicamente autocelebratorio de la industria de cine cuando cada algunos años le da por referirse a sí misma de forma bastante cínica e insoportable, ya sea en su vertiente moderna, pretenciosa y exhibicionista del artificio (*The player*, de Altman), lúdica y tonta a la vez (Austin Powers en *Goldmember*, de Jay Roach) o en su vertiente ultracanchera y algo más clásica (*La gran estafa*, de Soderbergh), erigiéndose ya como puro artificio. Sea cualquiera el caso, hay una mala lectura posmoderna, aquella que considera que la múltiple conectividad tiene un valor *per se* en el sólo hecho de *linkear* con otros elementos que no le son propios. Bueno, no creo que *Tómalo con calma* sea una película temerosa de su "coolismo", sino que creo que *linkea* mal para justificarlo, sobre todo en base al automatismo feroz del valor iconográfico, una idea de autorreferencialidad de la industria del espectáculo bastante pobre, limitada y peligrosa. Una idea que empieza y termina en el mismo lugar. Ombliguista, carente de vida propia (al mejor estilo de *La gran estafa*), estamos ante una película exclusivamente de guión. Es en esa forma tan reducida de referir al cine (y también a la música), a partir de sus iconos cristalizados, que el film adquiere una visión publicitaria del mundo. No es casual la multiplicidad de posters que la película exhibe. Mucha referencia en ausencia, como si solapadamente fuera *cool* pensar la historia del cine como punto muerto. Y sí, quizá haya algo de culpa en el procedimiento de destruir referencias (observar sino el poco accidental plan de re-poner a Travolta y Thurman bailando juntitos, re-tornando al baile de *Pulp Fiction*), y todo sea un viva la pepa... pero con onda y respeto, claro. No hay alegría posible en esta película, apenas un poco de aire en la imperfección aparatosa de ese personaje imponente llamado The Rock, que aquí tiene un papelito adorable. **Federico Karstulovich**

## ORO NAZI EN ARGENTINA

ARGENTINA, 2005, 93', DIRIGIDA POR Rolo Pereyra



La avanzada de estrenos argentinos trae una oleada de documentales consigo. Una gran parte en video digital y apenas un porcentaje mínimo en filmico. *Oro nazi en la Argentina* pertenece a ese selecto grupo. Y de alguna manera, como si tuviese que reafirmar su condición de ser película en celuloide, todo en la película es más bien grandote: la producción, la reconstrucción de época que domina varios segmentos de la película, la ambición de, partiendo del tema del tesoro nazi diseminado por el mundo, utilizar la metáfora del saqueo nazi como lente para leer la historia argentina de los últimos ochenta años. En ese perfil grande, monstruoso, la película consigue varios aciertos (la investigación y la narración de documental clásico son bastante precisas y casi sin baches) y algún que otro desliz (las reconstrucciones de época, la edición poco inspirada, la generalización histórica del último tramo y su relación con la memoria), sin embargo logra establecer un mapa apasionante, permitiendo inclusive una inteligente crítica al peronismo. De la riqueza de los materiales de archivo y de la exhaustiva investigación es de donde parte el recorrido de la narración que aun en sus pretensiones didácticas del cierre (que recuerdan mucho al perfil de los documentales *La república perdida I y II*) logra abrir un abanico de posibilidades que la sitúan en un espacio inadecuado entre la representación ficcional de un tema real –pero que adquiere todos los tonos de una mitología: recordar si no la presencia nazi en la primera y la tercer parte de la saga *Indiana Jones*–, y la reconstrucción de los acontecimientos propia del documental clásico. No es casual, en este sentido, la insistencia en la reconstrucción de época en tono ficcional –puesta bastante chata que no brinda mayores aportes estéticos– por el contrario, la película gana al utilizar el espacio en off, el valioso registro presente de los lugares de tránsito que la película menciona, actualización, y puesta en tensión del problema. **FK**

## ADULTERIO

*We Don't Live Here Anymore*

ESTADOS UNIDOS, 2004, 101', DIRIGIDA POR John Curran, CON Mark Ruffalo, Laura Dern, Naomi Watts, Peter Krause.



Ya sería hora de renovar o repensar el término *qualité*. Esto es: película "a" toca temas "importantes", reposa demasiado en el guión, es teatral, hay un regodeo en las miserias ajenas, ¡bingo... es *qualité*! Y a otra cosa. A mí me cansó esa descalificación ligera de películas sólo porque "tocan temas importantes". Que las películas toquen los temas que quieran. Y todo esto por lo siguiente: no tengo un particular interés en defender *Adulterio*; sí tengo algo de ganas de protegerla de ese término-comodín. Yo no lo aplicaría con tanta ligereza, y menos a una película como *Adulterio*, que está muy lejos de otras *qualité*-insufribles como *Las Horas*.

De hecho, tengo la impresión de que John Curran, el director del film, sabe perfectamente lo que es el cine *qualité* y se cuida de no caer en determinados mecanismos o recursos facilistas. *Adulterio* es, desde casi todo punto de vista y durante casi todos sus momentos, una película medida. La musicalización es medida, las actuaciones son medidas (menos la de Laura Dern, que parece sentir y gritar y llorar todo mucho más intensamente que el resto de los mortales) y buena parte de los diálogos también lo son. Es cierto, hay determinados parlamentos que, al estar tan trabajados y elaborados, terminan atentando contra cierto "realismo" dialogal al que parecía apostar el film. Además de la actuación de Laura Dern, lo que más desentona es el montaje. Se "dice" mucho a través de él: se equiparan parejas y personajes que tienen mecánicas y personalidades realmente diferentes. Un montaje mentiroso, entonces; mentiroso y desacertado.

*Adulterio* crece desde una incertidumbre de base. El director (y, supongo, su equipo de trabajo) no saben bien qué es la infidelidad, por qué se la práctica, si puede ser sana, y -en última instancia, no conocen o no se juegan por una o más respuestas frontales que hubieran asesinado a la película. Hacer una película sobre-la-infidelidad reclama cierta ambigüedad. *Adulterio* la tiene. **EZ**

## ANTES QUE TERMINE EL DÍA

If Only

EE.UU., 2004, 93', DIRIGIDA POR Gil Junger, CON Jennifer Love Hewitt, Paul Nichols y Tom Wilkinson



Junger&Junger. O cómo un pensador de ultraderecha (Ernst Jünger) es ideal para pensar la previsión pequenoburguesa de la seguridad y el confort en las sociedades económicamente avanzadas, a partir del dolor y la pérdida.

Gil Junger (no da para hacer un chiste con el nombre), dirigió hace algunos años una muy lograda comedia "escolar" (*10 cosas que odio de ti*) con la excusa de trasladar *La fiercecilla domada*. Ahí todo era cuerpo, hormonas y velocidad del presente. *Antes que termine el día* es una película que piensa el dolor como vacío de presente. No es una mala idea. Es decir, que autodetermina la presencia del sujeto como objeto de acción, sólo en tiempo futuro. En su proyección de conflicto, en sus personajes expectantes del éxito inmediato, en la vida a plazo y el matrimonio como fin último. Un giro de guión banal y escasamente provocativo hace el resto y empuja por el acantilado lo que ya se caía solito.

El tándem Hewitt&Nichols genera la misma química que el durazno y la mostaza juntos (no interpreten quién es qué). Y todo se revuelve en las tripas.

Otro triunfo del eje del mal (pero en versión *petit*, claro está). **Federico Karstulovich**

## EL JARDIN DE LAS HESPERIDES

ARGENTINA, 2003, 102', DIRIGIDA POR Patricia Martín García, CON Mónica Galán, Edgardo Moreira, Augusto Britez.

Actriz porteña va a Neuquén, sale a dar unas vueltas por ahí sin saber muy bien a dónde (la cámara tampoco), tropieza sin querer con las vértebras de un dinosaurio (esto último que escribo es literal), y se le frustra (momentáneamente: el Arte siempre triunfa) su proyecto de levantar un anfiteatro donde recitar los clásicos griegos. Les juro que cuesta moderar la bronca ante tama-

ño despropósito: plata tirada, planos gratuitos, desidia, pomposidad (cita de Hesíodo en los títulos incluida), humor involuntario y desgastados paisajes dignos de una de Vieyra o Leo Fleider por Volver. Aunque si bien la miro –y superada la vergüenza ajena que provoca primero– debo admitir que me divertí bastante. En lo más parecido al clímax de una secuencia romántica, por ejemplo, la protagonista le pregunta a un paleontólogo: "Che, ¿cómo habrá sido el sexo entre los dinosaurios?". Acto (sexual) seguido, su partenaire se lo explica. ¿No es fino? **Marcos Vieytes**

## 1420, LA AVENTURA DE EDUCAR

(exhibida en DVD)

ARGENTINA-EE.UU., 2005, 89', DIRIGIDA POR Raúl Tosso. CON Joaquín Furriel.

*1420* es, ante todo, una película ostensiblemente pensada para la pantalla chica. Sin más, sus limitaciones estéticas se derivan de esa presunción. Cabe destacar, sin embargo, que en esa lucha vana de contenido vs. continente, el segundo término queda más bien rezagado, superado, ante todo, por el peso real de la aventura.

El problema radica en que el film nunca logra avanzar más allá de la intensidad anecdótica de lo narrado, queda, estéticamente, no muy lejos de cualquier representación oficial y solemne de la historia.

Y aunque son evidentes los intentos por desautomatizar el registro de los libros –el registro oficial–, mediante variados recursos (interpelaciones a cámara, reconstrucciones en tono humorístico), la película se ve constantemente superada por la épica de sus protagonistas. Es decir, *1420*, con su didacticismo de manual escolar modernizado, no aporta mucho más que una estimulante inquietud por descifrar el porqué de la empresa de enseñar. Un porqué del individuo, no un porqué del Estado. Quizás ese sea el mayor aporte de esta pequeña película para tv. **FK**

## CONSTANTINE

ESTADOS UNIDOS, 2005, 121', DIRIGIDA POR Francis Lawrence, CON Keanu Reeves, Rachel Weisz, Shia LaBeouf, Pruitt Taylor Vinve, Djimon Hounsou.

Otro pelotazo para las adaptaciones del comic al cine. Pero *Constantine* no duele tanto como se podía esperar. El principal problema no es –vade retro, fanáticos– que el magistrado en magia negra abandone sus rasgos característicos (ser rubio, hablar en

*cockney*, vivir en Londres) y los cambie por la fisonomía de Keanu Reeves y la ciudad de Los Ángeles. Sino el abandono del "cancherismo" del personaje, bien explotado en tono *noir* al comienzo, en pos de efectivismos visuales y sonoros a la *Matrix* ("cosas congeladas mientras alguien las atraviesa" y así). El sobrepeso generado por el uso de los efectos (para la producción masiva de diablos, infiernos y otras mentiras) casi logra anular el carisma de Reeves –que no puede sacarse el olor a Neo–, la belleza de Rachel Weisz (*La momia*) y el uso de elementos del catolicismo como si de piezas de ajedrez se tratara. **Juan Manuel Domínguez**

## HITCH, ESPECIALISTA EN SEDUCCIÓN

Hitch

ESTADOS UNIDOS, 2005, 117', DIRIGIDA POR Andy Tennant, CON Will Smith, Eva Mendes, Kevin James, Amber Valletta, Michael Rapaport, Adam Arkin.



Una extinta revista de historietas llamada *Susy, secretos del corazón* contaba fábulas de amor (o desamor) forjadas a base de modelos melodramáticos estereotipados y con una autoconciencia de 300 km/h. Ambos elementos le permitían moverse de forma ligera por los terrenos del romance, libre de toda moral o juicio de valor. Todo lo contrario sucede en *Hitch*, el nuevo film de Andy Tennant (*No me olvidas*). La historia de un profesional (sic) en el conocimiento de lo que ellas quieren y su descubrimiento de que "en el amor no hay reglas" es fosilizada a partir del uso misógino de dicha habilidad ("Yo tengo trabajo gracias a que ustedes son así", grita enojado el experto). Sumado encima a la justificación, también misógina, que se hace de su "oficio" (al doctor lo dejaron y por eso "hace lo que hace"). Con semejantes ideas poco importa que no haya ningún gag con el timing correcto, que la química entre Mendes y Smith sea nula o que esta cosa dure dos horas. **JMD**

## LA TRAMA DE LA VIDA

FRANCIA, 2004, 89', DIRIGIDA POR Éléonore Flaucher, CON Lola Naymark, Arianne Ascaride, Jackie Berryer, Anne Canovas, Thomas Laroppe, Arthur Quehen.



Claire prefiere fingir que tiene cáncer y arrancarse un mechón de pelos antes que confesar su tapado embarazo de cinco meses. Madame Mélikian, madre de un hijo muerto, no puede fingir nada. Ambas mujeres se mezclan a partir de una relación profesional basada en su pasión (la costura) y abren nuevos espacios allí donde la tristeza los había clausurado. Con este material cualquier director podría haberse hecho un caldo con un gusto bastante similar a un telefilm, pero Flaucher logra un tono seco y distante que no hace más que agigantar a sus dos protagonistas. Haciendo uso de una paleta de color gélida logra que cada sensación sea identificable por el tono que adquiere, desde la furia naranja del pelo de Claire hasta el verde en fuga de unos bosques que poco importan. Hay algo, con respecto al embarazo, que uno no sabe si es moralina o problemas en la construcción del conflicto y los personajes. Aun así el film logra capturar una tristeza que brilla por su presencia. **JMD**

## SERES QUERIDOS

ARGENTINA / ESPAÑA, 2004, 89', DIRIGIDA POR Teresa de Pelegrí y Dominic Harari, CON Guillermo Toledo, Norma Aleandro, María Botto, María Aguilera, Max Berliner.

Rafa es palestino. Leni es judía. ¡Se ha formado una pareja! El film de Pelegrí y Harari es un híbrido que mezcla la trama principal (y nada, pero nada más) de *La familia de mi novia* (conocer a los consanguíneos de la enamorada con la mala suerte como único dogma) con la trama de *Esperando la carroza* (la ausencia de un familiar saca lo peor de "nosotros"). Con este último film comparte también el hecho de encerrar a sus personajes estereotipados en un espacio reducido -lo que

además le brinda, hasta que salen de ese ambiente, un aire teatral-. En este caso dan el presente: la ninfómana, el judío ortodoxo, una adorable criatura y, mal de males, la Madre Judía (Norma Aleandro). Las diferencias religiosas bien podrían haber sido étnicas, futbolísticas o sobre si la Tierra está sostenida por elefantes: todas igual serán neutralizadas por el uso premeditado de personajes redundantes que siempre cumplen, como si de protocolo se tratara, esa cosa que ellos hacen.

**JMD**

## CONOCIENDO A JULIA

*Being Julia*

CANADÁ / EE. UU. / GRAN BRETAÑA / HUNGRÍA, 2004, 104', DIRIGIDA POR István Szabó, CON Annette Bening, Jeremy Irons, Michael Gambon, Juliet Stevenson.

La simulación colma hasta el desborde a Julia Lambert (Annette Bening), una exitosa actriz teatral que no deja de fingir y sobreactuar, sobre las tablas, en su matrimonio, y hasta con sus amigos e hijo. La hipocresía es el centro de esta historia (adaptación de una novela de Somerset Maugham) de diva cuarentona y megalómana que, con un marcado estilo telenovelesco, planea una estratégica revancha motivada únicamente por orgullo y vanidad. Julia se siente desplazada, como espectadora de una obra en la que por primera vez no es protagonista, y lleva el desenlace de las intrigas de alcoba literalmente al escenario donde, aunque esta vez a fuerza de alta traición, domina absolutamente. El mismo snobismo y falso prestigio que los autores le adjudican a este grupo de personajes se va apoderando del relato, que sin ninguna sutileza, humilla al personaje de la devenida tercera en discordia dejando impunes a todos los demás, como si fuera la única culpable de esta farsa arribista. Finalmente, y a pesar de su prolija ambientación en el Londres de los años 30, esta película con triunfadores y perdedora se vuelve tan innoble como las razones de venganza de su protagonista. **Fabiana Ferraz**

## THE COMPANY

ALEMANIA / EE.UU / GRAN BRETAÑA, 112', 2003, DIRIGIDA POR Robert Altman, CON Neve Campbell, Malcolm McDowell, James Franco, Barbara Robertson.

La idea de un retrato colectivo del mundo del ballet y su trastienda le surgió a Neve Campbell a partir de su trayectoria como

bailarina de ballet, desde mucho antes de su participación en la saga *Scream*. Como coproductora, Campbell confió la dirección a Robert Altman y consiguió que se sumara al proyecto el Joffrey Ballet de Chicago. Neve Campbell es una actriz más que sugestiva. Altman, con desniveles, un buen director. Pero el resultado es una realización impersonal y lánguida que no despierta un interés por la banalidad, interrelaciones y cotidianeidad de los bailarines de la compañía. Aun espiando con una distancia interesante y casual, como a vuelo de pájaro, Altman no llega a las personas a las que mira ni revela un poco de la belleza de la banalidad. Alguna esporádica escena de baile genera un poco más de atención, aunque no demasiada.

**Lilian Laura Ivachow.**

## VOCES INOCENTES

MEXICO, 2004, 120', DIRIGIDA POR Luis Mandoki, CON Carlos Padilla, Leonor Varela, Daniel Giménez Cacho, Ofelia Medina.



La guerra civil salvadoreña de la década del ochenta sirve al director Luis Mandoki (*Cuando un hombre ama a una mujer, Pasión otoñal*) para denunciar el reclutamiento de niños de doce años que llevan a cabo las fuerzas armadas o la guerrilla. Con tal objetivo utiliza de móvil a Chava, un crío a punto de ser incorporado que se vuelve espectador y protagonista de desgracias varias. Se le muere la noviecita, cuelgan al amigo retardado o fusilan a un amiguito (tanto fuera de campo como al lado suyo y en ralenti, Mandoki no se guarda nada). Así, mientras los estereotipos mueren en las balaceras (con una fuerza sonora y visual que escapa a la medianía del film) y se subraya el sufrimiento o la ternura con música melosa, miradas en primer plano y mugre maquillada, pierde importancia toda guerra, cuestión o realidad. **JMD**

# DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE AYALA BLANCO EL FINANCIERO (MEXICO)	JORGE BERNARDEZ FM PARO - NACIONAL	RICARDO COTA CRITICOS.COM.BR	LEONARDO M. D'ESPOSITO EL AMANTE	HERNAN FERREIROS ROCK & POP	ISAAC LEON FRIAS LA PRIMERA / TREN DE SOMBRAS (PERU)	DIEGO LERER CLARIN	MIGUEL PEIROTTI LA VOZ DEL INTERIOR	JAVIER PORTA FOUZ EL AMANTE
AMARELO MANGA	8		9					7	8,00
WHISKY ROMEO ZULU		7		8		7	7	8	7,40
CONTRA LA PARED	9		8			5	7	7	7,20
ROBOTS	6	8	7	7	6	5		9	6,86
OJOS	8					6	7		6,75
COMO UNA IMAGEN		6	7	5	7	8	6	8	6,71
ADULTERIO				6			7		6,50
LA TRAMA DE LA VIDA	7	6		7				6	6,50
REENCARNACION	6	7	6	7	8			7	6,43
LA VIDA ES UN MILAGRO	8	4	8			6	4	7	6,17
CONOCIENDO A JULIA	6	7	6	6		6		7	5,86
HITCH	6	7	6	6	4		6	6	5,86
LA LLAMADA 2	5	6	6	6	4	4	6	7	5,50
ORO NAZI EN ARGENTINA		5					6		5,50
TOMALO CON CALMA	6	6					3	7	5,50
VOCES INOCENTES	5	3	7	4				7	5,20
ANTES QUE TERMINE EL DIA	6	4							5,00
CONSTANTINE	5	4	6	5	5			5	4,86
AMOR ETERNO	7	3	5	3	6	3	4		4,43
THE COMPANY	7	2	4	2				3	3,60

# ¡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\$ 100 (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

# Sombras y algunas luces

por MARCELO PANOZZO

En el diario *Clarín* del domingo 10 de abril de 2005 hay dos propagandas del Incaa. Una en la página 13 del cuerpo principal del diario, que informa sobre la inauguración del primer cine de la Antártida, "la sala más austral del mundo", en la base de investigaciones Jubany. La otra pieza se encuentra en el suplemento de espectáculos, y es un agradecimiento del Festival de Cine de Mar del Plata "a todos quienes hicieron posible su vigésima edición". Ahí se dan las gracias al Incaa (¿hablamos de un autoagradecimiento?), a secretarías varias, a gobiernos y municipalidades, a instituciones, empresas y gremios, al staff y al público que "colmó las salas" y constituyó "el alma del Festival".

Ambas propagandas tienen algo en común: un bajísimo (diríase nulo) nivel de interés por el cine en general y por las películas en particular. En el primero lo importante es esa hazaña digna de José María Muñoz, la de instalar la sala más austral del mundo. ¿Qué se proyecta en esa sala? ¿En qué condiciones? El aviso no lo dice, *quizás no sea* algo

importante de comunicar (se supo por otros medios que se planeaba proyectar, en la velada inaugural, *Sed*, de Mause Martínez, y *Luna de Avellaneda*, información a la que se pudo acceder, en general, recién tras la lectura de los nombres de las autoridades invitadas). El segundo aviso es más claro todavía: no hay un solo agradecimiento a un cineasta ni mención a película alguna, no parece importar. Lo más parecido a eso que se puede encontrar es lo siguiente: "(Gracias) A todas las instituciones, empresas y gremios que conforman el soporte de la industria audiovisual". Quizás en ese pastón pueda llegar a haber algún cineasta, sí, pero que lo vaya sabiendo: su rol no será otro que el de soportar a la industria. ¿Las películas como alma de un festival? Definitivamente no.

Lo más notable del asunto es el nivel de transparencia de la propaganda del Incaa: interesan el cartel luminoso, la cifra abultada, la latitud, la longitud, los nombres de los funcionarios en negrita, los mercados, los negocios, todo eso que seguramente es

importante –tampoco hemos de andar negándolo–, pero no importan las películas. Las películas no entran en esa ecuación, son excusas, poco más que subterfugios que conducen a todo lo demás, y eso es algo que se puede asumir en público.

La edición 2005 del Festival de Cine de Mar del Plata tuvo mucho del espíritu de esos dos avisos: fue bastante parecida a las anteriores, una arquitectura amorfa hecha de títulos de películas dedicada básicamente a soportar negocios. Pero hubo un cambio, uno pequeño, de esos destinados a *que nada cambie*, que, sin embargo, surtió su efecto. En palabras de una autoridad del Incaa, pronunciadas ante un cronista que en 2004 criticó la programación: "¿Viste que este año hay cosas para ver?". Y sí, *había cosas para ver*: maestros como Godard y Hou Hsiao-hsien, sorpresas como la presencia de Pirjo Honkasalo en la competencia, un succulento menú asiático encabezado por la trilogía *Infernal Affairs*, apuestas como *The Taste of Tea* o *The Heart is Deceitful Above All*

*Things*, la muy interesante sección "Ventana Documental", cosas de la retrospectiva Asia Central compartida con el Bafici, algunos títulos sueltos como *Or*, *Cachorro*, *P.S.* y, la verdad, muy poco más.

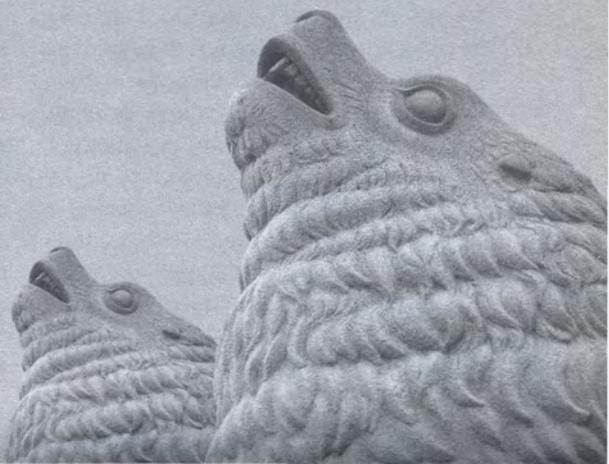
Alguien parece haber notado que con eso alcanzaba, que se podía poner en juego un poco de super-yo, programar un puñado de películas interesantes, contentar así a las voces más arrebatadas, y mantener el conjunto tal como estaba. Este cuadro, sumado a la pobreza creciente de la cartelera de estrenos, recupera para Mar del Plata el alieno de la etapa inicial de la era Márbiz, cuando había muchas cosas para cuestionar, algunas películas para ver en plan "peor es nada" y una sección definitivamente indiscutible como la "Contracampo" de Nicolás Sarquís. De todos modos, en Mar del Plata 2005 hubo que hacer un cierto esfuerzo para crear una suerte de "Contracampo mental", ya que no fue posible detectar, dentro de una grilla bulímica, un apartado programado a la manera de la prodigiosa sección

de Sarquís, quien hace diez años reclamaba películas "que impidan que el cine se convierta en otra cosa, en un espectáculo pueril", y celebraba ciertos títulos asegurando: "Cada vez que las ves, estas películas parecen recién hechas".

Muchas de las películas nuevas que pasaron por Mar del Plata 2005 parecen haber sido hechas hace mucho tiempo, o al menos hechas muchas veces. Salvando las excepciones mencionadas –más algunas otras, como se ve en las páginas que siguen–, Mar del Plata celebra año tras año una suerte de hegemonía alternativa: películas latinoamericanas o europeas predominantemente industriales, de narrativa gastada y pintoresquismo jurisdiccional, llamadas a ser versionadas sin problemas en Hollywood; una especie de cine internacional, amaestrado y sencillo de ver pero curiosamente imperioso. Secciones como la Competencia Oficial, "América Latina XXI", "España en Foco", toda la "Sección Oficial Fuera de Competencia" e incluso

importantes sectores de "Punto de vista" o "La mujer y el cine" llevaron esa marca.

"Ventana documental" parece haber sido la sección del festival desarrollada a partir de una idea sobre el cine propiamente dicho, y a su modo "Vitrina argentina" fue por detrás de una curiosidad similar, sólo que su horizontalidad (maravillosa, necesaria a todas luces) puede llegar a conspirar contra las posibilidades de las propias películas: en el marco hormonal de un festival, mostrar 73 títulos puede parecerse a no mostrar ninguno, y quizás allí haga falta enfatizar o defender determinadas cosas. "Ventana" y "Vitrina" fueron, más allá de algún que otro descuido, los lugares más vivos del festival; secciones programadas y no hechas de rejuntes o rellenos, con voluntad de discusión, de puesta en duda, con resuello político y edificadas exactamente al revés que esos avisos del Incaa: acá las películas están en primer lugar, por arriba de todo, como alma, corazón y vida de la así llamada "industria audiovisual". ■



# El festival hardcore

Entre los cambios en la última edición del festival de Mar del Plata, la apertura hacia formas y contenidos artísticos audaces fue sin duda el nuevo rumbo más meritorio que se vislumbró en la programación. Y esa apertura tuvo que ver con incorporar películas que no tuvieran la suficiente legitimación, o bien para estar en algunas de las secciones, o bien para estar un festival de cine. Y esta decisión arrastra algo fundamental y valioso: asumir la posibilidad de que el cine sea mirado desde otro lugar, aplicar criterios inéditos, correr riesgos en general. Y la incorporación de una visión más frontal, realista y gráfica del sexo fue un factor común en muchas películas, y una renovación del festival. Programar en competencia las prácticas sadomaso de *Un año sin amor* de Anahí Berneri, la pornografía sentimental de *A Hole in my Heart* de Lukas Moodysson y el realismo sexual de *Antares* de Götz Spielmann fue una manera no sólo de amplificar el rango estético-expresivo de la sección oficial, sino también un modo de pensar el lugar del sexo y el porno en el cine actual. Más aun, en distintas secciones del festival se incluyó sexo más o menos explícito: como la pornorevolución de *The Raspberry Reich* de Bruce LaBruce o el taxiboy marginal de *Mysterious Skin*, de Gregg Araki, en la sección Heterodoxia; los artificios sexualmente aberrantes de *Supermondo Trasho Unleashed* de Mariano Peralta y *Los nuevos burgueses* de Boris Caligari y *La Morticia de los '90* en Vitrina Argentina, el sexo express en lugares públicos de *Cachorro* de Miguel Albaladejo en España en foco, o la negra libidinosidad multiforme de *Adán y Eva (todavía)* de Iván Avila Dueñas en América Latina XXI. Y, lo más notable, es que el festival no hizo que esta nueva tendencia, esta línea que daba un perfil al festival, se impusiera de zopetón, de sorpresa, frente a los espectadores. A partir de la mesa *Películas, pornografía y política*, propuesta desde la sección Heterodoxia, se reflexionó sobre esta tendencia en los primeros días del festival. En la mesa participaron Glenn Myrent, programador del Festival de Cannes, el cineasta pornopunk Bruce LaBruce, y yo,



Izquierda: *The Raspberry Reich*; arriba: *Supermondo Trasho Unleashed*.

en rol de programador, crítico y, por qué no, voyeur profesional. Mis apuntes sobre este tema abrieron la discusión y me interesa reproducirlos, para que esa discusión siga más allá de los límites de esa mesa.

Frente al lugar común que relega el sexo al espacio privado, en su lúcido libro *Sexualmente hablando*, el escritor, ensayista y escandaloso consuetudinario Gore Vidal, afirmaba que el sexo es política y su principal argumento es más o menos el siguiente: En las sociedades en las que es necesario obligar a una gran cantidad de gente a hacer un trabajo que no quiere hacer se fomenta únicamente la pareja heterosexual y el sexo procreativo para que si un hombre casado es despedido, su mujer y sus hijos también mueran de hambre. El sexo como forma de control de los aparatos reaccionarios del Estado, apoyado por entes que flirtean con el poder, como la iglesia y otras instituciones nefastas que fueron denunciadas por Vidal en ese artículo de 1979, que todavía tiene mucha vigencia. (Como muestra actual son suficientes el reciente caso del vicario castrense Basseoto que sostenía que al Ministro de Salud, por apoyar el aborto

y el uso del preservativo, había que tirarlo al mar atado a una piedra, amenaza que la historia argentina no deja confundir con una metáfora. El vicario fue destituido, y eso también muestra una apertura de la política argentina.) El sexo es política, pero ¿la pornografía audiovisual también lo es? Como representación del sexo de manera celebratoria, antirreproductiva y orgiástica, el género porno se opone sistemáticamente a una noción reduccionista del sexo. Para enfrentar la imposición del sexo procreativo de Estados reaccionarios, el porno opone un sexo creativo, teatral, que no es un medio para la reproducción, sino un fin en sí mismo. El porno es anticapitalista por excelencia, y esa es su bandera política. El sexo capitalista es un triste aparato de producción; el porno es un aparato fascinante de diversión. El puritanismo censor que sabe la amenaza que significa el porno, lo quiere recluir al espacio de la intimidad, negando su trascendencia revolucionaria. Más revolucionaria aun en el cine actual, si se piensa en cómo los directores que participaron del festival se proponen cambios radicales en la idea y el formato con que tradicionalmente se entiende el cine: principalmente, el uso del video en Moodysson, LaBruce y Peralta; directores que estimularon la discusión sobre el cine y la política, incluso generando escándalos, irritaciones, adhesiones y sorpresas. Gracias a estos, y otros exponentes, el festival fue en evento de discusión estético-político, donde se dibujó sigilosa la consigna de una nueva vanguardia: el arte por el arte; el sexo por el sexo. **Diego Trerotola**

# Libro de quejas

Tres días sobre diez y diez películas entre aproximadamente trescientas no alcanzan para formar un juicio sobre el Festival. Esos fueron el tiempo que estuve en Mar del Plata y la cantidad de películas que pude ver. No me siento en condiciones por lo tanto de decir si este Festival fue superior a los anteriores, como se afirmó en la mayoría de los medios. Pero aun con esos límites creo tener el derecho de criticar algunos aspectos que, lejos de mejorar con el crecimiento del Festival, parecen ir empeorando año a año y que me desaniman, al punto de pensar si vale la pena peregrinar todos los años a Mar del Plata.

Primero: la distribución de las entradas. El sistema es el de siempre: cada mañana hay que dejar en la oficina de prensa una lista con las películas que queremos ver al día siguiente, y todas las mañanas el rito se repite, entregar el papelito con la lista y retirar el sobre con las entradas pedidas el día anterior. Pero al abrirlo, casi invariablemente, las que más nos interesaban aparecen tachadas con el rótulo de "agotadas" al costado.

Queda el recurso de ir hasta la otra ventanilla, en donde se reparten las que quedaron disponibles. Saldos y retazos, es casi imposible conseguir en el día lo que no se logró el anterior.

El problema es que el Festival destina pocas, cada vez menos si juzgo por mi experiencia, entradas a la prensa. A las salas Del Paseo, por ejemplo, cómodas y bien equipadas pero pequeñas, sólo se les dan cuatro (4) entradas de prensa por función. Con qué criterio se distribuyen esas dádivas es imposible saberlo. ¿Hacer guardia desde la madrugada y en ayunas en la puerta de la sala de prensa para ser el primero? Nadie me asegura que resulte y no me gusta madrugar. La solución es más sencilla: ir al cine, hacer la cola y comprar la entrada. Así lo hice varias veces este año cuando me di cuenta de que había perdido la oportunidad de ver muchas de las películas que a priori me interesaban (*Machuca*, *Temporada de patos*, *Cachimba*, por ejemplo). Se supone que los acreditados estamos cumpliendo una función, que



*Los tres estadios de la melancolía*, de Pirjo Honkasaalo.

ayudamos a difundir el evento y que debemos hacerlo contando con algunas mínimas seguridades. La sala de prensa está razonablemente bien equipada, tiene computadoras on line, cafetera y, con la acreditación, nos entregan el catálogo. Podría pasar el día entero navegando por la web, tomando café y charlando con los amigos. Pero yo voy a ver películas, y reclamo el derecho de ver las que elija, sin hacer colas y sin pagar por ello. Que cada año el número de localidades de prensa sea inversamente proporcional al crecimiento del festival es responsabilidad de sus autoridades, ellos deberán ingeniárselas para que tanto el público como los críticos podamos acceder a todas las salas.

Segundo: después de ver *Los tres estadios de la melancolía* quise entrevistar a Pirjo Honkasaalo, su directora. En la oficina de prensa me dijeron que la buscara en su hotel. Pregunté si había un traductor, me contestaron que la Honkasaalo debía hablar en inglés. Al menos en este caso, el festival no destinó a nadie para cumplir la elemental función de contacto. El recepcionista del Hermitage me dio el número de habitación, marcó el interno y me extendió el tu-

bo. Afortunadamente la Honkasaalo no respondió. Mi dominio del inglés es tan amplio como el del finés. Desistí de la entrevista. Con Barbara Hammer se repitió la historia, también había tirado la toalla cuando la encontré de casualidad en la fiesta de clausura, arreglamos una entrevista en Buenos Aires. Ella se ocupó de llevar una traductora.

Que cada uno tenga que arreglárselas por su cuenta me parece no sólo una muestra de desinterés y negligencia de los organizadores para con la prensa, sino una falta de respeto hacia el invitado.

Señalo estas falencias que veo crecer cada año. No creo reclamar ningún privilegio especial sino mínimas condiciones de trabajo. Después de la experiencia de este año he decidido no ir más al Festival de Mar del Plata en tanto no tenga garantías de que estos problemas desaparezcan. Tener las facilidades mínimas para hacer una entrevista y acceso irrestricto a las películas que me interesen. O al menos que el Festival me gestione una jubilación para así poder pagar las entradas a mitad de precio. Ustedes eligen. No me digan que no les avisé. **Xxxx**

Directora independiente con una obra polémica y valiosa, Barbara Hammer fue uno de los puntos sobresalientes de la sección Ventana documental. En esta entrevista habla de su cine, de sus influencias y del terrible estado del mundo. **por EDUARDO ROJAS**

ENTREVISTA CON **BARBARA HAMMER**

## Otra luz sobre Matisse



*Gracias a Nicole Kovalivker y a Vera*

**¿Cómo llegás a la historia de *Resisting Paradise*?**

Comienzo a través de una residencia que me otorgaron para elaborar un trabajo experimental. La utilicé para ir a Cassis, un pueblito cerca de Marsella. Quería estudiar la luz especial de ese lugar que había atraído a muchos pintores famosos. La luz en el agua, en la película, de una manera muy abstracta.

**¿Tu finalidad no era hacer un film?**

Sí, uno sobre la manera en que los pintores usaban la luz. Pero, después de meses de experimentar todos los días con distintas pinturas y aceites frente a la cámara, estalló la guerra en Kosovo. Todas las noches yo veía esa guerra en la televisión francesa. Y lo que veía era completamente distinto a la televisión americana. Estaba shockeada, descubrí que nuestros medios no muestran la realidad.

**¿La realidad de la guerra?**

Absolutamente. Cuando nuestra prensa mostró la realidad de Vietnam, nos movilizamos en su contra. Pero en la guerra del Golfo solamente vi una larga línea de camiones bombardeados. Kosovo me decidió a cambiar mi trabajo. No podía continuar como una artista experimentando en mi estudio. Fue así que conocí a un historiador de la resistencia en Cassis. Él me presentó a los maquis que aún vivían y que entrevisté en el film.

**¿Y cómo relacionás a Matisse con esa historia?**

Matisse vivía en Niza. Yo estaba experimentando con el color, era lógico que me acercara a su figura. Incorporé al film un libro con la correspondencia entre él y Pierre Bonnard durante la guerra. Lo exhibí por primera vez en Harvard. La audiencia se dividió: los artistas se sintieron atacados, la gente que no

lo era lo aplaudió. Mi idea no era fomentar la división o imponer un punto de vista propio. Yo quería conseguir una ambigüedad que llevara a la audiencia a pensar "¿Qué hice yo en la guerra?". Pero como se produjo esa división espontánea decidí que necesitaba nuevo material. En ese momento me enteré de que los nietos de Matisse estaban en Nueva York. Los entrevisté. Los dos defendían la posición de su abuelo durante la guerra. Con estos testimonios la audiencia podía sentir cierta empatía con Matisse y no crucificarlo por su pasividad. También era una cuestión personal. ¿Qué es lo que yo misma hice durante la guerra del Golfo? Manifesté contra Bush, doné dinero para evitar su reelección. No lo conseguimos, pero después pude continuar con mi trabajo sobre política y arte y sentir que había dado mi contribución a la sociedad.

**La película va alternando entre las dos actitudes, la de los resistentes, incluidos los hijos de Matisse, y la de éste mismo. ¿Este dilema se reitera en tus películas?**

Sí. Es el centro de mi trabajo y de mi vida. Yo me descubrí como lesbiana al mismo tiempo que empecé a filmar. Tenía ya 30 años y en EE.UU. no había cine lésbico. Trabajé para llenar ese vacío. Pero también sé que antes que todo soy una artista. De allí mi activismo para que los derechos de los gays se extiendan a todas las minorías, en tanto mi corazón artístico se volcó a la experimentación, a lo abstracto. Ahora estoy tratando de expandir el film documental hacia otros lugares. Si cambio la forma de mirar, ésta deviene en contenido, he crecido y cambiado tanto como el espectador, que puede dejar la sala reflexionando un poco más sobre el voto, el gobierno, la realidad social.

**¿Tus films anteriores tenían un tono más militante?**

No lo sé. He tratado de mostrar cosas que nunca antes fueron mostradas: lesbianas haciendo el amor, mujeres septuagenarias haciéndolo. Un film muy temprano trataba sobre la menstruación; cosas femeninas que nunca se trataron en mi país. He querido develar algunos secretos de la vida cotidiana. Creo que no deberíamos tener secretos. Quiero que todos seamos vecinos: gays, heterosexuales, pobres, ricos, blancos, negros. Ello enriquece la cultura. De lo contrario solamente conocemos gente que es igual a uno. Yo, como lesbiana, trato de compartir mi cultura, no encerrarla en un gueto.

**Pero la cultura americana pareciera sustentarse en algo así como una igualdad entre los iguales. Desde las iglesias hasta el diagrama de las ciudades que parecen átomos unidos por autopistas.**

Sí, es cierto, pero creo que muchos estamos haciendo un intento de mantener la igualdad respetando las divisiones, sin olvidar que el verdadero poder está en las manos de los hombres blancos y ricos. Necesitamos compartir ese poder. Por eso espero que Hillary Clinton sea nuestra próxima presidente.

**¿Por qué Hillary Clinton?**

Por su inteligencia y su compasión por la gente. Por su brillante capacidad política. Sabe cómo enfrentarse a cada uno. Ella es una gran posibilidad.

**¿Sería la forma de enfrentarse al poder de los hombres ricos y blancos?**

Sería una forma de que ella comparta el poder. Que su gabinete integre a todos: hispanos, gays, lesbianas.

**¿Tu cine pretende enfrentar a esos poderes?**

No. Ése es el cine militante de Moore. Yo quiero que mis espectadores tengan experiencias diferentes, pero por sí mismos, no porque yo les imponga un contenido. No quiero convertirme en otra Bush diciéndote lo que tenés que hacer.

**¿Michael Moore es tu opuesto? ¿Él trata de imponer sus tesis a los espectadores?**

Sí. Sus films están llenos de información, algunas de las cuales no son verdaderas y no se preocupa por relativizarlas. Así no permite que el espectador piense por sí mismo. Igualmente creo que es importante tener todo tipo de cine, necesitamos a Moore, Todd Haynes, Ben Affleck, Susan Sarandon, Spike Lee, pero volvemos a la necesidad de compartir el poder. Los cineastas como yo también somos necesarios.

**Hay otros documentalistas, por ejemplo Emile De Antonio, que trabajaron sin imponer sus conclusiones.**

Es cierto, me gusta mucho el trabajo politizado de De Antonio y fue uno de mis guías.

**¿Qué otras influencias reconocés en tu cine?**

En primer lugar, Maya Deren. Ella murió



En la página anterior, Barbara Hammer. Aquí, arriba, *History Lessons*. Abajo: *Devotion: A Film About Ogawa Productions*.

Es terrible, ni siquiera sabemos el número de inocentes muertos en Irak, los medios solamente hablan de los soldados americanos o de los australianos. Y el peligro en que se vive hace imposible que vayamos a testimoniar allí. Lo que tenemos que hacer es cambiar los medios y exigir que nos den mejor información. Tenemos que terminar esa guerra de ocupación, estamos ocupando otro país con gobernantes como los de Vichy.

**En *Resisting Paradise* hay un momento de síntesis, en el que parecen reunirse los dos extremos, el de los resistentes y el de Matisse. Es cuando se reúnen todos luego de la guerra y Matisse le dice a su hija que parece haber alcanzado su verdadero yo, aun cuando él sabía que eso había ocurrido luego, o quizás a través de la tortura nazi.**

Este es un punto muy importante. La de Matisse era una familia disfuncional. Marguerite era en realidad su hijastra y nunca recibió de él el mismo trato que los otros hijos. Por ejemplo, Matisse viajó a Marruecos por cuatro meses con toda la familia, ella se quedó en la casa trabajando como una mucama.

**Una Cenicienta.**

Justamente. Pero cuando se unió a la Resistencia adquirió una identidad que antes no tenía. Matisse en cambio estaba rodeado de mujeres que para él eran formas a pintar. Con Marguerite no pudo hacer lo mismo. No era una forma, era ella misma, estaba viviendo desde adentro hacia afuera, y Matisse no pudo pintar ese proceso. No tenía ese talento.

**Pero pudo percibir el cambio de Marguerite.**

Él lo dice en sus cartas. Dice que ella está cambiando, deviniendo en sí misma, pero no tiene conciencia de por qué no puede pintarla, no puede dominarla.

**Lo terrible es que Marguerite debió pasar por la tortura para alcanzar su individualidad.**

No sabemos en qué momento se produce ese cambio. Fueron cuatro años de clandestinidad y algunas semanas de tortura. Es una pregunta que no podremos responder, pero no creo que alguien deba pasar por la tortura para autoafirmarse. No es lo que pretendí decir. Es el modo en que Matisse llegó a descubrir y respetar a su hija, y sí, es un momento de síntesis como pocas veces se logra. ▣

muy joven, en los 50, e hizo sólo ocho films. El suyo es un cine muy subjetivo, un cine de mujer que me influenció enormemente. Siguiendo sus búsquedas hice cortos experimentales durante veinte años. En 1992 hice mi primer documental-ensayo, *Besos de nitrato*. Quería hacer visible lo invisible para la sociedad, específicamente la invisibilidad del tema gay. Entrevisté a una mujer que habla de la experiencia de las lesbianas en los campos de concentración, ese tipo de historias que generan el mismo tipo de intercambio que *Resisting Paradise*.

También me influenció Chris Marker. Este es el tipo de cine que me gusta, aquel que no entendés completamente, que te obliga a reverlo y reflexionar. En cambio los films de Michael Moore se agotan en una sola visión.

Otros cineastas que me han influenciado: Ivonne Raineck, que hace films muy complejos, tal vez como Chantal Ackerman pero aun con más inteligencia. Una vietnamita-americana, Trin T Minh Ha. Su primer film, *Ressemblage*, fue filmado en una aldea, con la particularidad de que la gente habla sin traducción para que el espectador atienda solamente al ritmo de la lengua.

**¿Cómo afrontás este nuevo tiempo de guerra?**

FESTIVAL DE **MAR DEL PLATA**

## Picada en la rambla

En estas, un recorrido por algunas de las películas más comentadas del último festival de la ciudad de la costa. Extensiones varias, impresiones varias, diversos niveles de pasiones y análisis, una páginas vivas en las que surfeamos la muestra.

**BOSQUES**, Argentina, 2005, de José Campusano y Gianfranco Quattrini.

**VERA VÁLDOR, INOLVIDABLE**, Argentina, 2000, de Aldo Ventura.

**BUTTERFLY**, *Hutie*, Hong Kong, 2004, 124', de Yan Yank Mak

### Puños

El mediodrama *Bosques* cuenta la historia de dos hermanos, José y Julio. El primero es un comerciante que planea irse a Italia y el segundo vive de lo que junta entre ayuda social y delitos. Es en los puños de Julio donde la película adquiere una potencia física que circunvala el documental y la ficción, casi desconocida para las producciones nacionales actuales. Cada vez que Julio pelea, mira, vocifera, es increpado, amenaza y es amenazado, las imágenes logran trasladar, gracias a la textura que brinda el conurbano bonaerense y la efectiva noción de movimiento lograda por la cámara y el montaje, ese vértigo, esa violencia y esa adrenalina que se tienen cuando se presenta —o se protagoniza— una pelea en la calle.

Juan Manuel Domínguez

### Erótica

“Mujer argentina, actriz, docente y autora”, define Aldo Ventura a su musa Vera Váldor, estrella de *Venus perseguida* (1964) y *La casa del amor* (1972), films picarescos de Ventura. Y la voz off del director, la más off de las voces off, con léxico y tono de locutor de los '50, usa una hipérbole tras otra para elevar una plegaria a esta diva erótica secreta, una Libertad Leblanc under. Y esa voz se adosa a una estética rigurosa de cartelera de cabaret, con sus típicas fotos de mujeres en portuligas pegadas en cartulinas. Entre el *mockumentary* y la *sexploitation*, Ventura crea un camp puro, de erotismo cándido, fiel al estilo de la actriz que escribió versos inmortales como “Soy más bella que yo misma”, “¡Desvirgada seré por un gusano!” y “Soy una neurona con curvas”. DT

### Pasado y presente

*Butterfly* no es una película de sexo. Ni una historia de amor. Apenas de homosexualidad, pero no es lo importante. Es el registro del movimiento del amor que llega, se va de nuestras vidas y reaparece con formas nuevas. “La máscara que ha cambiado pero en el fondo es la misma”. Mediante un simple y nada rebuscado juego en el tiempo, la historia de Flavia (presente) se alterna con la de Flavia y Jin (pasado). Hay una instancia en la que pasado y presente dialogan, se imbrican, se retroalimentan y se superan dialécticamente. Por ésta y otras razones es bueno abrirse a esta película y a su representación de una femineidad legendaria: sigilosa en sus excesos, reposada en sus pensamientos, hermosa en sus cursilerías.

Lilian Laura Ivachow



**LOS TRES ESTADIOS DE LA MELANCOLIA,**  
Finlandia, 2004, 106', de Pirjo Honkasalo.

**CAFE LUMIERE**

*Kôhî jikô*, Japón, 2003, de Hou Hsiao-hsien.

## Trinidad terrenal

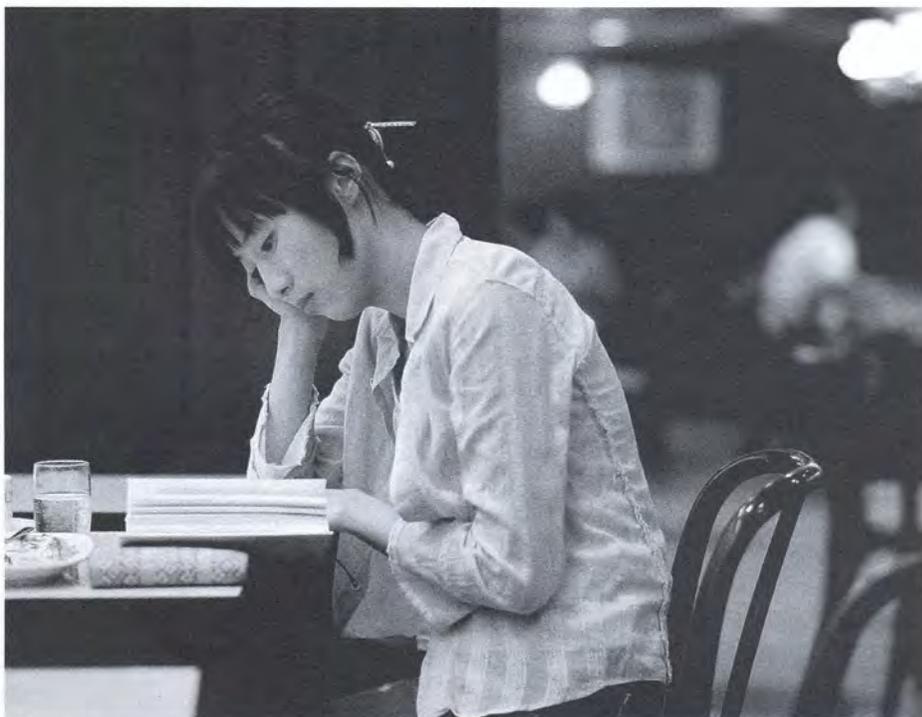
La melancolía fragmentada y arrojada sobre la tierra. Estado de ánimo colectivo, estación terminal de la vitalidad, Honkasalo elige tres de esos fragmentos para mostrar al mundo en sus extremos: dolor, angustia, ira; trinidad terrenal como antes, en la *Trilogía de la espiritualidad*, había elegido la religiosidad rusa para mostrar igual paisaje sobreviviente del frío y la soledad

La melancolía que convoca Honkasalo está regida por los rituales y la disciplina. El primer segmento muestra la instrucción en una academia militar. Los cadetes son chicos huérfanos entrenándose para odiar a los chechenos. El segundo nos lleva a Grozny, la capital chechena y en ella, la despedida entre una madre moribunda y sus tres hijos pequeños. Los colores son apagados, la cámara no subraya, apenas registra las últimas caricias, los llantos finales. Imágenes primarias, pura esencia del dolor, contenidas por un ascetismo dreyeriano.

No hay piedad ni ensañamiento; este dolor, el del huérfano ruso criado por los chechenos, violado por los propios rusos, desbordado de odio hacia éstos, que conocemos en el capítulo final, complementa el sentido de los anteriores. Este dolor, esta condena a la soledad perpetua no es un castigo divino ni una imposición de la naturaleza, es la creación del hombre, la responsabilidad del único animal con albedrío.

Ritual y disciplina, religiosa, militar o autoimpuesta como norma de supervivencia, ellos son el imán de la mirada de Honkasalo. Pero su visión no denuncia, al contrario, una fascinación hipnótica la detiene sobre los cuerpos tensados por un orden cuyo origen desconoce. Una extraña espiritualidad, un misticismo brotado de lo material, que tiene en Sokhurov y el último Bergman a sus referentes más cercanos, le arrebató a Honkasalo su película de las manos y la lleva hacia alguna otra región de la experiencia humana. Un lugar inexplicable al que es muy difícil llegar, y del que es imposible volver. **Eduardo Rojas**

## Realismo hipnótico



En *Tokyo-Ga*, el Wim Wenders apocalíptico y ochentoso se preguntaba por qué el director japonés Yasujiro Ozu incluía trenes en sus películas. En ese documental, Wenders viajó a Japón para retratar extrañado la modernidad, que no entendía o no quería entender, mientras buscaba recuperar la figura fantasmática de Ozu, muerto hacía más de 20 años. En *Café Lumière*, el taiwanés Hou Hsiao-hsien también viaja a Japón para hacer un homenaje a Ozu; en su caso, por los cien años del natalicio, como declara el intertítulo inicial. Y HHH parece tener como punto de partida tácito la misma pregunta de Wenders, pero la responde sin un ensayo o manifiesto, sino con una nueva búsqueda estética en su cine. Sin seguir una línea clara en la obra de HHH, *Café Lumière* se ubica entre su cine más realista, como *Los chicos de Fengkuei* o *El verano en lo del abuelo*, y sus relatos estilizados e hipnóticos como *Flores de Shanghai* y *Millennium Mambo*, HHH crea un realismo hipnótico, con imágenes

diáfanas montadas en leve psicodelia rítmica, a partir de secuencias en trenes, investigando movimientos mecánicos, sonoros y visuales, y fascinado por la fuerza kinética que remite al origen, que no sólo es Ozu, sino también el tren de los Lumière, ese primer espacio mítico aludido en el título. Ir a los orígenes quiere decir recobrar el cine como juguete óptico capaz de sensaciones múltiples; pero no quiere decir un cine retro-reaccionario, o tecnofóbico como el de Wenders. De hecho, HHH no descarta formas de producción de imágenes no cinematográficas para crear su hipnosis realista. Y eso lo demuestra una escena antológica, donde el protagonista hace un diseño en su notebook, con una serie de vagones de tren que en círculos cuyo centro es un cuerpo en estado fetal. Desde esa imagen digital, HHH piensa los orígenes, no para anclarse nostálgicamente en el pasado, sino como la mejor forma de proyectar una búsqueda del futuro, como un nuevo nacimiento. **DT**



**LES REVENANTS**, Francia, 2004, de Robin Campillo.



**VITAL**, Japón, 2004, de Shinya Tsukamoto.



**LA MUJER DE GILLES**, Francia-Bélgica-Luxemburgo-Italia-Suiza, 2004, de Frédéric Fonteyne.

## Marxombies

La ópera prima de Campillo, amigo y guionista de Laurent Cantet en *El empleo del tiempo*, narra la historia del retorno de centenares de muertos y los inconvenientes surgidos a la hora de reinsertarlos en la sociedad. La secuencia inicial es contundente: un grupo de ex ánimas que vuelve para encontrarse con sus familiares, sus afectos y sus rutinas laborales. Sin tratarse de un gran film, debido a la gravedad del asunto y a la excesiva extensión del metraje, *Les révenants* constituye la primera película de zombies marxista de la historia del cine. La economía de mercado y el capitalismo salvaje, sugieren las imágenes del film, también apartan de sus reglas a unos pobres seres humanos que no tienen lugar en el nuevo siglo. Por eso, nada mejor que volver a la tumba. **Gustavo J. Castagna**

### LOOKING FOR FIDEL

España, 2004, 63', de Oliver Stone

## Engatusado

Stone y Fidel ya se conocían desde *Comandante*. Stone no podrá decir entonces que iba desprevenido. El aire de apuro que sobrevuela este nuevo encuentro se debe, seguramente, a la urgencia de Stone por interpellar a Fidel sobre los fusilamientos y prisiones de disidentes (terroristas según Fidel). Allí va Stone con su inocencia liberal. Y se come todos los amagues. Fidel lo envuelve y lo desconcierta, deja a la vista todas las manipulaciones y le saca lustre a su formidable veta histriónica. Historia y política aparte, *Looking...* es la crónica del encuentro entre un director mediocre que se cruza al fin con su mejor protagonista, y de cómo éste termina imponiéndose y dirigiendo una película que es de las mejores (no es mucho decir) de Stone. **ER**

## En el laboratorio

De Tsukamoto se exhibieron varias películas, entre ellas, *Tetsuo I y II*, *cult movies* para adolescentes y fans del animé. Preferí ver *Vital*, su último opus, debido a la trama quirúrgica y a su atmósfera cronenbergiana. En efecto, las idas y vueltas de los tiempos narrativos y la extraña propuesta argumental de que a través de la disección de cadáveres se pueden recuperar hechos perdidos por la memoria, más una puesta en escena gélida y de laboratorio de raíces mortuorias, erigen a *Vital* en una interesante relectura de *Shivers*, *Rabia* y *Cromosoma 5*, del maestro Cronenberg. La presentación del film en el Auditorium, con Tsukamoto sacando fotos desde el escenario e imitando alguna pose de Bruce Lee, resultó uno de los momentos más simpáticos del festival. **GJC**

### BREAKING NEWS

*Dai si gein*, Hong Kong, 2004, de Johnny To.

## To much

Humillado en público por un noticiero sensacionalista, el Departamento de Policía de Hong Kong decide montar un megaoperativo filmado para detener a una banda de ladrones, y así rehabilitarse. Esta película poco pirotécnica de Johnny To –pero que crece con cada nueva visión– sobre las formas en las que la mirada de la cámara (de) forma el espacio público por excelencia (la calle) y el privado (el hogar de un tacher que vive solo con sus dos pibes), supera cierta monocromática chatura de la puesta en escena, gracias al humor melancólico de sus personajes masculinos y el soberbio manejo de la cámara. La ingrátida economía narrativa del plano secuencia inicial fue uno de los momentos cinematográficos más felices del festival. **Marcos Vieytes**

## Tabúes

*La femme de Gilles* es un excelente melodrama que, al mismo tiempo, no se atreve a llegar a las últimas consecuencias que caracterizan al género. La historia se sitúa en los años 30 y la mujer de Gilles es eso y nada más, una ama de casa que presiente y hasta acepta la infidelidad de su esposo. La travesía de la protagonista (gran trabajo de Emmanuelle Devos, premiada como mejor actriz) está narrada a través de las miradas y sospechas que ella deposita en su esposo, un trabajador de los hornos que parece extraído de una novela de Émile Zola. La narrativa clásica de Fonteyne, valiéndose de largos silencios y de una gran economía en la puesta de cámara (ubicada siempre en el lugar donde tiene que estar), condice con la propuesta temática del film: una historia sobre una mujer que vive en un mundo plagado de tabúes y prohibiciones acorde con el género que representa. En la mitad de la película hay una gran escena: la protagonista, camuflada para no ser descubierta y al borde de la enajenación, sigue los pasos de su marido por calles grises y húmedas. Este momento, que recuerda a los minutos finales de *La historia de Adela H* de Truffaut, sirve como punto de inflexión para el resto de la historia. De allí en adelante, Fonteyne (realizador de la excelente *Una relación pornográfica*) se intimida con un género que requería más desesperación, locura, *amour fou*. Pero Fonteyne no es Truffaut ni tampoco Ripstein, quienes jamás se contenían frente a la tristeza, desolación y muerte que rodeaban a sus criaturas. Por eso, llegado el desenlace, cuando la mujer de Gilles decide suicidarse, la resolución no es la más feliz. Por un lado, porque resume el drama de la protagonista a las imposiciones de un mundo que la agobió y fastidió durante toda la trama. Y, también, porque en el caso de la mujer de Gilles la muerte parece una solución fácil y cómoda, transformando al personaje en alguien estúpido que nunca reaccionó frente a un amor imposible. **Gustavo J. Castagna**

MYSTERIOUS SKIN, Estados Unidos, 2004, de Gregg Araki.

## Riesgos



Esta edición del festival de Mar del Plata tuvo una alta dosis de riesgo temático, especialmente a través de dos films: *El corazón es engañoso por sobre todas las cosas* de Asia Argento y *Mysterious Skin* de Gregg Araki. Un día vi la de Araki y al siguiente me encontré con las imágenes del segundo film de Asia, empresa que me llevó a rogar por algún título pasatista y de temática leve frente a las tantas agresiones que padecen los personajes. Sin embargo, tomando como eje *Mysterious Skin*, y más de cierta pose *cool indie* que profesan las imágenes, el tratamiento del tema resulta, por lo menos, interesante de analizar. Araki desparra dos historias paralelas de chicos violados destruyendo el sueño americano en el que tanto se revuelca el cine independiente. Todd Solondz y *Happiness*, en efecto, surgen como influencia notoria pero, en cambio, desde el riesgo estético, Araki suma algunos puntos más. Mientras los

dos chicos crecen con sus inquietudes y preguntas sin responder, y en tanto uno está a un paso de corporizarse en un freak mientras el otro ejerce la prostitución, los criterios formales de Araki se alejan de Solondz para aproximarse al mundo naif y elegiaco de Todd Haynes. Por eso, *Mysterious Skin* desde su imaginería visual se ubica en la periferia de *Velvet Goldmine*, escarbando en una mixtura estética setentista que no elige el trazo grueso (característica de Solondz) sino la sutileza por medio de sus decisiones formales. Mientras Solondz sintetiza el sueño americano con una mancha de semen y un padre que va a la cárcel por violar a un amigo de su hijo, Araki hace lo contrario: confía en la futura amistad de dos jóvenes que, tal vez, empiecen a soñar con Oscar Wilde, un plato volador y una estrella de rock con rimmel, lentejuelas y postura glamorosa.

Gustavo J. Castagna



THE HEART IS DECEITFUL ABOVE ALL THINGS, EE.UU., U.K., Francia, Japón, 2004, de Asia Argento.

## Del infierno

Cuando se dio *Scarlet Diva*, la ópera prima de Asia Argento, en el Mar del Plata 2001 todo el mundo la odió. A mí, me había resultado, si no una gran película, un film valiente en su desenfreno y su tendencia al exceso. *The Heart...* sigue la misma línea de *Scarlet Diva* en cuanto a desenfreno, pero funciona mejor. Basada en relatos autobiográficos de J.T. LeRoy, el film cuenta todos los abusos que sufrió el pobre Jeremiah desde los 7 (interpretado por Jimmy Bennett) hasta los 11 años (interpretado por los hermanitos Cole y Dylan Sprouse, quienes antes habían sido el niño de *Un papá genial*). *Coming-of-age* directo del infierno mismo, el film comienza con Jeremiah siendo separado de sus padres adoptivos y dejado en custodia de Sarah (Argento), su madre biológica. Pero Sarah es la peor madre que alguien puede tener, y es así como vemos a ella convidándole a Jeremiah alcohol y drogas, pasando de novio terrible en novio peor, que torturan a Jeremiah de todas las maneras posibles.

Pero si ofreciendo esto (y mucho más) la película no resulta imposible de ver es porque Asia, si bien muestra todo tipo de calamidades perpetradas hacia un pobre niño indefenso, lo hace con un pudor y un respeto que resultan admirables. Las palizas y los abusos sexuales son sugeridos o mostrados fuera de campo, aquí no hay regodeo alguno.

En una de las mejores escenas de la película, Jeremiah se disfraza como su madre y seduce al novio de ella (nada menos que Marilyn Manson). Al principio lo vemos al niño, pero en un momento, cuando la cosa se empieza a poner más sexual, tomamos el punto de vista de Jeremiah y lo que vemos no es a él sino a Asia, como si su fantasía de "convertirse en su madre" se hubiera hecho realidad. Así la Asia directora logra sugerir una escena de sexo entre un adulto y un niño sin regodearse y mostrarla, lo que pone en claro su nobleza. Nobleza que también se ve en el hecho de que, si bien aparecen personajes terribles, jamás se los castiga. **Juan Pablo Martínez**



ASTRONAUTAS, España, 2003, de Santi Amadeo.



P.S., Estados Unidos, 2004, de Dylan Kidd.



RESISTING PARADISE, Francia / EE.UU., 2003, de Barbara Hammer.

## Escapes

Historia de amor chiquita y querible debido a sus entrañables personajes, interpretados por Nancho Novo (*La ardilla roja*) y la hermosa debutante Teresa Hurtado. Daniel es un yonquí en recuperación, y Laura es una chica de 15 años que huyó de su casa y busca a su hermano, que vivió en el departamento donde vive Daniel. El director Santi Amadeo, por suerte, hace mención pero no demasiado alarde de la diferencia de edad de ambos y de los problemas de Daniel con las drogas, y es por eso que la película tiene un tono bastante amable (aunque con un dejo de tristeza, después de todo se trata de una historia de amor entre dos *losers*) que, lamentablemente, se arruina un poco por culpa de un final abrupto y un tanto inexplicable. **Juan Pablo Martínez**

OR  
*Mon trésor*, 2004, Francia / Israel, de Keren Yedaya.

## Mundos íntimos

Como continuación del estilo de *La mujer de mi vida*, esta producción francoisraelí se basa en imágenes infrecuentes de la intimidad para trazar la relación de una hija laboriosa y una madre que se prostituye compulsivamente. Cerca del realismo riguroso a lo *Rosetta*, pero menos claustrofóbico y sofocante, *Or* avanza cautelosa a fuerza de planos secuencias o planos largos, donde siempre se juega un mundo inédito. Sin dejar de acuartelarse en sus mundos íntimos, pero evitando la linealidad psicológica y el didactismo testimonial, los personajes se hacen relato, definidos por sus acciones, sin nunca caer en el discurso que los explique y/o limite, o que los transforme en arquetipos. Además, *Or* confirma que la actriz Ronit Elkabetz es una verdad cinematográfica. **DT**

## Nada sencillo

*Cosas de hombres*, el primer film de Dylan Kidd, tenía dos personajes principales y uno de ellos, Roger Swanson (Campbell Scott), era un hombre que nunca dormía solo. Éste parecía descubrir hacia el final de la película que a pesar de que tuviera siempre ocupado algún lado de la cama, aquello no llenaba ni remotamente su presente. E incluso así la película terminaba con él enseñándoles a unos púberes sobre cómo debían tratar con el sexo opuesto. En aquella ocasión este final fue visto como una vuelta atrás por parte de Kidd, pero *P.S.*, su segundo film, comprueba que el asunto no era tan sencillo.

Los días caen a través de Loise Harrington –tensada bajo la luz de Laura Linney– y cada tecla de sus cuarenta años suena siempre igual: su amistad con su ex marido, la familia fuera de *tempo* y la ausencia de toda vida sexual. Hasta que su trabajo la pone en contacto con un joven, F. Scott (Tophér Grace, el de *That Seventy's Show*), que comparte el nombre de un fallecido amor y que ella cree su reencarnación. Aun ya habiéndolo visto, cogido y fascinado (e ídem por su parte), Loise continúa con su creencia, convirtiéndose en el conflicto a eliminar. Lo que no nos dimos cuenta en su primer film, y que el tono y color de la actuación de Linney deja ver, es que Kidd elude todos los lugares comunes en relación con el tratamiento –ya sea como acto o como tema– del sexo. Esto es visible en la distancia con la que filma a sus personajes (la primera escena de sexo es ejemplar), su uso del humor (Scott, apenas termina de tener sexo, llama a su madre para decirle que está bien) y en un cierto matiz melancólico (los ojos de Laura Linney). Su forma de tratar el sexo jamás da pie a cuestionamientos éticos, de edad o de cantidad. Por eso, buscar moraleja en el cine de alguien que respeta a sus personajes, que los deja en sus presentes y, más aun, que admira que quieran coger (o hablar) hasta que aquello que les duele se vaya o trueque por otra sensación, es algo imposible. **JMD**

## Bucear en el pasado

El problema de este preciso y bello film (no siempre ambas cosas van juntas) de Barbara Hammer es la responsabilidad del intelectual/artista ante el dolor humano. Hammer comienza el film narrando en *off* que la necesidad de hacerlo provino de preguntarse ante la guerra de Kosovo cuál era, cuál debía ser su actitud al respecto. Como una verdadera artista, pero también como una persona de ideas, Hammer decidió bucear en el pasado. Durante la ocupación nazi en Francia, Henri Matisse y Pierre Bonnard intercambiaron una correspondencia donde mucho se hablaba de las propiedades de la luz y nada de política, vista como una lejana molestia a la creación artística. Paralelamente, el film muestra testimonios de quienes actuaron contra los nazis, gente común que intentó –por ejemplo– salvar la vida de Walter Benjamin, o la propia esposa de Matisse, junto con su madre septuagenaria enroladas en la Resistencia. El tratamiento de la imagen, la compaginación de materiales e historias diversas, el telón de fondo del bucólico sur galo y la presencia ominosa del mal en forma de la Gestapo crean un espacio cinematográfico extraño que percibimos como real, y donde reside una contradicción: la obra del artista supera la barrera de su tiempo, no tiene nada que ver con el contexto trágico en el que surge ni lo plasma más que como débil pátina. Nuestro ojo agradece la obra, pero percibe en la falta de compromiso al artista como un villano (los comentarios de Matisse respecto de la tortura que sufre su esposa son demoledores en su indiferencia e ignorancia). ¿Pero no es acaso para preservar el arte que resisten los que resisten? ¿No fue la de Matisse y Bonnard, voluntariamente aislados de la Historia, una forma también de resistencia? Ejemplarmente, la realizadora utiliza la brillantez formal y la creación de imágenes para plantear la pregunta.

**Leonardo M. D'Espósito**

**TARNATION**, Estados Unidos, 2003, de Jonathan Caouette.

## La manera en que me siento adentro

**NICK.** En su más reciente producción, un conjunto de ensayos sobre 31 *pop songs* específicas, el escritor y melómano Nick Hornby (*Alta fidelidad*, *Fiebre en las gradas*) se exhibe sobre *A minor incident*, una canción compuesta para la banda de sonido de *Un gran chico* (adaptación al cine de su libro *About a boy* / Erase una vez un padre). Allí confiesa que la melodía terminó siendo algo mucho más personal que el mismo libro, ya lo puso a pensar el texto desde un lugar del cual no había, al menos intencionalmente, buscado: la relación con su hijo autista. Allí confiesa que, más allá del placer, debe escribir para ganar dinero, porque algún día no podrá estar para hacer todo lo que ese hijo no puede y jamás podrá.

Jonathan Caouette es un hijo, uno que puede hacer todo aquello que su madre, bipolar y esquizofrénica desde la más tierna edad de su crío, jamás pudo realizar y, quizá, siquiera soñar. Y así es que *Tarnation* gira, desesperada por tener la sabiduría de ser una caricia que jamás sentirá quien la produjo (como el retoño de Hornby en ningún tiempo tendrá noción de la tristeza y el amor de su padre), en torno a su vida como hijo. *Tarnation* es un documental hecho a base de fragmentos de la vida de Caouette que abarcan fotografías, registros de audio y grabaciones que van desde sus once años hasta su presente. "Filmar era la única forma de hablar conmigo", dice el director. ¿Por qué necesitaba hablar con él? Porque sus abuelos frente a la condición de su madre la enviaron a una institución, mas allá de lo que madre e hijo quisieran, y obligaron a Jonathan a pasear en diferentes hogares hasta que en uno de ellos fue abusado a todos los niveles. Porque jamás podría escuchar de boca de su madre lo que (o no) quisiera. Para Caouette el presente suele ser, gracias a su diagnosticado desorden de personalidad —un fuera de tiempo entre su cuerpo y la



realidad, un momento en el cual puede no estar. El director logra trasladar ese ir y venir al fluir de sus registros y sus presentes al film, los momentos críticos suelen estar en forma de texto y no registrados, y sobre todo, mostrar desde el montaje, la educación sentimental a la que es sometido en ellos. Pero no les da a esos pasados la estructura frenética de un videoclip, sino que coquetea con esa estética, sobre todo cuando cuenta su juventud (intenta poner en escena una versión musical del film *Terciopelo azul*) y, cuando se ajusta a las temperaturas de su infierno, el documental adquiere un tono más clásico. Así logra darle una textura a su (joy di) visión de la vida, una textura en la pantalla y, sobre todo, al amor que siente por su madre más allá de que ella no esté, sea insostenible y pierda el uso de la razón. Tanto Caouette como Hornby demuestran, en envases diferentes pero ultra-pop ambos, que los límites, vayan desde el autismo, una incapacidad mental o la muerte de aquellos que amamos son el reflejo de nuestros propios límites. Y que a pesar de saberlo, no existe más remedio que redescubrirlo en canciones, películas o presentes que le dan a ese dolor de conocer que cada soledad va en singular, la garantía de que jamás nos avergonzaran los límites de aquellos que siempre, al menos mientras podamos, amaremos. **Juan Manuel Domínguez**



**THE KETCHUP EFFECT**, Suecia, 2003, de Teresa Fabik.

## Pisando fuerte

"Como se sacude una botella de ketchup". Así le explican a la púber Sofie cómo se masturba a un hombre. Y ella toma el pene de quien acaba de explicarle y le da un cachetazo, de esos que le damos a la base del shampoo cuando ya no queda más. Camuflada de comedia adolescente sobre el descubrimiento del sexo, TKE pisa fuerte, haciendo uso de unos personajes tan encantadores como estereotipados, para encarar el problema del sexismo entre adolescentes y la condescendencia de los adultos. A pesar de la ayuda de un *happy ending* y de un humor que acierta —considerando el conflicto— como una trompada cada gag, TKE no pierde ese sabor agrídulce cuando constata que la verdad sobre su tema principal sigue estando ahí afuera. **JMD**

### IN THE DARK

Rusia / Finlandia, 2004, de Sergey Dvortsevov.

## Hombre y gato

La historia de un hombre, mayor y ciego, y su gato, infatigable y blanco, fue una de las sorpresas de MdP 05. Por contar eso mismo, la convivencia en un departamento de una Moscú gris, entre el hombre, que teje bolsas de hilo para la compra, y el felino, enemigo en el campo textil —por esa atávica adicción a los ovillos— y a la vez única compañía para el anciano en un mundo que le es hostil, que lo ignora, que no quiere ni regaladas esas bolsas tejidas porque ahora en los súper dan de las otras, las de nailon. Cualquier emanación simbólica —el viejo ciego = la vieja Unión Soviética— seguramente no es casual, pero la emoción que transmite ese hombre que no quiere morir junto a ese gato que no quiere quedarse quieto hacen única a esta película pequeña-enorme. **Marcelo Panozzo**



**LAS SÁBANAS DE NORBERTO**, Argentina, 2004, de Hernán Khourian



**IZO**, Japón, 2004, de Takashi Miike.



**ADÁN Y EVA (TODAVIA)**, México, 2004, de Iván Avila Dueñas.

## Rock bottom

Para recorrer los pliegues y recovecos que presenta el mundo de Norberto (un hombre postrado y ciego en una cama de hospital, consecuencia de la polio) Khourian, el director, utiliza casi todos primeros planos fijos, ambiguos, indefinidos, desconcertantes y va dibujando con pudor los contornos de su objeto/sujeto de estudio. Se nos presenta de forma fragmentada, de a pedazos, la vida de un hombre que vive su vida de la misma forma: fragmentos y pedazos que lo ayudan a representar una imagen algo incierta del mundo. Su voz en off que acompaña el corto intenta transmitir su tortuosa concepción del espacio y del tiempo, relata algunos de sus escasos recuerdos familiares, da cuenta de su propia enfermedad, de su carrera universitaria de letras, de su vida y –lo más fascinante– de su sexualidad.

Se puede leer en *Las sábanas de Norberto* una contracara de *En el país del silencio y la oscuridad*, de Herzog. Mientras el documental alemán exploraba el mundo de los ciegos-sordos en busca de lo esencialmente humano y postulaba como “pureza” el obligado regreso a lo más primitivo, al mundo narcisista, animal y disociado, el film del argentino fatiga el mundo tangible de un solo hombre.

La propuesta, entonces, es radicalmente diferente: Khourian sabe que Norberto es el centro de su película, y lo penetra y expresa con un –paradójicamente– gran recato. Herzog, en cambio, toma diversos casos de sordomudos, los analiza bastante epidérmicamente, imponiendo cierta distancia, y empleando un método casi científico: yendo de lo particular a lo universal. Por eso Herzog utiliza planos generales y el documentalista argentino bombardea primeros planos. Por eso *Las Sábanas de Norberto* es implosiva y *En el país del silencio y la oscuridad* explosiva. Además, y a diferencia del alemán, Khourian desecha todo ímpetu romántico-transcendentalista, acotándose a lo físico y palpable. Idea o materia, ésa es la cuestión. **Ezequiel Schmoller**

## Repetición

Realizando una cantidad imposible de películas por año, es esperable que, cada tanto, Takashi Miike haga películas mediocres. Pero hay dos tipos de Miikes mediocres, los hay por desinterés (*One Missed Call*, enésimo clon de *Ringu* con menos ideas que su de por sí no demasiado original original, que parece hecha con llamativa desidia) y por repetición (*Izo*). Repetición porque aquí a la típica fórmula de film-pastiche de Miike se la nota cansada y trillada, y porque la película tiene una sola idea y la repite hasta el infinito y más allá durante unos poco soportables (aunque no exentos de buenas escenas) 130 minutos. Por suerte, el mismo año Miike dirigió *Zebroman*, excelente film de superhéroes, bien clásico y para toda la familia (en el buen sentido). **Juan Pablo Martínez**

**TIRA TU RELOJ AL AGUA**  
España, 2004, de Eugeni Bonet.

## Experimentos

Homenajear al cineasta granadino José Val del Omar es un punto de partida inteligente. Pero más aun si se recuperan los conceptos de tactilvisión o de elemental (“declinación rotundamente poética del documental”), que hicieron de Val del Omar el experimentalista más excéntrico y maldito. Bonet usa fragmentos filmados y nunca montados por Val del Omar para provocar una experiencia audiovisual extremista. Desde el plano descentrado de la vista primitiva a la reelaboración teórica del *found footage*, pasando por el cine óptico o la música visual a lo Brakhage, *Tira tu reloj al agua* es un tiouvivo de la historia del cine experimental, que no para en categorías prefijadas, sino que gira para crear el remolino más caleidoscópico que desfiló por el festival. **DT**

## Insólito y descarriado

Película errante, que empieza con una rara secuencia de animación y se desvía por los rumbos aun más raros de la vida marginal de una extraña pareja. Edén mexicano visto cuando la manzana ya fue mordida, y es lo más lejano de la vecindad del Chavo. Nada de pintoresquismo latinoamericano, nada de ópera prima recargada, ni de cultura for export, ni de culebrón mexicano, ni de película para entrar a la industria gringa, ni de *film de ll'arte*. Por insólito y descarriado, por su dramaturgia onírica, Avila Dueñas hereda cierto aire negro surrealista que alguna vez anidó en esos lares, pero en clave estrictamente cinematográfica, con preciso e innovador uso del paneo; y con dos actores, de generosidad infinita, que dan luz y sombra para que cada plano sea un lugar sin límites. **DT**

**CACHORRO**, España, 2004, 99', de Miguel Albaladejo.

## Los osos

*Cachorro* arranca con una escena de sexo explícita y directa. Un acto acompasado sin nada de solemnidad que anticipa el *timing* y la naturalidad para mostrar los cuerpos, lejos del morbo y de la ostentación. En medio de tanta escena de sexo careta, los gordos de *Cachorro* son una saludable expansión de los límites del erotismo. Mas allá de decisiones argumentales disparatadas –cuesta asimilar el final y los avatares de la hermana hippie que cae presa en la India– es en el entorno de esta adorable familia de osos, mostrada con cariño y sin dobleces, donde reside el encanto y el mayor interés de la película. Hay respeto por los personajes, aun por los ubicados ideológicamente en las antipodas como la abuela, a quien me alegra no tener en mi familia. **Lilian Laura Ivachow**

## Pensamiento en voz alta



Por fin, hace pocos días, vi por primera vez *Banda aparte* (1964) de Godard, exhibida por TV5, una de las diez o doce de sus imprescindibles películas sesentistas desde *Sin aliento a La chinoise*. El festival, por su parte, fue el marco para *Notre musique*, en mi opinión, otra obra maestra de JLG, donde el creador, como viene haciendo hace tiempo, reflexiona sobre el mundo y el mundo de las imágenes, acaso con menos humor pero más sarcasmo, tal vez con menos lugar para jugar a través de la cita y con más inclinación a la *boutade* cultural que al cóctel de homenajes y referencias sobre la cultura audiovisual. *Notre musique* está dividida en tres partes, muy diferentes una de la otra tomando en cuenta las elecciones formales de JLG. El comienzo transcurre en el Infierno, donde Godard continúa con su prédica de intentar comprender al mundo desde el valor de las imágenes, tal como la había manifestado en el monumental trabajo *Histoire's du Cinema*. Ahora, duran-

te quince minutos, Godard arremete contra el montaje por atracciones de Eisenstein, presentando imágenes de films bélicos en contrapunto con los textos. Por su parte, en la estadia del Purgatorio, el fragmento más extenso de *Notre Musique*, las imágenes se instalan luego de una de las tantas batallas balcánicas de las últimas dos décadas y en pleno encuentro literario y cinematográfico donde, entre otros, aparecen Juan Goytisolo y el mismo Godard. El Purgatorio es la transición hacia el Paraíso godardiano y la zona de opinión de escritores durante un encuentro literario en nada más y nada menos que Sarajevo. Godard registra con la cámara el desastre del contexto, las ruinas del lugar, como si reinterpretara las imágenes nihilistas de Rossellini en *Alemania, año cero*. En medio de la cultura global, JLG cuenta desde Sarajevo, pero podría tratarse de cualquier zona de conflicto, bélica o económica o ambas a la vez, de estos días o de los días por venir. Este

intersticio deja su lugar a la palabra, por ejemplo, del mismo Godard, dando una conferencia de prensa, al fin y al cabo algunas *boutades* más, sobre el rol de los palestinos y los judíos en relación con los materiales de ficción y documental. En una escena extraordinaria, con Godard en penumbras (¿Godard expresionista?), por primera vez en el film, no puede responderle a un estudiante sobre la posibilidad de que las imágenes digitales salven al cine. En fin, JLG sabe de esto: en 1971, cuando nadie filmaba en video, él hizo *Número 2*, considerada la nueva *Sin aliento* de su filmografía por tratarse de un soporte diferente.

El Paraíso será así (¿acaso no lo es desde hace tiempo?): un campo de concentración vigilado por un marine y un lugar bucólico, falsamente democrático, donde la gente lee cuentos y novelas para dejar pasar el tiempo. El mundo ya es *Fahrenheit 451*, expresan las imágenes, Bradbury lo había dicho hace cuarenta y cinco años y Truffaut en 1966, pero la mirada de Godard es de un pesimismo atroz, de un mundo sin salida. O sí.

"Godard no está para bromas", escribía él mismo en *Godard por Godard*, texto fundamental para entender su cine y sus escritos desde su época de crítico y teórico hasta su anclaje en el grupo Dziga Vertov. Sin embargo, entre aquel Godard clandestino (*Viento del este*, por ejemplo) y éste, manipulando las imágenes de la Historia, valiéndose de los avances de la tecnología para transmitir sus reflexiones, subyacen importantes diferencias. Desde *Historie's du cinema* en adelante, Godard democratiza su sabiduría, abandona su pose de oráculo de otros films (*Passion, Nouvelle Vague*) y presenta sus reflexiones, siempre originales, sobre el siglo XXI. *Notre musique*, en ese sentido, es un gran axioma de ochenta minutos, divertido y hermético, ligero e intenso. Entonces, ¿por qué no disfrutar del pensamiento en voz alta del gran referente de la cultura audiovisual de hace casi medio siglo? **Gustavo J. Castagna**

THE TASTE OF TEA,  
*Cha no aji*, Japón, 2004, de Katsuhito Ishii.

## Delicada agitación



En clave de película coral, con un coro que va desde un abuelo a su nietita, se retratan historias diversas de varias generaciones de una familia japonesa. Y ese retrato se sostiene por una firme mirada de entomólogo, que a esta altura es una comparación bastante trillada para referirse a cómo un director mira sus personajes. Pero en el caso de Ishii, la comparación es aun válida porque tiene un sentido bien específico. El director y animador japonés es un entomólogo que se caracteriza por tratar de que sus personajes/insectos no terminen pinchados en corcho o atrapados en ámbar. Al contrario, la mirada de Ishii se vuelve radicalmente cinematográfica porque no hace otra cosa que correr atrás de sus bichos, seguirlos en sus acciones, estudiarlos en movimiento, pero, sobre todo, captar el instante en que esas acciones y sus movimientos los transforman. Entomólogo de mutaciones, sería la forma específica para definirlo, porque Ishii está interesado en captu-

rar el momento exacto en que el gusano se transforma en mariposa; y lo que hay en *The Taste of Tea* son lepidópteros en un estado de gracia permanente. No es casual que Katsuhito Ishii venga de la animación, de un género que parte del dibujo, pero no se conforma con su estatismo, sino que lo transforma en movimiento. Y la tarea de definir a cada una de sus criaturas por su movimiento, interno y externo (o, si prefieren, mental y físico), se complica porque cada personaje se mueve en un universo tan personal y distinto que no parecen pertenecer a una misma familia. Aunque, se podría decir, todos comparten una mirada que tiene la capacidad liberadora de extraer mucha belleza de todo lo que los rodea; una belleza que puede ser alternativamente inocente, terrible, problemática, cómica, poética o simplemente absurda, pero siempre estará definida por una intensidad brutal: la madre crea un animé grotesco y desorientado, el padre produce raras con-

ductas como hipnotizador, el hijo enamorado imagina trenes a lo Georges Méliès, la hija fabuladora ve espejismos que duplican y agigantan su hermosa figura, el abuelo de mente canta y baila una canción pop deforme, que combina ridiculez y abstracción. Todo esto, más miles de otras microhistorias, amontona esta película, en una apuesta riesgosa donde se piensa a la familia, no como lugar de coincidencias, filiación y legado, sino de diversidad, rupturas, individualidad. Por eso, *The Taste of Tea* parece construida a partir de una utopía: la posibilidad de crear un espacio donde puedan convivir estilos irreconciliables, como el pop más rasposo con un lirismo tradicionalista. Revelar que la belleza tiene mil caras es, sin duda, la utopía más revolucionaria del arte. Y Katsuhito Ishii lo hace sin que su película sea necesariamente una guerra entre estilos, ni un conjunto de fragmentos en conflicto. Todo conserva levedad y una pacífica impresión de poder convivir felizmente. Las ideas agitadas de la película tienen un vuelo delicado y suave como el parpadear de las alas de una mariposa, valga la cursilería. El reposo de la familia a la hora del té, con sus miradas serenas pero siempre alucinadas, son la clave para entender el efecto pacificador que tiene la visión del director frente a los conflictos más extremos, como la muerte, la violencia y la locura. Como muchas de las buenas películas orientales de última generación, *The Taste of Tea* rehuye de representaciones prefijadas, de categorías ya establecidas (cine-arte, cine de género, subgéneros, drama, comedia, experimental, mainstream, animación, videoclip, etc.) y trata de definirse por su propio movimiento interno, por sus formas específicas. En cambio, sí puede pertenecer, siguiendo en el mundo entomológico, al arte termita definido por Manny Farber, una expresión que dinamita sus propios límites, y se ubica entre el arte y el antiarte, en un vaivén que mantiene vivo al cine y no dejan que se convierta en una pieza muerta de museo. **Diego Trerotola**

Nuestro columnista discute los términos polémicos que se le aplican a las relaciones hispano-argentinas, luego llega a Cuba y termina hablando de Soriano. **por JAIME PENA**

CINE **DESDE ESPAÑA**

## De colonias y vampiros

En los últimos números de *El Amante* me ha sorprendido leer algunas opiniones de Mariano Llinás o Quintín en torno a la presunta *colonización* de la industria del cine argentino por parte del cine español. No pretendo rebatirlas, ni mucho menos. Una palabra como *colonización* puede resultar muy exagerada, pero puedo entender las razones para utilizarla. Aproximadamente la tercera parte del cine español se realiza en régimen de coproducción, y supongo que es perfectamente comprensible que buena parte de estas coproducciones lo sean con países de Latinoamérica, en especial con la Argentina. Sin ir más lejos, el año pasado se realizaron nueve coproducciones hispano-argentinas, cifra que no creo que pueda considerarse excesiva para ninguno de los dos países. Más que de colonización aceptaría que hablásemos de *vampirización*. El cine español, su dinero, han atraído a un número considerable de actores argentinos que han terminado por afincarse en España. Esta misma noche, cuando escribo esta crónica, Leonardo Sbaraglia, que hace no se sabe ya cuántos años pulió su acento argentino, debuta como protagonista de una ambiciosa serie de la televisión pública. En lo que atañe a los directores el asunto es menos preocupante, pues salvo Arístarain, ya con un pie a cada lado del charco, el cine argentino que gusta en España —o que atrae a los productores— es el de Puenzo o Campanella, así que no hay motivo para que se preocupen: nada hace pensar que Traperó, Caetano, Martel, Alonso, Rejtman o Carri vayan a hacer las maletas y emigrar a España. Es más, de estos seis nombres sólo los tres primeros han conseguido estrenar sus películas por aquí... con modestos resultados. Por supuesto que hay algún que otro caso de colonización o deslocalización —la palabrita de moda que hace referencia al traslado de la producción a países con mano de obra más barata—, pero no dejan de ser meras excepciones que no sé si constituyen motivo suficiente para la alarma. Tengo la



*Habana Blues.*

sospecha de que, en el fondo, a todos nos gusta más dejarnos *colonizar* por los Fonds Sud antes que por Ibermedia. Viene todo esto a cuento no por un deseo repentino de defender al productor español, no crean, no quiero defraudar a nadie, sino por el enésimo estreno en los últimos años de una película española ambientada en Cuba. A raíz del éxito de *Fresa y chocolate* en 1994, el cine español descubrió Cuba. Los malpensados podrían decir que *metafóricamente* España reconquistó Cuba a través del cine. A diferencia de la Argentina, la principal aportación cubana, dada la penuria de su producción, a veces se limita tan sólo a los paisajes, la música... y Jorge Perugorriá. De las dos primeras cosas anda sobrada *Habana Blues*, la segunda y esperada película de Benito Zambrano, el director de *Solas* (1999). Debo confesar que nunca he llegado a entender la admiración casi generalizada por este título. Admito que su punto de partida era ciertamente interesante, pero nunca le perdonaré a Zambrano su irrefrenable tendencia a endulzar un relato a priori tan desgarrador con una música inapropiada —creo que fue Eric Rohmer quien afirmó en una ocasión que lo peor de Rossellini era que tenía un hermano músico— y un final bochornoso, este sí propio de un Campanella o un Garcí. *Habana Blues* está plagada de buenas intenciones, como no podía ser menos, y entre canción y canción, unas treinta

o cuarenta a lo largo de todo el metraje, aún le queda tiempo de plantear un salomónico discurso sobre las distintas opciones de futuro a las que debe enfrentarse el artista cubano: huir a Miami, emigrar a España o quedarse en Cuba, con todas sus consecuencias económicas, políticas y personales. La película está interpretada por actores cubanos, con la excepción del algún personaje español. Lo que no sé es hasta qué punto es consciente Zambrano de que cualquier espectador, mínimamente perspicaz, acabará por establecer un claro paralelismo entre el personaje de la productora musical española que se aprovecha del talento —y del cuerpo— del joven músico cubano y la operación industrial y cultural que hay detrás de la propia película. Zambrano se formó en la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, pero no creo que eso le autorice a sermonear a los cubanos sobre qué tienen que hacer con sus vidas. Ya sabíamos que el paternalismo es inherente a todo —ahora sí— colonialismo.

**TERMINO.** El primer éxito del cine español en este 2005 no es la película cubana de Zambrano (aviso para navegantes: a finales de abril se estrena la película cubana de Mariano Barroso, *Hormigas en la boca*) sino *El penalti más largo del mundo*, una seudoproducción televisiva construida en torno de la popularidad del protagonista de la serie de televisión líder de audiencia en España, y a rebufo de uno de los grandes éxitos españoles de hace un par de temporadas, *Días de fútbol*. La película en realidad no tiene mayor interés —ni pretensiones, lo que es de agradecer—. Si la traigo a colación aquí es porque se trata, seguramente ya se habrán percatado, de una adaptación un tanto sorprendente de un relato de Osvaldo Soriano, sí, de *El penal más largo del mundo*. Digo lo de sorprendente porque Soriano no es un escritor habitual en el cine español. Pero, por favor, no malinterpreten este dato. ■

# Introducción a un ritual otoñal

El autor de esta nota, con el sobrenombre de Benito, escribe en uno de los más interesantes blogs sobre rock y cultura (<http://fuckyouotiger.blogspot.com>). Como además es uruguayo, lo invitamos a que nos dé un panorama de lo que significa el Festival de Montevideo en la otra orilla. **por GONZALO CURBELO**



Postal montevideana que muestra la presencia del Festival de Cinemateca en el centro de la ciudad.

La discusión sobre si la *Semana Santa* debe llamarse así o responder al apelativo más laico de *Semana de turismo*, lleva casi un siglo en Montevideo, sin que la balanza se incline decididamente para ningún lado. Pero para algunos miles de cinéfilos montevideanos es, más que nada, la semana del Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay o, simplemente, del Festival de Cinemateca Uruguaya. Hay motivos.

El intento secular de cambiar el nombre de *Semana Santa* por *Semana de turismo* ha sido razonablemente exitoso a nivel de lenguaje, pero inútil en el plano de los significados: si hay algo religioso en el Uruguay son las vacaciones de la *Semana de turismo* y el que, como suele decirse, nada serio comience en Montevideo hasta que ésta termine. La combinación de playas aún disfrutables a pesar de los primeros fríos y la apertura de la temporada de caza consigue que la capital se convierta en una especie de gran pueblo fantasma en el que, misteriosamente, se ven algunas inusualmente largas filas de personas, en su gran mayoría jóvenes, esperando para entrar en alguna de las salas de la Cinemateca, y ver alguna de las cerca de 300 obras que en esta ocasión componían su festival anual.

La Cinemateca Uruguaya, dirigida y coordinada por Manuel Martínez Carril, es una institución algo caótica pero envidiada por los amantes del cine del mundo entero. La Cinemateca es, además del centro de almacenamiento, conservación y clasificación de filmes que indica su nombre, una especie de club cultural en el que por una cuo-

ta menor a los 5 dólares mensuales se puede acceder a toda la programación mensual de seis salas orientadas principalmente al cine arte, pero que también suelen programar los estrenos del circuito comercial con un pequeño retraso, lo que significa casi cien películas mensuales. Y durante dos semanas de otoño exhibe un festival que ha ido creciendo año a año desde su comienzo, hace ya XIII años.

El festival no ofrece premios más que simbólicos, y no está incluido en el circuito de los festivales cuyas palmas todos los cineastas aspiran incluir en sus carteles. Para los habituados a este tipo de eventos, son raras las películas que se exhiben en éste con anterioridad a su presentación en otros festivales, por lo que es extraño que se encuentren con mayores sorpresas. Las visitas estelares son más bien raras, y la chapa internacional, limitada, a pesar del prestigio institucional.

Este año en particular, el festival estuvo al borde del colapso: un aumento en las películas a exhibir sin que hubiera un correspondiente aumento presupuestal o de personal involucrado, hizo que algunos de los problemas típicos de la Cinemateca —que suelen ser tolerados con comprensión por sus socios— pasaran el borde de lo tolerable. Funciones suspendidas o retrasadas, copias sin subtítular, cambios de programación y una selección no demasiado afortunada que dejó muchas de las películas más interesantes para la semana posterior a la de las vacaciones. El caos que pareció reinar en los primeros días hizo las delicias de alguna parte de la prensa cultural de derecha, para quienes la más bien apolítica Cinemateca es una bestia negra, por su carácter de tótem intelectual y adversaria tenaz del “cine que quiere ver la gente”. Y por una vez no saltó mucha gente a contradecir esas críticas: una cosa es defender las clásicas y algo destartaladas butacas de estas salas frente a los cómodos sillones del circuito comercial, otra muy distinta es defender el ir a ver una película y no ver una mierda porque la copia se quedó en la aduana de Colonia.

Pero siendo sinceros, a nadie le importa un carajo. El mero hecho de que exista algo similar al festival en una semana en la

que Montevideo parece el campo de pruebas de la bomba de neutrones es una auténtica bendición. La cantidad de películas y la proximidad de cuatro de las seis salas hace que los socios entren en esas vorágines de consumo audiovisual que son habituales para los críticos y los cinéfilos compulsivos, pero que en estos festivales se multiplican por cientos. Las frases más escuchadas al salir de una función durante el festival son: “Si nos apuramos llegamos a la función X” y “nos queda media hora hasta la próxima, ¿vamos a tomar un café?”.

Y es que el festival, después de trece años, ya impone sus códigos y sus interrelaciones; de por sí el sistema de membresía de la Cinemateca, y la costumbre, admite la posibilidad —factible pero culposa en los circuitos de cine comunes— de ir al cine solo. Y la concentración de ofertas cinematográficas en una semana produce muchas conjunciones de soledades, posibilidades de reencuentros, reconocimientos visuales y casualidades. Lo que quiero decir es que el festival suele ser un gran sitio de levante, intelectual pero levante al fin. Y si no hay levante, por lo menos es inevitable que estén todos los amigos que no se fueron de la ciudad.

De cualquier forma, más allá de las butacas, los retrasos, el desierto circundante y los eventuales lances, también está el cine: si se entrevista a cualquiera de los escasos cineastas de valor locales en algún momento de su anecdotario formativo va a nombrar a la Cinemateca y, más específicamente, al festival y el consuelo en pantalla ante el hecho de haberse clavado en Montevideo durante varias vacaciones, sentado frente a una película finlandesa como un soberano perdedor en lugar de estar corriendo detrás de un jabalí con una escopeta, o detrás de una chica sin ropa. Una buena forma de empezar a amar al cine. Cabe suponer que si no fuera por sus altos costos y por el proverbial pesimismo uruguayo, habría un cineasta en cada esquina de esta capital. Lo que hay seguro es un cinéfilo revisando de punta a punta el catálogo del festival, calculando horarios, mirando a las chicas de la fila, descubriendo la película que estuvo esperando por años. ■

Opacado entre otros festivales de mayor alcance, el FCIU que impulsa con escasos recursos la Cinemateca Uruguaya es un satélite solitario a pulmón. Las reseñas que integran esta nota son el muestreo de una breve estadía. **por LILIAN LAURA IVACHOW**

FESTIVAL CINEMATOGRAFICO INTERNACIONAL DEL **URUGUAY**

## Del lado de allá



La primera precaución al pisar el puerto de Montevideo será intentar tomar un "ómnibus" y evitar los taxis, a sabiendas del cambio poco favorable y del fervor inflacionario que despierta la "Semana de turismo". Luego de haberme probado todos y cada uno de los perfumes del *free shop*, busco las paradas del 116 o el 124 o el 130 o el 133. Busco también colores que dupliquen la fisonomía de *Whisky*, pero, inesperadamente, la ciudad es más azul y menos marrón.

**23° FESTIVAL DE LA CINEMATECA.** Con una intensa oferta audiovisual y un sustento cada vez más complicado (ver nota página anterior), la vigésimo tercera edición se distingue por la nueva sección "Uruguayos por el mundo" (criterio que considera a directores que trabajan afuera, siendo que un 15% de la población uruguaya no vive en el país) y por un total de 162 largometrajes y 130 cortos de 45 países programados en 9 secciones. Novedosa resulta también la conformación de la sección "Monográficas", como la que toma el nombre del canal francés Arte-France, y recoge películas de su espacio *Grand Format* dedicado íntegramente a la emisión documental. *Gigi, Monica.. et Bianca* (de Benoît Dervaux y Yasmina Abdellaoui) es uno de los seis documentales de Arte-France. Producido por los hermanos Dardenne, la cámara—nada intrusiva—sigue a una pareja de adolescentes en su mayor desprotección por las calles de Bucarest. El mayor interés lo despierta Monica, una nena embarazada. Sí, una nena (tiene 15,

pero parece menos) que poco antes se hacía pis en la cama y dice "ya no soy el bebé, ahora soy la madre". El embarazo, el parto y el devenir de la pareja se alternan con primeros planos atentos que dan a Gigi y Monica aire suficiente: "¿Qué harás cuando nazca el niño?". "Lo pondré en el pico de la cigüeña y se irá a otra parte. Y partiré en el pico con él".

**DELIKATESSEN.** Boniato, refresco, frankfurter son los equivalentes léxicos que un diccionario gastronómico argentino-uruguayo traduciría como batata, gaseosa, pancho. Hay transparencias falsas como champiñones/zapatillas y caldera/pava. Tengo que quebrar mi espíritu macrobiótico-naturista cumpliendo los rituales del chivito canadiense, las húngaras al agua o a la plancha o variopintas delicias instantáneas que sobrepasan la homogénea oferta porteña del tostado. Ubicados en esquinas estratégicas, los carritos ofrecen frankfruters con panceta y mozzarella y hamburguesas con catalanes; ideales para comer entre película y película por muy pocos pesos.

**INSECTICIDAS AFRODISÍACOS.** Puede decirse que algunas películas atraen y repelen por igual, inyectando dosis equivalentes de emoción viva y rechazo. Esto definió al doble programa de la madrugada del 25 de marzo. *Five* (2003) o bien, *Cinco tomas largas dedicadas a Yasujiro Ozu*, es un trabajo experimental de Abbas Kiarostami. La suma de cinco planos secuencia fijos del mar Caspio a distintas

horas del día, con tomas de entre seis y quince minutos. En la primera se ve un trozo de madera meciéndose entre las olas del mar, a una distancia de enfoque más bien próxima. En la segunda el plano se abre y el mar se ve a través de una baranda, desde una rambla por la que pasa gente (algunos famosos). La tercera toma—imagen de unos perros lejanos sobre la playa con el mar borroso, perdido y fundiéndose a blanco—es la prueba del paroxismo, de la locura, de la exasperación. En la cuarta, el plano es más cerrado y nada pasa hasta que un pato cruza graznando de izquierda a derecha. A ese primer pato se le suman otros y otros y cada vez son más los que cruzan graznando aparatosamente de izquierda a derecha de cuadro. El momento es hilarante. Con Agustín Masaedo (que contabilizó alrededor de 200 patos) sentimos el fervor de la gente que hasta el momento se había ido. Imprevistamente, todos los patos vuelven a cruzar, de derecha a izquierda, a una velocidad mayor. La última toma no puede contarse porque revelaría el final. Sólo anticipo que se escucha un concierto de ranas, una tormenta, es de noche, la sensación es la *nada* gongorina y la imagen, la de la luna. De todo esto está hecha *Five*: una provocación, un ejercicio de meditación zen (la primera toma genera una concentración poderosa), un arrebato de un Kiarostami a prueba de balas haciendo lo que quiere, el mejor documental de patos jamás contado, un video que "podría haberlo hecho yo" o del que nadie hablaría de no pertenecerle a Kiarostami.



En la página anterior, dos imágenes de *Muchachas de ABC* y una de *Five*.

En esta página, un cine montevideano despeja las dudas.

Argentina y Brasil, bajo designaciones unificadoras como música de "América", de la "rebeldía", de "la resistencia". Tengo que confesar la incómoda extrañeza que me produjo ver a mis vecinos de La Matanza casi como curiosidad antropológica. Aunque —sin afanes nacionalistas— los mejores momentos de la película son los dedicados a la Argentina. El acierto se debe al carisma de Aníbal, el líder del grupo *Santa Revuelta*, conocido por sus actuaciones en asambleas barriales y actos piqueteros. Pude acceder al enérgico y elocuente CD de *Santa Revuelta* que combina cumbia reggae con cumbia rock, guajira, chacarera, candombe, un chamamé (*Alpargata cósmica*) y el hit más electrizante: *Yo no soy Robocop*.

**OMNIBUS 163: POCITOS-CAPURRO.** Los horarios casi vespertinos de inicio de las proyecciones del FCIU hacen los sueños más prolongados y las sobremesas extensas. Me inquieta la síntesis argumental de *Muchachas de ABC* (Carlos Reichenbach, Brasil, 2003): una obrera negra que venera a Arnold Schwarzenegger y está de novia con un neofascista de la región del ABC paulista. Sin ceñirse únicamente a este esquema, la película se extiende en el retrato cordial de las obreras en una vecindad industrial de San Pablo. Con algunas escenas que ilustran ex profeso la intolerancia, hay derivaciones seductoras y mutaciones de la comedia al drama y a una aventura alocada.

A las 20.30 vendrá la proyección en la Cinemateca 18 de *El amor, primera parte*. La sala principal del Festival está llena. Luego, noche y traspasnoche montevideana. Peregrinaciones nocturnas por el restaurante Lobizón, La Ronda, Ciudad Vieja, La Commedia...

Casi sin transición llego a Capurro, a un asado familiar conmemorativo de las Pascuas. Un paréntesis en este domingo en Capurro me llevará hasta la sala de Pocitos a ver *Sobreviviente*, de Jesús Magaña Vázquez. La historia, que se abre con una atractiva indagación a distintas chicas de México, carga con una excesiva sordidez. Me quedan 200 uruguayos en el bolsillo, más un billete de 20 que se parece a los de El Estanciero para los 13 pesos del ómnibus. Veo unas cuantas esquinas parecidas a las de *25 Watts* desde la ventanilla del 163. Llego a la conclusión de que la mejor cerveza es la Patricia, después la Pilsen y luego La Norteña. ☐

Después de un breve interludio, una ostentosa decepción: *Solino*, el cuarto largometraje de Fatih Akin. Este director que en *Contra la pared* sorteaba el lugar común, y en la vasta *Im July* transfería una sensación de vuelo en alfombras mágicas, viene ahora a tocar la campanita para decirnos cuándo hay que llorar. Cierta airecillo a *Cinema Paradiso* nos hará afirmar "se tornó Tornatore". Pero aun con su colección de tonterías decorosas, madres victimizadas, machismo elemental y *sacra famiglia* sigue sintiéndose algo desbordante en cada encuadre de Fatih Akin: una amplitud y un espacio que parecen extralimitarse.

**HABITACION 7.** Comparto la habitación del hostel de la calle San José con Mariano Llinás, Alejandro Fadel y Santiago Mitre que presentan *Balnearios* y *El amor, primera parte*. Más tarde llega Juan Pablo Martínez, se va Llinás y su cama la ocupa Néstor Frenkel, que viene a una conferencia y ya presentó *Buscando a Reynolds*. En la habitación

también hay un canadiense al que nunca le vemos la cara. En muchos festivales es posible cruzarse y desayunar con directores. Pero el suceso singular de compartir el mismo cuarto con quienes voté como responsables de la segunda mejor película de 2004, sólo puede darse en Montevideo.

**ASOCIACIONES LIBRES.** En La Pasiva de la Plaza del Entrevero nos invita con un aperitivo la madre de Mariano Llinás. Hablamos amablemente sobre las actrices del cine argentino de los 60. Tres horas más tarde, charla con Juan Pablo Martínez caminando por la rambla hasta la cinemateca de Carnelli. Confirmo que sus hermanos mayores fueron compañeros míos, allá lejos y hace tiempo, en el Colegio Ward de Villa Sarmiento, Haedo. Se me viene toda la década del 80 encima. Con esta sobrecarga entro a ver el documental *Musiques Rebelles Americas*. Realizado por los canadienses Marie Boti y Malcom Guy, reúne a músicos de Colombia, México,

# Entre tequilas

Y el hombre del sombrero sigue descubriendo festivales. Ahora le tocó a Guadalajara, en Jalisco, territorio mexicano, en donde vio desde documentales latinoamericanos hasta la última de Woody Allen. **por JORGE GARCIA**

Desde sus comienzos en 1986, con el nombre de Muestra de Cine Mexicano, el festival de Guadalajara mostró un gradual pero sostenido crecimiento (en realidad no se sabe muy bien por qué mantenía ese título, dado que —desde hace ya varios años— excedía ampliamente esa denominación, con la presentación de películas de otros orígenes y homenajes diversos a figuras del cine mundial). Pero si hasta el año pasado podía hablarse de una progresiva evolución, para su edición número XX ya hay que hablar de un salto cualitativo. Y no sólo porque a partir de este año pasó a llamarse Festival Internacional, sino también —los veteranos de la muestra así lo aseguran— por el ostensible aumento en la cantidad de películas exhibidas, y en la de realizadores, actores y representantes de la prensa (mejicana e internacional) invitados. Ya desde nuestra llegada por la noche a la ciudad —la segunda de México, con una gran extensión y seis millones de habitantes— pudimos apreciar lo que sería una constante a lo largo del festival: la amabilidad en la atención a los invitados por parte de los organizadores. Una combi estaba esperando a la delegación argentina para trasladarnos, primero, a los respectivos hoteles y, rápidamente, a la fiesta de inauguración, regada con abundante tequila (hay que decir aquí que uno de los principales patrocinadores del festival es la firma *Don Julio*, responsable del mejor tequila que se hace en México, por lo que si algo no faltó fue esa espirituosa bebida, servida en las más diversas ocasiones y para cuyo acompañamiento a veces se extrañaba algún aditamento sólido —pero los mejicanos parece que suelen hacerle honor a la difundida idea de no comer entre las bebidas—). Antes de referirme a la programación filmica del festival hay que señalar también que se desarrollaron varias actividades paralelas —algunas de gran importancia— que se publicó, además, un libro que reseña las dos primeras décadas del festival. Así, por ejemplo, se realizó el primer Encuentro Iberoamericano de Coproducción Cinematográfica, un foro para la presentación de proyectos y, como su nombre lo indica, el financiamiento de proyectos entre dos o más países; hubo mesas de discusión denominadas “Encuentros con los creadores” —dos de ellas, las dedicadas al cine argentino y al chileno, brillantemente moderadas por el profesor

Eduardo Russo—; y también, por tercer año consecutivo, se desarrolló el Mercado del Cine, con la presencia de buena cantidad de productores y distribuidores, interesados en la expansión internacional del cine iberoamericano. Hubo asimismo un reconocimiento a la actriz Mía Farrow por las actividades humanitarias que desarrolla en favor de los niños y un par de conciertos al aire libre. Respecto de la programación, fue abundante y variada y, aparte de las tradicionales secciones competitivas de ficción, mexicana e iberoamericana, la paralela de cine documental y las de cortometrajes, hubo otra de documentales invitados, una curaduría Sundance, la sección Puntos Cardinales, retrospectivas dedicadas al cine experimental mexicano, al realizador de ese origen Jorge Fons, a John Waters y al director africano, nacido en Burkina Faso, Idrissa Ouedraogo y una muestra de cine griego de las últimas décadas. También se realizaron funciones en traspase y una sección dedicada al cine infantil. Como se ve, una propuesta ecléctica y diversa, aunque por momentos se percibió una cierta falta de homogeneidad y de un auténtico perfil (que no debe confundirse con tendencia a la uniformidad) dentro de la programación, tal vez atribuible a la gran cantidad de personas que trabajan en la selección de películas. En una rápida reseña de algunas de esas secciones llamó la atención, dentro de la muestra griega, la ausencia de alguna película de Theo Angelopoulos, el más importante realizador de ese país, quizá debido a que se había dado una retrospectiva suya pocos meses antes en la ciudad. Asimismo, *Rembetiko*, 1983, de Costas Ferris, la película más importante de esa sección, se exhibió una sola vez. No vi *A Dirty Shame*, la última película de John Waters que inauguró el festival, aunque no creo que agregue demasiado a la obra de un realizador muy valorado por muchos, pero en cuya filmografía no encuentro ningún film realmente satisfactorio y alguno como *Pink Flamingos*, también exhibido en Guadalajara, parece más cerca de la travesura estudiantil que de la auténtica transgresión. En cuanto a Idrissa Ouedraogo, de quien ya había reseñado varias de las películas presentadas en un festival de Montevideo realizado hace algunos años, tampoco tuve oportunidad de ver *La ira de los dioses*, su último ▶



Siempre de izquierda a derecha. Arriba: *Crónicas* y *Soy Cuba* (película-objeto de *Soy Cuba*, el mamut siberiano). Al medio: *El cielo gira* y *La mujer es el futuro del hombre*. Abajo: *Melinda y Melinda* y *Viento de tierra*.

trabajo, para ver si su obra mostraba alguna característica distinta a las ya conocidas, esto es un estilo visual y narrativo que oscila entre la denuncia social y el tono naif.

En otro terreno, no discutiré los premios otorgados –aunque diré que, como de costumbre, no estuve de acuerdo con ninguno de ellos–, pero sí quiero resaltar que no pareció una buena señal que la película ecuatoriana *Crónicas*, de Sebastián Cordero, se alzara con tres premios en la Sección Oficial (hubo allí una muy fuerte presencia argentina, con nada menos que siete películas), teniendo en cuenta que entre sus productores estaba uno de los principales aportantes de fondos del festival quien, entre otras cosas, organizó la formidable cena-fiesta de cierre del evento.

En la Sección Documental, si bien *El cielo gira* (ya reseñada en nuestra crónica del festival de Valladolid) fue, por lejos, la mejor película, se prefirió darle sólo una mención, otorgándole, en cambio, el premio compartido a dos películas latinoamericanas, tal vez porque –así se decía en los corrillos del festival– el año pasado el premio se lo habían llevado en esa sección dos películas españolas (estos párrafos no hacen sino demostrar la falsedad de mi afirmación anterior acerca de que no iba a discutir los premios concedidos).

Por otra parte, la sección competitiva del cine mexicano hizo aflorar las carencias de la producción actual de ese país, por lo que lo más interesante de ese origen hubo que rastrearlo en las proyecciones de *En este pueblo no hay ladrones*, 1964, de Alberto Isaac, *La fórmula secreta*, 1965, mediometraje de tono experimental de Rubén Gámez, y una obra casi maldita (el director realizó sólo otro trabajo, *Tequila*, en 1991) y en la retrospectiva dedicada a Jorge Fons (llama la atención que no se hubiera hecho hasta ahora), en la que se exhibieron algunos títulos valiosos como *Rojo amanecer*, su ficcionalización de la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco en 1968 y *El callejón de los milagros*, su trasposición a México de una novela del premio Nobel egipcio Nagib Mahfuz, originalmente ambientada en El Cairo, que retoma las mejores virtudes del melodrama de su país. También hay que lamentar que uno de los ciclos a priori más atractivos de la muestra, el dedicado al gran documentalista, recientemente fa-

llecido, Jean Rouch, se haya llevado a cabo en los días previos al evento. Pasemos, entonces, a referirnos a algunas películas que, por distintos motivos, llamaron nuestra atención.

Como sucede últimamente y de manera recurrente en los distintos festivales, los títulos más estimulantes aparecen en las secciones documentales, pero hubo, sin embargo, algunas películas de ficción interesantes. Hong Sang-soo es un realizador coreano del que se vieron varios films en distintas ediciones del Bafici y hoy aparece como uno de los directores más sugerentes de esa promocionada cinematografía. *La mujer es el futuro del hombre* es su quinto largometraje y narra la relación triangular que se entabla entre dos amigos que se reencuentran después de largo tiempo (un profesor de artes plásticas y un cineasta que ha regresado de Estados Unidos) y una muchacha de la que ambos estuvieron enamorados. La historia parece, a priori, convencional, pero es el sutil tratamiento que le otorga el director –con una narración en la que por momentos se detectan ecos del cine de Eric Rohmer aunque termina siendo marcadamente personal–, alternando secuencias en tiempo real con bruscas elipsis, lo que le otorga al film su indiscutible originalidad. Un realizador que continúa confirmando las expectativas despertadas.

El italiano Vincenzo Marra –famoso entre nosotros por sus declaraciones, cuando estuvo en Buenos Aires trabajando (como asistente de Marco Bechis en *Garage Olimpo*), acerca de qué le parecía continuar viviendo en su Nápoles natal– supo ganar algún premio en el Bafici con su ópera prima *Tornando a casa*. Su tercera obra, *Viento de tierra*, ha sido saludada por sectores de la crítica como la mejor película italiana de los últimos años y otras exageraciones. El film, que relata las penurias de una familia de clase media baja de los suburbios napolitanos, que se agudizan cuando el padre muere inesperadamente, retoma algunos de los códigos narrativos del neorealismo y aparece –sobre todo por la caracterización del personaje protagónico del hijo– cercana a *El bonaerense*, la segunda película de Pablo Trapero. La primera parte del film es realmente buena, pero el último tramo, cuando el muchacho se va a pelear a Kosovo y su hermana se convierte en madre soltera,

es menos satisfactorio y atenúa las virtudes señaladas. De todos modos, dentro del pobre panorama del cine italiano actual, Marra sigue siendo un director a considerar.

La obra de Woody Allen posterior a 1990 ha brindado pocas satisfacciones a los cinéfilos por la chatura y escasa originalidad de la casi totalidad de las películas de esa etapa, por lo que *Melinda y Melinda*, su último trabajo, no ofrecía, a priori, demasiados atractivos. Sin embargo, esta película que narra la historia de una mujer desde dos perspectivas diferentes, a partir de la discusión que en una cena sostienen dos escritores sobre el carácter dual –trágico y cómico a la vez– de la naturaleza humana, es su mejor trabajo de los últimos quince años y presenta sutilezas en las resoluciones de puesta en escena infrecuentes en el Allen de los últimos tiempos. Hay cosas que por momentos chirrían, como la presencia de Will Ferrell personificando al realizador, pero la película tiene varias secuencias realmente buenas y ofrece un muy buen trabajo de Radha Mitchell en su doble caracterización. Además, créase o no, aparece un negro en un rol importante.

Pasando a algunos títulos documentales que llamaron mi atención cabe hablar de *Soy Cuba, el mamut siberiano*. En el año 1964, plena época de la Guerra Fría, el realizador ruso Mijail Kalatozov (para que algunos veteranos lo ubiquen, dirigió *Pasaron las grullas*) se instaló en Cuba con un equipo de 200 personas para rodar un film que

HTTP://USUARIOS.ARNET.COM.AR/VIDEONEWFILM



**NEW  
FILM**  
VIDEO CLUB  
CINE ARTE

**CINE  
CLASICO  
Y DE  
AUTOR**

**MÁS DE 9.000 TÍTULOS**  
ALQUILER / VENTA  
OPERAS  
DOCUMENTALES

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

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

LUNES A VIERNES: 10 A 22 HS. / SABADO: 10 A 23 HS. / DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22 HS.



Rojo amanecer y Estamira.



fuera una suerte de poema épico que narra en términos esencialmente visuales, y a través de cuatro historias diferentes, los logros de la Revolución. El resultado fue una película (que tuve oportunidad de ver y en cuyo guión colaboraron el escritor cubano Enrique Pineda Barnet y el poeta ruso, exilado en los Estados Unidos, Evgueni Evtuchenko) con secuencias grandiosas y otras al borde del ridículo, una suerte de inesperada simbiosis entre la genialidad y el kitsch, cuya responsabilidad principal, para bien y para mal, era del camarógrafo Serguei Urusevsky. El film fue en su momento un fracaso, archivado y olvidado, pero en los años 90 fue redescubierto, entre otros por Coppola y Scorsese, y se convirtió en una suerte de película de culto; Kalatozov y Urusevsky fallecieron en los años 70, sin llegar a ver la revalorización del film. El brasileño Vicente Ferraz decidió investigar sobre el tema, y para ello reportó a varios de los participantes de aquella gigantesca empresa; fusionando esas entrevistas con material de archivo y fragmentos del film consigue reconstruir de algún modo la historia de la película y, al mismo tiempo, reseñar los cambios producidos no sólo en el mundo sino también en el pensamiento de aquellos fervientes revolucionarios de los años 60. Una obra realmente interesante. *Estamira*, de Marcos Prado, es otro documental brasileño (el cine de ese país ofrece, sin ninguna duda, sus mejores títulos dentro de ese género), en este caso centrado en una sexagenaria que ha trabajado durante las últimas dos décadas en un depósito de basura. La mujer es, por otra parte, esquizofrénica y sufre de delirios místicos, pero en sus raptos de lucidez—cuando explica por qué eligió ese tipo de vida— sorprende por la claridad de sus conceptos, en contraposición con los de sus familiares y los de los médicos que la han atendido durante alguna ocasional internación. Puede que al film le sobren algunos minutos pero es, de todos modos, una acabada muestra de la vitalidad

del género dentro del cine brasileño. Conviene decir también que Marcos Prado fue el productor de *Ómnibus 174*, una de las obras mayores del cine de ese país en ese terreno y que José Padilha, director de ese film, fue a su vez el productor de éste. Con premios en el festival de Sundance se dieron aquí también dos documentales atractivos. El primero fue *El diablo y Daniel Johnston*, ópera prima de Jeff Feuerzeig, una suerte de *biopic* sobre un músico cuyos estados de ánimo oscilan entre la depresión y la megalomanía. Adolescente solitario que creaba atractivas películas en Súper 8 y expresivas pinturas, sufría de la incompreensión de su familia, católicos fundamentalistas. El film por momentos parece algo derivativo de la vertiente iniciada por *Crumb*, el notable documental de Terry Zwigoff sobre el genial creador de comics, en su intención de presentar un personaje más o menos extraño y anticonvencional. Aunque no presenta la creatividad de aquel film tiene sus buenos momentos. El otro documental llegado vía Sundance fue *¿Por qué peleamos?*, de Eugene Jarecki (director de la interesante *Capturing the Friedmans*, sobre una familia de pedófilos), y en este caso el director—partiendo de una frase de Eisenhower en su discurso de despedida de la presidencia de los Estados Unidos acerca de los peligros para el futuro del país del crecimiento del complejo militar-industrial destinado a incrementar y fomentar la participación del país en diversos conflictos bélicos— desarrolla un análisis de las intervenciones norteamericanas en diferentes situaciones que de ningún modo requerían su presencia, impulsadas por aquellas corporaciones a las que Jarecki sitúa como tercera pata junto a un Congreso que no se opone nunca a esas aventuras. El film es interesante, en particular porque las críticas a las políticas oficiales provienen de figuras nada sospechosas de ser radicales, pero también hay que decir que, en su afán de reivindicar el carácter visionario de las afirmaciones de Eisenhower,

omite que bajo su gobierno Estados Unidos intervino en la guerra del Líbano y en el derrocamiento del presidente Arbenz en Guatemala.

No pude ver *El inmortal*, un documental de Mercedes Moncada sobre una familia nicaragüense en la que convivían sandinistas y contras, sobre el que tenía buenas referencias, pero sí pude acceder a *1973*, del mejicano Antonio Isordia, cuyos orígenes son al menos curiosos. El director rodó en el año 2000, *Descenso*, una película acerca de un joven, nacido como el director en 1973 y también con cierto parecido físico, que asesinó a toda su familia. La historia no desapareció de su cabeza y el director vuelve al tema, esta vez con tres historias que comparten el hecho de que sus protagonistas nacieron todos en ese fatídico año. La primera es sobre un provocador profesional, financiado por políticos, que se infiltraba en los centros de enseñanza; la segunda sobre una joven, suicida frustrada, que narra su desgraciada vida familiar, su drogadicción y los abusos a los que fue sometida; la tercera, por último, retoma al personaje de *Descenso*. La película está filmada en un estilo uniforme, con gran cantidad de primeros planos, narración fragmentada, película de grano muy grueso y de iluminación muy contrastada (porque, según el director, de ese modo representa las dificultades visuales que le provoca la polución en México D.F.) y es un relato desperejado que en sus mejores momentos ofrece una visión pesimista y desencantada de la vida cotidiana en esa ciudad.

El festival de Guadalajara llegó a su vigésimo año en pleno crecimiento, y buena parte del mérito debe atribuirse a Kenya Márquez, directora de las cuatro últimas ediciones; lo que demuestra la importancia de otorgarles continuidad a quienes están a cargo de un evento de estas características. Mi primera incursión en él fue ampliamente satisfactoria, ya que pude ver películas, encontrarme con algunos amigos, disfrutar de los opíparos desayunos. Pero esa es otra historia. ■

# Desde el aire

Las ciudades son distintas vistas desde arriba, dicen algunas películas y la experiencia del avión. Eso y algo más en el relato de una breve visita a LA. **por GUSTAVO NORIEGA**



El tremendo, terrible final de *Garage Olimpo*.

Nada me da más miedo que las alturas y, al mismo tiempo, nada me gusta más que mirar el mundo desde arriba. Los aviones, por lo tanto, me ofrecen una doble y macabra fascinación: el pánico ante la certeza de que voy a morir y la contemplación del más bello de los espectáculos. Viajé —en avión, claro— en marzo último a Los Angeles, invitado por CalArts (The California Institute of the Arts) a participar de algunas mesas redondas relacionadas con el cine latinoamericano de ribetes sociales. Participé junto con mi amiga Mariana Luzzi de un panel sobre desaparición y exclusión social, luego de la proyección de *Garage Olimpo* y antes de la de *Ónibus 174*. Además, se exhibieron *La ciénaga*, dos films mexicanos (el mediocre *De la calle* y la muy interesante *Con perfume de violetas*), un excelente documental brasileño sobre motoqueros llamado *Motoboy*, y el último día y en el campus de la universidad con debate posterior incluido, *Un oso rojo*.

Sensible a las grandes panorámicas, no dejé de llamarme la atención que en dos de las películas más importantes de la muestra, *Garage Olimpo* y *Ónibus 174*, había majestuosos planos aéreos, que hacían reconocible a sus ciudades, Buenos Aires y Río de Janeiro, al tiempo que las contaban de una manera nueva. Para el argentino que haya visto la película de Marco Bechis, cualquier descripción es innecesaria: tan fuerte es la impresión que causa que se hace imborrable. Baste recordar esas imágenes de Buenos Aires desde el cielo que se van sucediendo entre los sórdidos episodios ambientados en el mundo subterráneo

de la represión. Hay en esos planos ecos de la idea de vigilancia sobre la sociedad (en uno de los primeros se ve el reflejo de la luz de los buscadores de un helicóptero), y también se presagia el escalofriante final, en donde los detenidos serán arrojados desde el aire sobre las aguas del Río de la Plata. Pero también, a mi modo de ver, esas imponentes imágenes de la ciudad tienen un sobrecogedor efecto integrador: lo que visto en la posición habitual de la cámara está irremediamente separado —vida cotidiana y tortura en las mazmorras—, desde arriba no ofrece distinciones. Esa sociedad, que en los años de la dictadura trataba de hacerse a un lado y no enterarse —simbolizada por la pequeña imagen de los autos, las ventanas con luz encendida, los pequeños puntos que caminaban junto a símbolos reconocibles de la ciudad, como el Obelisco— era, por medio de la oportuna ubicación de la cámara, integrada en el problema. Por su parte, el plano inicial de *Ónibus 174* recorre, implacable y grave, toda la geografía de Río de Janeiro. Al comienzo, en las laderas de las morros se ve cómo se apiñan millares de viviendas hacinadas. Pero el plano continúa y, sin corte, ya divisamos otra zona urbana, apenas a segundos de la anterior, con sus casas perfectamente delimitadas, sus piletas, sus parques. La película pone en escena justamente la idea de visibilidad, de cómo los sectores marginales la pierden —aunque en realidad existen como molestia o amenaza— y de cómo el secuestrador del ónibus del título la recupera ante los cientos de cámaras que lo registran. Nuevamente,

desde arriba, lo separado está junto, un mundo pegado al otro, coexistiendo. No conocía la ciudad de Los Angeles y, con una visita de sólo tres días, puedo decir que no me gustó el lugar donde estuve, más allá de los excelentes momentos que pasé gracias a la cordialidad de Martin Plot y James Wiltgen, los organizadores del evento. Una ciudad incómoda, hostil, poco amable y sin el glamour que imaginaba previamente. Sin embargo, una vez que el avión que me trajo levantó vuelo y me dio alguna mínima garantía de que la muerte no era inminente, comprobé que desde el cielo era hermosísima. El desangelado *downtown*, tan atractivo como un domingo en Reconquista y Lavalle, se erguía visiblemente por sobre la planicie. Es la única zona donde se permiten construcciones altas y sus torres se elevan como templos, algo demoníacos e imponentes. Las distancias imposibles parecían desde al aire contiguas. Las playas, las pequeñas ciudades con calles serpenteantes, todo lo que en tierra me había resultado poco atractivo, desde el avión era puro placer. La altura me permitía una nueva mirada sobre Los Angeles, tan insuficiente como la de mi visita, más imprecisa pero más hermosa. Y es que la segunda característica del plano aéreo, luego de mostrar codo a codo lo que a nivel del piso parece irreconciliable, es que embellece lo feo, eliminando, como decía Borges que hacía la noche, detalles innecesarios. Desde el cielo todo ciudadano es víctima y victimario, integrado y marginal y, al mismo tiempo, todo paisaje es hermoso. **A**

# Siete años después

Gesell, Semana Santa, muchos cortos. Hacía tiempo que *El Amante* no cubría el tradicional evento de UNCIPAR. Cambios, permanencias, promesas y confirmaciones. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

Volví a Villa Gesell durante Semana Santa, después de siete años de ausencia. Esta afirmación, en todo caso, tiene un significado transparente: retorné a la muestra de cortometrajes que desde hace veintisiete años organiza Uncipar y donde compiten trabajos que serán elegidos para participar en el festival Unica, de características internacionales. Este *revival* personal, feliz pero malogrado por otra clase de motivos, presentó cuarenta films en competición, además de una sección paralela, más otros paquetes de cortos (de Asia Central, latinoamericanos, asiáticos) con sus correspondientes curadores. Fueron ocho horas de cortos en competencia, minutos más, minutos menos, que fueron analizados por Ana María Picchio (gran compañera la última noche durante la cena), Hernán Gaffet, Paulo Pécora, Rolo Azpeitia y un representante de la ciudad balnearia, quienes conformaban el jurado.

Sin lugar a dudas, el auge de las escuelas de cine y la posibilidad de tener en manos una cámara han provocado la democratización de las imágenes: cualquiera, con un sustento económico atendible y algunos conocimientos previos, puede ponerse a filmar. Semejante geografía de país del primer mundo (o, por lo menos, de creer que Argentina pertenece a él) presenta hoy, por ejemplo, una enorme cantidad de cortos que se realizan día a día. Números abundantes que no deberían sorprender frente a la avalancha de largometrajes terminados o a punto de culminarse, más de 150 entre los festivales de Mar del Plata y el BAFICI. Pues bien, la muestra de Gesell fue un ejemplo desde lo numérico y desde las ganas de seguir experimentando con la cámara, con trabajos muy buenos y otros olvidables. El jurado no estuvo tan errado al momento de las premiaciones, con la excepción de *Aparte de María* de Ariel Nahón, un corto poco interesante, con María Vaner como protagonista, que bordea el tremendo estilo *qualité*, por lo menos despreciable desde mis apreciaciones cinematográficas. *Aparte de María*, más allá del eterno y bello rostro de la Vaner, cuenta una historia con conno-

taciones similares a las de *Sunset Boulevard* de Wilder y *Los muchachos de antes no usaban arsénico*, de Martínez Suárez, en cuanto a la utilización casi única de un solo espacio asfixiante y claustrofóbico.

*Tiempos modernos* de Simón Franco sintetiza en diez minutos una graciosa historia sobre la globalización de las tradiciones del sur argentino. Sin alardes estéticos y con un protagonista carismático, el corto de Franco expresa sus críticas a un mundo global a través del humor. Y ése es su punto fuerte.

La gravedad temática le pertenece a *La mentira*, de Juan Damián Chechile, que se dirige a la guerra de Malvinas y a sus trágicas consecuencias en los soldados sobrevivientes. Protagonizado por Jorge Sesán (*Pizza, birra, faso; Okupas*), el corto presenta el conflicto a través de un sutil montaje paralelo, entre las imágenes de Malvinas y la supervivencia del personaje una vez terminada aquella estúpida guerra.

Uno de los cortos olvidados entre aquellos que irán al exterior a competir fue *Caíto*, de Guillermo Pfening, nueve minutos de cariño-acercamiento del director y actor hacia su hermano, un chico con problemas motrices. Hay trabajos y directores, dentro del heterogéneo panorama del corto local, que anuncian tendencias, géneros, exploraciones estilísticas. Hace diez años, cuando concurría a Gesell con bastante asiduidad, el nombre de Pablo Rodríguez Jáuregui estaba asociado al de un emperador del género de animación. Ahora, pese a que no soy un especialista ni fanático del género, Juan Pablo Zaramella y su *Viaje a Marte* parecen imbatibles. También exhibida en Mar del Plata en copia 35 mm, *Viaje a Marte* es un cálido e inteligente retrato de la infancia y de los deseos inconclusos o, por lo menos, soñados por chicos y grandes. Desde el excelente uso de las voces hasta la gran imaginación visual que ostenta el corto, los veinte minutos de *Viaje a Marte* también expresan que los sueños de la realidad jamás podrán cumplirse, pero que contado desde una ficción aquello que es imposible puede tener alguna razón de ser. Desde Meliés en



Arriba, *Aparte de María*; abajo, *Tiempos modernos*.

adelante, todos agradecidos, parece decirnos Zaramella con su historia.

La gran ganadora, sin embargo, fue *Medianeras* de Gustavo Taretto, quien ya había dado muestra de su oficio y talento con *Cien pesos* y *Las insoladas*. Media hora de romanticismo, humor rejtmaniano y soledad de los protagonistas, ideas originales a cada minuto, una sólida pareja protagónica, una sutil utilización de la voz en off y una historia de amor en medio del caos y la posterior oscuridad de la ciudad, repleta de edificios y espantosas medianeras, integran una historia sin baches narrativos ni excesivas poses de la cámara. Por un lado, se parte de un guión, digamos, sólido y perfecto, pero también, *Medianeras* tiene un ritmo interno que va del documental a la ficción que en todo momento provoca la atención del espectador. El director anunció, en la entrega de premios, que luego de sus tres cortos le llegó el momento del largo. Y creo que tiene razón. ▣

## Conexión París

SALIÓ EN DVD ¿QUÉ HORA ES ALLÁ? (*WHAT TIME IS IT THERE?*) DE TSAI MING-LIANG, Y LE DEDICAMOS MUCHO ESPACIO, ENTRE OTRAS COSAS, PARA INDICAR QUE ESTA PELÍCULA PERTENECE AL CINE QUE IMPORTA EN LA ACTUALIDAD POR JAVIER PORTA FOUZ

### ¿Qué hora es allá?

*What Time Is It There? / Ni neibian jidian*, Taiwán-Francia, 116', DIRIGIDA POR Tsai Ming-liang, CON Lee Kang-sheng, Chen Shiang-chyi, Lu Yi-Ching.

**Primer encuentro.** Hsiao-kang (otra vez Lee Kang-sheng), en esta ocasión vendedor de relojes, finalmente acepta venderle su propio *dual time* a Shiang-chyi (Shiang-chyi Chen), quien está por viajar a París. Poco después, Hsiao-kang se obsesiona con la capital francesa, va a un puesto de películas pirateadas y pide "alguna película de París". Lo primero que le ofrece el vendedor es *Hiroshima mon amour*, que no transcurre en absoluto en París, y apenas unos minutos en Francia. Luego, le ofrece *Los 400 golpes*. Observamos a Hsiao-kang ver *Los 400 golpes* en su cuarto, con la parte inferior del rostro cubierta por una almohada, tal como Antoine Doinel se cubría con su suéter cuando era encerrado en una celda-jaula individual en la estación de policía, imagen que fue el motivo central de uno de los afiches que se conocieron en Oriente de *Los 400 golpes*. El primer fragmento citado del film de Truffaut es aquel en que Antoine disfruta de la máquina centrífuga del parque de diversiones. Hsiao-kang volverá a la película, como refugio-catarsis emocional. Por su parte, Tsai dice inspirarse siempre en *Los 400 golpes*, "cada vez que tengo un bloqueo creativo, vuelvo a verla" (de una entrevista realizada por Jason Mc Bride y Mark Peranson en *Cinema Scope* de diciembre de 2001). Ese plano de *¿Qué hora...?* liga de manera explícita a ambos personajes: Hsiao-kang y Antoine. Así, Tsai pone en imágenes la relación sobre la que se ha escrito muchas veces entre Doinel y Hsiao-kang (el nombre de Lee Kang-sheng en todas las películas de Tsai en las que ha tenido nombre). Sin embargo, a pesar de que el nombre permanezca, la relación de Hsiao-kang con Doinel se explicita de esta manera so-

lamente en *¿Qué hora...?* Ese plano es también un plano de Lee observando a Jean-Pierre Léaud, un plano que liga visualmente a dos actores que van más allá del personaje, y que han sido comparados por la utilización que de ellos han hecho sus directores-descubridores-cronistas de su maduración (¿o envejecimiento?, ¿o cambios?).

**Modificación, actualización.** La segunda cita directa hace más complicadas las cosas, porque a partir de ella puede decirse que, a pesar de que estos fragmentos se vean "entrecomillados", hay un trabajo por parte de Tsai que, aunque intente pasar desapercibido, borra parcialmente esas comillas. Por otra parte, si bien varios de los temas son similares o habilitan una comparación, los procedimientos de Tsai no son los de Truffaut; la noción de plano de ambos es muy distinta, su concepción es distante. Para hablar del estilo Tsai habrá que buscar otros nombres franceses, como Robert Bresson y André Bazin. Decía Bresson en *Notas sobre el cinematógrafo* que "crear no es deformar o inventar personas y cosas. Es establecer entre personas y cosas que existen, y tal como existen, relaciones nuevas". Se ha mencionado en más de una oportunidad al autor de *Pick-pocket* y *Un condenado a muerte se escapa* para describir el tono actoral que ofrece Tsai en sus películas, sobre todo a partir de *Vive L'Amour*. Pero no citamos aquí a Bresson sólo para hacer referencia a un modelo de actuación; aunque es cierto que, al igual que en el de Bresson, no accedemos a la interioridad de los personajes en el cine de Tsai. Su cine es refractario a la misma idea de desnudar la psicología de los personajes, muchas veces incluso a revelar sus nombres, y si identificamos como Shiang-chyi al personaje femenino joven es más por legibilidad que porque su nombre tenga entidad en la película. La ligazón Tsai-Bresson también es útil

para seguir trabajando la ligazón Tsai-Truffaut, la ligazón *¿Qué hora...? - Los 400 golpes*. Si Tsai hace inclusión directa de *Los 400 golpes* en *¿Qué hora...?* y establece relaciones nuevas entre su cine y una película ya existente (y se podría agregar: un film con una existencia muy fuerte, poderosa, que ya ha dejado muchas huellas), hay que prestarle una atención especial porque toma algo que "existe" pero no del todo "tal como existe". Esta segunda cita directa es en realidad una paráfrasis. Hsiao-kang se incorpora en su cama, se escucha la música original para *Los 400 golpes* de Jean Constantin, y luego vemos un fragmento de la ópera prima de Truffaut ocupar todo el cuadro. Son cuatro planos de *Los 400 golpes*, que podrían verse como uno solo de *¿Qué hora...?*, unidos por la mirada de Hsiao-kang, ya que está claro que se trata de una subjetiva del personaje, que mira la película como sustituto de una París cada vez más idealizada. Sin embargo, ¿pueden verse esos cuatro planos como la mirada de Hsiao-kang? Tal vez sí, pero sólo si nos atenemos exclusivamente a la mirada, porque la cuestión es distinta si pasamos a la escucha, al sonido del fragmento de *Los 400 golpes*, o mejor sería decir al sonido que Tsai nos filtra, que parafrasea de ese fragmento de *Los 400 golpes*. Vemos a Antoine deambular por la noche, luego de que ese día se descubra una de sus tantas mentiras ("mi madre ha muerto"). Un lechero deja unos cajones con botellas. Antoine observa, hambriento. El lechero sube a su camión y parte. En este fragmento, en *Los 400 golpes* original, la música extradiagética seguía comentando emotivamente el desamparo de Antoine. Pero en este fragmento de *Los 400 golpes* tamizado por Tsai la música extradiagética desaparece, se apaga justo con el ruido del motor del camión del lechero. Tsai disimula esa desaparición, claramente no quiere hacer notar que "eliminó" música, que no la dejó



tal como era, y hay que decir que el “apagado” de la música no se nota si uno no tiene a mano el film de Truffaut para comparar. Y entonces nos ofrece a Antoine bebiendo con voracidad la leche robada, pero sin la música de Constantin. Si pensamos en los posibles motivos, hay uno que se impone como el más probable. Si Truffaut y muchos otros autores europeos de los cincuenta y sesenta podían utilizar música extradiegética profusamente, Tsai pertenece a otras décadas que, en general, definen musicalmente a sus autores de otra manera. No se puede ser hoy un autor con rasgos de modernidad, “de punta”, con muchos minutos de música extradiegética, y menos con el tipo de música extradiegética de Constantin para

*Los 400 golpes*, película de 93 minutos de duración que incluye treinta de esa música, concentrados en su mayoría en los últimos dos tercios del film. La nostalgia del leitmotiv de Constantin es muy marcada, hiperbólica para nuestra concepción de cómo debe usar la música un autor contemporáneo. Tsai no usa música extradiegética en términos de comentario sobre las acciones, excepción hecha de su ópera prima *Rebels of the Neon God*, en donde fue obligado a utilizarla por su productor. El propio Tsai se ha manifestado en contra del uso de música en sus películas: cuenta que tenía pensada música para *Vive L'Amour* e incluso llegó a contratar a un compositor, pero luego, durante el proceso de montaje, decidió no poner música,

“la razón por la cual no utilizo música es porque puede destruir la realidad que quiero mostrar” (Tsai en *Scouting*, entrevista realizada por Danièle Rivière y publicada en el libro *Tsai Ming-liang*).

Se puede decir, entonces, que en lo musical –no en lo sonoro en general, porque los sonidos diegéticos permanecen en el fragmento de la leche–, Tsai actualizó *Los 400 golpes*. Hizo que el cine autoral, firmado, de Truffaut de fines de los cincuenta fuera más parecido al cine firmado de fines del siglo XX y principios del XXI. O, tal vez, en lugar de modernizar *Los 400 golpes* en términos autorales, simplemente la haya vuelto más cercana a su propia mirada. Y puede pensarse también que al sacarle la música al fragmento tal vez lo haya “bressonizado”. “La música ocupa todo el lugar y no da más valor a la imagen a la que se añade” y “el cine sonoro ha inventado el silencio” son dos citas que aparecen a continuación la una de la otra en el ya citado *Notas sobre el cinematógrafo*.

Igualmente, si podemos conceder que el cine sonoro ha inventado el silencio, lo ha hecho en términos generales: una película puede ser silenciosa musicalmente y, sin embargo, no llamar la atención sobre este aspecto. El verdadero silencio, en lo que se refiere a la ausencia de música, al interior de una película, se logra con mayor claridad en aquellas películas que utilizan al menos alguna música por lapsos breves (aunque muy pregnantes) y así su ausencia en la mayor parte del relato se hace mucho más aguda por oposición. (El aporte del silencio se perdería, según dice Michel Chion en *La música en el cine*, en “los filmes en que la música está ausente o apenas presente”). Si el cine de Tsai es evidentemente un cine del silencio, un cine con pocos diálogos, la creación del silencio en *¿Qué hora...?* tal vez sea la más articulada en su filmografía gracias, justamente, a la presencia de la música del film de Truffaut. Excepción hecha de la ya men-

cionada música impuesta para *Rebels of the Neon God*, no tenemos más música en los films de Tsai que en *¿Qué hora...?* Una cuestión de distinta índole en el cine de Tsai son las canciones: las de *The Hole* y las que ayudan a cerrar *Good Bye, Dragon Inn* y *The Skywalk Is Gone* y las que seguramente escucharemos en su nueva *The Wayward Cloud*, continuación de *¿Qué hora...?* y *The Skywalk*.

A fin de cuentas—aunque limitándola como se ha dicho más arriba— con la apropiación de la música de *Los 400 golpes* y pegándola de manera indeleble a la nostalgia de tiempo y espacio que recorre *¿Qué hora...?*, Tsai ha intensificado el silencio. Y además, como se verá, al remitir a *Los 400 golpes* de manera clara, mucho más abierta que la de *Casino* con *El Desprecio* (dos películas ligadas por la música), *¿Qué hora...?* queda hermanada con el film de Truffaut en otros aspectos.

**Padres.** El propio Tsai, cuando tuvo oportunidad de pasar un mes en París, descubrió que la ciudad no era tal como él la imaginaba (o como la conocía de visitas más breves). Pensar en la ciudad romántica por excelencia era pecar de cierta ingenuidad. Para no ser ingenuo en términos de realismo cinematográfico año 2000 a la hora de insertar *Los 400 golpes* en su quinto largometraje, pero también para mantener actualizados a Truffaut-Doinel (¿para cuidarlos?), Tsai los cambió en un nivel musical, pero los mantuvo como fragmento original en lo visual y en cuanto al sonido diegético. No podría ser de otra manera: el sonido diegético, el ambiente, es una cualidad muy apreciada en el cine de autor fin de siglo XX principios del XXI y, por otra parte, no se podría eliminar el sonido de la botella rota que Antoine tira por una alcantarilla sin incurrir en un crimen de lesa cinematografía. Y es importante remarcar que las inclusiones de fragmentos de *Los 400 golpes* son citas de escenas, de acciones completas.

¿Y por qué la inclusión, la elección de *Los 400 golpes*? La respuesta más rápida, y sustentada por declaraciones del propio Tsai e incluso por la información que ofrecen los mínimos extras de la edición americana en DVD de *¿Qué hora...?*, es que *Los*



*400 golpes* es la (o una de las) película preferida del cineasta. Pero la inclusión del film de Truffaut justo en *¿Qué hora...?* es rica por otros sentidos que dispara, ¿qué temas, incluso podría decirse qué momentos, comparten la película citada y la que la cita?

En primer lugar está el tópico del padre ausente. Puede pensarse en Truffaut como un padre cinematográfico ausente o apenas conocido en vida para Tsai (nacido en 1957), quien recién conoce el cine del francés estudiando en Taiwán (a donde fue a vivir en 1977). Truffaut muere en 1984, varios años antes de que Tsai empiece a hacer cine. Pero además, Doinel, personaje amasado en buena medida a partir de la biografía de Truffaut, en términos prácticos, es casi un huérfano: tanto su madre como su padrastro le tienen poca paciencia, y finalmente deciden separarlo del hogar y entregarlo a la policía para que sea internado en un centro juvenil. El propio Truffaut había sufrido situaciones parecidas cuando niño. En un sentido más concreto, *¿Qué hora...?* es también una película sobre la pérdida del padre. Dijo Tsai en la entrevista con McBride y Peranson: "Hay tantas cosas en la vida que tenemos que enfrentar, pero una que me afectó especialmente fue la muerte de mi padre, en 1992. Siempre he sentido que tenía que enfrentarme con este tema, porque de lo contrario no podría hacer otra cosa. Tuve que hacer esta película para poder pasar a otra cosa". De hecho, *¿Qué hora...?* está dedicada no solamente al padre de Tsai sino también al padre de Lee, lo que refuerza las ligazones Tsai-Lee-Hsiao-kang y también las que se dan entre éstos y Truffaut-Doinel. "Antoine Doinel,



ese personaje imaginario que resulta ser la síntesis de dos personas reales, Jean-Pierre Léaud y yo", decía Truffaut. Si bien Tsai ha dicho que no le interesa filmar sus "experiencias pasadas", a la vez suele comentar que tal o cual situación de su obra le recuerdan momentos de la relación con su padre. En *¿Qué hora...?* habla de su padre (y de su fantasma) y del padre de Lee Kang-sheng, al dedicarles su película a ambos. Se podría decir, entonces, que en *¿Qué hora...?* el personaje de Hsiao-kang, al menos en este aspecto, es una síntesis de dos personas reales: Lee Kang-sheng y Tsai Ming-liang. Y si tomamos a André Bazin como una suerte de padre adoptivo de Truffaut (recordemos que Roland Truffaut, quien le dio su apellido, no fue tampoco el padre biológico de Truffaut) podemos decir que *Los 400 golpes* también es otra película dedicada al padre. Bazin murió cuando comenzaba el rodaje de la ópera prima de Truffaut, y la dedicatoria está al principio, luego de los planos descriptivos de París, de esa París que la Nouvelle Vague quería mostrar tal como sus jóvenes directores—y su generación— la veían. Película afirmativa, sobre un adolescente con energía, hecha por un cineasta debutante, *Los 400 golpes* llega a su fin con su personaje principal libre; Bazin había "liberado" a Truffaut del ejército (otras fuentes dicen que lo liberó del internado en el que lo había puesto su padrastro) y de una probable vida errabunda. Película interrogativa, sobre gente cercana a los 30 años, *¿Qué hora...?* termina con un padre (Tien Miao) que, hecho fantasma, viaja desde Taipei hasta París para proteger, no ya a su hijo sino a la chica por la que éste está obsesionado y que apenas conoció.

**REALISMO.** La enorme, abrumadora mayoría de los planos en el cine de Tsai son de cámara fija, y son así absolutamente todos los de *¿Qué hora...?* En este film, a la cámara apenas se le permite viajar, pero siempre fija, en automóviles o en el Metro para seguir a los personajes. Como decía Bresson, “la facultad de hacer buen uso de mis medios disminuye cuando su número aumenta”. Bazin, por su parte, solía festejar la disminución de los elementos retóricos, de las variantes artificiosas, todo aquello que fuera en contra del valor de la contemplación. En la disyuntiva actual entre artificio y realismo (falsa si uno busca términos absolutos, pero todavía útil para definir maneras de aproximarse al cine), Tsai ha quedado de este lado. Podemos imaginar que, de haber podido ver su obra, Bazin hubiera tenido pensamientos contradictorios frente a la operación de remoción de parte de la música extradiegética (pero diegética para el universo construido por *¿Qué hora...?*) de *Los 400 golpes* en la segunda cita. Por un lado, Tsai ha modificado un “fragmento original”, pero por otro lo ha adaptado a las convenciones del realismo actual. Modificó la realidad de lo ya existente para hacerlo más realista. El cine es ontológicamente realista, decía Bazin, y su ser es ser realista: el tiempo lo hará acercarse cada vez más al realismo; y hablando de Tsai, uno también puede pensar en este acercamiento no sólo en cuanto al paso de los años sino en relación con el mismo peso del tiempo, de cada minuto. Si Bazin defendía el neorealismo italiano, un cine de doblaje de voces y con mucha música extradiegética, era simplemente porque en la década del cuarenta no era muy imaginable la existencia de un cine no musicalizado, y las convenciones a partir de las cuales se juzgaba el realismo eran otras.

**FANTASMAS REALES.** Se ha hablado de *¿Qué hora...?* como una película de fantasmas (Fran Martin en *Senses of Cinema*), el propio Tsai lo dice, y además, en la entrevista de *Cinema Scope*, afirma que el fantasma de su padre existe. El fantasma del padre de Hsiao-kang puede viajar, incluso desde Taipei hasta París. Tsai considera re-



al el fantasma de su padre, y el padre de Hsiao-kang, en su aparición, tiene una presencia real en la película (puede mover objetos, caminar con paso firme). Pero hay otra aparición en la película: es la de Jean-Pierre Léaud, que se ha visto como otra aparición fantasmal (el citado artículo de Martin en *Senses of Cinema* interpreta esta aparición como otra presencia fantasmal, y sigue en ese sentido y considera que París se presenta en el film como la tierra de los muertos y la Nouvelle Vague como algo mortuorio y fantasmal). Sin embargo, a la luz del énfasis en el realismo de Tsai, uno puede pensar que la presencia de Léaud es la presencia de un Léaud vivo, viejo pero vivo, con el encanto y sus modos de siempre. Según Tsai en la entrevista con Danièle Rivière, “lo más interesante del cine es que no se trata solamente de fotos, lo ves en tiempo real. Entonces, es una manera de preservar el tiempo”. Es así que, Léaud vivo en 2001 es Léaud vivo en 2001, preservado, y contrapuesto a los muertos del cementerio. Extraño milagro el de Tsai, que hace de la presencia de Léaud en un solo plano un acontecimiento. Para muchas otras películas, con sus planos devaluados debido a la sobreabun-

dancia de cortes, un único plano vale mucho menos. Por eso, hablar del valor del plano en Tsai implica también “el alto valor” del plano en Tsai.

*¿Qué hora...?* es una película que homenajea un cine del pasado, hoy imposible en los términos de otras décadas. Hoy los autores “a la europea” no son ya directores con buena inserción comercial (como lo era Truffaut, y como también lo era Fellini o incluso Antonioni), por eso la nostalgia frente a un cine no extinto pero sí encerrado en la circulación restringida, tal vez de existencia fantasmal, pero una de clase especial. El cine de Tsai habla más de fantasmas con mucha “realidad” que de muertos. Casi podría decirse que el cine de Tsai es el fantasma del cine de autor europeo, un fantasma que es materialmente viable –como el padre en *¿Qué hora...?*– casi exclusivamente en Francia, en donde tanto *The Hole* como *¿Qué hora...?* fueron notorios éxitos de taquilla. ■

Esta nota está formada por fragmentos adaptados de *Justo a tiempo – Un intento de ajustar los relojes*, artículo escrito por Javier Porta Fouz para el libro *Una sandía es una sandía – Las películas de Tsai Ming-liang*, editado por Marcelo Panozzo y publicado por el Festival Internacional de Cine de Gijón 2004.

## Grandes bolas de fuego

## Pelotas en juego

*Dodgeball: a true underdog story*, EE.UU., 2004.  
DIRIGIDA POR Rawson Thurber, CON Vince Vaughn,  
Ben Stiller, Christine Taylor, Rip Torn, Hank Azaria.

Con los pies sobre la tierra y peloteando a los prepotentes, *Dodgeball* –como toda la Nueva Comedia Americana– se hace de un lugar de libertad dentro del mercado, en vez de soñar ingenuamente con un mundo sin mercado. El mismísimo punto de partida es sintomático de la conciencia que tienen sus autores del sistema en que viven. El dueño del *Average Joe's* es arruinado por otro gimnasio mucho más moderno que se establece en la vereda opuesta, y debe levantar antes de 30 días una hipoteca de 50.000 mil dólares de la que quiere hacerse cargo su adversario White Goodman (Ben Stiller) para instalar en su lugar una playa de estacionamiento. Tras el intento frustrado de poner un lavadero de autos para reunir el dinero, el grupo de cinco perdedores decide competir por el premio mayor del Campeonato Nacional de Quemado. En el camino descubrirán las ventajas de trabajar en conjunto, abandonarán la desidia en la que estaban sumidos, amarán en muchos casos por primera vez y, tras la victoria, impondrán un modelo de gimnasio –y de discurso publicitario– no agresivo y tolerante. Todo esto sin uniformarse ni los cuerpos ni las conciencias. Resumiendo: lo más parecido a la utopía en el seno del imperio y, durante hora y media, lo más parecido a la felicidad en una sala de cine o en el living de su casa. Entre otras muchas perlas de una comedia desencadenada, el corto de aprendizaje de quemado que emula el *modus filmandi* de las películas de propagan-

da y adiestramiento militares de la Segunda Guerra y termina con los títulos en tipografía nacional socialista, hace gala de un humor tan sutil como inolvidable.

Verla me hizo pensar de inmediato y por contraste en *Luna de Avellaneda* o mejor, en lo que *Luna de Avellaneda* pudo haber sido y en lo que el cine popular de América latina podría ser si abandonara el recurso sentimental como metodología de seducción. Tanto en una como en otra está en juego la salvación de un club que es importante para un grupo de tipos que están al margen del sistema. Pero Rawson Thurber y Ben Stiller, director guionista y productor respectivamente, deciden hacernos reír con ellos –y hasta de ellos, pero esto sólo en tanto se entrenan para ser mejores– en vez de incitarlos a la lástima, miserable fórmula de la que abusa Campanella ya desde la mismísima composición del protagónico de Darín. Además, la película nacional nos vende la idílica –y siniestra por falsa– noción de que una forma de oponernos al avance neoliberal consiste en prescindir del dinero y del trabajo para conservar la esencia *inocente* de las instituciones civiles. Escribí “nos vende” para resaltar que la repetición de fórmulas sentimentales en sus tres últimas películas indica que Campanella y Cía. saben de la importancia del éxito económico del que reniegan sus personajes, y por eso han quedado atrapados en el ejercicio de un doble discurso para seguir atrayendo al mismo público que pagó por ver sus películas anteriores. Esa mala conciencia se hace involuntariamente explícita cuando el protagonista, incapaz de poner las cosas en su lugar en beneficio de lo que tanto dice defender, no tiene mejor idea que encubrir a la mujer que le roba al club –nada más y nada menos que un miembro de la comi-



sión directiva– acostándose con ella. Peter Lafleur (Vince Vaughn), en cambio, no rechaza competir por el dinero porque sabe que sin plata no hay gimnasio, y sin gimnasio deja de existir lo que éste representa para él y para otros como él. También llega al extremo de traicionar parcialmente a los suyos ante la posibilidad de ganar plata fácil, pero se redime arrepintiéndose de su acto y apostando los dineros de la traición a favor de su equipo para lograr el control corporativo del gimnasio competidor. En un mundo capitalista y librado de la mano de Dios, los puros de corazón son pasto de elefantes si confían tan sólo en su *bonhomía* o en la misericordia ajena.  
Marcos Vieytes



## Historia de fantasmas

### Dark Water - Más allá de la muerte

*Honogurai mizu no soko kara*, Japón, 2002, 101'

DIRIGIDA POR por Hideo Nakata, CON Hitomi Kuroki, Rio Kanno, Mirei Oguchi. (S.B.P.)



*Nota: Este texto revela necesariamente ciertos aspectos de la resolución del film.*

Hideo Nakata no es un gran director de películas de terror; al menos no es posible aseverarlo tomando en cuenta su producción hasta la fecha. Sin embargo, y no existe contradicción alguna en los términos, *Dark Water* es probablemente el mejor ejemplar que el género ha dado en los últimos cinco años. Escondida hasta hace poco tiempo detrás del rutilante éxito de *Ringu* (1998) —el film de Nakata que viene dando de comer a productores y realizadores de Oriente y de Occidente en base a una dieta estricta de secuelas, *remakes* y derivados varios—, esta historia de una mujer, una niña y un fantasma vuelve a poner en práctica una añeja receta familiar olvidada entre tanto cine de terror con sabor *fast food*. Es bien cierto que el guión y la novela en la que éste se basa distan mucho de ser originales: una madre con graves conflictos emocionales y un litigio por divorcio a cuestas se muda a un desvencijado edificio junto a su pequeña hija, desconocedora de cierto ente sobrenatural que pronto hará alarde de su existencia. Si la historia funciona a pesar de ya haber sido contada en infinidad de ocasiones es por la confianza depositada en la construcción de los personajes, en la fuerza de los motores dramáticos que los impulsan, en el sutil entretrejo de relaciones entre el presente y el pasado, entre lo real y lo imaginado, todo sostenido por una ética de la puesta en escena ascética, funcional y atmosférica sumamente efectiva. La vieja y exprimida idea del caserón embrujado transformada en metáfora de ciertas angustias urbanas contemporáneas revitaliza un planteo que parecía relegado a los ambientes sin electrificar del siglo XIX. Y, como ocurría en el clásico de Robert Wise *La marca de la mujer pantera* —aunque en esta ocasión con un desenlace no anclado en la lógica psicológica—, en



*Dark Water* lo sobrenatural, lo espectral, lo espantoso semejan más un síntoma que una enfermedad, los miedos y fobias de la infancia detonantes de un horror que se resiste a mantenerse sólo dentro de los confines de la imaginación.

Una mancha de humedad en el techo, pisadas y correteos en un departamento desocupado, sombras en el ascensor, una mochila con motivos infantiles que se niega a desaparecer es todo lo que la historia requiere para generar aprensión. Eso y la imprescindible empatía con los personajes. Durante gran parte del metraje la atención del espectador está puesta en el forcejeo cotidiano de una mujer por sostener económica y emocionalmente el frágil equilibrio del pequeño núcleo familiar, amenazado constantemente por el miedo a la pérdida —de una hija, de una madre, de la cordura—, signo de madurez de un film que se acerca a la muerte con un desacostumbrado respeto y cuya única desaparición física está signada por un sentimiento que no suele aparecer en el género: la tristeza. Sin quebrar la estructura clásica de naturalismo alterado por la irrupción de lo paranormal, Nakata dispone los elementos de

manera tal que el resultado adquiere tintes de fábula, de leyenda moral. La sensibilidad melancólica que impregna los últimos momentos de la historia alejan a *Dark Water* del heroísmo maternal a la *La habitación del pánico* para acercarlo a un romanticismo que parece salido de otra época. Es por esto que el final de la historia necesita del sacrificio literal de una vida a cambio de otra, único mecanismo para romper el maleficio que acecha y acorralla la existencia de los personajes.

El terror oriental, qué duda cabe, ha devenido en panacea de una industria aquejada de una inexplicable falta de horizontes creativos. A las nuevas versiones norteamericanas de *Ringu*, *The Grudge* y *The Eye* —dirigida, paradójicamente, por Nakata— se le sumará en breve la *remake* de *Dark Water*, proyecto firmado por (el otrora comprometido con la realidad social brasileña) Walter Salles. Será interesante comprobar cuántos cambios en la resolución del film original son necesarios para evitarle al espectador la experiencia de asistir a una de las más tristes y hermosas historias de fantasmas del cine contemporáneo.

Diego Brodersen

## La venganza

**Baadasssss!**

EE.UU., 2003, 108', **DIRIGIDA POR** Mario Van Peebles, **CON** Mario Van Peebles, Rían Wilson, Ossie Davies, Joy Bryant. LK-Tel.



En esta película se van a encontrar con todos y cada uno de los lugares comunes respecto de filmar-sin-plata-y-triunfar. Ante este hecho, pueden tomarse dos actitudes: una de ellas es alquilar cualquier otra cosa; la otra es pensar que la estrategia de Mr. Van Peebles al contar cómo su padre Mario –uno de los primeros directores negros de la historia del cine estadounidense y también un pionero en una época tan tormentosa como los primeros 70– filmó lo que, para muchos, es un ícono del cine independiente: *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. Desde la primera toma, donde se explica cómo Hollywood mostró a los negros en sus films, sabemos que Van Peebles va a jugar al lugar común del cine pervirtiéndolo limpiamente al sustituir blancos por negros. Lo hace, y en el camino presenta otros temas: la relación del padre con el hijo (Mario debutó en la pantalla en este film con sólo 13 años: entiéndase “debutó” también en su acepción rioplatense) y cómo todos los problemas de la producción tienen que ver exclusivamente con ser un film por y sobre negros en los Estados Unidos. Cuando el espectador toma en cuenta estos “pequeños” detalles, la película –simple en su narración, correcta en su técnica– reverbera distinto y adquiere un sentido nuevo. Las falsas entrevistas documentales que hilvanan la narración tienen un correlato con otras reales durante los títulos, en un juego de espejos que otorga nueva perspectiva a un film de una falsa trivialidad. **Leonardo M. D'Espósito**

## Flores marchitas

**El Señor Ibrahim y las flores del Corán**

*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, Francia, 2004  
**DIRIGIDA POR** François Dupeyron, **CON** Omar Sharif, Pierre Boulanger, Gilbert Melki. (LK-Tel).



Triste destino el de un film que acierta a recrear un lugar y una época, un suburbio parisino en los años 60, y poblarlos de personajes cercanos para terminar destruyendo todo en los últimos quince minutos de metraje. Dupeyron parece tener todo el tiempo del mundo para hacernos conocer a ese muchacho judío de escasos recursos que entabla amistad con su vecino, un comerciante turco (y musulmán) que, por edad y afinidad emocional, bien podría ser su padre. La puesta en escena durante la primera hora de *El Señor Ibrahim...* es precisa, sensata, acierta a crear un clima de suspensión, de inamovilidad. El mundo de Momo, tal el nombre del joven, no se parece a la felicidad. El coito fugaz comprado en la calle permite escapar, apenas por unos instantes, de una existencia opresiva. La orfandad física y emocional despliega sus garras, y el fantasma de Antoine Doinel parece circular en el fondo de algunos planos. Pero luego llega el viaje a Turquía, a las apuradas. Circular en un auto descapotable con el viento pegando en el rostro como idea de libertad; la vuelta a los orígenes para uno, el descubrimiento de otros mundos, para el otro; el accidente; la muerte. Muerte innecesaria, desagradable, golpe bajo de manual. El último plano del film, circular y horrible, desmiente toda la belleza del comienzo y transforma a Momo, ya adulto, en una suerte de receptáculo vacío. El *qualité française* ha adquirido nuevas formas, pero mantiene intactas todas sus mañas y artimañas. Las lecciones de vida están a la orden del día. **LMD'E**

## Kitano x 3

**Yakuza Killers Collection (Violent Cop, Boiling Point, Sonatine)** *Sono atoko kyobo ni tsuki, 3-4x juugatsu, Sonatine*, Japón, 1989, 1990, 1993, **DIRIGIDAS Y PROTAGONIZADAS POR** Takeshi Kitano. (S.B.P.).

Bajo el rimbombante título global de *Yakuza Killers Collection*, y hecha la aclaración de que se trata de una autoproclamada *Edición Limitada*, se editan por primera vez en nuestro país en formato digital tres de los primeros esfuerzos en la realización de Takeshi Kitano. Se trata de una verdadera asignatura pendiente recién ahora aprobada, ya que estos tres títulos apenas si accedieron en su momento a pseudoestrenos en proyecciones defectuosas, y su circulación en video hogareño estaba reducida a pobres ediciones en VHS. Por desgracia, ninguno de los tres discos incluye algún tipo de extra más allá de las tradicionales filmografías y trailers, pero al menos es posible disfrutar de estas tres relecturas del cine de *yakuzas* en copias respetables con subtítulos en español.

En *Violent Cop*, ópera prima casual de Kitano –el realizador original abandonó el proyecto días antes del comienzo del rodaje–, aparecen ya muchas de las inquietudes estilísticas y de tono que el japonés de rostro pétreo desarrollaría en films posteriores.

El particular uso de los planos generales y los estallidos de violencia característicos de su obra comienzan a sentar las bases de una filmografía en extremo personal en *Boiling Point*, la historia de una pareja de frustrados jugadores de béisbol que se ven involucrados con la mafia... y reciben la ayuda de un psicótico incurable interpretado, claro está, por K. *Sonatina*, es la primera obra maestra en su filmografía, una película de *yakuzas* donde se invierten, deforman, retuercen, etc. absolutamente todos los códigos de un género que ya ha cumplido los cincuenta años de existencia, y que entrega un relato melancólico y bello acerca de la pérdida de ese particular modo de ver el mundo llamado infancia. En conjunto, un verdadero box set para coleccionar.

**Diego Brodersen**

## Revisiones

### Qué verde era mi valle

*How Green Was My Valley*, Estados Unidos, 1941,  
DIRIGIDA POR John Ford, CON Walter Pidgeon y  
Maureen O'Hara

### La malvada

*All About Eve*, Estados Unidos, 1950,  
DIRIGIDA POR Joseph L. Mankiewicz, CON Bette Davis  
y Anne Baxter

### La luz es para todos

*Gentleman's Agreement*, Estados Unidos, 1947,  
DIRIGIDA POR Elia Kazan, CON Gregory Peck y Dorothy  
McGuire

### Algo para recordar

*An Affair to Remember*, Estados Unidos, 1957,  
DIRIGIDA POR Leo McCarey, CON Cary Grant y Deborah  
Kerr

En Estados Unidos se editó el año pasado una caja de Clásicos ganadores del Oscar a mejor película. Los títulos eran *Qué verde era mi valle*, *La malvada*, *La luz es para todos* y *Amanecer*. Tal vez Murnau no parecía muy popular por estas partes del mundo, de modo que se lo cambió por *Algo para recordar*, un film muchísimo más taquillero (el más taquillero de la caja) pero que no ganó el Oscar. Por eso acá la caja se llama *Colección clásicos*. Lamentablemente la edición ha sido muy limitada, por lo que es posible que cueste bastante alquilarlas y por ahora imposible comprarlas. Se prometió editar más, pero hasta entonces habrá que buscarlas con energía. Enfrentarse a la edición de clásicos siempre tiene un doble interés, por las películas en sí mismas y por la incertidumbre de no saber cómo es que esas películas que creemos conocer resisten el paso del tiempo o cómo sigue nuestra relación con las mismas.

*La luz es para todos* tiene un punto de partida tan básico que resulta divertido. Un periodista decide escribir para una revista un artículo llamado "Fui judío por ocho semanas" y durante ese tiempo dice que él lo es. Hay que admitir que el resultado es interesante y hasta cómico. A punto tal de que



podría haber sido fácilmente una comedia. Pero no era la época ni el director para hacerlo. La cantidad de veces que el protagonista dice que es judío y las reacciones que provoca encontrarían hoy en un toque de humor su mejor forma. Acá el humor está ausente. Igual la película es muy simple y efectista, provocando reacciones elementales –pero verdaderas– de furia frente al antisemitismo cotidiano de la sociedad. Lamentablemente hacia el final el didactismo de la película alcanza niveles pavorosos, arrojando al espectador a un estado de vergüenza ajena que lo desconecta de todas las emociones y reflexiones que la película había provocado. Didactismo en el sentido literal con un personaje que le *enseña* a otro que hacer frente al antisemitismo de todos los días. Uno de esos films valiosos por sus enemigos más que por sus propios aciertos; boicoteado por la industria, el film terminó ganando el Oscar a mejor película de 1947. *La malvada* es un clásico de clásicos. Famosísima por sus actores y sus diálogos, el film es la sorpresa menos alentadora del pack. Aunque sigue siendo interesante y divertida, el paso del tiempo le juega levemente en contra. Algunas actuaciones no son lo que uno recordaba y el clima del film hoy resulta falso y "teatral", alejado de la sobriedad hollywoodense. Sus diálogos memorables de tan memorables suenan más a citas que a verdaderos diálogos y algunos recursos modernos de puesta en escena hoy ya parecen muy antiguos. Sí, se respira maldad y cinismo, pero la película no puede sostenerse sólo en eso. La actuación de Anne Baxter ya no conmueve y todo el film recae sobre el trabajo de Bette Davis, en una actuación que va desde lo llamativo y espectacular a los más sutiles y tiernos matices.

Izquierda: *Qué verde era mi valle*. Derecha: *La malvada*.

Obviamente el cinismo descontrolado de George Sanders sigue funcionando. Pero lo demás hoy me resulta un poco obvio y decepcionante. Me sigue gustando, pero cayó espectacularmente en mi valoración.

*Algo para recordar* ya había sido motivo de conflicto en mi corazón cinéfilo cuando hace unos años encontré que sus muchos momentos de perfección –e inusitada melancolía combinada con un inteligente sentido del humor– se contraponían a otra porción feísima, tonta y ñoña completamente intolerable. El DVD confirma estas cosas, mejorando aun la posibilidad de disfrutar en *widescreen* las notables escenas románticas del film y empeorando un poco más las escenas fallidas con los niños. Ideal para saltarse esos momentos y acceder a instantes cumbres del romanticismo en el cine. Una película obligatoria, incluso para objetarla. El final, todo enamorado lo sabe, es inolvidable.

*Qué verde era mi valle* demuestra que la vigencia de un genio parte de su obra y de la forma en que sus títulos más recordados siguen sorprendiendo. Este es el film que muchos olvidan (tal vez ni lo vieron) al quejarse porque *El ciudadano* no ganó el Oscar, cuando en realidad habla muy bien del premio el atreverse a festejar este complejo melodrama lleno de humor y escenas memorables. Un Ford puro con detalles inusuales para su cine pero siempre coherente y reconocible. El manejo de tonos, su complejo entramado social y político y su habilidad narrativa hacen de este film uno de los más maduros y avanzados de esta parte de la carrera del director.

## Fantasia y naturaleza

### Bambi

EE.UU., 1942, DIRIGIDA POR David Hand, Producción animada de los estudios Disney. Edición en 2 discos. Gativideo



En la primera página de “El travelling de Kapo”, Serge Daney menciona cuatro películas. Una es *Kapo*, otra *Amanece*, otra *Octubre*. La cuarta es *Bambi*, quinto largometraje animado en la carrera de Walt Disney. Al final de ese artículo, Daney dice que finalmente verá *Bambi* y ni una palabra de las otras. Quizá fuera cierto, o quizá *Bambi* implicaba aquí una metonimia por dibujo animado –que Daney considera en ese mismo artículo “el enemigo”–. Pero *Bambi* es mucho menos que el enemigo. La iniciativa de la Disney de reeditar su catálogo en ediciones llenas de extras, aprovechando las bondades del DVD, permite comprender hasta qué punto la historia de un animal desde su nacimiento hasta su reproducción es todo lo contrario de un film abyecto.

Después de recuperarse del fracaso comercial de *Fantasia* gracias al breve y veloz *Dumbo*, Disney continúa el desarrollo de la adaptación del libro de Félix Salten comenzada en 1936. Para horror de los nacionalistas, los extras que reconstruyen el proceso de la realización del film no mencionan nunca el bosque de arrayanes (el film estaba casi terminado cuando Walt pisó la Patagonia). Pero sí muestran hasta qué punto genios de la animación como Ollie Johnston o Frank Thomas sabían de qué se trataba. En el disco 1 está el film y una joya que es *Dentro de las reuniones de Walt Disney*. A la manera de un Nixon del cine, tío Walt llevaba un registro taquigráfico de lo que charlaba con sus equipos mientras desarrollaba una película. En este documental se leen esos registros donde se desarrolla secuencia por secuencia el film, ilustrados por material dibujado. Es una segunda película dramática donde queda evidente la tensión que implicó decir “no” a Disney respecto de la inclusión de la mamá muerta (ese plano que nadie vio y todos recuerdan, ese plano que es lo contrario a, justamente, el travelling de *Kapo*) o al cazador muerto por el incendio. Y cómo estos señores lograron un film extraño: tomar la vida real –el minucioso trabajo de modelado sobre los animales tal cual son– para transformarlos en una fantasía, encontrando ese punto medio en el que no son una parodia de lo

humano ni una parodia de lo animal. Un film, además, sin verdaderos villanos y sin un cuento/narración tradicional, donde la potencia de la animación sirve como documento de cómo se ve y reconstruye poéticamente la naturaleza.

La historia de *Bambi* es, apenas, la del crecimiento de un ciervito. Aunque hay amores naturales, no hay odios ni rencores: la adversidad –el cazador, el incendio– sucede como sucede cualquier desgracia en el mundo que nos rodea, repentina y arbitrariamente. No se trata tampoco de la educación del soberano: el Gran Príncipe del Bosque es un ciervo sabio y viejo, no una figura poderosa. A diferencia de *El Rey León* (en uno de los documentales del disco 2 los realizadores de ese film cuentan cuánto le robaron a *Bambi* y lo orgullosos que están del latrocinio), la potencia dramática del dibujo es suficiente y no se necesita la alusión política o hacer entrar con calzador una historia cualquiera. Basta con darle vida en esa frontera entre lo natural y lo animal a las pulsiones lógicas de cualquier ser vivo, muchas veces sin palabras –ver cómo el zorrino Flor se encoge de hombros en plena primavera para irse con una zorrinita y abandonar a sus amigos–. La transformación de lo observado en personaje, en dibujo, implica un inmenso trabajo de poesía. Por eso las secuencias más bellas del film (el plano secuencia inicial por un bosque en sombras, la manada de ciervos saltando en la pradera, la muerte en la nieve, el incendio) tienen también la potencia de lo documental: se ve allí la sinceridad del artista de poner todo de sí para darle vida a su propia visión del mundo natural.

*Bambi* es un film mucho más moderno y experimental de lo que el “cute design” de alguna de sus criaturas permite suponer: es el primer film de Disney –la primera superproducción animada–, donde la fantasía es discreta y la poesía se extrae de lo real, donde el proyecto pedagógico queda empujado por el logro artístico. Lloramos con la muerte de la mamá de Bambi sin verla: logro sin igual en un cine donde el fuera de campo parece –salvo cuando el arte triunfa– un verdadero contrasentido. LMD'E

## El peor

**ED WOOD**

Estados Unidos, 1994.

**DIRIGIDA POR** Tim Burton, **CON** Johnny Depp y Martin Landau. (Gativideo)

¿Qué es lo que convierte a una película en un clásico? La respuesta es amplia, pero yo me quedaré sólo con las sensaciones que me produjo ver *Ed Wood* once años después de su estreno. Había visto el film varias veces en cine y presenciado muchas charlas sobre el mismo, así como toda clase de menciones frente a cada nuevo estreno de Tim Burton, quien no volvió a realizar otro film de esta calidad. *Ed Wood* es una película redonda, llena de aciertos, con actores que entregan actuaciones un nivel por encima de lo habitual. *Ed Wood* parte de una paradoja obvia pero fascinante: hacer una obra cumbre sobre el peor director de la historia del cine. Y Tim Burton lo logra en un film lleno de ternura por los *freaks* del mundo real, respetando la tradición de Tod Browning, que siempre ha estado presente en el director de *El joven manos de tijeras*. La película alcanza momentos de intensa belleza, cuidando el aspecto visual al mismo nivel que un clásico de Hollywood, al tiempo que deja espacio para momentos desprolijos y absurdamente torpes, como en los films de Wood. Empecé preguntándome acerca de cómo un film se convertía en clásico. La respuesta podría ser porque deslumbra siempre como si fuera la primera vez. Porque renueva su universo y nos hace sentir que no se podría haber hecho mejor. Todo eso se experimenta al ver *Ed Wood*, más aun en DVD. Aconsejo verla y comprarla (¡está barata!) para disfrutarla de nuevo a la brevedad. Un clásico, como se suele decir. **Santiago García**

**Los Increíbles**  
DE Brad Bird  
Gativideo

Brad Bird, además de haber trabajado en *Los Simpsons*, había dirigido antes *El gigante de hierro*, film que nos gusta a casi todos. No fue el caso de *Los Increíbles*, que si bien a varios en la revista nos gustó, hubo también unos cuantos contreras, aunque estamos de acuerdo en que el doblaje al porteño es una vergüenza. El DVD viene en una edición de dos discos repleta de extras que harán las delicias de quienes disfrutamos mucho de este twist *pixariano* a los films de superhéroes. A saber: dos comentarios de audio, uno de Brad Bird y el co-productor y otro de los animadores, el trailer de *Cars*, la próxima película Pixar, escenas borradas, un comienzo alternativo, el corto *Boundin', bloopers*, documentales varios y otras cosas más. Comentarios en EA N° 152.

**Lemony Snicket:**  
una serie de eventos  
desafortunados  
DE Brad Silberling  
AVH

Una de las sorpresas del año, este film de Brad Silberling basado en las primeras tres entregas de la serie de libros del no muy cuerdo Daniel Handler bajo el seudónimo-personaje Lemony Snicket, es una buena película que lamentablemente no encontró su público y la vio muy poca gente. El DVD viene con un comentario de Brad Silberling, una entrevista a Silberling y a Handler, documentales, escenas borradas, *bloopers* y hasta el *casting* a los niños protagonistas del film. A favor en EA N° 154.

**Los Fockers:**  
la familia de mi esposo  
DE Jay Roach  
AVH

La Nueva Comedia Americana se junta con la comedia más *mainstream* y logran un film superior a su primera parte. Ben Stiller está bien como siempre, hay un gran cameo de nuestro querido Owen Wilson, pero la sorpresa aquí es que Dustin Hoffman y Barbra Streisand se revelan como dos buenos comediantes. En el DVD hay un comentario de audio del director Jay Roach y el productor y montajista John Poll, escenas borradas y documentales. A favor en EA N° 153.

**Saraband**  
DE Ingmar Bergman  
Transeuropa

El regreso de Ingmar Bergman a las pantallas argentinas llenó salas y deleitó a muchos miembros de esta revista. Pero a algunos de nosotros, si bien entendemos y valoramos la habilidad del sueco para narrar, no comprendemos por qué tanta euforia, ya que nos quedamos bastante afuera de la película. El DVD, como es costumbre en las ediciones de Transeuropa, viene casi sin ningún material adicional. Tapa y nota favor en EA N° 152.

# mondo macabro

## DESDE 1993 COMBATIENDO AL CINE CHORONGA

GALERÍA CORRIENTES ANGOSTA Local 31-33  
Av. Corrientes 753 y Lavalle 750

de lunes a viernes de 11 a 20 y los sábados de 11 a 18 o llámalo al 4326-4845.  
Si te gustan Ken Russell, Peter Greenaway y Alan Parker, mejor ni te acerques

## TV 5: una programación para exigentes

**CANTIDAD NO ES SINÓNIMO DE CALIDAD. TV 5 TIENE MENOS PELÍCULAS PARA OFRECER QUE OTRAS SEÑALES PERO BUENA PARTE DE SU MATERIAL PRODUCE VERDADEROS ACONTECIMIENTOS PARA LOS CINEFILOS. POR JORGE GARCÍA**

Desde hace mucho tiempo, y a pesar de contar con una grilla de títulos mucho más escueta que otros canales, la programación cinematográfica de *TV 5 Internacional* provoca el interés de aquellos que buscan acercarse a títulos poco transitados o directamente inéditos en nuestro país. Y lo antedicho no se refiere únicamente a obras de ficción, ya que el canal también exhibe todos los meses documentales sobre los más diversos temas, en general atractivos. (Digamos, antes de seguir, que es una verdadera lástima que los abonados de *Direct TV* tengan que seguir las proyecciones de este canal con subtítulos en portugués, ya que, aparentemente, la programación llega directamente desde Brasil, y es así como se exhibe en la mencionada señal algo que, por otra parte, también ocurre con Eurochannel).

Pero pasando directamente a los films que se exhibirán en el mes de abril en *TV 5*, haremos una brevísima reseña de los más importantes:

*París nos pertenece*, 1961, la deslumbrante ópera prima de Jacques Rivette, es un film que en su estructura aparente narra la vicisitudes de un grupo teatral en una París progresivamente enigmática y misteriosa, pero que en realidad trata —como casi todos los films del director— de los problemas que se suscitan entre la realidad y su representación. (14/4, 21.15 hs.).

*Los primos*, 1959, segunda película de Claude Chabrol en la que, narrando la relación entre dos estudiantes de caracteres contrapuestos, el director ofrece un agudo análisis de la pequeña burguesía posexistencialista. (20/4, 13.20 hs.).

*Una vida*, 1957, de Alexander Astruc, interesante adaptación de un relato de Guy de Maupassant, y una de las escasas apariciones tras la cámara de uno de los mentores ideológicos de la Nouvelle Vague. (18/4, 5.30 hs.).

*Hiroshima, mon amour*, 1959, primer largometraje de ficción de Alain Resnais, adaptando un relato de Marguerite Duras, un film

que hoy será bueno ver si sostiene inalterable la modernidad narrativa que propuso en su momento. (21/4, 21.25 hs.)

*No envejeceremos juntos*, 1972, tercera película de Maurice Pialat, un realizador alejado de cualquier compromiso de tipo comercial, dueño de un estilo de un marcado realismo que de algún modo lo emparenta, en la forma de acercarse a los personajes, a John Cassavetes. (13/4, 13.20 hs.)

*Asalto frustrado*, 1964, de Jean-Luc Godard, unos de los títulos menos vistos del fructífero período inicial del director, una historia vagamente policial de gran libertad formal. Este es el film en el que los personajes recorren el museo del Louvre en cuatro minutos. (23/4, 13.30 hs.).

*Week-end*, 1967, otro film mayor de Godard, que cierra la primera etapa de su obra, y que en su momento fuera tachado de políticamente incorrecto pero que, a la luz del desarrollo de la historia, hoy aparece increíblemente lúcido y profético. (27/4, 13.25 hs.). Pero si todos estos films ofrecen un gran interés, los verdaderos acontecimientos del mes en *TV 5* son la exhibición de dos obras monumentales: *Hitler, un film de Alemania*, de Hans-Jürgen Syberberg y el *Shoah*, de Claude Lanzmann.

La obra de Syberberg, de siete horas de duración, es la última parte de su trilogía sobre Alemania, que se completa con *Ludwig, réquiem por un rey virgen* y *Kart May*, y es un grandioso collage que recurre a los más diversos estilos cinematográficos para ofrecer un polémico retrato del atroz dictador, y de paso lanzar una lúcida reflexión sobre la influencia de los mitos en la cultura alemana, la responsabilidad, la culpa (o la ausencia de ella) y varios ítems más. Película torrencial, que pasa sin transición del lirismo más inflamado a una desorbitada histeria, sin fijarse ningún tipo de límite (hay, por ejemplo, un monólogo de Hitler, presentado como una marioneta, de 45 minutos de duración) en su mirada en última instancia



*Shoah*, de Claude Lanzmann

controversial sobre el personaje —hay momentos en que el director pareciera sentir una secreta admiración por él—, es un film profundamente incómodo y definitivamente no para todos los gustos (no quiero pensar en la reacción de, por ejemplo, Claude Lanzmann frente a él) pero también una obra mayor, absolutamente alejada de las expectativas del espectador corriente. (8/4 en continuado desde las 19.30 hasta finalizar, en la madrugada del 9 y es muy posible que se repita).

Si el *Hitler...* duraba siete horas, *Shoah*, el grandioso documental de Lanzmann sobre el holocausto, se extiende durante nueve. A diferencia de Syberberg, el director, sin recurrir a ningún tipo de experimentación visual, propone una profunda reflexión sobre el tema, tan austera como implacable, sin recurrir a material de archivo y sólo a partir de los testimonios de los sobrevivientes (no sólo las víctimas, sino también oficiales nazis, empleados ferroviarios de los trenes que transportaban a los deportados a los campos, etc). Hay momentos absolutamente desgarradores, como cuando el director entrevista al peluquero que les cortaba el pelo a las víctimas antes de entrar a las cámaras de gas, pero todo el film, con sus incesantes repeticiones del camino que efectuaban los mencionados trenes y el efecto implacablemente acumulativo de las entrevistas, propone una descarnada revisión de las responsabilidades individuales y colectivas. Seguramente no apta para quienes buscan entretenimientos livianos, pero una obra, como la anterior, de visión imprescindible. (Se exhibirá en cuatro partes, los días 26, 27, 28 y 29, a las 21.20).

## Sandra Dee (1942-2005)

El caso de Sandra Dee es bastante inusual dentro del cine norteamericano. Debutante en el cine antes de los quince años, sus primeros trabajos fueron a las órdenes de grandes directores de Hollywood (La rebelde debutante, 1957, Vincente Minnelli; Imitación de la vida, 1958, Douglas Sirk; Summer Place, 1959, Delmer Daves), pero muy pronto, posiblemente a partir de su casamiento con el ídolo adolescente Bobby Darin en 1960, se dedicó a la realización de comedias juveniles, tan taquilleras como superficiales, que proyectaron una imagen de nínfula glamorosa con dificultades para ingresar en la adultez. Rápidamente retirada de las pantallas (su último film data de 1971), para los cinéfilos seguramente su papel más recordable es el de la adolescente hija de Lana Turner en Imitación de la vida, uno de los más poderosos melodramas del gran Douglas Sirk. **JG**

## Ruth Warrick (1915-2005)

La relativa fama de Ruth Warrick está cimentada, principalmente, en dos hechos: el de haber sido la primera esposa de Orson Welles y el de haber debutado en el cine en El ciudadano, justamente interpretando el papel de la primera mujer de Charles Foster Kane.

Antes de ese rol trabajaba como cantante de radio, y su carrera cinematográfica se desarrolló principalmente en la década del 40, apareciendo luego en algunos secundarios irrelevantes en los años '60 y '80. Su trabajo principal fue después de su casi retiro del cine, en nightclubs, roles teatrales y televisión, donde fue la estrella de una exitosa serie, All my children, a lo largo de dos décadas. Pero seguramente el papel por el que será recordada en la memoria cinéfila es aquel inicial en la obra maestra de Orson Welles. **JG**



Primera esposa de Orson Welles, primera esposa de Charles Foster Kane: Ruth Warrick.

## Teresa Wright (1918-2005)

Cuando apareció por primera vez en la pantalla en *La loba*, 1941, de William Wyler (una película en la que, digámoslo de paso, varias futuras figuras hicieron sus primeras armas, Dan Duryea entre ellos) y a pesar del inevitable contrapeso que significaba la fortísima presencia de una Bette Davis en su apogeo, ya se podía vislumbrar que Teresa Wright no era una actriz del montón. Nacida en Nueva York, con Muriel como primer nombre, sus primeros pasos fueron en el teatro, debutando en Broadway en 1938. Luego de aquel primer trabajo que le valió ser nominada al Oscar como mejor actriz de reparto, fue en la década del 40 cuando construyó sus dos papeles más memorables, sin olvidar su recordable participación en *Lo mejor de nuestra vida*, también de Wyler. Ellos fueron el de la sobrina del posible asesino de viudas de *La sombra de una duda*, la primera obra maestra absoluta de Alfred Hitchcock. Allí, como su tío, se llamaba Charlie y entablaba con él una tortuosa relación que terminaba en una suerte de inversión de los roles (también era memorable en ese gran film la presentación de ambos personajes,

cada uno tirado en su cama en la misma posición en diferentes situaciones). En esa notable película, la Wright, con enorme sutileza, iba desarrollando la compleja evolución del personaje en una de las películas más sombrías y pesimistas del gran director. Su otro gran papel fue el que protagonizara en *Su única salida*, de Raoul Walsh, una suerte de western shakesperiano de trágicas resonancias y en el que la historia estaba más emparentada con los códigos y variables del cine negro. Hasta fines de los cincuenta trabajó en varias películas, en las que demostró su versatilidad, aunque sin alcanzar la intensidad de los títulos mencionados. A partir de allí se dedicó casi exclusivamente al teatro y la televisión, y sus apariciones en la pantalla se hicieron muy esporádicas en roles secundarios, aunque vg., su presencia en *Pide al tiempo que vuelva*, la interesante y poco apreciada película de Jeannot Szwarc, la mostraba con sus virtudes intactas. Siempre alejada del glamour y publicidad hollywoodenses, Teresa Wright fue una actriz dúctil y sensible de la que cabe lamentar que se haya alejado tan tempranamente del cine. **JG**



Marlon Brando y Teresa Wright en *The Men*, de Fred Zinnemann.

Escríbanos a Lavalle 1928

C1051ABD, Buenos Aires, Argentina

por e-mail [amantecine@interlink.com.ar](mailto:amantecine@interlink.com.ar)

por fax (011) 4952-1554

#### Sobre el último resumen de la edición virtual de *El Amante*:

Gracias Leonardo D'Espósito por tu crónica marplatense. En un día siniestro conseguiste hacerme llorar, pero de risa. Sois un caballero la mar de ingenioso. Por favor, id a todos los festivales del orbe y me facilitaréis la vida. A Diego Trerotola, gracias por tu breve nota sobre *Vida acuática*, coincide tanto con lo que yo pienso que voy a hacer una fotocopia y cuando me pregunten sobre la película, en lugar de hablar, se la doy para que la lean y listo. Besos. Tenía miedo por los cambios, pero la última edición de *El Amante* (la revista) está muy buena.

**Alejandra Peredo**

#### Muchachos:

Quiero decirles que los sigo siempre por *internet*, porque no tengo guita para comprar la revista, y ni siquiera la puedo leer "de ojito" porque si no la piden no la traen (Junín, Pcia. de Buenos Aires, República Argentina). Pero el motivo movilizador del mensaje es *Roma*, de Aristarain. Qué pedazo de película, viejo. Para mí, don Adolfo no hace "cine argentino", hace cine, nada más. Me gustó incluso más que las anteriores. Estoy muy de acuerdo con la crítica. Un abrazo y sigan así.

**Juan Francisco Vilches**

#### Queridos amantes:

Les propongo un cambio fundamental para la revista: reseñen películas viejas. En las películas nuevas gastan papel y tinta. No vale la pena destruir árboles para hablar de bodrios como los que filman ahora Scorsese o el inepto de Tarantino. Escriban sobre Capra, Lubitsch, Christensen, y vamos a ser todos felices. Si sabemos que el cine de hoy es una bosta, boicot, boicot. Hasta Pauline Kael estaría aburrida de tanta película mala. Piénsenlo... William Holden para la próxima portada. Saludos.

**Fabio Blanco**

#### Saludos, amantes:

Antes que nada, quiero decir que coincido con la crítica de Santiago García, pero me gustaría decir algo más: *El Aviador* me parece una película clásica ciento por ciento, que fue ninguneada con un menosprecio asombroso, aunque no inexplicable. Es que Scorsese siempre molesta (por su violencia, por su sangre, por su humor negro, por su desmesura) y cuando parece doblegado (*Pandillas de Nueva York*), vuelve a sorprender. En 1990, al estrenarse *El Padrino III* y *Buenos Muchachos*, ocurrió algo parecido a lo que está pasan-

do con el último film de Eastwood: todo lo que se decía sobre la película de Coppola (si era ópera, tragedia, si mantenía el interés de las anteriores, si era el final de la saga, si era movida comercial) era para analizar si el director estaba acabado; en tanto, el cinematográfico *velociraptor scorsesiano* no era tenido en cuenta y pasaba sin pena ni gloria por las salas. Década y media después, con Coppola en cuarteles de invierno, otra vez Scorsese participa de un *match* con un director a punto de arriar la bandera. *Million Dollar Baby*, un Eastwood fallido (que, sospecho, fue la respuesta de Hollywood al film de Amenábar), sirve únicamente para discutir la decadencia (o el paso en falso, el tiempo lo dirá) del gran Clint, y el rumbo que tomará su cine; mientras, del otro lado, Scorsese vuelve a tomar las riendas de su carrera en busca del dinero, el reconocimiento y la confianza que le permitan la libertad creativa de antaño. Y, como todo director clásico, bajo una capa de entretenimiento puro, se da el gusto de decir algunas cosas. Con el repaso de una parte fundamental de su filmografía (hay imágenes que remiten a *Casino*, *Boxcar Bertha*, *New York, New York*, *Buenos Muchachos*, ¡y hasta *La última tentación de Cristo!*), y con cada uno de los ciento setenta minutos que dura la película, Scorsese le dice a Harvey Weinstein lo que opina sobre la poda a *Pandillas de Nueva York*. En la escena donde Hughes le pide a Louis B. Meyer dos cámaras para terminar su película, Scorsese deja en claro que le importa más mostrar la miserabilidad de Meyer-Weinstein al negársela que lo caprichoso del pedido de Hughes (si pudo comprarse veinticuatro, ¿por qué no puede comprar dos más?); y todo el desarrollo sobre la filmación de *Hell's Angels*, como la construcción del hidroavión, es para manifestar que el creador es el único que puede dar por concluida su obra. El mensaje es claro: puede ser que no vuele alto, pero volará. (¿Entendido, Mr. Weinstein?). ¿Vuelve el Scorsese rebelde? Puede ser. Desde *Pandillas de Nueva York* está practicando un falso revisionismo histórico sobre los Estados Unidos. Tanto su film anterior como *El Aviador*, afirman que el peor enemigo del pueblo americano son sus representantes. La democracia de los Estados Unidos está apoyada sobre la censura, el engaño, el atropello a las libertades individuales, la confabulación y el asesinato (algo que Eastwood también sugería en las dos películas que demostraban lo sencillo que fue matar a Kennedy: *Poder Absoluto* y *Un mundo perfecto*). A Scorsese más que el pasado le interesa el presente,

pero sabe que nadie le va a dejar hacer *Taxi Driver* de nuevo. (Ya vimos lo que pasó con *Vidas al límite*). Por esto me intriga que *El Aviador* haya sido tratada con tanta displicencia. Si la pudo haber filmado un director de segunda línea de un estudio, no nos estaríamos lamentando por estrenos tan malos. *El Aviador* es mejor que *Pandillas de Nueva York* y, por supuesto, mejor que *Milión Dollar Baby*. Después de un 2004 anémico, Scorsese me invitó a volver al cine. ¡Qué grande es Scorsese!

**Leonardo Vélez**

#### Sres. de *El Amante*:

Durante los últimos meses ha habido algunos cambios en la revista, que no creo hayan sido satisfactorios. El avance de la sección DVD provocó la innecesaria desaparición de las reseñas de videos clásicos, como si de ninguna forma fuera posible la presencia de ambas cosas. Mientras le dedicaban páginas a películas de Jerry Lewis que, siendo objetivos (a excepción de *El profesor chiflado* y *El botones*), no son demasiado importantes, en video se editaba *Sin ley y sin alma* de Robert Siodmak, una película muchísimo más trascendente y mejor que cualquiera de las otras. Es decir, no está mal comentar una película de Jerry Lewis que sale en DVD, pero sí está mal que ello signifique ignorar por completo la aparición de una obra imprescindible como el film de Siodmak. En la revista de marzo de 2005, las cuatro páginas dedicadas al DVD sólo incluyen películas hechas de 2001 en adelante, lo cual no es algo necesariamente reprochable, como sí lo es la omisión que señalo a continuación. En dicho mes, en la Argentina se editaron en video *Alma negra* y *Héroes olvidados* de Raoul Walsh, *The Palm Beach Story* de Preston Sturges, *Que el cielo la juzgue* de John M. Stahl y *The big steal* de Don Siegel, por mencionar sólo algunos títulos. Lo llamativo es que, al mismo tiempo que estas películas fueron pasadas por alto en una revista dedicada al DVD (perdón, al cine), hay una página entera para la aparición en DVD de *El reportero*. No digo que no escriban una, dos o tres páginas si quieren sobre esa película, ¿pero costaba mucho una columnita, aunque más no sea simplemente enumerando los nuevos títulos clásicos disponibles en video? Pareciera que lo editado en DVD es cine y lo editado en video mágicamente ha dejado de serlo. Si hablar nada más que de las salidas en DVD es una nueva política de la revista, permítanme decir que es un error serio, porque significa que si mañana llega en DVD *Picnic* de Joshua Logan y en video *El rata* de Sa-

muel Fuller, van a otorgarle espacio a la bazofia de Logan. Creo que más importante que el formato es lo que el formato contiene; si la intención es comentar cine, lo que están haciendo se parece más a una propaganda del DVD que a otra cosa. La crítica sobre *El reportero* me da pie para volver a una palabra escrita más arriba: "objetivos". Da la impresión de que algunos de ustedes han perdido la objetividad, y se han dedicado a una sistemática defensa de ciertas películas con ciertos actores. No es condenable el hecho de que a varios les guste, por ejemplo, *Ni idea*. Lo que ocurre es que parece que quisieran librar una batalla en favor de cualquier comedia norteamericana que la mayor parte de la crítica no se tome en serio. Pero el verdadero problema es la manera en la que lo hacen, que causa la sensación de que dejaron de ser críticos de cine y se transformaron en un grupo de personas que ya no se detiene en el análisis objetivo de un material, sino que está consagrado al apoyo automático de cualquier film que incluya una determinada cara o firma. La acumulación de notas y críticas de tono similar es lo que provoca esta sensación. La apoteosis de esto la encuentro en el increíble *dossier* sobre la –supuestamente– "Nueva Comedia Americana" (como si estas tres palabras, escritas juntas, tuvieran algún significado propio), trabajo que no resiste ninguna comparación con cualquier *dossier* de los que publicaron otras veces. No me refiero a la coincidencia o no sobre el valor que le otorgan ustedes y nosotros a los títulos incluidos en el *dossier*, sino nuevamente a la forma en la que encararon la tarea: luce como una desaforada celebración adolescente con una acumulación de opiniones muy mal argumentadas. Creo que han escrito el primer *dossier* sobre cine de la historia en el que no se habla de puesta en escena.

Otro tema es Santiago García. Su trasnochada crítica a *Alexander* debió incluir junto al título una advertencia señalando que la lectura de la misma podía provocar reacciones violentas en cualquier persona que haya visto más de diez películas. Pero esta advertencia sería únicamente para algún lector nuevo de la revista, porque por fin entendí que quienes leen *El Amante* desde hace años no pueden enojarse con Santiago. Ni siquiera cuando dice que el director Oliver Stone tiene una mirada compleja. Sucede que Santiago García ha dicho, entre muchas otras cosas, que *La verdad desnuda* (sí, esa película con Richard Gere y Edward Norton) tenía un

excelente elenco y una dirección rigurosa; que el Oscar otorgado al film en el que Tom Hanks interpretó a un deficiente mental era un premio transgresor (en la misma nota vaticinó que 1996 iba a ser el año de Scorsese en los premios de la Academia, pero bueno, eso no es tan grave) y una vez comparó a Reese Witherspoon con Bette Davis y Barbara Stanwyck. Creo que ni revisando los dichos de los últimos diez años de Lita de Lazzari y Jacobo Winograd encontraríamos disparates semejantes. Está claro que, después de esto, lo que escriba Santiago en la revista no puede ser tomado tan en serio como para llegar a irritar (¿alguien mantendría una discusión seria sobre fútbol con un tipo que afirma que Rolando Schiavi es un jugador con la categoría de Beckenbauer?). Es como si no pudiera expresar su gusto sin ofrecernos uno de sus clásicos desbordes. Algo que hay que reconocerle es, sin duda, la coherencia dentro de su estilo. En el Número 38 y en el 50 calificó con 7 puntos a *Timecop* y con 8 a *La nueva pesadilla* de Wes Craven, respectivamente. Más de cien números más tarde, en el reciente 152, le otorgó 7 a *La nueva Cenicienta*. No cualquiera.

Lo que se le puede objetar a casi todas sus críticas es la exclusión, en muchos casos completa, del análisis de los aspectos estéticos y formales de la película de turno. Esta manera de escribir se vuelve inadecuada cuando lo que se supone que estamos leyendo es una crítica de cine. La tendencia a obviar los valores cinematográficos de un film y referirse con exclusividad a temas que nada tienen que ver con el lenguaje del cine sino con la ideología del que escribe, viene haciéndose cada vez más notoria en sus textos. Deberían tratar de buscarle un espacio en el que pueda despacharse a gusto con cuanto cuestión social se le dé la gana, a ver si de ese modo, cuando tenga que escribir una crítica de cine, se fija en los aspectos cinematográficos. La crítica a *Alexander* es un buen ejemplo de lo que acabo de decir. Ya cansan las apariciones de un Santiago García capaz de ver homofobia y misoginia en un ventilador de techo. Sus principales argumentos para defender a la película con Colin Farrel están todos fuera del cine. Un saludo a todos.

**Jerry Siegel**

**P.D.:** Dos dudas sobre el *dossier* "Nueva Comedia Americana".

Primero, yo vi varios pero no todos los títulos mencionados. ¿Sabrían decirme cuál es el porcentaje de chistes que incluyen inodoros en dicho grupo de películas? Segundo, ¿había alguna comedia de Méxi-

co para abajo que por algún error no salió publicada, o intencionalmente utilizaron la palabra "americana" para referirse a películas hechas en Norteamérica?

#### Estimado staff de *El Amante*:

Deseo expresarles que a pesar de la fidelidad profesada para con *El Amante* desde el N° 1, ya no percibo la onda especial de los albores. No obstante, sostengo mi suscripción con la mejor revista de cine jamás publicada. Lo antedicho es doblemente paradójico, adicto en la espera y contrariado con los demasiados "a favor" y "en contra" de los comentarios habituales. La metodología es democrática, pero el exceso se parece a una postura demagógica. Tantos cambios en el diseño no siempre implican mejorar la calidad de un producto. La diversidad de paladares se ha acrecentado y mostrarse en contra de lo reconocido parece darles placer a algunos de los redactores, como una transgresión forzada.

Es imposible entender que un columnista (S. García) vote como la peor película de 2004 a *Saraband*, elija a *Inseparablemente juntos* entre las mejores y por si fuese poco a *Millon Dollar Baby* la califique con un 5... y que otro (L. D'Espósito) elija a *La Aldea* entre las mejores, califique con un 7 a *Un año sin amor* y con 4 puntos a la de Clint Eastwood.

Tomé solo dos casos, pero los ejemplos podrían ampliarse; el disenso es necesario y vital pero intuyo snobismo agregado. Deberían ser cuidadosos cuando se crean desde una revista directores-guionistas-actores fetiches (y todo lo relacionado a la cinematografía) y después sin fundamentos consistentes se los destruye o se los deja porque ellos ya son aceptados por los cinéfilos y reconocidos por los espectadores en general, más allá de defecciones transitorias.

Ford, Wilder, Walsh, Renoir, Ophuls (y otros), emblemáticos para *El Amante*, cometieron deslices, pero ya no están y es difícil ahora incomodarlos. Respetuosamente.

Enrique Pérez

#### I) A Giaccaglia de Martínez

Veo que reflexionaste sobre tu exabrupto, estimado, y recapitaste, en buena hora, "sacándote el veneno del alma". Como la ironía, las pasiones también son peligrosas, me doy cuenta de eso igual que vos, pero pienso que también son muy necesarias. Y además, creo que se debe pelear con armas nobles, no como vos lo hiciste. Y sí, es cierto que mi carta fue una forma de mandarte a la concha de..., con palabras más, palabras menos. Esos extraños personajes como Javier, sin duda un crítico "de culto", provocan estas reacciones extremas de amor/odio, que son las caras de una misma moneda. Me alegra que seas parte de esto, que estés entre los apasionados, los "amantes", y no entre los que bajan línea desde el Olimpo de los intelectuales impolutos y soberbios, ya que eso dabas a entender con tu irónica carta.

Además, coincidí absolutamente con vos en una cosa: lo que motivó esta polémica no es el contenido de un film sino de una crítica, eso quiere decir que la crítica importa en sí misma, que hay que tomársela en serio, cosa que rara vez se hace, y que hoy por hoy *El Amante* es el único medio que puede generar una discusión de este tipo. Que ambos nos hayamos "enfriado" por un rato para llegar a esta conclusión es otro pequeño/gran acontecimiento, de esos que cada tanto se dan en *El Amante*. Entonces, Roberto, ahora sí, sigamos comprando la revista, y aprendiendo junto a ella.

#### II) Una genialidad

La descubrí un par de años atrás, y desde hace tiempo la recibo todos los días vía mail. En el último número balance de *El Amante*, dos redactores la destacaron entre lo mejor de 2004 (por lo que no me pareció descolgado filtrar este comentario en el correo de la revista), y no es cine, aunque podría serlo. Es una historia de un diario nacional, no la que este año será llevada a la televisión (¡no!). Todos sus personajes son maravillosos: la nena y su gato, los duendes, la pareja de enamorados, el robot sensible, el hombre misterioso, las ovejas, ¡los pingüinos!, y muchos más. Su autor, tan original como inteligente, se ríe con ellos y no de ellos, los adora, se identifica y nos identifica con cada una de sus creaciones de manera profunda, sincera, sin ningún subrayado cínico, canchero. Y lo hace combinando magistralmente el humor absurdo, la fantasía, la cultura popular, los mitos urbanos, la crítica social y la poesía. Es una cita obligatoria para melancólicos, desesperados, niños eternos, soñadores, idealistas, solitarios y afines. Es el *Macanudo* de Liniers. Es una genialidad. Lucas E. Martínez

#### FE DE ERRATAS

En nuestro artículo sobre *Cantata de las cosas solas*, de Willi Behnisch, le atribuímos por error la iluminación de *Cuerpos perdidos*, de Eduardo De Gregorio, donde en realidad hizo cámara. Aunque figuran juntos en los créditos, el autor de aquella luz memorable fue José María Hermo. Aprovechamos la ocasión para recomendar la visión (o revisión) de la exquisita película de De Gregorio, aunque más no sea en su furtiva edición video. EAR

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CÍNERAMMA®

Ni intelectuales... Ni bizarros... ¡Cinéfilos!

Lambaré 897 (Sarmiento 4600) Almagro Cultura  
www.estoescinerramma.com.ar

ASOCIATE  
HOY

OTRA  
COSA



## 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**

Curso de verano 2005

## Estética del cine

nuevas lecturas sobre cuestiones clave

los clásicos • las vanguardias • cinefilias de ayer y hoy

**un curso de Eduardo A. Russo**

Informes earusso@arnet.com.ar o al 4823 9270

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

## LIBRERIA LA MAGA

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

IL  
Veloce  
MENSAJERÍA INTEGRAL

IP SERVICE S.R.L.

CORREO PRIVADO  
MISMA VELOCIDAD

NOS ADECUAMOS A SU TIEMPO Y NECESIDAD  
 SERIEDAD, SEGURIDAD Y RESPONSABILIDAD GARANTIZADAS

**SERVICIO INTEGRAL DE MENSAJERÍA, CORREO PRIVADO, LOGÍSTICA Y DISTRIBUCIÓN**  
 ipservice@ips-liveoce.com.ar // ventas@ips-liveoce.com.ar

Ángel Gallardo 870, Capital Federal (1405), Buenos Aires, Argentina  
 TEL: (05411) 4867-9036 // 4958-6375 FAX: (05411) 4983-3584

## Guión

Clases personales y grupales a cargo de Federico Karstulovich  
Guionista (ex alumno escuela Guionarte)  
Redactor de *El Amante*

Introducción al guión - Generos y guión -  
Cine y Literatura - Estructuras clásicas y Modernas -  
Supervisión de largometrajes

Informes a efedeg@yahoo.com.ar / teléfono 4383-1981

## CURSOS DE VERANO

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

por Gustavo J. Castagna

Informes: 4942-0337

E-mails: gjcastagna@yahoo.com.ar / gcastagna@intermedia.com.ar

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

## Estado y razón

### El secreto de Vera Drake

*Vera Drake*, Inglaterra / Francia / Nueva Zelanda, 2004, 125', DIRIGIDA POR Mike Leigh, CON Imelda Staunton, Richard Graham, Eddie Marsan.

Más allá del ocasional personaje de trazo grueso como el de la concuñada de Vera, que parece escapado de *A todo o nada* (2002), *Vera Drake* es un ejemplo de cuando las películas de "actores y personajes" salen muy bien. Pero las cuestiones actorales están lejos de ser lo más rico de la película. Es decir, el juego entre los actores está muy bien, pero lo importante es que sirve como base para el vuelo mayor que cobra el último film de Mike Leigh. Y es porque es la base, el punto de partida y no el de llegada, que *Vera Drake* trasciende por mucho no solamente la discutida película anterior del director, sino que, además, parece ser la respuesta sensata una década después a *Ladybird*, *Ladybird* (1994) de Ken Loach. La esquizofrénica película de Loach se oponía ideológicamente a que los poderes del estado le quitaran la tenencia de los hijos a Maggie Conlan, la madre ultrairresponsable y descuidada, que era el centro de la película. Sin embargo, toda la evidencia cinematográfica de Loach iba en contra de su posición frente a los poderes del Estado. Los funcionarios eran sensatos, sensibles, lógicos, y la protagonista de la película era una madre temible que ponía constantemente en peligro no ya la educación sino la vida de sus hijos. Volviendo a *Vera Drake*, debo decir que dos secuencias son no solamente magistrales en términos de *timing* y tensión, sino además de una enorme riqueza y profundidad, que incluso ayudan a compensar los desequilibrios narrativos de la última parte de la película, en donde Leigh procede de manera muy distinta, un tanto atolondrada, a como lo venía haciendo en toda la mayor primera parte; pero eso es otro tema. Las dos secuencias memorables de *Vera Drake* son la de la detención de Vera en su propia casa en el momento en que está en medio de una doble celebración familiar, y todo el interrogatorio en la estación de policía. Cuando Vera es detenida en su casa, se ve claramente cómo el poder del Estado entra al ámbito privado. Sin embargo, esta entra-



da, si bien traumática, jamás es innecesariamente brutal. A medida que conoce más a Vera, el inspector Webster (Peter Wight) cumple con su trabajo casi a su pesar. La ley entra a detener la práctica abortiva de Vera por una cuestión de orden y jamás por un asunto moral, y ésta es la mirada de la película: el aborto no controlado por el Estado es peligroso y debe ser eliminado. El film marca con precisión y sutileza un momento particular de transición socioeconómica. La acción transcurre en 1950 y 1951: son los momentos finales de la carestía de la posguerra, son años cercanos al inicio del espectacular crecimiento económico que iba a ocurrir en Inglaterra, Francia, Italia, etcétera, en los cincuenta y los sesenta. En la entrada a esos años que van a ser los que modifiquen para siempre el paisaje de las economías capitalistas industrializadas, Vera Drake realiza una actividad que en la década previa a la guerra e inmediata posguerra tenía otra urgencia y otro marco. En 1950, el Estado inglés está regresando a su trabajo en temas ya alejados de la situación de guerra, y seres como Vera serán castigados de manera ejemplar pero sin saña. La retoma de las riendas por parte de los poderes públicos ingleses será traumática pero inexorable. Tanto en la detención de Vera como en el interrogatorio policial se ve esto claramente, junto a una amabilidad y comprensión por parte de las autoridades que jamás cae en la falsedad, ni para un lado ni para el otro. Es reconfortante ver una película que no apela a la declamación ni a la demagogia al mostrar, con contextualización realista y convencida, los dolores de parto de lo que sería el sistema de salud inglés de las décadas que vendrían.

Javier Porta Fouz

## Dream Factory

### Verano bizarro

*Psycho Beach Party*, EE.UU., 2000, 95', DIRIGIDA POR Robert Lee King, CON Lauren Ambrose, Thomas Gibson, Nicholas Brendon.

Estrenada hace dieciocho años como obra de teatro off-Broadway, ideada por la creativamente del guionista Charles Busch (quien se reserva un personaje para esta adaptación), la película de Robert Lee King, más allá de las diferentes historias, géneros y subgéneros que utiliza concienzudamente, nos remite al cine como un arte multisensorial, como una experiencia excitante en la cual la atmósfera es un elemento importante. De ahí, la omnipresente referencia a los autocines —donde abre y cierra el film— como cuna de ese tipo de sensaciones en estado puro, resultado del enfrentamiento con la irrealidad. Con gran minuciosidad en los detalles que hacen a la cinefilia en su faceta más ingenua (aquella que busca el asombro permanente), el deseo de perderse en la fantasía se traslada directamente a la protagonista de la historia, una aspirante a surfista (la gran Lauren Ambrose de *Six Feet Under*) fascinada por los círculos, los cuales la llevan a crear a su alter ego, una santomasquista ambiciosa e indetenible. En los '50 una joven surfista llamada Gidget protagoniza el *girl power*; en los '70 el giallo trabajaba con la trama del *whodunit*? y en los '80 tuvo su apogeo el *slasher*. El film toma elementos icónicos (el guante negro del asesino, la estética comic, diálogos "a lo *Honeymooners*") y los utiliza para el absurdo, para la caricaturización, pero también se permite fluctuar entre una evocación al cine como espejismo y una sátira a la sociedad norteamericana: disparatadas *beach parties* (de ahí el título original compacto, perfecto) orgásmicas y desestructuradas ante tantas normas establecidas. A esto se le agrega la presencia de lo *camp* y el juego con el artificio, sin descuidar las aristas del relato y con un final que reafirma el énfasis en la ilusión óptica y en el hecho de pensar en una salida al cine como ceremonia. No es poco lo que ofrece *Verano Bizarro* desde su ingenua ambición, que ha transitado un corto camino en el circuito comercial pero cuyo justo destino quizá hubiese sido la sugestiva oscuridad de un autocine.

Milagros Amondaray



# 136.800

ESPECTADORES

# 20

FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE

CINE  
DE MAR  
DEL PLATA

# 330

PELÍCULAS EXHIBIDAS

## REAFIRMACIÓN DE LOS LAZOS DEL CINE ARGENTINO CON EL MUNDO

Programa RAICES de coproducción con Galicia y Catalunya

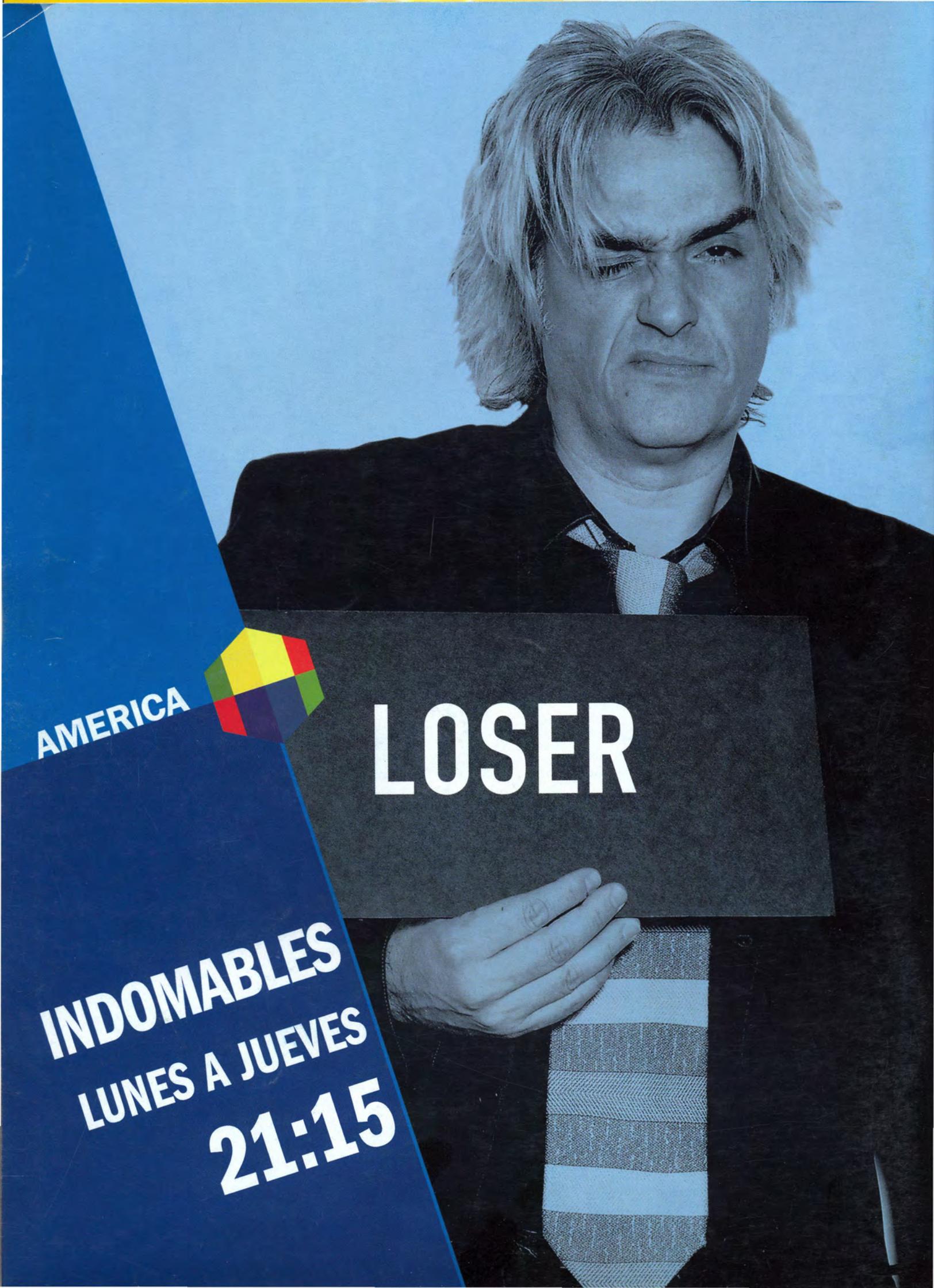
Encuentro IBERMEDIA - Reunión de la CACI -  
Conferencia de autoridades del cine de Iberoamérica

AL Invest (Programa de encuentro de Productores Argentinos  
y Europeos auspiciado por la Unión Europea)

Mercado del Film del MERCOSUR

Clases Magistrales de grandes realizadores: István Szabó, Jorge Prelorán, Norman Jewison,  
Volken Schlondorff, Ulroke Ottinger, Hugh Hudson.

## DEFENSA IRRESTRICTA DE LA EXCEPCIÓN Y LA DIVERSIDAD CULTURAL



AMERICA



**LOSER**

**INDOMABLES**  
**LUNES A JUEVES**  
**21:15**