EL AMANTE

CINE

Bafici - séptimo año

El mundo es una sandía

Las nuevas de Jia Zhang-ke y Tsai Ming-liang + todo lo destacado del Bafici / Entrevistas a Jia, Rubinstein, Frenkel y Liniers / *Ronda nocturna* / *La cautiva* / Manuel Romero en cable

AÑO 14 | Nº 156 | MAYO 2005
ARG $ 9,50 | URU $ 95 | ISSN 150636
9 770329 260003 00156

BUSCANDO A REYNOLS

ESTRENO 12 DE MAYO

Cine COSMOS > Cine MALBA

Cine PASAJE DARDO ROCHA (La Plata)
Cine UNIVERSIDAD (Mendoza)
Cine DEL PATIO (Rosario)
Cine REX (Córdoba)
Cine AMANCAY (S.M.de los Andes)
Cine AUDITORIUM (Pto.Madryn)

A.C.CINE PRESENTA BUSCANDO A REYNOLS
CON MIGUEL TOMASÍN - ROBERTO CONLAZO
ALAN COURTIS - PATRICIO CONLAZO
Fotografía y Cámara: DIEGO POLERI
Sonido: JAVIER FARINA - On Line: ALEJANDRO NAKANO
Producción Ejecutiva: MARIANA R.FONSECA

Guión y Dirección: NÉSTOR FRENKEL

www.buscandoareynols.com

NUEVOS PROGRAMAS. NUEVOS NOMBRES. NUEVOS CONTENIDOS.

Ciudad Abierta
Agita la pantalla

EL NUEVO CINE ARGENTINO FILMA PARA CIUDAD ABIERTA

Adrián Caetano. Lucrecia Martel. Martín Rejman.
Albertina Carri. Raúl Perrone. Pablo Reyero. Sergio Bellotti. Alejandro Chomski

80 MULTICANAL 83 CABLEVISION 82 TELECENTRO

GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

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

Colaboraron en este número
Gustavo J. Castagna
Santiago García
Eduardo A. Russo
Jorge García
Alejandro Lingenti
Marcela Gamberini
Diego Brodersen
Leonardo M. D'Espósito
Juan Villegas
Diego Trerotola
Marcelo Panozzo
Eduardo Rojas
Manuel Trancón
Nazareno Brega
Juan P. Martínez
Fabiana Ferraz
Agustín Masaedo
Juan Manuel Domínguez
Lilian Laura Ivachow
Milagros Amondaray
Agustín Campero
Federico Karstulovich
Jaime Pena
Marcos Vieytes
Hernán Schell
Tomás Binder

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
Vaccaro, Sánchez y Cía. S.A.
Moreno 794 9º piso. Bs. As.

Distribución en el interior
DISA S.A. Tel 4304-9377 / 4306-6347

Terminó el Bafici y hubo que volver a una cartelera de estrenos cada vez más pobre (¿vieron que febrero fue un paraíso de cine en comparación?) y que cada vez congrega menos público (hay más de una cadena de cines preocupada). En fin... ¡Bajen el precio astronómico de las entradas! ¡Solucionen el problema de perder una hora haciendo cola! ¡Estrenen mejores películas! ¡No permitan las publicidades que dan vergüenza ajena, como la de Guillermo Andino y tantas otras! Pero volvamos a que terminó el Bafici y que los estrenos no nos convencían para la tapa. Y entonces fue que decidimos poner dos películas que no huelen a estreno ni de lejos: las dos nuevas maravillas (sí, como siempre, hay algunos que no están de acuerdo) de Tsai Ming-liang y Jia Zhang-ke.
Con este gesto y esta tapa llena de sandías, queremos llamar la atención (otra vez) sobre el siguiente punto: el cine del mundo, su variedad y novedad, nos está pasando mayormente de largo, y fue (otra vez) el Bafici el lugar para actualizarse a máxima velocidad. A la séptima edición del evento le dedicamos prácticamente la mitad de este número. Y eso que no nos metimos casi nada en cuestiones sobre cine argentino porque preferimos esperar a poder discutir más y mejor sobre la nueva horneada de cine nacional, y a que más de nosotros podamos ver cada película en el momento de su estreno. Y también dejamos para el momento de su estreno películas como la festejada *3-Iron*, la seguramente polémica *Machuca* y algunas otras. Y por supuesto que seguramente se nos pasó algún material interesante, pero con más de 400 títulos no se puede pretender exhaustividad en la cobertura. Aun así, les aseguramos que no hay otro medio que cubra como *El Amante* cada festival de Buenos Aires, aunque eso seguro que ya lo sabían.

SUMARIO

VII Bafici
Introducción **2**
The World **6**
Entrevista con Jia Zhangke **7**
The Wayward Cloud **9**
Monte Hellman **11**
Chantal Akerman **12**
Encuentro con Bill Plympton **14**
Más animación **16**
Películas de música **17**
Entrevista con Richard P. Rubinstein **20**
Las vedettes del Bafici **21**

Estrenos
Ronda nocturna **33**; *Buscando a Reynols* **34**; Entrevista a Néstor Frenkel **35**; *La caída* **38**; *Habitación disponible* **40**; *La captive* **41**; *Cama adentro* **42**; *Adiós querida luna*; *La intérprete*; *Cruzada* **43**; *La casa de las dagas voladoras*; *Tiempo de volver*; *Masacre en la cárcel 13* **44**; *Kinsey, el científico del sexo*; *Hermanas*; *Inconscientes* **45**; *XXX2: Estado de emergencia*; *Miss Simpatía 2: armada y peligrosa*; *Boogeyman – El hombre de la bolsa*; *El gran gato* **46**; *La gran seducción*; *Cielo azul, cielo negro*; *Voces del más allá* **47**

De uno a diez **48**

Desde España **49**
Entrevista con Liniers **50**
Manuel Romero **52**

Lugones 56
Fuera del cine
Directo a DVD y nuevas ediciones **57**
Cine en TV + obituarios **60**
Libros **61**
Correo 63

El año de la sandía

¿La sandía medio llena o medio vacía? Bah, en realidad, la sandía no es ni una metáfora ni una alegoría utilizada en esta nota, una apreciación general del reciente festival. Pero quedaba tan lindo el diseño unificado... **por GUSTAVO NORIEGA**

Séptimo Bafici, tercera conducción, segundo recambio desprolijo de su máxima autoridad artística. Cada tanto, la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires saca al Festival del piloto automático de la desatención para provocar algún cambio, y eso obliga a que el balance no se refiera tanto al estado del cine mundial que se realiza por fuera de las grandes industrias sino a evaluar si las modificaciones son para mejor o peor. No es que no tengan derecho a elegir a las personas que lo conducen pero, curiosamente, las dos veces que se cambió la dirección artística se lo hizo a pocos meses de la realización del evento y repentinamente. Nunca una transición ordenada y consensuada.

Al mismo tiempo hay que reconocer que siete años no son poca cosa y que ese espacio abierto por la propia Secretaría, más allá de sus devaneos teñidos de mala política, está aquí para quedarse. Hay algo en la senda que comenzó a construir Andrés Di Tella y que Quintín ensanchó hasta límites inimaginados que la hace irreversible. El público que año a año llena las salas para ver las películas a las que no se puede acceder durante el resto de la temporada no aceptaría de ninguna manera que sean reemplazadas por otras formas, más convencionales y previsibles. Siempre el Bafici será el lugar donde por un par de semanas las estrellas sean Tsai Ming-liang y Kiarostami.

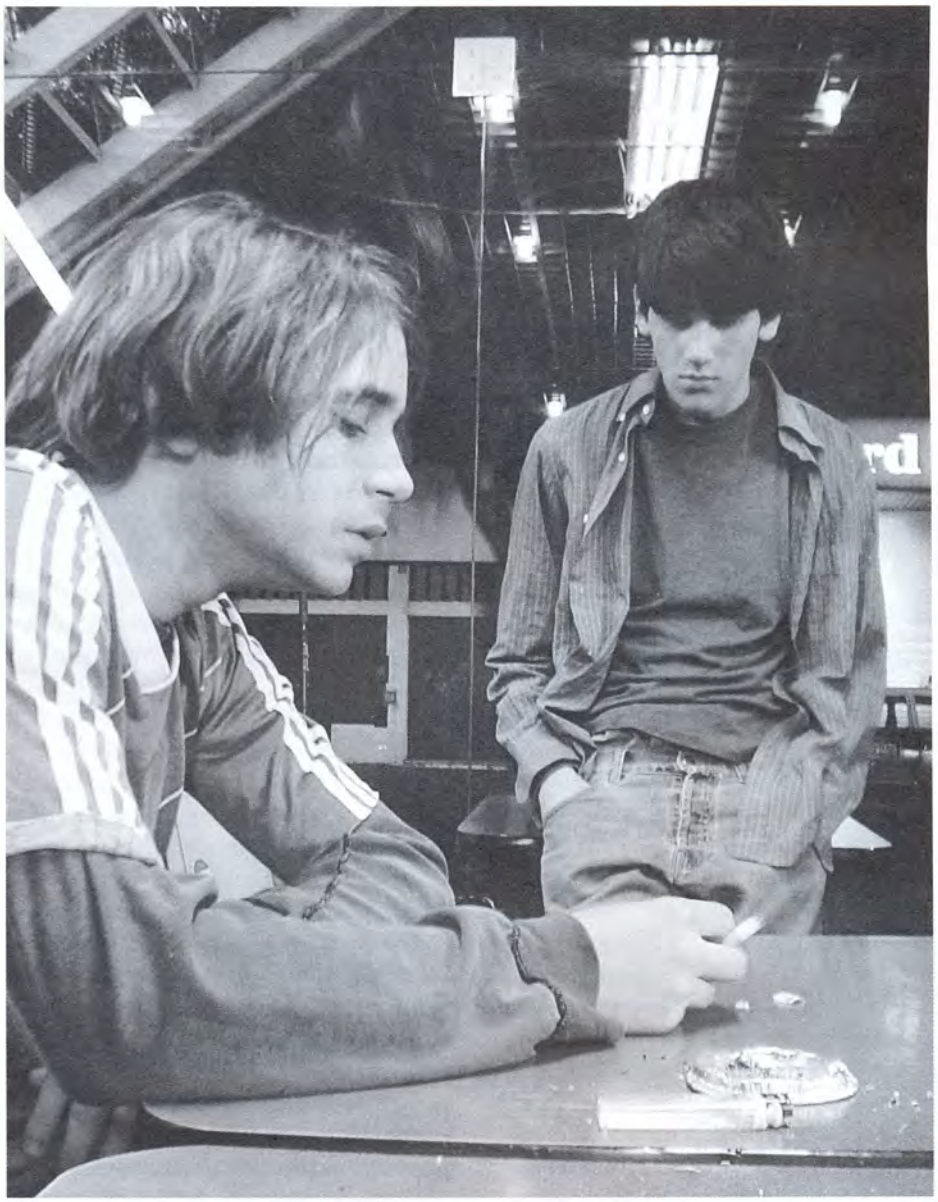
Fue un poco raro para nosotros deambular por los pasillos del Abasto, acostumbrados a la presencia conspicua de Quintín. También era problemático tomar distancia de la evaluación constante, lo cual es sumamente molesto cuando uno está acostumbrado a disfrutar de películas a lo pavote, saliendo de una sala y entrando en otra, comiendo a las apuradas y encontrándose con gente conocida –amigos y enemigos– todo el tiempo. Todo ese ritual estaba empañado por la necesidad de juzgar la nueva gestión, una actitud tan inevitable como demarcatoria. Si había algo que diferenciaba esta vez al público común de los críticos parecía ser que los primeros seguían la marca "Bafici", sin más cuestionamientos, mientras que los segundos gastábamos energía en las cuestiones estructurales.

La designación de Fernando Martín Peña trajo algunas preocupaciones. Su supuesta preferencia por la restauración más que por la novedad, junto a una relación menos conflictiva con la industria eran los puntos en donde más se diferenciaba de su antecesor. Más allá de diferencias de gusto y personalidad, la lupa estaba puesta básicamente en esas dos cuestiones: en saber si el festival perdía su carácter vanguardista y se acomodaba en alguna celebración del pasado y si seguía siendo una plataforma para la necesaria renovación del cine argentino.

En cuanto a la primera cuestión, no parece haber demasiado por temer. Es cierto que el equipo de Quintín tenía aspiraciones realmente ambiciosas: colocar a Buenos Aires a la cabeza de la exhibición del cine más novedoso y radical que se hace en el mundo. Con apenas cuatro meses de preparación, el nuevo director, junto con su equipo de programadores, resolvió moderar las pretensiones manteniendo un perfil similar, incluso incorporando buena parte del material seleccionado previamente: el espacio para aggiornarse fue parecido al que se venía viendo. La sección Rescates, justamente aquella en la cual se iban a buscar películas del pasado, resultó ser de las más interesantes: fue la oportunidad de ver películas como *Medium Cool*, *El último bolchevique*, *Soy Cuba*, ejemplos de un cine arriesgado y vigente, que puede inspirar a la producción actual como la más moderna de las películas contemporáneas. El aporte del cine de animación, donde brilló la muestra de Bill Plymton, fue ampliamente festejado por sus seguidores. La tendencia a darle un gran espacio a los documentales y en especial a los que relacionan al cine con el mundo de la música se desarrolló y se profundizó, logrando algunos de los momentos más felices del festival.

El caso de los documentales fue especial. Por primera vez participaron de la competencia y lo hicieron de una forma arrasadora: *El cielo gira* se llevó prácticamente todos los premios posibles, incluyendo a todos los jurados. El argentino *Cándido López, los campos de batalla* fue el más atractivo para el público y tuvo la aceptación generalizada de la crítica. En este número cubrimos varios de ellos y aún así nos quedaron afuera algunos que nos resultaron más que interesantes: *Capturing the Friedmans*, *Nema problema*, *Relatos desde el encierro*, y hasta *Habitación disponible*, que de todos modos figura en la sección de estrenos, entre otros. Los documentales suelen ser la reina del Bafici y el patito feo durante el resto del año, como si sólo bajo la cobertura del Festival pudieran llamar la atención del público. Es tarea de todos los que estamos interesados en ellos articular una forma en la cual ese interés se derrame a los siguientes meses. Por ahora, nadie sabe la fórmula.

Es justo decir también que la organización general fue impecable, gracias a que se mantuvo al equipo técnico de programación que venía trabajando y que ha acumulado una experiencia invalorable. Pero en el déficit hay que señalar que el valor de los textos que acompañan al Festival se empobreció notablemente. El Bafici es un evento monstruo, un listado de más de cuatrocientos títulos que son difíciles de recorrer sin una guía que los ordene, los jerarquice, los saque de la indiferenciación. Los elementos que en los años anteriores habían sido herramientas utilísimas para ello –el catá- ▶



Arriba, la máquina de ganar premios *El cielo gira* y el "rescate" *Medium Cool*. Al lado, *Como un avión estrellado*, segunda película de Ezequiel Acuña y ganadora de la competencia argentina.

logo y el periódico *Sin aliento*—estuvieron bastante lejos de sus ediciones previas. El catálogo bajó la calidad de sus escritos ostensiblemente y tuvo una cantidad de errores desacostumbrado, mientras que el *daily* se convirtió en una perezosa sucesión de notas desangeladas que no aportaban luz donde debían y que para colmo estaban arrinconadas entre la foto gigante de tapa, las sociales y una asombrosa cantidad de pequeños avisos. En general, la presencia del sponsoreo, bastante humilde en las ediciones anteriores, cobró ahora un espacio desacostumbrado: antes de cada película había que esperar una letanía de cortos publicitarios que, a medida que pasaban los días y se acumulaban las experiencias repetidas, se iban haciendo psicológicamente más largos. De todas, maneras, es un costo que el cinéfilo está dispuesto a afrontar si la venta de publicidad ayuda a que se puedan pagar los cánones de las películas necesarias, a que finalmente se rebajen los precios de las entradas para estudiantes y jubilados, a que los programadores puedan viajar y que sus condiciones laborales a lo largo del año no sean tan penosas como habían sido para la gestión anterior. Pero esta paciencia no puede aplicarse a la calidad de los textos: es urgente que el Bafici vuelva a distinguirse en ese sentido como lo venía haciendo en las ediciones anteriores.

El cine argentino resultó ser un capítulo especial. Se planteó un problema que, por lo menos en superficie, no estaba directamente vinculado con la mayor o menor injerencia del INCAA sobre el festival. Para muchos, incluyendo a los críticos extranjeros que vienen especialmente a interesarse por la producción nacional, esta fue la desilusión del séptimo Bafici. El Nuevo Cine Argentino, como lo llamamos por comodidad, está en un momento complicado, de cierto estancamiento. Ya alejados de la furia de la aparición de óperas primas, estamos presenciando el desarrollo de las carreras de esta nueva generación. En algunos casos, estas se van asentando, consolidando una forma de filmar y de mirar el mundo. En otros, la búsqueda de nuevas formas de expresión no ha dado resultados satisfactorios y aparece casi como regresiva, recurriendo a tics formales de alta estilización que no están sostenidos desde la densidad de la película. Por supuesto que no es responsabilidad de los programadores el nivel de calidad de las películas argentinas que llegan cada año. Pero sí es cierto que en la anterior gestión había un trabajo de curaduría muy intenso, un batallar con posiciones claras acerca de la renovación de nuestro cine y de cómo hacer para que trascienda en el resto del mundo. Es temprano para evaluar la actitud que el nuevo equipo va a tomar con respecto a este tema, pero sería poco beneficioso que se acepte como válida la lógica meramente cuantitativa que pregonan las autoridades del INCAA. El aumento de largometrajes nacionales exhibidos (46, contra 33 de la edición 2004) choca contra esa sensación de ligera desilusión de la que hablábamos. Quizá es hora de replantearnos, todos los que nos tomamos el cine nacional en serio, el estado de la cuestión, funcionarios, críticos y realizadores. Como lo ha realizado a lo largo de buena parte de su historia, *El Amante* no puede dejar de ocupar un lugar esencial en esta discusión. ■

EL AMANTE / Escuela

Crítica de cine

Cursos de otoño

Inscripción previa. Vacantes limitadas.

- **Las películas y su música**
  por Javier Porta Fouz los miércoles 18 de mayo y 1, 8 y 15 de junio de 19.30 a 22.30 hs.
- **Steven Spielberg: el genio del sistema**
  por Santiago García los viernes 20 y 27 de mayo y 3 y 10 de junio de 18 a 21 hs.
- **Cinco directores italianos: Rosellini, Pasolini, Antonioni, Bellochio y los Taviani**
  por Gustavo J. Castagna los sábados 21 y 28 de mayo y 4 y 11 de junio de 11 a 14 hs.

Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración.
Arancel: $ 80 por curso.

Informes: **elamanteescuela@fibertel.com.ar** o llamar al **4951-6352**
Horarios y programas en **www.elamante.com**

Tristezas del Parque Mundial

THE WORLD
Shijie, China/Japón/Francia, 2004, 143', dirigida por Jia Zhang-ke.

Jia Zhang-ke ha venido perfilando, en la última década, una forma intermedia entre la crónica y el retrato para indagar las transformaciones de la China contemporánea. Y desde allí, convirtiendo al imperio largamente invisible en mirador privilegiado de un estado del mundo, avista un paisaje donde la devastación ostenta superficies brillantes y seductoras, que no cesan de llamar a un paraíso mercantil-espectacular mientras redobla sus miserias.

De la China de los guardias rojos a la de los entusiastas candidatos a recursos humanos de corporaciones o simples sobrevivientes en los márgenes, el cine de Zhang-ke exploró desde *Xiao Wu* (1999) las grietas en la transición entre dos imperios de proporciones difícilmente imaginables: el socialismo maoísta en su ocaso y el naciente capitalismo chino. En aquel primer film, un delincuente mínimo perseveraba saqueando a los visitantes de Fenyang. En *Platform* (2001) –su apuesta más radicalizada hasta hoy–, un grupo de jóvenes se deslizaba de los cánticos de alabanza al Padre Mao hacia una insólita compañía de *breakdance* rural en una región olvidada del Norte y los inicios de una vida incierta en los umbrales de la sociedad de consumo. Ya en *Unknown Pleasures* (2003) estaban definidos un adentro y un afuera del sistema naciente. Aunque el estilo de Zhang-ke varíe desde la agitada cámara en mano hasta los largos y prolongados planos generales, su tono es asordinado, incluso cuando el maoísmo tardío cantaba a los gritos su futuro reglamentario, glorioso y socialista. Ahora ha pasado al presente perpetuo, donde la modernización convive con la precariedad y el riesgo físico tan extremo como irrisorio. Así las criaturas de *The World* pueden morir decimonónicamente en el siglo XXI, viejos cuerpos del capitalismo industrial en los bordes de los flamantes simulacros de la sobremodernidad. Criaturas de Gorki en escenarios al filo de Ballard.

The World no sigue una línea narrativa dominante, sino que entrecruza varias. Acaso la más recurrente sigue la relación sentimental entre la joven bailarina Tao y el guardia de seguridad Taisheng, su noviazgo y la renuencia de ella a ir demasiado lejos en sus escarceos sexuales. Pero también hay otra pareja, de violentos choques y encarrilamiento inestable, y amistades varias (con sus lealtades y sus dramas) entre los distintos operarios y empleados del parque temático. Todos han llegado de provincias, allá quedaron los paisanos y las ancestrales obligaciones familiares. Lo que queda es un viaje inmóvil, vidas que esbozan sus coreografías de seducción o vigilancia en una representación apiñada de los mayores íconos arquitectónicos de Oriente y Occidente. En el World Park de Pekín –en escala reducida, con materiales similares a los originales y como meticulosos decorados– entre 106 reproducciones, están el Taj Mahal, la Torre de Pisa, las pirámides de Egipto, la Plaza Roja y la isla de Manhattan (Torres Gemelas incluidas: "Nosotros todavía las tenemos", declara con orgullo uno de los empleados) y una Torre Eiffel a un tercio de su altura original. Esa cartografía condensada se anima cada jornada con cuadros musicales por un ejército corporativo, que cambia varias veces al día de raza y cultura. Del Pekín de la Ciudad Prohibida y su interdicción milenaria a todo escrutinio, al de la visibilidad total e inmediata de un mundo simplificado, a recorrer de foto en foto. Por momentos, algo en *The World* parece remitir a aquellos *backstage musicals* que reseñaban las alegrías y dramas humanos detrás de la escena, y culmina en un show apoteótico. Sólo que aquí ese gran momento pleno queda reemplazado por una serie de cuadros discontinuos, vividos con la misma extraña desafectación que circula en las vidas cotidianas de sus protagonistas, sólo encendidas por un esporádico afecto fraternal o un deseo pulsátil. La mirada al *backstage* se limita a enfocar las frustraciones y la desazón, sin promesa alguna de plenitud en el show final, propias del marco tradicional. También acecha aquí la tradición del melodrama y su rigurosa concentración en los padecimientos femeninos, mientras los hombres asisten a ellos desde distintas facetas de alguna falla constitutiva.

Centro y periferia. En el comienzo del film, el casi inverosímil World Park es observado desde un suburbio de Pekín por algún sobreviviente que lo avizora desde un arrabal al mejor estilo tercermundista. La secuencia final se enlaza con ese arranque, cuando la pareja de Tao y Taisheng enfrentan su verdad última en una casucha miserable, bajo la implacable y real nieve nocturna. Y en su transcurso tejido de encuentros fugaces y persistentes desencuentros, Zhang-ke ha trazado los límites de una angustiante pesadilla cuya maqueta exacta es ese Parque Mundial, pero cuyo territorio amenaza cubrir el mundo entero. **Eduardo A. Russo**

Esta entrevista fue realizada en febrero, en México DF, en ocasión del FICCO, en donde Jia Zhang-ke competía con su cuarta película, *The World*, vista hace unas semanas en Buenos Aires a sala llena en el Bafici. **por JAVIER PORTA FOUZ**

BAFICI 2005

ENTREVISTA CON **JIA ZHANG-KE**

El cronista del paso del nosotros al yo

La próxima película de Jia Zhang-ke se llamará algo así como *Naturaleza muerta*, y tratará sobre los jóvenes chinos que no pueden salir de su tierra de origen. Jia, en cambio, viaja mucho, y en México se hospedaba en un flamante hotel "de diseño", en el cual había estrictas normas acerca de no desplazar sillones, mesas, sillas, incluso ceniceros, pues los diseñadores no lo permitían. El mundo del siglo XXI aparenta ser –véanse algunos lugares de Palermo sin ir más lejos– el de la dictadura del diseño. En ese ambiente, Jia semejaba ser un personaje de su última película, pero munido de una gran lucidez.

¿Cuál es el proceso de creación de tus películas, cómo escribís, cuánto tardás en prepararlas y cómo pensás el rodaje?

Dedico mucho tiempo a meditar, a pensar el guión. El argumento no lo escribo en esa etapa, lo pienso durante uno o dos años y luego tardo alrededor de dos meses para escribirlo, pero armado en grandes rasgos, no con muchos detalles. La modificación siempre ocurre cuando decido el lugar de rodaje. Ahí se modifica por primera vez el guión, y luego ocurre una segunda modificación cuando ya tengo a casi todos los actores y actrices. Entonces, durante un mes paso mucho tiempo con ellos, voy a comer con ellos, los conozco. Y en base a lo que piensan y a sus opiniones hago la segunda modificación. En cuanto al tiempo de rodaje, depende de la película, por ejemplo *Unknown Pleasures* (*Placeres desconocidos*) tuvo un rodaje de 19 días, y en el caso de *The World* fue de 69 días.

Desde tu primera película, *Xiao Wu*, se puede ver en tu cine una presencia progresivamente mayor del mundo occidental en China. ¿Cómo ves esa presencia?

Es así la realidad de China. Cuando hice *Xiao Wu* recién comenzaba el proceso de modernización y globalización. Con el tiempo fue acrecentándose, y ahora con *The World* se ve cómo China ya está absolutamente metida en ese proceso de globalización, y yo quiero expresar ese proceso de manera contemporánea. El desarrollo de China es un desarrollo muy abrupto, muy acelerado. Yo quiero representar lo que siente la gente, los traumas. Claro que en China hay también otros temas *históricos* como por ejemplo la Revolución Cultural, que también merecen ser filmados, pero a mí me llama más la atención la realidad actual de China.

Y al trabajar sobre esa zona tu cine adquiere una fuerte carga política. ¿Te sentís un cineasta político?

Creo que en China es imposible hacer una película dejando aparte la política, porque la política es ya una parte, un elemento indispensable en la vida cotidiana de los chinos, aunque siempre evito tratar directamente el tema político porque para mí la persona es el tema central.

En tus personajes se filtra la política. Pero hay otras películas chinas, como las dos últimas de Zhang Yimou, *Héroe* y *La casa de las dagas voladoras*, que o bien dejan de lado la política o bien plantean alegorías un poco banales. ¿Qué pensás de ese tipo de films?

Francamente no me gusta mucho la película *Héroe*, porque uno de los temas es que el poder tiene razón. Eso me resulta increíble y terrible, no parece hecha por una persona que vive en la China actual.

***Xiao Wu* tenía planos cercanos a los personajes, y luego en tu segunda película, *Platform*, los planos son más generales. ¿Cuáles fueron los motivos de ese cambio?**

En cuanto a *Xiao Wu*, es un retarto individual y yo me quería concentrar en el personaje. Y en cuanto a *Platform*, lo que ▶

Aquí al lado, una imagen de *The World*, cuarto largometraje de Jia Zhang-ke. Abajo, Jia junto a su director de fotografía (y director de *All Tomorrow's Parties*), Yu Lik-wai.

quería expresar eran esos diez años de la apertura y enfatizar el paso del tiempo; no los detalles, sino el estado de la gente que no tenía nada que hacer, la ociosidad.

El personaje de *Xiao Wu*, si bien no estaba exento de esa sensación de malestar que exhiben tus personajes, se lanzaba a hacer alguna actividad. Pero a partir de *Platform*, los personajes de tu cine parecen tener un menor impulso vital, una menor tendencia hacia la actividad. ¿Sentís que existe algo así como un vacío en las generaciones más jóvenes en China?

Es que los jóvenes siempre me interesan más que el resto de la sociedad, porque China es una sociedad en la que los viejos no gobiernan, sino que mandan. Los jóvenes sienten mucha presión: de trabajo... de familia... claro que también me encuentro entre ellos, soy uno de ellos, entonces también quiero prestar atención a mi vida. Los jóvenes siempre queremos tener un nuevo estilo de vida, y muchas veces fracasamos.

¿Cómo es la relación entre los silencios y la música en tu cine, sobre todo a partir de *Platform*? ¿Cómo se relacionan los fuertes silencios de tu cine con la fuerte presencia de la música cuando aparece?

Además, los bailes... El silencio es una manera de expresar lo rico del interior de la gente. El pueblo chino no sabe o no se acostumbra a expresarse mucho, entonces, para mí, a veces el silencio es muy fuerte. A través de la música y del baile también se puede expresar lo más profundo de las emociones, por ese motivo las tres cosas no se pueden separar.

¿Cuál es tu relación con la música rock y pop de Occidente?

Me encantan la música rock y pop. Cuando yo era muy chico todavía no había música muy popular en China. Luego, cada día fueron surgiendo más tipos de música. La música no sólo es una necesidad para la vida sino, también, una buena manera de expresarse. La cultura popular de Occidente es muy importante en China: antes de que entrara, aparecía mucho la palabra "nosotros" en las canciones chinas, luego de la entrada de la cultura popular occidental comenzó a manifestarse mucho la palabra "yo". Es un cambio muy importante. Y ese cambio se dio también en las canciones chinas. Es muy importante este nuevo énfasis en el yo, en lo individual.

¿Es una especie de "renacimiento" este nuevo énfasis en el individuo?

Sí, exactamente. Entonces, como cada día se enfatiza más el yo, cuando antes siempre era el nosotros, la cuestión colectiva, el trabajar juntos y esas cosas, genera un cambio muy fuerte, que provoca diversas crisis y destruye muchos valores tradicionales.

Tu cine habla de una realidad determinada, está tan arraigado en un lugar que uno puede sentir que habla de China. Hoy hay mucho otro cine sin lugar de pertenencia, ¿cómo lo ves? ¿Qué pensás de ese cine desterritorializado?

Ahora el mundo se ha vuelto mucho más pequeño, porque tenemos diversas vías para comunicarnos, pero creo que lo más importante del cine es que hay que insistir en lo local. Se da otro fenómeno: hoy en día hay muchas personas que dicen "tenemos que filmar películas de fama internacional", y yo creo que esa gente trabaja exagerando las diferencias entre las distintas culturas. Si uno es fiel a lo que vive en su tierra y hace la película a partir de eso, todo el mundo puede entenderlo; un ejemplo: anteayer fuimos a un pueblo fuera de la ciudad de México, y en el viaje yo observaba y encontraba muchas semejanzas con los suburbios de Pekín cuando la recorro en coche; es muy parecido.

¿Cuáles de tus películas se han podido estrenar en China?

Hasta ahora, ninguna; mis primeras tres no han pasado la censura. *The World* sí ha pasado la censura, y se estrenará en China el 15 de abril en cinco ciudades, y luego irá a otras.

¿Que *The World* no haya sido censurada tiene que ver con que la película tiene menos "elementos censurables" o es porque hay una apertura, una relajación de la censura?

El sistema es demasiado estricto. Yo nunca creo que van a tener problemas y finalmente los tienen. Creo que *The World* se estrena más bien por una falla del sistema.

¿Se puede decir que en el exterior se conocen más tus películas que en tu propio país?

Bueno, tenemos otras maneras para hacerlas conocer entre el público chino. Mis películas se pasan en las universidades, en bares, en donde es menos estricto el ambiente.

En China, ¿tu cine es visto por estudiantes e intelectuales o por un público más "popular"?

No solamente universitarios, también público en general. Hay, además, mucha venta de discos piratas, algo que no es del todo bueno, pero en este caso tiene una faceta positiva. Y en los discos piratas de mis películas puede leerse: "Esta película está prohibida por el gobierno y nosotros ayudamos a su distribución".

¿Cuáles son tus influencias cinematográficas? ¿De qué directores aprendiste?

De muchos, por ejemplo Bresson, Antonioni, Hou, Ozu.

Tsai Ming-liang hizo una película cuyo eje, cuyo imán era la ciudad de París (*¿Y allí qué hora es?*). ¿Podrías hacer una película fuera de tu tierra?

Sí, también tengo ese proyecto, pero trata de la gente de mi tierra que sale a otro lugar. ■

La sandía es un mundo

THE WAYWARD CLOUD
Tian bian yi duo yun, China / Francia / Taiwán, 112', 2005, de Tsai Ming-liang.

1. Con *¿Y allí qué hora es?* (*What Time Is It There?*, 2001), Tsai Ming-liang había recibido internacionalmente (palpable en festivales, en la crítica, en ampliadas posibilidades de producción) el "certificado de madurez" como cineasta. Antes de lanzarse con un nuevo largometraje, tal vez como para ganar tiempo de manera elegante –o para seguir rumiando el dolor por la pérdida de su padre–, realizó *The Skywalk Is Gone*, un corto que continuaba, con gracia y maestría, *¿Y allí qué hora es?* Cuando decidió por fin enfrentar los reflectores que el mundo del cine había puesto sobre él, hizo la que para varios de sus seguidores fue una película en la que apenas re-expuso su estilo, apeló a la nostalgia del cine y no dio el gran salto. *Goodbye, Dragon Inn* era sin dudas una película sólida, lo que algunos no veíamos era esa confianza, esa prestancia para demostrar "en la cancha" el indudable talento. Sin osadía, Maradona jamás hubiera hecho el segundo gol a Inglaterra. En *Goodbye, Dragon Inn*, Tsai se mostraba, creo yo, adormecido, aletargado. Pero valió la pena esperar *The Wayward Cloud* o, en otras palabras más torpes, un film equivalente a la liberación de uno de los talentos más lujosos e inteligentes del cine actual.

2. En *The Wayward Cloud*, Tsai toma aspectos de su filmografía previa y los tensa, los hace jugar ya no en el territorio exclusivo de su inconfundible estilo, sino que explota y aprovecha como nunca antes la combinación de ese estilo con el mundo exterior y con personajes sólidos, procedimiento que le había dado sus mejores resultados hasta la fecha (*Vive l'amour*, *The Hole*, *¿Y allí qué hora es?*). Los musicales de *The Hole* son llevados aquí al feliz paroxismo de la excentricidad y el ritmo, y como ejemplo basta solamente con la coreografía de los paraguas. (Allí Tsai hasta se permite acelerar el movimiento, casi un guiño a su estoico respeto por el tiempo real; pero los musicales son territorios con otras reglas, y por eso Tsai no los integra con el plano anterior y el siguiente sino que los separa, los aísla. El sentido de la alternancia de los momentos musicales con los carentes de música se vislumbra en el todo).

La sandía, frutal presencia en *Vive l'amour*, se vuelve aquí, como nunca antes, sexo, hidratación, omnipresencia, mundo. La sandía ocupa lugares, reemplaza con brillo, con verde a rayas y con rojorrosa, con una encantadora prepotencia que en *The Wayward Cloud* se traduce en imágenes, en sentidos múltiples, en un manifiesto por la libertad del cine y por jerarquizar la relación cineasta-espectador. La película abre con una escena con una sandía "en lugar de", una sandía masturbada y a la que se le practica sexo oral. Las piernas abiertas de la actriz y la sandía abierta en el medio ya constituyen una de las imágenes perdurables de la década.

3. Algunos dicen que Tsai se ha convertido en un pornógrafo. Error: no hay en *The Wayward Cloud* un solo plano de genitales en detalle aunque, exquisitez de conocedor, sí hay planos que muestran cómo se hacen esos planos. Tsai muestra rodajes de pornografía, y esos rodajes son sus escenarios. La pornografía es el trabajo de Hsiao-kang (Lee Kang-sheng), pero no el de Tsai. Tsai hace de la pornografía un ambiente, un fondo activo, y no la deja ser protagonista pasiva. Para entender esto por oposición puede observarse el trabajo de Michael Winterbottom en *9 Songs*, ▶

también exhibida en el Bafici a sala llena. A juzgar por su petulancia, el muy prolífico director inglés parece creer que los méritos de *24 Hour Party People* son todos suyos y que nada le deben a una historia y a un guión atractivos. Creyó ser un autor y poseer la varita mágica para convertir banalidades en material interesante y, lo más campante, filmó feo unos recitales de rock, y filmó feo unos planos porno entre dos actores no porno. Así, convirtió cada plano porno en un plano obsceno: cada plano de sexo, en lugar de fluir con naturalidad o con liviandad genérica, dice "soy porno". Pornografía y rock usados y vejados en una de las experiencias cinematográficas más pedantes, untuosas y, por qué no decirlo, plomíferas que se hayan visto.
Por el contrario, Tsai logra –en escenarios porno– comedia *slapstick* de alto vuelo (y en la bañadera, haciendo jueguito con agua, una de sus marcas de fuego). No conforme con eso, prepara con ternura, suspenso y emoción la gran secuencia de romance del final. *The Wayward Cloud* exhibe a un cineasta para quien los límites de la puesta en escena no son los mismos que para la mayoría de los directores de su generación. La inteligencia liberada del Tsai de *The Wayward Cloud* es la inteligencia del inventor pobre: con algunos pocos elementos puede armar artefactos geniales. Por ejemplo, los varios planos de "convergencia de pasillos", en especial en el que Hsiao-kang está atravesado de pared a pared, a una altura considerable, mientras la chica está en el otro pasillo. Como siempre en Tsai, la profundidad de campo, el montaje reducido al mínimo y la duración potencian el realismo de su propuesta y la patente realidad y satisfacción de una promesa cumplida.

4. Se dice que Tsai tenía pensado otro argumento para *The Wayward Cloud*, y que la defección de una actriz le hizo cambiar de rumbo. "La nube errante" (una posible traducción al castellano del título) era errante antes del rodaje, y lo siguió siendo. Lo errático de "La nube errante" define las oscilaciones del *tempo*, de los temas, de la compañía y la soledad, de los cambios sociales a los individuales, del amor, del sexo, del sexo y del amor, de los pasillos y los espacios abiertos, del agua y de las sandías licuadas. Tsai dirige y condensa ese universo en mutación y hace estallar las posibilidades poéticas del cine con una densidad de sentido que asombra por su abigarramiento y por estar presentada con una gracia y una sensación de liviandad que sólo pueden ser atribuidas al cerebro creativo de un verdadero autor en pleno uso de su genio.

5. Una coda: cuando se me presente la oportunidad de volver a ver la película y de observar otra vez los planos de la lucha con los cangrejos y de los fideos dos veces mutantes, tal vez pueda decir algo medianamente analítico sobre la comida en *The Wayward Cloud*. Por ahora, mi asombro de espectador que redescubre el cine con cada nuevo impacto (y vaya sí lo es *The Wayward Cloud*) sólo me permite agregar: gracias, Tsai. **Javier Porta Fouz**

A la izquierda. *Two-Lane Blacktop* o la abstracción hecha road movie. Al lado, la última de Hellman hasta la fecha: *Silent Night, Deadly Night 3: Better Watch Out!*. Abajo, *Ride in the Whirlwind*.

RETROSPECTIVA **MONTE HELLMAN**

Caminos de un solo hombre

De Hellman nada apareció en *El Amante*. El Bafici lo recuperó y esta nota, casi el prólogo de un futuro dossier, es la punta de un monte cinematográfico secreto pero muy estimulante. **por DIEGO TREROTOLA**

Se puede escribir una gran historia de los últimos cuarenta años del cine americano centrándose en los cineastas que fueron, en algún momento, alumnos del director Roger Corman. Alumnos que tomaban cursos rápidos, porque las películas de Corman se rodaban en pocos días pero, por los resultados, el aprendizaje era muy efectivo. Bogdanovich, Cameron y Joe Dante son algunos de los talentos diplomados en esa concurrida escuela clase B. Sin embargo, el discípulo que siguió más fiel al estilo Corman es Monte Hellman, que no sólo estuvo siempre al margen de pretensiones y negociaciones de producciones clase A, sino que se mantuvo mayormente dentro del cine de género, sin que esto le impidiera consolidar un estilo propio. Lejos de marcar las principales tendencias, de atrincherarse en una cofradía, de explicitar un desprecio radical al mainstream despersonalizado, Hellman fue un solitario con el perfil más bajo de ese Nuevo Hollywood que ayudó a cimentar junto a Coppola, otro alumno cormaniano. Antes de que Carpenter, De Palma, Scorsese, Spielberg y Lucas, entre otros, se apropiaran de los géneros y les dieran un moderno impulso personal, Hellman ya había construido una obra densa y renovadora, había dicho todo lo que tenía que decir del cine. Y así lo demostraron cuatro de las seis películas exhibidas copias lujosas en el Foco Bafici: *Flight to Fury* (1964), *Ride in the Whirlwind* (1965) y *The Shooting* (1967) y *Two-Lane Blacktop* (1971). Y por eso, Biskind se equivoca brutalmente en su libro

Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood, al nombrar sólo dos veces y al pasar a Monte Hellman, que fue la pieza clave del cambio del curso del cine en los Estados Unidos de los últimos sesenta. Tras *Beast from Haunted Cave* (1959), su debut como director alineado al coletazo final de la ciencia ficción de los 50, Hellman aceptó la propuesta de una película en Filipinas e hizo dos aprovechando las locaciones, al mejor estilo de las *quickies* de Corman. Así que, en 1964, con *Flight to Fury* y *Back Door to Hell* se convirtió en el rey del 2 x 1, probando que rodajes rápidos no impiden cine de calidad. *Flight to Fury* es un thriller claustrofóbico al aire libre, cercano al buñueliano *La muerte en este jardín* (1956). Y la comparación no es gratuita, porque Hellman puede hacer películas de encargo y de género, como Buñuel en su etapa mejicana, y darle un vuelo propio, un toque que desdibuje los clisés, que desrobotice los hábitos comunes del cine industrial. Reconstruyéndose a cada paso, de intriga exótica a relato de aventuras, esta película de Hellman subraya el valor de la narración como movimiento continuo: no hay salida clara, hay camino. Como Sam Fuller, Hellman cree en los géneros, pero no como modelo rígido o direcciones pautadas de antemano, sino como una posibilidad expresiva cinemática, como la voluntad de accionar el movimiento. Ni complejidad psicológica o narrativa, Hellman mira el género desde la esterilidad de sus acciones como quien mira un viento leve erosionar un médano sin destruirlo. No es un iconoclasta, es un cineasta de la mirada sutil. De eso están hechos los westerns de tránsito, *Ride in the Whirlwind* y *The Shooting*, y ahí aparece el director de la sustracción: erosionar del género todo lo accesorio, discursivo, histórico y pintoresquista, y dejar aquello ligado al acto cinematográfico. En este nuevo 2 x 1, con casi bandidos huyendo hacia casi ningún lado, con aridez en el retrato de personajes, con la mirada frontal de un proceso furtivo y angustioso bajo un sol que incendia el paisaje y convierte el trayecto en algo caliente que nunca se enfría, aunque vaya a fuego lento. No hay pasado que oscurece, hay presente luminoso.
Con Hellman, el género fundante del cine (americano) es lugar de un movimiento inédito: el del cine moderno que confía decididamente en un camino sin héroes ni victorias, que remite a aquella acertada frase que Fernando Pessoa repite en un libro incompleto: "Después de los tiranos, no conozco a nadie más detestable que los héroes".
Y un Hellman más antihéroe, sin siquiera un marco patrio como el western, se cristalizó en su género matriz: la *road movie*. Y *Two-Lane Blacktop* va por la ruta del mejor destino del cine: el registro del titilar de la luz en toda su densidad y diversidad. Casi un film abstracto, con surcos que imprimen blanco sobre negro, de modernidad bien entendida y riesgo máximo: contar la pureza del tránsito. Un auto imposible y personal, verdadero líder de esta película, hecho casi de chatarra, antiindustrial y "preparado", es la metáfora perfecta de Hellman: un andar imposible, la película más lenta sobre un bólido, que en la noche del cine cruza la aridez del paisaje del encuadre con un caño de escape que busca casi sin querer la combustión más perfecta del motor cinemático.

Controles y explosiones

Fiel a su estilo completista y riguroso, el cinéfilo del sombrero se acercó con renovados bríos a ver todo aquello que pudo –que fue bastante, como podrán apreciar– de la belga Akerman. Y dice todo esto. **por JORGE GARCÍA**

No resulta fácil referirse a las características esenciales de las películas de una realizadora de la complejidad de Chantal Akerman habiéndolas visto una sola vez, pero así están dadas las cosas y, por lo tanto, intentaremos una muy somera e incompleta aproximación a los rasgos principales de su filmografía. Nacida en Bruselas en el seno de una familia de judíos emigrantes polacos (un hecho que se refleja en varias de sus películas), según su propia confesión, su pasión por el cine se despertó al ver, cuando tenía quince años, *Pierrot, el loco*, de Jean-Luc Godard, un realizador que la influyó en sus primeros títulos, aunque no tanto como se cree. A los 18 años realizó su primer corto, *Saute ma ville*, un relato anárquico y desprejuiciado con el que ya llamó la atención de algunos críticos. Pronto se instaló en NuevaYork, donde tomó contacto con algunos realizadores *underground*, como Andy Warhol, Jonas Mekas y el canadiense Michael Snow, quienes también, en alguna medida, influyeron sobre sus trabajos posteriores. A partir de entonces su trabajo será realizado principalmente en Europa, con periódicos regresos a Estados Unidos. La completísima retrospectiva realizada en el Malba –en el marco del Bafici– permitió conocer todos sus trabajos fundamentales (incluida una videoinstalación) y tomar contacto con su casi desconocida filmografía. Una rápida recorrida por las características principales de su obra puede detectar una serie de elementos recurrentes que se repiten a lo largo de ella. Veamos, entonces, algunos:

1. AUTOBIOGRAFÍA. En varias de sus películas, Chantal Akerman apela a diferentes momentos de su vida, incluso interpretando a la protagonista, como ocurre en *Je tu il elle*, de 1974, su primer largometraje de ficción; un trabajo al que se ha querido emparentar con el cine de Godard por la libertad de su estructura formal y argumental, aunque la recurrencia a prolongados planos fijos, su franqueza sexual –hay una escena de lesbianismo realizada en tiempo real de más de diez minutos de duración– y el distanciamiento con que se presentan las diferentes situaciones jugadas por el personaje (la prolongada lectura de una carta, el encuentro con un camionero) la acercan más a las primeras películas de R.W. Fassbinder. Ese carácter autobiográfico también se puede apreciar en *News from Home* (1976), en la que la realizadora ofrece sus impresiones de Nueva York alternando largos *travellings* de calles y fachadas de edificios, con prolongados planos fijos, por ejemplo, en un subte, mientras en off se escuchan –leídos por la directora– los textos de las cartas que le envía su madre desde Europa, donde narra banales sucesos cotidianos, le reprocha su falta de respuestas y la acosa con demandas diversas. También en *Les rendez-vous d´Anna* (1978), una de sus obras mayores, una directora de cine (en este caso no interpretada por ella, sino por la excelente Aurore Clément) realiza un viaje a ninguna parte, en el que se encuentra con diversos personajes, su madre incluida, con quienes no consigue entablar comunicación alguna. Hay en esta película una sistemática renuencia a utilizar el plano/contraplano (los personajes parecen dialogar más con el espectador que entre ellos), y la utilización de los espacios y la duración de cada plano remite, por cierto que sin renunciar a un tratamiento de cada situación marcadamente personal, al cine de Michelangelo Antonioni.

2. PERSONAJES OBSESIVOS. Uno de los rasgos distintivos de varios de los protago-

En la página anterior, *Jeanne Dielman, 23. Quai de Commerce, 1080, Bruxelles.* Aquí al lado, *Je, tu, il, elle.* Abajo, *De l'autre côté* y *La captive.* Más abajo, *Golden Eighties.*

nistas de las películas de Chantal Akerman es el carácter obsesivo que muestran en sus conductas. Desde la muchacha de *Je tu il elle* (escribiendo cartas, acomodando muebles, comiendo azúcar con una cucharita), pasando por los jóvenes de *Nuit et jour*, de 1991 (digámoslo de paso, la relectura de la directora de *Jules et Jim*), que parecen sólo pensar en el sexo, hasta el protagonista de *La Captive*, 1999 –esa curiosa adaptación de *La prisionera*, de Marcel Proust, con ecos del *Vértigo* hitchcockiano–, en su sistemática y casi patológica persecución de la muchacha que lo atrae, todos parecen expresarse –como si no pudieran desarrollar otro tipo de acciones– a través de comportamientos recurrentemente repetitivos.

3. COREOGRAFÍAS. Hay en varias de las películas de Akerman, sobre todo a partir de sus títulos de la década del 80, una forma de desplazarse de los personajes dentro del cuadro que le da un carácter casi musical a sus movimientos. Esto se puede apreciar en obras como la mencionada *Nuit et jour* y de una manera más marcada en, por ejemplo, *Toute une nuit* (1982), una variación nocturna de *La ronda*, de Max Ophuls, en la que los encuentros, desencuentros y rupturas de las distintas parejas en una noche estival parecen extraídos de las operetas vienesas; por no hablar de *Golden Eighties* (1986), esta sí una película definitivamente adscripta al terreno del musical, con bailes y canciones que se desarrollan dentro del espacio de una tienda y que recoge lo mejor del género, siempre más cercana a Jacques Demy que a las expresiones clásicas americanas.

4. PLANIFICACIÓN. En toda la primera etapa de la obra de la realizadora, su puesta en escena abunda en prolongados planos fijos, minimalismo expresivo, respeto por el tiempo real de cada situación que viven los personajes sin que medien explicaciones de tipo psicologista acerca de sus conductas y escaso respeto de las convenciones sobre la duración de cada plano. Esto se modificará en los títulos realizados a partir de la década del 80, en los que el montaje es más fragmentado y la cámara mucho más flexible, atenta al carácter coreográfico de los movimientos de los personajes señalado anteriormente.

Tal vez la síntesis entre estos dos tipos de planificación haya que buscarla en los prolongados travellings que en *D´Est*, esa desencantada reflexión sobre el fin de las utopías, recorren interminablemente rostros de personas y desolados paisajes de varios países que en su momento integraron el bloque socialista. Lo que no cambia a lo largo de sus películas es su tendencia a los finales bruscos y abruptos que muchas veces dejan las historias irresueltas, como si la directora deseara que sea cada espectador quien le ponga el punto final a sus películas.

Por cierto que hay también en la filmografía de Chantal Akerman películas débiles (sus documentales, *Sud*, sobre problemas raciales en los Estados Unidos, y *De l´autre côté*, acerca de los emigrantes mejicanos en la frontera con USA, aparecen flojos y poco convincentes; y su incursión en el mainstream, *Un diván en Nueva York*, poco agregará a su gloria), pero quiero detenerme un momento en la que me parece su obra maestra, *Jeanne Dielman, 23. Quai de Commerce, 1080, Bruxelles*. Realizada en 1975, la película narra (es un decir) la historia de una viuda pequeñoburguesa que vive con su hijo adolescente y, para reforzar sus ingresos, en ausencia de su vástago, se prostituye recibiendo clientes a domicilio, hasta que un día termina matando a uno de ellos. Contado así, pareciera que estamos hablando de un típico melodrama, pero el tratamiento que le dispensa la directora al relato es la antítesis absoluta de los códigos habituales de ese género. No hay pasiones desatadas, ni picos de intensidad dramática, ni afanosas búsquedas de redención. Sólo vemos una minuciosa y detallada descripción de los rituales cotidianos de una mujer, aparentemente normal, que va entrando en un progresivo proceso de alienación, expuesto a partir de detalles mínimos y aparentemente irrelevantes (un reloj que suena a deshora, una taza de café que no sabe como todos los días). El film se desarrolla imperturbable –dura más de 200 minutos– a través de prolongados planos fijos en los que la protagonista (una extraordinaria Delphine Seyrig) realiza en tiempo real las acciones más banales –lavar la cocina, pelar las papas– sin que el espectador, como ocurre con la Gertrud de Dreyer, pueda dilucidar nunca cuáles son sus reales pensamientos. Y si el acto de violencia final parece inesperado y gratuito, tiene sin embargo la inexorabilidad de una tragedia. Los minutos finales, son varios, con la protagonista sentada en el comedor de su casa con la mirada perdida en estado casi catatónico hasta que la directora decide realizar el corte final, son la casi lógica conclusión de este auténtico antimelodrama, seguramente el mejor film de Chantal Akerman y uno de los grandes títulos del cine de las últimas décadas. ■

ENCUENTRO CON **BILL PLYMPTON**

El hombre multiforme

Nuestro pertinaz amante de la animación estuvo de parabienes en el festival, con más dibujitos a su disposición y la posibilidad de charlar e intercambiar ideas con Mr. Plympton. **por LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

En Annecy, la timidez y la falta de tiempo me habían impedido conocer personalmente a Bill Plympton, habitué de esa muestra y que, además, presentaba una película en competencia. Acá pensé que iba a ser el único con ganas de verlo, pero resultó ser casi la luminaria mayor del Bafici. Finalmente, logré –después de que el pobre hombre sorteara más de una invitación– charlar con él, café mediante y por la insistencia de Alicia, su ángel.

Tenía vistas todas sus películas. Plympton es una voz y un estilo originales en el cine de animación, un continuador claro de cierta corriente anárquica estadounidense que hizo escuela entre los 30 y los 40 desde Warner y MGM. Mi idea no era entrevistarlo sino charlar con él, tratar de entender cómo pensaba el cine de animación. Él también tenía ganas de encontrarse con gente interesada en el tema o que se dedicara a hacer películas, lo que hizo que, más que una entrevista, el encuentro fuera un intercambio. Lo que le pude aportar fue la historia de *El Apóstol*, la recomendación del libro de Manrupe sobre dibujo animado en Argentina (ya hablaremos en el próximo número) y poco más. Lo que me aportó él me sorprendió.

Plympton –si estuvieron, lo vieron– es inusualmente alto, rubio casi pelirrojo y con una campera colorada perenne. Contrariamente a la versión desquiciada de la vida cotidiana que aparece en sus películas, resulta un tipo bastante coherente. "A mí lo que más me interesa –explicó– es hacer reír, el gag, ver cómo puedo usar algo de todos los días de manera diferente". Pre-

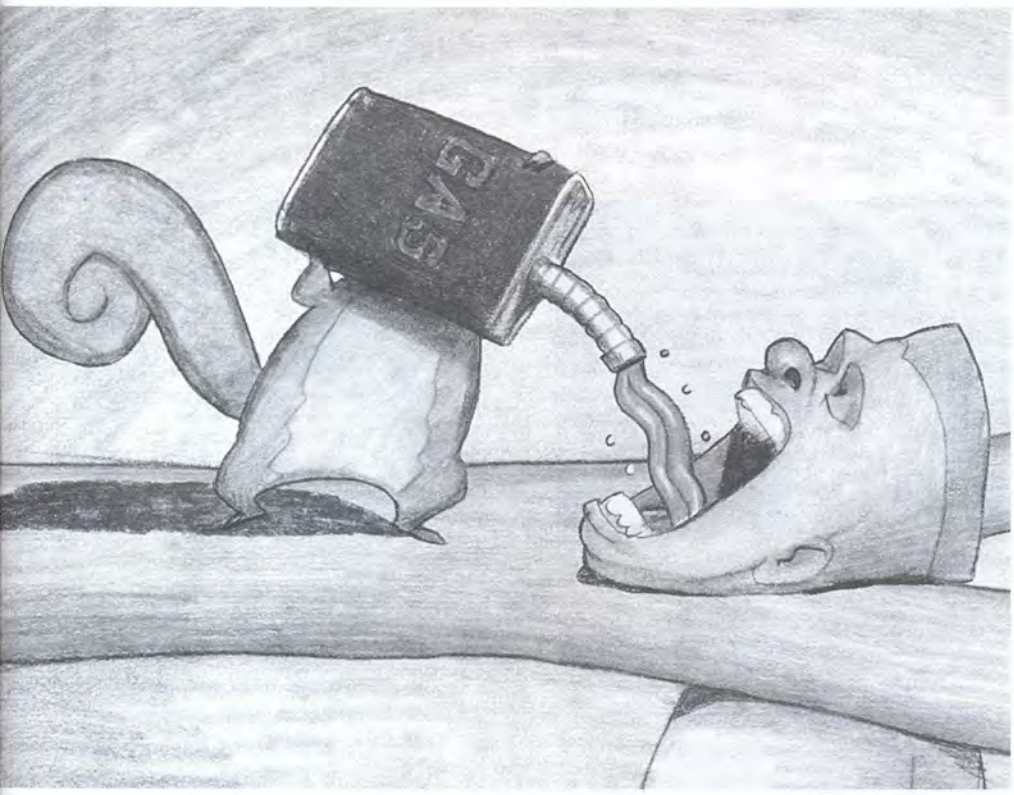
gunté entonces por lo que –creo– es su mejor corto, *25 maneras para dejar de fumar*. "Ahí hay una prueba: yo me guío mucho por el público. En Nueva York solemos organizar muestras de material no terminado, y con el dinero que recaudamos completamos cada película. Las 25 maneras eran, originalmente, más de 30. Corté todos los gags donde no se reía nadie y quedaron las que quedaron, por suerte eran muchas. Funcionó bien: después de 43 años, mi mamá dejó el cigarrillo después de verla."

Yo tenía dos preguntas (nada originales) para este hombre, clásicas y concretas: cuáles eran sus influencias y qué pensaba del digital. A lo primero, me contestó: "Básicamente, Tex Avery y Bob Clampett (Clampett, parte de la primera camada de Warner, era un experto en la creación de personaje extraños y, principalmente, en la deformación de la figura humana y animal hasta romperla), y sobre todos, Disney". La palabra "Disney" –para un señor que en lugar de copiar lo humano lo satiriza hasta lo indecible– no cuadraba y volví al ataque, obseso: "¿Y Chuck Jones?", pregunté. "No me gusta. Me gusta el Correcaminos, por ejemplo, y me parece que *One Froggt Evening* es genial. Pero en el resto es demasiado aleccionador y sus personajes son demasiado adorables, demasiado lindos."

Otra vez... ¿Y Disney, entonces? "Bueno, pero lo que pasa es que Disney, por una parte, lo inventó todo y tenía un manejo de la técnica de la animación que nadie más tuvo nunca. Además, es el inventor del negocio: es la persona que creó el merchandising y tuvo la visión para que los demás podamos ganarnos la vida con el dibujo. Un visionario, realmente: ¡El negocio de los parques de diversiones estaba muerto hasta que él llegó!"

La verdad, ante tal declaración, estuve tentado de dejar la charla. No porque me ofendiera (aunque... ¡cómo no le va a gustar Chuck Jones! Pero es verdad: en la animación existe el equivalente a "Hawks Vs. Ford", y es "Avery Vs. Jones"; Disney vendría a ser Hitchcock, o Chaplin, porque en el fondo nadie lo discute), sino porque no entendía qué tenía que ver lo que me decía de los parques de atracciones con el dibujo. Pero sí, el negocio y la montaña rusa están muy ligados a Plympton. Quienes asistieron a las proyecciones de sus películas, quizá vieron cómo Bill vendía él mismo los DVD con sus películas y remeras autografiadas. Plympton mismo maneja comercialmente sus películas, como hace el grupo de Avoid Eye Contact al que pertenece, una pandilla de animadores de la Costa Este de Estados Unidos que se oponen, de manera radical casi, a los modos y las maneras de Hollywood y la televisión.

Línea superior, de izquierda a derecha: *Eat*, *The Tune*, *I Married a Strange Person* y *Hair High*. Abajo, *Guard Dog*. Y abajo pero en la página anterior, *Sex and violence*.



Entre los compinches de Plympton, mencionemos a John Dillworth, el creador de esa rareza llamada *Coraje, el perro cobarde*. Ellos lo hacen y ellos lo venden. Lo que les permite, además, dar rienda suelta a la imaginación. El lado "montaña rusa" viene por el tipo de films que realiza Plympton. "A mí me interesa más hacer reír a la gente que contar una historia", confesó, y es cierto: quizá su mejor película sea *The Tune*, porque allí la historia es forzosamente episódica. Lo que hace en cada episodio es llevar al extremo una situación desde lo gráfico, transformándola en absurda, y luego casi terrorífica hasta que se vuelve cómica por saturación. La elasticidad de la figura –casi siempre humana– y los puntos de vista no convencionales (lo que piensa un perro, lo que mira una mosca, lo que teme un flan) muestran de manera sardónica el costado temible de nuestro mundo. Plympton es, de alguna manera, la contracara de David Cronenberg: mientras que el canadiense orquesta un fetichismo de lo artificial y desea una nueva sensualidad que integre lo tecnológico a lo humano –utilizando el registro de acción en vivo, no olvidemos: también hay un fetichismo de la traza–, Plympton muestra el costado ridículo y absurdo de la fascinación por la tecnología y sus productos (las reacciones de los militares en *I Married a Strange Person!* son reveladoras) desde el dibujo, nunca traza exacta y siempre, por definición, caricatura. Hay algo de pesadilla también en esa mirada sobre la tecnología ligada a los lugares comunes, algo de deseo anárquico, inconscientemente destructivo. Un universo en el que el sexo se ha convertido en una demostración gimnástica desvinculada completamente del amor: las frecuentes relaciones sexuales en las películas de Plympton son cualquier cosa menos excitantes; incluso cualquier cosa menos sexo, como queda clarísimo en *How to Make Love to a Woman*. La deformación de lo real como crítica, entonces, es lo que importa en el caso de Plympton.

Lo que lleva al problema del digital. Ahí sí nos entendimos: "Yo dibujo a mano, de manera tradicional. Sólo una vez usé rotoscopio, en la secuencia del tango de *The Tune*. Pero me gusta que queden registros de las tachaduras, de los borrones, de cada paso del dibujo. Por eso no creo en el digital. Además, es mentira eso de que es más barato: el digital es más barato si uno hace cosas en Flash, pequeños cortos en dos dimensiones. Pero para hacer otras cosas es enormemente costoso. El otro día hablaba con Chris Wedge (el codirector de *La Era de Hielo* y *Robots*, y uno de los que surgieron de los rebeldes de la Costa Este) y me decía que para hacer un corto gastaba un millón de dólares o más. Yo lo hago con 25.000. Y hay mil cosas que no se pueden hacer. Muchos lo usan, encima, para películas que se podrían filmar con actores, que no tienen nada que ver con la animación. Que no es el caso de Lasseter y Pixar, pero ellos son más como los dibujantes de antes, de la vieja escuela de Disney". Es decir, Plympton tiene muy claras dos cosas: la primera, que la técnica es un elemento más de la elección estética; la segunda, que la animación tiene también un costado artesano que es, justamente, el eco de la traza de lo real.

Hablamos de otras cosas (sí, la imagen de los muertos en el agua de *Hair High* fue inspirada por un sueño, pero el sueño fue inspirado por *La noche del cazador*), pero lo más impactante fue verlo interesado en saber cada vez más de animación, de su historia, de sus colegas. Para Plympton, el cine de animación es el último refugio de una tradición antigua, la del showman y el ilusionista. Un mago, en definitiva, el que les da vida a cosas que no la tienen, con el pase de su varita trocada en lápiz. La frase parece cursi, pero es totalmente exacta.

Además de Plympton, hay que agradecerle a este Bafici una buena cantidad de programas de animación, con películas que fueron de lo mejor y más libre que tuvo la muestra. **por LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

MÁS **DIBUJOS, VIDRIOS, ARENA, ETC.**

¡Animados!

***McDull, Prince de la Bun*, después viene *The Street* y más allá *The Metamorphosis of Mr. Samsa*.**

RYAN LARKIN

Larkin es un caso único en el cine de animación. Para muchos iba a ser el gran renovador del campo, pero se "echó a perder" convirtiéndose en un lumpen. Las causas por las que sucedió esto son bastante difusas aunque dos películas dos tratan de echar luz. Una es *Ryan*, el corto que ganó el Oscar este año. El audio corresponde a conversaciones entre el director Chris Landreth y el propio Larkin; la imagen aprovecha el digital para mostrar la realidad interior de los personajes. Es interesante el juego de realidad y ficción que se propone, justificando el uso de lo digital y el mal llamado 3D. Que el programa incluyera el documental sobre el rodaje de *Ryan*, *Alter Egos*, y la obra casi completa de Larkin (*Street Music*, *Syrinx* y *Walking*) creaba un estado extraño: por un lado, un puente entre la imagen/traza y la creación absoluta de la animación; por el otro, la idea de que las cinco películas constituían instancias de un raro *biopic*. La animación fue, a lo largo de este programa, un ejercicio documental del poder de la mirada.

CAROLINE LEAF

Tranquila y paciente, esta canadiense desarrolló una obra donde lo que se pone en juego es el contraste entre opacidad y transparencia. Pintura sobre vidrio, sombras, arena sobre vidrio: todos los materiales son posibles. Lo que hace impactante su trabajo es que hay una huella de lo real en cada fotograma. El punto alto fue *The Metamorphosis of Mr. Samsa*, la mejor adaptación de Kafka al cine. Nueve minutos, un clima opresivo y gris, la sátira asordinada de la vida burguesa y la angustia del personaje central en arena sobre vidrio, con impactantes –y nunca gratuitos– movimientos. En ese film se resume el poder de Leaf: el de encontrar la materia de acuerdo con el tema y el espíritu de una película. Material e inmaterial a la vez, es un cine de una enorme potencia expresiva.

MCDULL, PRÍNCIPE DE LA BUN

Hay en este film dibujo animado tradicional, fondos fotografiados e imagen digital; diseños de cuento infantil combinados con hiperrealismo gráfico. Es un universo desquiciado donde a los nenes de jardín (todos animales) se les enseña a tratar a los mozos, pasar entrevistas de trabajo y eludir responsabilidades. El autor Toe Yuen (Hong Kong en su máxima expresión) usa cada técnica no para mostrar su dominio, sino como si fueran colores. Las selecciona de acuerdo con una necesidad expresiva. Si el resultado es extraño y a la vez próximo es porque pone en crisis cualquier modelo ligado al dibujo animado tradicional (el cuento de hadas, el film "didáctico", la sátira pura) para encontrar en el estilo los puntos de intersección. Esos puntos son pura parodia, pura comicidad, pura diversión y sorpresa. La gente salía desorientada, fascinada y agradecida.

JUAN PABLO ZARAMELLA

Seguro vieron la presentación de *Indomables*. O quizá hayan visto *El guante*, o *Viaje a Marte*. Zaramella es argentino y en sus películas siempre hace voces su gata Michelle. Trabaja con animación cuadro a cuadro de muñecos de plastilina o, como en el caso de *El guante*, con imágenes fijas de un actor luego animadas (lo que se llama "pixilación"), casi en solitario (al lado de él siempre está Silvina, su mujer) y sus films sólo pueden hacerse animados, lección que pocos comprenden. El estilo también se acopla al tema: los muñecos simples de *Viaje...* contrastan con el elaborado trabajo de rostros de los episodios de *El espejo tiene mil caras* (a pedido de la cadena Nickelodeon). Hay un universo siempre luminoso, obsesión por el buen gusto y el detalle expresivo. Son films elegantes en su sencillez, donde hay un verdadero trabajo de depuración, de búsqueda de una emoción que eluda –en este campo es todo un desafío– el puro efectismo. Y una mirada sobre lo real que transforma lo cotidiano en otra cosa. Zaramella, además, es un pragmático y no un teórico. Esa ausencia de reflexión sobre la propia herramienta es saludable porque lo aparta de manierismos. Zaramella parece ser un futuro posible –y casi faltante– para el cine argentino: el del ejercicio de la imaginación pura desde una perspectiva humana y cómica.

Migajas de rock maravilla

Como no podía ser de otra manera tratándose de música, hicimos un compilado: diversas películas, firmas y géneros. Hay mucho rock, y también algunas otras cosas. Eso sí, todo con actitud rockera, o por lo menos ese es el concepto que quiere unir estas tres páginas.

"Lo que llamas el espíritu de los tiempos es, en el fondo, el espíritu de las gentes en quienes los tiempos se reflejan".
Goethe

COSAS DE HECHICERÍA MUY AFORTUNADA. Nadie de nosotros pudo ver a Charly en el Malba en la última función del Bafici. Pero sí vimos a una intérprete de tradición clásica y espíritu expansivo de nombre Margaret Leng Tan, en la película *Hechicera del nuevo piano* (*Sorceress of the New Piano*), del hongkonés Evans Chan, que además de cineasta es crítico y traductor al chino de Susan Sontag. Las razones por las cuales la primera mujer doctorada en música en Juilliard encuentra su lugar en una "sección rock" residen en su enajenante entrega, su estimulante manera de acechar el espíritu de lo que toca, además de ser "la" ejecutante de músicos de vanguardia que influyeron importantes rockeros. Ella les llama "las tres C": Cage, Cowell y Crumb. En la primera parte de la hechicería, armoniosamente Chan encuentra el camino de la historia de Margaret y los compositores, hasta detallar la relación musical entre ella y Cage. Allí se revela eso del nuevo piano: Margaret es la gran expansora de las posibilidades de su instrumento, con las composiciones de Cowell primero –para ser ejecutadas con el antebrazo y utilizando la madera del piano como percusión–, con los tornillos que John Cage le introduce entre las cuerdas, y con su histórica contribución: la ejecución en pianos de juguete, de Beethoven a Los Beatles. En uno de esos pianitos, Margaret interpreta una notable versión de *Eleanor Rigby*, canción compuesta por Paul McCartney. Además de ese tema, el puente que une a la pianista con McCartney –el más experimental de los Fab 4– es John Cage. A Paul le gustaba reflexionar y experimentar alrededor de las ideas en las que Cage se basaba para componer temas como 4' 33" (no contiene ninguna nota, pero se divide en tres movimientos por el cierre y la apertura de la tapa del teclado). Los únicos sonidos los causan el ▶

Margaret Tan en *Sorceress of the New Piano.*

público y el ambiente, incorporando su legitimidad a la interpretación en vivo.
Una de Los Beatles también se vio en el Bafici. Después del excelente DVD *Antology*, nada amenazaba con sorprender respecto a ellos. Falso. El documental *What's happening* de los Hnos. Maysles retrata como ninguna otra película aquello que citó Borges refiriéndose a Oscar Wilde: "Hay una virtud sin la cual todas las demás son inútiles: esa virtud es el encanto". Es un registro casi sin intervenciones de la primera gira de Los Beatles por los Estados Unidos, el comienzo de la más famosa "manía". Los Beatles concentraron a la perfección el espíritu de la época, y al estilo fílmico de los hermanos Maysles le debemos la posibilidad de esa captura, la vocación ontológica cinematográfica de embalsamar ese momento esencial en la historia de la cultura humana.
La otra película rockera de los Maysles en el Bafici fue la gloriosa *Gimme Shelter* de Los Rolling Stones, sobre la que ya se escribió en esta revista. Pero no quería dejar de invocar a sus majestades satánicas para recordar lo que el coronado Ratzinger reflexionó sobre el rock: "Quiere liberar al hombre de sí mismo en el evento de masas y en el desarreglo mediante el ritmo, el rumor y los efectos luminosos, haciendo precipitar a quienes participan en el poder primitivo del Todo, mediante el éxtasis de la laceración de los propios límites... el Yo se transformó en una cárcel, donde el espíritu se convierte en una cadena y la rotura violenta de ambas parece ser la verdadera promesa de liberación, de quien, al menos por algunos instantes, cree haber probado el sabor...". Por eso mismo. Es sólo rock & roll, pero nos gusta. **Agustín Campero**

PISADA DE ELEFANTE. El documental de Dick Carruthers es extraño, incluso resulta equívoco pensarlo en ese género. De todas formas, su peculiaridad pasa por otro lado, por las ganas de acabar con ideas previas sobre cómo se deberían captar la magia, el estilo, la fuerza de una banda. Para Carruthers, cualquier explicación posible sobre el talento de los White Stripes no hay que buscarla en los testimonios de su cantante-guitarrista-tecladista-Jack, ni en los de su baterista Meg; puesto que al fin y al cabo la verdad está en la performance escénica. Curiosamente, la apuesta por reducir a la mínima expresión cualquier clase de presentación inicial del dúo, es lo que posteriormente muta en un concierto de una magnitud demoledora. El recital en sí mismo no hace más que justificar cada uno de los riesgos que toma Carruthers al omitir cualquier clase de entrevista o testimonio *backstage*. El mismo director, como los "hermanos" White, no necesita aggiornar esos ochenta minutos de presentación en vivo, que son de puro nervio, con pocos y precisos tiempos para las baladas, como "Jolene".
Sin embargo, el concierto es de una majestuosidad interpretativa asombrosa, que la cámara capta en los momentos estáticos, como la orgásmica manera de tocar la batería de Meg o el cerrar de ojos y la ronca voz de Jack. Carruthers va de los primeros planos que capturan el placer de los Stripes a los planos generales que muestran el minimalismo del dúo, embanderados con los omnipresentes rojos, blancos y negros. Por otra parte, la energía acumulada canción tras canción se constituye en un trayecto necesario, de nerviosismo y excitación, hacia la inevitable ejecución de "Seven Nation Army". Parecía que todo estaba dicho y los Stripes ratifican, con ese cierre, su importancia en la música contemporánea; este film es un musical-sexual que deja al espectador agotado, pero con la sensación de haber gozado como nunca. **Milagros Amondaray**

HISTORIAS EN SÚPER 8. ¡EL PRESENTE Y NADA MÁS! Se suele decir acerca de los films de Dave Markey, sobre todo de *1991: The Year Punk Broke*, que logran capturar un momento exacto, que retratan los primeros resquicios de los cuales prorrumpirá el celebrado "quiebre". Más allá de que el director plasmó el momento-exhalación en el cual Nirvana entraba en ebullición y Sonic Youth había editado *Goo*, su primer disco con un sello internacional, aquella idea es tan endeble como sólida. Dave Markey no documentó el momento para la historia (confiesa en varias ocasiones que el éxito de Nirvana era inesperado por todos) sino que, mediante ese olor a amateurismo, logró comprimirlo hasta hacer de ese "algo está por estallar" algo líquido. Es decir, lo transformó en una infusión, casi intravenosa, que entra en circulación cada vez que es puesta en escena. Un presente que pisa fuerte sin importarle, ya que no tiene conciencia de lo que es, que ya se le pasó el cuarto de siglo o, como en el caso de muchas bandas punk de *The Slog Movie*, que nunca lo tuvo. Lo endeble radica en que gran parte del valor que se les otorga a sus films suele estar relacionado con sucesos y valores que van por fuera de los cinematográficos (la muerte del líder de Nirvana o la repercusión de bandas como Black Flag), esos eventos son los que dan el apretón para que el carbón se convierta en diamante. Y el brillo no tiene mucho que hacer en el universo de Markey.

ESPÍRITU DEL 77. Todo el tiempo se emparienta al punk con el cine de Markey. A simple vista, estas características parecen responder a que Markey es baterista punk desde los 16 años. Sin embargo, él afirma haber filmado mucho antes y que el carácter inmediato de su cine se debe a que lo utilizaba como catarsis para escapar de problemas familiares. "A los 11 filmé en súper 8 mi primer corto, *The Devil's Exorcist*. Estoy orgulloso de él, aunque es una película de terror muy simple y muy violenta. Filmé a un chico de mi barrio que asesina a los demás chicos de su cuadra. Y cuando no está asesinando, vomita. Mata, vomita. Mata, vomita. Eso es todo".
El de Markey es un cine urgente en el que el aquí y el ahora son fundamentales. La inmediatez y el espíritu punk de "hacelo vos mismo" encuentran otra explicación en el modo de producción. "Filmé siempre en súper 8 y solo –dice–, a veces me ayuda alguien un poco con el sonido, pero nada más". La textura del súper 8 les brinda a sus películas una estética rasposa, que es imposible de separar de las filmaciones caseras y artesanales. Durante el montaje es cuando Markey se aleja del perfil de cineasta aficionado. Con la sobreimpresión de imágenes y las pretensiones experimentales como armas fundamentales, el director centra la búsqueda de vuelo visual en la posproducción. Algo palpable sólo en sus trabajos de la década del 90 en adelante, ya sea en sus largos, cortos o numerosos videoclips. Desde el montaje, asegura haberle dado algo más que una pequeña ayuda a amigos que recién empezaban como Spike Jonze. "Me entrevistó porque le había gustado *1991*... y es-

cribió un gran artículo en la revista *Dirt*. Así conoció a Kim Gordon (bajista de Sonic Youth) y juntos dirigieron el video "Cannonball" para The Breeders. Nadie sabe esto, pero yo les edité el video y los ayudé mucho".

EL HOMBRE QUE MATÓ A BRUCE SPRINGSTEEN. Las ficciones de Markey, el medio *Desperate Teenage Lovedolls* y el largo *Lovedolls Superstar* comparten esa independencia de los documentales. Certifican esa estética punkie donde los zooms reinan, la cámara está siempre en mano y los desajustes de foco terminan creando el aura perfecta para las criaturas del rock. Pero al agregar actuaciones fuera de registro, referencias a la cultura pop americana de los 70 y 80 y un audio a años luz del sincro, Markey concibe un *cover* o reversión del universo *trash/camp* de John Waters. Como cierre, un ejemplo de *Lovedolls Superstar* prototípico del cine de Markey: un muñeco símil Ken de Gene Simmons (el de la lengua larga en la banda Kiss) vuela desde una licuadora al cuello de un adicto al LSD y lo muerde. El yonqui se da vuelta y parte con el rostro pintado a lo Kiss para asesinar a Bruce Springsteen. Luego se ve a "Brews Springstien" protagonizar una parodia del video musical *Dancing in the Dark* de Brian De Palma (con una doble de Courtney Cox –la Mónica de *Friends*– y todo) hasta que llega el falso Kiss y le mete un tiro en la cabeza. Uno de los momentos cumbre del Bafici. **Juan Manuel Domínguez y Nazareno Brega**

JEFF BUCKLEY Y MI PEQUEÑA MUERTE. En el Bafici se proyectó *Amazing Grace: Jeff Buckley*, dirigido por Nyla Byalek Adams y Laurie Trombley, documental que intenta develar la corta vida de aquel legendario cantautor hijo de aquel otro legendario cantautor de corta vida llamado Tim Buckley. Las directoras decidieron omitir este dato, sumamente importante si tenemos en cuenta los obvios paralelos entre ambas vidas, y en su reemplazo tenemos entrevistas –bien televisivas, bien convencionales– a gente para quien Buckley fue una gran inspiración. Así tenemos a una bailarina, un pintor y una cellista que le dedicó una sinfonía llamada *Eternity*; todo esto resulta muchísimo menos interesante de lo poco

Si se toman las cuatro imágenes, hay un sandwich de dos fotos de Jeff Buckley, con dos tapas de pan son de *1991: The Year Punk Broke*.

interesante que suena. Es que ninguna de las declaraciones a cámara de los entrevistados, donde se incluyen la madre de Buckley, varios amigos y músicos, resultan atractivas ni aportan demasiada información. Lo único realmente bueno de este documental se encuentra en el material de archivo, en las declaraciones del propio Buckley y en sus presentaciones en vivo, interpretando versiones de canciones suyas y de otros que quitan el aliento. Y esto último es un detalle importante en la carrera de Buckley, porque llama la atención la manera en que solía tomar canciones ajenas y hacerlas completamente suyas.
Fue interesante ver este documental luego de *Como un avión estrellado* de Ezequiel Acuña, ya que Jeff Buckley tiene una gran relevancia en la trama de la película. Pero por obvias razones de derechos, aquí no se escucha ninguna canción de Buckley. Pero sí –incluso en un momento en que el protagonista está escuchando el álbum *Grace* de Buckley con auriculares– suenan en el film canciones de un grupo local llamado Mi pequeña muerte, que son un verdadero hallazgo. En un momento de la película, el protagonista, Nico (Ignacio Rogers), le entrega a la chica que le gusta, Luchi (Manuela Martelli), un *flyer* de un recital del grupo, invitándola a asistir. Cuando Luchi lee el nombre de la banda desconfía, pero Nico le dice: "Se llaman así pero suenan lindo". Y esta descripción, aunque parezca simplista, es más que acertada. Estos chicos "suenan lindo" de verdad. Sus canciones son simples y relajadas, pero poseen grandes melodías, cosa que se puede comprobar viendo la película o escuchando su muy buen disco *Hospital*. **Juan Pablo Martínez**

EL ERRANTE TVZ. Muerto a los 52 años en 1997, Townes Van Zandt desarrollo una carrera extraordinaria, más reconocida por los músicos del country y del rock alternativo, de Willie Nelson hasta Cowboy Junkies y Sonic Youth, que por el gran público. La película cuenta con un excelente material de archivo y muestra una imagen de su persona en perfecta sintonía con la triste dulzura de sus canciones. Su voz, limitada pero de una expresividad notable, tiene el registro justo para transmitir sus letras amargas, irónicas y no exentas de humor. De niño se le diagnosticó esquizofrenia y se le aplicaron tratamientos de electroshock que borraron íntegros fragmentos de su memoria. No es casual que su primera canción, escrita antes de los veinte años, se titule "Waiting Around To Die" ("Esperando a morir"). Su vida en un trailer, drogas, alcohol, enfermedad y muerte son los ejes de *Be Here to Love Me*, un documental que, sin embargo y en sintonía con la sensibilidad y el encanto de Townes, está lejos de la depresión y el sensacionalismo. Es una introducción fascinante para quienes ni siquiera hayan escuchado hablar del legendario texano. **Gustavo Noriega**

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.

Productor de George Romero entre 1976 y 1985, y de varias adaptaciones de Stephen King, Rubinstein vino al Bafici para presentar el "director's cut" en copia nueva de *El amanecer de los muertos*. **por JUAN PABLO MARTÍNEZ y JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

ENTREVISTA CON **RICHARD P. RUBINSTEIN**

Vendedor de ilusiones

¿Cuál fue la diferencia entre hacer *El amanecer de los muertos* en 1978 y hacerla ahora? (Rubinstein fue también productor de la remake de 2004, estrenada en Argentina y bien recibida por varios en *EA*)

Es interesante pensar en las diferencias. Hay que reconocer que estamos viviendo en tiempos distintos a aquellos, y la sensibilidad cambió. En el orginal está siempre presente el comentario social de Romero, y con la remake no ocurre lo mismo. El shopping en la remake es en realidad un set, mientras que en el original es un personaje más. En el original utilizamos un shopping de verdad y teníamos todo el shopping para nosotros, podíamos filmar frente a cualquier tienda que quisiésemos; en la remake todo fue mucho más limitado. Pero en esta remake yo tuve más control, yo fui quien contrató al equipo técnico, al director y al guionista, James Gunn. En el caso de este último, muchos pensaron que elegirlo fue una decisión muy inteligente de mi parte, ya que justo se había realizado una película con guión suyo que para mí es terrible, *Scooby Doo*, a la que comercialmente le fue excelentemente bien. Pero yo no quería contratarlo por *Scooby Doo* (*risas*), sino gracias a guiones suyos que nunca se filmaron y a los que escribió para Troma, una compañía de espíritu muy independiente. Pero el hecho de que la gente de Universal haya pensado que éramos tan inteligentes por haberlo contratado hizo que captáramos la atención del estudio para las campañas de venta de la película.

¿Por qué eligieron a Zack Snyder para la dirección de la remake?

Porque nuestra premisa, para complacer a la gente de Universal –así nos dejaban hacer la película sin presiones–, era buscar a alguien que viniera de la publicidad, que tuviera talento pero que nunca haya hecho películas, que supiera trabajar con un gran presupuesto, que supiera

El amanecer de los muertos, versión Romero.

relacionarse con los actores..., y Zack reunía todas esas cualidades como para hacer una película que un estudio considere como *película de estudio*. En esa película yo era quien más experiencia tenía sobre la recepción del público hacia ese tipo de cine. He tenido muy buenos "profesores", como Romero y Stephen King, gente que es muy buena en lo que hace, y empecé. Entendí que hay películas que el público recibe como si fueran una ola que se les viene encima, y otras a las que yo llamo "películas con subtítulos", con las que el público debe comprometerse intelectualmente. De lo que me di cuenta era de que el género fantástico era una gran oportunidad para combinar ambas cosas. Uno puede ver *El amanecer de los muertos* de Romero y no pensar en que los shoppings dicen mucho sobre la sociedad americana en los 70, sino solamente disfrutarlas y comer pochoclo, o bien establecer un diálogo con la película. George es un tipo muy inteligente y siempre usó el género como medio para decir cosas que no se pueden decir en otro tipo de películas sin sonar pretencioso y moralizante, pero lo hace dentro de un tipo de cine popular. Y eso a mí me sirve, porque yo como productor necesito hacer películas que hagan dinero, porque si no hago eso después no me van a dar dinero para que haga la siguiente.

¿Cuándo empezaste a trabajar con Stephen King?

Lo conocí a comienzos de los 80 gracias a George Romero, que me lo presentó. En ese momento quería producir alguna adaptación suya, y recuerdo que me preguntó qué novela quería adaptar. Yo saqué el libro *The Stand* (*El Apocalipsis*) de mi biblioteca y le dije: "Este", ya que era uno de mis libros favoritos. Él me preguntó: "¿Te parece adaptar un libro tan largo? Hace tiempo que tengo la idea de hacer una antología de cuentos de terror en el estilo de los cómics de *Cuentos de la cripta*, con el nombre *Creepshow*". Y ahí lo paré y le dije: "Ese título va a vender mucho", porque no me avergüenzo de decir que siempre pienso en lo comercial además de lo artístico, ese es mi oficio. Así fue como hicimos *Creepshow*, que dirigió George. *The Stand* finalmente pudimos hacerla como miniserie en el 93 bajo la dirección de Mick Garris.

Durante el rodaje de la primera historia de *Creepshow*, *Mother's Day*, tuvimos a Viveca Lindfors de protagonista. Ella era una actriz "del método", y en un momento, antes de filmar una escena, se acercó a Stephen y le preguntó sobre las motivaciones del personaje, y Stephen le contestó: "¿Qué sé yo? ¡Esto es un cómic!" (*risas*). Al final, Steve terminó accediendo y se la llevó a hablar durante un largo rato hasta que volvieron y Viveca estaba más tranquila. Pero cuando fuimos a filmar esa escena, ella quería que la rodáramos una y otra y otra vez, y no teníamos tanto dinero. Así que en un momento George me apartó y me dijo que no iba a recargar el rollo y que los siguientes 15 minutos se iban a rodar con la cámara sin rollo. Después filmamos y salió todo bien. En el comienzo de esa historia aparece el personaje de Viveca manejando, pero Viveca no sabía manejar, así que la persona que se ve en esa escena soy yo en versión *drag*.

VEDETTES **DE LA CALLE CORRIENTES (Y DE OTRAS)**

¿Las volveremos a ver?

A partir de esta página, veintitantas películas que destacamos, o que se destacaron, o que hicieron ruido, o sobre las que hacemos votos para su estreno. Seguramente nos quedó afuera mucho de interés, pero eso es parte del juego.

A DIRTY SHAME
Estados Unidos, 2004, 89', de John Waters.

Parala de pecho

Allá en 1999, en el universo de la música, el *pop-folk-hop-writer* Beck se disfrazaba de astro mal digerido en el fluorescente disco *Midnite Vultures*. Una frase que abre el estribillo del primer single de aquel álbum concentra el dogma que recorre el último film del director de culto John Waters, *A Dirty Shame*: "Yo quiero desafiar la lógica de todas las leyes sexuales". Pero Waters, director de clásicos *trash-camp-underground* como *Pink Flamingos* (esa donde comen caca al final) y *Hairspray*, no sólo desafía la lógica de las leyes sexuales en *A Dirty Shame* sino que, como si de la barrera del sonido se tratara, logra atravesar los límites de la pacatería social (y, ni hablar, de la cinematográfica) a velocidades e ideas supersónicas.
Resulta que la frustrada sexual Sylvia Stickles, habitante de un suburbio de Baltimore (ciudad natal de Waters), tras un golpe en la cabeza, sólo posee una idea fija: que le practiquen sexo oral. Sus "poderes" la acercan a Ray-Ray (Johnny Knoxville), un mesías para los adictos al sexo que dice esperar la "resusexión": un suceso que sólo será detonado por el descubrimiento de un acto sexual nunca antes visto. Sylvia no sólo parece completar la docena de apóstoles, que incluye entre otras caricaturas de desórdenes sexuales (el desorden como forma de anarquía) a su hija Ursula Ubres (Selma Blair), una bailarina a go-go con tetas de tamaño XXXXXL –y llora, Russ Meyer, llora–, sino que parece ser "la elegida" para llevar a cabo el acto en cuestión. Pero un grupo de autodefinidos "neutros", liderados por Gran Ethel (la mamá de Silvya), organizará la resistencia a los calientes, muy a la *El amanecer de los muertos*.
Cumbre del artificio Waters, *A Dirty Shame*, salvo contadas excepciones, jamás es explícita visualmente en las millones de variables sexuales que presenta. Más allá de que el suspenso esté en cuál será ese acto sexual divino, este choque de polos opuestos y este festival de sexo independiente, yuxtapuestos con un tono de melodrama a la Douglas Sirk, le sirven a Waters para hacer gala de un humor megavulgar. Una vorágine que desborda felicidad, y que devora, a modo de

Pacman, los fantasmas del puritanismo que sobrevuelan a Estados Unidos (y que no distan de los nuestros). Waters abandera hasta tal extremo su estilo que, efectos digitales mediante, hasta la naturaleza y el reino animal se inclinan por uno de los bandos en cuestión. Es que tal es el poder de esta *sex bomb* atómica, que contagia su frenesí a todo aquello que la roce y demuestra que, a pesar de tantos años, el maestro Waters todavía la pisa, la amasa y la para de pecho a ella, a la hermana más hermosa: la libertad.
Juan Manuel Domínguez

CHATS PERCHÉS
Francia, 2004, 59', de Chris Marker.

Temporada de gatos

Un cinéfilo atento se habrá dado cuenta. Como los gatitos del film en cuestión, y a manera de prólogo, Marker ha sido una de las presencias más insistentes –si no la más insistente– en las siete ediciones del Bafici. Como un integrante que aparece en la esquina de la foto, escondido por el medio, en un costadito o en el más visible de los casos, en el centro, con una retrospectiva a cuestas. Chris Marker como presencia cinematográfica constante. Mítica identidad oculta al mejor estilo literario de J. D. Sallinger o Thomas Pynchon, Marker trabaja con todas las variedades del registro cinematográfico y todos los soportes a su alcance. De múltiples puntos de contacto con su cogeneracional Agnès Varda (otro ejemplo de nómade con cámara a cuestas), este representante de ese grupo paralelo a la Nouvelle Vague –los directores de la Rive Gauche– se ha dedicado constantemente a interpelar mediante trabajos que trabajan el límite impreciso entre documental y ficción, la construcción política de la dinámica de la memoria. Sin embargo, a diferencia de sus compañeros de salita, Marker parece estar siempre dando un salto más adelante. Nunca parece esclerosarse ni cristalizarse en un programa estético definido. Posee, sí, coordenadas de continuidad temática entre sus obras, pero no hace de sus medios una marca indeleble (algo que sí ha sucedido con buena parte de los integrantes de la Nouvelle Vague, exceptuando sorpresas de Rohmer, Resnais o Varda).
En *Chats perchés*, el disparador que lleva a Marker a cazar con su cámara de video es invariablemente político. Sin embargo, aquello que pudo haber sido un documental sobre el avance de la ultraderecha en las últimas elecciones presidenciales de Francia es hábilmente entrelazado en la película por un motivo constante, persistente: la presencia de unos gatos dibujados que se multiplican a lo largo de París. A partir de esa estrategia, Marker trenza –con una noción impecable de montaje y evolución dramática paralela– política y gatitos. La película trabaja con el humor político, con la banalidad de la propaganda política, con las sorpresas de las manifestaciones como gag visual y finalmente con la presencia elegíaca, enigmática, de los gatitos. Gatitos que, como mencionaba al principio, están en algún lado, que nunca se van de la foto... ¿Gatitos que transmutan en memoria? Nah, quizá se trate de otra coincidencia captada por el ojo que todo lo ve, la camarita de escritura invisible de CM. **Federico Karstulovich**

PAS SUR LA BOUCHE
Francia-Suiza, 2003, 115', de Alain Resnais.

En el país del cucú

Alain Resnais, tras seis años de inactividad luego de *Conozco la canción*, continúa en el camino abierto hace dos décadas con *La Vie est un roman* (1983), es decir, perseverando en la *comedie enchanté*, un estilo de musical enrarecido que realizó siempre con la colaboración actoral de Sabine Azéma y Pierre Arditi. Esta nueva película es, en primer lugar, una serie de enredos de alcoba, con hombres y mujeres conflictuados sentimentalmente que le cantan al amor. Pero ese primer lugar, como siempre sucede en el mejor AR, aunque nunca desaparece, sí se transforma. Cuando estrenó *Sin aliento*, Godard declaró que había querido hacer una remake del *Scarface* de Hawks y le salió *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. Resnais dijo a la revista *Positif* que *Pas sur la bouche* también está muy cerca de Carroll. Y es cierto que esta versión de una opereta de André Barde, ya adaptada en el primer cine sonoro francés, es un musical visto a través del espejo. Situada en un lugar indeterminable entre el René Clair de *Entreacto* (1924) y el de *El silencio es oro* (1947), la película de AR es un lugar paradójico en extremo: un anacronismo detenido en el tiempo; dicho de otra manera, es algo viejo visto como por primera vez y proyectado hacia el futuro en claro acto vanguardista. Pasado, presente y futuro se mezclan en *Pas sur la bouche*, de una forma no muy distinta de *Hace un año en Marienbad*, y logran detener la película en un ritual sin historia: un relato de seres leves, de fantasmas condenados a repetir la incandescencia de épocas de un pasado indefinido. Resnais sigue haciendo cine de vanguardia, pero como bien afirma un personaje de *Pas sur la bouche*, no se trata de dadaísmo ni cubismo, lo que propone es el *cucuísmo*. ¿Pero qué es esto? Apuesto una definición. *Cucuísmo*: Estilo que hereda la lógica de los relojes cucú, artefacto anacrónico hoy reemplazado por las alarmas, en el que la rigidez mecánica trata de imitar la gracia de la naturaleza de los pájaros, pero no se le parece en nada; por eso el cucú crea un sentido propio, en el que el tiempo se anuncia con un sonido que adquiere dimensión ridícula fuera de la solemnidad del reloj de péndulo. En claro gesto extravagante, el cucú de AR detiene la Historia, como forma estándar de medir el tiempo; por eso, como Godard, Resnais siempre es un cineasta de ruptura y crea un presente retrofuturista, con un *tempo* inoportuno, gracioso, impensado. El tiempo del gran cine. **Diego Trerotola**

MEDIUM COOL
Estados Unidos, 1969, de Haskell Wexler.

Cine político

Reonocido principalmente como notable iluminador (ganó algún Oscar en ese terreno) y también como opositor permanente a las políticas más reaccionarias de Estados Unidos, Haskell Wexler ha participado también en varios documentales de fuerte contenido social como codirector y coproductor; ya en solitario, dirigió en 1965 *The Bus*, un film que narra el viaje de un grupo de activistas de San Francisco a Washington para reclamar por la vigencia de los derechos civiles. En 1986, rodó en Nicaragua *Latino*, un relato centrado en la toma de conciencia de un veterano de Vietnam que actúa como consejero de los "contras" contra los sandinistas. *Medium Cool*, seguramente su obra más redonda, narra la odisea de un cameraman de TV que se enfrenta a las presiones de los grandes medios para coartar su libertad informativa. Con un estilo que fusiona elementos ficcionales y documentales (la película está ambientada en los días de la Convención Demócrata de Chicago de 1968 y se utiliza material de archivo de ese evento), se presenta a través de una estructura narrativa que aún hoy aparece como muy moderna y a contrapelo de los films de "denuncia" que proliferaron en Hollywood a comienzos de los años 70. Es posible que el guión presente algunas debilidades (la relación del protagonista con la viuda o la búsqueda del pequeño hijo de ella al final, en medio de la multitud, no resultan muy satisfactorias), pero el film tiene un enorme impacto visual y emocional, potenciado por la música de Mike Bloomfield, y es –más allá de sus méritos estilísticos y formales– un poderoso testimonio de una época en la que aún se creía que las utopías eran posibles. Por otra parte, en varios aspectos (la utilización del sonido y la señalada fusión de elementos documentales y ficcionales) la película aparece considerablemente adelantada a su tiempo y hay en su tono narrativo una urgencia y una visceralidad que ya quisieran tener muchos films de nuestros días. En tiempos en que personajes como George Bush digitan la política mundial, la protesta social parece aniquilada y, desde el cine, parece que lo más radical que se puede ofrecer son los panfletos ineficaces y simplistas de Michael Moore, películas como *Medium Cool* o, en otro terreno, los documentales de, por ejemplo, Emile De Antonio, demuestran que el cine político puede (pudo) alcanzar un excelente modo de expresión sin rebajar sus niveles estéticos a cero. **Jorge García**

El cielo arrasador

Mercedes Álvarez fue la última persona que nació en Aldealseñor, un pequeño poblado de Soria, y un día tomó la decisión de retornar a su tierra natal para registrar la vida cotidiana de sus catorce sobrevivientes, última generación de un pueblo inexorablemente destinado a la extinción. El resultado fue *El cielo gira*, un film que vi por primera vez en ocasión de su estreno mundial en la Seminci de Valladolid de octubre pasado (ver *EA* 152). Desde ese momento tuve claro que se trataba de una película absolutamente singular, perfectamente diferenciable del cine rutinario y adocenado que nos invade todas las semanas (y que también abunda en los festivales), algo que luego fue reconocido con los premios que la película obtuvo en Rotterdam, Cinéma du Réel de París y Alba, hasta culminar en su paso arrasador por el Bafici. Y es que aquí no sólo ganó el premio a la mejor película en la Competencia, sino también el de la crítica, el de Signis y, tal vez para muchos sorprendentemente, también el del público. Son conocidas mis habituales discrepancias con los premios que se entregan en los festivales, pero en este caso hay que hablar sin tapujos de un infrecuente acto de justicia.

Me gustaría extenderme sobre varios aspectos que resaltan inmediatamente luego de la visión del film, como la reflexión que plantea acerca de las relaciones entre cine documental y de ficción, el análisis del ritmo interno de cada una de sus secuencias, la utilización del relato en off dentro de la narración, la serena y austera belleza de sus prolongados planos fijos, la riqueza metafórica de la figura del pintor que está perdiendo la vista, la importancia que se le otorga al sonido y varios ítems más; y también sobre las afinidades, sobre todo en cuanto al concepto de cine, con Víctor Erice y José Luis Guerín –la directora fue montajista de *En construcción*–, aunque también sus diferencias, que la convierten en una obra intransferiblemente personal. Pero todo esto podrá hacerse en ocasión de su (posible y esperado) estreno. Prefiero entonces mencionar brevemente la inesperada repercusión de la película en los espectadores que asistían a su exhibición, algo que pone en cuestión la idea de que obras poco convencionales no pueden exceder el gusto de unos pocos cinéfilos. Tuve oportunidad de asistir a un par de los coloquios realizados luego de las proyecciones y sorprendía, por una parte, el interés de los espectadores en el film y, por la otra, el *feeling* que se producía con la directora (un hecho al que no son ajenas su humildad y su claridad conceptual), que tenían continuidad luego en prolongadas conversaciones en el hall de las salas.

Y tampoco puedo soslayar el inesperado agradecimiento público que me prodigó Mercedes Álvarez en el momento de recibir el premio de la crítica, algo que me conmovió profundamente. Más allá de la apreciación personal que ella pueda hacer de mi temprano reconocimiento de los méritos de su película, su gesto aparece como totalmente exagerado (los valores intrínsecos del film están a la vista de quien los quiera ver) y sólo es explicable a partir de su ilimitada generosidad y su enorme modestia; generosidad y modestia que, junto a varios otros rasgos, rezuman en todos y cada uno de los bellos fotogramas de *El cielo gira*. **Jorge García**

TORO NEGRO
México, 2005, 87', de Pedro González Rubio y Carlos Armella.

La tragedia de un hombre ridículo

La corrida de toros clásica es una tragedia. Lo afirma la autoridad de Hemingway en *Muerte en la tarde*. En la corrida se busca la muerte del toro siguiendo un ritual de gallardía y coraje. Fuerza bruta contra arte amoral. Muerte envainada en tules rojos. Capas danzando en vuelos femeninos.
Toro Negro no es una película sobre la lidia como una de las bellas artes. Es, por una parte, el registro de algunas de sus versiones menores: la capea o la novillada, el lugar en donde comienzan los aspirantes y terminan los torpes. Aquel en donde se enfrentan la fuerza del toro a la del hombre. No es difícil adivinar quién gana.
Pero *Toro Negro* es también la crónica de un desafío desesperado a la bestia, al animal oscuro que simboliza todo aquello que su protagonista, Fernando "el suicida", enfrenta para encontrar su identidad perdida en la miseria del sur mexicano, muy cerca de Cancún, muy lejos del brillo turístico del Caribe. Fernando es un mal novillero que parodia a un torero, carece de toda destreza, su cuerpo es golpeado, corneado, arrastrado por el toro. No hay garbo ni elegancia alguna. Un remedo de la lidia, un ruedo de pobreza y sordidez que circunda al hombre y la bestia enfrentados. La bestia es la fuerza desatada. El hombre es la voluntad en estado puro, una mezcla extrema de vitalidad y deseo de muerte. La gesta de Fernando es *sacrificial*. Su pecho en la radiografía aparece oscurecido por las heridas. Oscuridad de la bestia que crece en su cuerpo como un tumor elegido. Como todo suicida, su sacrificio es un pedido, un llamado de atención a destiempo. Fernando quiere ser alguien. Fernando quiere ser. Para lograrlo debe jugar entre el ridículo y la muerte. La gloria del torero, del futbolista, del boxeador está reservada a unos pocos, los diestros, los semidioses contemporáneos. Fernando es un mortal hundido en y por la miseria. *Toro Negro* es, a la vez, la crónica de este mundo de olvidados y la historia de un triunfo paradójico: en la medida en que la cámara lo registra, el sacrificio de Fernando adquiere sentido, le otorga una personalidad, la del hombre enfrentando a su manera y con sus límites un destino, impuesto por otros hombres y no por los dioses. Al mismo tiempo la cámara de *Toro Negro* es una cuestión moral, ya sea en travellings, panorámicas o primeros planos, se cuestiona constantemente cuándo detenerse e intervenir en el proceso de autodestrucción de estos hombres y mujeres. Fernando y su mujer son apenas los protagonistas de un reparto que se adivina inmenso de seres que se golpean, se emborrachan, tiran cuchilladas al vacío, que alguna vez encontrarán su blanco, apuestan por nada su vida y las ajenas en este juego de rabiosos arremetiendo contra el toro, en una tierra, en un subsuelo bajo el volcán, siempre a punto de estallar. **Eduardo Rojas**

TROPICAL MALADY
Tailandia / Francia / Alemania / Italia, 2004, 118', de Apichatpong Weerasethakul.

Vereda tropical

El rumor que corría entre algunos de mis compañeros decía que *Tropical Malady* tenía una mitad buena y una mitad, si no mala, por lo menos autoindulgente y aburrida. Y me llevé una sorpresa. La sorpresa fue que me quedé pegado al asiento en la segunda mitad, mientras que la primera –sincera, con el aliento del sentimiento real– me parecía menos jugada (dejemos el contexto de lado) que la segunda. ¿Por qué "menos jugada"? Porque era todo lo que esperaba de don AW, ni más ni menos. En cambio, la segunda se apoya en forzar un elemento técnico (la luz) para traer un mito al presente y cincelarlo sobre el film, complementando desde otro plano la primera historia. El hombre-tigre y el soldado, los dos cazadores, los dos cazados, establecían la forma primigenia de la danza de sentimientos entre los enamorados de la primera parte. Salí perplejo.
Casi nadie se fue de la función: el nivel de satisfacción de una película debería de medirse, en estos casos, por la cantidad de gente que deja la sala. Me encontré a la salida con Rojas, y dije que el film no me había convencido. Ahora siento que sí. Aunque Apichatpong no sea un maestro del cine (en estos tiempos de vacas flacas e imaginación escasa nos apresuramos demasiado a la canonización), había algo para pensar, una pantalla donde mirar y un mundo que descubrir. La primera parte tiene secuencias inolvidables (uno de los muchachos dedicando una canción de amor al otro); la segunda, también (el tigre en el árbol que se descubre poco a poco). La primera parte presenta paradojas e ironías que apelan a la inteligencia del espectador, la segunda apela al ejercicio físico de ver como herramienta de la inteligencia. Lo que sucedió con esta película es lo mejor que podía pasar con un film del festival: fue discutible en términos estrictamente cinematográficos, sin dejar de lado emociones genuinas. En esta película es totalmente claro eso de que las ideas quedan fijadas en la puesta en escena y surgen de ella, no sólo de "hacer" cine sino también de ejercerlo como posibilidad más que como producto de recetas. También encontré gente a quien le pareció mejor la segunda mitad que la primera. Curiosamente, la primera mitad, con esos planos de fábrica de hielo, es más cálida que la segunda, llena de la transpiración de la jungla. La forma de díptico cinematográfico, como variaciones musicales sobre un tema original o como el arte barroco, se inscribe en cada uno de los dos episodios. Ninguna parte del film permite pisar tierra demasiado firme. Queda claro que el cine de Weerasethakul eleva, aun con films imperfectos, el promedio de calidad de cualquier muestra cinematográfica. **Leonardo M. D'Espósito**

TRONA
EE.UU., 2004, 63', de David Fenster.

Road movie de a pie

El pasado lunes 18 llego al segundo piso del Abasto con el almuerzo tardío todavía medio atragantado y me encuentro con una cola no tan larga como para provocarme el improperio, pero tampoco tan corta como para soslayarlo. No más verla, pensé para mis adentros: "Tranquilo, seguro que son una manga de libidinosos resoplando en las gateras para que los dejen ir a ver esa película de Hiroki en la que una colegiala (ya se la deben estar imaginando con la pollerita corta a cuadros y todo) firma un contrato para tener sexo con cuatro tipos diferentes (supongo que a esta altura se deben haber dado cuenta de que soy un mal pensado), y vaya a saber en cuántas posiciones distintas". Para mi sorpresa (y decepción, ¿por qué negarlo?) toda esa gente, como yo desde ese instante, sólo esperaba la señal del acomodador que nos permitiera entrar en la sala donde daban *Trona*, la *road movie* peatonal del debutante David Fenster. Evidentemente, el boca a boca veloz del festival funcionó a pleno, y los que fuimos a verla quedamos más que satisfechos con ella. Al punto de que fue una de las pocas funciones que recuerdo en las que nadie se levantó durante la proyección. Los 63 minutos de escasos diálogos, actos elementales pero significativos (comer, beber, caminar, ¡leer!), sexualidad periférica, desierto y cielo tienen una concentración narrativa tan poderosa que es imposible dejar de mirar al hombre (coprotagonista absoluto junto al Mojave) que los ejecuta. Sin psicología barata ni sentimentalismos de goma, el personaje se define solamente por lo que hace o deja de hacer. El amague masturbatorio interrumpido por la fría y controladora conversación telefónica con su mujer es, por sí solo y sin necesidad de discursos, anticipatorio de la búsqueda que emprenderá luego, y justificador de la película toda. Si a un espectador se le ocurriera deducir de ella una metafísica cualquiera, correría por cuenta exclusivamente suya, pues la concreta materialidad de las imágenes no transmite mensaje alguno ni marca un camino de interpretación predeterminado.
Este trabajo de graduación de Fenster para el Instituo de Arte californiano –uno de sus maestros es el cineasta James Benning– remite a la mejor tradición del cine experimental norteamericano y expone la pobreza de una parte del mainstream actual. Sin valerse de las convenciones al uso y quebrando desde el inicio la lógica del relato, no se resigna a dejar de narrar el acontecer más ordinario y excitarnos con su devenir. **Marcos Vieytes**

SOY CUBA
Cuba-Unión Soviética, 1964, 141', de Mikhail Kalatozov.

Travellings revolucionarios

Realizada entre 1963-64 por los soviéticos, en una Cuba que ya mostraba los primeros rasgos de burocratización y autoritarismo, *Soy Cuba* es una de las más extrañas piezas de propaganda que se hayan realizado. Cuenta cuatro historias de la vida bajo el régimen de Batista –la prostitución, la pobreza, la represión a los estudiantes y el levantamiento de los campesinos– hasta llegar al descenso de miles y miles de revolucionarios de la Sierra Maestra, poco antes de entrar a La Habana y tomar el poder. Si la película fue rechazada tanto en la isla como en la Unión Soviética no fue seguramente por su contenido, sino por la pasmosa y audaz puesta en escena, a contrapelo tanto del choque de imágenes *eisensteiniano* como del conservador realismo socialista. A más de cuarenta años de su realización, *Soy Cuba* provoca asombro y admiración por la sofisticada imaginación y afiatada ejecución de los más largos y complicados planos secuencia que se recuerden. Obras de ingeniería y arte al mismo tiempo, a la altura de la secuencia inicial de *Sed de mal*, de Welles, o el famoso final de *El pasajero*, de Antonioni, lejos de agregarle realismo a la más o menos esquemática representación de la realidad social y política de la época, lo que logran es sumergirlas en un clima onírico, poco apropiado para la denuncia o la propaganda. Vale la pena repasar algunos de esos planos. El primero comienza en una terraza, desde donde se ven el centro de La Habana, sus edificios y, más cerca, piletas en otras terrazas, algunos pisos más abajo. Se aprecia un desfile de modelos en bikini y un locutor exaltado. De pronto, la cámara baja varios niveles hasta llegar a una de las piletas inferiores. Ahí pasea entre los bañistas, describiendo con sus movimientos envolventes la frivolidad del ambiente. Finalmente sigue a una mujer y la acompaña hasta el borde de la pileta. Uno piensa que allí termina todo, pero de pronto... ¡la cámara se zambulle en el agua mostrando el pataleo de los bañistas! Todo esto sin cortes, muchísimo antes de la ligereza de la *steadycam*: una verdadera hazaña. Podríamos haber contado otros magníficos planos, como el del cabaret, que pasa sucesivamente de un extravagante dúo de cantantes de boleros a un grupo de turistas gringos decadentes o el más comentado, que parte desde la calle acompañando una procesión, sube varios pisos, atraviesa una ventana, cruza un salón donde se arman habanos, vuelve a salir por otra ventana para tomar en forma cenital desde la calle la misma procesión del comienzo del plano.
En el Bafici se exhibió también *Soy Cuba: el mamut siberiano*, un documental sobre la película. Espero verlo algún día, pero en el festival lo dejé pasar: temo que la explicación de la realización de estas secuencias le quite ese aire sobrenatural que sugieren. Prefiero creer por un tiempo que el mago realmente sacó un conejo de la galera vacía. **Gustavo Noriega**

GREY GARDENS
EE.UU., 1975, 100', de Ellen Hovde, Albert Maysles, David Maysles y Muffie Meyer.

Regios fantasmas

Jacqueline Onassis y Lee Radziwell contactaron a los hermanos Albert y David Maysles, quienes ya tenían en su haber *Gimme Shelter*, para que los documentalistas hicieran una película sobre ellas, las notorias hermanas Bouvier. (Las complicadas hermanas tal vez se dieran cuenta de que jamás los Rolling Stones habían sonado –ni sonarían– tan bien en un registro en vivo como en el doc de los exquisitos Maysles.) En el proceso de conocer a los allegados y familiares de las Bouvier, los Maysles se encontraron con Edith Bouvier Beale y su hija Edie, tía y prima de las Bouvier famosas. No más película sobre Jackie y Lee, ahora el film sería sobre Edith y Edie (también Edith a la sazón). Madre e hija de igual nombre habitaban en la misma mansión en decadencia en los Hamptons. Es decir, en la punta de Long Island, a donde muchos ricos de Nueva York suelen ir de vacaciones o a pasar el fin de semana.

1975: Edith (o Big Edie) y Edie (o Little Edie) fueron ricas, pero ya no lo son, y viven permanentemente en Grey Gardens, su mansión decrépita, rodeadas de otras casas pertenecientes a riquezas flamantes o aún intactas (en 1972, Jackie ordenó una limpieza industrial de la casa de sus parientes porque la mugre ya había sido objeto de denuncia pública). E&E (de 82 y 56 años en el rodaje), para algunos estaban *"tocadas"*, sobre todo para los que comentan la película por estos días.

En alguna crítica de la época, E&E aparecen como excéntricas, particulares, no tanto como locas. Pero en estos primeros años del XXI, tan contentos con sí mismos, se edita *Grey Gardens* en 2004 en la Criterion Collection, y en muchas críticas E&E son vistas casi como de otro planeta, o al menos como de otro extraño universo mental. La vida de E&E está fuera de normalización: viven juntas, se aman y se odian, se reprochan de todo y cantan (E menor baila), se visten de cualquier manera (¿o son creativas con trapos viejos pero de buena calidad?, de hecho, Calvin Klein luego se inspiraría en el estilo Little Edie), tienen unos cuantos gatos, alimentan mapaches con comida para felinos y pan lactal, tienen todo tirado, comen en la cama, la cama está saturada de objetos, añoran el brillo del pasado pero viven con una vitalidad sorprendente el presente. Los hermanos Maysles (que rodaron durantes varias semanas siempre con collares antipulgas en los tobillos) trabajan cámara y sonido con una cercanía de vértigo, y con un respeto de caballeros educados en otra época distinta a la actual, distinta al *cineperiodismotelevisivo berreta* que ha inundado un sector del documental.

Cada plano de *Grey Gardens* tiene jerarquía y valor, serenidad vital de un lado y vitalidad excéntrica del otro. Cada plano habla de otro mundo, cuando la decadencia podía no ser necesariamente desolación y vacío; de historias que merecen ser contadas y registradas en material fílmico. La noticia de la claridad y la evidencia de *Grey Gardens* como obra maestra no llegó a todos los ojos y oídos de los asistentes al Bafici, por eso no tuvo estatura de hit festivalero. No importa demasiado, los 30 años transcurridos exhiben una película inoxidable y muestran que, a pesar de que E&E ya murieron y la mansión fue vendida (y hoy comparte calle con la casa de Spielberg en los Hamptons), ellas viven para siempre en *Grey Gardens*.

Javier Porta Fouz

CAMISEA
Argentina, 2004, 68', de Enrique Bellande.

Un fantasma recorre Perú

Camisea describe la construcción de un gasoducto realizado por Techint, desde un yacimiento gasífero en la selva hasta la costa limeña, a 731 km del origen. La primera discusión que abrió la película fue sobre la pertinencia de que un documental institucional, encargado por una empresa, sea parte del Bafici. Mi argumento de autoridad, a favor de la exhibición y un tanto chicanero, era traer a la memoria una de las más bellas obras del *founding father* del documentalismo, Robert Flaherty. Se trata de *Louisiana Story*, una película financiada por la Standard Oil, que contaba la historia de la extracción de petróleo en los pantanos del bayou. Flaherty usaba la película para seguir desarrollando su idílica visión de la relación entre el Hombre y la Naturaleza, sin dejar por eso de cumplir con las pautas impuestas por la empresa.
El argumento es de autoridad, pero no carece de valor. ¿Una retrospectiva de Flaherty en el Bafici debería dejar afuera *Lousiana Story* por su origen? Sería evidentemente un pecado. Habría sido triste que los nuevos programadores del Bafici hubieran priorizado algún tipo de regla no escrita acerca de las relaciones entre la creación y el comercio dejando afuera *Camisea*. Otro sería el cantar si la película no tuviera más que valores propagandísticos o sus orígenes hubieran sido ocultados: nadie puede pensar que para los programadores fue más importante el nombre Techint –cuya relación con la película figuraba en el catálogo– que el de Enrique Bellande, el creador de *Ciudad de María*. Siempre es mejor discutir habiendo visto que a ciegas.
Queda la película como problema a resolver, con su fascinante exaltación del esfuerzo humano y sus medias verdades. Acostumbrados al capitalismo financiero, el virtual, el de la timba y las pompas de jabón, nos hemos olvidado del primero, del que celebrara Marx al tiempo que anunciaba su muerte en el *Manifiesto Comunista*: "La burguesía ha sido la primera en mostrar lo que puede producir la actividad humana. Ha conseguido maravillas que sobrepasan con mucho las pirámides de Egipto, los acueductos romanos y las catedrales góticas". De tal tenor es la fabulosa empresa del gasoducto, y ese es el enfoque que privilegia Bellande: mostrar una combinación única de esfuerzo físico grupal y genio ingenieril. Avanzamos por la geografía peruana acompañando el crecimiento de la red gasífera, con temor y esperanza, como viviendo un *thriller*, sin saber nada de la sobreexplotación, apenas adivinando que hay vidas humanas en peligro o riesgos ecológicos. He aquí el problema de esta película fascinante, no es por *Camisea* que nos vamos a enterar de esa parte de la ecuación. Una película hechizante, que pone a los documentales institucionales en un nuevo estadio de calidad al tiempo que deja abiertas un sinnúmero de preguntas acerca de la relación del cineasta con lo que muestra. **Gustavo Noriega**

MONDOVINO
Argentina/Francia/Italia/EE.UU., 2003, 135', dirigida por Jonathan Nossiter.

Entre copas

Conocemos los textos de Naomi Klein al dedillo y nos la pasamos hablando de los cines nacionales y de los peligros de la globalización pro-Hollywood pero, así y todo, nunca, pero nunca, se nos habría ocurrido que todo esto tenía un correlato casi exacto en el mundo del vino (la noción de que podría existir un "mundo del vino" no era mucho menos ajena a nuestra mentes). Pero llegó Jonathan Nossiter con su extenso documental, rodado a lo largo de cuatro años en varios países de América y Europa, para hacernos partícipes de una lucha de la cual nuestros mediocres paladares no habían tomado conocimiento. La cosa es así: los norteamericanos –en particular, la familia Mondavi inspirada en las ideas del consultor internacional Michel Roland– han desarrollado e impuesto la idea de que el sabor local –que los franceses llaman "terroir"– no es necesario y que se puede conseguir hacer cualquier vino en cualquier lugar del planeta, es decir, en el valle de San Francisco. Los "terroiristas" defienden los cines nacionales, perdón, los viñedos locales, con su combinación insustituible de tierra, clima y tradición que los hace únicos. Los entrevistados son representantes de los dos bandos: por un lado la familia Mondavi y sus asociados en cada parte del mundo (incluyendo a los Etchart, en Argentina) y por el otro, pequeños productores europeos, en general, viejitos encantadores y combativos. Completan el elenco el propio Roland y Robert Parker, un crítico multimillonario, ambos propagadores desvergonzados de la nueva sabiduría globalizada.
Quintín y Flavia escribieron sobre la película en su cobertura del festival de Cannes (*EA* 146) acusando al director de una complacencia con los poderosos que nosotros no advertimos. Nossiter revuela la cámara como si fuera irrompible, con las consecuencias visuales previsibles. Sin embargo, algunas ideas de puesta en escena no son tan descuidadas y demuestran una clara toma de partido. Al comienzo de la película, una asistenta de la familia Mondavi le pide que sea cuidadoso al enfocar a su patrón ya

que se acaba de hacer una pequeña operación. A lo largo del resto de la película, el señor Mondavi es tomado en un monstruoso primer plano, como ningún otro entrevistado, con el foco en una desagradable verruga. Otro tema recurrente del film es que son mostrados cada uno de los perros de los entrevistados. Parece una manía inofensiva del director hasta que irrumpe el perro del crítico estrella Parker, tirándose un sonoro pedo, y recordándonos las equivalencias estéticas y morales entre las mascotas y sus dueños. **Gustavo Noriega**

PINOCHET Y SUS TRES GENERALES
Francia, 2004, 101', de José María Berzosa.

Pose y verdad

Chili-Impressions fue la serie que José María Berzosa filmó para la TV francesa entre 1976 y 1977, en la que entrevistó a Augusto Pinochet y a los tres generales con los que ejercía una dirección colectiva. Cinco horas de grabación divididas en cuatro episodios que dejaron sobradas pruebas del pensamiento del jefe de Estado y de los generales Gustavo Leigh, César Mendoza y José Toribio Merino. Una de las razones aducidas por Berzosa para retomar y remontar el material casi 30 años después fue la incomodidad que había producido en la jerarquía chilena. En la reedición *Pinochet y sus tres generales* recurre al montaje alterno y opone, no sin cierta obviedad, a familiares de desaparecidos y jefes militares, haciendo hincapié en que detrás del marido atento y del abuelo entrañable se esconde un asesino. La propiedad, la geopolítica, la apología del caballo como contracaras históricas, épicas y simétricas de la desposesión. Las víctimas unidas a sus victimarios por una trama macabra y secreta en la que –como en un *graffiti* que leí de adolescente en la calle Murgiondo de Liniers– "nuestros sueños son tus pesadillas".

Pero más allá cualquier decisión de Berzosa, lo interesantes radica en la extraordinaria maduración del material a través de los años. La necesidad (obligatoria) de camuflarse que lo lleva a la distancia y la invisibilidad de la cámara fija. Desde planos conjuntos y una clásica *pose* frontal, se aleja de las cámaras nerviosas de los documentales que intentan entablar una complicidad con el entrevistado. Aprovechando los intersticios para abordar el poder, evita el choque y la provocación "a lo Michael Moore" y deja lugar, sin injurias ni polémicas, a la ridiculez inherente de los generales con planos lo suficientemente largos. La distancia se evidencia con un cuestionario con preguntas inocuas y de una estupidez soberana tales como "¿Qué es la felicidad para usted?" y otras, mis favoritas, que apuntan a saberes culturales, preferencias literarias y gustos musicales. Las increíbles respuestas sobredimensionan la película. Lo siniestro se une al mundo de la cultura. Pinochet se pierde en sus palabras y en las trampas de su retórica. La *pose* es una prueba física de la verdad, y la retórica es más que nunca reveladora. Este documental no fue de los más buscados durante el Bafici y pudo haber concentrado espectadores por efecto rebote. Más allá de esta breve valoración personal, creo que las imágenes son de una fuerza inestimable.

Lilian Laura Ivachow

DIG!
Estados Unidos, 2004, 107', de Ondi Timoner.

Rock 'n' roll animal

Anton Newcombe, en dudoso estado tóxico y mental, declara a cámara: "Estoy acá para destruir este sistema de mierda. Lo voy a hacer. Exigí este trabajo. Pedí ser el elegido, ofrecí mis manos y todas mis fuerzas". Tras este prólogo, se escucha en off: "1995. Este es el año en que conocí a Anton Newcombe y su banda, Brian Jonestown Massacre. Anton es, por lejos, el músico más loco y talentoso que jamás haya conocido. Soy Courtney Taylor de los Dandy Warhols. Anton es mi amigo y mi enemigo; mi mayor inspiración y, luego, mi más grande remordimiento. Esta es nuestra historia y la de nuestras bandas, a lo largo de 7 años".

Ondi Timoner pretendía demostrar con *DiG!*, a través del seguimiento obsesivo de dos bandas ignotas, los BJM y los DW, cómo la industria musical destruye la carrera de cualquier grupo. Pero Timoner no tuvo en cuenta que eligió a los BJM de Anton Newcombe, uno de los dos personajes más salvajes y autodestructivos de la escena musical estadounidense de los 90 (el otro fue GG Allin, cuyo encarnizamiento puede verse en *Hated*, documental de Todd Phillips). El aura de Newcombe es inconmensurable y se apodera pronto de la pantalla. *DiG!* muestra la perversidad de las discográficas, captura el efímero éxito de los DW y retrata la relación amor-odio entre Anton y Courtney. Pero la figura de Newcombe se vuelve excluyente y convierte al resto en anecdóticos datos contextuales de su historia. Un ejemplo del autoboicot, la ferocidad, la tensión y la atención que genera Newcombe: los BJM dan un concierto privado por el que una discográfica decidirá si los contrata. En medio del show, Anton se enoja porque uno de sus guitarristas pifia una nota. Anton lo insulta y, ante la réplica del guitarrista, comienzan una pelea antológica arriba del escenario. Este momento funciona como síntesis de la sucesión de peleas y fracasos comerciales que involucran a los BJM a lo largo de *DiG!* Para acrecentar la desdicha de la banda, se ve cómo sus enemigos, los Dandys, no sólo hacen siempre lo que se debe hacer para ser exitosos, sino que además son uno de los grupos con más suerte del planeta. Cuando los Dandys fracasan en Estados Unidos, se vuelven masivos en Europa. Si la policía francesa los encuentra con marihuana, les cobran una multa irrisoria y les devuelven los porros. A los BJM los detienen en Georgia por posesión de marihuana, pero los arrestan a todos, se cancela la gira por el país y el grupo se separa. *DiG!* es un documental triste para el universo del rock. Es el retrato de una revolución que no pudo ser, con una mirada oscura sobre la incompatibilidad entre talento y éxito. Y esa visión se vuelve aun más apocalíptica al unir la genialidad creativa con la neurosis y una personalidad destructiva. La carrera de Anton es tan salvaje como dolorosa. La suya es una historia que merece ser vista y, sobre todo, escuchada. **Nazareno Brega**

20 FINGERS
Beest Angosht, Irán, 2004, 74', de Mania Akbari.

Hacia adelante

La directora iraní, de 30 años, Manía Akbari se inició en el mundo del cine convocada por Kiarostami, para protagonizar la película *Ten*. Y a pesar de la admiración, no podríamos hablar tan sólo de influencia o derivaciones de un reconocible y consagrado estilo. Akbari más bien se plantea el mundo en términos de fronteras, de fronteras para trascender algunas veces, y para hacer trizas en otras. *20 Fingers* es su primer largometraje. La película muestra diferentes conversaciones de parejas iraníes (perfectamente actuadas por Bijan Daneshmand y la propia Akbari), que como un disparo van al centro de las más retrógradas costumbres de la dogmatizada Irán de los ayatolas, donde las mujeres tienen prohibido hasta cantar y bailar. Dividida en siete historias (la última de las cuales es un comentario de cómo se hizo la película), en el film confluyen construcciones estéticas y argumentativas lo suficientemente arrogantes y valientes como para romper las barreras que limitan el ámbito desde donde evoluciona. En cuanto a las primeras, Akbari también elige las conversaciones en viajes –en auto, en moto, en tren, en bote–, donde arremete un impulso hacia adelante, en este caso de la liberación femenina. Mediante la convicción de la cámara en mano, se nos impone una notable cercanía a la intimidad de las discusiones de pareja, en prolongados y tensos planos que sostienen el ritmo visual de las conversaciones hasta el intolerable punto de sensación de que algo está por explotar.
Pero es en el plano de la evidencia en donde la bellísima Mania Akbari impone su vocación sísmica. En los poderosos diálogos, los maridos aparecen como las víctimas del machismo que les impide entender algo, y las distintas esposas imponen un doméstico pero mortal desafío a las reglas que pretenden maniatarlas. Los diferentes personajes interpretados por Akbari plantean sus deseos de liberación. Ya sea porque quieren abortar el embarazo del segundo hijo ("para no sentirme ni mareada ni gorda") desafiando la "orden" de su esposo, por defender su posibilidad de bailar con un amigo –con la simple intención de provocar celos y deseos en su marido–, o porque confiesa que se acostó con una mujer y se sintió poderosa ante su nuevo rol dominante en una relación sexual. Evitando cualquier consigna, desnaturalizando las reglas devenidas del dogma, y permitiendo nuestra apropiación de su intimidad, la película y Akbari terminan, también, resultando asombrosamente sensuales. **Agustín Campero**

HELICOPTER STRING QUARTET
Holanda, 1995, 77', de Frank Scheffer.

Desde el aire

En 1991 se le encargó a Karlheinz Stockhausen componer un cuarteto de cuerdas. La pieza debía estar lista para que el Arditti String Quartet la interprete durante el Festival de Salzburgo de 1994. Pero el compositor alemán rechazó el pedido por su desinterés ante un género típico del siglo XVIII. "Cada uno de mis trabajos tiene su propia forma, instrumentación y práctica de interpretación", dice Stockhausen para justificar su rechazo a componer este tipo de cuarteto, así como para negarse a escribir sinfonías, sonatas, conciertos para piano o violín. Un sueño que tuvo el compositor más adelante hizo que reconsiderara aquel pedido: Stockhausen dice haber visto y escuchado en ensueños cómo cuatro músicos tocaban sus instrumentos de cuerdas mientras volaban en cuatro helicópteros. Así, las aeronaves se convertirían en un nuevo cuarteto de instrumentos. El documental de Frank Scheffer comienza con los primeros ensayos de Stockhausen con el Arditti String Quartet y llega hasta la primera presentación pública de la obra en 1995, durante el Festival de Holanda. A lo largo del film se puede ver cómo Stockhausen interviene hasta en el más mínimo detalle de la interpretación de su pieza. Explica minuciosamente a los músicos desde la manera en que deben tocar (siempre se buscará que los cuatro instrumentos imiten el sonido que produce el rotor de las hélices de los helicópteros) hasta cuáles son los tonos en los que tienen que gritar la secuencia de números en alemán que cuentan durante la presentación. *Helicopter String Quartet* sería un documental interesantísimo aun sin tener en cuenta el aspecto visual. Muestra a una de las figuras más importantes de la música contemporánea durante la intimidad del trabajo en uno de sus proyectos más ambiciosos y disparatados, por lo que el atractivo del film parece estar en sus contenidos y en el plano sonoro. Pero en *Helicopter...* siquiera la imagen está descuidada. Al compás de la melodía chirriante de las cuerdas que se oye durante los ensayos, la cámara de Scheffer entra en un trance hipnótico y comienza a oscilar caóticamente por el estudio. Ese movimiento de cámara casi constante, que se detiene sólo en algunos planos detalle, es el recurso más sencillo y efectivo para transmitir sin sonido alguno sensaciones similares a las que la música busca emitir. *Helicopter String Quartet* concluye con la interpretación de la pieza desde el cielo, pero a esa altura del documental no es otro más que el espectador quien tiene la sensación de estar flotando en el aire. **NB**

REPATRIATION
Songhwan, Corea, 2003, 149', de Kim Dong-won.

Choque de dos mundos

Cuando presentó *Repatriation*, Fernando Martín Peña dijo, si mi caprichosa memoria no me falla, que era una de las películas que justificaban que se hiciera el festival este año. Es probable que Peña no exagerara. Kim Dong-won filmó durante 10 años a un grupo de ex presos políticos en Corea del Sur, que cumplieron penas de más de 30 años, acusados de ser espías del régimen de Corea del Norte. Mientras estuvieron presos, Corea del Sur implementó un programa para lograr que abjuraran del comunismo, que incluía todo tipo de torturas físicas y psicológicas. Muchos de ellos terminaron firmando su renuncia a los ideales socialistas y se convirtieron al capitalismo, o algo así, pero muchos otros no. Todos se empezaron a reunir cuando poco a poco fueron liberados durante la década del 90, y la dinámica y tensiones entre las diferentes perspectivas dentro del grupo crearon un clima muy complejo, al que se sumó la presión del gobierno y los medios de comunicación de Corea del Sur, que los veían como lo más bajo de la humanidad. Para volver todo más complicado, la posición del director es una mezcla de admiración por sus convicciones mantenidas durante décadas de sufrimientos, piedad por el dolor que padecieron e incomodidad por su visión política muy esquemática, que incluye la defensa cerrada de uno de los peores gobiernos de la segunda mitad del siglo XX, el de Corea del Norte. *Repatriation* muestra un aprendizaje, el del director que va complejizando una mirada en la que lo político y lo sentimental no pueden ser separados. Es el choque de dos mundos: el de las certezas de los militantes comunistas que soportaron décadas de encierro y humillaciones y salieron creyendo que ese ideal por el que habían entrado a una cárcel hace 30 años seguía siendo igual de maravilloso que antes; con el mundo de Kim Dong-won que los admiraba por su valor pero no podía seguir punto por punto sus elecciones políticas, porque tenía conciencia de los estragos que produjo la aplicación práctica de ese ideal defendido por los militantes de Corea del Norte.

El proceso que muestra la película es apasionante, porque incluye las dudas y cambios de postura de su responsable: las transformaciones constantes de la realidad cotidiana ponían todo el tiempo en jaque sus ideas. La búsqueda de una certeza a la que nunca se llega es el centro de *Repatriation*. La realidad es siempre más grande y desaforada que cualquier concepto que se use para traducirla a palabras y/o imágenes. La búsqueda nunca tiene éxito del todo, pero tampoco es un total fracaso. El resultado es la construcción de una identidad múltiple que se para frente a la inmensidad de lo desconocido para lanzarle de nuevo preguntas porque lo que intenta es entender. Aunque al final uno salga de esta película ejemplar con muchas más dudas de las que tenía cuando entró. **Manuel Trancón**

LE LOUP ET L'AGNEAU (FORD ET HITCHCOCK)
Francia, 1965, 52', de André Labarthe.

El ogro y el mago

Una de las retrospectivas del festival fue de André Labarthe. Este documentalista de la Nouvelle Vague ha quedado relegado cuando se escribió la historia del grupo, pero su obra se conecta perfectamente con el mundo de esos realizadores y de *Cahiers du Cinéma*. Entre todos los films que conformaron la muestra, el más cercano al corazón de los que aman el cine fue *Le Loup et L'agneau (Ford et Hitchcock)*, documental de 52 minutos de duración que, como cualquiera puede imaginar por los dos nombres del título, pasa volando. Se trata de dos entrevistas de 1965, cuando el mundo del cine comenzaba a olvidarse de sus más grandes maestros. Esto no le resulta ajeno a Labarthe, y así lo anuncia desde el comienzo. Ford todavía tenía que filmar una obra maestra: *Siete mujeres* (1967) y Alfred Hitchcock varios films entre los que también hay una obra maestra, *Frenesí* (1972). La primera de las entrevistas es con John Ford. La situación es increíble. Un viejo sordo en su cama, en patas, fumando un cigarro y recibiendo a los gritos entrevistas de un francés loco que no habla bien inglés (la entrevista es mitad francés-mitad inglés) y para colmo nos informan que por razones de fuerza mayor la cámara la hace ¡Seymour Cassell! En el film se aclara que Cassell no es profesional de la cámara (cosa que se descubrirá rápidamente). Un cuarto personaje trata de que todos se entiendan pero está fuera de cuadro. A Ford le basta una frase para ganarse el cariño de la platea, pero luego se dedica a esconderse detrás de los problemas de traducción y apenas dice algo concreto. Dice, sí, cosas que hoy ya se saben pero que, en su momento, eran innovadoras. La entrevista, caótica a más no poder, se vuelve incómoda y uno lamenta que no se haya aprovechado mejor el tiempo frente al gran maestro. ¿Acaso alguien pudo? En cuanto a la parte de Alfred Hitchcock, se trata de algo distinto. Hitchcock da una clase de cine, de su cine, con ejemplos clarísimos y didácticos de *Intriga internacional* y *La ventana indiscreta*. Una vez más, esa información hoy la conocemos, pero tenerlo a él hablando es un lujo. Hitchcock también se ve viejo pero jovial, como un mago

contando trucos. ¿Dije "mago contando sus propios trucos"? Labarthe, entonces, parece descubrir la paradoja. Ford es hosco y no habla, pero dice muchas cosas; Hitchcock no para de hablar, pero detrás de su supuesta confesión de todos sus secretos, se guarda la información esencial. *El lobo y la araña* es un título perfecto. Y el particular sabor de este film con estos dos monstruos sagrados figura entre los más recordable de todo el festival. No deberían faltar nunca estos rostros en ninguno de las próximas ediciones del Bafici. **Santiago García**

FIVE DEDICATED TO OZU
Irán/Japón/Francia, 2004, 75', de Abbas Kiarostami.

Frente al mar

Este nuevo experimento del iraní provocó un importante número de huidas de la sala, de arrebatos de sueño y de acusaciones de ladrón dirigidas a Kiarostami. Sin embargo, a unos pocos nos divirtió mucho esta película compuesta por cinco planos fijos del mar en los que supuestamente "no pasa nada". Decir que acá no pasa nada es no prestarle atención a la película, porque aquí pasa de todo, incluso en aquel plano que no gustó ni a varios defensores de la película, aquel que involucra a sendos directores y amigos de A.K. y al propio A.K. en una rambla cruzándose por la pantalla. Es que nadie parece haberse percatado de las tres palomitas que aparecen en la parte inferior izquierda del cuadro, que no llegan al nivel de "desopilancia" de los cientos de patos que aparecen dos planos después simplemente porque son sólo tres y no tienen el *timing* cómico de aquellos, pero que generaron en quien esto escribe una empatía increíble. No podía sacar los ojos de ellas, tan campantes mientras en el fondo se cruzaban un buen puñado de directores de reconocida trayectoria. Sin importarles nada, como los patos que se cruzan a veces de a uno y a veces de a miles, por un lado y por el otro en el cuarto plano, o como aquellos perros del tercero que casi no se ven, como los puntitos que son de la pareja principal de *Detrás de los olivos* en el final de aquella película, de una belleza imposible. Completamente relajados ("Parecen fumados", dice con acierto Noriega en la cobertura online del Bafici), estos perritos que no tenían idea de que estaban siendo registrados para la posteridad descansan, se mueven poco y terminan siendo los *slackers* más simpáticos desde *Slacker* de Richard Linklater.
El primero y el quinto plano son los únicos que no incluyen animales o humanos, aunque en el último se oyen (amén de un increíble trabajo con el sonido) unos cuantos bichos que bien quisiera saber uno qué son. En el primero, tenemos la ardua lucha entre un tronquito y el mar que se lo quiere llevar a toda costa, puro cine de acción, pura adrenalina. El último es el único manipulado de maneras diversas y el resultado es asombroso. Lo primero que vemos es la pantalla en negro donde de a poco aparece un punto blanco, que luego nos damos cuenta de que es la luna reflejada en el mar. Después llega la tormenta, y los ruidos de animales se hacen cada vez más fuertes; la pantalla en negro durante mucho tiempo hasta que la tormenta cede y amanece. Un cierre glorioso para un film que es exactamente eso. **Juan Pablo Martínez**

4
Rusia, 2004, 126', de Ilya Khrjanovsky.

Descarada

No he conocido a ningún espectador del Bafici que haya salido convencido de que vio una gran película tras la exhibición de *4*. Lo que sí encontré fue gran cantidad de gente confundida, agredida y hasta decepcionada por esta película en competencia. La calidad de *4* se convirtió en el eje de discusiones de los pasillos, del *meeting point*, de bares y fondas. Que la película se haya llevado el premio oficial al mejor director tornó la cosa aun más polémica. ¿Cuál era el valor de *4*? Su principal aporte es que sentarse a ver esta película constituye una de las más raras citas a ciegas con el cine: enfrentarse a la experiencia de no saber qué se esperará de ese encuentro, y empezar a construir una imagen desde cero. Pocas películas lo permiten, de casi todas tenemos indicios: estamos informados a qué género, corriente, escuela o estilo pertenecen. *4* es OMNI: objeto móvil no identificado. El relato no se apoya o justifica por algo que lo precede; es una experimentación sensorial, irreductible a la posibilidad de experimentarla. Ni cine de género, ni de autor, ni de ningunas de las categorías del cine experimental. De hecho, una de las líneas de la película es la muerte de la única mujer con la capacidad de hacer los moldes para fabricar las caras de unos muñecos de trapo. Eso es *4*, la película de una imaginación descarada y su manifiesto implícito podría titularse *El molde ha muerto*. Y muerto el molde, empieza el cine. *4* se resiste a amoldarse a significados anteriores, es cine puro, en tanto se define exclusivamente por su propio movimiento. Una película de movimiento omnímodo, cerrado sobre sí mismo. Y esto desde el primer instante, porque el gran prodigio de *4* es avanzar destruyendo cualquier certeza desde el segundo cero: el plano inicial, atronador y desconcertante como pocos, es la imagen de unos perros descansando sobre una calle que salen espantados por unos brazos mecánicos que parecen surgir desde el cielo y que comienzan a triturar el asfalto. Al shock inicial le sigue una calma rara, con tres personajes que se reúnen en un bar para tener un extenso diálogo etílico. Lo que parece ser el inicio de tres historias es un viaje de ida hasta el más imposible de los desarrollos dramáticos, que incluye performances de alto nivel de feísmo y absurdo, con escenas hipnóticas, eróticas y otras relajadas, con un ritmo que no sigue el pulso de ningún tictac, manchado de distintos conflictos diluidos en unas imágenes que se abisman al fondo de la locura. *4* desacomoda y abstrae a cualquiera en un templo de la perdición. Que su título sea un número, una abstracción, marca su máxima conquista artística, pero también parece señalar los lados del rectángulo de la pantalla, un espacio que esta película transforma definitivamente en una nueva forma de creación, en una zona sin fórmulas, sin fronteras, sin piedad. **Diego Trerotola**

VIBRATOR
Japón, 2003, 95', de Ryuichi Hiroki.

Haciendo esa salvedad

El director Ryuichi Hiroki lleva más de una treintena de películas, la mayoría de ellas pertenecientes al *pinku eiga* o "películas rosas" (eróticas), popular género japonés, cuyas principales características son: no se filman los genitales ni el bello púbico (prohibido en Japón), bajos presupuestos y, por lo general, no más de cinco escenas de sexo. El desafío a estas restricciones, en la búsqueda del efecto erótico, tiene como resultado una reconocible creatividad en el uso de los recursos cinematográficos. Otros destacados directores del género fueron Hideo Nakata y Kiyoshi Kurosawa.
Vibrator surge de una novela homónima de la escritora Mari Akasaka, y es considerada la obra maestra de Hiroki. Allí se reconocen su capacidad de agudizar la posibilidad de generación de significados con canciones y códigos del universo pop –*800 Two Lap Runners*, también proyectada durante el festival, tiene como protagonistas a estrellas del pop japonés y agradables dosis de reconocibles melodías–, el manejo de las subjetividades y la originalidad de algunos recursos, por ejemplo, el uso de intertítulos –que bajo la forma de cartelitos negros juegan a manera de contrapunto para ahondar en la sensibilidad de la protagonista– o los sentimientos que despierta la aparición de un mensajito tras el vibrar de un celular.
Y contiene una de las cumbres del festival: en un mercadito de estación de servicio, mientras Rei desconfía de las revistas para mujeres y de las personas a quienes les cuesta tocar a otros, fugazmente aparece Takakoshi. "¿Será un pescador? ...Pero es lindo." Y ella lanza su telepático S.O.S. "Tómame, aún estoy viva" en formato cartelito. La perfecta provocación y captura de un momento de atracción salvadora. Takakoshi, como vino, desaparece; y para Rei sería sólo otra noche de anodina monotonía.
Pero el camionero Takakoshi y sus antenitas de superhéroe al rescate necesitado de almas solitarias habían captado el mensaje. Afuera del mercadito, y adentro de su cabina, él la esperaba. Todo empieza por el sexo, y desde el sexo extienden sus vibraciones de bondades y fantasmas. Rei decide imprevistamente acompañarlo en su viaje de una semana, para comer, para tomar, para intentar dormir, para tener buen sexo, para jugar, para salvarse. Ante su bulimia, ante las voces dentro de su cabeza que la espantan, ante su insomnio y su desesperanza, Rai encuentra en Takakoshi a su eventual salvador, a quien corre a su rescate para hacerla un poco más feliz. Todo termina en su punto de inicio, en la misma estación de servicio. Con un notable uso cinematográfico del espacio de la cabina del camión, con el sexo retratado de tal modo como para que sea el impulso inicial necesario desde donde crecen la ternura, el compañerismo, y el deseo de la mutua salvación. **Agustín Campero**

GLAUBER O FILME, LABIRINTO DO BRASIL
Brasil, 2005, 98', de Silvio Tendler.

Médium Tendler

Por lo visto, leído y escuchado, parece difícil no extraviarse en ese universo llamado Glauber (aquí me siento tentado a suprimir el apellido, porque pienso por un momento que añadirlo, sin más, detrás del nombre público contribuiría a limitar siquiera sonoramente una personalidad en esencia inabarcable, fervorosa, fértil, contradictoria) y apellidado de Andrade Rocha (ahora se me ocurre que transcribirlo completo es una alternativa que puede aportar al oído algo de la exuberancia vital que caracterizó a la persona). Pero aquí no se trata de hablar sobre su obra, sino de un documental que la repasa junto a su vida. Es cierto que los límites entre una y otra son siempre de costosa dilucidación, pero en este caso, y a la luz del contexto político-cultural con el que interactuaba, resulta lisa y llanamente imposible e incluso indeseable desde su punto de vista.
Menuda decisión la de Silvio Tendler: filmar una película sobre un hacedor de películas de la talla de GR expone siempre al nuevo artista a una comparación –siquiera involuntaria pero siempre mal encaminada– con el biografiado, más aún si este ha muerto y la silueta en ciernes y deforme del mito comienza a interponerse entre la realidad y su ya de por sí compleja percepción. *Sombra errante de Glauber yo te evoco* bien podrían ser las palabras que ST dijera como si de un médium espiritista –o un ensayista cinematográfico– se tratara, pues nadie duda de que si Rocha todavía viviera andaría errando inquieto de proyecto en proyecto y de declaración en declaración; y sobre todo porque su documental se estructura alrededor de unas imágenes que no fueron rodadas por Glauber, pero sí expresamente ordenadas por él. Casi podríamos decir que la descomunal ambición estética y vital que lo consumía, también lo transformó en el primer director de cine que filmó su propia muerte (ardua tarea es discernir el concepto de autoría en un material tan ricamente contaminado como este).
Con esas imágenes como punto de partida recurrente –y certificado de fallecimiento que exorcice los fantasmas castradores de toda creatividad autónoma–, Tendler va en busca de las personas que trataron a la persona, y

de los movimientos, las películas y las polémicas que protagonizó desde su rol de cineasta políticamente activo. El contraste entre la expansión histriónica de su cuerpo –presente en el primer plano final desde el que nos increpa y transmitida incluso a través de los relatos orales recabados– y la rigidez del cadáver que depositan en el ataúd, constituye una de las más concretas y emotivas demostraciones que yo haya podido ver de la insustituible –y hoy más necesaria que nunca– singularidad cinematográfica que Glauber exigía hasta el paroxismo. **Marcos Vieytes**

RONDA NOCTURNA

ARGENTINA / FRANCIA
2005, 81'
DIRECCIÓN Edgardo Cozarinsky
GUIÓN Edgardo Cozarinsky
PRODUCCIÓN Marcelo Céspedes y Serge Lalou
FOTOGRAFÍA Javier Miquelez
MONTAJE Martine Bouquin
DIRECCIÓN DE ARTE Ignacio Lago
MÚSICA Carlos Franzetti
INTÉRPRETES Gonzalo Heredia, Moro Anghileri, Rafael Ferro.

Víctor Pueyrredón y Charcas

por MARCELO PANOZZO

El título de aquí arriba es la tarjeta de presentación que utiliza Víctor (Gonzalo Heredia), el protagonista de *Ronda nocturna*, para franquear las puertas de la "suite del embajador" en un hotel cinco estrellas de Buenos Aires. Víctor es taxi boy y vendedor de raviolitos de los metalizados, y se presenta en el lobby del hotel con el uniforme de rutina: campera de jean gastada y remerita blanca. Al demandársele un nombre, el chico larga ese "Víctor Pueyrredón y Charcas" que tan bien define la nueva película de Edgardo Cozarinsky: ahí se aprietan el reo y el aristócrata, la provocación y el alto conocimiento de causa, la burla a la paquetería y la reivindicación de un linaje, el desprecio y el anhelo, la actualidad feroz del día a día –del noche a noche, más bien– y esa cuadra precisa de la ciudad, catedral del yiro pre-chat, que para el protagonista de la película se parece tanto a un hogar, punto de todas las llegadas y de todas las partidas.

Tal como escribe Bernard Benoliel en el libro que reúne el guión de Cozarinsky y un exquisito ensayo fotográfico del rodaje (*Ronda nocturna*, Libros del Rojas, 2005, documento que se complementa con el muy interesante *Meykinof*, película de Carmen Guarini sobre la filmación de *Ronda...*), Víctor siempre es devuelto a Pueyrredón y Charcas, y en ese tránsito la película logra "hacerle entender al espectador, sin explicárselo, lo que siente el personaje y aún no sabe sobre sí mismo, ese movimiento que

surge del film y que es un regalo, hermoso y emocionante como una foto que veríamos revelarse paulatinamente". *Ronda nocturna* cuenta una noche entera en la vida de Víctor, una noche larga, seguramente similar a cualquier otra noche, con polvos gratis –al comisario que le da protección– y polvos pagos, con pizza, birra y faso, con venta de cocaína, con la visita de unos fantasmas que, puntuales, llegan desmedidamente temprano, y con una serie de excursiones que siempre, sin excepción, empiezan y terminan en Santa Fe y Pueyrredón, acaso porque ese parece ser el único lugar en el que sobre el futuro no actúan fuerzas ajenas a la del propio Víctor.

La película tiene, en efecto, algo de esa foto mencionada por Benoliel, que se va revelando paulatinamente; o, más concretamente, puede ser una foto tomada con cámara digital en la que una persona, además de retratar a otra, intenta decir algo sobre el lugar en el que vive, sobre el punto preciso en latitud y longitud que le otorga esa identidad regia de doble apellido. En ese sentido *Ronda nocturna* es una puesta en escena de la realidad, o una ficción profanada por lo real –la foto de la que hablamos es del tipo exterior noche, y hay que hacer un cierto, inexcusable esfuerzo para ver los detalles del plano– o incluso un documental con incrustaciones. La Buenos Aires que retrata Cozarinsky en *Ronda*, más y no tan Buenos Aires que nunca, ambas cosas a la vez, nueva superposición, definitivamente no es la que muestran los diarios y los noticieros, es una que sólo desde la pereza y el desdén podríamos no ver cada día. Es la que está ahí, siempre, esa que ahora puede ser telón de fondo para el extraño martirio de Víctor –el tránsito hacia una suerte de purificación pagana–, pero que fue, es y será escenario de, digamos, vicios y virtudes del propio director. Cualquier encuentro con Cozarinsky desde su en principio esporádica y finalmente decidida vuelta a Buenos Aires –de cinco años a esta parte, más o menos– sirve retrospectivamente para reconstruir esta película, para descubrir su minuciosa construcción de una verdad.

Pocas veces me tocó vivir en el cine una emoción como la que me provocó *Ronda nocturna*. Si bien es verdad que la cercanía a Cozarinsky –¡saludos, Edcoz!– y las charlas compartidas durante todos estos años intervienen y predisponen, es cierta también esa prodigiosamente extraña sensación de estar viendo a una persona y a una ciudad, a través del cine, con la certeza de que la luz sobre la pantalla proviene directamente de la mirada del director. Árida y bella, cruda y calculada, rea y aristocrática, nocturna y luminosa (todo junto pero jamás apelmazado), *Ronda nocturna* no sólo bordea el relato autobiográfico de una manera inédita para el cine argentino, sino que además constituye en triunfo en términos de puesta en escena, y lo hace a golpes de una honestidad (brutal, sutil) que es directamente ontológica.

BUSCANDO A REYNOLS

ARGENTINA
2004, 73'
DIRECCIÓN Néstor Frenkel
GUIÓN Néstor Frenkel
PRODUCCIÓN Mariana Fonseca
FOTOGRAFÍA Diego Poleri
SONIDO Javier Farina
INTÉRPRETES Miguel Tomasín, Alan Courtis, Roberto Conlazo y Patricio Conlazo (Reynols), Marcelo Delgado, Sergio Strejilevich, Mario Socolinsky, Gustavo Rodríguez Espada, Jazzy Mel, Pablo Schanton, Eduardo Martí.

¡Vamos a destruirlos por tontos!

por MARCELO PANOZZO

Néstor Frenkel le puso a su película *Buscando a Reynols*. ¿Qué es Reynols? Un enorme grupo de avant-rock, o rock para los dientes, quizá ya separado (aunque quizá no), banda de culto en todo el mundo, con fans que van desde el doctor Socolinsky a los Sonic Youth, cuyo líder se llama Miguel Tomasín y tiene síndrome de Down. Para más información musical sobre Reynols, acudir a *www.clarin.com/suplementos/si/00-10-27/nota_1.htm* o a *www.freedom-from.com/wireinterview.html*. Para más información sobre la película, seguir aquí.

Para empezar, el director consigue un doble triunfo con su documental: por un lado, no cede a la tentación amarillista o al humanismo chasco de presentar a Reynols con ese tipo de titulares clarinescos, en la línea "ejemplo de vida", pero tampoco le construye un altar a la voluntad del grupo de perpetrar sus apariciones en TV desde la posibilidad de un terrorismo mediático. Frenkel no desconoce la posible utilización de Tomasín como elemento de marketing, como instrumento para alcanzar una cierta repercusión, pero a la vez se centra en la figura del baterista y cantante desde un costado vital, radiante y musicalmente muy sugestivo.

Es el crítico Pablo Schanton quien desde la pantalla testimonia con más claridad la importancia de la llegada de Tomasín a Reynols, cuando habla del modo en que el baterista/cantante terminó por catalizar o incluso legitimar, básicamente de puertas hacia adentro, una manera diferente de entender la música, una necesidad de radicalizar un proyecto y por esa vía alterar un orden y romper con un esquema de producción en serie que puede ser útil incluso a la hora de fabricar productos *avant-rock*. Por momentos, la ecuación Reynols + Tomasín aparece en el documental más clara que en los discos del grupo –aunque quizá no de modo más evidente que en el vivo de Reynols, como lo muestra el extraordinario final de la película–: tenemos en primer plano a una formación de rock tamizada, o embestida, mejor, para otra lógica, ajena al rock pero no a la música. O como bien puede leerse en el periódico *El Cisne* (*www.elcisne.org*): "Toda la 'anormalidad' y la diferencia de Miguel fue aprovechada como un valor capaz de expandir la percepción grupal. Una nueva mirada trajo nuevas formas de sentir e indagar la música, y este es el verdadero y último valor de la integración, el de sumar a la percepción general una mirada nueva y dejarse impactar por ella".

Si el director logra redondear su retrato es porque, en pantalla, también vemos a los integrantes de Reynols ubicándose tan lejos del modelo "ejemplo de vida" como de la pose de bronce de "reyes de la vanguardia". Incluso aquel empeño en asaltar los medios fue mutando a medida que algunos acercamientos al grupo comenzaron a repetirse y, sobre todo, a partir de la insólita y conmovedora amistad de los Reynols con el doctor Socolinsky, primero objeto de atentados mediáticos y finalmente compañero de emociones y de *jams*. Abordar a Reynols implicaba ciertas complicaciones que la película afortunadamente no evitó, y por ese camino va cuando muestra sin problemas a un Tomasín arrogante, capaz de proclamarse genio, mejor cantante, mejor baterista y eximio pianista, o deseando para el nuevo año conseguir un trabajo para él solo o gritándole con jocosa ferocidad al público durante un show. Tomasín va creciendo como personaje hasta adueñarse de la película, con una gracia extraordinaria, y ahí también acierta Frenkel, al desactivar las sospechas de *downxplotation* con cantidades industriales de evidencia. *Buscando a Reynols* poco a poco se va convirtiendo en el retrato de una persona feliz, y esa persona es Miguel Tomasín, expansivo, sorprendente y vital en cada una de sus intervenciones. Ese es el tema de este documental, a fin de cuentas: a partir de una red de testimonios que pueden contradecirse pero siempre terminan por integrarse, *Buscando a Reynols* muestra con curiosidad y también con cierto pudor a uno de los artefactos sonoros más interesantes e inclasificables que el rock nacional haya presentado en su historia, a la vez que consigue plasmar a uno de los personajes más extraordinariamente carismáticos del cine argentino de los últimos años. Todo el prestigio del grupo, Pauline Oliveros, Sonic Youth, los 100 discos editados por el mundo, las críticas buenísimas, las sospechas y la mala leche, todo empequeñece ante la figura de Tomasín atrás de su batería, casi en penumbras, ladrándole a la audiencia: "¿Qué pasa con los públicos...? ¡Vamos a destruirlos por tontos!". ■

Down of the Rock

La de Frenkel es una situación cada vez más común entre los realizadores locales: muy activo, trabaja en video y muestra sus películas en festivales. Su mediometraje *Plata segura* y su documental *Buscando a Reynols* se exhibieron en el Bafici y Vida en Marte en Mar del Plata. Casi un videasta under, ahora Frenkel estrena *Buscando a Reynols*.

por DIEGO TREROTOLA

El grupo Reynols, encontrado por lo menos para la foto.

¿Cómo fue llegar a Reynols, a una banda que es medio inhallable, que tienen una lógica algo inmaterial, de hecho editaron discos sin música y una caja sola sin disco?
Como mediano consumidor de información, durante los 90, tres o cuatro veces debo haber leído algo sobre ellos: lo del baterista down, el disco vacío que editaron, que tocaron con Socolinsky y que fueron a Europa. Esos datos los tenía perdidos en la cabeza. Un día me enteré de que tocaban. Domingo, 8 PM, un lugar donde nunca tocó un grupo, bien a trasmano de todo. Y fue una experiencia fuerte realmente: primero la incomodidad con todo ese ruido, y me pregunto ¿qué hago acá?, ¿quién me creo que soy por estar acá? El lugar se había llenado, yo estaba sentado en el piso en un rincocito, no me podía ir, ¿qué estoy haciendo? Y de golpe eso se fue transformando en otra cosa, que no sé muy bien qué fue, pero viajé ahí dentro. Y ahí les mandé un mail: "Me gusta mucho lo que hacen, por favor, pónganme en su mailing para cuando vuelvan a tocar". Ahí me metí en su página, como se ve en la película, una página vacía. Y nada más. Como seis meses después, no sé cómo, cuándo o por qué, me cayó la ficha de que ahí había un argumento, una historia, algo potente que estaba pasando. Y estaba bueno empezar a hacer algo, sin saber bien qué. Conseguí el teléfono y me encontré con Alan y Roberto en una esquina. Nos sentamos a charlar en un café y creo que lo que les gustó fue que yo no tenía claro qué quería. Y fue bastante simple. Lo que sucedió fue que en esos días, de Australia, les habían pedido material audiovisual para mandar, diez o quince minutos para un programa de una cadena australiana de televisión. Yo se los hago como un favor, para empezar a conocernos un poco. Fui, grabé lo que se ve en la película en un cuarto chiquito con Miguel al teclado, e hice una primera tanda de reportajes. Hice una primera edición, más como el corte de un institucional de diez minutos. Y ya me di cuenta de que eso no quería, un institucional de un grupo no me interesaba. Así empezó.

Hay una situación complicada: Miguel, el baterista con síndrome de Down, que es el líder de la banda, es la persona más difícil para entrevistar en un documental porque no tiene conciencia de la historia y del pasado. ¿Cómo es sentarse con alguien que sabés que hoy te va a decir algo y mañana cualquier otra cosa?
Aceptando que esa es la lógica. Ese es el mundo Reynols, no se puede repetir lo mismo. Ellos no escriben canciones, las ensayan y luego las graban. Sólo tocan. Esa sensación de presente constante es lo que guía la obra. Ellos son presente y son obra todo el tiempo. Un momento en que me bajaron una línea fuerte fue cuando se juntaron con Jazzy Mel, y como no tenía imágenes de todos ▶

ellos juntos, les digo: "Ahora se van a poner a tocar, no me importa lo que toquen, toquen cualquier cosa". Y Alan me dijo algo así: "Nosotros nunca tocamos cualquier cosa, todo lo que hacemos es obra, me cuelgo la guitarra y la enchufo, y ya estoy conectado con la obra". Otra cosa graciosa de Miguel es que, como no se puede situar en la historia, a veces termina de tocar y dice: "Qué bueno, tenemos que hacer un grupo".

Nunca tuviste el conflicto de tratar de contar la historia de un grupo que no cree en su propia historia, que trata de reinventar siempre su historia.

De todo hay distintas versiones: cómo empezó el grupo, cuándo, por qué se llama así. Ese es el juego, y eso es lo interesante y el título tiene que ver con eso: *Buscando a Reynols*, nunca se termina de completar, nunca termina de tener una idea clara de qué es eso. Sí es difícil si querés llegar a alguna conclusión. En un punto el juego que yo me propuse fue "vamos a tratar de explicar algo, sabiendo que no es posible explicarlo". Pero me gusta jugar a ese juego y dar esas vueltas, por eso también, al final, todas las imágenes, todas las voces y todos los que hablan se mezclan y se juntan en un ruido que podría ser una música de Reynols. Digamos que a través de la palabra, la lógica y el pensamiento no vamos a llegar a ningún lado. Lo que me interesaba era cómo se construyó la relación de estos artistas con este otro artista con síndrome de Down.

Una línea interesante del rock de los 80, Virus, Los Twist, Viuda e hijas de Roque Enrol, etc., es que tenía una veta humorística. Reynols recupera esta veta, pero no son evidentemente humoristas. Hay algo con el humor que está entre lo políticamente incorrecto y esa sensación de no saber si reírte o no, es un humor crítico.

De hecho pasa con la película, la gente ve a Miguel, se ríe y después tose como diciendo: "Está bien que me esté riendo de esto". Tienen un humor superhermético, interesante y también retoman la tradición psicodélica, setentista, y cierta actitud de ruptura. No tiene la cosa festiva del pop, de alegrar, de ser simpáticos y sonrientes sino que son más enrarecidos, con una actitud crítica hacia todo, hacia el mundo de la música, hacia los medios, hacia mí.

Además, Reynols incorpora elementos de la cultura pop y los enrarece, de hecho en el documental tienen mucha presencia Jazzy Mel y el doctor Socolinsky. Y ahí de nuevo el humor incómodo, ¿nos podemos reír de un tipo como Socolinsky?

Es que ellos llevan eso a la verdad. Nosotros podemos hablar de eso, y reírnos o no, y hablar de si está bien reírse de Jazzy Mel, Socolinsky o de un mogólico, hablando crudamente. Pero ellos dedican su vida a eso, y ya eso le da una potencia y una seriedad que... vos reíte, hacé lo que quieras, pero ahí hay algo que es verdadero y que es profundo. Vos podés tener una idea loca un día y decir: "Me voy a hacer un grupo con un mogólico, y voy a ser el más loco del mundo". Ahora, estar todas las semanas de tu vida con mogólicos a babucha para subir la escalera... ya entramos en otra categoría. Y Socolinsky, el primer día que fueron al programa, lo fueron a bardear, después pasó algo ahí, no entiendo por qué. El tipo se enamoró de ellos, fue a la casa y se terminaron haciendo amigos. Y ellos te hablan de "Soco", y saben lo que provoca porque no son inocentes. Pero son amigos, hay una relación real. Con Jazzy Mel, lo mismo, es una relación verdadera. Ellos son fanáticos de todos los íconos de la subcultura, a mí me regalaron el disco de Johnny Tolengo. Les gustan todos los márgenes de la cultura pop, también como subversión. Subvertir eso y llevarlo a otro estadio. En *Buscando a Reynols* ves a Socolinsky con carita y sonrisa de televisión, y de golpe, dentro de sus posibilidades, está hablando en serio, de algo que le pasó y terminás viendo imágenes en las que salió de su carita de televisión y su traje, y está ahí zapateando con un mogólico. Y hay algo que para mí funciona, y que también me lo han comentado, que tiene que ver con la integración. Si hablamos de que podemos integrar a un down a interactuar con nosotros los no-down, también podemos integrar a un grupo como Reynols dentro de los grupos de música o las posibilidades que nos da el arte. Y también podemos integrar a intelectuales universitarios que hablan con cierta altura y

cierto nivel con Socolinsky y Jazzy Mel, que tienen menos poder de análisis pero que están diciendo una verdad. Eso tiene que ver con la integración. En principio, uno se ríe, pero uno se ríe de la propia información que tiene en la cabeza, más que de lo que está viendo concretamente. A Jazzy Mel lo nombrás en una conversación y la gente ya se ríe, no es necesario ni verlo.

El humor también diferencia el cine de la democracia y el del Nuevo Cine Argentino. *Buscando a Reynols* se relaciona con un humor más raro, una vuelta a la comedia desde otro lugar, no la comedia de Porcel y Olmedo. ¿Cómo ves tus películas con este nuevo humor, ya que también tenés *Vida en Marte* y *Plata segura*, dos comedias?

A mí me han dicho que se acerca un poco a Villegas, a Rejtman. No creo que esté en esa línea, si viste *Vida en Marte* o *Plata segura*, son un poco más inocentes. Rejtman y Villegas tienen una idea más clara de lo que quieren hacer. Reconozco que hay algunos parentescos en cierto absurdo, o se parecen más por lo que no se hace. Creo que lo mío es un poco más inocente, más lúdico, más infantil. Me terminé dando cuenta de que *Vida en Marte* les cae muy bien a los chicos de 10 o 12 años. En *Buscando a Reynols* está el humor de ellos que participa de la cosa documental, te los muestro en su humor. Y yo tiro pequeñas pinceladitas de humor, bastante sutil, no es un documental como el de Llinás, que habla sobre las cosas y te reís de su opinión de lo que está mostrando. Mi humor es ordenar los materiales y dejar algún plano: es dejar el plano de Socolinsky zapateando con Miguel, en lugar de 15 segundos, un minuto, para que te resuene más en la cabeza.

¿Cómo ves eso cada vez más difícil de definir que es el Nuevo Cine Argentino, ves más coincidencias o diferencias?

Nuevo cine argentino es todo. Si es nuevo, es cine y es argentino, es Nuevo Cine Argentino. O sea que es todo lo que se haga o se esté haciendo, tal vez lo que se hizo hace cinco años ya no es tan nuevo y sea Viejo Nuevo Cine Argentino. Yo trabajo en video, entonces lo mío sería Nuevo Video. No sabría qué decirte. Sé que hay un salto fundamental en calidad técnica, de una nueva generación de técnicos y directores más formados. No es mi caso, yo soy *autodidacta*. Empecé siendo sonidista, asistente de sonido en publicidad. No estudié cine y tengo otra edad, soy más grande que la gente que tiene una o dos películas. Mi línea es oblicua, no tengo una pertenencia muy clara a un grupo o una camada. En este cine hay una búsqueda más personal, hay más permiso, más rigor y más seriedad; se trata de no repetirse, ni de ir a la cosa más facilista que podías ver en el cine de denuncia de los 80, que eran películas más formateadas y oportunistas. Tampoco quiero caer en la

cuestión de que todos los que tienen menos de 40 son buenos, y los que tienen más son malos. Porque yo tengo más de 40, pero Rejtman también, y es de los buenos. O todos los que hacen películas por dentro del INCAA son malos, y los que las hacen por afuera son buenos. Con ese tipo de divisiones tan tajantes hay que tener cuidado.

¿Reynols tuvo algún problema o denuncia de alguna institución por incorporar a un down a su grupo, porque de esto no se habla en tu película?

La gente del programa *Tribulaciones* me contó que un tipo mandó un mail diciendo que Reynols era el diablo. Después se lo comenté a los Reynolds, y me dijeron que capaz que sí. Eso tiene muy potente Reynols, podés ver lo que quieras, podés ver a Dios y al diablo, podés poner toda tu locura, y creer que son ellos. Me habían hablado, no sé si lo hicieron, de editar un disco en que la tapa sea un espejo. Veo el disco y me veo a mí. El disco vacío es eso, podés poner lo que quieras, puede ser el mejor disco del mundo, o ser un chiste pelotudo. Con la película hice una búsqueda a través de instituciones que tienen que ver con el síndrome de Down, y no es que se hayan quejado, pero varias, las supuestamente serias, se ponen muy a la defensiva: "No quiero que mi institución aparezca apoyando esto, porque es una propuesta extrema". Me la pidieron de un festival de Nueva York, un festival de cine hecho por o con personas discapacitadas, un proyecto muy serio, supermoderno y abierto. Vieron la película, tuvieron dos días de debate y arrugaron, no la quisieron poner en el festival. Si estás en ese tema y tenés una película que te haga debatir dos días, ¿qué más querés? Me parece que las instituciones que viven de subsidios no pueden arriesgarse a tener ninguna queja. No existe un lugar donde le digan al down: "Vos sos un genio, sos el mejor", siempre la onda es la reeducación, vamos a formatearlo para que pueda vender hamburguesas en McDonalds. Eso es el trabajo con discapacitados. Y Reynols hace todo lo contrario, le dicen: "Vos dale que así vas bien".

En un momento del documental, los Reynols dicen: "Ojalá fuésemos mogólicos".

Ahí también se da una vuelta más. Estás seguro de lo que estás diciendo, de verdad pensás eso. Pero bueno, como siempre Reynols está al filo. Es raro.

Lo raro también es que Alan y Roberto enseñan música, tienen un instituto. ¿Cómo se puede enseñar música siendo Reynols, estando en lo antiacadémico del rock y la música en general?

De hecho, su parte experimental la llevan adelante cuando hacen su trabajo con discapacitados. Ahí está abierta la puerta para todo y hacen cualquier cosa. Pero después son superordenados y serios, que tienen su ensamble de alumnos que tocan canciones de Fito Páez, aprenden la técnica de la guitarra y leen partituras. Como se ve al final de la película, que tocan un estándar rock. También está eso, de hecho, supuestamente ahora que Reynols dejó de existir como tal, separaron los proyectos en dos. Por un lado está Minexio, que es música experimental, *noise*, que lo hacen sin Miguel. Y por otro lado, está Sol Mayor Proyect, que es tocar más estándar con Miguel. Es más académico, más simple. El año pasado enviaron una carta a los medios diciendo que Reynols no existía más.

Si desapareció, entonces buscar hoy a Reynols es una tarea imposible.

Ya era imposible entonces. Es como buscar algo inhallable, inasible, y ahora más. Yo soy un amante de las causas perdidas.

LA CAÍDA

Der Untergang
ALEMANIA
2004, 156'
DIRECCIÓN Oliver Hirschbiegel
PRODUCCIÓN Bernd Eichinger
GUIÓN Bernd Eichinger sobre libros de Joachim Fest, Melissa Müller, Traudl Junge.
FOTOGRAFÍA Rainer Klausmann
MONTAJE Hans Funck
MÚSICA Stephan Zacharias
DISEÑO DE VESTUARIO Claudia Bobsin
DIRECCIÓN DE ARTE Gregor Mager
INTÉRPRETES Bruno Ganz, Alexandra Maria Lara, Corinna Harfouch, Ulrich Matthes, Juliane Köhler, Heino Ferch, Christian Berkel, Matthias Habich, Thomas Kretschmann, Michael Mendl.

La historia interminable

por GUSTAVO NORIEGA

La caída cuenta la historia de los últimos días del Tercer Reich. Su geografía está casi reducida al búnker donde Hitler se suicidó junto a Eva Braun, y algunas calles arrasadas de Berlín, que luego mostraría Rosellini en *Alemania año cero*. Es una historia pequeña comparada con lo que fueron la Segunda Guerra Mundial y el nazismo, pero no por eso menos impresionante: cómo un grupo de gente que estaba convencida de que iba a reinar sobre la Tierra durante mil años y que masacró a millones de personas con ese objetivo quedaba reducido, luego de poco más de una década, a una pandilla cercada y sin escapatoria. El comportamiento de la gente ante la desesperanza es bastante aleatorio: como la historia ha demostrado hasta el hartazgo, en cualquier grupo humano que se enfrenta al final, incluso en los exponentes más miserables como los que componían el nazismo, hay dosis casi arbitrarias de negación, heroísmo y abyección. La forma en que la gente enfrenta la muerte no suele decir nada sobre sus vidas. Es probablemente esa cualidad democrática de la muerte la que ha irritado a algunos de los mejores colegas locales. Diego Lerer, en *Clarín*, dice que la película es "irresponsable, banal, de un revisionismo histórico por lo menos dudoso y, sobre todo, falaz". En otro párrafo agrega: "El filme jamás pinta ni describe, y apenas si menciona los crímenes y atrocidades cometidos por el régimen nazi, prefiriendo dar espacio a una descripción de Hitler como un militar indoblegable, guerrero orgulloso incapaz de rendirse, un soldado solitario e incomprendido por una serie de colaboradores que (a excepción de Goebbels y su temible esposa) sólo quieren salvar sus propios pellejos". Y más adelante: "Esta elección –poco feliz y hasta irresponsable– permite que cualquier persona que vea *La caída* sin estar demasiado convencida de los crímenes del nazismo, salga del cine admirando a estos siniestros personajes y sus prédicas contra la rendición y a favor del sacrificio y de la eterna gloria militar del que jamás se doblega". Por su parte, Leo D'Espósito, en nuestra cobertura online del Festival de Mar del Plata, directamente la cataloga de "nazi o fascista, no por glorificar a Hitler sino por ponerlo en un espacio y un tiempo donde al espectador no le queda más que sentir simpatía por él". En cuanto a la rigurosidad histórica, no queda más remedio que dar la palabra a los especialistas. Para Ian Kershaw, el autor de la última y más extensa biografía de Hitler, la película no merece ningún tipo de reproches en ese sentido. Por otra parte, los últimos días de Hitler han sido el primer objeto de estudio de los historiadores, y el libro más famoso sobre el tema, escrito por el diplomático inglés Hugh Trevor-Roper, es de una época tan cercana a la finalización de la guerra como 1947. Los testimonios posteriores que se han ido acumulando, incluyendo el de la secretaria del Führer, protagonista del fascinante documental *Blind Spot* utilizado para esta película, no

han hecho más que ir cerrando el panorama con respecto a ese breve período, y que coincide a grandes y pequeños rasgos con lo que se muestra en la película. Mis amigos Lerer y Leo expresan temor por que un espectador desprevenido pueda sentir simpatía por el dictador alemán. Pero las películas no se dan en el vacío: presuponen el saber común de la época. A diferencia de ellos, pienso que es difícil sentir algo positivo por un personaje que vocifera babeante insultos antisemitas y es tan desequilibrado y negador de la realidad como el que aparece en *La caída*, por más que sea amable con algunos ayudantes, no le tema a la muerte y trate bien a su perro. Eso sin contar el estremecedor detalle de ver a Magda Goebbels, envenenando a sus cinco hijos antes de suicidarse junto a su marido, algo que no resulta admirable desde casi ninguna perspectiva. Pero además, el espectador –todos, o la inmensa mayoría de los que van a ir al cine a verla– sabe, a menos que haya decidido negarlo independientemente de la película, que esa gente, entre otras cosas, provocó la muerte de seis millones de judíos. Si la película se plantea mostrar el final puntual del régimen, sería de mala conciencia hacer figurar forzadamente en ella los datos previos, para que la gente sepa o no se olvide de lo que sucedió. La pregunta que está rondando esta discusión es si el cine está obligado a tener necesariamente un valor didáctico. La respuesta –estoy seguro de que en general ellos contestarían de la misma forma que yo– debe ser que no: la educación del público no es responsabilidad de los cineastas, quienes deben limitarse a realizar obras confiando en que sus espectadores son personas normales, con la información que la época presupone (o desentenderse totalmente de cómo es la gente que irá a ver la película, otra opción absolutamente válida). Esto no significa que un cine didáctico no pueda tener valor por sí mismo; simplemente es algo que no se debe reclamar a las películas como parte de su inventario indispensable. Entonces, lo que habría que cuestionar sería por qué los alemanes eligen como su primera representación en mucho tiempo –casi única en una ficción mainstream– mostrar a un Hitler derrotado, disminuido físicamente y sin ningún control de los acontecimientos. Las razones seguramente exceden el campo cinematográfico y tienen que ver con el extraordinario trauma que representa para una nación civilizada haber sido protagonista de un holocausto tan singular que el término ha perdido su condición general para referirse a ese único episodio. El Holocausto es una carga que Alemania debe asumir de diferentes formas y el cine apenas ha empezado a cumplir con su parte. Es probable que la nación alemana aún no esté preparada para mirar de frente la realidad de los campos de exterminio, la eliminación de seres humanos por su condición religiosa o racial, la extrema crueldad, la maldad en estado puro. Los caminos que conducen a esa mirada deben ser, por ahora, tangenciales. En las últimas décadas, Alemania se puso de cara a su pasado gracias a un par de películas comerciales norteamericanas, más o menos convencionales, *Holocausto* y *La lista de Schindler*. No fueron las extensas *Shoah*, de Claude Lanzmann, ni *Hitler, una historia de Alemania*, de Hanz Syberberg, favoritas de los intelectuales, las que rompieron el silencio que el país mantenía sobre su participación en la Segunda Guerra. Fue primero una paupérrima miniserie de televisión, *Holocausto*, de 1978, que seguía en forma romantizada y esquemática los sufrimientos de una familia judía, la que batió récords de audiencia y abrió el debate. Más allá de una interesante polémica entre historiadores en la década del 80 que puso al tema en un lugar intermedio entre el ámbito académico y la curiosidad popular, volvió a ser la industria del entretenimiento la que retomaba el tema con *La lista de Schindler*, de Steven Spielberg. No es casual que la primera vez que la industria cinematográfica alemana encara el tema sea con una película chata, sin relieves ni nada excesivamente elogiable más allá de la producción y las actuaciones, como *La caída*. Su centro es el tema y no su realización, una puesta en escena prolija y cuidadosa, pero lineal y sin audacias, que se cuida de no interferir de ninguna manera con lo que se está contando. Por lo tanto, su interés está relacionado estrictamente con el que el espectador tenga por la historia que se cuenta. Como dice Jim Hoberman en el *Village Voice*, la película puede tener un valor catártico, pero si es así, sólo para la nación alemana. Para Kershaw, el film es eficaz para transmitir la emoción del momento pero, a su vez, carece de todo valor explicativo. A través de *La caída*, dice, nunca entenderemos a Hitler, ni cómo pudo ese hombrecito repugnante llevar a una nación civilizada a la más ruinosa decadencia moral. Pero tampoco lo han logrado cientos de libros dedicados al tema. La búsqueda de esa racionalidad escondida, la necesidad de los alemanes de incorporar el nazismo a su historia para poder dejarlo atrás quizá nunca llegue a su fin. Pero su camino va a estar compuesto por estas películas limitadas e insatisfactorias, aproximaciones parciales a una verdad intolerable. ■

HABITACIÓN DISPONIBLE

ARGENTINA
2004, 98'
DIRECCIÓN Eva Poncet, Marcelo Burd y Diego Gachassin
PRODUCCIÓN Eva Poncet, Marcelo Burd y Diego Gachassin
GUIÓN Eva Poncet, Marcelo Burd y Diego Gachassin
INVESTIGACIÓN Eva Poncet, Diego Gachassin y Marcelo Burd
JEFE DE PRODUCCIÓN Santiago Ponferraada
FOTOGRAFÍA Diego Gachassin
MONTAJE Eva Poncet
DISEÑO DE SONIDO Fernando Vega.

Los náufragos

por LEONARDO M. D'ESPÓSITO

Natasha es ucraniana, Giuliana, peruana, y Favio es paraguayo. A los tres les toca vivir en Argentina entre el traumático fin de 2001 y los meses, aparentemente más tranquilos, de 2003. El documental *Habitación disponible* cuenta la historia de estos tres náufragos, forasteros en tierra extraña, que utilizan los resquicios de esta tierra de refugio para sobrevivir. El espectador se coloca en un lugar inhabitual, el de la persona que conoce el contexto en el que viven estos personajes, pero tiene que verlo desde el otro lugar: el travelling que sale de la Plaza de Mayo convulsionada de enero de 2002 y sigue a Natasha y a su hijo es revelador, porque ese, el de náufragos en la propia tierra, será nuestro lugar. Buenos Aires, para ellos como para nosotros, será otro planeta.

La gente está sola. Cuanto más solos, más imposible parece el regreso, más se extraña y más se sufre. La cámara no subraya ese sufrimiento, lo que lo vuelve más inmediato y más crudo. Nuestra percepción reconstruye las emociones de los personajes desde la inteligencia del montaje y la sorpresa de los momentos encontrados por los cineastas. La distancia que los protagonistas sienten como un peso apabullante respecto de sus orígenes se hace inexistente entre nosotros y ellos: al comprenderlos, comprendemos nuestra propia soledad. Somos, también, forasteros. Casi parece un drama de ciencia ficción.

Esta también es una película sobre clases sociales. Giuliana es una profesional, pero aquí asiste como sirvienta a un juez de 91 años, peronista para más datos. El personaje es extraordinario, porque por una parte existe esa relación vertical de patrón y empleada, pero también una complicidad entre una persona joven y una anciana. Incluso el juez es un náufrago, un náufrago del tiempo, capaz de decir "¿Menem? Ese nunca fue peronista". Y no es la única relación de este tipo. Natasha vende café por la calle y regala, casi, jugos de naranja a los chicos que piden. Y después, con su castellano precario, con su estudio de psicología y sentido común (universal), le tira las cartas a una mujer tan triste, tan desesperada, tan desarraigada como ella. Como la novia de Favio, otra solitaria. Las mujeres, en este film, sostienen la sociedad desde la soledad y la fuerza.

El misterio es Favio. Es el que dice que se queda a hacer una nueva vida, el que tiene una novia argentina, el que parece tener un trabajo más digno, menos desesperado. El más adaptado, Favio es el rostro cotidiano. Sólo vemos su soledad en gestos mínimos, como si la ocultara constantemente, a sabiendas. Hay un lugar en el que se revelan las cosas: esos puertos abundantes de los centros de inmigración (Buenos Aires lo es) que llamamos locutorios. Natasha va con su hijo y miente un poquito para no preocupar a su madre; Giuliana sufre por los pedidos de su familia y el contraste de su propia situación; Favio habla con sus hijos, pero sus palabras tienen el peso de lo ya escuchado. Esas secuencias anticipan el destino de cada uno de ellos y cuál es el lugar que resta para ellos después del exilio. Alguien sentirá el exilio como definitivo, alguien volverá del exilio, alguien volverá al exilio. Si el espacio está todavía allí, el tiempo no se detuvo.

La música es el lazo de cada uno con ese tiempo y ese espacio pasados y ausentes. Para Favio tiene una dimensión social; para Giuliana es un ayudamemoria y un entretenimiento; para Natasha, cantando en el coro de una iglesia, tiene una dimensión mística. La relación con las melodías propias cantadas en la propia lengua son vestimenta de dignidad y un lugar de resistencia. El paisaje se ve en escorzo: Buenos Aires es sus pliegues, y los acontecimientos centrales (cacerolazos, los asesinatos de Kosteki y Santillán, paros, declaraciones políticas) aparecen como música de fondo, imágenes en el televisor, noticias en el diario. Las consecuencias de todos esos sucesos se sienten en la vida de estos tres personajes, como las vivimos –también– nosotros, menos protagonistas que víctimas. *Habitación disponible* es el relato de tres náufragos, de tres personas que lo perdieron todo y no saben de soluciones fáciles. *Habitación disponible* es el relato de la vida de cada uno de nosotros, en un tiempo y un lugar que muchas veces parecen no pertenecernos.

LA CAUTIVA

La captive
FRANCIA / BELGICA
2000, 110'
DIRECCIÓN Chantal Akerman
PRODUCCIÓN Paulo Branco
GUIÓN Chantal Akerman y Eric de Kuyper
FOTOGRAFÍA Sabine Lancelin
MONTAJE Claire Atherton
DIRECCIÓN DE ARTE Christian Marti
INTÉRPRETES Stanislas Merhar, Sylvie Testud, Olivia Bonamy, Liliane Rovère.

Cárceles de la mirada

por EDUARDO A. RUSSO

Marcel Proust murió en 1922, dejando manuscritos los tres últimos volúmenes de *En busca del tiempo perdido*; *La prisionera* era el primero de ellos. Sin atarse a las exigencias de las transposiciones ortodoxas, Chantal Akerman se inspiró en él para *La cautiva*, y construyó un espacio asfixiante en el que las cárceles pesadillescas de Piranesi son revisadas por el erotismo nocturno de Paul Delvaux. De derecha a izquierda, de adelante al fondo o de arriba hacia abajo, toda línea trazada es la de una fuga y persecución acompasadas, ejercidas con discreción escrupulosa, atentas al enigma y las cambiantes sujeciones del deseo.

En la apertura, Simon (Stanislas Merhar) se revela –manejando extasiado el proyector que pasa un film casero con Ariane (Sylvie Testud) y sus amigas en la playa– pariente algo más apacible del protagonista de *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), y el espectador obtiene acaso la única certeza del film: este hombre ama una imagen, persigue una sombra. A eso se consagrará el resto de la película. La imagen del proyector hogareño marca el único espacio libre de *La cautiva*, junto al mar de la secuencia final. En medio, todo es una suntuosa cárcel para Ariane, vigilada dentro de la casa donde también vive la abuela de él, y en cada salida al exterior, seguida a prudente pero precisa distancia por su amante. Las secuencias iniciales en la calle remarcan esa direccionalidad: Ariane es seguida por Simon, el eje de la mirada implacable de él es casi emulado por la cámara, y los enlaces de uno a otro plano se enfrentan al borde de los 180 grados.

Simon y Ariane difieren de aquellos Marcel y Albertine que imaginó Proust, pero no tanto como para que no perdure el encierro malsano que atraviesa ambos relatos. Reclusión tanto en la casona aristocrática con su abuela, chofer y ama de llaves, donde Ariane "no se queda quieta" (tal como diagnostica concisa esta última) como en el ritualizado espacio urbano donde circulan. Y la movilidad de Ariane orienta su rumbo a la compañía de otras mujeres, situación que exaspera a Simon, cuya posesión de esa mujer será una empresa imposible, o sólo posible en los momentos en que ella se duerme a su lado. Cuerpos que entran en contacto equívoco, que sólo por medio de algún tipo de separación pueden sostener cierta correspondencia. En una rara y prolongada escena donde Simon y Ariane se bañan juntos –pero separados por una mampara de vidrio–, una larga charla evoca la intimidad de la noche anterior, con una meticulosa atención a los olores corporales, al abandono durante el sueño de ella. Al salir de sus respectivos baños, los amantes se acercan; Simon fascinado por esa silueta que del otro lado de un vidrio esmerilado *parece ofrecerse*, corresponder a un deseo que se sostiene sólo bien tensado por la misma desaparición cotidiana de Ariane. Desvanecimiento que hacia el desenlace se hará radical y presumiblemente definitivo, en un espacio que resume todo aquello a lo que Simon jamás podrá acceder desde su distinto orden de cautividades, signado por su alergia al polen, su obsesión por el control y su conforme deambular por esa cárcel que se empeña en erigir para otra, pero que en definitiva, guardián constante de esa amada que se obstina en no ser inmóvil, termina diseñada para sí mismo. La cautividad en esta cárcel de la mirada es condición compartida por prisionera y carcelero.

Un marcado paralelo insiste entre *La cautiva* y la indiscutible obra maestra de Akerman: *Jeanne Dielman* (1975), en la que filmó la alienación doméstica de un modo difícilmente superable: la atención a la mecánica de los cuerpos en el espacio, los trazados implacables de sus trayectorias, una geometría que vista sólo una vez trasluce que ha sido ejecutada en innumerables oportunidades, casi eternamente. Un tiempo fuera de lo lineal, que amenaza con la circularidad vitalicia, acecha a sus personajes.

Como en *Immemory*, de Chris Marker, aquella *madeleine* saboreada por Proust, que disparó el proyecto entero de *En busca del tiempo perdido*, se une con la otra que vagando por San Francisco perseguía fascinado el Scottie de *Vértigo*. Invocación mayor a los fantasmas proust-hitchcockianos, *La cautiva* se eleva como una película mayor sobre los poderes de la mirada y las patologías del deseo, signada por esa incertidumbre y extrañeza extrema hasta lo intolerable que invade los mayores logros del cine de Akerman.

CAMA ADENTRO

ARGENTINA / ESPAÑA
2004, 83'
DIRECCIÓN Jorge Gaggero
PRODUCCIÓN EJECUTIVA Verónica Cura
GUIÓN Jorge Gaggero
FOTOGRAFÍA Javier Julia
MONTAJE Guillermo Represas
SONIDO José Caldararo
DIRECCIÓN DE ARTE Marcela Bazzano
INTÉRPRETES Norma Aleandro, Norma Argentina, Marcos Mundstock, Claudia Lapacó, Elsa Berenguer, Mónica Gonzaga, Hilda Bernard, Susana Lanteri.

Local y visitante

a favor JAVIER PORTA FOUZ

Luego de casi una década, desde su irrupción en *Historias breves* con el corto *Ojos de fuego*, Gaggero debuta en el largo con un relato concentrado en dos personajes y su relación. Hace su ópera prima en coproducción con España (con la empresa gallega Filmanova, la misma de *No sos vos, soy yo*) con dos actrices llamadas Norma: la estrella Aleandro, mucho mejor y más controlada que en su temible sobreactuación en *Cleopatra*; y Argentina, un notable hallazgo de casting para un personaje que se agiganta en el recuerdo. A ambos personajes, Gaggero los denomina con cuatro letras: Beba y Dora, simetría de un detalle que puede servir para plantear la simetría en la relación –ambas, mujeres maduras olvidadas, se necesitan– a pesar de la asimetría de clases. Dora es la mucama con cama adentro de Beba, una señora separada, de Belgrano, en caída libre económica, cuestión que se refuerza al situar el tiempo del relato a fines de 2001, una decisión que no afecta la nobleza de la película, pero que no era imprescindible. *Cama adentro* cuenta una historia relacionada con la crisis de la clase media argentina, pero lo que tiene más logrado es todo aquello de mayor permanencia: la puesta en crisis de la relación simbiótica entre la "señora de la casa" y la "señora de la limpieza", la descripción ajustada de mínimas situaciones cotidianas cuya resolución es crucial para los equilibrios de Beba y Dora (local y visitante). Algunos críticos que buscan sólo evidentes rupturas y novedades en el cine argentino han acusado a Gaggero de hacer un cine *viejo*, de no apostar por la renovación, de tenencia de Aleandro, de hacer costumbrismo, de defraudar las expectativas del recuerdo de *Ojos de fuego*. Creo que estamos en una encrucijada valorativa. No todos los nuevos directores van a seguir caminos minoritarios y "de vanguardia". Algunos se dedicarán, como Gaggero aquí, como Taratuto en *No sos vos, soy yo*, como Solomonoff en *Hermanas*, a hacer un cine si se quiere de factura más convencional, pero no carente de méritos y con otro tipo de objetivos a nivel público. Es una suerte que los resultados de Gaggero sean de este nivel y que su película termine, en una escena de *timing* y miradas virtuosas, con Dora de local y Beba de visitante. El nuevo territorio para Beba también lo puede ser para un nuevo cine argentino popular y de verdadero profesionalismo. A

En tensión

un poco en contra DIEGO BRODERSEN

"Tráeme otro güisqui", le dice Norma, la primera actriz, a la otra Norma, la mucama cama adentro del título. Y el recuerdo de la Borges tratando de combatir el tedio en base a tinto con hielitos vuelve a la memoria. La descomposición de ciertas clases sociales en el cine argentino, de un tiempo a esta parte, parece estar atada a la perfecta sincronización de forma y contenido de la ópera prima de Martel (el próximo estreno de *Géminis*, de Albertina Carri, no hace más que confirmarlo). Pero si las comparaciones son odiosas, el debut en el largometraje de Jorge Gaggero habilita diversas discusiones en torno al cine argentino circa 2005. En principio, *Cama adentro* resulta un buen compendio de ciertas tendencias en tensión. La necesidad de hablar del pasado reciente y sus traumas económico-sociales, marca registrada de tanto cine reciente, se ha transformado en un *leitmotiv* paradigmático algo canallesco: "vuelve a pintar lo que otros consideran tu mundo y ganarás mercados". La coproducción como segunda necesidad, también económica, habilita la aparición de la "figura", en este caso Norma Aleandro, como obligación contractual, sea esta tácita o legal. Finalmente, la escritura del guión como construcción de arquetipos de la argentinidad, alejados del costumbrismo rancio de antaño pero peligrosamente al borde de la creación de un nuevo abanico de personajes tipo. Gaggero acerca una pieza de cámara con resultados modestos, alternando escenas efectivas –en particular, aquellas en las cuales las protagonistas intercalan exabruptos tras puertas cerradas, en un juego de lucha de clases signado por el amor-odio tras años de convivencia– y otras donde el estereotipo socarrón va socavando la empatía con el personaje interpretado por Aleandro y su mundo en vías de extinción. Aquí es necesario destacar la notable aparición de Norma Argentina, actriz no profesional de quien Gaggero logra extraer una performance natural que contrasta notablemente con el estilo algo crispado de su compañera. Inevitablemente, crisis mediante, las vidas de la señora paqueta y la señora que limpia comienzan a trazar líneas paralelas, a acercarse a una posibilidad cierta de comprensión, en un ejercicio de dialéctica optimista algo feminista. Té helado de por medio, las dos mujeres se miden por última vez, ya no como empleadora y empleadas, sino como posibles amigas. A

ADIÓS QUERIDA LUNA

ARGENTINA, 2004, 98', **DIRIGIDA POR** Fernando Spiner, **CON** Gabriel Goity, Alejandra Flechner, Alejandro Urdapilleta.

Yo sé que a muchos no les gusta ni les gustará este segundo largo de Fernando Spiner. Pero sería injusto si no dijera que en más de una secuencia de esta mezcla de *Solaris* y Parakultural no me divertí más que un poco. Se puede decir que "no es cine" –en la medida en que entandamos "cine" como un lenguaje más allá del puro aparato de registro–, se pueden acusar sus interferencias televisivas o de teatro de varieté, su sátira más bien crasa y que el chiste no dé para tanto como lo que dura este largo. Sí, todo eso es cierto y alcanza, en ciertos casos, para invalidar la visión de la película. Pero también habría que pensar si la coctelera donde se mezclan más efectivamente lo demasiado cotidiano con lo demasiado imposible no es la televisión (con lo cual el film de Spiner se muerde su propia cola y hace televisión por el absurdo). Lo que sí me molesta de los personajes es que son la continuación de esos perdedores grises del mal cine setentista, esos personajes como el prototípico Alberto de Mendoza de *El Infierno tan temido*, aunque en otra clave. Y aunque se intenta el gesto paródico, en el fondo su alcance es limitado. Un tema: los decorados precarios. Sí, efectivamente, les cayó el corralito en plena producción, pero ya hay una concepción de que una nave espacial argentina *debe* ser "trucha" (que las condiciones de producción acompañen después es otro cantar). No se cuestiona la elección estética, sino más bien el sentido de esa elección, la idea de alegoría, de "decir cosas importantes sobre el ser nacional" que recorre la película desde su puesta en escena, que niega en cierto sentido las posibilidades metafóricas del cine. Spiner es un director que, desde *La sonámbula*, propone el simulacro en primer plano, pero en este film tal situación es redundante. Recién el final, donde la palabra cobra visos de herramienta cinematográfica, tiene una potencia de puro cine que al resto de la película le falta. Eso sí, la historia de "Pisa o Pési" es graciosísima. **Leonardo M. D'Espósito**

LA INTÉRPRETE

The Interpreter

INGLATERRA, EE.UU., FRANCIA, 2005, '128, **DIRIGIDA POR** Sidney Pollack, **CON** Nicole Kidman, Sean Penn, Catherine Keener.

Es posible que el escaso consenso de Sydney Pollack entre la cinefilia más exigente responda, entre otras cosas, a la rutinaria y poco original puesta en escena de su cine, que casi no refleja interés –o capacidad– de su parte en armar un universo personal reconocible y visualmente atractivo. Aunque *La intérprete* no escapa a esas constantes de anemia estilística, hace de la carencia virtud, y cuenta eficazmente una historia que es lo más sólido filmado por él en los últimos años.

Su habitual coqueteo con los géneros –aunque más no sea, como en este caso, con el bastante anacrónico *thriller* político– y la confianza en dos de las caras más potentes del cine norteamericano actual, le dan a la película la consistencia suficiente como para involucrarnos en ella y preocuparnos por el destino de sus personajes. Mirar los rostros de Sean Penn –cuando no le permiten sobreactuar, como en este caso– y Nicole Kidman en la pantalla grande es una experiencia maravillosa por la poco convencional e intensa fotogenia de uno y la contenida turbulencia que se esconde bajo la belleza de la otra. No me parece que tener el tino como para percatarse de ello y trabajar el primer plano con la sobriedad de un retratista constituyan poco mérito.

El descubrimiento accidental, por parte de una intérprete, de un complot para asesinar al líder de la república africana de Motobo mientras da un discurso en las Naciones Unidas, y la consecuente investigación que la vincula al encargado de seguridad de los dignatarios, son el punto de partida de una serie de eventos y negociaciones cuyo alcance y pormenores ignoramos. La sorpresa última, algunos que otros símiles sentimentales alrededor de la necesidad de elaborar el duelo (por la muerte de un ser querido ¿y de una ideología?) y cierta retórica pacifista le quitan fuerza, pero el plano final del edificio de Naciones Unidas fundido a la arquitectura corporativa de Manhatan desmiente, tal vez de modo involuntario, toda pretensión tranquilizadora. **Marcos Vieytes**

CRUZADA

Kingdom of Heaven

EE.UU., 2005, 142', **DIRIGIDA POR** Ridley Scott, **CON** Orlando Bloom, Eva Green, Jeremy Irons, Liam Neeson.

¿Cruzadas políticamente correctas? ¡Con seguridad! Hollywood acaba nuevamente de lograr la hazaña, lo que de alguna manera sería loable. Digámoslo así: contando el cuento del héroe a pesar suyo (todos lo son, si no, ¿qué sería un héroe?), la película de Ridley Scott intenta decir que la culpa de las Guerras Santas es de los fanáticos, y que la gente, en realidad, hablando se entiende. También dice –digo "dice" y no "muestra"– que los cruzados "razonables" iban a Tierra Santa en plan colonos/*self-made-man*, una especie de utopía americana *avant la lettre* o *avant la découverte*, como guste el galo (el protagonista es francés, aunque hable en inglés en la tierra de Saladino y el actor haya nacido en Gran Bretaña), que de no ser por esos locos de siempre (acá son los Templarios, tan misteriosos que se les puede cargar cualquier culpa, aunque si el Vaticano –y sin dudas Ratzinger– los odia, no pudieron ser tan malos...) estaríamos en Globalandia, el Mejor de los Mundos desde hace siglos, caramba. Después de todo, ¿qué es Jerusalén? ¿El Templo, el Sepulcro, el Muro o la gente que vive allí? Defendemos una ciudad que no tomamos ante quienes vienen a recobrar algo que no perdieron. Perdón, eso lo dice el divino Orlando, en el momento "para el mundo moderno" de la película, vergonzoso como el cartel final que reduce la cuestión Oriente Medio sólo a la religión, dejando el petróleo de lado, otra vez dando a entender que Bush es idiota, no malvado. Todo esto funcionaría bien si la puesta en escena hubiera elegido el artificio del viejo Hollywood y la pura aventura, la nobleza del juego que esconde verdades antes que el efectismo aburrido.del hiperrealismo digital. Jeremy Irons y Brendan Gleeson comprendieron el juego; Ridley Scott, desde hace mucho, no entiende nada. Además, con esas espadas pesadísimas, las peleas las hace la cámara moviéndose a la que te criaste y no la gracia de actores poniendo la carne al asador, como don Erroll Flynn. ¡Voto a Ivanhoe, Ricardo Corazón de León y a Saladino! **Leonardo M. D'Espósito**

LA CASA DE LAS DAGAS VOLADORAS

Shi mian mai fu

CHINA / HONG KONG, 2004, '119, **DIRIGIDA POR** Zhang Yimou. **CON** Zhang Ziyi, Takeshi Kaneshiro, Andy Lau.

Esta historia de dos hombres –y una joven amada por ambos– que participan desde bandos diferentes en las intrigas políticas chinas de la dinastía Tang, despliega durante casi dos horas un sinnúmero de coreografías a cuál más despampanante, una paleta de colores variada y abrumadora, y el *ralenti* más barroco que yo recuerde en los últimos años. Naturalmente, el ojo se ve sorprendido y desbordado hasta un punto pocas veces alcanzado por imágenes tan premeditadas y excesivas. Allí es donde comienza mi problema con la película o, mejor dicho, con el director de la película. Intuyo que el énfasis en la puesta en escena delata su voluntad de imponerse a la historia y a sus personajes con una obstinación que hace naufragar nuestro interés por las acciones. El afán de protagonismo de Yimou lo obliga, incluso, a falsear el punto de vista del protagonista para agregar otra lucha-baile de ostentosa belleza (me refiero al plano en que Andy Lau finge sorprenderse ante la revelación de una identidad hasta entonces oculta, pero no para él, de modo que el espectador sea engañado durante un par de minutos más, y así pueda creerse una escena dramáticamente superflua sin esa mentira) a la sombra del bosque más intensamente verde que hayamos visto nunca, y así cosechar la admiración irreflexiva del espectador. Sin embargo, para entonces ya no puede contar con nuestra confianza, la historia ha perdido credibilidad y los personajes son instrumentos retóricos de un determinado discurso fílmico: aquel que sacrifica la respiración espontánea de una escena –y la autonomía de los personajes– en pro de la demagógica imagen sublime del martirio por amor. Ya sin las magnéticas presencias de Jet Li, Maggie Cheung y Tony Leung –protagonistas de la también recargada *Héroe*– siento que Yimou quiso filmar un melodrama de acción *for export* y apenas si rodó algo con esta última característica: un producto calculado, que extiende cada plano varios minutos más de lo necesario, neutraliza la belleza exacerbándola, y estiliza la muerte con pasmosa impunidad. **Marcos Vieytes**

TIEMPO DE VOLVER

Garden State

EE.UU., 2004, 109', **DIRIGIDA POR** Zach Braff, **CON** Zach Braff, Natalie Portman, Iam Holm y Peter Sarsgaard.

La culpa es de Zach Braff, protagonista de la seriecomedia *Scrubs*. Es su culpa porque, dispuesto a demostrar que detrás de su carcasa de actor joven apto para las morisquetas hay un artista sensible y creativo, ejecuta el protagónico, el guión y la dirección de *Tiempo de volver*. Estamos frente a un relato de aprendizaje emocional + vuelta al nido + vuelta desde el fracaso como aspirante a actor desde Los Ángeles + desintoxicación de pastillas. Y frente a una pátina de independentismo *sundanciano* con más tics que la más *ticosa* producción de la gran industria. Esa gran industria, sin embargo, suele tener desperdigados por ahí montajistas sabios, algún consultor de guión que puede sugerir cortar un poco las sentencias de "abismos emocionales" y lecciones de vida, camarógrafos dispuestos a ayudar a resolver con gracia visual una escena, expertos en musicalización que se pronuncian para impedir que caiga en cualquier momento la cancioncita que nos gusta. Nada de esto parece haber ocurrido en *Tiempo de volver*, y la culpa debe recaer en el primerizo Braff, que se pone en cuadro actuando con cara de yo no fui. Pero fue él, y no nos ahorró un chiste malo-absurdo por cada escenita (*Medieval Times*, *Star Trek*, un par de cocodrilos, las excentricidades del rico, etcétera), ni la irrupción por doquier de –más allá de Nick Drake– toneladas de guitarritas acústicas con vocecitas melifluas y deprimidas a repetición puestas a la bartola, ni tampoco una idea de *sensibilidad* cuyo clímax tiene lugar frente a un gran pozo en la tierra donde se habla del "abismo de la vida". Ay los jóvenes independientes, ay el ¿rock? independiente de los americanos e ingleses aburridos y tristones, ay los chistes de bolas de perros, ay la lluvia anunciada por Portman actuando de actriz, ay los *ralentis* para cualquier cosa, ay el abrupto final. Todo esto es culpa del joven Braff, otro jovenzuelo sensible (cito a Pappo: "Me tienen cansado"). Lo que no es culpa de Braff es que esta película haya recibido buena acogida en festivales, muchas críticas a favor y fanatismos varios. **Javier Porta Fouz**

MASACRE EN LA CÁRCEL 13

Assault on Precinct 13

ESTADOS UNIDOS-FRANCIA, 2005, 109', **DIRIGIDA POR** Jean-François Richet, **CON** Ethan Hawke, Laurence Fishburne.

Yo no quiero copiar ningún otro film, simplemente conseguir su atmósfera. (John Carpenter) Muchas cosas han cambiado en 29 años. En este caso, la película es una *remake* homónima (en el original) del segundo largometraje de Carpenter. Esta *Masacre en la cárcel 13* recupera esa "atmósfera" del asedio tan cara a la película original y a las películas de Carpenter en general, si bien mantiene diferencias con su predecesora de 1976. ¿Qué cosas han cambiado? En primer lugar, las condiciones de producción: de una película de clase B escrita, dirigida, montada y musicalizada por el mismo Carpenter, mezcla de western-gángsters-horror y poblada de trazas cinéfilas que conducen a Hawks, Hitchcock y Romero, se pasa a una producción mucho más industrial, con actores costosos, explosiones y tiros ruidosos, efectos "más" especiales y demás, cuyas citas se detienen en la original (Bishop es ahora el preso estelar, mientras que en la original era el nombre del teniente a cargo de la comisaría). En segundo lugar, en esta oportunidad tanto las motivaciones de los personajes como las excusas argumentales que hacen avanzar la acción están justificadas desde un lugar de corrección y ampliamente explicadas –los antecedentes del sargento Roenick (Hawke) como policía encubierto y la corrupción de las fuerzas de la ley–, mientras que en la original se manifestaba directamente una cultura del odio entre pandillas y policías, sin siquiera atisbos de piedad (es impensable encontrar el asesinato a sangre fría de la niña en alguna película actual). A pesar de las modificaciones, este film del ignoto francés Richet reaviva el placer producido por el de Carpenter, la atmósfera original es en parte recuperada a pesar de los cambios y de una media hora final de menor rigor, recreando un ámbito donde los personajes pueden ser tercamente nobles sin importar de qué bando estén, ya que los límites entre algunos buenos y algunos malos se confunden y alternan a lo largo de un relato que fluye homogéneo a fuerza de tiros y acción. Así, como en las películas de hace años. **Fabiana Ferraz**

KINSEY, EL CIENTÍFICO DEL SEXO

Kinsey

EE.UU., 2004, 118', **DIRIGIDA POR** Bill Condon, **CON** Liam Neeson, Laura Linney, Chris O'Donnell, Peter Sarsgaard.

Blandengue, insectólogo, ingrediente de cualquier insípida sopa cuáquera, Kinsey vendría a ser, en el lenguaje piola de la tribuna, un pecho frío. Hijo bobo de un padre bobo y turro, idiota de la familia con un master sobre avispas en Harvard (¿A quién se le ocurre?); el pobre Alfred Kinsey debía tener tanto levante como un crique de tijera para un transbordador espacial. ¿Qué le quedaba a semejante aparato si no inventar una revolución sexual? No habrá sido la primera, ni será la última, dirigida por un gil de lechería. Así de injusta es la historia. Pero la revolución que crea Kinsey tiene, fatalmente, el sello de su origen: pacata, puritana, esclava de las pruebas de laboratorio. El macho y la hembra americanos, sus discípulos, su mujer, él mismo son avispas de un panal sin Reina Madre, sometidos a la vigilancia de un Hermano Mayor que vigila y obtiene acatamiento sin hacer notorios ni su nombre ni su presencia (¿El capital? ¿La ética protestante? ¿El club de admiradores de Louisa May Alcott?).

A la revolución de Kinsey, devenido finalmente en hijo pródigo y profeta de la estadística y la tolerancia (Bush y nuestro flamante papa Benedicto nosecuánto serían los Giuliani del orden sexual), según Bill Condon, le falta lo que tenía *Dioses y monstruos,* uno de sus anteriores, estimables trabajos como director: pasión, locura, arbitrariedad. Aquí todo es sexualmente correcto en tanto esté pesado, calibrado y balanceado según la abúlica regla del Dr. Kinsey y su coro de discípulos encuestadores, de ahí la monotonía, el desinterés, que desembocan en el inevitable bostezo. Una película apta para biólogos, etólogos, tal vez sociólogos. Valijeros (si aún existen) abstenerse.

El señor K del hemisferio norte fue, según Condon, el Robespierre de la rebelión sexual. El dique para el tsunami que, tal vez, se venía de todos modos. Evaluar, controlar, medir. No hay mejor forma de atajar los instintos. **Eduardo Rojas**

HERMANAS

ARGENTINA, 2004, 88', **DIRIGIDA POR** Julia Solomonoff, **CON** Valeria Bertucelli, Ingrid Rubio, Milton de la Canal.

Solomonoff realizó cuatro cortos antes de *Hermanas*. El último de ellos se titula *Ahora,* y cuenta la historia de una joven que tiene la oportunidad de hablar y sobre todo discutir con ella misma veinte años después. Si bien el corto no es, a mi entender, demasiado logrado, sirve para plantear una comparación con *Hermanas*. Tanto *Ahora* como *Hermanas* son historias de dos mujeres en conflicto que se ven obligadas a comprenderse mutuamente para poder seguir adelante. Las hermanas que del título del largo se encuentran separadas ideológicamente. Ambas vivieron la última dictadura militar, sólo que mientras Elena (Bertucelli) decidió mantener una posición más bien pasiva, ajena a cualquier tipo de movimiento rebelde y protegiendo a los suyos hasta las últimas consecuencias, Natalia (Rubio) antepuso las causas sociales y políticas. Pasada la dictadura, ambas se encuentran en Texas, lugar en el que vive Elena, luego de ocho años de ausencia (Natalia se vio obligada a exiliarse). La revelación de ciertas verdades genera conflictos que deben resolverse en base al perdón y mutua comprensión (la propia directora mencionó en una entrevista a *La Nación* que lo fundamental para ella es recomponer vínculos que la dictadura había dañado). Además de las muy buenas actuaciones de las protagonistas, *Hermanas* también se destaca por un cuestionamiento lúcido al cinismo que muchas veces se esconde detrás de la sacralización de los valores familiares, mostrada en el film como una excusa muchas veces utilizada para aplicar la filosofía del "no te metas". Sin embargo, el film también padece de una puesta en escena excesivamente prolija (la detención militar de uno de los jóvenes, por ejemplo, filmada con música de fondo y tratando de esconder todo lo posible la brutalidad del acto en cuestión, peca de frío esteticismo) y, sobre todo, de una suerte de subtrama policial que se construye a partir de una novela que aparece de manera más bien forzada y termina por restarle credibilidad a la historia. **Hernán Schell**

INCONSCIENTES

ESPAÑA / ALEMANIA / ITALIA / PORTUGAL, 2004, 100', **DIRIGIDA POR** Joaquín Oristrell, **CON** Leonor Watling, Luis Tosar.

Buenos Aires tiene psicoanalistas por doquier. Y los psicoanalistas van al cine. Y a los psicoanalistas les gusta ver a Freud en pantalla. Quizá la gente de Eurocine haya pensado en estas cosas al distribuir *Inconscientes* en los cines porteños; o eso me viene a la mente ante una película aburrida e inconducente en casi todo lo que propone: el film de Joaquín Oristrell es más o menos –más menos que más– gracioso, más o menos Jean-Pierre Jeunet y más o menos película de enigma a-la-Conan-Doyle. Y, claro, mucho Freud para principiantes. 1913: el esposo de Leonor Watling (hermosa como con Almodóvar) decide abandonar todo lo que era su vida; ella, investigar las causas de tal abandono con la ayuda de su cuñado y potencial amante. Lo que sigue es esta investigación; la pista que organiza la narración del film es la tesis que el psiquiatra desaparecido ordena destruir: "Cuatro casos de histeria" o algo por el estilo.

Estos cuatro casos nos llevan a cuatro "episodios" que van haciendo avanzar la investigación y el relato. O esa es la intención: el problema fue que poco interesó el enigma, porque el guión por capítulos no encuentra casi nunca la manera de manejar la información para generar algún tipo de entusiasmo. Las pistas llevan a conclusiones aisladas que parecen ser sólo una excusa para un final enredado y para desarrollar la subtrama amorosa entre Watling y Luis Tosar, además de algunos gags de raíces psicoanalíticas que se quedan por lo general en la demagogia estéril (la parálisis histérica de la protagonista, la envidia fálica de la lesbiana). Pero tampoco emociona demasiado la relación protagónica: los personajes intentan construirse desde paródicos estereotipos de los pensamientos de la época (psicoanálisis de *avant garde* y literatura decimonónica para ella; conservadorismo científico para él), y nuevamente se cae en el guiño en busca de una complicidad masturbatoria. Esta vez en detrimento de cualquier humanidad, para una película que se regodea en una comicidad de época sin demasiados riesgos y con poquísimos hallazgos. **Tomás Binder**

XXX 2: ESTADO DE EMERGENCIA

xXx: State of the Union

ESTADOS UNIDOS, 2005, 101', **DIRIGIDA POR** Lee Tamahori **CON** Ice Cube, Samuel L. Jackson, Scott Speedman.

El primer agente XXX era un forajido empleado por una agencia gubernamental (que hacía de la CIA algo cercano al PAMI) para... –suspenso– ...¡salvar al mundo y quedarse con la chica! Mediante el respeto –y explotación– de objetos *trash* de la cultura (videojuegos, cómics, deportes extremos), *XXX* lograba convertirse en una versión 2.1 del agente James Bond. En *XXX 2: Estado de emergencia*, continúan el espíritu contratista y la hazaña del salvataje, pero se trueca a Vin Diesel por el negro y rapero Ice Cube (*Fantasmas de Marte*). Entonces, el director Tamahori explotará el universo del "negro rapero maloso con cara de culo y ganas de fajar *ad infinitum*". Tal estereotipo es agotado mediante su reducción a una frase hecha, a un rap que suena de fondo o a un crimen. Semejante acto de *blackplotation* atomiza, al convertir todo en caricaturesco *loop*, a lo único que podría funcionar en el film: las recargadísimas escenas de acción. **Juan Manuel Domínguez**

***XXX2: Estado de emergencia*, uno de esos títulos bien feotes.**

MISS SIMPATÍA 2: ARMADA Y FABULOSA

Miss Congeniality 2: Armed and Fabulous

ESTADOS UNIDOS, 2005, 117', **DIRIGIDA POR** John Pasquin **CON** Sandra Bullock, Regina King, Enrique Murciano, William Shatner, Heather Burns.

En la primera *Miss Simpatía*, la cuestión giraba en torno a cómo la agente del FBI Gracie Hart (Sandra Bullock) mutaba de chica desprolija, tanto en su vestimenta como en sus modales, a supermodelo. Debido a la fama adquirida, en esta segunda parte, Hart deberá convertirse en la cara pública del FBI y lidiar con: ser parte de una pareja despareja, resolver un secuestro y criticar la construcción de un producto de consumo masivo "a la Britney Spears". Mas allá de jamás decidirse por algún registro, el principal problema de *Miss Simpatía 2: Armada y Fabulosa* es que posee como único punto de partida y llegada la idea explotar el preconcepto que creó el personaje de Gracie Hart.

Se coloca, de forma episódica, al personaje en tal o cual lugar común (asilo de ancianos, cabaret de travestis) en plan de ver qué puede llegar a hacer. Semejante ombliguismo y miopía hacen de *Miss Simpatía 2* algo menos parecido al cine y más cercano a un piloto de serie de TV. **JMD**

BOOGEYMAN, EL HOMBRE DE LA BOLSA

Boogeyman

ESTADOS UNIDOS / NUEVA ZELANDA / ALEMANIA, 2005, 89' **DIRIGIDA POR** Stephen Kay, **CON** Barry Watson, Emily Deschanel, Skye Mccole Bartusiak

Hay una decisión fundamental para toda película de terror: poner frente a cámaras a un monstruo carismático (como suele suceder dentro de un género que busca constantemente construir franquicias) o intentar que esa fuente originaria del pánico permanezca fuera de la pantalla, como ocurre en *El proyecto Blair Witch* o en *Poltergeist*. *Boogeyman* esquiva la toma de esa decisión. El director Kay oculta al monstruo en la primera parte de la película y lo hace aparecer más tarde, de manera similar a lo que hizo Salva en *Jeepers Creepers*. Pero si en *JC* esa materialización duplicaba el miedo, aquí la presencia de un hombre de la bolsa alevosamente animado le resta terror a *Boogeyman*. Encima, antes de esa aparición todos los sustos eran producto de ruidosos golpes de efecto y el atractivo del film residía exclusivamente en la ambigüedad entre la imaginación de un protagonista con trastornos mentales y la existencia fehaciente del monstruo del ropero. Pero el cuco finalmente sale del closet y disipa la incertidumbre junto con todo interés por el destino que correrán los personajes. **Nazareno Brega**

EL GRAN GATO

ESPAÑA, 2002, 105', **DIRIGIDA POR** Ventura Pons, **CON** Luis Eduardo Aute, María del Mar Bonet, Tonino Carotone, Los Chichos, Bejamín Escoriza, Manel Joseph.

Ventura Pons tuvo un comienzo de carrera brillante al dirigir el documental *Ocaña, retrato intermitente*. A través del seguimiento obsesivo del pintor travesti José Pérez Ocaña, Pons retrató el costado más alegre del under de la Barcelona posfranquista. En *El gran Gato*, documental sobre el fallecido rumbero Javier Patricio Pérez Álvarez, Pons le ofrece una nueva oda a su ciudad, a la que encuentra en versión preolímpica. Lo curioso es que si el director necesitaba de la omnipresencia de Ocaña en su ópera prima, aquí prescinde de toda imagen del rumbero para entrevistar a sus familiares, amigos y

colegas en la sala Zeleste, lugar donde solía presentarse el músico argentino. Esta decisión, junto con la reconstrucción de la obra del Gato a través de versiones de grupos contemporáneos, agiganta la idea de supervivencia en la obra del autor de "Se fuerza la máquina". Pero la película produce una sensación de repetición y tedio al estar fragmentada en quince secuencias separadas por las interpretaciones musicales. Una cantidad de canciones abrumante que perjudica a este documental-musical-biopic sobre El Gato Pérez y la cultura catalana de los 80. **Nazareno Brega**

LA GRAN SEDUCCIÓN

La grande séduction

CANADÁ, 2003, 108', **DIRIGIDA POR** Jean-Francois Pouliot, **CON** Raymond Bouchard, David Boutin, Pierre Collin, Lucie Laurier.

Para no depender de un seguro de desempleo, los 125 habitantes de un adorable pueblito francófono de Canadá harán lo que sea necesario para que algún doctor acepte residir en él, y así lograr el asentamiento de una fábrica de envases que les dé trabajo. Hacer "todo lo que sea necesario" incluye simpáticos sobornos, bien intencionadas escuchas telefónicas, hurtos bancarios que permiten la recuperación de la dignidad perdida y la monumental puesta en escena de una mentira que ya quisiera uno para esta nada seductora y muy demagógica película. Que a pesar de –y con– todo ello los autores de este asunto quieran sostener los ejes de significado "gente de ciudad/culta/perversa" contra "gente de pueblo/ignorante/buena gente" parece un chiste, pero no es más que una movida comercial bastante deshonesta. Basta con decir que lo mejor son dos minutos de fábula que se parecen a *Chocolate* (y ni siquiera a la de Claire Denis, sino a la de Hallstrom). **Marcos Vieytes**

CIELO AZUL CIELO NEGRO

ARGENTINA, 2003, 84', **DIRIGIDA POR** Paula de Luque y Sabrina Farji, **CON** Boy Olmi, Inés Rampoldi, Andrea Carballo, Zoe Trilnick, Luis Ziembrowski, Diana Lamas, Martín Borisenko.

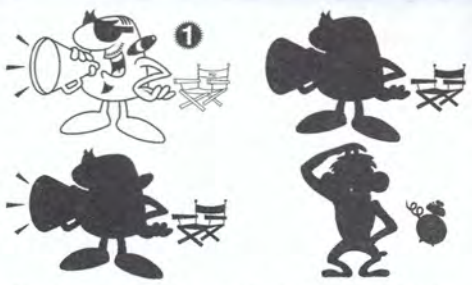
En la difícil encrucijada entre la danza y el cine, entre la cámara documental hábil y la puesta teatral, sin nunca querer conciliar esos extremos, la película del dúo Farji / De Luque sitúa un relato fragmentado, inestable, desposeído de parentescos en el cine argentino, aunque algo vinculado con cierta tendencia del videoarte. La relación con *Alicia en el País de las Maravillas*, a partir de una voz que abusa de la repetición, termina por anclar la película en un lugar demasiado específico, fascinado en duplicar indefinidamente su propio universo sin crear un verdadero laberinto de referencias ni una superficie lo suficientemente sólida como para hacerse cargo de tanta fracción de cultura. **Diego Trerotola**

VOCES DEL MÁS ALLÁ

White Noise

ESTADOS UNIDOS / CANADÁ / INGLATERRA, 2005, 101', **DIRIGIDA POR** Geoffrey Sax, **CON** Michael Keaton, Chandra West.

A partir de los primeros minutos de esta película, darse cuenta de su propósito es una tarea bastante sencilla. No me refiero con esto a cuestiones de género, puesto que aquí el suspenso y el terror no se trabajan en absoluto, ni tampoco se juega con sus clásicas fórmulas. La elementalidad del film de Sax está en la disyuntiva de creer o no creer en el Fenómeno de Voces Electrónicas (o FVE), lo cual se estaría constituyendo en una discusión propia del plano extracinematográfico. Este fenómeno, que permitiría escuchar y ver a los muertos mediante grabaciones electromagnéticas, posee una cualidad altamente perturbadora que la película, en lugar de explotar en beneficio de una trama de suspenso, conduce hacia un costado de sentimentalismo que molesta por su reiteración. Pero como los cabos sueltos deben cerrar en algún momento, se introduce un flashback explicativo y arbitrario por donde se lo mire. Y como frutilla del postre, el plano final es de una incoherencia tremenda y termina provocando risas involuntarias. **Milagros Amondaray**



Observa con atención estos dibujos. Busca cuál de las siluetas en negro es exactamente igual a la figura Nº 1.

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CINERAMMA®

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

ASOCIATE HOY

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

OTRA COSA

LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	JORGE AYALA BLANCO (EL FINANCIERO (MÉXICO))	JORGE BERNÁRDEZ (FM FARO - NACIONAL)	RICARDO COTA (CRÍTICOS.COM.BR)	LEONARDO M. D'ESPÓSITO (EL AMANTE)	HERNÁN FERREIROS (ROCK & POP)	DIEGO LERER (CLARÍN)	MIGUEL PEIROTTI (LA VOZ DEL INTERIOR)	JOSEFINA SARTORA (CINEISMO)	DIEGO TREROTOLA (EL AMANTE)	
LA CAPTIVE	9		8	8		6		8	7	**7,67**
LA CASA DE LAS DAGAS VOLADORAS	7		5		8	7	10	8		**7,50**
KINSEY	9	6	7	7	6	6	7	5	8	**6,78**
BUSCANDO A REYNOLS		4		7		7			8	**6,50**
MASACRE EN LA CÁRCEL 13	7	6	4	7	6	6	7		7	**6,25**
CAMA ADENTRO	6		9	5		6		5		**6,20**
RONDA NOCTURNA	7	3		5	7	6		6	9	**6,14**
LA GRAN SEDUCCIÓN	7			5						**6,00**
LA CAÍDA	8		7	4		3	7	6		**5,83**
HERMANAS		7		6		6			4	**5,75**
TIEMPO DE VOLVER	8	7				7			1	**5,75**
INCONSCIENTES	6	6	8	4		4	5	6		**5,57**
LA INTÉRPRETE	6	6	7	6	4		6		4	**5,57**
LA MARCA DE LA BESTIA	6	7					5		4	**5,50**
CRUZADA	6	7	4	4	4	6	7			**5,43**
ADIÓS QUERIDA LUNA				4		5			5	**4,67**
XXX2: ESTADO DE EMERGENCIA	5		4	4						**4,33**
MISS SIMPATÍA 2	4	4	3	5						**4,00**
VOCES DEL MÁS ALLÁ	5	4		2	2		5			**3,60**
BOOGEYMAN - EL HOMBRE...	5	3		3		5	2		2	**3,33**

¡SI!

AHORA PUEDE SUSCRIBIRSE A EL AMANTE Y RECIBIR TODOS LOS MESES LA REVISTA DE MANOS DE SU CANILLITA. COMPLETE EL CUPÓN Y ENVÍELO POR CORREO. SU KIOSQUERO HARÁ EL RESTO.

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

QUIERO UNA SUSCRIPCIÓN ANUAL (12 NÚMEROS) Y UN LIBRO GRATIS

TIPO DE SUSCRIPCIÓN

- ☐ ARGENTINA: $ 90
- ☐ PAÍSES LIMÍTROFES: US$ 75 (GASTOS DE ENVÍO INCLUIDOS)
- ☐ RESTO DE AMÉRICA: US$ 100 (GASTOS DE ENVÍO INCLUIDOS)
- ☐ RESTO DEL MUNDO: US$ 130 (GASTOS DE ENVÍO INCLUIDOS)

REGALO

- ☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
- ☐ LIBRO WIM WENDERS

Envíe este cupón y un cheque a la orden de: **Ediciones Tatanka S.A.** Lavalle 1928 (C1051ABD), Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de **El Amante**: 4952-1554. O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE | NÚMERO | PISO | DPTO. | CÓD. POSTAL

TELÉFONO | CALLE LATERAL 1 | CALLE LATERAL 2

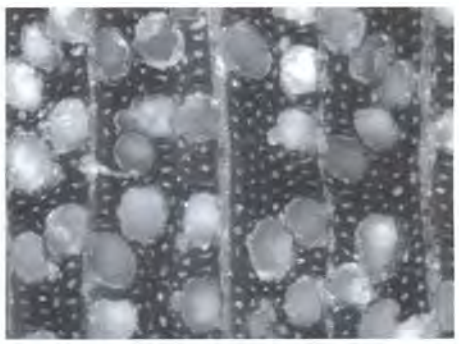
LOCALIDAD | PROVINCIA | PAÍS

El cine industrial español, sumido en el autismo, guarda escasa o más bien nula relación con el video independiente, un campo marginal que vale la pena explorar. **por JAIME PENA**

CINE **DESDE ESPAÑA**

Cómo ser bueno

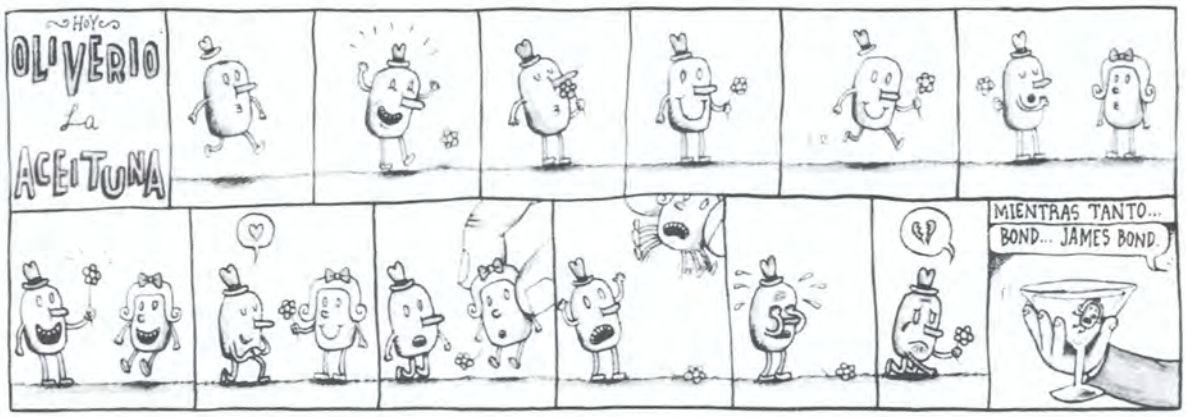
¿Conocen *Cómo ser buenos*, la novela de Nick Hornby? Su protagonista masculino es David, quien escribe para un diario local una columna titulada "El hombre más airado de Holloway", en la que da rienda suelta a todas sus frustraciones como novelista y como ciudadano en permanente *cabreo*. Pues en los meses que llevo escribiendo esta columna me he identificado plenamente con David en más de una ocasión: "El hombre más airado (no de Holloway, sino) de España". Necesitaba encontrar esa película que me permitiese hablar abiertamente bien del cine español, deseo que, como habrán ido comprobando, pocas veces he podido cumplir. La cosecha de los últimos meses está muy lejos de satisfacer los paladares menos exigentes, y todo hace prever que habrá que aguardar hasta después del verano para que lleguen los títulos en los que el cine español va a depositar todas sus esperanzas artísticas o comerciales del año, desde Isabel Coixet a Montxo Armendáriz, pasando por Fernando León o Isaki Lacuesta. Pero bueno, como les iba diciendo, este mes yo también he decidido aceptar los consejos de Hornby y me he propuesto ser bueno. Voy a resistir la tentación de citar aquellas películas que a lo largo del último mes me han gustado poco... o más bien nada, para centrarme en algo que realmente he disfrutado. La solución pasa por renunciar al cine y ampliar la búsqueda al campo del video. Y no me refiero al videoarte, aguas pantanosas en las que no pretendo adentrarme. Hablo de eso que en otros países llaman cine o video independiente. El problema con el que nos encontramos es que el cine independiente español no existe, vamos, no más allá de media docena de títulos en una producción anual que supera el centenar de largometrajes. Si interrogan a un productor español les dirá que él hace cine independiente. *Independencia* se traduce aquí por ausencia de lazos empresariales de la productora con una cadena de televisión, y carece de connotaciones estéticas. Según estos parámetros, el 90 por ciento del cine español es independiente, pero ya sabemos que las cosas no son realmente así.



Imágenes de *Lai*, una sorpresa en formato de mediometraje en el cine español.

Así que busco, busco y finalmente lo encuentro. Lo tenía sobre la mesa, en algún caso desde hace meses. ¿Recuerdan a Ramón Lluís Bande? Los espectadores del Bafici 2003 seguro que sí, pues allí se presentó *El fulgor*, uno de los ¿documentales? más insólitos de la producción reciente española. Su último (o quizá penúltimo) trabajo se titula *Divina Lluz* y sería fácil describirlo como once videoclips que ilustran el álbum homónimo del dúo asturiano Mus. Y si bien *Divina Lluz* cumple a la perfección su razón de ser primigenia como acompañamiento visual de la música de Mus, sus poderosas imágenes consiguen trascenderla al situarse en su mismo registro emocional, a medio camino entre la desolación y la melancolía, hasta el punto de que podemos llegar a dudar qué fue antes, si la música o las imágenes. El cámara de *Divina Lluz* es Juan Luis Ruiz, autor por su lado de dos extraordinarios documentales, *Lluvina* y *Medrana* (este firmado junto a Lucía Herrera), que merecerían haber alcanzado mayor repercusión. Como si de un Wang Bing asturiano se tratara, Ruiz y Herrera parecen embarcados en un proyecto a largo plazo que tiene por objeto la recuperación de la memoria histórica a través del retrato de un campo asturiano progresivamente despoblado, y de un proceso de desindustrialización que se ha ensañado con la minería y la siderurgia (los mismos paisajes industriales tan caros a la cámara de Bande), y que ha conducido a una especie de parálisis social. Desolación y melancolía: algo pasa en Asturias.

En la última edición de Cinéma du Réel, la gran triunfadora ha sido *El cielo gira*, el segundo premio internacional de importancia que ha obtenido la película de Mercedes Álvarez (ya saben cuál ha sido el tercero). Pero la sorpresa española del festival parisino la ha deparado una pequeña obra en video de apenas 42 minutos realizada por Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas, *Lai*. En principio estamos ante el típico documental observacional centrado en el proceso de restauración de un retablo medieval. Sin embargo, las bellas imágenes de *Lai* esconden mucho más. Por momentos, cuando la cámara se aproxima a las pinturas, es como si nos encontrásemos ante fotogramas congelados de Stan Brakhage. Al mismo tiempo, una voz femenina recita en anglonormando uno de los cuentos que conforman los *lais* de la escritora del siglo XII Marie de France, el *lai* titulado *El ruiseñor*. Desde este punto de vista, tal y como el propio título deja entrever, estamos ante una de las más pertinentes y plausibles adaptaciones literarias que el cine español ha abordado en los últimos tiempos, al menos desde, precisamente, el principal referente de la película de Aidelman y de Lucas, *El sol del membrillo*, a su vez apócrifa adaptación de *El retrato oval* de Poe. Se ve que para ser buenos hay que pasarse a la literatura.



ENTREVISTA CON **LINIERS**

Observaciones chiquititas

Los dibujos de Liniers son recibidos con alegría por buena parte de esta redacción. Salió *Macanudo 2*, ¿por qué no entrevistar a su creador? **por JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

***Macanudo 2*, la segunda recopilación de tus trabajos, comienza con la siguiente cita del historietista Chris Ware: "El vocabulario posible de los cómics es, por definición, ilimitado...". ¿Por qué esa frase?**

En el anterior *Macanudo* hay una cita del creador de la tira cómica Calvin y Hobbes, Bill Whaterson. A mí me gustan mucho las frasecitas, los epígrafes de los libros, y cuando estaba haciendo la primera compilación pensaba a quién poner o qué autor me gustaba mucho. Y después me di cuenta de que quería, y debía, poner a historietistas. Justo encontré esas dos que son perfectas porque esas frasecitas decían lo que yo pensaba de la historieta.

En *Macanudo* jugás mucho con las perspectivas, los encuadres, el uso del espacio y los tiempos de la narración en las viñetas. Y lográs algo muy poco común en la historieta tradicional. ¿De dónde viene eso?

Soy muy fanático de los primeros 30 años de la historieta americana, sobre todo de la parte del humor absurdo tipo *Krazy Kat* o *Little Nemo in Slumberland*. Esos tipos, como George Herriman (*KK*) o Winsor Mc Cay (*LNIS*), estaban inventando el lenguaje puramente gráfico. Pero a su vez, en su genialidad, planteaban sus propios límites. Por eso trato de obligarme a cambiar el diseño, a dibujar mucho, a alterarme para no aburrirme yo. La historieta, sobre todo la tira cómica, me daba la posibilidad de hacer cualquier cosa y me parece que, sí, hago cualquier cosa.

Igual, esa "cualquier cosa" se convirtió en un universo bastante identificable.

Yo soy mis macanudismos y muchas cosas más. Mi laburo es una especie de ensalada gigantesca donde revuelvo, pruebo y condimento de nuevo un montón de mis influencias. Obviamente que trato de que mi estilo sea personal, que sea un laburo honesto, pero mi universo está compuesto por un montón de lados: Charles Chaplin, Woody Allen, los Monty Python, Quino, *Peanuts*, Chris Ware, el historietista argentino Max Cachimba. Me gusta todo eso y si, cuando empecé a armar la tira, hubiese dicho "voy a hacer una tira sobre nenes", habría perdido ese absurdo Monty Python. Y quería evitar que existiera un solo registro de humor.

Es frecuente, más allá de que el protagónico del chiste sea un planeta o un piojo, concentrar el espacio y las acciones de forma bastante acotada, no así limitada.

A mí me gusta mucho hacer foco en algo chiquitito, siempre me da la sensación de que lo chiquitito es bueno y lo grande es malo. Una generalización ridícula, ya sé, pero lo veo así. Entonces la guerra, los políticos, lo que ves en televisión, lo que leés en los diarios, los noticieros y sus "se cagan a tiros" y "el virus de", generalmente eso suele ser lo que considero grande. Pero mirás a tu costado y no hay virus sino que ves un "¡Eh, chabón! ¿Qué hacés?", ves a tu mujer, ves a Ramírez, ves un pajarito que pasa por la ventana. Y de ahí, de ese ver y esos veres, está bueno empezar a armar. El laburo del diario es mostrar la cosa gigantesca y fea, entonces está bueno regalar diez centímetros de cosas chiquititas, de *Macanudo*.

Pero, por omisión, mencionás a esa cosa fea y gigantesca.

Generalmente, me pasan cosas todo el tiempo y siento que le pasan a todo el mundo: cuando me pongo desodorante en

invierno, la paso pésimo. Lo que pasa es que le gente no se da cuenta, se olvida de reírse en ese momento. *Macanudo* está hecho con una visión positiva del ser humano. Por ahí no de las situaciones que puede generar. Pero si lográs resaltar eso pequeño, como decís vos, estás hablando mal de lo grande. Muchos chistes míos no son exactamente la alegría de vivir, sino observaciones chiquititas de las cosas que me pasan. Soy muy "ánimo cambiante", y eso está en la tira, y por eso, creo, engancha: son llamaditos de atención.

Más allá del registro, tu humor suele jugar con lo cotidiano, ya sea por una violación, un lugar común del imaginario social o por su traslación a seres como pingüinos o aceitunas. ¿Por qué?

De vez en cuando se me ocurre una idea que es tan chiquita que digo: "Ay, qué lindo". *Gente que anda por ahí* es eso, es encontrar el momento más chiquitito de una persona. Había una tira de las que componen *Gente...* donde aparecía un señor que daba su paso Nº diez millones. No te das cuenta de esas cosas, yo no sé si lo habré dado ya o no. Pero es un momento gigantesco, un número súper redondo, ¡guau!, y nadie lo festeja nunca, porque no se lleva la cuenta. El primer paso más o menos te lo festejan pero diez millones no. Cuando encontrás algo tan chiquitito, tan pelotudo, pero tan a su manera lindo, ahí como que está bueno seguir mirando. *Macanudo* es mi forma de hacer películas chiquititas.

Igualmente, en *Macanudo* lográs encapsular en un solo gesto (haciendo flotar a dos personas, por ejemplo) cosas tan grandes como, digamos, el amor.

Tratás de mostrarlo en un detalle solo. Yo no le digo sonetos a mi mujer, le digo cosas muy ridículas. El humor funciona con la identificación, con cierta empatía con los personajes, en base a un ida y vuelta. Me gusta que los apellidos de mis personajes suenen a normal, a genérico: un Ordóñez, un Gómez, un Jiménez. Una vez un hombre me paró en la calle y me dijo que estaba orgulloso porque lo había puesto en el diario, le pregunté por qué, y respondió: "Porque me llamo Álvarez".

¿Qué papel cumplen en tu universo las citas intertextuales de gente como Luis Buñuel o de objetos como *Mujercitas*?

Odio el comentario "el público no lo va entender". Me molesta esa premisa de "el mundo es estúpido". No creo que sea así. Si hay un personaje o cita que quiero resaltar, lo hago: a los que conocen la fuente les da otro color, pero a quienes no, puede llevarlos hacia ese objeto. Hay gente que busca algo en mis chistes que no está ahí, que no existe. No hago trucos ni adivinanzas, lo que es el chiste es lo que esta ahí pintado en acuarelas, te puede hacer gracia o no, pero no hay nada que entender. Dice Maitena, y creo y mucho en esto, que si tenés una buena idea arruinarla con un chiste malo no tiene sentido.

¿Y los habitantes de *Macanudo*? ¿Por qué ellos y no otros?

Hay diferentes niveles de personajes que tengo, algunos son muy unidimensionales. El señor que traduce las películas... es ese solo chiste. En cambio, Enriqueta y Fellini son complejos. Ella esta inspirada en mí, en mi mujer, en mi hermana. No quería que esa nena fuera Mafalda, y por ese motivo, Enriqueta nunca aparece con otro ser humano. Mafalda es para afuera, Enriqueta es para adentro. Con Z-25, el robot sensible, que llora con películas, libros y atardeceres, me burlo de mí mismo. Me pasa de llorar en el cine, por eso el personaje era para joderme a mí y a mis emociones.

Yo hago muchos experimentos para divertirme, pero también intento una experimentación amable. Quiero que *Macanudo* sea fresca, divertida, y para eso me juego por las ideas que tengo, sobre todo cuando son lo suficientemente extrañas, y a veces me sale bien y otros fracasan. Hago lo que más me gusta hacer, creo la tira que me gustaría leer a mí. Mi suerte dependía en gran parte de si había mucha gente como yo leyendo el diario.

Somos muchos...

Por suerte hay varios; por suerte parece que soy más común de lo que creía, por eso hay que tratar bien a la gente. Si son muy parecidos a mí, ¿cómo voy pensar que son tontos y que no van a entender nada? ■

POR SI ALGUIEN PREGUNTA

"Arte" (Fellini)

¿Qué hace una entrevista a Liniers, el dibujante, en una revista de cine? O simplemente ¿quién es este tipo? preguntará algún cinéfilo almidonado. Podríamos justificar de manera oblicua esta irrupción: que el cine forma parte del universo de la tira *Macanudo*, que hay un gato que se llama Fellini, que hay citas a algunas películas... o que cada tira de Liniers es un relato mínimo que puede parecerse a un cine "absurdindependiente", que algún lector de *El Amante* mandó una carta y elogió *Macanudo*...

Pero la realidad es que la tira *Macanudo* es leída y disfrutada por varios de los integrantes de esta revista, ya sea en su aparición diaria en *La Nación* o, sobre todo, cuando sale compilada en libros para que nosotros tengamos algo que ver y leer apenas termina el Bafici (ah, ¿el motivo de qué *Macanudo 1* y *2* hayan salido por esas fechas es la Feria del Libro?). Y está aquí esta entrevista porque la reciente aparición de *Macanudo 2* nos recordó cuánta felicidad nos provoca este mundo de Liniers lleno de pingüinos y otros bichos, de absurdidad, ternura, cotidianidad, inteligencia, paraguas y humor.

Javier Porta Fouz

Locuras, tiros y tango

Arriba, Delia Garcés y Hugo del Carril hablan con Marcelo Ruggero en *Gente bien*. En la otra página, Paulina Singerman sucumbe a los placeres populares en *Isabelita*, y Hugo del Carril e Irma Córdoba en *Tres argentinos en París*.

El canal Space emitirá durante junio y julio un ciclo de 30 películas de Manuel Romero, uno de los más populares e importantes directores de la historia del cine argentino. A continuación, además, se describen los méritos que lo convierten en uno de los mejores. **por SANTIAGO GARCÍA**

Manuel Romero nació en Buenos Aires el día de la primavera de 1891 y murió en la misma ciudad el 3 de octubre de 1954. Su carrera estuvo llena de éxitos y su obra artística incluye (los autores varían en uno o dos números) 146 letras de canciones y 177 piezas teatrales de distintos géneros. Su trabajo como letrista incluye varios clásicos, algunos grabados por Carlos Gardel y aún dentro del repertorio de las nuevas generaciones. Algunos títulos de su autoría son *Tiempos viejos*, *Tomo y obligo*, *Patotero sentimental* y las canciones que compuso para sus films. Su carrera como director se desarrolló entre 1935 y 1953, y suma 50 largometrajes, dos mediometrajes y un film inconcluso (de ahí que muchos hablen de 53 películas); de esos largometrajes, la gran mayoría también fueron escritos por él. Ser tan prolífico no es una cualidad positiva en sí misma, algunos de los peores directores de la historia del cine argentino lo han sido, pero en el caso de Romero está fuertemente ligado a su inagotable energía, trasmitida film tras film, casi sin descanso.

REGLAS BÁSICAS DEL CINE DE ROMERO. Manuel Romero es un cineasta clásico en la importancia que le da a la narración y a la claridad de la misma. En general, su cine nunca se caracterizó por la prolijidad en el montaje ni en la continuidad. Su potencia narrativa se basa en la fuerza de cada escena, de cada toma. Y ha logrado así una forma de continuidad distinta, la que da la convicción y la auténtica energía de cada momento. Romero sostuvo durante algún tiempo sobre sus hombros la producción de los estudios Lumiton, y luego de la aparición de otros directores, siguió siendo igualmente prolífico. En varias ocasiones llegó a hacer cinco películas por año, todas ellas muy populares. Sus films poseen unidad temática y estilística, pero no son todos iguales; de hecho, pertenecen a distintas líneas que Romero trabajó y desarrolló paralelamente, evolucionando cada una por separado. La velocidad y el entretenimiento son marcas en su cine. Las tramas se cruzan rápidamente, de forma simple y directa, las acciones están filmadas en pos de la claridad narrativa por encima de todo aunque sus films no carezcan de belleza. Su obra está influenciada por el cine norteamericano mudo y de los años treinta. Las secuencias de montaje tan famosas en el cine de gángsters son en Romero moneda corriente; así podemos ver en un minuto cómo pasan las horas, los días o los meses con claridad y agilidad, sin perder jamás el ritmo o el hilo de la trama. También ensaya sobreimpresiones (¡incluso para el flashback!, como en *Noches de Buenos Aires* y otras) que son funcionales copias de los más osados ensayos de fines del mudo y principios del sonoro en Hollywood, de los que *Amanecer* (1927) es el ejemplo más claro. En sus primeros films ensayó también el rescate a último momento y el montaje paralelo de Griffith. Otro recurso habitual es el *proyecting*, un método de fondo proyectado que evita tener que llevar a todo el equipo a filmar en exteriores. En *Tres argentinos en París* (1938) se hace un tour completo con Florencio Parravicini por esa ciudad con los fondos filmados previamente. No son sutiles, pero su abierta artificiosidad, hoy, le juega a favor. Cuando filma La Boca en *La vuelta de Rocha* (1937), hace algunos exteriores pero mayormente trabaja el *proyecting*. Campos de golf y demás escenarios también se resuelven con esta técnica. Al mismo tiempo, usa mucho el material documental, algo también heredado del Hollywood de los treinta. Estas tomas documentales hoy poseen encanto propio.

FOLLETÍN DE BUENOS AIRES. *Noches de Buenos Aires* (1935) es la ópera prima de Romero y allí aparecen elementos clave. En primer lugar, la mezcla de géneros que le da a gran parte de su filmografía un aire folletinesco irresistible. Sus films tienen canciones, romance, acción, suspenso, comedia, melodrama... El cambio de tono le resulta natural y se mueve de un género a otro dentro de un mismo film sin problemas. Los personajes se cruzan y la historia cierra sin dispersarse por estos cruces absurdos, dignos de los más exagerados melodramas aun cuando posean humor. En *Mujeres que trabajan* (1938), Pepita Serrador le dice a Mecha Ortiz que no regale su dinero porque "nadie está exento de una vuelta del destino"; en ese mismo instante, entra un canillita con los diarios en cuya portada ▶

En esta página, Alberto Bello contempla un mapa en la película *El tesoro de la Isla Maciel*, y Pedro Quartucci y Olinda Bozán tienen un momento romántico en *El caballo del pueblo*. En la otra página, Manuel Romero filmando una de sus películas más importantes: *Mujeres que trabajan*.

está esa vuelta del destino que acababa de ser anunciada –sin saberlo– por el personaje. Así de directo es Romero, así de veloz, así de impactante. No apto para paladares delicados, pero sí para espectadores amantes de un cine puro, directo, sin escenas de más, sin transiciones.

TURF, FÚTBOL Y BARCOS. La suma alocada de elementos de sus primeros films no incluye sólo el musical sino también otro elemento popular: el deporte. En *El caballo del pueblo* (1935), la trama gira en torno a las carreras. Este guión, originalmente pensado para ser protagonizado por Carlos Gardel, tiene todos los ingredientes necesarios y un ritmo siempre alto. Hay buenos y malos, nobles y estafadores. En *El cañonero de Giles* (1936), aparece el fútbol en una trama absurda con Luis Sandrini, que también opone los nobles del pueblo a los estafadores que sólo buscan dinero. Como buen film deportivo, el partido tiene suspenso y un final espectacular. Pero Romero vas más allá de todo lo visto: Sandrini escapa de su secuestro y en avioneta llega al estadio de River y... ¡se tira en paracaídas! A este disparate hermoso se suma *La muchachada de a bordo* (1936), film rarísimo al que Rodrigo Tarruella definió como "Los Tres Chiflados en el Acorazado Potemkin". Tiene muy buenos chistes, una historia dramática y unas largas escenas documentales con maniobras de la Marina completamente inaceptables en el cine argentino de hoy.

NOSTALGIAS. Otra línea del cine de Romero tiene que ver con los films nostálgicos. Aunque varias películas poseen esta clase de elementos, los cuatro protagonizados por Florencia Parravicini son los más representativos. *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), donde debuta Hugo del Carril cantando "Tiempos viejos", tango que resume la historia del film. Se trata de películas de época, donde la vejez, el exilio, las presiones sociales, la moral son los temas principales. *Tres argentinos en París* es la más lograda de estas películas, la más emocionante y la que mejor expresa la melancólica mirada del director. Algunas imágenes producen una nostalgia extra al remitir al universo gardeliano. *La vida es un tango* (1939) explota efectivamente el lado más melodramático con Hugo del Carril, pero Parravicini y Lusiardo se roban la película. *Carnaval de antaño* (1940) se parece a *Los muchachos...* aunque en lugar de la rubia Mireya está Margot.

MUJERES DEL MUNDO... *Mujeres que trabajan* es la comedia de lucha de clases por excelencia. Un grupo de trabajadoras se enfrenta una mañana con un grupo de pitucos que vuelven de juerga. La casualidad quiere que una de esas pitucas quede en la calle –luego del suicidio de su padre– y tenga que vivir en la misma pensión que ellas cuando todos sus amigos ricos la abandonan. Entre las proletarias está Pepita Serrador, quien lee a Carlos Marx y tiene ideas socialistas. "Tendrán que pasar muchos años para que podamos civilizar un poco a la humanidad", dice ella entre muchas otras frases por el estilo. Como ocurre frecuentemente en Romero, una de las mujeres queda embarazada del patrón, que la abandona, pero siempre es apoyada por sus compañeras.
Muchachas que estudian (1939) comienza en un club estudiantil femenino donde se desarrolla el debate "El matrimonio y la mujer que estudia". Pepita Serrador habla contra el matrimonio y su conferencia es contra el amor. El film incluye frases como "la lealtad entre amigas es todo en la vida". Poco a poco el amor se mete en las historias y los personajes van cambiando aunque la amistad entre mujeres sigue siendo un valor fundamental. Como en *Mujeres que trabajan*, el plano final es de una tristeza total: se lo dedica al personaje que ha quedado en la calle y que no pertenece al grupo. En *Gente bien* (1939), un rico venido a menos (Enrique Roldán, imprescindible villano de Romero) intenta un casamiento para recuperar estatus pero tiene un hijo con su empleada doméstica; unos artistas le darán refugio a la madre soltera trabajadora, que deberá abrirse paso por sus propios medios en este melodrama sobre la moral pacata de la sociedad. En *Yo quiero ser bataclana* (1941), una compañía fracasada vuelve a Buenos Aires en tren y allí consigue un nuevo contrato, pero siempre con amores cruzados, personajes siniestros y mezclas de género en una comedia con un comienzo espectacular.

LA TRILOGÍA DE CATITA Y GOYENA. La trilogía conformada por *Divorcio en Montevideo* (1939), *Casamiento en Buenos Aires* (1940) y *Luna de miel en Río* (1940) figura entre lo más popular y valorado de la filmografía de Manuel Romero. Los films están protagonizados por Niní Marshall en su papel de Catita, y Enrique Serrano como Goyena. Las primeras dos películas no figuran entre lo mejor de Romero; se trata de films poco logrados, con toda una línea lastimera guiada por el personaje de Sabina Olmos (quien no trabaja en el último) y con Catita, que empieza a mostrar un lado más oscuro y menos simpático. La única marca de autor que posee tiene que ver con las infidelidades, los amores contrariados y la maternidad como un tema complejo y ambiguo. De los tres films, el más representativo de Romero es *Luna de miel en Río*, por su estilo ligero, con más personajes y con una trama policial con estafas incluidas, así como un ritmo mucho más efectivo y varios actores habituales de Romero: Tito Lusiardo, Juan Carlos Thorry, Alicia Barrié, Enrique Roldán y Carmen Del Moral.

LEGALMENTE RUBIA. Seis de las diez películas de la carrera de Paulina Singerman fueron dirigidas por Manuel Romero. Junto a ella, el director realizó algunos de sus mejores films. Y a Singerman le bastarían sólo estos para figurar entre las grandes actrices del cine argentino. El primero de ellos, *La rubia del camino* (1938), es una novedad tanto para Romero como para el cine nacional. Paulina interpreta a una joven de alta sociedad comprometida con un hombre al que no ama y cansada de la vacuidad de su vida. Aquí, su novio la engaña y ella responde comprometiéndose con un ricachón payasesco con quien no puede fingir mucho tiempo y huye a la ruta. Allí se cruza con un camionero (Fernando Borel) y luego de muchas peleas surge un romance. La historia le debe mucho a *Lo que sucedió aquella noche* de Frank Capra. Paulina volvería a filmar con Romero y a repetir la idea en varias películas incluyendo dos cumbres del cineasta: *Isabelita* (1940) y *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942). En ambos, la actriz interpreta a una chica de alta sociedad, harta de la vida entre ri-

cos, y también en ambos casos termina haciéndose pasar por proletaria, conviviendo con "¡el pueblo, el pueblo!" y enamorándose de un joven con ideas socialistas. El joven siempre es Juan Carlos Thorry, que en las dos oportunidades compone una canción con el nombre del personaje de ella. En las dos películas también actúan Tito Lusiardo, Sofía Bozán, Carmen Del Moral y Enrique Roldán. La diferencia es que, mientras *Isabelita* mantiene aún una conexión con Capra, *Elvira Fernández* tiene un vuelco hacia el cine político. La lucha de clases, presente ya en el otro film, aquí es mucho más fuerte, porque ella se transforma en la líder sindical que detiene una reestructuración laboral en las tiendas de su propio padre. Esta película, como todo Romero, se adelanta a su tiempo y, vista hoy, todos los reclamos que muestra siguen siendo justos y aún postergados.
Los otros films son *Mi amor eres tú* (1941), un ensayo más tranquilo y menos divertido de *screwball comedy*; *Un bebé de París* (1941), un film más dramático, que lleva al extremo la ambigua mirada que Romero tiene sobre la maternidad. El último de esta serie es *Hay que casar a Paulina* (1944), cuya seriedad y dramatismo le quitan brillo y simpatía. El feminismo que se ve en otros títulos Romero aparece aquí en primer plano. *Isabelita* empieza con una despedida de soltera en la que, entre copetín y copetín, se dicen cosas como "Pobre mamá, como todas las madres, cree que quedar soltera es una desgracia para la mujer", "¿Qué va a hacer una mujer en este país si no se casa? No tiene libertad, no puede ir a ninguna parte, encerrada todo el día, sin fiesta, sin amigos, una vida de monja... por eso me caso". En *Elvira Fernández,* ella dice que estar en Estados Unidos la hizo cambiar, que ahora es una mujer más libre.

POLICIAL, SUSPENSO, TERROR, TESOROS. *Fuera de la ley* (1937) es uno de los films más valorados de los que hizo Romero. Se trata de un cuidado policial de fotografía expresionista y encuadres que remiten al cine mudo. Un policía intachable (Luis Arata) es el padre del más malvado delincuente (José Gola, gigantesco). La película es moralista, pero la maldad del protagonista es demasiado exagerada como para hacer una lectura ideológica. Aquí también se nota la influencia del cine de gángsters de los treinta. En *Historia de crímenes* (1942), un asesino se confiesa en la cárcel antes de morir. El personaje anuncia en sus palabras que el relato tiene partes que él no presenció, lo que resulta un caso único de explicación de flashback no riguroso. Hay en el film un personaje fanático de la novela policial que utiliza el método deductivo como hobby, y su comicidad es digna de *La sombra de una duda. Una luz en la ventana* (1942) "parece una película de terror", dice el actor Severo Fernández, un *comic relief* de una efectividad total en este folletín impecable, cubierto de la iconografía del cine de terror. Hoy su liviandad la vuelve una película para chicos, aunque muy buena. "Esas películas de Boris Karloff le están haciendo mucho mal a la gente", acota un personaje, en una de las habituales referencias al cine en Romero. *La vuelta de Rocha* (1937) y *Ven... mi corazón te llama* (1942) comienzan con el musical y se vuelcan luego hacia el policial y el melodrama, siempre con toques de humor. En *El tesoro de la isla Maciel* (1941), un capitán jubilado no puede tolerar haber dejado el mar. La familia, para evitar su depresión, le inventa un tesoro y él, creyendo en el tesoro, arriesga todos sus ahorros para buscarlo. Todos van creyendo en la existencia de ese tesoro, incluso los que saben del engaño. Esta historia, también con aires de Capra, figura entre lo más divertido del director.

EL CINE QUE SE VA. En *El diablo andaba entre los choclos* (1946), Sandrini dice: "Ya se acabó el tiempo del capitalismo, sabe, ahora mandamos nosotros, los de abajo". Esa frase es clave para entender uno de los motivos por los cuales a mediados de los cuarenta el cine de Romero pierde su costado más combativo. Sandrini hace su insoportable show personal, cosa que no ocurría en trabajos anteriores. Si Tito Lusiardo en *Elvira Fernández* era un empleado que hablaba de "sabotaje" y robaba y regalaba cosas, en *Navidad de los pobres* hará el papel del policía de la tienda. Hugo del Carril es reemplazado por Alberto Castillo, quien, como aquel, debuta en el cine con Romero. *Adiós Pampa mía* (1946), *El tango vuelve a París* (1948) y *Un tropezón cualquiera da en la vida* (1949) copian las viejas fórmulas y se salvan por sus tangos y por algún guiño ingenioso, como cambiar una nueva letra de "Tiempos viejos" ("Te acordás, hermano, qué bifes aquellos..."). En *Porteña de corazón* (1948) hay una pueblada con un micro lleno de enfermeras que marca un clímax bien romeriano. Romero intenta repetir sus éxitos del pasado en *La historia del tango* (1949), *Mujeres que bailan* (1949), *Morir en su ley* (1949) y *Valentina* (1950).
Luego del éxito de *El hincha,* es *Uei Paesano* la despedida rara pero no carente de interés para uno de los nombres imprescindibles de nuestra cinematografía. Romero entendió como pocos el arte popular; en parte por instinto, en parte por convicción y coherencia, su cine supo coincidir con el gusto de la gente. Quienes buscaron continuar esa línea no tuvieron el mismo respeto por ellos ni la autenticidad de Romero y, sobre todo, no tuvieron su destreza narrativa y su habilidad para captar las necesidades del pueblo e integrarlas a películas tan políticas como entretenidas. Manuel Romero no pertenece a un museo, está en la calle. Está en la esencia misma de la imagen en movimiento. Manuel Romero es cine. ■

El amor en mil pedazos

DEL VIERNES 3 AL MIÉRCOLES 8 DE JUNIO SE PODRÁ VER COMPLETA LA OBRA DE ANNE-MARIE MIÉVILLE EN SOLITARIO (ES DECIR, SIN GODARD COMO CO-DIRECTOR): CUATRO CORTOS Y CUATRO LARGOS EN 35MM. AQUÍ, UN ADELANTO.

Luego de varias colaboraciones con su marido Jean-Luc Godard en los setenta, Anne-Marie Miéville abandonó su carrera como cantante y se dedicó a desarrollar una obra solista como directora, guionista y montajista. Desde *Mon cher sujet* (1988), su primer largo premiado en Cannes, hasta *Après la réconciliation* (2000), las ficciones de Miéville se fueron volviendo más minuciosas y extremistas, pacíficas y sobredialogadas, con tintes claramente autobiográficos. Pero siempre, en sus cortos y largos, la cineasta suiza va directo a lo que le interesa: a la reflexión enrevesada sobre el amor, donde se mezclan la música, la filosofía y un relato visual siempre sugestivo; elementos que no forman un tejido reconocible sino que se enredan en una madeja difícil de deshacer. Ya en su primer corto, *How Can I Love* (1983), hay un diálogo que funciona como declaración de principios del estilo Miéville: Un hombre le dice a su amante "No quiero esta relación, no quiero complicaciones"; y ella responde "Qué gracioso. Yo no quiero la relación, quiero las complicaciones". Así es Miéville, complicada; y en esto se parece bastante a JLG, en su idea insistente de que el cine no es un atajo, ni el salvoconducto a la solución simplificadora, sino un rumbo sinuoso, con desvíos impensados, que empuja a paisajes diversos donde la mirada se pierde, nunca se ubica. Y esa definición también se puede aplicar al amor según Miéville. Obra tras obra, la directora rompe el amor en mil pedazos y más que reconstruirlo, ofrece a la vista y el oído los fragmentos de un discurso amoroso. En los juegos especulares de parejas y, familias de sus primeros cortos, *How Can I Love* y *Faire la fête* (1986), y en el desamor de un matrimonio reflejado en su única hija de su corto más célebre, *Le Livre de Marie* (1984), Miéville ya traza su estilo audiovisual: la mirada atenta a rostros en diálogo, la intimidad desarticulada por la reflexión constante, la irrupción desconcertante de la música, el entorno encerrado en encuadres de una belleza precisa y diáfana pero nunca subrayadamente lírica. Para debutar en el largometraje, Miéville eligió una narrativa más clásica, estable, pero mantuvo sus constantes de estilo. Así, *Mon cher sujet*, que narra en paralelo a tres mujeres de la misma familia, mirando el amor tras el embarazo, el aborto y la procreación, todo en un mismo rumbo sin nunca desbocarse en una narración melodramática, pero manteniendo un nivel de emoción. Aunque sí puede ser un gran melodrama si se piensa etimológicamente (música+drama), porque esta película es la que mejor usa el sentido sentimental de las canciones, confrontando emociones con estilos musicales, como la canción lírica y el rock. En su segundo largo, *Lou n'a pas dit non* (1994), sobre la relación de un joven atrapado entre dos mujeres, la narración sigue un periplo más imprevisible, interrumpida por un cuadro de danza en tiempo real, y sus rasgos estilísticos se acentúan. Sobre el final, donde un personaje exhibe la película sobre una escultura, muy al estilo del cine de Marguerite Duras, comienza el examen del lenguaje audiovisual que marcará sus obras futuras. Sus dos últimos largos, *Nous sommes tous encore ici* (1997) y *Après la réconciliation*, comparten un rasgo notable: Jean-Luc Godard es el actor protagónico. Con barba de tres días, despeinado, pantalón de corderoy, camisa y saco desalineados, JLG desfila casi en rol autobiográfico de amante, dando lugar a originales reflexiones y gags. De la metafísica a la discusión sobre un sombrero con pompón, las películas de Miéville se vuelven cuantiosamente verborrágicas y autorreferenciales, con un matiz teatral explícito, y se adentran en la metalingüística, donde el cine comienza a hablar del cine mismo, en clara comunión con el espíritu autorreflexivo de JLG (ver EA 119). Como en *Ici et ailleurs* (1976), el primero de los once trabajos codirigidos junto a JLG, en las películas de Miéville se sostiene una mirada sobre las imágenes que tiene una rara distancia, como si se preguntara qué hacen allí, qué tratan de decir. El cine de Miéville mira con el ojo extrañado necesario para que sus imágenes digan lo que a veces otras ocultan. **Diego Trerotola**

***Nous sommes tous encore ici*: Miéville dirige, Godard actúa.**

FUERA DEL CINE

Even Rockstars Get the Blues

Metallica: Some Kind of Monster
EE.UU., 2004, 140'
DIRIGIDA POR Joe Berlinger y Bruce Sinofsky, **CON** James Hetfield, Lars Ulrich, Kirk Hammett. (AVH)

En determinado momento de *Metallica*, la película, el espectador presiente que el nuevo disco de la banda se va a ir literalmente (si tal cosa fuera posible) al mismísimo carajo, y que el hecho quizá será recordado en la historia del rock como uno de esos grandes proyectos discográficos abortados casi antes de su concepción. La sensación es puntual y surge en toda su crudeza cuando hace su aparición en pantalla Dave Mustaine. Miembro de Metallica en sus orígenes, allá por los primeros años 80, el resto de los integrantes decidió eyectarlo en el curso de su ascenso como la banda de *heavy metal* más influyente en la historia del género. Mustaine sobrellevó el bajón con buenas artes y creó inmediatamente una nueva banda, bautizándola con el nombre de Megadeth. A pesar de ello, a juzgar por su sentida confesión a veinte años de los hechos, nunca logró cicatrizar las heridas de la escisión. Es un instante revelador, una de las varias escenas del film de Berlinger y Sinofsky que cristalizan a la perfección una imagen poco glamorosa: la indefensión e inmadurez viscerales de tanto *rock star* rodeado de fama y dinero. Que esta idea sea central en un documental oficial, auspiciado y financiado por la misma banda, es una de las muchas sorpresas de *Some Kind of Monster*, que a grandes rasgos podría definirse como el seguimiento microscópico de la grabación de un álbum, eventualmente comercializado con enorme éxito con el título de *St. Anger*. Así, a lo largo de casi dos horas y media, es posible asistir a un proceso creativo e industrial apasionante: tres músicos y un productor encerrados en un estudio de grabación, abocados a la poco sencilla tarea de gestar un disco que devuelva a la banda a las primeras planas, una grabación que debería resultar clásica pero novedosa, que complazca a los fans pero intente, al mismo tiempo, pisar nuevos terrenos. Riffs, bases rítmicas y letras varias son ensayadas, desechadas y alteradas en un contexto para nada apacible. Detrás de las discusiones e intercambios de opiniones sobre las canciones en proceso se oculta una gigantesca lucha de egos que, por momentos, semeja un enfrentamiento entre gigantes, y en otros, las rencillas de un par de chicos en el jardín de infantes. Profesionalismo e infantilismo. James Hetfield y Lars Ulrich, líderes natos de Metallica, se enfrentaron a lo largo de dos años en un juego de poder del cual dependían millones de dólares. Es allí donde hace su aparición uno de los personajes más increíbles de la historia: el acompañante terapéutico, especializado en terapia de grupo, propuesto por la discográfica como enlace entre los miembros de la banda. La grabación de *St. Anger* se transforma en una sesión de choque catártica donde afloran miserias y oscuros secretos del pasado. La trágica muerte del bajista Cliff Burton en 1986, escasos meses después del lanzamiento de *Master of Puppets* –el disco que logró imponerlos en el *mainstream* radial–, aparece como un filoso trauma de origen que no deja de aflorar en esas conversaciones de diván. Asimismo, el uso de algunas pocas imágenes de archivo permite advertir radicales diferencias en el look y la actitud *metalliquera*, especialmente en Hetfield, a través del tiempo. Las largas melenas, la apelación a la violencia verbal y el consumo desorbitado de cerveza han mutado en cortes de pelo más conservadores, expresiones propias de la *new age*, tratamientos intensivos de desintoxicación y el establecimiento de núcleos familiares estables, niños incluidos. Los chicos han crecido y, aunque no puedan o quieran verlo, se han transformado en verdaderos empresarios de la música con familias y estilos de vida que mantener. La necesidad de dotar de valor agregado a las ediciones digitales de películas recientes ha generado un nuevo mercado dedicado a la producción de "extras", en ocasiones por completo faltos de interés, meras repeticiones de conceptos publicitarios. No es el caso del segundo disco de *Metallica: Some Kind of Monster*, donde además de los comentarios de rigor, *trailers* y videos musicales, los directores decidieron incluir una importante cantidad de escenas eliminadas que, por esta vez, podrían haber formado parte del film sin problemas. De hecho, estos tramos investigan aspectos no incluidos en la trama central o bien profundizan en otros. Y es aquí donde la aclaración vale la pena: este podrá ser el sueño del seguidor de Metallica hecho realidad, pero la inmensa generosidad del film no hace de esto una característica excluyente. **Diego Brodersen**

FUERA DEL CINE

Recreando el mito

Almas desesperadas
Don't Bother to Knock, Estados Unidos, 1952, DIRIGIDA POR Roy Ward Baker, CON Marilyn Monroe y Richard Widmark. (Gativideo)

Cómo atrapar a un millonario
How to Marry a Millonaire, Estados Unidos, 1953, DIRIGIDA POR Jean Negulesco, CON Marilyn Monroe y Lauren Bacall. (Gativideo)

Los caballeros las prefieren rubias
Gentlemen Prefer Blondes, Estados Unidos, 1953, DIRIGIDA POR Howard Hawks, CON Marilyn Monroe y Jane Russell. (Gativideo)

Torrente pasional
Niagara, Estados Unidos, 1953, DIRIGIDA POR Henry Hathaway, CON Marilyn Monroe y Joseph Cotten. (Gativideo)

Almas perdidas
River of no Return, Estados Unidos, 1954, DIRIGIDA POR Otto Preminger, CON Marilyn Monroe y Robert Mitchum. (Gativideo)

Nunca fui santa
Bus Stop, Estados Unidos, 1956, DIRIGIDA POR Joshua Logan, CON Marilyn Monroe y Don Murray. (Gativideo)

Una eva y dos adanes
Some Like It Hot, Estados Unidos, 1959, DIRIGIDA POR Billy Wilder, CON Marilyn Monroe, Jack Lemmon y Tony Curtis. (Gativideo)

Seguramente sobre ningún personaje de la historia del cine se ha derramado tanta cantidad de tinta como sobre Norma Jean Baker. Por supuesto que el personaje era jugoso (hija ilegítima, familia disfuncional, una madre con permanentes internaciones psiquiátricas, una infancia desgraciada, abundante en abusos y humillaciones de todo tipo, su precoz primer casamiento, sus iniciales intentos de suicidio, las depresiones, la adicción a los barbitúricos, sus matrimonios frustrados, sus trillados *affairs* con los Kennedy y un largo etcétera), pero esa montaña de carroña amarillista oculta muchas veces un dato esencial: que Marilyn Monroe fue, en sus mejores títulos, una brillante comediante y supo forjar un personaje –que, desde luego, tenía antecedentes en la historia del cine–, la pícara blonda que ofrecía en dosis equivalentes inocencia y sensualidad, que no pudo ser superado a pesar de los múltiples intentos ulteriores. Ya en sus primeros papeles –y más allá de algún traspié, que los hubo en su carrera, sobre todo en sus títulos iniciales–, se podía apreciar que esa rubia trasmitía algo diferente, vg. en *Locos de atar* donde tenía una escena memorable, nada menos que con Groucho Marx y en *La malvada*, donde no desentonaba para nada en una escena devorada por el histrionismo de Bette Davis. Por supuesto, siempre dio la sensación de que, salvo en contadas ocasiones, no fue aprovechada en su real dimensión y, por cierto, hay películas –como *El príncipe y la corista*– que, sin su fulgurante presencia, serían muy difíciles de sobrellevar; sin embargo, en su filmografía hay suficientes títulos atractivos como para no pasar desapercibidos.
La caja de 7 DVD recientemente aparecida refleja de algún modo lo antedicho, ya que junto a excelentes películas, hay títulos menores y alguno decididamente olvidable pero, en cualquier caso, son un acabado muestrario del chispeante talento de MM. Los títulos que la componen son los siguientes:
Almas desesperadas, en la que interpreta a una niñera con disturbios mentales; una película que, si fuera la única que uno tuviera posibilidades de ver de la diva, daría por tierra con casi todo lo antedicho ya que se trata de las peores actuaciones de su carrera. Un título prescindible de su filmografía.
Cómo atrapar un millonario es un musical sig-

nado por el estilo tan elegante como superficial del director rumano. Sin demasiadas novedades desde lo argumental ni lo formal, pero con un reparto de rotunda eficacia (aparte de MM y la Bacall, en un rol atípico, Betty Grable y William Powell).
Los caballeros las prefieren rubias reflota un vetusto éxito de Broadway, cortesía de Anita Loos, y está lejos de los mejores trabajos de Howard Hawks, pero un par de números musicales y la presencia de Marilyn junto a la sensual morena Jane Russell salvan la ropa.
Torrente pasional, de un eficaz artesano como Hathaway, con una obra que incluye más buenas películas de las que normalmente se cree, es un thriller no muy creíble que presenta dos atractivos principales: las cataratas del Niágara y el traste de MM enfundado en un rotundo pantalón rojo.
Almas perdidas es una rara incursión de Preminger en el western, con la rubia haciendo pareja nada menos que con Mitchum, con quien entabla una química increíble. Además, en este film –antes que nada, un interesante estudio de caracteres– canta varias de sus mejores canciones.
Nunca fui santa es uno de los mejores trabajos de un director normalmente incompetente, una suerte de western contemporáneo en clave de comedia dramática no exento se ambigüedades y sutilezas, en el que MM cumple una de las actuaciones más satisfactorias de su carrera.
Finalmente, *Una Eva y dos Adanes* es una formidable comedia del director vienés, de un ritmo alocado y efervescente con Curtis y Lemmon como nunca, varios cameos memorables y MM en el apogeo de su inimitable gracia. Además, este film cuenta con la mejor frase final de la historia del cine. **Jorge García**

Million Dollar Baby
DE Clint Eastwood
AVH

Peleas y más peleas. El nuevo film de boxeo (o no, depende de quién lo diga) de nuestro ex indiscutido Clint generó polémicas no sólo en el Nº 154 sino en las cadenas de mails de los redactores, que terminaron publicándose en el site. Desde ese momento, recibimos varias cartas de lectores defendiendo o defenestrando tanto a la película como a nuestros redactores. Film harto polémico por estos pagos y cosechador de varios Oscar, a varios nos parece una gran película verdaderamente triste y no una canallada como otros piensan.

No sos vos, soy yo
DE Juan Taratutto
Transeuropa

Para varios de nosotros, una grata sorprersa. No porque se trate de una gran obra sino porque no esperábamos nada y a cambio resultó ser una película con unos cuantos problemas pero bastante digna, que intenta emular a la comedia romántica americana con mayor éxito que varios films argentinos producidos por multimedios con iguales ambiciones. Peretti vuelve a demostrar que es uno de los actores locales del momento, Villamil está un poco menos bien que de costumbre –pero esto se debe principalmente a la construcción de su personaje, uno de los mayores problemas del film– y Dopazo (también coguionista) resultó otra gran sorpresa, con una dulzura y una delicadeza que nadie se esperaba. A favor en *EA* Nº 151.

Un Santa no tan santo
DE Terry Zwigoff
LK-Tel

Primero pensamos que no se estrenaba y escribí una nota muy a favor para la sección No Estrenos en el Nº 147. Finalmente se estrenó y se encargó de defenderla Milagros Amondaray en *EA* Nº 153. Primera película de Terry Zwigoff que se llega a la Argentina, ya que *Crumb* y *Ghost World* ni siquiera salieron en video. Con verdadero espíritu navideño pero sin por ello renunciar a su anarquía, Zwigoff nos entrega un film en que detrás de su cinismo juguetón se esconde un gran amor por sus personajes.

El fantasma de la Ópera
DE Joel Schumacher
AVH

El peor film de Schumacher después de *Batman y Robin*, aunque sin George Clooney, sin Uma Thurman y sin Schwarzenegger y con las canciones de Andrew Lloyd Webber –una de ellas muy parecida a "All Out of Love" de Air Supply– de reemplazo. Teniendo en cuenta esto y sabiendo que decir que es de lo peor que hizo Schumacher desde *Línea mortal* es mucho decir, uno puede darse una idea de lo que es este desatino. Joel Schumacher hace de la puesta en escena de este musical un acto de amateurismo bastante notorio (¡¡hasta algunas coreografías están fuera de sincro con la música!!), y se nota que vio *Moulin Rouge!* pero que no entendió nada. En contra en *EA* Nº 154.

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

Lunes 20 hs. FM La Tribu

FUERA DEL CINE

La indestructible vigencia de un duro

UNA DE LAS INDUDABLES (Y FELICES) INTERSECCIONES ENTRE LA LLEGADA POPULAR DEL CINE Y UNA CALIDAD A PRUEBA DE BALAS ES, SIN DUDA, LA CARRERA DE HUMPHREY BOGART. INOXIDABLE, EL MITO REVIVE EN LA TELEVISIÓN POR CABLE A TRAVÉS DE SIETE PELÍCULAS.

Afiche de *Tener y no tener*, o del momento en que Bogart y Bacall empezaron a juntarse.

En la historia del cine ha habido actores (y actrices) de los más variopintos estilos que han concitado respeto, admiración o idolatría. Son muy pocos, sin embargo, los que han alcanzado la dimensión de auténticos mitos: se podrían nombrar a la Garbo, a James Dean, por supuesto a Marilyn y, desde luego, a Humphrey Bogart. Nacido en 1899 en Nueva York, en su juventud realizó estudios de medicina, donde fue expulsado por problemas disciplinarios. En su participación como marinero durante la Primera Guerra Mundial recibió la herida en el labio superior que luego diera lugar a su tan característica forma de hablar, y en los años 20 comenzó su carrera de actor realizando varios trabajos teatrales sin demasiado suceso hasta su debut en la pantalla, que se produjo en 1930. Nada más alejado de la carrera de Bogart que el éxito fulgurante e inmediato, ya que en esa década participó en gran cantidad de títulos (buena parte de ellos olvidables) e inclusive en los más recordados, generalmente apareció a la sombra de varios grandes de esos años, como Cagney o Edward Robinson, sin mostrar un perfil auténticamente propio. Sin embargo, hubo una película –no particularmente buena–, *El bosque petrificado*, 1936, de Archie Mayo, en la que interpretó a un gángster acosado por la policía, en la que se podían apreciar varios de los rasgos que lo convertirían en una auténtica estrella en la década siguiente, más precisamente a partir de *Alta Sierra* y *El halcón maltés*. En esos títulos y otros de esos años, como *Casablanca*, *Al borde del abismo* y *Tener o no tener* (un auténtico documental de los comienzos de la relación con Lauren Bacall, su compañera inseparable), se consolidó su imagen de personaje duro, solitario y escéptico, con una respuesta sardónica siempre a flor de labios, aunque no exento de vulnerabilidad, que tanto influyera en el cine de los años posteriores. Si bien su filmografía hasta su prematura muerte, en 1957, continuó siendo despareja –pese a que los buenos títulos abundan– aun en los films menos recordables su presencia se imponía por encima de las debilidades de historias y realizaciones. Expresión acabada del antihéroe, compuso personajes de un acérrimo individualismo siempre atenuado por un sentido muy particular de la ética y el compromiso moral, y a villanos de corazón blando que terminaban despertando la simpatía del espectador, alcanzando su figura a partir de los años 60, y no sólo entre los cinéfilos, ribetes auténticamente míticos.

El canal Retro ofrecerá durante el mes de mayo una pequeña retrospectiva dedicada a Humphrey Bogart, compuesta por siete films pertenecientes a su última época, en los que –más allá del valor de cada uno de ellos– se pueden apreciar los rasgos que convirtieron a HB en un actor tan personal y distintivo. Los films a proyectarse (y que seguramente se repetirán) serán:

Sirocco, 1951, un no demasiado visto relato de acción de Curtis Bernhardt, ambientado en Siria, en el que Bogart interpreta a un contrabandista de armas. Sin demasiado vuelo, pero entretenida. (2/5, 22 hs.)

La condesa descalza, 1954, Joseph L. Mankiewicz, la mejor de esta serie, una cínica y desencantada mirada sobre Hollywood, en la que el actor interpreta a un director de cine fracasado recitando los parlamento más filosos y sarcásticos de su filmografía. Por lo demás, un film construido en *flashbacks*, de compleja estructura narrativa y de los mejores del realizador. (9/5, 22 hs.)

Sabrina, 1954, de Billy Wilder, una comedia que, aun con algunos buenos momentos, no está en el podio de las mejores del gran director, y en la que *Bogey* no parece encontrarse demasiado cómodo. (16/5, 22 hs.)

Horas desesperadas, 1955, de William Wyler. HB es el jefe de una pandilla de pistoleros que se instala en una mansión, tomando como rehenes a sus propietarios. Con varios momentos de gran intensidad, lastrado por un final edificante. (23/5, 22 hs.)

La burla del diablo, 1953, una de las películas más bizarras de John Huston, en la que el director parece parodiarse a sí mismo y con un reparto insólito (la Lollobrigida, Jennifer Jones y Peter Lorre). (23/5, 24 hs.)

La caída de un ídolo, 1956, de Mark Robson, última película de *Bogey*, ambientada en el mundo del boxeo, en la que interpreta a un periodista inescrupuloso que se involucra en una campaña para convertir en estrella a un pugilista sin condiciones. (30/5, 22 hs.)

Finalmente, se podrá ver *El motín del Caine*, 1954, de Edward Dmytryk, un film sin demasiado vuelo en el que lo mejor es el trabajo de HB como el tiránico capitán de un barco. (30/5, 24 hs.).

Seguramente se podría hacer una selección de títulos de Bogart mejor que ésta, pero de todos modos alcanza como muestra del estilo interpretativo de un actor inimitable.

Jorge García

Ida Lupino: actriz reconocida, realizadora olvidada

Seguramente la primera mujer que dirigió cine en la época de oro de auge de los estudios en Hollywood fue Dorothy Arzner, de quien, al menos en estos lares, casi nadie ha visto sus películas. La Arzner se retiró en 1943, y la posta fue tomada años después por Ida Lupino. Muy conocida como actriz, con una prolongada carrera en ese rubro y varias interpretaciones recordables, pocos saben, sin embargo, que fue también una interesante realizadora y una pionera del cine independiente, ya que fundó su propia productora, con la que realizó cinco películas entre 1950 y 1953 (su último trabajo en ese rubro, en 1966, fue financiado por la Columbia) poco conocidas pero que, en algunos casos, se han convertido en auténticos títulos de culto. Su primera aparición tras las cámaras se produjo de manera un tanto fortuita ya que, participando como guionista y coproductora de una película, *Not Wanted*, ante un problema de salud de su director, el ignoto Elmer Clifton, se hizo cargo de la realización, aunque sin figurar en los créditos. Ya como realizadora reconocida rodó, en 1950, *Never Fear*, que narra las desventuras de una bailarina repentinamente aquejada de poliomielitis. Su siguiente trabajo fue *Outrage*, la historia de una muchacha acosada sexualmente por su primo, y más tarde filmó *Hard, Fast and Beautiful*, un relato acerca de una madre dominante (la siempre bienvenida Claire Trevor) que trata por todos los medios que su hija sea una gran tenista. Pero los trabajos por los que Ida Lupino merece ser recordada como realizadora hay que buscarlos en sus films: *The Hitch-hicker* y *The Bigamist*. La primera (editada aquí en video como La *muerte al acecho*) es un atractivo exponente de film *noir*, que narra la odisea de dos amigos que en viaje en coche hacia una excursión de pesca son abordados por un peligroso asesino, al que deben trasladar hacia la frontera. La directora consigue un relato de creciente tensión y suspenso, a la vez que opone sabiamente el escenario cerrado del coche con la soledad del desierto que los circunda a lo largo del viaje. Una joya a descubrir. Y en cuanto a *The Bigamist*, el motivo de este recuadro, ya que se comenzará a exhibir en junio en *Cinecanal Classics* (primera emisión el 10/6, a las 22) es otro título en busca de reconocimiento, la historia de un viajante de comercio (Edmond O. Brien) enamorado de dos mujeres (Joan Fontaine e Ida Lupino, en su primera aparición en una película dirigida por ella). Un relato sobrio y maduro, que evita las caídas en el sentimentalismo y trata de comprender las razones de su protagonista envuelto en una compleja e inesperada situación afectiva. Es posible que Ida Lupino, como realizadora, nunca figure en el podio de los grandes directores del cine norteamericano, pero es indudable que –sobre todo por las dos últimas películas mencionadas– merece ocupar un lugar en el escalafón cinéfilo de todos los amantes del cine. **JG**

Ida Lupino.

Maria Schell (1926-2005)

¿Quién se acuerda hoy de Maria Schell? Con esporádicas apariciones en la pantalla entre 1963 y 1985 en películas olvidadas, incluida una insólita aparición en *Superman*, se convirtió en una figura sólo registrada por algunos cinéfilos memoriosos. Nacida en Viena y hermana del también actor y director Maximilian Schell, debutó en la pantalla, jovencísima, en 1942, trabajando luego en varias producciones europeas sin relieve. El año 1954 fue clave en su carrera, ya que ganó en Cannes el premio a la mejor actriz por *The Last Bridge*, un mediocre film del alemán Helmut Kautner. A partir de ese momento, y hasta 1960, se desarrolla el núcleo central de su filmografía con varias interpretaciones memorables de heroínas sufrientes pero siempre decididas a afrontar la adversidad, de las que me permitiré recordar cinco: *Gervaise*, 1956, de René Clement, una muy fiel y bastante literaria adaptación de la novela de Emile Zola, en la que debía enfrentarse a un marido alcohólico y a la sordidez de un entorno hostil e indiferente; *Puente entre dos vidas*, 1957, la notable adaptación de Dostoievsky que realizara Luchino Visconti, en la que consigue una sutil y conmovedora interpretación de la heroína de turno; *Una vida*, 1957, una de las pocas incursiones como realizador de Alexandre Astruc, uno de los mentores ideológicos de la *Nouvelle Vague*, adaptando un relato de Guy de Maupassant ambientado en la campiña francesa y que fue uno de sus mejores trabajos (este film se pudo ver recientemente en *TV 5*) y dos westerns: *El árbol de la horca*, 1959, un excelente trabajo en el género de Delmer Daves, en el que debía luchar contra una inesperada afección de sus ojos, y *Cimarrón*, 1960, de Anthony Mann, su último trabajo recordable, en el que interpretaba a la emprendedora esposa de Glenn Ford. Según parece, en varias etapas de su vida, Maria Schell sufrió problemas de alcoholismo y drogadicción que atentaron contra su carrera actoral, pero los trabajos mencionados alcanzan para mantener en nuestro recuerdo su rubia y bonita figura. **JG**

Maria Schell.

Para repensar el cine

Cine y vanguardias artísticas
Vicente Sánchez-Biosca,
Barcelona, Paidós, 2004.
274 pág.

Si las vanguardias se han metido con el cine, y viceversa, este doble movimiento fue ejecutado bajo un signo distintivo, radicalmente disímil a los que se observaron en los ámbitos de la música, la literatura o las artes visuales, por citar algunos casos modélicos. El cine nació como manifestación aguda de modernidad, si bien tecnológica y cultural más que estética, y conquistó esa estabilización llamada usualmente clasicismo cuando las vanguardias históricas intentaban refundar las artes del siglo XX. No solamente eso, sino que los casos paradigmáticos de las presuntas vanguardias cinematográficas se encuentran ampliamente desplazados de sus presuntos correlatos en otras artes.
Así, Sánchez-Biosca –altamente interesado en las formas cinematográficas alternativas al mainstream, como lo ha demostrado en innúmeros textos y su brillante *El montaje cinematográfico*, desafiando la orientación narrativa que usualmente tienen los escritos sobre esta cuestión– desarrolla aquí un programa con mucho de exploratorio, anclado en casos específicos de análisis de films: *El gabinete del Dr. Caligari*, *Potemkin*, *La edad de oro*, *Metrópolis* o *Shadows*, entre otros.
En la primera parte, "Los años gloriosos", examina la relación a veces paradójica que mantuvo el cine con las vanguardias históricas como expresionismo, constructivismo, futurismo ruso y surrealismo, indagando además en las relaciones que entablaron con el cine hollywoodense, que intentó asimilarlas en alguno de sus rincones.
En la segunda sección "América, América", Sánchez-Biosca estudia el surgimiento del *underground* de posguerra, el pop y las experiencias de Cassavetes o Michael Snow. Más que sistematizar un conjunto, su análisis atiende al valor de la excepción, terminando con un examen del cine de vanguardia política realizado por Godard o Solanas, o incluso dando cuenta de lo irreductible a las categorías, como *Arrebato*, de Iván Zulueta. Contra los persistentes lugares comunes, *Cine y vanguardias artísticas* es un provocativo estudio consagrado a pensar de un modo *inicial* unas cuantas cuestiones clásicas. **Eduardo A. Russo**

El gabinete del Dr. Caligari.

El plano – en el origen del cine
Emmanuel Siety,
Barcelona, Paidós, 2004.
96 pág.

El plano – en el origen del cine pertenece a una admirable colección destinada a la enseñanza audiovisual básica en el sistema educativo oficial francés, Les petits cahiers de cahiers, creada por los *Cahiers du Cinéma* y la entidad estatal SCEREN-CNDP. Ya tiene una veintena de volúmenes publicados, y este es de los primeros traducidos al castellano.
El título del libro de Siety no remite al comienzo cronológico del cine, sino que instala al plano como lugar y operación fundacional, que regula la captura de imagen y su visión. Esos bloques espaciotemporales que son los planos (considerando que cada uno de ellos integraba una película Lumière completa) son tanto unidades básicas como complejas experiencias que es preciso interrogar. A diferencia de la intelección técnica de los planos, que despacha una definición rápida para pasar a otro tema, Siety se pregunta desde el comienzo mismo sobre la dificultad inherente en cuanto a pensar los planos. Pensar desde el proyecto mismo del film, cuando alguien forma en su cabeza eso que querrá disponer en un espacio entre visible e imaginable para el espectador, y también pensarlo luego, desde el ángulo de la recepción: ¿qué cosa es esa extraña unidad que se abre y dura en la pantalla para alguien que, más que verlo, lo *vive*? Repasando el trabajo del plano, Siety revisa los juegos del encuadre, del espacio y el tiempo, la relación entre lo visto y lo oído, así como también historiza la experiencia haciendo una cuidadosa arqueología desde las vistas Lumière, pasando por clásicos y modernos (Lang, Satyajit Ray o Truffaut) para llegar al análisis de algunas experiencias límite en el cine contemporáneo que lo han tensado al extremo (Kiarostami, Van der Keuken o Rivette).
El plano – en el origen del cine muestra además un fascinante aspecto gráfico. Concebido al modo de los manuales escolares, con fragmentos de escritura, gráficos y fotografías, sus ilustraciones son por momentos tan reveladoras como sus palabras. En una extensa sección titulada "Documentos de trabajo, textos, análisis de plano" uno puede ver, por ejemplo, cómo Lang planeó cierta secuencia crucial de *La mujer del cuadro*, o cómo trabajaba Truffaut en *Sin aliento*; pocas veces tuvieron encuentros tan exitosos la escuela, los saberes del cine y la cinefilia como en esta verdadera herramienta modelo. **EAR**

DISPAREN SOBRE
EL AMANTE

Escríbanos a **Lavalle 1928**
C1051ABD, Buenos Aires, Argentina
por e-mail **amantecine@interlink.com.ar**
por fax **(011) 4952-1554**

Buenas tardes,
Lamento disentir no con la clasificación sino con el sustento y la actitud de la crítica hecha a la película *Constantine*. El señor García dice: "En la misma semana nadie, ni una persona, se escandalizó con el contenido ideológico de *Constantine*". Como usted bien sabrá, la película esta basada en un cómic, que a su vez toma notas del catolicismo para dar cuerpo a una historia. Pretender que eso es una especie de transferencia de ideología es, cuanto menos, aventurado. Más allá de que la película no es de lo mejor, interpretar un cómic o su versión fílmica desde lo ideológico está por demás fuera de lugar. No creo que sea la intención, ya que sería bastante burda y poco efectiva. Es sólo una *popcorn movie*, nada más.
Gracias y saludos,
Carlos

¿Llego tarde a opinar sobre *Five Dollar Baby*?
Quiero decir que la peli no me gustó, que me parece trucha, haragana... ¿Cómo es que perdió la última pelea? Ese golpe es descalificación aquí, en China y en donde sea. Y es verdad que podía decidir morir la mujer en vez de pedirle intervención al manager. Estas dos cosas hacen que la peli sea fantasiosa injustificadamente, o sea "traída de los pelos", y eso a mí no me gusta.
Saludos,
Christian Ávalos

Sobre *Million Dollar Baby*
La primera parte de la película, que para mí por lo menos es hasta que Hillary Swank cae y se golpea con el banquito es "extraterrestre", parece que los tres agarraron una cámara, se olvidaron del resto del mundo e hicieron algo único, que no es *Rocky*, ni *Toro salvaje*. La segunda mitad nos recuerda que estaban en Hollywood, pero Clint deja demasiadas puertas abiertas... ¿Qué quería decir exactamente con la parte del cura? Sí, ya sabemos, al final con Hillary tenía la relación padre-hijo... ¿Y qué pasó al final con la boxeadora que la dejó inválida a Hillary Swank? Si ya la estaban por descalificar porque "se desubicaba", ¿qué había que hacer si le pegaba fuera del tiempo de pelea y además le rompía el cuello? ¿Por qué ni nombran ese tema? ¿O Clint también se fue a Disney a comer un lemmon pie?
Jorge Croce

Gente de *El Amante*:
Para atenuar la pena de mi amigo Rodi (doctor en Física trabajando por un año en Marsella) por no haber podido concurrir al Bafici, le mandé un mail intentando comentarle algo de lo que vi allí, habida cuenta de que ambos solemos disfrutar juntos del rito anual de la decisión estratégica sobre las películas a ver y sus consiguientes días y horarios.
Luego del envío, me pregunté: ¿por qué no compartir estas reseñas peregrinas con *El Amante*, la única revista mensual que compro desde siempre?
Y aquí va, siempre hay una oportunidad para comunicarse por vez primera.
A una semana de la resaca del Bafici, me pregunto: ¿Cómo hice para insertarlo en medio de mi laburo, el estudio y la familia, sin olvidar Pesaj?
Pura pasión, supongo. Aquí les envío algunos comentarios y puntuaciones producto del más puro fetichismo.
***Breaking News* (7):** Un Johnny To con una idea genial y una puesta acorde, pero que se va desbarrancando por estiramiento (como ya le pasaba en *Fulltime Killer* y en *PTU*).
***The Heart Is Deceitful Above All Things* (8):** Mezcla de *Blue Velvet* con novela victoriana de humillación estilo Dickens pero más sórdido, bárbara en todas las acepciones posibles. De Asia Argento, que se va tornando más interesante que su *giallo* padre.
***The Girl From Monday* (4):** De un director que me gustaba mucho (cfr. *The Unbelievable Truth* y *Trust*, de los 80), su clara decadencia, aunque muy modernosa.
***Inside Deep Throat* (8):** ¡Cómo no disfrutar de la reconstrucción y el clima de una peli que, si conseguías verla en la adolescencia, sumabas puntos con los amigos! *¡Long life Linda Lovelace's fellatio!*
***Palindromes* (8):** De Todd "*Happiness / Storytelling*" Solondz. ¿Recuerdan el recurso de Buñuel en *Ese oscuro objeto del deseo*: dos actrices encarnando el mismo personaje? Acá, ocho pibas –incluso una negra– hacen de una chica judía de 15 años llamada Aviva, que vive una *road movie* luego de abortar. Más tierna que otras del director, pero siempre con su pátina de sordidez reconocible (¿será eso ser *autor*?).
***Hitler's Hit Parade* (8):** Yo hubiera traducido el título como "Los grandes éxitos musicales de Hitler", y el resultado está súper a la altura de la premisa; es que parece que con la caída del Muro comenzaron a aparecer imágenes inéditas del Berlín de la época del Führer, y lo que se ve es que –resuenan ecos del pasado en nuestra dictadura militar– la infancia de algunos alemanes era bastante feliz en la ignorancia de lo que pasaba. Y todo contado con clips sin voz off. Fuerte.

***Orwell Rolls Over His Grave* (6):** Documental que labura la hipótesis de que *1984* es una realidad. Lo bueno es que rememora cosas del libro acaso más poderosas que el concepto más "famoso" del Big Brother que siempre te está mirando; lo malo es que dispara 500 cosas a la vez y, al abrumarte, todo lo que dice tiene el mismo valor, da igual, termina no interesándote.

***Capturing the Friedmans* (10):** Documental que no lo parece puesto que, tratando el caso de una familia cuyo padre e hijo son acusados de pedofilia, el director Jarecki consigue mucho material filmado por la propia familia, en medio de la crisis de pueblo chico infierno grande que se genera. Pero lo que la hace genial es, que sin bajar línea, te obliga a un papel activo en la decisión permanentemente mutante respecto de su culpabilidad (y yo decidí que no eran culpables). Las instituciones endebles, los medios carniceros, la cana que induce en los interrogatorios a que se responda lo que ellos ya concluyeron... y muchas más cosas en una peli que da para ver más de una vez. Ah, y de a ratos me sentí muy identificado con los códigos humorísticos de esos hermanos Friedman (bastante cercanos a mi propia familia, según sorprendentemente coincidimos con mi esposa).

***3-Iron* (10):** Ya es el segundo Bafici consecutivo en que quedo prendado por una de Kim Ki-duk, sólo que esta es un poco más terrenal –o menos zen– que *Primavera...* ¡Y cómo se puede hacer magia con un argumento tan absurdo e inverosímil! Simplemente, la mejor del festival.

***Hollywoodism* (7):** La estética televisiva le resta puntuación, pero la mostración de cómo los magnates judíos del primer Hollywood, todos huyendo de los *pogroms*, llevaron o introdujeron en el imaginario yanqui lo que después naturalmente los norteamericanos tomaron como su propia mitología de construcción del país, resulta bastante irresistible. ¡Incluye a John Wayne viejo diciendo "¡Lejahim!"!

***Hair High* (7) y *I Married a Strange Person* (6):** Y cómo no iba a ver algunos films de animación, una tradición en estos eventos. Bill Plympton, de quien probablemente hayas visto cortos en el viejo programa de Caloi, mezcla artesanalmente sexo y violencia en plan Tex Avery con animé (que no siempre cuaja). Algunas ideas buenas, voces célebres (como la de Matt Groening), pero me quedo con los cortos. No hay un espasmo *Triplettes* este año.

***The Corporation* (8)** o cómo seguir acumulando pruebas acerca de la vida esquizofrénica que llevo, en la cual estos bichos consuetudinarios llamados Grupos o Corporaciones me proporcionan, hoy por hoy, un medio de vida pagando el módico precio de transmitir un mensaje en el que no creo. ¡Y mirá que me lo advierten *grossos* como Naomi Klein, Noam Chomski y Michael Moore, que no sólo aparecen en la peli sino que exhortan a un rol de subversión activa! ¿Qué hago, gente?, ¿agarro una Uzi, mato a todos y después me suicido? (mi familia podría vivir un rato con la guita del seguro de vida que tengo vigente), ¿o simplemente sigo con mi vida burguesa...?

Y esto ha sido el resumen zippeado del Bafici 2005.

Un abrazo,

Pablo Taskar

FE DE ERRATAS

Tal vez nuestra atención se fue toda a no poner otra vez 2004 en la tapa (gracias a los varios lectores que nos avisaron), o tal vez fue por el apretado sándwich de tiempo entre el festival de Mar del Plata y el Bafici, o tal vez haya sido por el apuro de un cierre con toda la redacción entregando sus escritos a último momento o la combinación de todos estos motivos más muchos otros, pero lo cierto es que la cantidad de errores de todo tipo del número anterior es elevada.

En primer lugar, disculpas a los lectores. En segundo lugar, algunas precisiones acerca de las erratas más importantes: Las iniciales EZ (p. 18) deberían ser ES, puesto que corresponden a Ezequiel Schmoller / La nota sobre el trato a la prensa en el Festival de Mar del Plata (p. 25) llamada "Libro de quejas" salió con firma Xxxx (¡!), el autor es Eduardo Rojas / La película de Tsai Ming-liang *What Time Is It There?* (p. 48) no salió editada aquí con el título *¿Qué hora es allá?* sino con el de *¿Y allí qué hora es?* / La reseña de *El Señor Ibrahim y las flores del Corán* (p. 54) no la escribió Leonardo M. D'Espósito sino Diego Brodersen / La nota "Revisiones" (p. 55) la escribió Santiago García / El curso de Eduardo A. Russo (aviso, p. 63) no es "de verano", es de esta estación / El aviso de suscripción (p. 21) tiene información incorrecta en alguna tarifa y en nuestra dirección y teléfono, ver aviso de este número para la correcta / Nuestro avisito "Anuncie en *El Amante*" (p. 63) tenía los números de teléfono viejos, los datos correctos son tel/fax 4952-1554, Lavalle 1928.

DOCBSAS 05 10 AL 14 DE OCTUBRE

La quinta edición del DocBsAs, Foro Latinoamericano de Producción de Cine Documental, será del 10 al 14 de octubre. Está abierto a realizadores y productores independientes de Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay. En esta edición, hacemos extensiva la convocatoria a los realizadores y productores de Bolivia, Perú, Venezuela, Colombia y Ecuador. A partir del 1° de marzo y hasta el 30 de junio se recibirán los proyectos para la selección. Los proyectos deben ser de cine documental, estar en etapa de desarrollo o escritura del guión y contar con un potencial interés internacional. El DocBsAs está organizado y coordinado por la productora Cine Ojo junto al Servicio de Acción Cultural de la Embajada de Francia, Complejo Teatral de Buenos Aires y la Fundación Cinemateca Argentina; con el apoyo de ARTE (Francia), el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Argentina), Visions du reel Festival International du cinéma documentaire, (Suiza) y Cinecolor Argentina.

Premios

Mejor Proyecto

Otorga DocBsAs 05 / INCAA US$ 5.000 para desarrollo de proyecto (Cinco mil dólares)

Mejor Proyecto Regional

Otorga Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada de Francia 2.500 euros.

Prix Nyon

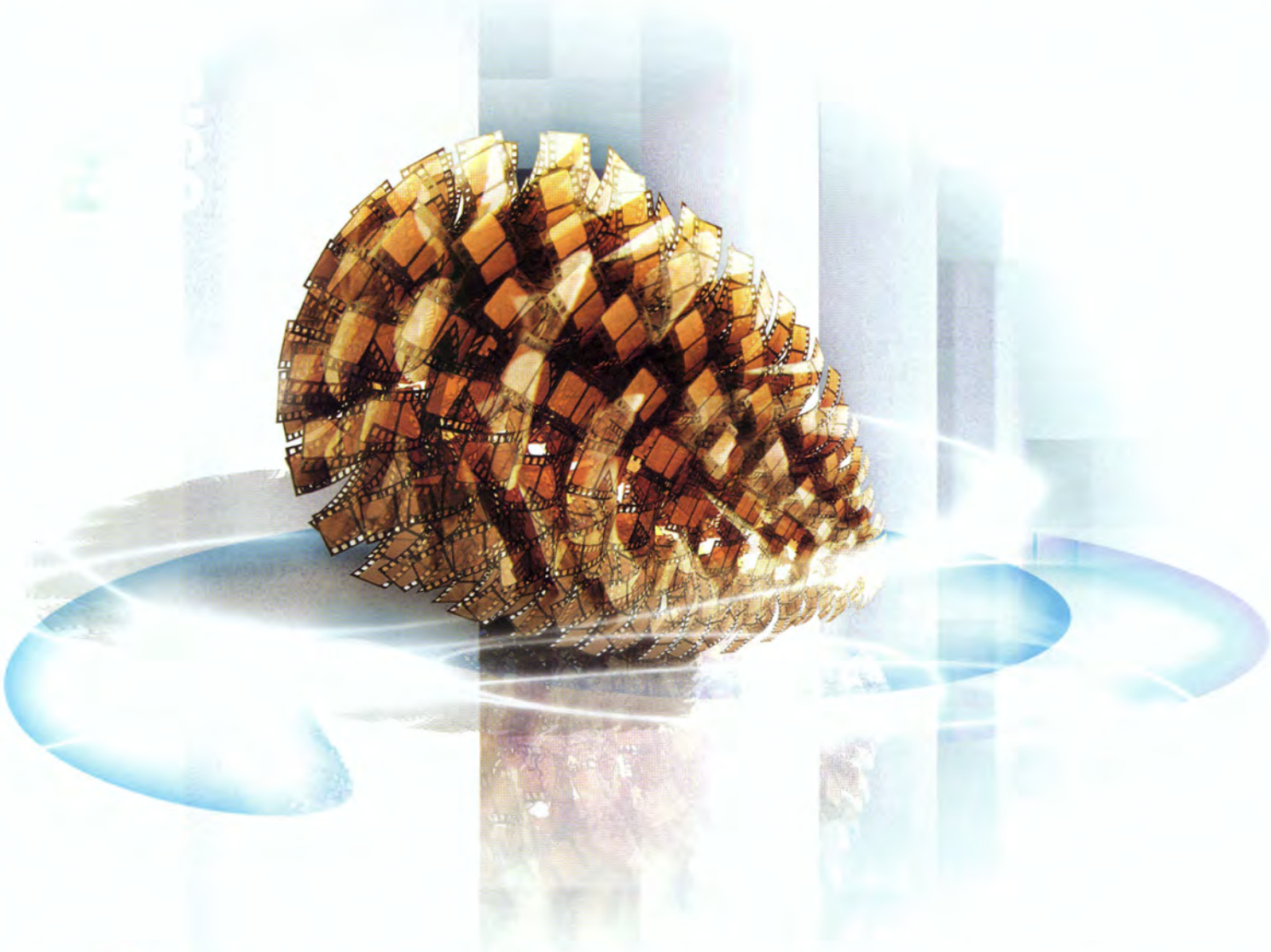
Otorga Visions du reel Festival International du cinéma documentaire, Nyon, Suiza 2006 (pasaje y estadía en Nyon para participar del Festival).

Ganadores de ediciones anteriores: *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz y Sergio Wolf), *3 minutos* (Eva Baratta), *Madres con ruedas* (Mario Piazza), *19 y 20* (Sebastián Menasse), *Cartas de amor* (Héctor Morales Santibanez, Chile), *Topografías* (Ignacio Masllorens), *Perspecplejia* (David Albala, Chile), *D22 Alamar* (Macarena Aguiló), *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno), *350* (Diego Fidalgo), *Amazonas, vidas de mujeres urbanas* (Albertina Piterbarg). El DocBsAs se desarrolla en torno a cuatro actividades: Pitching workshop, Sesiones de pitching, Master classes, muestras y retrospectivas de cine documental inédito en la Argentina. Las proyecciones se llevarán a cabo en la sala Leopoldo Lugones del TGSM. Bases del DocBsAa en: www.cineojo.com.ar

PANTALLA PINAMAR
2005.2006

Segundo Encuentro Cinematográfico
Argentino - Europeo

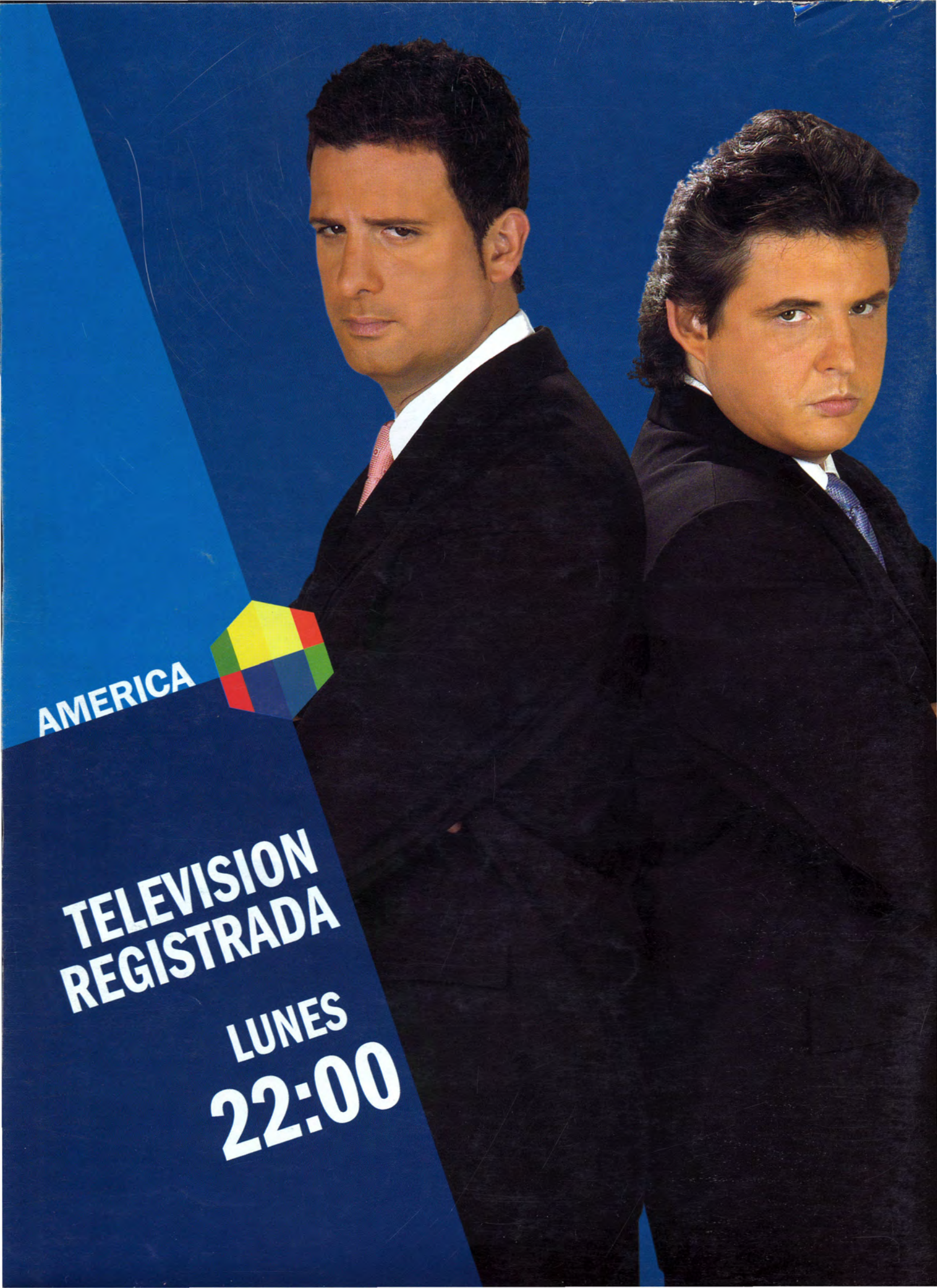
10 al 17 de diciembre de 2005



Pinamar
SECRETARIA DE TURISMO Y CULTURA
DIRECCIÓN DE CULTURA
MUNICIPALIDAD DE PINAMAR

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

Instituto Cultural
Gobierno de la Provincia
de Buenos Aires


AMERICA
TELEVISION
REGISTRADA
LUNES
22:00