

Dossier gigante (primera entrega)

Las películas de los 70

CINE



ANO 14 N° 157 ARG \$ 9,50 JUNIO 2005 ISSN 150636 URU \$ 95



Los 70: Malick, Hollywood, Argentina, Francia, España, Italia / Especial terror (hace 30 años y ahora) / Polémicas: *Clean*, *Episodio III*, Allen / FUC / Virzi / Vanguardia alemana / Cannes

EL AMANTE / Escuela

Crítica de cine



Curso a distancia

Hitchcock, el hombre que sabía demasiado

Para atrapar al Maestro: hombres equivocados y mujeres apasionadas entre comedia y aventura, por Leonardo M. D'Espósito

Comienza en julio de 2005
seis semanas de duración

Informes en www.elamante.com

por mail a elamanteescuela@fibertel.com.ar
o llamar al **4951-6352**

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

Director

Gustavo Noriega

Jefe de redacción / Editor

Javier Porta Fouz

Asesora periodística

Claudia Acuña

Productora general

Mariela Sexer

Diseño gráficoLucas 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
Liliana Laura Ivachow
Milagros Amondaray
Agustín Campero
Federico Karstulovich
Jaime Pena
Marcos Vieytes
Natali Schejtman
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**

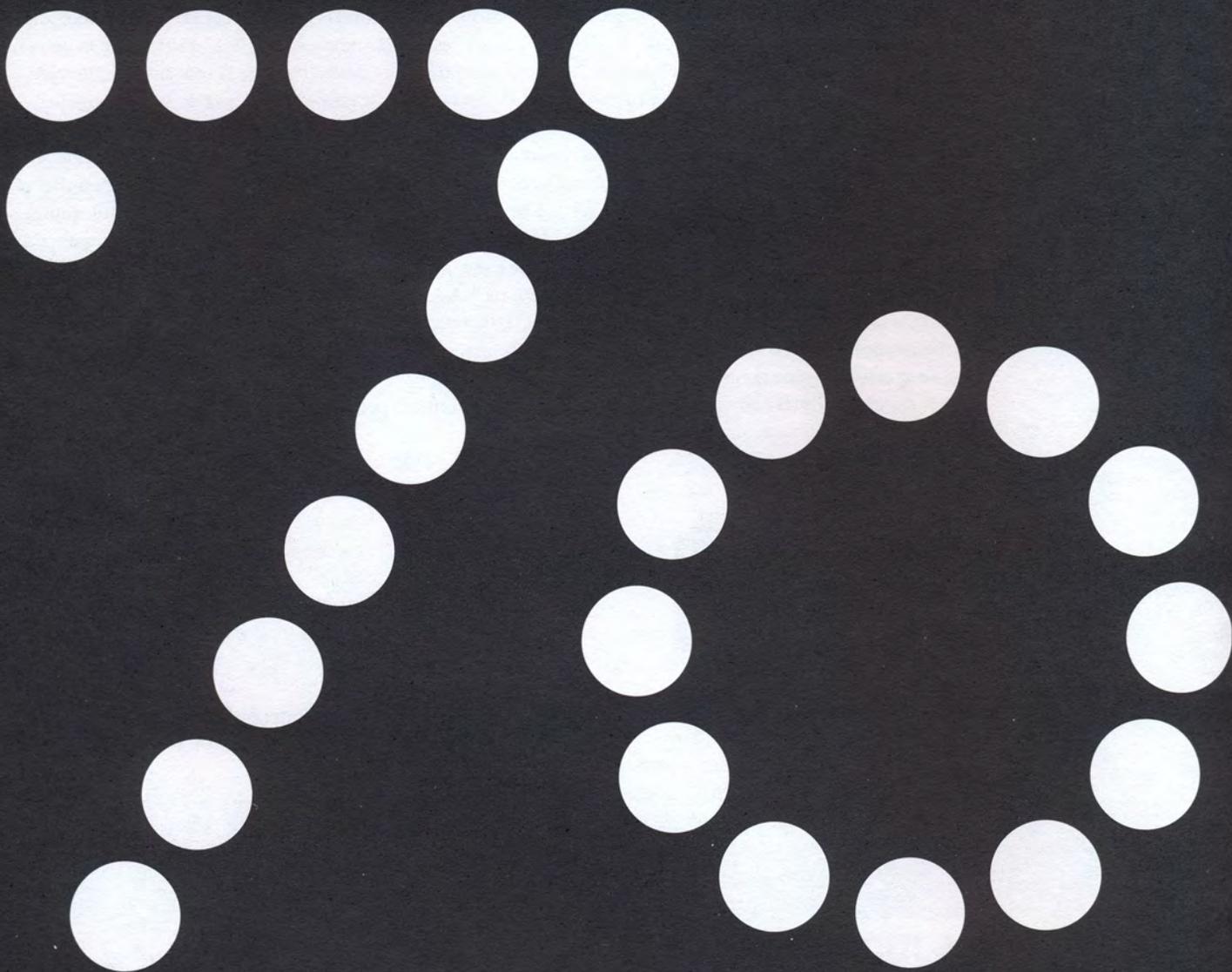
DISA S.A. Tel 4304-9377 / 4306-6347

Una mala noticia. La Sala Lugones subió el precio de sus entradas a \$ 5. Estaba a \$ 4, que ya era un valor alto. Además, la sala no tiene descuentos para jubilados ni estudiantes (ni para nadie, bah) y tampoco ofrece la posibilidad de un abono mensual, ni semanal, ni por varias funciones (esencial para un tipo de público que suele –y quiere– hacerse habitué y al que le gusta arriesgarse). Este tipo de salas que proyectan ciclos y programación alternativa a la comercial necesitan ofrecer descuentos y, sobre todo, la opción de abonarse, asociarse, o pagar por adelantado un talonario de entradas con un importante descuento. Si la entrada más cara de cine “comercial” es en este momento de \$ 12,75 (y sobre la que se aplican una enorme cantidad de posibilidades de descuento que la rebajan considerablemente en promedio), es claramente una mala política poner a \$ 5 la de la Sala Lugones, dependiente del Teatro Municipal General San Martín.

Un par de comparaciones con otros países nos ayudarán a entender la desproporción del precio único de la Lugones: la cuota mensual de la cinemateca uruguaya –que permite ingresar a ver mucho más de una película por día, con una oferta de unos 100 títulos diferentes al mes– vale aproximadamente lo que vale una entrada *full price* al cine comercial. En la Filmoteca de Madrid, entrar a ver una película vale 1,35 euros –y aun si uno convierte en pesos al cambio de 3,60, da \$ 4,86, más barato que la Lugones– y ofrece abonos por diez funciones a 10,22 euros. Una entrada *full price* al cine comercial en España ronda los 6,50 euros. Es decir, que la proporción en España entre el precio de la Filmoteca y del cine comercial es de 1 a 5, y ni hablar del caso uruguayo. Mientras tanto, en Buenos Aires, más restricciones (esta vez, de tipo económico) para el público que quiere ver otro cine.

SUMARIO**Dossier Los 70**Introducción **2**Géneros revisitados **4**Argentina (parte 1) **8***Moteros tranquilos, toros salvajes* **11**España **12**Italia (parte 1) **15**Francia **18**Terrence Malick **20**Cine de terror **22**Algunas películas de los 70 **25****Estrenos***Episodio III – La venganza de los Sith* **28***Géminis* **31***La casa de cera, La marca de la bestia**y La masacre de Texas* **32**Polémica: *Melinda y Melinda* **35**Polémica: *Clean* **36***Papá se volvió loco* **38***Dirigido por..., De-Lovely, Muy parecido al amor* **39***Querido Frankie, La esperanza, Niñera a prueba de balas, Sahara, Raúl Sendic – Tupamaro* **40**De uno a diez **41**En la FUC **42**Festival de Cannes **44**Lugones: Paolo Virzi **49**Libros: Abbas Kiarostami **50**Malba: Vanguardia alemana **51**Música **54****Fuera del cine**Directo a DVD y nuevas ediciones **55**Cine en TV **60**Correo **62**

Las dos cosas a la vez (parte I)



Y sí, hicimos un dossier 70. Aquí tienen la parte uno: instrucciones de uso, motivos. Una miscelánea saltarina antes de entrar en las páginas que siguen, más sesudas y de cierta concentración.

por JAVIER PORTA FOUZ

0. La proliferación de videocasetas en la década del ochenta hizo de los 70 la primera década del pasado inmediato revisable en el hogar con posibilidad de elección. En los ochenta, los nacidos en los setenta tuvimos videocasetera incluso antes de que se nos ocurriera ir a los ciclos de revisión (aunque, de chico, mi mamá me había llevado a la reposición de *Mi tío* de Tati en el cine Arte).

1. Los setenta son los años en los que el cine americano recupera el pulso (narrativo, y también comercial). Surgen directores jóvenes como Spielberg, Lucas, De Palma, Carpenter, Coppola, Scorsese... Sí, eso ya se dijo mil veces. Y que Pauline Kael aseguró que era la mejor década del cine, también.

2. Este será un dossier en dos partes, o eso creemos por ahora, antes de que alguien diga: "Nos olvidamos de Lalo Krapochano, alias 'el oscuro', el maestro desconocido de la ex Checoslovaquia que hizo siete películas malditas y algunas benditas, hay que dedicarle catorce páginas..." y esto se convierta en tres entregas de notas coleccionables con un Kalkito de regalo. Pero, por ahora, lo cierto es que este dossier seguirá el número que viene.

3. Los 70 (o setenta, usamos las dos denominaciones) fueron los años posteriores a los "nuevos cines", mayormente ubicados en los sesenta. ¿Qué pasó en España luego del Nuevo Cine Español? ¿Y en Francia luego de la Nouvelle Vague? ¿Y en Alemania? ¿Y en Argentina? Y si el cine nacional de los sesenta

tiene algunos puntos de contacto con el de los noventa... ¿al revisar el de los setenta, conseguiremos vislumbrar de qué se trata el cine argentino de esta década en curso?

4. Y para que no nos lleguen cartas y cartas de lectores indicándonos que la década del 70 empezó en 1971 y terminó cuando terminó 1980 (ese es el criterio de los libros de cine por décadas de Taschen): nosotros hablamos de la década del 70 con los años que comienzan por 1, luego siguen con 9 y luego con 7, y finalizan con cualquier unidad del 0 al 9. ¿OK, entonces? El dossier de *El Amante* de los 70 es 1970-1979, ¿o alguien esperó al 1 de enero de 2001 para decir "ahora sí que estamos en el tercer milenio"?

5. ¿Todo tiempo pasado fue mejor? Vaya uno a saber. Pero en cuestiones de cine, por ejemplo, en los 70 Mel Gibson era *Mad Max* y hace poco dirigió *La Pasión de Cristo*.

6. Lo que no parece haber sido mejor como tiempo pasado fueron los sesenta en Hollywood. ¿Alguien quiere discutirlo? Elijan entre estos tríos de "películas representativas". *La novicia rebelde*, *El graduado* y *¿Sabes quién viene a cenar?*, ultrataquilleras, por los 60. *El padrino*, *Tiburón* y *La guerra de las galaxias*, todas número uno en espectadores, por los 70.

7. El Hollywood de los setenta no sólo creó modelos de supervivencia para la industria a partir de la recreación de los géneros (ver página 4), sino que además ayudó a borrar

la "década infame" de los estudios en los sesenta, cuando la televisión había copado el otrora paraíso del cine. Ernesto Schoó viajaba al lugar de los hechos para escribir en *Primera Plana* de enero de 1967, acerca de la famosa vereda "firmada" de Hollywood Boulevard: "Las hojas del otoño se pudren sobre las losas, y el agua de la lluvia reciente se estanca en los huecos que dejaron manos y pies ilustres. No falta más para que revelen lo que realmente son: lápidas". Ese era el sentimiento sobre los sesenta en Hollywood a fines de la década. Diez años más tarde, los tiempos del cine habían cambiado y, además, había nuevas estrellas (y sí, hay que decirlo otra vez, algunas de ellas eran los propios directores).

8. Los setenta, además, proveyeron algunas sorpresas mayúsculas: "La mayoría de las películas en las que trabajé no hicieron nada de dinero. Mi historial de éxito comercial es horroroso, peor que el de cualquier otro actor en el que pueda pensar", decía el inglés Robert Shaw en 1972. Poco después, sería uno de los protagonistas de *El golpe*, film ganador del Oscar y además el más visto en 1974. Y en 1975 pelearía, junto a Roy Scheider y Richard Dreyfuss, contra un tiburón de mal carácter.

9. Los setenta eran los años en los que Arthur Hiller (sí, el director de *Love Story*) podía decir: "No me importa que Steven Spielberg sea joven (28 años). No me importa que sea brillante. Lo que me hace odiarlo es que sea las dos cosas a la vez". ▀

Los géneros en los 70 fueron atacados, pero lograron sobrevivir. Las películas fueron episodios de la enorme batalla entre el artificio clásico y el realismo periodístico.

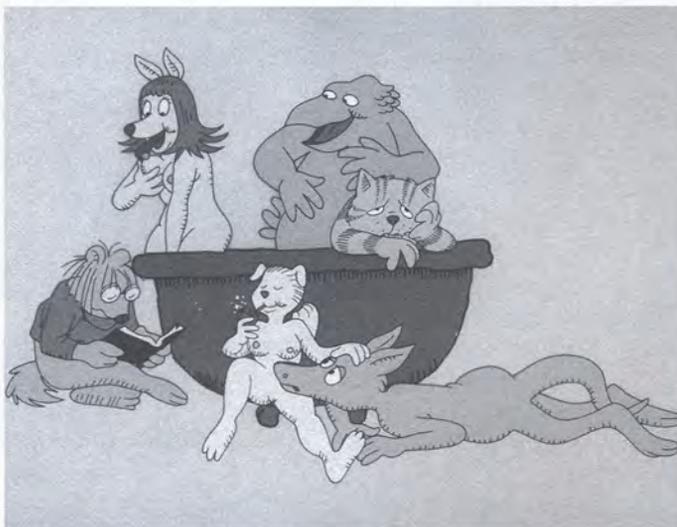
Adivinen quién ganó. por **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

DE EXPLOSIONES Y REUBICACIONES

La realidad como veneno

Los años 70 son una explosión que reubica elementos de una manera diferente. Los géneros parecían haberse agotado y desaparecido, cuando sucedió el colapso de los estudios: un ejemplo claro es que el último film de John Ford, *Siete mujeres*, sucede al oeste del Oeste, en China, y sus protagonistas son, obviamente, siete mujeres. Más allá de las razones que llevan a Ford a hacer la película, se nota el signo claro de que "algo había que hacer" con los códigos de los géneros, con su idioma y su iconografía. La televisión se inundó de westerns, de espectáculos musicales, de melodramas, de detectives y de comedias: todo lo que antes podía implicar ramas diferentes en el cine clásico aparecía como una taxonomía para productos televisivos, accesibles en cualquier momento desde el living de casa. Y eso, además, demostraba que los universos autónomos que representaban estos lenguajes se habían agotado por la reproducción en serie. Ahora bien, cuando los 70 pasan y uno hace la lista de films de la década, nota que hay cine de terror, westerns, musicales, screwballs, policiales y melodramas, pero que todos los géneros han sufrido una transformación que los hace a la vez menos puros.

Hay otro fenómeno que está ligado directamente a la desaparición de los estudios: la disolución del concepto de estrella, de ese personaje que era siempre un ser de ficción, incluso fuera de la pantalla. Aquellos rostros y cuerpos que lo decían todo con sólo poblar el fotograma —y lo decían todo, también, del género y la iconografía que representaban— fueron poco a poco sustituidos por actores versátiles, hombres y mujeres "de carne y hueso" que podían interpretar cualquier papel. John Wayne, Cary Grant, James Stewart y Gary Cooper dejan su lugar a Al Pacino, Robert De Niro, Gene Hackman o Dustin Hoffman; Bette Davis, Ava Gardner, Marilyn Monroe, Grace Kelly o Deborah Kerr son sustituidas por Diane Keaton, Jill Clayburgh, Talia Shire, Sally



Aquí a la izquierda, una imagen orgiástica de *Fritz, el gato* de Ralph Bakshi. En la otra página, *Cabaret* de Bob Fosse.

Field o Anne Bancroft. Hay excepciones, pero el glamour deja de ser la regla. En una piqueta irónica, lo excepcional —esos universos inaccesibles para el público que se realizaban en la pantalla y componían los géneros— es lo que no pasa por la televisión: la vida real. De allí que los rostros que mejor la representan toman la pantalla grande por asalto. Judy Garland ha sido reemplazada por Liza Minnelli.

Cuando la televisión comienza a ser considerada como el hogar de lo trivial, donde se eluden los verdaderos problemas del mundo contemporáneo (algo falso en realidad, pero una idea más que potente en estos años), cuando el peso de la actualidad se vuelve más fuerte que el de la ficción, también se vuelve trivial la vida real: las bombas sobre Vietnam son algo de todos los días; esas imágenes que habían sido privativas del cine (donde se iba a ver lo que era imposible ver de otra manera) quedan perimidas por el peso de la costumbre. Los géneros, también, implicaban una construcción ficticia y una taxonomía de imágenes ("una de guerra"), acercarse a un tema con un idioma particular formado de palabras y gestos que terminaban hablando de cosas trascendentes (sigamos con la guerra: por

ejemplo el sentido del heroísmo, el odio entre hombres, la diferencia entre comunidad y patria, cosas que había que pensar para "entrar" en el código emocional de un film de ese género). Ahora esas imágenes que implícitamente tenían un sentido aparecían vaciadas, como información pura en un flujo completamente caótico.

Así que si el cine es el hogar de lo extraordinario, lo extraordinario ahora es la vida real y su sentido. De allí que haya surgido la generación de actores mencionada más arriba, de allí que los géneros entren en una crisis que va a disparar múltiples estrategias, porque, de alguna manera, siguieron vivos. La nostalgia y la autoconciencia, kitsch, por ejemplo. Tomemos *La guerra de las galaxias*. Cada secuencia recuerda algún género: el abordaje de la primera secuencia, al film de piratas; el planeta desértico y el bar, al western; las secuencias en la Estrella de la Muerte, a *Robin Hood* y a *Tarzán*; la defensa de Han Solo y Luke Skywalker del Halcón Milenario sale directamente de los films de combates aéreos; Darth Vader es una especie de monstruo de Frankenstein (algo que no se le escapó a Lucas al hacer su reciente *Episodio III*) y C3PO y los Jawas descienden del Hombre de Hojalata y los Munchkins



de *El mago de Oz*. El montaje recuerda constantemente a los seriales de Flash Gordon, lo mismo que los diferentes planetas donde se desarrolla la acción. Es importante tener en cuenta que el recorte sobre el cine clásico que realiza es ostensible: no está escondido sino en la superficie. Lo que hace Lucas es crear un mundo donde todos estos elementos todavía puedan tener algún sentido para el espectador (de allí la apelación a la tecnología y a lo gigantesco). Pero no aggiorna el idioma de los géneros, sino que los reviste gracias a la tecnología para hacerlos más verosímiles a quienes ya habían sido lanzados al medio de la acción.

Porque la cámara ya podía meterse dentro de lo que sucedía en la pantalla. Hay una película clave para entender ciertos cambios: *Contacto en Francia*. Este film pone al espectador literalmente en el lugar del detective Doyle (Gene Hackman). Pero *Contacto...* no es un film de detectives como los de antes, sino que busca un registro documental, un verosímil mayor. El montaje está utilizado con el sentido de trascender el cine-ventana para transformarlo en cine-experiencia. Se anticipa a los efectos especiales que van a crecer en la década, orientados no por una necesidad de "mayor fanta-

sía", sino por un "mayor realismo". Y esto gracias a un cierto tipo de cine que colocó al espectador dentro de la experiencia de los protagonistas, por dos medios: usar actores que se parecen a la persona común, y salir del set. Es capital en este caso lo que realiza Sidney Lumet con *Sérpico* y *Tarde de perros*. Ambos films son parte del género policial o del suspense. En el primero, Al Pacino interpreta a un policía encubierto que investiga a sus pares; en el segundo, el propio Pacino es un ladrón de segunda categoría, que se ve sitiado en un banco con los medios transformándolo en una especie de héroe romántico. En las dos películas, la televisión es vista como deformadora de la realidad por medio de su propio registro, sensacionalista en el grado más literal del término. El cine sería entonces la única herramienta capaz de mostrar tal estado de cosas, y para ello apela a ciertos -no todos- códigos de un género en especial. Aunque *Tarde...* sea además de un film criminal una comedia negra; aunque *Sérpico* sea tanto un film de detectives como una biografía. Pero el género ya no puede ser "puro" en el mundo actual. Si lo es, debe referir a un mundo completamente "pasado". Los dos ejemplos claros de esto son *Barrio chino*, de

Roman Polanski, y *Adiós, muñeca*, de Dick Richards. Ambos se ubican en la década de los 40, reproduciendo la iconografía clásica del *noir*. Las diferencias entre ambas son notables: la primera apela al mismo tipo de construcción que *La guerra de las galaxias*, pero utilizando retazos de un único género, además de agregar una mirada crítica, que implica tocar aquellos puntos o mostrar las imágenes que el Código Hays prohibía en los 40; la segunda es la adaptación de una novela de Chandler con Marlowe interpretado por una estrella sobreviviente del período clásico, Robert Mitchum. Pero para que esta historia funcione bien hay que reconstruir la época: el film es tanto el policial negro con colores modernos, como una pieza histórica sobre cómo se construía la ficción en una era lejana. El código de género es una pieza más en esa reconstrucción. Compárese este film con la versión de *El largo adiós* realizada por Robert Altman (aquí disculpen si dejo la teoría por la pasión: lo mejor de esta película es que la guionista era Leigh Brackett). Su estrategia es dar vuelta como un guante el cine de detectives, incluyendo una distancia irónica respecto del género que le sirve para (tópico decadente de ciertos cineastas que ▶



De arriba a abajo: *Barrio chino*, con el propio Polanski abriéndole la nariz a Jack Nicholson; *¿Qué pasa, doctor?* de Bogdanovich; Gene Hackman como el duro "Popeye" de *Contacto en Francia*.

hicieron su agosto en los 70) "acusar" a Hollywood de falsear la realidad.

Lo que nos lleva inevitablemente al revisionismo. La víctima más clara de esta tendencia fue el western. Dos títulos son claros: *Buffalo Bill y los indios*, de Altman, y, sobre todo, *Pequeño gran hombre*, de Arthur Penn. La primera trata de mostrar que toda la iconografía del Oeste es una farsa; la segunda se construye sobre el supuesto de que el western ha falseado la "historia real" de los Estados Unidos en favor de los blancos y en contra de los indios (esto es especialmente claro respecto del personaje de Custer). Lo que revelan estas películas es a) una tendencia al lugar común bienpensante totalmente acrítica —un mínimo de análisis sobre films de John Ford, como ¡especialmente! *Fuerte Apache*, zanja cualquier duda respecto del supuesto "racismo" del western—; b) la idea de que un género se reduce exclusivamente a una iconografía y que, perimida la potencia de esos íconos, ya no tiene nada que decir al espectador. En realidad, es la batalla contra el artificio (los 70 son un campo de batalla entre los directores que creían en la verdad de lo artificial, y los que querían abolir toda creación en pos de un reflejo edificante de la vida) la que está puesta aquí en primer plano. Y también la etnocéntrica asimilación de "artificio" con "Hollywood", cuando el artificio es inherente a la construcción cinematográfica. Lo peor en este caso es que se identifique a Hollywood con "mentira", y a los géneros como el lenguaje en que se decían esas mentiras.

Dejemos de lado este mal trago para el cine, y digamos que hubo relecturas positivas del western. Por diferentes caminos, Clint Eastwood (*La venganza del muerto* y *El fugitivo Josey Wales*), Sam Peckinpah (*La balada de Cable Hogue*, *Junior Bonner*, *Pat Garrett y Billy The Kid* y *Traigan la cabeza de Alfredo García*) y, muy especialmente, Walter Hill (*El peleador callejero*, *Driver* y *Los guerreros*) van a investigar qué le puede decir el western al espectador. El primero lo hace desde una posición clásica, pero siempre con un anarquismo terminal: sus films muestran los fantasmas que quedan en el paisaje cuando acaba la conquista del Oeste, se ubican un paso más allá, históricamente, que

Ford, y por eso son al mismo tiempo una reflexión sobre el género (que culmina en *Los imperdonables*, pero como se ve es muy anterior). El segundo a partir de una explosión sobre la violencia y las pulsiones de los héroes de manera gráfica, tratando de encontrar ese andamio que sostenía la iconografía clásica del género, pero que se había perdido —o había perdido validez— para el espectador de su tiempo. Y el tercero, descubriendo que el western estaba vivo en las ciudades: es sintomático que *El peleador...*, su primer film, abra con las imágenes de trenes que parecen sacadas del western clásico, para luego "llegar" (espacial y temporalmente) a los Estados Unidos de la Depresión, trayendo consigo a un habitante del Oeste como Charles Bronson. Lo de Hill es la afirmación de que el Salvaje Oeste ha cambiado tecnologías y paisajes, trajes y armas, pero el universo capitalista es también el de sheriffs y cazarrecompensas, el de tribus marginadas y violencias desatadas. Los caballos serán autos veloces y los indios de las reservaciones, pandillas nocturnas, pero todo está como era entonces: el escenario es eléctrico, las pasiones son del mismo polvo del viejo desierto.

Pero la batalla contra el artificio tiene dos víctimas mucho más claras: el musical y el dibujo animado. Para la anécdota, tres de los grandes cineastas surgidos en estos años, Coppola, Scorsese y Bogdanovich, vieron arruinarse sus carreras cuando intentaron el musical (respectivamente *Golpe al corazón*, *New York, New York* y *Al fin llegó el amor*). Los setenta tienen dos paradigmas para el musical: uno es Bob Fosse, el otro es John Travolta. El primero, coreógrafo que viene de la MGM clásica, rompe los moldes con *Cabaret*: el baile y la canción ya no son los momentos donde se resuelven los conflictos de una historia —como sucedía en los films de Donen o Minnelli—, sino un comentario irónico sobre la historia que vemos (y que es dramática). Los cuerpos ya no se desplazan "contando" sus emociones con la gracia matemática de Fred Astaire o el encanto de Cyd Charisse, sino que se detienen en secuencias espásticas. Ya no se trata de capturar la magia del instante con la cámara, sino de usar el montaje para crear ritmo y sentido con lo ordinario (eso,



La adolescente Jodie Foster en *Taxi Driver*.

ni más ni menos, es también *All That Jazz*, no por nada un film autobiográfico). Es decir, el artificio sólo tiene sentido si podemos ver el truco. El cine ha dejado de lado la inocencia, que no puede recapturarse. John Travolta, hoy estrella, surgió como el "boy next door" capaz de bailar en *Fiebre de sábado por la noche*. Otra vez, lo que podía haber de fantástico y de juego aparecía diluido, como el pigmento de las pinturas, en baldes de realidad o de "realismo". De hecho, lo que más se recuerda de *Fiebre...* es la danza de Travolta y el comienzo, el único momento donde la música de los Bee-Gees aparece como extradiegética, y el paso de Tony Manero es "como si" bailara. Respecto de la otra víctima, los estudios Disney, con tío Walt muerto y enterrado, trataron de reciclar la fórmula del "animalito gracioso" en una época donde el dibujo animado había sido desterrado a la televisión, y la inocencia estaba definitivamente perdida. Ni *Los aristogatos*, ni *Robin Hood*, ni *Bernardo y Bianca* ni *El zorro y el sabueso* tuvieron éxito: estaban dirigidos específicamente al público infantil, una estrategia que nunca resultó en el mundo de la animación más allá de las apariencias (digamos también que los costos de la animación estaban enorme-

mente reducidos, lo que hacía estas películas tanto narrativa como técnicamente insatisfactorias). Y después, estaba Ralph Bakshi, famoso por *Fritz, el gato*, basado en las tiras de Robert Crumb. Aquí volvía a funcionar, de alguna manera, el revisionismo, mostrando "aquello que el dibujo animado clásico no mostraba", esto es el comportamiento sexual e ilegal de tanta criatura animal (dejando de lado el hecho de que una mínima revisión de los clásicos Looney Tunes los muestra mucho más sexuales y violentos que sus films). Bakshi era fanático del rotoscopio, como lo demuestran también *Tráfico pesado*, *Coonskin*, *Wizards* y, sobre todo, *El Señor de los Anillos*, películas donde se buscaba desde la imagen el peso de lo real y donde, además, se trataba de parodiar lo que ya era pura parodia. Bakshi es, en algún sentido –y a pesar de ciertas excelencias en varias de sus películas– el Altman de la animación: alguien que no confiaba en la pura maravilla, sino en demostrar que la maravilla estaba perimida. Sin embargo, sabemos que los géneros (mutados o impuros) no sólo sobrevivieron, sino que tuvieron descendencia. Esto fue posible por la obra de la generación cinéfila, Coppola, De Palma, Scorsese, Bogdanovich,

Friedkin, Hill, Spielberg, Lucas y Carpenter, entre otros. La estrategia era la opuesta: con excepciones (notablemente Bogdanovich) usaban actores de "rostro real", pero pensaban qué es lo que los géneros aún decían a los espectadores. Y así les redoraron el encanto: la nostalgia de Lucas en *American Graffiti* creó casi un género nuevo; Coppola transformó el film de gangsters en melodrama y tragedia, sin que perdiera su esencia como espectáculo (lo mismo hizo luego con el film de suspenso en *La conversación* y, muy especialmente, con el film bélico en *Apocalypse Now*); Scorsese, que comienza como documentalista, construye fábulas metafísicas trastocando lo real con elementos tomados de los autores clásicos (especialmente en *Taxi Driver*); De Palma se pregunta por las herramientas puestas a punto por Hitchcock y trabaja variaciones, al mismo tiempo demostrando la importancia del director e incorporando ostensiblemente lo fantástico y lo satírico (*Un fantasma en el paraíso* –que además reelabora los códigos del musical–, *Carrie*, y *La furia*; del terror se hablará en otra parte de estas notas). El más importante de todos es Bogdanovich, no sólo porque viene de la crítica y de la defensa acérrima de la teoría de autor, sino porque es quien primero se da cuenta de cuál es el estado de crisis de los géneros clásicos: allí está *La última película*, que lo prueba generando una ficción donde cada personaje, situación y escenario de ese pueblo parecen un fantasma, un residuo del Hollywood clásico (desde el glamour perverso de Cybill Shepperd hasta la muerte agónica de Ben Johnson). Bogdanovich vio primero que los géneros tenían todavía mucho que decir, que el proceso que llevó a constituirlos seguiría vivo mientras hubiera cine, y se dedicó a traducirlos para el espectador contemporáneo, analizando qué podían decirnos aún. Como ejemplo último de esta estrategia de rescate, *¿Qué pasa, doctor?* es clave: Bogdanovich no hace la remake de *La adorable revoltosa*, sino que la reconstruye para el espectador contemporáneo. En el camino, además, muestra todo el proceso de "creación y descendencia" del género, desde el *slapstick* mudo hasta el dibujo animado clásico, vereda Warner (*¿de dónde creen que viene el título "What's Up, Doc?"*). La intrusión de la realidad en el artificio que implicaba cada género es una clave para entender el cine estadounidense de los 70 (*¿se acuerdan de Rocky*, por ejemplo, film donde el clásico subgénero "de boxeadores" aparece impreso en tomas cuasi documentales, alejado del "noir" del que descendía, y con un final "de derrota pero optimista" que conciliaba la tendencia "realista" con la "clásico/artificial"?). El artificio, bañado de realidad, seguía vivo. Los 80 lo demostrarían con creces, pero esa ya es otra historia. ■

Tierra de confusión

La historia del cine argentino en los setenta se divide, como probablemente ninguna otra, en dos partes tan distintas como definitivas. La mitad de esa historia se cuenta aquí, la otra, la más oscura, se completará en el próximo número. **por SANTIAGO GARCÍA**

LA CENSURA EN LA PRIMERA MITAD DE LA DÉCADA. La década del setenta fue la más convulsionada en toda la historia del cine argentino. Se pasó de la clandestinidad al furor y de un renacer a todo nivel a un desastre sin precedentes. Convivieron toda clase de films y los extremos que se conocieron allí no volvieron a darse. Fueron épocas muy particulares en las que si se toma sólo un sector podría llegarse a una idea muy equivocada de lo que allí se vivía. Enumerarlos por separado es una forma de ordenarlos, pero si se ven las fechas se percibirá que todo ocurría al mismo tiempo. Los setenta comenzaron con tres presidentes de facto, Onganía, Levingston y finalmente Lanusse, que gobernó de marzo de 1971 a fines de mayo de 1973. La censura durante

este período siguió siendo fuerte, como de hecho lo fue durante toda la década, con excepción de un breve período analizado a continuación. En agosto de 1974, Miguel Paulino Tato fue nombrado al frente del Ente de Calificación Cinematográfica y confirmado luego del golpe de Estado del 76. Con él la censura alcanzó niveles acordes con la devastación de aquel gobierno en los demás ámbitos de la vida nacional.

LOS MESES DE LIBERTAD. En mayo de 1973 asumía la presidencia Héctor Cámpora. Durante catorce meses (hasta la muerte de Perón estando en la presidencia) el cine argentino vivió toda clase de cambios. En julio de ese año Hugo Del Carril volvía de México para asumir como director del Instituto de

Cine, acompañado por Mario Soffici en el cargo de subdirector (luego quedaría al frente) y Octavio Getino como interventor del Ente de Calificación Cinematográfica. Poco a poco, todo lo que había sido cine clandestino en el gobierno anterior empezó a estrenarse a partir de esa fecha y se liberaron varios títulos extranjeros que habían estado censurados. Películas como *Alianza para el progreso* (1971) de Luis Ludueña fueron exhibidas al público en una innovadora política de calificación de películas (de todas formas el film permaneció inédito). Se elaboró una ley de cine que, si bien fue aprobada por el gobierno de María Estela Martínez de Perón, nunca llegó a aplicarse. La producción aumentó (además de los estrenos atrasados) y el público respondió a la euforia del momen-



En la página anterior, uno de los éxitos de Leonardo Favio en los 70: *Juan Moreira*. Aquí al lado, otro éxito, pero de Héctor Olivera: *La Patagonia rebelde*. Abajo, *La Mary* de Daniel Tinayre.



to apoyando las más variadas propuestas. Aunque desde la edad de oro de nuestro cine no había mayor libertad y mayor furor, hay que decir que la libertad no fue total, y alguien comentó que fue el mismo Perón quien le bajó el pulgar a *La naranja mecánica* y que la distribuidora se negó a estrenarla con cortes. Algunos otros títulos no fueron autorizados por distintos motivos, particularmente aquellos de "explícito corte pornográfico comercial".

EL CINE DE LA RESISTENCIA. Cuando se revisa la historia del período, surge con mucho mayor peso el cine de la resistencia, aunque muchos de estos films no llegaron a ver la luz de una sala comercial.

Con el regreso de la democracia algunos títulos filmados en la clandestinidad pudieron estrenarse, aunque pasarían nuevamente a la clandestinidad en poco tiempo, lo que demuestra la inestabilidad de la época. *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Pino Solanas y el grupo Cine Liberación se estrenó el 1 de noviembre de 1973, aunque sólo la primera parte y con algunos cambios muy discutidos y criticados. *Operación masacre* (1972) de Jorge Cedrón se estrenó el 27 de septiembre de 1973. *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968) de Gerardo Vallejos se estrenó el 10 de abril de 1974. *México, la revolución congelada* (1971) de Raymundo Gleyzer fue estrenada el 10 de mayo de 1973. Si bien el grupo Cine Liberación tuvo una situación de privilegio con el regreso de la democracia, no ocurrió lo mismo con respecto a Cine de la Base, liderado por Gleyzer y que realizó excelente material en este período. La obra más importante del realizador, *Los traidores* (1973), permaneció inédita durante más de 20 años y en aquel momento sólo se exhibió en la clandestinidad, como solía ocurrir con todo el cine de la resistencia.

LAS GUERRAS GAUCHAS Y EL CINE

PATRIÓTICO. En marzo de 1970 se estrenó *El santo de la espada* (1970) de Leopoldo To-



rre Nilsson, film sobre San Martín que buscaba un éxito similar al que el director había logrado con *Martín Fierro* (1968). Aunque uno puede rastrear elementos del realizador, lo cierto es que se trata de un film bastante pobre, muy controlado ideológicamente para no ofender a nadie y bastante lejos de una superproducción, aunque su triunfo en taquilla inauguró unos años de éxitos locales sin precedentes desde la edad de oro. Para seguir en este camino de las producciones históricas, el propio Torre Nilsson dirigió *Guemes, la tierra en armas*, final para su trilogía patriótica protagonizada en los tres casos por Alfredo Alcón. Otros títulos en esa línea fueron: *Bajo el signo de la patria* (1971), *Santos Vega* (1971), *Argentino hasta la muerte* (1971), *Juan Manuel de Rosas* (1972), *La revolución* (1973), *La vuelta de Martín Fierro* (1974), *Yo maté a Facundo* (1975) de Hugo Del Carril. Este último título tiene la particularidad de contar la historia no desde el caudillo, sino desde el asesino. El furor de un género no es excusa para hacer un mal film: cuando Leonardo Favio volvió a filmar luego de su trilogía en blanco y negro, lo hizo con una producción histórica de gran éxito. Pero *Juan Moreira* (1973) brilla en otra dimensión. Favio consigue lo que los demás ni siquiera intentaron: hacer un cine personal y comercial al mismo tiempo. Fernando Ayala y Héctor Olivera codirigieron los dos bodrios musicales *Argentinísima* (1972) y *Argentinísima II* (1973), que sirvieron al patriotismo de la

época sin ningún compromiso extra. Textos de Félix Luna para la primera y la presencia de Julio Márbiz (luego Mahárbiz), conductor del programa de televisión con el mismo nombre. La cereza del postre fue la reposición de la obra cumbre del cine patriótico: *La guerra gaucha* se exhibió en cines en una versión ¡sepia! Aparentemente para que a la gente no le molestara tanto la ausencia de colores en el cine clásico.

ÚLTIMOS FILMS DE TORRE NILSSON. A favor de Torre Nilsson hay que decir que luego de crear el monstruo de las producciones históricas de poco vuelo, intentó volver a un cine más personal, tratando de combinar éxito de taquilla con temas más cercanos a sus intereses. De ese período final de su carrera son: *La maffia* (1972), *Los siete locos* (1973), basada en Roberto Arlt, *Boquitas pintadas* (1974) –basada en Manuel Puig y éxito de taquilla al mismo tiempo que el mejor film de todo este grupo–, *El Pibe Cabeza* (1975), *La guerra del cerdo* (1975), basada en Adolfo Bioy Casares, y *Piedra libre* (1976), que se estrenó durante la dictadura militar y tuvo serios problemas con la censura: fue prohibida en abril de 1976 y autorizada tres meses más tarde.

LOS GRANDES ÉXITOS DEL CINE

ARGENTINO. Hubo un cine comercial, sí, y otro cine también comercial pero cuyas temáticas y universos fueron mucho más factibles en los meses de libertad, los pocos meses de libertad que se conocieron en esa década. Los siempre oportunos Ayala y Olivera no se conformaron con sus bodrios comerciales irrelevantes sino que intentaron también un cine más cercano a lo que estaba por venir. *La Patagonia rebelde* (1974), de Héctor Olivera, se convirtió en un éxito inesperado en cualquier otro contexto. Pero ni el más demagógico de los productores podía calcular los vaivenes del cine nacional, y al éxito siguió la censura. La película pasó de no estar autorizada a ser estrenada con gran ▶

Héctor Alterio y Ana María Picchio en *La tregua*. Sí, sí, que compitió por el Oscar y perdió contra *Amarcord*.



suceso, pero luego de la muerte de Perón (el 1 de julio de 1974) el film no pudo sostenerse mucho tiempo más debido a presiones y amenazas que obligaron a sacarla de cartel por decisión de los propios productores. Otro film comercial-político de ese momento y con esa exactitud de cálculo fue *Quebracho* (1974) de Ricardo Wullicher. *La tregua* (1974) de Sergio Renán, una influencia más negativa que positiva en nuestro cine, fue uno de los éxitos del año y terminó con una recordada e histórica nominación al Oscar a mejor película extranjera. *La Mary* (1974) de Daniel Tinayre fue una de las muchas despedidas de directores clásicos ocurridas en este período (Hugo Fregonese y Del Carril también dejarían de filmar al año siguiente). *La Raulito* (1975) de Lautaro Murúa y *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) de Leonardo Favio fueron los dos últimos grandes éxitos de este cine aquí recorrido. La carrera de todos los realizadores mencionados irá del exilio a la marginación, del silencio al retiro definitivo.

EL CINE COMERCIAL. El cine comercial había comenzado su lenta pero segura decadencia a mediados de la década del 50, con el fin de la edad de oro del cine argentino. Para la década del setenta la distancia entre el cine comercial y lo que uno podría llamar una película aceptable era muy grande. Había, sí, algunos films que zafaban y, por supuesto, notables excepciones que coincidieron con un esplendor del cine nacional. Pero fueron rarezas en un lustro donde los más prolíficos no fueron claramente los más interesantes. Entre 1970 y 1975, Enrique Carreras estrenó 19 películas. Sí, leyeron bien, diecinueve, una cifra sin precedentes en el período posterior a la industria y con una calidad que, siendo generosos, podríamos calificar de baja. En esta época su nombre estuvo muy asociado al éxito de Palito Ortega. Empezó con la remake *Los muchachos de mi barrio* (1970) y siguió con muchos éxitos, entre los que figuran títulos como *La familia hippie* (1971), *El veraneo de los Campanelli*

(1971), *La valija* (1971), película con dos finales según el lugar donde se la exhibía, uno más conservador que el otro, *La sonrisa de mamá* (1972), *Me gusta esa chica* (1973), *Yo tengo fe* (1974), *Los chicos crecen* (1974), *No hay que aflojarle a la vida* (1975). Los films de Sandro también vivieron su mejor época en estos años, los títulos fueron: *Gitano* (1970) de Emilio Vieyra y *Muchacho* (1970), *Siempre te amaré* (1971), *Embrujo de amor* (1971), *Destino de un capricho* (1972), *El deseo de vivir* (1973) y *Operación Rosa Rosa* (1974), todas estas dirigidas por Leo Fleider. Ninguno de estos films es realmente bueno (algunos son malísimos), pero el carisma de Sandro y sus canciones consiguen que algunos sean por momentos divertidos y simpáticos. *La gran aventura* (1974) de Emilio Vieyra y *La super super aventura* (1975) de Enrique Carreras iniciaron la serie de Los Superagentes (conocidos después del primer film como Tiburón, Delfín y Mojarrita) que tendría mayor auge aún en la segunda mitad de la década. *Los caballeros de la cama redonda* (1973) de Gerardo Sofovich es el nacimiento oficial del dúo Porcel y Olmedo y probablemente uno de los pocos films tolerables que realizaron juntos. Constante machismo, alta misoginia y un conservadurismo intenso, como siempre en la picaresca nacional. En 1975 Alberto Olmedo, sin Jorge Porcel, protagoniza junto a Susana Giménez *Mi novia él*, dirigida por Enrique Cahen Salaberry, el más complejo y respetado de los films de humor y sexo protagonizados por Olmedo. *El profesor patagónico* (1970), *El profesor tirabombas* (1972) completan la insufrible trilogía que protagoniza Luis Sandrini y dirige Fernando Ayala. En esta década Sandrini alcanzó su esplendor de personajes reaccionarios en films fascistoideos, de los cuales *Mi amigo Luis* (1972) de Carlos Rinaldi es un ejemplo más que claro pero definitivamente no el único. Armando Bó, un autor tan personal como transgresor y desperejo, fue un gran luchador contra la censura. En esta mitad de la

década logra estrenar después de muchos años algunos de sus films más famosos, y *Fiebre* (1972) es uno de sus mayores sucesos. Podría terminar esta parte de la década (la nota continuará el próximo número) hablando de *Los irrompibles* (1975) y de su director Emilio Vieyra. Película que en mi infancia vi varias veces y festejé, como festejé desde muy temprana edad cualquier western. Ver hoy *Los irrompibles* (precisamente hoy acabo de verla en *Volver*) produce lo mismo que hace diez años, cuando aún no la había recuperado desde una mirada adulta pero podía entenderla. Provoca indignación y es tan fácil hacer una lectura política de este horrendo film que no quedan motivos para el festejo. Sé que hay quienes creen triste el no poder festejar cosas que uno festejaba cuando era niño, pero ser adulto también es hacerse cargo y eso no es triste. Vieyra, saludado como pocos (Carreras también lo es, cosa que me revuelve el estómago), no es un chiste. Su cine no es inocente. Terminó, entonces, citando una nota escrita por David Oubiña en *El Amante* N° 26, abril de 1996: "Yo digo que los films de Vieyra son políticamente repudiables, éticamente denigrantes y estéticamente nullos. Y digo que así como me repugna la ideología que se desprende de ellos, también creo que una película mal hecha es imperdonable. Vieyra no es Sam Fuller, ni es Leni Riefenstahl. Vieyra le hace al cine argentino lo que el Proceso militar le hizo al país. Claro que no hay que olvidarse de sus films. Y, si no fuera porque su fascismo sólo es comparable con su oportunismo, diría que es el Goebbels del cine argentino y que su rescate es una ofensa para todos aquellos que bien o mal se esfuerzan por hacer un cine honesto. Es imprescindible tener esto presente. Resulta lamentable que la vocación contracultural sea tan miope como para pasar por alto tanta afrenta a la ética y a la estética". El cine argentino, como el país todo, estaba por entrar en su época más oscura. ■

Cine, no cinismo

Esta nota se origina en la lectura de un libro que revisa el cine norteamericano de la década del setenta, a partir de la irrupción de una nueva generación de directores. **por JUAN VILLEGAS**

Moteros tranquilos, toros salvajes (*Easy Riders, Raging Bulls* en el original) es el feo título en español del libro de Peter Biskind, que narra el ascenso y la caída del "Nuevo Hollywood", aquella generación de directores que se había propuesto cambiar las estructuras del cine norteamericano en los años setenta, y renovar un sistema de producción en crisis terminal. Algunos de los protagonistas más frecuentados en el libro son Coppola, Hal Ashby, Rafelson, Dennis Hopper, Bogdanovich, Friedkin, Scorsese, Spielberg y Lucas. La crónica de Biskind es tan entretenida como banal. Pareciera que el autor intenta hacer una defensa de esa generación de directores, sugiriendo que si los hubiesen dejado tomar el poder de Hollywood, el cine norteamericano no habría sido el que finalmente fue en las décadas que siguieron. Biskind sostiene que la creatividad de esta gente, su vocación de ruptura y las influencias del cine europeo presentes en sus películas habrían permitido una definitiva renovación estética y de producción. Según su punto de vista, esta generación fracasó, el cine norteamericano cayó en la mediocridad y la tiranía del marketing de los ochenta, y en la superficialidad adolescente de los noventa. El tono del relato, siguiendo la tradición norteamericana de la no-ficción, simula ser objetivo y despojado de preconceptos. Sin embargo, se hace evidente una actitud celebratoria frente a aquellos tiempos y aquel cine. Lo llamativo es que este punto de vista se contradice con su tesis fundamental. Biskind cree que el "Nuevo Hollywood" fracasó debido a los excesos y la megalomanía de sus protagonistas más destacados. El alto consumo de drogas, la promiscuidad sexual y el derroche de dinero ocupan muchas más páginas que los aspectos estéticos de las películas, o las motivaciones artísticas de los cineastas. Este énfasis en el escándalo provoca en el lector la sensación de una doble moral. Su relato de los acontecimientos actúa de la misma manera que lo hace el mal cine norteamericano que él mismo rechaza, que se permite la transgre-



Una de las postales del infierno de *Apocalypse Now*.

sión, pero con una fuerte condena moral al final del camino. El sensacionalismo del libro es lo que lo hace entretenido, aunque es también lo que le ofrece sus límites y sus trampas. La impresión que uno se lleva al leer el libro es que las películas se hacían en los huecos que dejaban las orgías, las peleas por infidelidades y las actitudes egocéntricas de los directores. Más allá de la ingenuidad que encierra esta presunción, hay un gesto de desprecio por el cine en quien presenta las cosas de ese modo. Uno quiere suponer que debería haber mucho de nobleza, trabajo y sensibilidad, en estos tipos que revolucionaron el cine norteamericano e hicieron un puñado de obras maestras. Pero Biskind, aun cuando intenta no emitir juicios, se pone en el lugar del censor. Sólo puede ver la búsqueda de notoriedad y poder como motivación para hacer cine. Su mirada se parece más al cinismo de Altman en *Las reglas del juego*, que al rescate de la nobleza de Eastwood en *Cazador blanco, corazón negro*. El recorrido que ofrece de la década termina sosteniendo que el final del "Nuevo Hollywood" se debió a un endiosamiento excesivo de la figura del director, y al debilitamiento de los productores. Según el libro, los desajustes financieros y los fracasos comerciales

del final de la década (*Apocalypse Now*, *Las puertas del cielo*, *Toro Salvaje*) fueron consecuencia de la megalomanía de los directores, y son presentados como la gran tragedia y el hundimiento definitivo de la generación. Para Biskind no importa si las películas eran buenas o no, sino solamente cuánto costaron y cuánto recaudaron. Esta idea se opone culposamente a lo que venía defendiendo en el resto del libro, como si no pudiera separar la idea de éxito económico del artístico. Biskind, cayendo en el mismo culto al éxito que cree denunciar, no puede vislumbrar un hecho fundamental: la generación del "Nuevo Hollywood" no fracasó. Es cierto que las fantasías de Coppola imaginando a Zoetrope reemplazando el lugar de los grandes estudios, quedaron muy lejos de la realidad. Pero está claro que el fruto de esos años está presente en muchas de las películas posteriores de los cineastas surgidos en la década del setenta. Además, una parte del cine más interesante que hoy se hace en los Estados Unidos le debe demasiado al "Nuevo Hollywood". Las obras de Alexander Payne, Paul Thomas Anderson, Richard Linklater y Wes Anderson alanzarían para probar que esa generación tuvo una herencia, que sobrevive con lucidez e inteligencia. ■

En una década marcada a fuego por el debut en el largometraje de Víctor Erice y el extraño embrujo de *El desencanto*, de Jaime Chávarri, España volvía a hablar, y Buñuel seguía fascinando. **por JORGE GARCÍA**

ESPAÑA EN LOS ESTERTORES DE LA DICTADURA Y DESPUÉS

Prohibido prohibir

Como en casi ningún otro país desarrollado, en España, la irritante presencia de la censura –un rasgo indisolublemente ligado a la dictadura de Franco– fue un elemento condicionante para la creación cinematográfica. La década del 60, con la presencia de José María García Escudero como director general de Cinematografía –considerado una “paloma” dentro del franquismo–, había provocado un cierto relajamiento en las rígidas normas vigentes hasta entonces e, incluso, se impulsaron nuevas normas de censura, aparentemente más liberales que las vigentes, pero en las que una lectura atenta permitía concluir que absolutamente todo podía ser, en última instancia, prohibido. Vale la pena transcribir alguno de los artículos de ese nuevo código, para ver hasta qué punto, tras una aparente liberalización, se seguía manteniendo la misma rigidez conceptual: “La reprobación del mal no se asegura siempre de manera suficiente con una condenación en los últimos planos o hecha de modo accidental o marginal; tampoco exige necesariamente el arrepentimiento del malhechor ni su fracaso humano o externo. Es conveniente que el mal esté contrapesado por el bien durante el desarrollo de la acción”. También, por supuesto, se prohibía atacar a la Iglesia o defender el divorcio o, ni que hablar, el aborto. Al mismo tiempo, desde los organismos oficiales se impulsó el llamado, con escasa originalidad, Nuevo Cine Español, con epicentro en Madrid y la participación de Elías Querejeta como productor de sus películas más relevantes, que intentaba –sometiéndose a las reglas antedichas– aparecer como una respuesta de un superior nivel estético a los títulos comerciales en boga en el mercado. Sin embargo, un rápido recorrido a las obras principales de esa corriente –casi todas

encuadradas en lo que podría llamarse una suerte de realismo crítico– rescata como perdurables a muy pocas de ellas: *La tía Tula*, de Miguel Picazo, un sólido retrato de una mujer reprimida, con una estupenda actuación de Aurora Bautista en el protagónico; *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino, una sensible evocación de la vida en provincias, expuesta a través de la correspondencia de un estudiante, y sobre todo, *La Caza*, de Carlos Saura, un film que tras su anécdota argumental muestra la soterrada violencia reprimida existente en la sociedad española. Como respuesta a este movimiento surgió, en 1967, la llamada Escuela de Barcelona, que intenta desarrollarse sin apoyos oficiales, eludiendo el pasaje por el filtro de la censura, y más preocupada por los aspectos formales de la narración que por los temáticos, de la que surgieron algunos títulos interesantes (*Fata Morgana*, de Vicente Aranda; *Dante no es únicamente severo*, de Joaquín Jordá y Jacinto Estevá; *Ditirrambo*, de Gonzalo Suárez), pero que terminó siendo una experiencia efímera, aunque luego provocó el interés de varios estudiosos e historiadores.

A principios de la década del 70, los tímidos intentos anti-censura son pronto acallados con el nombramiento de miembros del Opus Dei al frente de los organismos cinematográficos, lo que sumado a diversos problemas de origen económico dan lugar a una primera reunión de realizadores españoles (prohibida en primera instancia) en la que se solicitan diversas reivindicaciones, incluidas la de la supresión de la censura previa a los guiones, y el derecho a la libertad de expresión sin restricciones de ningún tipo. Aparecen a comienzos de la década algunos directores (el mencionado Gonzalo Suárez, Ricardo Franco, Paulino Viotta, Pere Portabella, Alfonso



Ungría) con obras realizadas muchas veces en 16 mm y sin ningún apoyo oficial, con las consiguientes dificultades para su distribución y estreno.

Luis Buñuel arrastraba en España una vieja historia de prohibiciones (de hecho, *Viridiana*, realizada en 1961, no había podido todavía estrenarse) e intenta volver a trabajar en su país natal con un viejo proyecto sobre una novela menor de Benito Pérez Galdós, cuyo guión fue en principio cuestionado por los inquisidores de turno, aunque finalmente aprobado. El resultado fue *Tristana*, y está entre las obras maestras indiscutibles del gran aragonés, un film ambientado en Toledo en los años 30 –es una de sus obras más rabiosamente españolas–, en el que el realizador desarrolla la compleja relación que se suscita entre un hombre maduro y su inocente y virginal sobrina (maravillosa Catherine Deneuve), con la que juega el múltiple y ambiguo rol de padre, tutor, esposo y amante. Por otra parte, Buñuel –sin renunciar a su vocación surrealista, presente en varias escenas– ofrece el minucioso retrato de un hombre con aparentes ideas liberales (un genial Fernando Rey, en el mejor papel de su carrera), que termina tomando chocolate con los curas. El caso de Carlos Saura es sintomático, ya que,



En la página anterior, *Furtivos* de José Luis Borau. A la izquierda, una de las imágenes inolvidables de *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice.

luego de la mencionada *La Caza*, realizó algunas obras de un tono diferente, centradas en la descomposición de las relaciones afectivas (*Peppermint Frappé*, *Stress es tres tres* y *La madriguera*), y acomete luego con una serie de títulos, en los que recurriendo a diferentes alegorías (el hombre postrado en una silla de ruedas –que no puede menos que ser identificado con Franco– de *El jardín de las delicias*, el protagonista de *La prima Angélica*, que evoca su infancia, castrada por las angustias y temores de la posguerra civil, sin abandonar su condición física de adulto) intenta reflejar, apelando a abundantes símbolos y metáforas, la vida cotidiana bajo el franquismo. Y decía que el caso de Saura es sintomático, por cuanto muestra a un realizador capaz de dar lo mejor de sí trabajando con las limitaciones que imponía la censura, ya que su obra de años posteriores (no hablemos por pudor de sus títulos más recientes), filmando en libertad una vez desaparecidas las restricciones, no muestra ni por asomo el interés de los trabajos de aquellos años. Desde luego que la producción comercial dominante respondía a otras pautas, y proliferaban las comedietas pseudoeróticas, con Alfredo Landa como protagonista principal; los dramas “realistas” de tercera línea, y los bizarros films de terror de

Jacinto Molina y Jess Franco, pero había títulos –escasos, esporádicos– que trataban de escapar de esos carriles. El tema de la guerra civil y sus consecuencias, que ya había sido abordado de manera elíptica en *La Caza*, cobrará ahora vigor en producciones de diverso calibre. Así, *Canciones para después de una guerra*, de Benito Martín Patino (película que, no casualmente y a pesar de su aparente inocuidad, estuvo prohibida durante varios años), utilizaba los temas y coplas más populares del cancionero español contrapuestas a imágenes de la vida cotidiana, para reflejar cómo a través de ellas se daba una visión falsa y distorsionada de los duros tiempos del franquismo. *Pim, pam, pum... fuego*, de Pedro Olea, habla de las pequeñas represiones cotidianas que sufrían sus personajes en un marco de presiones y violencia mucho más general; *Las largas vacaciones del 36*, de Jaime Camino, narra las desventuras y miserias de la pequeña burguesía incapaz de definir el camino a seguir en aquellos tormentosos años, y en *Cría cuervos*, de Carlos Saura, el realizador apela a numerosos elementos psicoanalíticos y oníricos para analizar las conductas de los personajes. Pero los dos títulos que con mayor rigor estético exponen –sin referirse de manera explícita a la contienda– las consecuencias de

la guerra son dos relatos ambientados en la España rústica y rural: *Furtivos*, de José Luis Borau, un film narrado con la habitual solvencia clásica del director, duro y áspero como la cáscara de un ananá, con la impar Lola Gaos, enjuta, sarmentosa, como protagonista, y en el que los elementos políticos, religiosos y sexuales (hay un incesto claramente sugerido) aparecen expuestos sin recurrir a ningún didactismo. Y *Pascual Duarte*, de Ricardo Franco, basado en una novela de Camilo José Cela, un relato crudo y sin concesiones, de inusual violencia, en la que el protagonista –una suerte de Sr. R. fassbinderiano en vertiente campesina– va entrando en un progresivo proceso de alienación, que terminará desencadenando una sangrienta tragedia. Hay que decir que en estas dos películas, la formidable iluminación del prematuramente desaparecido Luis Cuadrado es un elemento determinante en los resultados finales. Y no quiero olvidarme de la mejor película que rodó Mario Camus en esta década, antes de alcanzar la popularidad en los años 80, *Los pájaros de Baden-Baden*, basada en un relato de Ignacio Aldecoa, una mirada melancólica sobre la burguesía madrileña (y la propia ciudad) de los años postreros del franquismo, narrada con sequedad y precisión. Y dentro de un cine más experimental descolló la figura de Iván Zulueta, autor de la interesante, aunque sobrevalorada, *Arrebato*.

Pero la película clave de esta década, y una de las más importantes de la historia del cine español, fue la ópera prima de Víctor Erice, rodada en 1973, *El espíritu de la colmena*. Con una labor previa como crítico, alguna ocasional intervención como guionista (*El próximo otoño*, la mutilada *Oscuros sueños de agosto*, de Miguel Picazo) y la dirección de un episodio del film *Los desafíos*, Erice encara su ▶



Del maestro Luis Buñuel en los setenta: Catherine Deneuve en *Tristana*, película admirada y hasta envidiada por Alfred Hitchcock.

primera película con el rigor y la autoexigencia que caracterizarán su, lamentablemente, menguada obra posterior. Ambientada en la campiña castellana en la inmediata posguerra civil, donde habita un matrimonio con sus dos pequeñas hijas, cada uno encerrado en su universo personal. Un domingo cualquiera llegará un cine ambulante al pueblo, y la visión del *Frankenstein*, de James Whale, provocará en una de las niñas un gran impacto emocional. Ese "monstruo" tierno con una niña, pero que será destruido por los adultos se convertirá en la fiel representación de sus fantasmas interiores. La imprevisible llegada de un hombre perseguido que salta de un tren y que se refugia en una casa abandonada, con el que la niña entabla una cálida relación y que, como el monstruo, será abatido, reaviva sus obsesiones. Como todas las grandes películas, *El espíritu de la colmena* es una obra inclasificable y elusiva, que requiere varias visiones, y de una riqueza inagotable, en la que los sueños y obsesiones infantiles se enfrentan al mundo cerrado y de los adultos, y las relaciones entre realidad y ficción se ven transfiguradas por la sobrecogedora mirada de una niña de estremecedores ojos negros (la inolvidable Ana To-

rrer), unos ojos que indagan sin descanso en busca de respuestas sobre los insondables misterios del cine y de la vida. En el terreno del documental, el mencionado Patino realizó un par de trabajos valiosos, *Queridísimos verdugos* y *Caudillo*, un film sobre la figura de Franco, algo ambiguo en sus postulados, lo que no impidió que estuviera prohibido varios años. Pero así como, en el territorio de la ficción, la película de Víctor Erice fue el título fundamental de la década, dentro de este género, *El desencanto*, de Jaime Chavarrí, puede ser considerada la obra más importante y reveladora. Proveniente del cine experimental y con una carrera no demasiado atractiva en el terreno de la ficción (aunque *A un dios desconocido* aparece como un film sensible y logrado con un homosexual como protagonista), Chavarrí, tomando como punto de partida la muerte de Leopoldo Panero, un poeta franquista muy valorado por cierta crítica literaria, construye un reportaje a su familia, la también escritora Felicidad Blanc y sus tres hijos, Leopoldo, Juan Luis y Michi, en el que se entremezclan los recuerdos, los reproches y los enconos personales con la figura de la madre, siempre imparcial y ecuánime, intentando atenuar la intensidad emocional de cada situación. El mérito de la película es que excede ampliamente su propuesta aparente para transformarse en un lúcido retrato de la burguesía ilustrada de los últimos años del franquismo, que desnuda, además, la frágil trama de odios soterrados que se ocultan bajo la apariencia de una vida familiar cómoda y sin sobresaltos. Cabe apuntar que dos décadas después, Ricardo Franco tomó a los mismos personajes (sin la madre, que ya había muerto) para realizar la

muy interesante *Después de veinte años*. En 1977 fue finalmente derogada la censura, y liberados numerosos títulos extranjeros prohibidos durante el franquismo (hay que recordar acá las excursiones de los cinéfilos españoles a ciudades fronterizas francesas para ver los films que no se exhibían en su país), pero todavía hubo algún coletazo censor hacia *El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró, un film que denunciaba con virulencia la tortura que se ejercía contra los opositores al régimen. No aparecieron en estos años títulos demasiado recordables, sólo la bizarra aparición de J.J. Bigas Luna con *Bilbao* y *Caniche*, dos títulos que proponían una libertad en el tratamiento del sexo hasta entonces desconocida en el cine español, y el notable éxito de un par de films de José Luis Garci, *Asignatura pendiente* y *Solos en la madrugada*, en los que se revisaba el pasado reciente con una mezcla de congoja, nostalgia y sentimentalismo, y un excesivo énfasis en el mensaje que se dirigía a los espectadores. En cuanto a Luis Berlanga, director de dos de los más grandes títulos del cine español (*Plácido* y *El verdugo*), se instaló cómodamente en la sátira a los resabios del franquismo con *La escopeta nacional*. La década del 70 en el cine español estuvo signada por los tironeos con la censura. Comenzó con una de las grandes películas de Luis Buñuel, y ofreció un film notable como *El desencanto*, pero por sobre todas las cosas significó la aparición de Víctor Erice, un realizador genial del que sólo cabe lamentar que, a lo largo de tres décadas –ya sea por su nivel de autoexigencia o por las dificultades suscitadas con los productores (recuérdese que su proyecto máspreciado, *El embrujo de Shanghai*, fue finalmente realizado por Fernando Trueba)– sólo haya rodado tres películas. ■

NO TE CONFORMES CON ZONA 4

mondo macabro VIDEO ALLANADO

GALERÍA CORRIENTES ANGOSTA Local 31-33 Av. Corrientes 753 y Lavalle 750
De Lunes a Viernes de 11 a 20 y los Sábados de 11 a 18 - O llámá al 4326-4845.

Llegás
llega a tu casa

con las agendas más completas de arte, cine, teatro, bares, tango, música, chicos y compras.

la suscripción incluye la **tarjeta llegás** para acceder a **descuentos**

llegás a buenos aires es gratuita, sólo pagás el envío \$ 30 6 meses \$ 55 1 año
comunicate al 4343-4389 o a suscripciones@llegasabuenosaires.com

Fellini, Visconti y Pasolini en actividad. Y no estuvieron solos: Bertolucci, los Taviani y Ferreri también daban que hablar. Demasiado para una sola nota, así que el número que viene habrá una secuela. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

CINE ITALIANO DE LOS 70

Herencias, suicidios y parricidios (primera parte)

Describir y analizar una década específica de películas y directores italianos implicaría reducir a un tiempo acotado, de manera drástica, diversos acontecimientos cinematográficos, políticos y sociales de ese país. Por un lado, los 70 en Italia presentan nuevos indicios estéticos, novedades, herencias y formas narrativas que clausuran su historia frente a las variables del contexto económico. Pero también, las películas setentistas, algunas de ellas, actúan como continuidad o ruptura con los años del cine de posguerra, cuya marca esencial era el neorealismo. Más aun, si durante los años 60 se había producido el arribo de directores provenientes, afiliados o simpatizantes del Partido Comunista Italiano (Bertolucci, Pasolini, Bellocchio, los hermanos Taviani) —que le contestaban a su manera al neorealismo de los 40 y 50, con sus films-ensayo herméticos y despreocupados por un público mayoritario—, durante la década que nos ocupa los estilos se dispersan y empiezan a caracterizarse por su intrínseca heterogeneidad. Sin embargo, hay varios temas políticos y sociales, nunca ajenos al cine, que estarán representados durante medio siglo de la producción italiana, desde que en 1922 Mussolini y sus camisas negras marcharan sobre Roma: a) el fascismo, b) la Segunda Guerra Mundial, c) la resistencia, d) el milagro económico producido por el Plan Marshall, e) el Partido Comunista, f) la figura de Antonio Gramsci, g) el asesinato de Pasolini en 1975. Por otra parte, pero siempre en relación con los avatares de la economía y política italiana, desde el fin de la guerra hasta mediados de los 80, el cine propone una serie de novedades estéticas imposibles de imaginar durante el fascismo: a) el neorealismo como padre-movimiento, luego respetado o rechazado, con sus ▶



Luchino Visconti y su equipo en la filmación de *Grupo de familia* (1974).

directores y hacedores provenientes de la Democracia Cristiana (Rossellini, De Sica, Zavattini), b) la corriente marxista, desplegada desde ópticas diferentes (De Santis, Visconti), c) la generación sesentista proveniente del PCI, primero adherente (por lo menos) al Partido y luego decepcionada por las contradicciones del politburó en relación con el padre soviético, d) el retorno del cine industrial, desde las comedias rodadas en Cinecittá de los 50 en adelante, protagonizadas por los divos actorales (Mastroianni, Gassman, Tognazzi, Sordi), e) el cine político de los realizadores-abogados (Elio Petri, Damiano Damiani), f) el asesinato de Pier Paolo Pasolini en 1975, clausura definitiva de las ideas, fin del sueño sesentista y despedida mortuoria de la utopía cristiano-marxista.

Como se notará, resulta imposible desarrollar los 70 sin volver una y otra vez al pasado para comprender, dentro de nuestras posibilidades, aquella década donde el cine italiano gana premios y provoca escándalos a través de un buen número de films.

En primera instancia, son años de naturales desapariciones físicas (Rossellini, De Sica, Visconti), es decir, del trío más renombrado del genuino neorealismo de los 40 y 50.

Ante la inactividad cinematográfica de Rossellini, sólo presente en un par de films didácticos concebidos para la televisión (*El Mesías*, 1972), y el inmediato olvido que merecen los títulos setentistas de De Sica (*El jardín de los Finzi Contini*, *Breve encuentro*), Visconti, en cambio, continúa diseccionando la nobleza de sus orígenes. A través de *Muerte en Venecia*, *Ludwig*, *Grupo de familia* y *El inocente*, la puesta en escena viscontiana, ya declarada desde *Senso* (1954), encuentra sus máximos y mínimos espesores estéticos, su grandeza y su misma trivialidad en la tetralogía final. El Visconti cultural, sumergido en detalles escenográficos, pero también en sus consabidos climas operísticos que profundizan el fin de la nobleza, esquivando elegantemente la presión del contexto político al adaptar, sin arrepentimientos ideológicos, el texto de Thomas Mann (*Muerte en Venecia*) y una novela del fascista Gabrielle D'Annunzio (*El inocente*). Pues bien, el panorama, aun dentro de la confusión, empieza a aclararse: los años 70 están marcados por una individualidades importantes, directores con sus propios universos y películas que confirman un mundo personal, ya bastante lejos, por lo menos en el primer quinquenio, de las influencias del padre neorrealista. En ese sentido, más de una vez, los hermanos Taviani se plantearon si había una forma de separarse de ese progenitor estético o, en todo caso, de romperle la cabeza al movimiento gestado desde la posguerra. El parricidio, justamente, se había producido en los años 60, por ejemplo, desde los marginales del subproletariado de *Accattone*

(1962) de Pasolini o por la mirada de un parmesano hacia la periferia de las grandes ciudades, tal como se mostraba en *La commare secca* (1962) de Bertolucci. Con estas dos películas, óperas primas de ambos realizadores, se hacía realidad el deseo de los Taviani: el neorealismo podía descansar en paz pero con los ojos magullados de tantos golpes ocasionados por los *ragazzi di vita*. Pero en los 70 había otros ajustes de cuentas a resolver desde la óptica de Bertolucci, ya fueran políticos o estéticos. El inquieto Bernardo traba amistad con Pasolini y Godard en los 60, pero en la década siguiente, ya lejos de los films-ensayo (*Prima della rivoluzione*, *Partner*), tiene dos objetos de admiración en la mira de los que empieza a dudar: el PCI y la nouvelle vague. Bertolucci inicia la década con dos films, *La estrategia de la araña* (libremente basado en "Tema del traidor y del héroe" de Borges) y *El conformista* (sobre la novela de Alberto Moravia). En este gran año bertolucciano, el realizador alegoriza la traición del partido en la figura de un líder renuente a aceptar las directivas de los jóvenes (*La estrategia...*) y describe la soledad de un fascista que no comprende un mundo nuevo, lejos de las directivas provenientes de los dirigentes vestidos de civil del Duce (*El conformista*). Bertolucci, politizado como pocos a inicios de la década, entrega a la historia del cine italiano dos películas reflexivas sobre la disyuntiva fascismo versus Partido Comunista. El fresco histórico de *Novecento* (1975) oficiaría de réquiem del debate para dejar permanentes dudas y contradicciones, sin soluciones definitivas. Las cinco horas que empiezan con la muerte de Verdi (año 1900) y con el nacimiento del hijo del campesino y del vástago del señor feudal, que transcurren plácidamente entre escenas extraordinarias y otras de un simplismo elemental, culminan con la lucha sin ganadores entre los ancianos interpretados por De Niro y Depardieu. En medio de la reflexión y la rabia alegórica (*La estrategia...*), la recreación moderna y operística sobre el ocaso del fascismo (*El conformista*) y la tesis inconclusa en un marco de cine espectacular (*Novecento*), Bertolucci comete su parricidio cultural con *Último tango en París* (1972). Godard, el referente de Bertolucci, como toda la nouvelle vague, aparece encarnado en el novio de María Schneider (nada más y nada menos que Jean-Pierre Léaud) rodando en las calles de París, mientras su pareja mantiene maratones sexuales con el personaje de Marlon Brando, un hombre sin nombre. Acá estoy, parece decirle Bertolucci a Godard, te agradezco por la estética sesentista prestada, pero yo me voy para otro lado. Estas filiaciones culturales, amistades y hasta conciliábulos teóricos de los 60 (por ejemplo, a través del libro *Cine de prosa versus cine*



Aquí, una imagen de *Grupo de familia*. En la página siguiente, más carne en *Roma* de Federico Fellini.

de poesía o los pensamientos en tensión entre Pasolini y Rohmer) son desplazados por los mundos individuales. En efecto, ya estamos lejos de la referencia elogiosa a Fellini proferida por Orson Welles en *La riccota* (1964) de Pasolini y a los conceptos de este último sobre el neorealismo como continuidad estética y, al mismo tiempo, como confrontación dialéctica. A comienzos de los 70, los directores del PCI habían roto el carnet de afiliado frente al funcionario de turno, azorados por el avance del consumo de la clase media y el triunfo del milagro económico. Pero las villas miseria seguían en la periferia de las grandes ciudades y los olvidados por el Plan Marshall ya no eran los grises seres anónimos que andaban en bicicleta, sino los sacrificiales *accatos* y los *ragazzi di vita* que delinquirían dentro y fuera de sus lugares de origen. El cambio económico en Italia, por lo menos en un sector geográfico de la sugestiva bota, ya había sido planteado por Fellini en *La dolce vita* (1960). Sin embargo, en los 70, el apolítico Federico, ya erigido en maestro y en un director solitario fuera de cualquier clasificación y moda, muestra su enojo con los cambios producidos en la sociedad italiana desde las imágenes de *Roma* (1971). En este film menor, que parece con-

cebido por un anciano de sólo 50 años, Fellini confirma su comodidad estilística: las instalaciones de Cinecittá, el imperio artificial de los estudios, la rémora de aquellos fastos decorativos ideados por el Duce. Pero es con *Amarcord* (1973), una de sus obras maestras y uno de los notables títulos de la década, donde el creador estalla a pleno. El mar de papel glacé, el decorado como función estética, los múltiples episodios o viñetas que constituyen el cuerpo dramático de la película, las añoranzas y los recuerdos del Rímmini natal, se oponen a la calle, el exterior, el anonimato actoral, el travelling por las calles de Roma. Fellini le dice al neorrealismo que muy lejos quedaron los *vitelloni* pueblerinos, la fiereza de Zampanó, las lágrimas de Gelsomina y el deseo de la prostituta Cabiria por encontrar al amor de su vida. Fellini olvida su neorrealismo periférico de los 50, vuelve a la infancia y a la ingenuidad del pueblo de *Amarcord*, llorando en medio del mar de papel glacé cuando pasa el poderoso transatlántico Rex (un gran decorado), emblema del fascismo de los 20.

1973 es el año de la consideración internacional y los días en que la cúpula del Vaticano tambalea por los improprios estéticos y las escenas condenadas que no dejan dormir al Papa y a sus socios. Por ese entonces se estrenan *Último tango en París*, *Amarcord* y también *La gran comilona* de Marco Ferreri. El escándalo preocupa a los censores, pero el público y los festivales (el Oscar, Cannes, Berlín) aprueban los films de Bertolucci, Fellini y Ferreri. La manteca es sinónimo de provocación en *Último tango...*, como las flatulencias de los alumnos y las tetas de la tabacalera en *Amarcord* y la autodestrucción gastronómica de *La gran comilona*. Pero el gordo Ferreri, como Bertolucci y Fellini, va más allá de la transgresión momentánea, al reflejar el suicidio de una generación, representada por cuatro hombres que deciden comer hasta reventar. Geografía del encierro e inmolación (como el tango bertolucciano), la película de Ferreri es otra de las gemas de la década. Nuevamente, a enorme distancia, quedaron la calle, las utopías revolucionarias, las promesas del PCI y un futuro mejor. El círculo se cierra a través del suicidio, primero individual y luego colectivo. En *La dolce vita* sesentista, el intelectual



Steiner se pegaba un tiro para que las fotografías de los paparazzi ocuparan las primeras planas de los diarios. En *La gran comilona*, éxtasis alimenticio que sustituye el placer por el sexo, cuatro representantes del "hombre medio" (Pasolini dixit) sin inconvenientes económicos deciden la muerte ingiriendo comida. Pero ya no hay fotos que registren los suicidios, sólo unos perros que devoran reses en el jardín de la mansión donde se produjo el ritual. En medio de esta geografía de la desolación y la desesperanza ideológica, con un cine italiano que es observado como el centro del mundo a través del escándalo, Pier Paolo Pasolini rueda su "Trilogía de la vida" que, contra sus intenciones, también es aprobada por un gran público. En dos años (1971-72), PPP viaja por los relatos arábigos (*Las mil y una noches*), recrea el mundo de Chaucer (*Los cuentos de Canterbury*) y describe las apetencias sexuales de Boccaccio (*El Decamerón*). Esta trilogía desprolija, con personajes que hablan fuera de sincro y efectos especiales elementales, continúa la prédica del realizador, desde diferentes objetivos, iniciada en *Accattone*. Los rostros de los *ragazzi di vita* son sustituidos por otros primeros planos, ahora de genitales, donde la exaltación del

cuerpo manifiesta sus propósitos sacrificiales. Pues bien, en medio de la vulgaridad y del éxito económico de la trilogía, Pasolini no oculta su propia rabia y fastidio. Pero vuelve a dar pelea y extrema los objetivos: presenta *Saló o los 120 días de Sodoma* en el festival de Venecia 1974 y el escándalo vuelve a darse cita. La ferocidad de las imágenes, prohibidas y censuradas, provoca la curiosidad de todo el mundo. *Saló* de Pasolini pasado por Sade es un catálogo de atrocidades donde los jóvenes son ultrajados y humillados por los representantes de un gobierno fascista. La alegoría ya es transparente: otro encierro y muchas muertes de jóvenes, humillados, torturados, violados. Pasolini opina sobre Italia y el cine italiano a través de un film repugnante que molesta a la derecha y a la izquierda, a algunos amigos del director, a propios y extraños. Otro círculo se cierra: hace casi treinta años, en la playa de Ostia, aparecía el cadáver exquisito de la época. El asesinato de Pier Paolo Pasolini ocupa las primeras planas de los diarios y el espectador de la época contempla la exhibición ósea y machucada del director. Ahora bien, ¿quién se haría cargo de esta muerte previsible y de este nuevo parricidio? ■

FRANCIA **SÍMBOLOS, CAMBIOS Y CIERRES**

La década prodigiosa

Hay quienes dicen que lo mejor del cine francés vino después de la Nouvelle Vague. Otros lo niegan rotundamente. Pero lo cierto es que en los 70 Francia produjo unas cuantas películas inolvidables. **por EDUARDO ROJAS**

Claude Chabrol filmó *La década prodigiosa* en 1971. Con Orson Welles, como siempre un Dios maligno, con Anthony Perkins, como siempre un Norman Bates víctima de alguno de sus padres, fue una de las películas que marcaron el principio del progresivo clasicismo de Chabrol.

Pero también podría ser el título genérico de la década que entonces comenzaba en el cine francés. Diez años de consolidaciones, transiciones y rupturas. Diez años bullentes y creativos.

ADIOSSES. ¿Cuándo comenzó la década prodigiosa? Antes que recurrir al almanaque preferimos elegir un hecho o un nombre que la simbolice. Hubo una figura que permite esa opción. Se llamaba Jean-Pierre Grumbach, había sido militante de la Resistencia, fue un ermitaño de anteojos oscuros y sombrero de cowboy, un hombre que dijo que todo el cine se había filmado en Hollywood en otra década, la que fue del 30 al 40 y que sin embargo construyó una obra solitaria y ascética, paralela y distinta a la de la Nouvelle Vague. Un hombre que eligió llamarse Jean-Pierre Melville y que en 1970 dirigió *El círculo rojo*, un perfecto film noir, casi silente, despojado hasta el límite. Una de

sus obras maestras. En 1972 dirigió *Un flic*, una gran despedida. En 1973 se murió. Tenía sólo 56 años. Fue un padre que no dejó hijos pero que influyó enormemente en muchos, desde el Hugo Santiago de *Invasión* al Michel Deville de *Dossier 51* (el thriller político y cinéfilo filmado íntegramente con cámara subjetiva en 1978).

La muerte de Melville y el cierre de su obra como apertura de la década. No será la única bisagra ni el único adiós. Volveremos sobre ello.

CONTINUIDADES. Esta fue la década en la que los antiguos niños terribles de la Nouvelle Vague se afirmaron, cada uno a su manera. Godard filmando aquí y allá, incorporándose al colectivo político Dziga Vertov, sintoniando con la utopía de la revolución social y estética, experimentando con las duraciones y formatos, filmando en solitario o codirigiendo. Cortos, largos, documentales, ficción. No hubo límites para Godard, mayormente alejado entonces de los circuitos comerciales.

Distinto fue el caso de Chabrol, más prolífico aun, pero integrado cómodamente a los circuitos de producción, comienza el primero de sus dieciocho films de la década con *El*

A la izquierda, Jean-Pierre Léaud en y "con" *La maman et la putain*. Abajo, Depardieu, Miou-Miou y Dewaere en *Les valseuses*, de Blier, y al lado uno de los grandes Chabrol: *El carnicero*.

carnicero (1970), un asesino serial que disimula su condición tras su oficio en un pueblo del interior francés. El carnicero desmenuza los cuerpos como Chabrol lo hace con las almas (o lo que ocupe ese lugar) de sus personajes. Anuncio de lo que sería el resto de su obra, un desguace que deja a la vista los huesos de la burguesía francesa manteniendo, eso sí, las buenas maneras. La década se cierra para Chabrol en 1978 con *Violette Nozière*, sordidez, miserias y parricidio como sustento y corolario de la familia tipo y primer protagonista de Isabelle Huppert, desde entonces una de sus alter ego femeninas. Eric Rohmer pareció su opuesto. Apenas cuatro películas en la década, que empieza con *La rodilla de Clara* (1970) y termina con *Perceval el Galo* (1979). Estaciones de la obra de un reflexivo, también ajeno a toda corriente que no fuera la de su propio interés artístico. Un estilo ya plenamente maduro que se repite con felicidad desde entonces. Pero también –todo tiempo pasado fue mejor– estaba Truffaut. Diez películas, casi todas obras mayores. ¿Cómo elegir entre *Domicilio conyugal* (1970) y *Las dos inglesas* (1971)? ¿O entre *La noche americana* (1973) y *La historia de Adela H* (1975)? ¿O entre *La habitación verde* (1978) –esa extraña adaptación de Henry James, apoteosis de la necrofilia, atípica en un amante de la vida como Truffaut–, tal vez su particular homenaje a *Vértigo*, y *El amor en fuga*, cierre de la serie Doinel? Sumar en lugar de elegir. Y quedarse con la síntesis de todas, su autobiografía apócrifa, su manifiesto sobre la vida, el amor y la finitud: *El hombre que amaba a las mujeres* (1977). Siete años antes de que lo alcanzara, Truffaut sabía que la muerte estaba cerca. Lo sabía porque entendía la vida, y la entendía porque amaba y entendía a las mujeres. Se llevó a la tumba el secreto de esa comprensión, junto con el de su cine, vital y elegíaco a la vez. Adiós, François, y gracias, esta nota es la oportunidad que nunca tuve para despedirte.

DESPUÉS. Disuelto el corpus de la Nouvelle Vague en cada obra personal, aparecen otros nombres, casi todos nacidos al comienzo de los 40 y debutantes en el cine al principio de los 70. Tres se destacan enseguida: Bertrand Blier, el hijo del gran actor franco-argentino Bernard Blier, André Téchiné y



Claude Miller. Todos, con sus diferencias de estilo, manejan un tono exasperado, quizá su forma de sacarse de encima la mochila nouvellista, de buscar en los límites su propia voz. Por eso Miller (ex asistente de Truffaut) elige adaptar a una refinada salvaje: Patricia Highsmith, en *Díganle que la amo* (1977), y Blier muestra desde el comienzo un estilo provocador, llevando al ridículo a sus personajes, que van del humor negro al absurdo y la desesperación, y apenas disimulan un pesimismo de fondo que se hará frialdad mortuoria en su obra posterior. Sus dos películas más conocidas por entonces, *Les valseuses* (algo así como *Los rompebolas*, 1974) y *Preparen los pañuelos* (1978), consagran además a un trío de actores emblemáticos del período: Gérard Depardieu, Miou-Miou y Patrick Dewaere. Este último era en sí la exasperación y el exceso desatados. Con su presencia de espantajo electrificado dio vida a algunas películas de directores desiguales como Alain Corneau (en *Serie negra*, 1979, también versión de la Highsmith, parece una fiera suelta parodiando los tics del género). Dewaere fue al cine francés de los 70 lo que Jean-Pierre Léaud fue al de los 60. Su suicidio en 1982 parece a la distancia el desenlace previsible de tanta desmesura. Miller se insinuaba; hubo que esperarlo hasta los 80, su propia década prodigiosa, la de *Ciudadano bajo vigilancia* y *Mortelle Randonée*, en donde la locura y el desamparo de sus personajes están soterrados, desdoblados, pero siempre potenciados. Techiné, en cambio, muestra desde temprano su madurez artística, *Las hermanas Brontë* (1979) es una bellísima danza de amores imposibles, incestuosos, locura y muerte (los temas de toda su obra). Téchiné es el gran romántico de esta generación.



Bertrand Tavernier es el hombre que fue a la Cinemateca por la otra vereda. Por eso reivindicó desde el principio a los condenados por *Cahiers* y sus discípulos. *El relojero de Saint Paul* (1974), versión de una novela de Simenon, fue escrita por Jean Aurenche, uno de aquellos condenados (defensa que Tavernier hace explícita en *Laissez faire* de 2002, polémica biografía de Aurenche, Bost y otros cineastas activos durante la ocupación nazi). A diferencia de sus colegas, Tavernier es un director ecléctico y desigual. Carece, y no le interesa, de una visión única del mundo; cada película es diferente en tratamiento y estilo a la anterior, pero en conjunto es el equilibrio necesario de la generación y un director que se consolida en esta década, para lograr sus mejores películas también en los 80.

FINAL. Para el final, el principio. Dijimos que hubo en estos años otras bisagras y adioses además del emblemático Jean-Pierre Melville. Ese lugar, ese adiós prematuro en la vida y en la obra lo ocupó otra figura, que filmó un réquiem, la despedida dolorosa de las ilusiones y utopías, la paradójica soledad de los enamorados, una suma de la desesperanza en blanco y negro: Jean Eustache, otra estrella fugaz como Dewaere. Director de *La mamá y la puta* (1973), suicidado en 1981. Nos dejó, entre otras, la imagen de Bernadette Lafont sentada en el piso de su habitación vacía, escuchando a Juliette Greco, la púa del tocadiscos taladra su alma, la nuestra, con su música de amor oscurecido. Con Lafont, con el adiós prematuro de Eustache, nos despedimos de esta década prodigiosa, de estos directores, algunos de ellos aún prodigiosamente activos, de muchas películas lamentablemente irrepetibles. Somos setentistas. Francia y su cine nos ayudan. ▀

La muerte y otras sorpresas

Dos de nuestros directores favoritos comenzaron en los 70.

Uno de ellos es Erice, quien lleva realizados tres largometrajes.

El otro es Terrence Malick, que está por estrenar el cuarto.

por **GUSTAVO NORIEGA**

Durante la década del 70, Terrence Malick filmó sus dos primeras películas: *Badlands*, en 1974, y *Días de gloria*, en 1979. Luego se retiró a un ostracismo impenetrable para retornar al cine recién en 1999, con *La delgada línea roja*. Así es que, dentro de una carrera tan brillante como escasa e irregular, el grueso de su producción se realizó dentro de nuestra década de estudio. Poco y nada se sabe sobre él, a punto tal que hasta conseguir fotos de su persona es un albur. Su leyenda nace tanto de ese hermetismo extremo como de la calidad y majestuosidad de sus películas, quizá tan difíciles de abordar como su biografía.

Badlands cuenta la historia, ambientada en los años 50, de dos jóvenes, Kit (Martin Sheen) y Holly (Sissy Spacek), en fuga por los paisajes de Dakota del Sur, asesinando gente sin mayor sentido. *Días de gloria* se centra en la historia trágica de un trío romántico, interpretado por Richard Gere, Brooke Adams y Sam Shepard, en una hacienda texana en la segunda década del siglo XX. Al igual que *La delgada línea roja*, ambientada en las islas del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial, son películas en las que el espectador es transportado a otro mundo: nunca son aquí y ahora, sino en un lugar extraño, en contacto con la naturaleza y en condiciones que escapan a la vida cotidiana rutinaria.

Las películas de Malick son, al mismo tiempo, transparentes e inescrutables. Hay una forma inmediata de contactarse con ellas: la fotografía es abrumadoramente bella, la música envuelve de una forma irresistible, y la habitual voz en off tiene un efecto hipnótico. A partir de la pura sensualidad, el espectador se puede entregar a ellas y experimentar algo parecido a la poesía expresada con imágenes. Pero como sucede con los mejores poemas, la experiencia conlleva al mismo tiempo otra cosa, que la aleja de las películas con fotografía "bonita" y música de "buen gusto". Hay una sensación de extrañeza y desconcierto, totalmente a contramano del placer convencional. Cada una de las películas es claramente algo más de lo que sugiere una primera descripción. Quien define a *La delgada línea roja* como una película antibélica estará diciendo algo muy superficial sobre ella: lo mismo le sucedería a quien

se limitara a relacionar a *Badlands* con el género de parejas en fuga, muy en boga en los 70, o describiera *Días de gloria* en términos de una relación romántica. Cada una de ellas provoca una resonancia universal tal, que convierte a su tema explícito en algo banal, coyuntural, apenas anecdótico.

Lo que hace Malick con sus películas es mostrarnos el mundo como un lugar a la vez hermoso e inexplicable. La naturaleza se revela en todo su esplendor, pero también como el escenario de una tragedia. En algún sentido, sus personajes son como niños que ven las cosas por primera vez, sin darlas por sentadas; o, por el contrario, tomando como normal lo que nos resultaría asombroso o inaceptable. En las dos películas de los setenta, la voz en off juega un papel fundamental en ese sentido. En *Badlands*, la narradora es la propia Holly. Así, la voz de Sissy Spacek describe los hechos retrospectivamente, pero tanto su tono infantil como la inocencia de los comentarios denotan que la inmadurez con que llevaba a cabo sus acciones no ha sido modificada. A pesar de estar presentada como una road-movie y que en estas películas el viaje geográfico suele estar acompañado de una travesía espiritual, Kit y Holly salen de la experiencia del crimen y la fuga inalterados. En *Días de gloria*, la narradora es la hermanita del personaje interpretado por Richard Gere (Linda Manz), una niña de once años enfrentándose a la historia, también sangrienta, con el mismo candor de Holly. Esta contraposición entre la gravedad de los hechos y la candidez con que se los mira impregna las películas, y contribuye a esa sensación de extrañeza y desajuste.

En un segmento de *Badlands*, durante la vida de la pareja en el bosque, Holly explicita con su lenguaje adolescente el reconocimiento del absurdo de la vida. Los dos jóvenes construyen una morada sobre un árbol. Holly se pasea por el lugar en rulos, gambeteando gallinas, se oculta para ponerse rímel en los ojos, lejos de la mirada de Kit, quien, subido a una rama y en el medio de un paisaje silvestre, hojea nada menos que un ejemplar de la *National Geographic Magazine*. Bailan al son de la música de una radio, practican entrenamiento militar, pescan, leen sobre la expedición del Kon-tiki. Holly tiene un aparato para mirar fotogra-



Aquí, Martin Sheen y Sissy Spacek en *Badlands*.
Abajo, una de las impresionantes imágenes de
Días de gloria.

fías en tres dimensiones que pertenecía a su padre, a quien Kit asesinó a balazos. De pronto, viendo esas imágenes del pasado (el tiempo momificado, diría Bazin), sus cavilaciones toman un rumbo inesperado, comprende casi sorpresivamente que la vida es una y finita, imprevista, que no sigue un guión preescrito: "¿Dónde estaría ahora si Kit nunca me hubiese encontrado? ¿O si no hubiese matado nadie? ¿Si mi mamá nunca hubiese conocido a mi papá? ¿Si ella no hubiera muerto? ¿Y cómo será el hombre con el que me case? ¿Qué estará haciendo en este instante? ¿Estará pensando en mí, por alguna coincidencia, aunque no me conozca? A partir de ese momento comencé a vivir con temor. A veces deseaba que en mis sueños me transportaran a una tierra mágica. Pero esto nunca sucedió".

En *Días de gloria*, los amantes secretos que fingen ser hermanos, Bill (Richard Gere) y Abby (Brooke Adams), se encuentran en la madrugada, mientras el granjero (Sam Shepard), el marido de ella, duerme. Beben vino en el río, hablan y ríen. De pronto, a él se le cae una copa, que queda en el fondo del agua. Hay un simple plano de la copa, junto a las piedras, en el lecho del río. La historia continúa pero la imagen persiste,

como persisten las cosas, ignorantes de las narraciones de los humanos, inertes, casi idiotas. Una copa en el fondo del río, una copa que siempre estará allí, es la demostración silenciosa pero elocuente del absurdo. En *Días de gloria*, el relato está centrado en que el granjero está enfermo y le queda menos de un año de vida. La muerte, demorada, desespera a Bill y sobrevuela la aparentemente despreocupada vida en la campiña. Kit, el personaje interpretado por Martin Sheen en *Badlands*, es un joven que imita a James Dean y se obsesiona por dejar rastros de su paso por el mundo. En su primitivismo, alcanza a entender lo que la apenas más sofisticada Holly comprendió mirando las fotos, por eso trata de trascender de alguna manera, por más estúpida que esta parezca. Cuando finalmente se entrega a la policía, hace algo increíblemente insensato y conmovedor: arma una pila de piedras para marcar el lugar donde sucede el hecho, como dejando un hito para los historiadores. ¿Qué tienen que ver los años setenta con las películas de Terrence Malick? Nada, o casi nada. Simplemente era el momento en el cual se daban las condiciones para que apareciera un autor fuera del sistema, pero que necesitaba de los niveles técnicos de la

industria para desarrollar su visión. Sus películas son extraordinariamente personales, pero requieren de una fotografía preciosista, nítida y tajante (el director de fotografía Néstor Almendros recibió el Oscar de ese año por su trabajo en *Días de gloria*). Pero Malick habla de temas que nadie tocaba en los setenta. Son los temas de los grandes artistas y de los filósofos, los que trascienden el momento puntual que vive la sociedad. Es un cine pretencioso: lo que lo distingue de quienes han convertido ese adjetivo en una cualidad negativa es que sus resultados alcanzan a cumplir con esa pretensión.

Veinte años después de *Días de gloria*, Malick volverá con sus soldados combatiendo en la isla de Guadalcanal, y cuestionándose, con su polifonía de voces en off, el escenario en que desarrollan sus acciones. Mientras suena un acorde grave y poderoso, y se contemplan las retorcidas raíces de un árbol gigantesco, se escucha a uno de los soldados preguntándose: "¿Por qué esta guerra en el corazón de la naturaleza? ¿Por qué la naturaleza compite consigo misma? ¿Se enfrenta la tierra al mar? ¿Existe tal poder de venganza en la naturaleza? ¿No un solo poder sino dos?". Las películas de Malick siguen poniendo al mundo entre signos de interrogación. ■



Sustos en serio (y algunos en serie)

También el terror del decenio vivió un resurgimiento en Hollywood. Hubo novedades en el género, osadías, zooms... y hasta italianos y canadienses. **por JUAN PABLO MARTÍNEZ**



El diablo en Miss Blair, o *El exorcista* de William Friedkin. Abajo, una imagen de *La última casa a la izquierda*, de Wes Craven.

Muchas de las películas más emblemáticas del cine de terror surgieron de los años setenta. Fue la época en que, a 40 años del apogeo del terror de la Universal, los grandes estudios volvieron a interesarse en el género y se realizaban montones de películas, algunas de ellas con un éxito descomunal cuya consecuencia era todo tipo de secuelas y clones. Este apogeo se dio también con películas independientes, varias de las cuales recaudaron muchísimo más dinero de lo que costaron (*Halloween* de John Carpenter y *La masacre de Texas* de Tobe Hooper son los ejemplos más notorios en cuanto a calidad y taquilla). De esta época surgieron algunos de los directores más importantes del género, como los ya mencionados Carpenter y Hooper y también Wes Craven, Dario Argento, Lucio Fulci y Larry Cohen. Algo destacable del género en aquel momento es que la mayoría de las películas iban bien en serio, cosa que con el correr de los años se fue perdiendo para dar espacio a la ironía y el humor. Lo cual no siempre es algo malo, pero a veces se extrañan películas como *La profecía* y *El exorcista*, que no tenían ni un gramo de ironía y que, tal vez por eso, resultaban altamente perturbadoras. Es por eso que cuando uno ve la recién estrenada *La casa de cera* o *Jeepers Creepers* siente satisfacción, porque remiten mucho a las películas de este período, con un tono bien oscuro que a esta altura se ve muy poco.

1. AVE SATANI. Todo empezó en 1968, con el estreno de *El bebé de Rosemary* de Roman Polanski. Si bien antes había habido muestras de lo que podría denominarse "terror satánico" (*Curse of the Demon* de Jacques Tourneur y *La séptima víctima* de Mark Robson, por ejemplo), fue esta película la que captó la atención del público de todo el mundo. Fue un film exitosísimo y los estudios se dieron cuenta de que este tipo de cine podía vender muy bien. Cinco años después, War-

ner Brothers estrenó *El exorcista* de William Friedkin, y de ahí ya no hubo vuelta atrás. Esta historia de la preadolescente Regan poseída por el diablo generó un revuelo increíble. Exitazo de público y crítica a la vez, ningún espectador medio (o sea, gente que jamás había oído hablar de Herschell Gordon Lewis, el hombre que inventó el *gore* una década atrás) había visto algo así antes. Los vómitos verdes de Regan, su cabeza giratoria cual búho, sus masturbaciones con crucifijos, sus "let Jesus fuck me" fueron demasiado para parte del público, que salía espantado, vomitaba en la sala o incluso, según dicen —aunque se sabe que siempre se suelen exagerar mucho las cosas—, hubo abortos en plena proyección. A esto se sumó una supuesta "maldición" que acarrió la película, ya que mucha gente que en ella trabajó murió o perdió familiares, lo cual logró publicitar aun más la película.

El exorcista dio pie a una cantidad imposible de imitaciones, algunas buenas y otras no, especialmente en Europa, como por ejemplo la italiana *El anticristo* de Alberto de Martino y protagonizada por Mel Ferrer (que roba todo del film de Friedkin pero no está nada mal) y la española *Exorcismo*, una de las peores películas que protagonizó Paul Naschy. Incluso el film *Lisa and the Devil* de Mario Bava fue estrenado en Estados Unidos como *The House of Exorcism*, aunque ese título es sólo un acto de oportunismo, porque la película va por otro lado. En 1977, John Boorman realizó la incomprensible *Exorcista 2: El hereje*, que trata de los traumas de Regan post posesión, un film cuyo único defensor en el planeta parece ser Martin Scorsese. Con el tiempo, *El exorcista* sigue resultando un film altamente perturbador, pero no tanto por sus vómitos verdes sino por los climas que genera. Su atmósfera lúgubre, junto con la música de Mike Oldfield (*Tubular Bells*) y la aterradora voz de Mercedes McCambridge como la Regan po-

seída logran hacer de la película una experiencia extrema hasta el día de hoy.

En 1976 llegó el turno de *La profecía* de Richard Donner, otro film de terror religioso, esta vez estrenado por la Fox. En este caso no se trata de una posesión demoníaca sino de la llegada del Anticristo, encarnado en el niño Damien. Otra película sin sangre, y sin vómitos verdes, aunque en su reemplazo tenemos algunas de las muertes mejor filmadas de la historia. El éxito de *La profecía* también puede encontrarse en su atmósfera. La historia está contada de un modo más bien realista, y es tal vez por eso que resulta tan aterradora. Y la música de Jerry Goldsmith, con aquel leitmotiv llamado "Ave Satani", un canto gregoriano recién salido de una misa negra, ayuda muchísimo. Esta película también tuvo su secuela durante los setenta, pero *Damien: La segunda profecía*, dirigida por Don Taylor en 1978, funciona muchísimo mejor que el film de Boorman. Es una continuación hecha y derecha, sigue los pasos de Damien, esta vez ya adolescente y en colegio pupilo, que se entera de su verdadera identidad. La película tiene todos los elementos que hicieron de su primera parte un film gigantesco, y sin llegar a esas alturas, no deja de ser recordable (aunque muchos parecen haberla olvidado).

Ese mismo año, aquel genio de la clase B llamado Larry Cohen realizó un film extrañísimo llamado *God Told Me To*, que sigue la línea de terror religioso de los mencionados anteriormente (y hasta tiene música con canto gregoriano pero en versión más berreta, como debe ser), pero al revés: aquí el mal está encarnado por Dios. Y Dios, según Larry Cohen, es un hermafrodita del espacio exterior que le pide a sus fieles que maten indiscriminadamente. Si *La profecía* y *El exorcista* son a todas luces películas cristianas, esta es su opuesto absoluto. Extraña mezcla entre terror religioso y *sci-fi* berreta, con un toque de *blaxploitation* (Larry Cohen realizó varios films de este subgénero), sólo un hombre capaz de hacer una gran película sobre un yogur asesino (*The Stuff*, 1985) podía salir airoso de semejante empresa. Y por supuesto, lo logra. La religión también fue tocada por varios films del género en esa época, entre los cuales resaltan *Carrie* (Brian de Palma, 1976), con aquel inolvidable personaje de la madre



Esto de acá es *Rojo profundo*, o una antes de *Suspiria*, ambas de Argento. Cuando *Suspiria* fue un éxito en Japón, lanzaron *Rojo profundo* como *Suspiria 2*. No solamente en Argentina se inventaban secuelas.

interpretado por Piper Laurie y *Alice Sweet Alice* (Alfred Sole, 1977), injustamente olvidado título que une a las *slasher movies* con el terror religioso mediante un asesino de cristianos y que es lo más cercano al *giallo* italiano a lo que se ha llegado fuera de Italia.

2. UN HACHITA AL ROJO VIVO. La primera película de Darío Argento fue *El pájaro de las plumas de cristal*, de 1970, y fue el comienzo de lo que se dio en llamar "la trilogía animal", a la que le siguieron *El gato de las 9 colas* y *4 moscas sobre terciopelo gris*. Lo de trilogía es una cuestión más estética que temática; si bien no tienen relación entre sí, igualmente es claro que están cortadas de la misma tela. Estas películas tomaron al mundo por sorpresa. Con un pie anclado en Hitchcock y otro en antecesores suyos, como Mario Bava, estos *giallos* tenían poco para ofrecer en cuanto a guión pero muchísimo en cuanto a estilo. Con música de Ennio Morricone y un puñado de escenas excelentes y buenos climas, estas películas marcaron el camino para desembocar en películas mucho más ambiciosas, mucho más estilizadas y que definen de cuerpo entero a un realizador como Dario Argento. La primera de estas fue *Rojo profundo*, de 1975. Este film ya empezaba de manera sorprendente: la música genérica de Morricone fue reemplazada por las terroríficas melodías del grupo Go-

blin, liderado por Claudio Simonetti. Llena de sintetizadores, la música de esta gente no tenía relación con casi nada de la música para películas hasta la época. El leitmotiv musical de la película acompañaba la secuencia de títulos hasta que en un momento esta secuencia se interrumpía y aparecía una escena acompañada por una musiquita infantil. De repente se escuchaba un grito femenino y se llegaba a ver un asesinato en sombras, con la cámara rasante. Luego del asesinato se veían los pies de una niña y un cuchillo en su mano, y los títulos volvían a arrancar desde donde habían quedado. Aquí ya se notaba que había una ambición mayor que en los films anteriores del italiano y un cuidado milimétrico en la puesta en escena. Lo que venía después era un *whodunnit* bastante convencional en lo que a la trama se refiere, pero que se volvía visualmente irresistible. Como en las películas anteriores, pero con una búsqueda estética mucho mayor. Los asesinatos estaban planeados en detalle, el color rojo estaba por todos lados, incluso la sangre era bien roja y espesa. Era artificio puro, y esa se convirtió en una de las marcas más reconocibles de Argento y se llevó más al extremo aun en su siguiente película, *Suspiria*, de 1977. Esta historia sobre una serie de asesinatos relacionados con brujería en una escuela de danzas alemana ahondaba más en la artificiosidad de los ▶



The Texas Chainsaw Massacre, o *La masacre de Texas*, o *El loco de la motosierra*, la original. Una película subversiva, según el crítico Robin Wood.

sets, en los colores fuertes, en los asesinatos elaborados hasta el más mínimo detalle, en las actuaciones, totalmente desatadas y con el agregado del elemento sobrenatural (un poco de eso había en *Rojo profundo* pero era mínimo). La música de Goblin, bien tétrica como siempre pero con un muy perturbador suspiro entonando la melodía del tema principal, sumaba mucho al clima aterrador de la película entera.

Al año siguiente Dario Argento coprodujo junto a su hermano Claudio, y con música de Goblin, *El amanecer de los muertos* de George A. Romero, segunda parte de *La noche de los muertos vivientes* y un hito en la historia del cine de terror.

Lucio Fulci, un ladrón de aquellos con la virtud de que —entre muchísimos bodrios de diversos géneros que iban de la parodia *James Bondiana* al thriller erótico con saxo y todo a mediados de los ochenta— lograba hacer algunas muy buenas películas de terror, aprovechó el éxito de *El amanecer...*, que en Italia se llamó *Zombi*, y realizó *Zombi 2*, secuela no oficial que no tiene nada que ver con el film de Romero salvo que hay zombies. Si las películas de Argento no se caracterizan por tener buenos guiones, en las de Fulci los guiones son básicamente inexistentes. Pero tampoco los necesitaba, ya que, al igual que Argento, lo importante era lo visual. Y si Argento visualmente es el colmo de lo refinado, Fulci es todo lo contrario. Su promedio de zooms por película hubiese hecho sonrojar a Enrique Carreras, las muertes no estaban estilizadas sino que eran mostradas en planos detalle y eran más bien sensacionalistas en su explicitud. Aquí el valor de shock era lo más importante. Su mejor película fue sin duda *Don't Torture a Duckling*, de

1972, un *giallo* sobre un asesino de niños con final retorcido que le significó la censura en varios países. Al animal no le importó nada que las víctimas de este asesino serial fueran niños y filmó sus muertes como si se tratara del asesinato de un adulto: de la manera más gráfica posible.

3. ESTO ESTÁ BASADO EN UN HECHO REAL.

Durante los setenta también se realizaron varias películas que podrían enmarcarse con tranquilidad dentro del género, pero que fueron inspiradas por hechos reales. Las más importantes en este aspecto fueron *La última casa a la izquierda* (Wes Craven, 1972, de quien tampoco hay que olvidar *La colina de los ojos malditos*, de 1977, que tiene varios puntos en común con esta) y *La masacre de Texas* (Tobe Hooper, 1974). Ambas películas son similares en cuanto a su tratamiento. Son films sórdidos y brutales, realistas, casi documentales. Este no es cine de terror "para divertirse" o "para asustarse", es cine de terror para sufrir y pasarla mal. La primera cuenta cómo dos adolescentes terminan siendo violadas, torturadas, humilladas y asesinadas en medio de un bosque por un grupo de criminales, que luego son recibidos por la familia de una de las chicas y, cuando estos se enteran de lo sucedido, emprenden una sangrienta venganza. *La masacre de Texas* cuenta cómo un grupo de adolescentes son capturados y asesinados por una familia de caníbales. De una violencia extrema, estas películas resultan altamente perturbadoras. Dejando de lado por completo cualquier elemento fantástico, los films se benefician por su tono bien oscuro, por su urgencia, por esa noción de que "podría pasarle a cualquiera", y duplican su efecto gra-

cias a un tratamiento sucio, bien acorde con lo que se está contando.

4. SLASHDANCE. Si no contamos *Psicosis* y sus derivados, podríamos decir que el género de las *slasher movies* comenzó en la década del 70. Pero si muchos podrían afirmar que fue con *Halloween* de John Carpenter y *Cuando un extraño llama* de Fred Walton, hay que decir que existe un film canadiense de 1974 llamado *Black Christmas* y dirigido por Bob Clark (quien luego terminó dirigiendo *Porky's*) que fue la obvia inspiración de aquellas dos películas. Ignorada como pocas, esta obra maestra del género tiene todos los tópicos de muchos films posteriores. Ambientada durante la época navideña, cuenta la historia de un asesino que aterroriza a las chicas de una *sorority* (hermandad) mediante llamados amenazadores y va matándolas una a una. Al asesino casi no se lo ve, siempre aparece entre sombras o mediante subjetivas (al igual que en *Halloween*, y además respira igual que Michael Myers). De hecho, jamás nos enteramos quién es el asesino ni mucho menos sus motivos, algo que sí ocurre en todas y cada una de las *slasher movies* de años siguientes. Este hecho la convierte en un bicho raro y en algo irreplicable. Y su puesta en escena, con mucho énfasis en las sombras y en lo oscuro, le da el clima que el film necesita. Todo esto no es para desprestigiar a los dos films antes mencionados, que se ganaron con justicia su lugar en la historia del cine de terror (y en el caso de *Halloween*, de la historia del cine toda), sino para remarcar que antes de estas películas existió otra, igualmente buena, que sentó las bases para lo que vendría después, y que pide a gritos una revaloración urgente. **A**

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.



LA NARANJA MECÁNICA
A Clockwork Orange, 1971, 136', de Stanley Kubrick



EL PADRINO
The Godfather, 1972, 175', de Francis Ford Coppola

ALGUNAS IMPRESCINDIBLES

Estrellas

En estas páginas, la primera entrega de nuestras destacadas de la década. En realidad, tenemos muchísimas más, pero tratamos de meterlas a presión en el resto de las notas. Así que acá encontrarán algunos hitos que sirven para iluminar diversas zonas del cine de la época. El mes que viene, algunas más.

Yo, Alex...

Pocas películas tan icónicas y discutidas y como la de Kubrick. Ya es conocida su prohibición en Argentina, que sólo acrecentó la naturaleza enigmática de un film producto del obsesivo y minucioso Stanley. Lo curioso es que, a pesar de los méritos de *La naranja mecánica*, su trascendencia puede adjudicarse a la polémica que generó en los 70 y que continúa generando. La propuesta del film es coquetear con la violencia a través de un *horror show* ejecutado por un clown nihilista (con máscara y todo), quien ve en el sadismo una forma de belleza extática. La violencia muta todo el tiempo en danza, nuestro *droog* baila al compás de melodías que son el epítome de la pureza, como es el caso del "Himno a la Alegría" y de "Cantando bajo la lluvia", interpretada por Alex al mismo tiempo que viola a una mujer y obliga a su marido a presenciarlo. No se trata de la violencia desenfrenada en su estado más cruel, sino de una deconstrucción del salvajismo, que es lo que conduce a la película hacia el lado de la *masque*, representación dramática que entrecruza música, baile y poesía. Esto también se percibe en el carácter obseso del director en cuanto a la elección de los decorados, claramente perversos, sofisticados y repletos de láminas eróticas y maniqués femeninos. Sin embargo, la presencia del cocktail movimiento-lenguaje-música no es lo que aflora en cada visión como el elemento primordial que entonces acrecentó la fama del film, sino su ambición y excentricidad desmedidas en la crítica a la Iglesia y a la política, que hacen de *La naranja...* una película poéticamente oscura, catstrófica, sobre un Adán al que se le ofrece la fruta prohibida para que renuncie a su esencia. La visión analítica del director (basada en la novela de Burgess) sobre un mundo hipócrita y tirano aún hoy perdura e inquieta, y el rostro de Alex con su negro sombrero derby, pestaña postiza, vaso de leche con drogas y cuchillo en mano, se constituyó en la inolvidable imagen de la "vieja ultraviolencia" kubrickiana. **Milagros Amondaray**

Reinventar

Ahí están *Los Soprano*, *Analízame* y demás parodias directas, encubiertas e involuntarias para certificar su *pedigree* como una de las películas más influyentes de todos los tiempos. La mafia italiana (y la irlandesa) solía ser un recuerdo de los años 30: Edward G. Robinson y su cigarro siempre encendido, la Ley Seca como prolegómeno a los buenos negocios y a la muerte, el ascenso y caída de Tom Powers, "Tain't so tough". A Coppola le bastó la adaptación de un best seller para tomar por asalto las pantallas de cine norteamericanas y resignificar su mejor legado, esa entidad algo inasible que llamamos narración clásica. Más allá de la caracterización de Brando, las líneas de diálogo dignas de cita, la violencia brutal y el lirismo trágico de sus imágenes, *El padrino* encarnaba la posibilidad de volver a inventar el cine sin olvidar su pasado, a partir de la deconstrucción y puesta a punto de ciertos códigos narrativos y dramáticos, y a la utilización de la cinefilia como motor pasional e intelectual. El *pater familias* detrás de cámaras, como Griffith sesenta años antes, antepone una *historia* a la *Historia* y reflexiona sobre el cine, su país y el mundo sin relegar o menospreciar la figura del *entertainer*. Es por ello que la saga sobre la familia Corleone se impone como paradigma de época: si el extinto New Hollywood representaba el génesis de una utopía cinematográfica posible, Coppola era su apóstol más fervoroso, el genio del sistema dispuesto a dinamitar selectivamente algunos de sus cimientos y a esculpir con el cincel del talento sobre los panteones del género y la tradición. A más de tres décadas de su estreno, *El padrino* sigue siendo una apasionante tragedia familiar y una reflexión madura sobre algunas de las causas del estado del mundo. Sería otro productor-realizador, de todas formas, el responsable de reemplazar casi inmediatamente ese paradigma recién gestado y de alterar para siempre (al menos hasta nuestros días) el cine que se produce y consume globalmente. Y sólo fueron necesarias para ello un par de espaldas láser. **Diego Brodersen**



ALICIA EN LAS CIUDADES

Alice in den Städten, 1974, 110', de Win Wenders



LA ANGUSTIA CORROE EL ALMA

1973, de Rainer Werner Fassbinder



THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW

1975, 100', de Jim Sharman

El espejo

Alicia en las ciudades es emblemática de los 70, no sólo para la Alemania natal de Wenders, sino para el resto de la filmografía de la década. Trabajada alrededor del tema del viaje y de la/s frontera/s, muestra en su concepción más profunda que no sólo cuenta el viaje exterior e interior del protagonista, ni sólo narra su pasaje físico cruzando fronteras, sino que, además, *Alicia en las ciudades* es una reflexión sobre el cine, un espejo: su recorrido, su vagabundeo, sus cruces, sus fronteras, su mezcla de géneros. Wenders pone en escena un nuevo espacio, una nueva cartografía. Su idea de límite, de lo fronterizo, de lo marginal, da cuenta del estado del cine alemán en ese momento. Pero también su propuesta de renovación formal y estética muestra la posibilidad de un viaje iniciático—físico, moral y estético—que empieza con *Alicia*, sigue con *En el transcurso del tiempo* o *Hasta el fin del mundo*, y termina en sus últimas producciones. Cinéfilo, se anima a la *road movie*, género americano por excelencia; y se le anima desde su alemanidad, que incluye la tradición de películas quietas, con espacios estáticos y conflictos más metafísicos que físicos. Se anima a cruzar la frontera de Estados Unidos y trabajar pegado a uno de los géneros más emblemáticos del cine americano. Sus mismos personajes, en este caso Alicia y Phil, no sufren transformaciones, sino que se estancan, se suspenden y dejan que el espacio los guíe; un espacio marginal y fronterizo representado en hoteles, rutas, aeropuertos. Para Wenders, el espacio no define a los personajes, para él el espacio son los personajes; ellos llenan su vacío, le dan personalidad, lo invaden y lo caracterizan. La fotografía es relevante, la imagen quieta frente a la movilidad es lo que seduce al protagonista, la mirada sobre la acción, tal cual alguna vez había dicho Godard. Personajes que observan quietos el transcurrir, detenidos aunque viajantes.

Marcela Gamberini

Perdurable

Si hubo una cinematografía que en los 70 tuvo un período floreciente, esa fue la alemana. Ya en los 60, y luego del manifiesto de Oberhausen de 1962, habían aparecido algunos directores de interés (Reitz, Schanoni, el primer Schlöndorff, los títulos iniciales de Herzog, Wenders y Fassbinder) pero fue en estos años, principalmente con la confirmación de los tres últimos realizadores, que el cine alemán alcanzó un auge entre la crítica, ausente desde las épocas del expresionismo. Hoy, cuando el paso del tiempo y las películas ha colocado a cada uno en su lugar, Herzog se ha convertido en una suerte de anacoreta con una obra casi desconocida en los últimos veinte años, y Wenders parece sólo preocupado porque su última película sea peor que la anterior, la figura de R.W. Fassbinder se yergue indiscutida como la más sólida y perdurable de aquella generación. Prematuramente desaparecido (en 1982, a los 36 años), RWF desarrolló en apenas quince años una prolífica filmografía en la que desmontaba minuciosamente los presuntos logros del llamado “milagro alemán” y que se desarrolló partiendo de dos vertientes principales: las expresiones del teatro de vanguardia de aquellos años, de las que extrajo el tono distanciado tan característico de muchos de sus películas, y su particular dirección de actores y el gran melodrama popular hollywoodense. Este film abreva esencialmente en esta última y narra la inesperada relación entre una viuda alemana sesentona y un emigrante marroquí mucho más joven que ella. Relectura muy libre de *Lo que el cielo nos da*, uno de los grandes melos de Sirk, la película, más que en las pasiones desbordadas y las escenas lacrimógenas, pone el acento—sin caer nunca en el panfleto—en la hipocresía social y el racismo imperante en Alemania en aquellos tiempos, perfectamente trasladables a nuestros días, y es una de las obras más directas y accesibles de un director que, sin abandonar nunca el rigor estético, se preocupó por desarrollar una mirada crítica sobre la sociedad en la que le tocó vivir. Jorge García

Cinefilia vampírica

En cierta forma, el proyecto que subyacía en *The Rocky Horror Picture Show* no era muy distinto al de Coppola, Scorsese, De Palma, Carpenter y otros directores que signaron la década: ubicarse sobre la cultura cinéfila opulenta del cine estadounidense, especialmente sobre la tradición de los géneros, y remozarlos con un giro extraño desde una sensibilidad inédita. Desde *Star Wars* a *Halloween*, el New Hollywood adosaba a los géneros un profesionalismo del que *Rocky Horror* carecía, y por eso el film de Sharman se acercaba más a la clase B aparatosa que emulaba y elevaba a la categoría *camp* de belleza deforme. Sin esconder su raíz teatral, y con menos rigor que *Un fantasma en el Paraíso*, esta ópera rock era obscena en su oferta de citas cinéfilas: *King Kong*, *El día que paralizaron la Tierra*, *La novia de Frankenstein*, entre otras, se exhibían como en un negocio de memorabilia de Hollywood. Eso más mil clisés de películas de terror y ciencia ficción hicieron que la cita berreta estuviera al alcance de todos y propiciara un afecto por lo artificial, lo vencido, lo malo. Y, por primera vez, un nuevo cinéfilo surgió para quedarse: el fan de lo fallido, el que prefiere, por puro placer, la segunda selección de la historia del cine. En el colmo del culto demente, estos cinéfilos de la catástrofe estética fueron legiones noche tras noche. Así, la *midnight movie*, con su cinefilia antihegemónica de modas descartadas, se potenció hasta que las salas fueron discotecas de una psicodelia carnavalesca más disparata y teatral que la de la pantalla. Los espectadores empezaron a disfrazarse de los nuevos clisés de *Rocky Horror* y a crear el máximo culto en vida que tuvo una película mantenida durante años en funciones de medianoche. Esa práctica duró una década hasta casi desaparecer, pero marcó un momento donde la cinefilia espontánea, sin la organización de las convenciones de fans, se pareció bastante al vampirismo, donde la realidad y la ficción convivían en la sala y en la pantalla iluminadas por la misma luz de un proyector. Diego Trerotola



AMARCORD
1973, 127', de Federico Fellini

TIBURÓN
Jaws, 1975, de Steven Spielberg

Ambición popular

Amarcord hoy puede verse como la última tentativa italiana, y quizá la más lograda, por hacer un cine popular y ambicioso en lo estético, que se propuso incluir toda una época en 127 minutos. Una película con personalidad autoral, pero que la trascendió para convertirse en representante de toda una cultura: el fascismo de provincia y su tendencia inexorable al ridículo. La carrera de Fellini después de *Amarcord* fue la de un artista cada vez más solo, y cada vez más alejado de un público que terminó eligiendo la televisión antes que su cine *bigger than life*. Con un populismo que nos extorsiona por el costado sentimental, *Mediteráneo*, *Cinema Paradiso* o *La vida es bella* son los nombres del cine italiano que tuvo éxito en el mundo en las últimas décadas. Es otro país que aquel que exportaba *La dolce vita* o *El gatopardo* como sus películas para multitudes. *Amarcord* es la expresión exacta de eso que nació con el neorrealismo y que Italia estuvo alguna vez cerca de imponer: un cine popular con ambición artística, una opción al régimen californiano continuo, como lo llamaba Borges. Ese proyecto no existe más, ahora quedan películas populares simpáticas por un lado (alguna de Virzi o de Muccino), las populares abominables por el otro (*Yo amo a Andrea*), y las de autores allá a lo lejos y en festivales (Moretti, Olmi, etc.). *Amarcord* es de los últimos encuentros entre la liviandad, el humor popular y un retrato exacto de un momento social. Fellini no se tomó en serio las solemnes formas fascistas: por eso pudo captarlas como nadie. Un tono juguetón y de fiesta un poco repelente, que incluye maravillas como "Voglio una donna!", "Pros-pec-ti-va" o, mi preferida, cuando el narrador, mientras nos introduce al pueblo que todavía tiene temperaturas invernales, dice "como los alemanes, que no sienten el frío" y los muestra zambulléndose en el mar. El lugar común proferido con tono de sentencia filosófica. Nada es serio ni solemne para Fellini, empezando por lo que sus personajes creen serio y solemne. **Manuel Trancón**

En la boca del miedo



Los antecedentes de Steven Spielberg en 1975 eran que *Reto a muerte*, uno de sus telefilms, se había exhibido fuera de Estados Unidos en salas de cine, y que *Loca evasión*—su ópera prima— había ganado el premio al guión en el Festival de Cannes. Aunque el proyecto de adaptar la famosa novela de Peter Benchley tenía cierta ambición, no contaba con un presupuesto desmesurado. Las dificultades de todo tipo durante el rodaje no ayudaban a pensar que sería un éxito. Pero Spielberg puso todos sus conocimientos técnicos y realizó un film impactante. La respuesta del público fue automática, aunque la crítica desconfió y la Academia le otorgó cuatro nominaciones al Oscar (no a Spielberg), de las cuales ganó tres: mejor sonido, música y montaje, una forma sutil de decir "está hecha en posproducción, no es trabajo de dirección". Desde Hitchcock que no se veía un espectáculo capaz de manejar las emociones del espectador a ese nivel. El éxito fue tal que se trató del primer film en

pasar la barrera de los 100 millones de dólares en taquilla. El cine como espectáculo, el cine de género, el cine concebido a pura imagen y emociones, había vuelto para quedarse. Pero *Encuentros cercanos del tercer tipo* sería un film más personal del director, y además mucho más influyente sobre el cine del futuro. La desproporción entre presupuesto y taquilla de *Tiburón* era tan grande que los estudios empezaron a soñar con esas ganancias, y apuntaron a ellas. Aunque el film no poseía casi efectos visuales, sí era una demostración de habilidades técnicas y recursos visuales a favor de un relato pocas veces vista. Todo esto, también, al servicio de que los espectadores se sintieran vinculados con la historia. Las nunca valoradas escenas intimistas de los films del director eran el toque final de un nuevo modelo de cine, que parecía no excluir a nadie. Dijo una vez Spielberg: "No necesito ponerme en el lugar de los espectadores, yo soy uno de ellos". **Santiago García**

EPISODIO III: LA VENGANZA DE LOS SITH

Episode III: Revenge of the Sith

ESTADOS UNIDOS

2005, 140'

DIRECCIÓN	George Lucas
GUIÓN	George Lucas
PRODUCCIÓN	Rick McCallum
PRODUCCIÓN EJECUTIVA	George Lucas
MÚSICA	John Williams
FOTOGRAFÍA	David Tattersall
MONTAJE	Roger Barton, Ben Burt
DISEÑO DE SONIDO	Ben Burt
SUPERVISOR DE EFECTOS	
ESPECIALES	David Young
EFECTOS VISUALES	Brad Alexander
DISEÑO DE PRODUCCIÓN	Gavin Bocquet
DIRECCIÓN DE ARTE	Ian Gracie, Phil Harvey, David Lee, Peter Russell
INTÉRPRETES	Ewan McGregor, Natalie Portman, Hayden Christensen, Ian McDiarmid, Samuel L. Jackson, Jimmy Smits, Frank Oz, Anthony Daniels, Christopher Lee.

Mejor tarde que nunca

Aquí parece imposible el acuerdo sobre los episodios de George Lucas. Este redactor cree que, con el III, al fin la saga volvió a las fuentes; pero no hay consenso, como podrán observar en las columnas que acompañan al texto principal. **por JAVIER PORTA FOUZ**

Recientemente, el "profesor" Arnold Schwarzenegger explicaba que, en adelante, Hollywood no produciría más que películas de aquellas que la especie humana adora. Historias-ídolos, previstas en guiones de concreto armado y dirigidas según reglas que tienen fuerza de ley. Por definición, las historias destinadas a todo el mundo no existen en un lugar particular: son utopías. Para realizarlas, inventamos, manufacturamos imágenes utópicas –sin lugar ni raíces–, y hacemos experimentos con ellas. Por el momento, los modelos utilizados para aquellas imágenes son las 'stars' como, por ejemplo, el señor Schwarzenegger, pero muy pronto toda conexión con gentes y cosas preexistentes será superflua. Raúl Ruiz en "Imagen de ninguna parte", en su libro *Poética del cine*.

George Lucas por fin lo ha logrado. Luego de dos películas-trámite, con las que ganó más dinero pero perdió seguidores, ha llegado a arrimarse al pathos de la trilogía inicial: *La guerra de las galaxias*, *El imperio contraataca* y *El regreso del Jedi*. Y lo hizo con una película no exenta de defectos, pero en el camino de la aventura y, sobre todo, a tono con su propuesta de precuela. En *Episodio III - La venganza de los Sith*, las líneas de continuidad con la trilogía inicial se tensan en alguna me-



didá, y algunas situaciones y personajes reverberan bien debido a la grandeza de las tres películas de 1977, 1980 y 1983; las dos últimas, las de mayor velocidad narrativa, dirigidas por Irvin Kershner y Richard Marquand. Lucas, en un caso de autosabotaje digno de análisis, decidió dirigir él mismo los tres nuevos episodios, luego de 22 años de ausencia en ese rol, y sin la capacidad de, pongamos, un Favio o un Malick. Y lo que es peor, se ató a la idea de trilogía y entregó dos largometrajes (*Episodio I: La amenaza fantasma* y *Episodio II: El ataque de los clones*) que simplemente ponían el inicio de la historia de la saga más atrás, y eran de tal burocracia para la acción y la emoción que nos llevaban a pensar que uno de quienes reinventaron el negocio

en Hollywood en los setenta ya no sabía cómo hacer vibrar al público masivo más allá de sacudirle viejos logros en la cara. Lucas parecía uno de esos cantantes de hits de otras décadas "modernizando" sus canciones, volviéndolas casi patéticas, incluso llegando al extremo de excederse con la nueva tecnología y fallar en la perfección de los trucos; eso le ocurría notoriamente en *Episodio II*. Pero la tercera es la vencida: llegó el cierre de la trilogía y las cosas cambiaron. Toda la estructura de muchos personajes al fin se decanta por unos pocos y de mayor peso, aparecen los wookies (más carne y más pelo como tribu, entre tanta digitalización) y Chewbacca que, con un par de gruñidos de alto valor clase B, hace más por la cohesión



CONTRA LUCAS

El independiente

George Lucas es Darth Vader. No lo digo yo, no lo dice Alex de la Iglesia (en un maravilloso artículo que escribió para el diario *El País*), lo dice el propio Lucas, en los extras de la edición en DVD de la primera trilogía de *La guerra de las galaxias*. Ahí está por enésima vez su declaración de principios y finales, que dice más o menos así: Yo lo que quería en la vida era hacer películas independientes, y a la vez luchar contra las corporaciones, pero terminé creando una corporación; es irónico que me haya convertido exactamente en lo que quería combatir.

GL se suele mandar esa payada del cineasta perseguido, empezando por el capítulo de su vida en el que hacía cine experimental y no era comprendido por Hollywood (¿hablará aquí de sus cortos?, ¿se referirá al cachivache *THX 1138*, una estudiantina por la que, evidentemente, Lucas esperaba la instauración de una nueva categoría en los premios Nobel?), siguiendo por su voluntad inquebrantable de hacer cine independiente (a la que Hollywood volvió a contestar con su tradicional incompreensión), pasando por la apuesta que les hizo a sus amigos sobre su capacidad para producir, si quería, una comedia boba (*American Graffiti*), y terminando en su *lifetime work*, la saga galáctica cuya visión le llegó muchísimos años antes que las herramientas para su creación. Si las primeras *Star Wars*, esas que hizo "sin herramientas", estaban destinadas a derrumbar un imperio, y terminaron no sólo fortaleciéndolo sino creando un *imperio-bonus track*, una especie de siamés tóxico en el costado de Hollywood (inseparable del original), no quiero ni pensar lo que puede pasar ahora, con Lucas diciendo que va a hacer lo siguiente: "Películas independientes, las que quería hacer cuando empecé. Yo no pensaba que mis películas se fueran a ver en los cines. Era cine experimental" (*Clarín*, 8 de mayo de 05). Porque además de ser un cineasta que no sabe cómo pegar dos planos, su idea de independencia está fundada en un amasijo de los significados de la palabra "poder": Lucas dice que siempre quiso poder hacer *Star Wars* tal y como lucen hoy las precuelas, y lo que terminó logrando fue, por un lado, este aparatoso pastiche digi-galáctico, y por otro, una acumulación de poder realmente monstruosa, o sea, dos puñaladas traperas para el cine tal y como solía ser. Marcelo Panozzo



del universo *Star Wars* que varios pasajes de los episodios I y II, llenos de diálogos hinchados de petulancia. La gran *gaffe* de Lucas del *Episodio I*, el lagartejo Jar Jar Binks, un *comic relief* pavote e inútil y rechazado con unanimidad, aparece ahora fugazmente y ni habla. Otro de sus errores, no en una sino en las dos primeras precuelas, la sobreabundancia de diálogos entre la new age y la crasa tontería, está controlado en el *Episodio III*: ninguna escena "conversada" se extiende demasiado. Cuando eso sucede, como en los intercambios de palabras-yunques entre Anakin y Palpatine, se notan los problemas de Lucas para sostener en el tiempo una situación de supuesta "profundidad psicológica" (y, como habrán notado los que hayan visto la película, en el encuentro clave entre esos dos se olvida de que con los vidrios rotos entraba mucho viento). Además, en uno de esos diálogos entre el amanerado Palpatine y el Anakin de torva mirada, Lucas abandona el poco sofisticado pero sano y prudente plano contraplano, y hace un diálogo en circular. Sus resultados pueden generar la siguiente expresión: ¡Lucas, volvé a lo simple, básico y letal! Sin embargo, estos son errores menores, la gran falla de *Episodio III* es, obviamente, otra: en este relato de cierre debía

estar la explicación de por qué Anakin se pasaba al lado oscuro, es decir, se convertía en Darth Vader—en realidad, el principal interrogante de todo el paquete precuela—, y el pasaje de un lado a otro se resuelve finalmente debido a, apenas, un miedo ante un sueño. Tal vez el actor canadiense Hayden Christensen no hubiese podido crear una transformación más rica y compleja, pero se podría haberlo entrenado para intentarlo (que no sólo de práctica de sables láser viven los actores). Y Lucas, por su parte, podría haber contratado a algún guionista cinematográfico, como lo hizo para *El imperio contraataca*, coescrita con Leigh Brackett (la guionista de *Río Bravo*, *Hatari!* y *El dorado*, que murió luego del primer tratamiento de *El imperio contraataca*) y Lawrence Kasdan, y para *El regreso del jedi*, confirmada con Kasdan. (El *Episodio II* lo coescribió con Jonathan Hales, guionista principalmente televisivo.) Para el *Episodio III*, Lucas se mantuvo aferrado a la silla de director y a la creación en exclusiva del guión. Sin embargo, más allá de estas cuestiones, hay que decir que, afortunadamente, en lugar de insistir con todos los errores y concepciones de los episodios I y II, consiguió acercarse al espíritu de la trilogía original. En parte porque las situacio- ▶

UNA REVISIÓN

Se cierra el abismo

Episodio III es, claramente, la mejor de las películas de la nueva trilogía. A tal punto es superior, que tiende a deshacer a las otras dos, mostrándolas –por lo menos– innecesarias y subrayando su lejanía de la concepción original de todo el proyecto. Como piezas de un rompecabezas incompleto, *Episodio I* y *Episodio II* resultaban plenas de interés para quienes entendían el material y, aunque eran desaparejas, tenían grandes momentos. Pero al completarse el conjunto, estos dos films resultan menos interesantes y se ven más como el cielo que rodea a la figura principal que como la figura misma. Los elementos narrativos básicos y simples de *La guerra de las galaxias* (1977) son retomados aquí, por primera vez en la nueva trilogía. George Lucas siempre concibió sus películas como un cineasta de los treinta criado en los cincuenta. Tanto en *La guerra de las galaxias* como en la trilogía de Indiana Jones, su ambición es recuperar ese universo de aventuras, fantasía y diversión. Él no tendría que haberse alejado de su estilo básico pero efectivo de puesta en escena, cercano al universo de Hollywood de aquella época. Cine clásico puro. Cuando derivó *El imperio contraataca* (1980) a Irvin Kershner, se permitió hacer un film bien estándar desde la puesta en escena, más acorde con el año de su concepción, y por lo tanto mucho más efectivo. La madurez de algunos personajes y excelentes pasos de comedia y melodrama le dieron una notable solidez al tiempo que se perdía algo de la estética original. Lucas pudo haber dirigido la primera trilogía completa. Pero en los episodios *I* y *II* debería haber hecho lo contrario, tendría que haber cedido la dirección a quienes conocieran más el cine actual. De esa forma las películas habrían resultado más sólidas, al menos en el aspecto visual. Por otro lado, también habría sido aun más interesante que la forma de contar, de encuadrar y de montar buscara ser coherente con los otros films. La mejor película de las seis sigue siendo *La guerra de las galaxias*, y la dirigió George Lucas, un realizador que vuelve aquí a ser lo que fue. Lamentablemente, con el lastre de su propio juego de querer hacer una trilogía para contar una historia que, tal vez, no merecía tanto metraje. *Episodio III* es George Lucas en serio. Como lo fue en 1977 y como nunca tendría que haber dejado de serlo. Santiago García



nes de los personajes ya son más cercanas, hay una continuidad que se siente con *Una nueva esperanza* –así es como se retituló el episodio IV, conocido desde el inicio de estos tiempos como *La guerra de las galaxias*– y en parte porque por primera vez hay algunos decorados que se sienten “no digitales”. Los espacios son menos brillantes, menos “modernos” y más parecidos a los “pasillos clase B” de 1977; un problema no menor de estos episodios es que, por más precuela que sean, las películas tienden a ser hijas de su año de producción y se ven, si uno no hace un esfuerzo, como transcurriendo en el futuro de la trilogía original. Por otra parte, Lucas logra desanudar el embrollo de referencias, y acá las cosas se hacen más simples: el Vader-/Frankenstein y el Palpatine/Oldman-haciendo-de-Drácula son llamadas al pie pop y veloces, y texturan con amabilidad al primero de los episodios que, al fin, asume su peso específico: cercano a nulo sin la trilogía original. Los primeros dos episodios tenían la prepotencia de quien niega su propia obra para reinventarse, pero sin una osadía a la altura de las circunstancias. *Episodio III* es una película más humilde, un film de blanqueo, que se asume como inferior sin complejos. Y con eso y un poco de astucia, logra reconocer decorosamente dos cosas:

1. El proyecto de la trilogía de precuelas fue una apuesta que comenzó a disolverse en su misma concepción sobreextendida, en la fruición y los excesos que Lucas cometió con el abuso de una tecnología digital que no estaba

del todo a punto, y en apoyarse en las determinaciones de unos héroes que se hacían de cartón. Este proyecto, gigantesco por cierto, se debilitó además por su propio orden y estructura de fragmento, y no logró dotar de identidad a las películas por separado; de hecho, a diferencia de la trilogía original, estas fueron conocidas en general por su número y no por el título (*La amenaza fantasma*, *El ataque de los clones*, *La venganza de los Sith*).

2. El III es el primero de los episodios en lograr un anclaje con algún elemento “del afuera”. Mientras que el I y el II eran de un solipsismo pavoroso, *Episodio III* se basa en un mundo preexistente. Y si bien uno no le pedía a Lucas que su cine tuviera en cuenta el mundo real, sí le pedíamos que estos episodios se refirieran a la trilogía previa (que forma parte desde hace tiempo del real mundo de la historia del cine), que la tuvieran como ingrediente de estilo más allá de los nombres de algunos personajes. En *Episodio III*, por fin, hay batallas más simples y con más dientes apretados, más vulnerabilidad en los personajes, más grandeza en la propuesta; decisiones que, más allá de la banalidad de otras, tienen un peso de reverberación en la memoria del espectador. Sí, por supuesto, con todas las fallas apuntadas, pero también con una historia cuyo final se encuentra con algo que ya parecía perdido: el espíritu de gran melodrama + western + aventuras + varios etcéteras de la trilogía inicial. *Episodio III*, menos fría que las otras precuelas es, al menos, una película con raíces. ■

GÉMINIS

ARGENTINA / FRANCIA

2005, 86'

DIRECCIÓN Albertina Carri
GUIÓN Albertina Carri y Santiago Giralt
PRODUCCIÓN Pablo Trapero y Barry Ellsworth
FOTOGRAFÍA Guillermo Nieto
MÚSICA Eduardo Rudnitzky
INTÉRPRETES Cristina Banegas, Daniel Fanego, María Abadi, Damián Ramonda, Lucas Escariz, Silvia Baylé, Julieta Zylberbeg, Lucrecia Capello, Carlos Durañona, Betriz Spelzini, Gogó Andreu, Vivi Tellas, Esteban Meloni, Analia Couceyro, Rafael Spregelburd.



La puesta contra la idea

por LEONARDO M. D'ESPÓSITO

La renovación del cine argentino es un hecho. Ni consumado ni terminado, sí inevitable. Ha tenido retrasos y, seguramente, va a seguir tratando de sortear escollos, pero más allá de las peleas que aún le quedan por dar, el espacio ganado por los independientes –un término poco preciso que refiere a un discurso personal y a alternativas de financiación (aun cuando necesitan de apoyo oficial para seguir filmando)– tiene aroma a definitivo. Aunque la amenaza de un no-cine, de los mercachifles y maestros ciruela de siempre, está más que latente, podemos –debemos– levantar la cabeza y ver las películas más allá del concepto de “generación” o de “grupo”. Martel, Caetano, Trapero –por mencionar los nombres más “integrados” al falso continuo llamado “cine argentino”– ya no son promesas. Lo mismo ocurre con Albertina Carri: *Géminis* es su tercer largometraje, y su pericia cinematográfica ya no debe rendir examen. A la salida de la privada en el Bafici, noté perplejidad (o sorna, en el peor de los casos) en algunos colegas. Me llamaron la atención dos ideas que circulaban unánimes: la comparación del film con el mundo de Lucrecia Martel y, más atrás, con el de Torre Nilsson. No creo que ninguna sea del todo acertada, más allá de una cierta comunidad temática (sí me parece pertinente comparar a Martel con Torre Nilsson, pero creo que la vinculación de ambos con la película de Carri es más bien superficial, incluso si parece consciente). Aquí Carri recurre a una narrativa convencional y lineal: no está mal, salvo que

obliga a usar la vieja lógica de causa-efecto para determinar la pertinencia de las imágenes. Y entonces la libertad, uno de los temas del film, se ve coartada por una forma específica y reiterada. ¿Qué cuenta *Géminis*? La historia de amor –más bien la pasión sexual– entre dos hermanos en una familia de clase alta profesional. Los jóvenes son la representación de la falta de tabúes, mientras que los padres –especialmente la madre interpretada por Cristina Banegas– no notan qué pasa alrededor, aunque sí se escandalizan –síntoma de represión sexual– por el embarazo de la hija de la doméstica. Este último detalle es de una obviedad enorme, tanto que lleva a pensar en la caricatura y en la toma de posición: la película parece ir construyendo una ruptura donde, esperamos, la disparidad de registros y la sobreadundancia de lugares comunes mute en otra cosa. Pero no sucede: las dos secuencias que constituyen el clímax del film indican apenas que se nos ha contado un cuento trágico.

Respecto de la perversidad: si el incesto es un tema central del film, cabe preguntarse qué es lo que se dice al respecto. Y he aquí que no dice nada. Las escenas de sexo –puntualmente espontáneas– van diluyendo su sentido: no están puestas para excitar al espectador, tampoco se vuelven facetas del tema. Ilustran, simplemente y, por lo tanto, se vuelven redundantes. Como los gestos de la madre, sus modismos, su recuerdo de “cuando le toqué el culo a Vilas” (otro síntoma de represión, amén de anécdota tan “revista

Gente” que subraya la pertenencia social del personaje *ad nauseam*). Al mismo tiempo, se genera la molesta impresión de que, para Carri, el incesto “está mal”: la manera como están mostrados estos protagonistas, con sus pequeñas mezquindades, su egoísmo, especialmente las miradas al final con su matiz de secreto malvado, transforman la libertad sexual en algo tan condenable como la clase a la que pertenecen. Esto es un error de puesta en escena: la tragedia final condena a los jóvenes aunque el contraste con la madre en el resto del film ponía la historia de su lado. La necesidad de la caricatura va a contramano de la idea. Sus valores no difieren de los que sostiene la clase social que aparenta condenar. Entonces vuelve la pregunta: ¿qué sentido tiene el film? ¿Qué implica este acercamiento a una forma más bien convencional de relato, donde el incesto es apenas un resorte o un motivo de condena? En este sentido, *Géminis* es un paso en falso. Sólida y técnicamente impecable, con actuaciones enormemente desparejas, y un guión donde la apelación al lugar común es incontestable, la película cumple toda expectativa porque, desgraciadamente, no despierta ninguna. O las que despierta, para quienes creemos que el cine es el hogar de lo extraordinario, aparecen traicionadas por una resolución virtuosa pero vacía. Queda la duda de si Carri comprende a sus personajes o sólo son herramientas a merced de la construcción prolífica de una película cercana al gran público. ■

LA MARCA DE LA BESTIA

Cursed

ESTADOS UNIDOS

2005, 97'

DIRECCIÓN Wes Craven
PRODUCCIÓN Marianne Maddalena, Kevin Williamson, Bob Weinstein y Harvey Weinstein
GUIÓN Kevin Williamson
FOTOGRAFÍA Robert McLachlan y Don McCuaig
MONTAJE Patrick Lussier y Lisa Romaniw
MÚSICA Tom Hiel y Marcus Trumpp
DIRECCIÓN ARTÍSTICA Andrew Max Cahn y Jeff Knipp
INTÉRPRETES Christina Ricci, Joshua Jackson, Derek Mears, Michael Rosenbaum, Judy Greer, Portia de Rossi, Mya, Shannon Elizabeth, Daniel Edward Mora.

LA MASACRE DE TEXAS

The Texas Chainsaw Massacre

ESTADOS UNIDOS

2003, 98'

DIRECCIÓN Marcus Nispel
PRODUCCIÓN Michael Bay, Mike Fleiss y Tobe Hooper
GUIÓN Scott Kosar sobre el guión original de Kim Henkel y Tobe Hooper
FOTOGRAFÍA Daniel Pearl
MONTAJE Glen Scantlebury
MÚSICA Jonathan Flood, Steve Jablonsky, Mel Wesson
DIRECCIÓN ARTÍSTICA Scott Gallagher
INTÉRPRETES Jessica Biel, Jonathan Tucker, Erica Leerhsen, Mike Vogel, Eric Balfour, Andrew Bryniarski, R. Lee Ermy, David Dorfman, Terrence Evans.

Cámaras de tortura

por DIEGO TREROTOLA

Un niño desayuna mientras su madre en la cocina intenta hacer una máscara de cera. La situación mínima se interrumpe por el padre que viene cargando otro niño, desbocado con un ataque de violencia. Lo atan al cochecito mientras el niño grita, pateando y golpea; en un arranque de furia, rompe el molde de la máscara de cera. El niño es golpeado con un cachetazo brutal, acción que recuerda al desenlace escalofriante de *Si muero antes de despertar* de Carlos H. Christensen. Esta es la secuencia virtuosa que abre *La casa de cera*, y su virtuosismo consiste en mantener la tensión y el salvajismo sin mostrar ningún rostro. Planificada en contra de las reglas predominantes de puesta en escena, con la intención primera de crear un enigma, la secuencia no revela el rostro de ninguno de los cuatro personajes, aunque crea perfectamente el espacio que habitan. ¿Por qué

no quiso o no pudo mostrar los rostros? Aunque este inicio remite a *¿Qué pasó con Baby Jane?* (1962) de Robert Aldrich, también hay una pizca de las aperturas enigmáticas de Dario Argento (*El pájaro de las plumas de cristal*, *Rojo profundo*, etc.), donde el espectador/voyeur se vuelve un detective de imágenes, tratando de descifrar cómo la puesta en escena señala una mirada particular, intentando llegar a lo más íntimo de la imagen. Pero lo más estimulante, y lo que convierte a esta película literalmente en un rompecabezas de puesta en escena, es que esta secuencia decapitada se continúa por una serie de primeros planos de seis jóvenes charlando. Como la inversión del inicio de *Vivir su vida* de Godard, donde el rostro de Anna Karina se sobreexpone en la secuencia de créditos y se oculta en las escenas siguientes, *La casa de cera*, al situar una escena y su reverso,

despliega la estrategia de la planificación como cualquier buen exponente de la modernidad, o como esas películas de género verdaderamente inteligentes que se plantan sobre ideas cinematográficas (la secuencia inicial del *Halloween* de Carpenter es un buen ejemplo en este sentido). Y esta autorreflexión sobre el lenguaje audiovisual, este nivel de metadiscurso, esta auto-crítica sobre las claves de construcción de sentido a partir de la puesta en escena es evidenciada y autoconsciente si se piensa que algunos de esos primeros planos citados de *La casa de cera* son registrados por una cámara de video que usa un personaje. Pieza clave del relato, esa cámara es robada por un monstruo de la película y va a servir para identificar su mirada. El monstruo y la cámara, una idea que acerca esta película a *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1960) de Michael Powell; y una esce-

Chicas en peligro en *La marca de la bestia*, *La masacre de Texas* y *La casa de cera*.

LA CASA DE CERA

House of Wax

ESTADOS UNIDOS

2005, 113'

DIRECCIÓN Jaume Collet-Serra
PRODUCCIÓN Joel Silver, Robert Zemeckis, L. Levin y Susan Levin
GUIÓN Charles Belden y Chad Hayes sobre una historia de Carey Hayes
FOTOGRAFÍA Stephen F. Windon
MONTAJE Joel Negron
MÚSICA John Ottman
DIRECCIÓN ARTÍSTICA Brian Edmonds y Nicholas McCallum
INTÉRPRETES Elisha Cuthbert, Chad Michael Murray, Brian Van Holt, Paris Hilton, Jared Padalecki, Jon Abrahams, Robert Richard, Dragicia Debert.

na de *La casa de cera*, la del asesinato con una lanza improvisada, parece confirmar ese referente. Pero lo genial es que ese monstruo fabrica figuras de cera extremadamente realistas a partir de cadáveres. En su pionero libro sobre cine, Erwin Panofsky sostiene que las figuras de cera al estilo Madame Tussaud deberían considerarse como parte de la genealogía del cine, por la búsqueda de un efecto realista. Este planteo no está muy lejos de la idea de que el complejo de la momia y la lucha contra la muerte, como marcó el crítico André Bazin en su texto célebre "Ontología de la fotografía", era un momento primario de la historia de las artes plásticas: la momificación del cadáver como forma de exorcizar el tiempo, porque la "muerte no es más que la victoria del tiempo". Para Bazin, la fotografía viene a embalsamar el tiempo, y el cine, al ser una expresión

temporal, propone "la momificación del cambio", aprehende el objeto no sólo en su apariencia sino también en su duración. El cine de terror, más que cualquier otro género, por tener a la muerte y la transformación como temas centrales, es la lucha de lo móvil contra lo estático, siempre se trata de correr para no ser inmovilizado en un cadáver, para no transformarse en un muerto-vivo. La primera imagen de *La casa de cera*, y una de las más recurrentes de la película, es la cera en estado de ebullición, de cambio, que se expande caliente como lava (una de las frases publicitarias de la película es: "La carne es débil. La cera es para siempre"). El monstruo descubre que filmar es otra forma de momificar sin generar rigidez, por eso se convierte en un verdadero asesino cinematográfico. Y por eso la película está en un cambio de estado permanente, en continua combustión, redefi-

niéndose a cada paso, una imagen viene a negar lo que parecía en una primera instancia, lo real luego es simulado, lo bueno es malo, lo que resultaba metafórico es literal, como el título de la película que no remite a un museo sino a una casa construida literalmente de cera. Y es bueno que sea un museo, ese espacio que se parece bastante al mausoleo no sólo en su sonoridad; porque el museo, es anticinematográfico, es la muerte del cambio, es la petrificación del arte en una idea de celebridad, de jerarquía, de legitimación. Y nada más lejos de ese "cambio" fundamental del cine. Y sí, señores, Paris Hilton (la nueva Patty Hearst, vean que además de clase y actitud comparten iniciales) es imprescindible para esta película, porque es lo fino transformado en vulgar y viceversa, en un vaivén que no se detiene, que es cambio puro. Y *La casa de cera* no es sólo cambiante en su esquizofrenia entre basura pop y buenas citas cinéfilas, sino también en ser una falsa remake, una película insolente, desobediente de la celebridad congelada para seguir haciendo pensar la forma del cine, para fluir en el tiempo y no anclarse en el pasado. Y, en este sentido, está más bien lejos de la película del mismo título dirigida por André De Toth con Vincent Price, y sí se acerca a las adaptaciones irreverentes de Corman sobre los cuentos y poemas de Poe, que eran menos un homenaje que un punto de partida para explorar las posibilidades del cine (*El cuervo* y *El pozo y el péndulo* son dos ejemplos opuestos y notables de esta idea). La remake como creación: *La casa de cera* es una película titilante, que arrasa todo a su paso con mucha crueldad y exceso pero también con sutileza, sin pacaterías, sin perderse de virar del humor a la seriedad, de lo berreta y frívolo a lo refinado, de la ambigüedad a lo explícito, para enfrentar cualquier rigidez de las "bellas artes" o del pasado ▶



La foto grande es de *La masacre de Texas* (de esta remake de ahora, obvio), y las dos más pequeñas corresponden a *La marca de la bestia* (abajo) y *La casa de cera* (arriba). Nótese el parecido de la chica con Kirsten Dunst.

reciclado. Y el clisé genérico del final, ese que declama que "el-terror-nunca-termina", no es sólo una invitación a una secuela necesaria porque hay que seguir en movimiento, sino la mejor posibilidad de entender al cine como proyección en el tiempo y cambio perpetuo.

En sentido contrario, se posiciona *La masacre de Texas*, remake de la película de 1974 de Tobe Hooper. Inaugurando una era de terror más que salvaje luego del *gore* primitivo, Hooper sostuvo su mirada en aquella película desde ideas de puesta en escena: sólo basta ver el travelling inicial en el cementerio a pleno día que parte de una suerte de estatua hecha con cadáveres profanados. Este inicio de la original *La masacre de Texas* creaba un espacio quebrantado, absurdo y dinámico, que luego derivaba en una *road movie* interrumpida con ritos de un terror más bien extraño que evitaba varios clisés, entre ellos el de la homologación de terror y noche, renovando el género en tándem con *Carrie* y *El exorcista*. Ahora, la sobreestilización de Marcus Nispel uniforma el espacio y la narración de la película, y en un film de terror esto es imperdonable. El bosque y la casa están fotografiados igual, atravesados por absurdos haces de luz superpotentes, lo que implica que son espacios confundibles. De esta manera, la huida, la desesperación no tiene lugar, porque no hay otro espacio para ir, nada tiene identidad, todo está congelado del mismo modo, todo tiene siempre el mismo grado de nocturnidad. Se anulan las diferencias entre las imágenes, la posibilidad de comparar, transitar, desarrollar, cambiar. En *La masacre de Texas* no hay recorrido, siempre se está en el mismo lugar, en el famoso no-lugar intercambiable. Y eso se extiende a los jóvenes protagonistas; el contraste entre ellos es más mínimo que nunca en las películas de terror adolescente, todos los jóvenes son El joven (lo más atroz de la remake es haber eliminado al joven discapacitado de la versión original, detalle para nada menor, y la monolítica vitalidad juvenil de estos nuevos personajes se vuelve un poco, digámoslo bruscamente, nazi). Esa falta de diferencia no genera claustrofobia sino una redundancia esti-



lística y conceptual, propia de la falta de ideas para hacer cine de género. La película está atrapada en un lugar demasiado rígido, repetido y limitado. En su esmerada estilización, cada encuadre de *La masacre de Texas* es el cuadro de una exposición fotográfica sin movimiento, diapositivas de un terror convencionalmente bello, hechas para un museo/mausoleo de la historia del género.

En *La marca de la bestia* hay una especie de museo de cera, algo así como una sucursal de Planet Hollywood donde se exhiben muñecos y decorados de *Nosferatu* (1922), *Frankenstein* (1931), *El hombre lobo* (1941) y algunas celebridades. En una nueva colaboración entre el director Wes Craven y el guionista Kevin Williamson tras su sociedad hiperexitosa con la trilogía *Scream*, *La marca de la bestia* es otra película de terror adolescente con citas cinéfilas, pero en este caso, son más bien pintorescas, rígidas. Ahora saquearon las fuentes: hicieron una suerte de remake de *Yo era un hombre lobo adolescente* (1957) de Gene Fowler Jr., la película que gracias a su éxito inició el subgénero del terror con monstruos púberes entre las que se contaban zombies y frankensteins en un terrible estado de adolescencia. Paralelo al auge de los films de delincuencia juvenil de los 50, este subgénero contaba el lado salvaje de la adolescencia a través de la metáfora. Específicamente, el hombre lobo, con sus pelos y su instinto sexual asesino, tenía que ver con el cuerpo en ebullición hormonal y el íntimo desarrollo físico del adolescente, cosas que no se podían nombrar literalmente en una película de esa época sin ser censurada o marginal, por eso se aludían desde metáforas terroríficas. Las cosas cambia-



ron, pero Craven/Williamson siguen en el mundo de la metáfora anacrónica, con códigos genéricos reducidos a pura metáfora básica y meramente ideológica: el galán y empresario depredador se convierte en hombre lobo. Todo muy lineal, condimentado con algo de humor pero no el suficiente como para que esto resulte irónico. Y lo que era volátil en su trilogía anterior, gracias al humor, al capricho y a las citas de películas sólo legitimadas por los fans, acá es pájaro en mano, puro cálculo acartonado para conformar la seguridad ideológica y económica de la película, lo único gratuito que hay en *La marca de la bestia* es el clisé repetido de los sustitos basados en ruidos estridentes. Una película obediente a la idea convencional de cine de terror que circula desde hace años. En un diálogo que es sólo un chiste malo, pero parece pretender ser crítico, alguien dice algo así: "Estamos en Hollywood, nadie juega limpio". Y Craven/Williamson tampoco. ¿Cuántas películas pacatas de terror se pueden aguantar? ¿Cuántas donde apenas se muestre sangre y se aluda al sexo de manera pudorosa para no ofender a nadie? Esta película sigue el look canchero e impersonal del peor terror noventoso, con su monstruo de computadora estilizado e inofensivo y su clima uniforme y gentil, sin crueldad ni verdadera violencia, y se apoya menos en el talento que en la celebridad, claro que bien adquirida, de Christina Ricci. Obviamente, esta película ideológica tenía que terminar con el orden restablecido en un final de los más feos y terribles en mucho tiempo. En realidad, más que una Ricci se necesitaba una Paris Hilton para que haga su striptease atrofiado y rompa tanta solemnidad. ■

MELINDA Y MELINDA

Variaciones

a favor EDUARDO ROJAS

ESTADOS UNIDOS
2004, 100'

DIRECCIÓN Woody Allen

PRODUCCIÓN Letty Aronson
y Helen Robin

GUIÓN Woody Allen

FOTOGRAFÍA Vilmos Zsigmond

MONTAJE Alisa Lepster

INTÉRPRETES Will Ferrel, Radha Mitchell,
Chloe Sevigny, Jonny Lee
Miller, Amanda Peet.

Woody Allen ya no tiene nada nuevo que decir. Pasa con los mejores artistas. Pero hay quienes se apagan malamente y quienes estiran su despedida como un fuego artificial. Allen venía amenazando con anotarse en el primer grupo. *Melinda y Melinda* es un chisporroteo feliz. No encontraremos nada que ya no hayamos visto, historias de la aldea de Manhattan y sus amables habitantes, ignorantes del universo claustrofóbico en que viven, civilizados. Allen ofrece variaciones sobre los apareamientos de estos seres. No importa que esta vez se trate de la historia de una muchacha contada dos veces, una como drama, la otra como comedia. Esponjosa, agri dulce como un lemmón pie, receta que en las últimas horneadas le venía fallando, y esta vez encuentra su punto aceptable. Lo que hace al disfrute inadvertido de esta película es la tramoya, el sustento subterráneo, aquello que es el arte y el oficio que Allen ha aprendido con los años.

Como siempre, la música tiene casi igual importancia que la imagen. Laurel llora mientras oye *Resurrección* de Mahler, el productor de cine disfruta con el *Concierto en Re* de Stravinsky, Laurel, Ellis y Melinda presencian la grabación de un cuarteto de Bartok. La música está ahí, recorriendo la trama casi ostentadamente. Esa es la superficie, disfrutable desde ya. Pero cada vez que los personajes, versión drama o comedia, enfrentan alguno de sus dilemas, esa misma música aparece, ya no en el protagonismo de la historia, sino como fondo, descubriendo en sus distintos tonos el verdadero sentido de la escena, tal vez de la vida de sus personajes (cuando Melinda encuentra juntos a Laurel y Ellis, suena otra vez el cuarteto de Bartok, con su tristeza infinita y su gravedad). Nada nuevo, simplemente bello y efectivo. Recursos que se repiten en el guión, en la sobria cámara, que sólo desentonan en la figura de Will Ferrell, el peor de los sosias de Allen (y no es su culpa, sino un error de casting). Oficio que le dicen. El oficio se aprende con los años y es una virtud, la virtud del artista, la de ser igual a sí mismo y esmerarse por ofrecer cada vez algo distinto. Woody Allen, el ciudadano Allen Koenigsberg, es un orfebre, un virtuoso de las cosas pequeñas y queribles. Dejemos las importantes para otros, Woody siempre tendrá alguna chuchería para ofrecernos. ■



Espacio exterior

en contra JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ

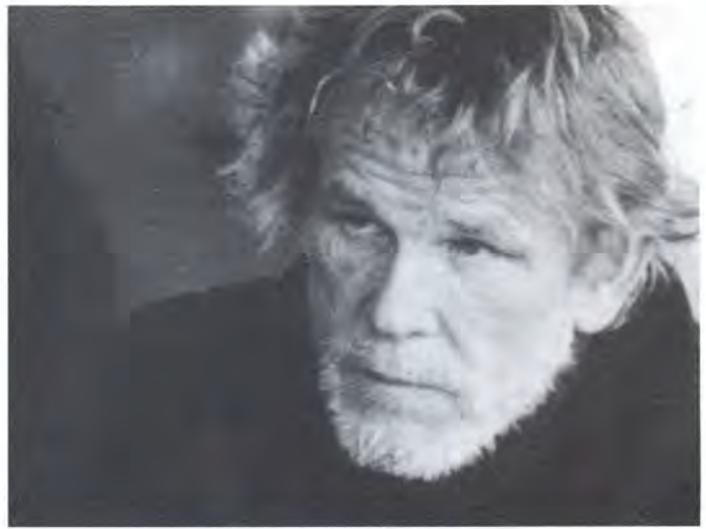
En un bar, un sujeto cuenta la historia de Melinda a dos guionistas y les propone que, acorde a la especialidad de cada cual, definan si es materia prima para una comedia o un drama. Desde aquel Kilómetro 0, la historia es la de una mujer que irrumpe en una cena donde nadie la esperaba, Allen dividirá a *Melinda y Melinda* en dos ejes argumentales, el cómico y el trágico, narrados de forma paralela, que poseen un solo rasgo común: la actriz Radha Mitchell como Melinda.

La división genérica que Allen lleva a cabo no pierde fuerza por mezquina, sino porque se convierte en una caja negra de su tan agotador tono de Mesías intelectual (la última expresión del film es más que ejemplar al respecto). No importa en qué carril circule la película, ya que ambos poseen la textura que brindan la verborrea intelectual de seres *allenados* y la música (Duke Ellington, Brahms, Charlie Parker). En los últimos films de Allen, tanto el guión como lo que se oye (temática como musicalmente) parecen ser lo único que importa. Se exprimió la visión ácida del mundo demostrada en películas como *Manhattan* o *Dos extraños amantes*, dejando de lado algo esencial: la construcción del espacio. Tal cuestión se hace física en el actor que debe disfrazarse de Woody Allen: Will Ferrell. Para este comediante, tanto en sus apariciones y protagónicas en películas de la Nueva Comedia Americana (*Elf*, *Zoolander*, *A Night at the Roxbury*) como en sus papeles en *SNL*, el humor es cuestión de jugar —o destruir— los espacios. Su gracia funciona por desarticular, mediante el uso del cuerpo todo aquello que dice o puede llegar con su 1,92 m de altura: en *El reportero*, camina como si nada con una erección más que notable y pide que “no se preocupen, ya está por bajar”. No se busca oponer dos modelos de cine, sino declarar que ese juego de Ferrell es imposible y disonante en el humor verbalmente explícito de *Melinda y Melinda*. Y aquello recuerda a las formas, hoy ausentes, en que el cine de Allen solía construir el espacio: a base de absurdos e ideas visuales que otorgaban una textura a los habitantes de su universo. En *Melinda y Melinda*, todo parece reducirse a un gesto, a una pulsión amable de aquello que fue y que, como en las parábolas, será así por los siglos de los siglos. Allén. ■

CLEAN

CANADÁ / FRANCIA / INGLATERRA
2004, 110'

DIRECCIÓN Olivier Assayas
GUIÓN Olivier Assayas, Malachy Martin, Sarah Perry
PRODUCCIÓN Niv Fichman, Xavier Giannoli, Edouard Weil, Sarah Perry
FOTOGRAFÍA Eric Gautier
MÚSICA Brian Eno, Tricky, David Roback
EDICIÓN Luc Barnier
VESTUARIO Anaïs Romand
DISEÑO DE PRODUCCIÓN William Fleming, François Renaud-Labarthe
INTÉRPRETES Maggie Cheung, Nick Nolte, Béatrice Dalle, Jeanne Balibar, James Johnston, Don McKellar, Martha Henry, James Dennis, Tricky.



La balada de Emily Wang

a favor MARCELO PANOZZO

Balada. (Del prov. *balada*). 1. f. Canción de ritmo lento y de carácter popular, cuyo asunto es generalmente amoroso. 2. f. Composición poética de carácter lírico dividida generalmente en estrofas iguales, y en la cual, por lo común, se refieren sencilla y melancólicamente sucesos legendarios o tradicionales.

Dos rarezas para comenzar: en *Clean* Assayas inventa un género, algo así como la *docu-fábula*, un asordinado cuento de redención (aquí convendría echar mano nuevamente a la Real Academia, que sobre "redención" tiene para decir, entre otras cosas: "Poner término a algún vejamen, dolor, penuria u otra adversidad o molestia"), y lo hace a través de la lenta biografía musical de Emily Wang (Maggie Cheung), ex VJ de algún tipo de MTV, Yoko Ono particular de Lee, un rocker en decadencia, y mujer a la que apenas comenzada la película vemos quedar viuda (muere Lee por sobredosis) y marchar a la cárcel (por tenencia de drogas). Al salir de prisión, la tenencia por la que batallará Emily Wang será la de su hijo, Jay, criado y custodiado por los padres de Lee, a la que sólo podrá llegar recuperándose de su adicción. La abuela de Jay tiene cáncer, el abuelo está lo suficientemente vapuleado como para pasarse la película apenas susurrando, y Jay es lo que hay en el medio de todo eso, rodeado de padre muerto, abuela enferma, abuelo abatido y madre omitida. Buscando un símil sonoro, digamos que el cine tiende a contar las historias que involucran muertes, sobre-

dosis y enfermedades a través de otros géneros musicales, y no de baladas. Con la misma lógica amarillista y esa estética de la lapidación con que el Grupo Clarín o el diario *La Nación* o la Radio 10 informan sobre la toma de un colegio sí, y sólo sí, pueden caracterizar a los alumnos como piqueteros *wanna-be*, las películas abrazan normalmente la canción de protesta, la cumbia villera, un tango ensangrentado o, incluso, algún que otro número, trágico y olímpico, de comedia musical. Cuando en verdad la balada es el territorio de las historias tristes.

Es más notable aun que Assayas haya optado por tanta incrustación de realidad en la película: citas puntuales, un contexto preciso, el negocio de la música tal como funciona hoy en día, con exactos detalles que van cayendo aquí y allá (jamás remarcados, siempre funcionales y orgánicos), momentos robados a la vida moderna alternándose entre distintas ciudades, y un hojaldre de idiomas. Todo para llegar a ese género anteriormente mencionado, a esa prodigiosa *docu-fábula*. Decíamos, la película tiene como ámbito general al mundo del rock, cuenta con cameos y participaciones de músicos (Tricky, haciendo de sí mismo, o el personaje de Lee, interpretado por el Gallon Drunk James Johnston) y con múltiples referencias a sellos discográficos y revistas especializadas. "Mi manera de acercarme a una película es adaptar mi experiencia", decía Assayas al presentar *Clean* en el Festival de Toronto, y ese es un punto importante en esta manera de referirse sencilla y melancólica-

mente a sucesos tradicionales, en tanto el director normaliza aquí un territorio últimamente ganado por la explotación y la inmoralidad (digámoslo así: *Clean* está exactamente al otro lado de ese mundo horrible encarnado por películas como, entre otras, *Las invasiones bárbaras* o *Réquiem para un sueño*).

A medida que la película avanza, cada estrofa de la balada nos acerca a la conmoción y la gracia que anidan incluso en medio de la catástrofe. En *Clean* no hay exaltación, no hay glamour ni patetismo, no hay exhibición de atrocidades. En cambio, hay mucho de eso que últimamente no suele aparecer en el cine, una cualidad quizá cursi de definir, que tiene que ver con la vida misma y la manera en que nos envuelve, con nuestra propia memoria de la muerte, de la pérdida y del dolor, con determinados momentos de generosidad providencial, con los colores de la tristeza y con la soledad y sus sonidos. Y con esa claridad que de pronto aparece frente a Emily Wang, como escribía Kent Jones en un artículo sobre Assayas para la revista *Cinema Scope*, "en parte por fortuna, en parte por su propia iniciativa, en parte por los esfuerzos de otros". O, mejor aún, como cantó más de una vez en el cine Brian Eno (cuya música, sin embargo, nunca fue mejor utilizada que en *Clean*):

*Here we are
 Stuck by this river,
 You and I
 Underneath a sky that's ever falling down,
 down, down
 Ever falling down... ▣*



De superficies

en contra JAVIER PORTA FOUZ

Eno, Cheung, Balibar, Assayas, Vancouver, Dalle, París, Londres, Nolte, Sonic Youth, Tricky. Un seleccionado de atracciones, casi una curaduría del cool del presente con algo de otras permanencias (hay ciudades que aquí son estados mentales y/o terapéuticos antes que lugares). Hay mucha calidad en algunos de esos nombres, pero el rejunte de *Clean* huele a constelación superficial "pero sensible" de guiños culturales. Así, en el largometraje número once del una vez crítico de *Cahiers du Cinéma* Assayas, Cheung no es Maggie Cheung interpretando a una ex junkie (como pediría el relato), sino una "diva independiente" que mira hacia arriba en diagonal como en una publicidad de perfumes. Cheung, al parecer por petición de principio, siempre es una maravilla y, como Gardel, actúa cada día mejor (aquí, además, canta de manera opaca y "depre", para estar a tono con los tenebrosos tiempos por los que atraviesa la sensibilidad pop). En la crítica independiente actual, hablar en contra de Maggie Cheung adquiere los rasgos del anatema. Incluso, es abrumadora la sensación de que siempre hay que calificarla de bella. Sin embargo, en *Clean* está seca, desangelada, casi perdida en una película en la encrucijada entre ser un melodrama tímido y una apelación constante fotográfico-musical a diversas sensibilidades estéticas "progresistas", y con especial predisposición receptiva. El "no te drogarás (si quieres ver a tu hijo)" no tiene espesor en *Clean*, como si la mirada de la película no pudiera ya no



sumergirse y enriquecerse, sino ni siquiera plantear un ámbito en el cual hacerlo. En el deambular y reacomodamiento del duelo de Emily (Cheung) hay un débil eco de la mirada perdida, glacial pero viva, de Juliette Binoche en *Bleu*, inicio de la trilogía de los noventa de Kieslowski, quien con ese film más *Blanc* y *Rouge* parece sobrevolar con autoridad esta *Clean* (limpia, transparente, sin color). Entre la trilogía de los colores y el film de Assayas hay algunos puntos de contacto temático, pero allí en donde el polaco católico le agregaba un peso moral y conflictivo, el parisino apenas le pone un poco de cámara inquieta al principio (que, sí, capta con justeza alguna canción) y algún ejemplo de arbitrariedad narrativa, uno de los cuales apenas dice, repite, "las drogas hacen mal" (¿o por qué entonces la anodina secuencia en la que encuentran a un tipo muerto en su casa?). Lo cool en *Clean* termina por ser una apuesta por la falsa candidez de una fábula, en la

que lo superfluo amenaza constantemente hasta terminar por sitiar el relato en la parte final. La densidad de la superficie de una fábula no soporta desequilibrios narrativos, y en *Clean*, luego de algunos volantazos en las acciones —la película cobra por la mitad una velocidad distinta a la del más intrigante inicio—, asistimos a una catarsis de cabotaje (aunque tanto Emily como su suegro Albrecht —Nolte— y su hijo viajen a través del Atlántico). Pero *Clean* estaba condenada, antes incluso de que se rompiera su superficie, al acelerar las interacciones entre los personajes. Los seres que dicen "presente" (sí, como en la escuela) en el relato son pasavideos musicales, rockers, otros algo así como empresarios del rock, algunos van a recitales, otros rodean a los músicos y otros hacen cameos (la aparición del "músico en la realidad" Tricky es de una singular torpeza dramática). A Emily en algún momento le pica el ser madre, Albrecht es un abuelo dedicado y devoto... pero estos rockeros, groupies y epígonos están vaciados tanto de aspectos realistas como de las aristas atractivas y fascinantes que suelen tener los cuentos infantiles; son "figuras promedio del ambiente". *Clean* se queda a medio camino entre unas cuantas cosas: es prolijita, anémica, anodina, con truquitos demasiado visibles de guión, como el de hacernos saber que el niño tiene independencia de movimientos (va a comprar unos cómics sólo sin otro motivo que no sea el de aceptar narrativamente su posterior desaparición momentánea en el zoológico). Esta es la segunda película de Assayas con Maggie Cheung, y la comparación con la primera es inevitable: no hay mucho disenso acerca de que *Irma Vep* (1996) es la gran obra del director. *Irma Vep* fue uno de esos milagros cinematográficos galvanizados en el momento justo y que se sumó, desde los noventa, a la ilustre lista de grandes películas sobre los conflictos de hacer cine (*El desprecio* en los sesenta, *El estado de las cosas* en los ochenta). Assayas fue el catalizador, y encauzó, sin castrar, las energías que había sueltas por ahí. *Irma Vep* es una película nacida en su rodaje, y se siente esa creación, que se vincula no tanto con una improvisación, sino antes con una capacidad y una prestancia justas para captar las riquezas del momento: una magia que tenía que ver con Jean-Pierre Léaud viejo y cargado de sentido, con la rubia Natalie Richard y su mirada enamorada, con el catsuit de Maggie y sus ojos sorprendidos por París. En *Clean*, Maggie tiene los ojos secos, y deambula por una película tan cool y supuestamente contemporánea, como tan vieja y ajada como para no sostenerse sin una cirugía (de su) estética de acá a dos años. La liviandad no siempre es sinónimo de gracia; a veces la ausencia de profundidad es, lisa y llanamente, presencia de superficialidad. ■

PAPÁ SE VOLVIÓ LOCO

ARGENTINA
2005, 90'

DIRECCIÓN Rodolfo Ledo
GUIÓN Rodolfo Ledo
PRODUCCIÓN Carlos Luis Mentasti
FOTOGRAFÍA Pedro Luis Valdez
SONIDO Alexis Stavropulos
TAPE TO FILM Lucas Guidalevich y Víctor Vasini
INTÉRPRETES Guillermo Francella, Lucía Galán, Ingrid Grudke, Yahaira Guzmán, Daniel Aráoz, Lucrecia Capello, Patricio Contreras.

Hay equipo

por JAVIER PORTA FOUZ

Tal vez sea peregrino decir otra vez lo mismo, esto es: la nueva película con Francella es mala. Pero con *Papá se volvió loco* ocurre algo llamativo, incluso para quienes seguimos con atención este "cine industrial" o "cine popular" argentino. El debut cinematográfico de Rodolfo Ledo como guionista y director no es mediocre como *Un argentino en Nueva York*, o mediocre y torpe como *Un día en el paraíso*, o mala y mediocre como *Papá es un ídolo* (Francella, un actor que conecta con muchos espectadores, todavía no tuvo un vehículo cinematográfico ni siquiera aceptable). Ni siquiera es mala, torpe y desganada como *Un hijo genial*, con Julián Weich, un fracaso a todo nivel descuidado desde su afiche y, hasta esta semana, lo peor que se había conocido de este tipo de cine nacional. Pero llegó *Papá se volvió loco*, un bochorno que eleva por comparación, incluso, al cine de Enrique Carreras, quien por lo menos tenía más claros sus objetivos. "La nueva *de Francella*", estrenada en un día en el que Buenos Aires soportó una temperatura dieciséis grados por encima de la media histórica de junio, demuestra que, por su parte, las medias históricas de las peores características del cine picaresco argentino se mantienen inmutables. Sin embargo, si la película es cavernícola, abúlica, sub-estándar y de una zoncera sin límites para pintar personajes, lugares y situaciones, en realidad ya no debería sorprendernos. Tampoco podemos decir que los chistes viejos nos pescaron desprevenidos, ni que esperábamos que la utilización de la música y de otros rubros fuera decorosa. Pero aquí los chistes viejos son, encima, forzados y estirados, y no pocos hasta desafían las leyes de la física más elemental y del sentido común: ¡se llenan

minutos de supuesto humor con la excusa de que a un hombre se le queda atrapado el pene con la tapa de un inodoro! (?) Por el lado de la música, el *mickeymousing* (es decir, la analogía musical con movimientos, típica de algunos dibujos animados) inunda varios segmentos, aquellos que no tienen música de chantaje emocional o chantaje turístico (igualmente, flaco favor les hace a las locaciones dominicanas una película incapaz de mostrar ningún tipo de belleza, y obscena sin mostrar ni medio desnudo). Pero la musicalización, sobre el final, demuestra la ausencia ya no de orgullo sino de mínimo decoro profesional en este nuevo producto Argentina Sono Film-Telefé: el "vals" de la fiesta de quince es *Pompa y circunstancia*, de Elgar, ¡una marcha! Que la tasa aeroportuaria sea de 18 dólares y no de 17, como se dice en la película, sería un error simpático y menor en otro contexto. Aquí representa otro síntoma más de desidia, algo evidente también en la incapacidad de este relato para construir las más rudimentarias nociones de lógica interna, o de espacio y tiempo, como puede verse en el "salvataje del gato". Pero me parece que seguir con esto no tiene demasiado sentido, *Papá...* no es una película que el lector de *El Amante* vaya a ver, o sobre la cual esté interesado en discutir.

La discusión que sí creo que merece darse es la otra, la que involucra cuestiones económicas. Soy de los que creen firmemente que el cine argentino necesita éxitos de público, y no solamente buena recepción crítica y en festivales. Son las películas que llevan cientos de miles de espectadores —o más de un millón— las que levantan el *market share* del cine argentino en el mercado argentino (es decir, el porcentaje de entradas vendidas

por los films nacionales sobre el total de taquilla). Son ellas las que, además, elevan el promedio de espectadores por película, un valor que sirve para exhibir fortaleza frente al eventual poder político al que nada le importe que *La libertad o Bolivia*, y tantas otras, sean buenas películas, y quiera quitarle protección al cine nacional. Sin embargo, no es con productos como *Papá...* con los que se construye una industria duradera o se consigue la fidelidad del público. Estas películas son irrespetuosas con sus espectadores y, además, son inexportables; y el mercado externo es imprescindible para el definitivo asentamiento de la producción local. No me gustan las dos últimas películas de Campanella, pero de esas sí se pueden predicar valores comerciales-industriales-de exportación. Y lo mismo, más una valoración positiva, puedo decir de películas (algunas bien disímiles entre sí) como *Nueve reinas*, *Whisky Romeo Zulu*, *Cama adentro* y *No sos vos, soy yo*. Si *Nueve reinas* marcó la irrupción de un gran cine de género en los noventa, y llevó más de un millón de espectadores, las otras tres prueban y confirman que existe un público que puede ver cine nacional y no pésima televisión de explotación llevada a la pantalla grande, y que también se puede ayudar a los números del cine argentino interesándose en el cine y no sólo en los números. Además, tanto *Nueve reinas* como *No sos vos, soy yo* han funcionado muy bien afuera del país (*No sos vos...* tuvo, en su semana de su estreno en mayo, el segundo promedio de espectadores por sala en España, luego de *Episodio III*). El mercado para el cine argentino se ha de conseguir y/o afianzar con una oferta de mínima calidad, y no aprovechándose del espectador, tratándolo con una condescendencia por lo menos objetable. La misma que emplean los seudocríticos y los seudoperiodistas, esos que han perdido su capacidad para seleccionar y jerarquizar, a la hora de difundir con descaro estas cosas como *Papá...*, mediante una concepción apenas publicitario-cholula de su profesión. El rotundo fracaso de otro exponente de cinecomercio de lesa cinematografía, como *La herencia del tío Pepe*, en 1998, será, más tarde o más temprano, el destino de todas estas películas. Tal vez no sea con *Papá...*, tal vez no sea con el siguiente bodrio, pero será. Hay síntomas, como el del vehículo Francella-Araceli de 2003, *Un día en el paraíso*, que anduvo muy por debajo de las expectativas. Pero hay otros síntomas, y son de signo positivo: nombres como Bielinsky, Caetano, Piñeyro (E.), Burman, Gaggero, Taratuto y Szifrón, y otros que ya están y algunos más que aparecerán, ya saben cómo conectar con el público ofreciéndole calidad. Y, por supuesto, Aristarain y Favio seguirán haciendo cine. ■

DIRIGIDO POR...

ARGENTINA, 2005, 98', DIRIGIDA POR Rodolfo Durán, CON Manuel Antín, Adolfo Aristarain, Sergio Bellotti, Daniel Burman



En uno de los relatos que la componen, *Dirigido por...* arroja una cifra: hay, hoy en día, trece mil estudiantes de cine en la Argentina. La mención de tal estadística es, en el contexto de la exhibición de la película, algo relevante: el documental de Rodolfo Durán se anduvo mostrando exclusivamente en escuelas de cine porteñas; tal política de exhibición parece sintomática de la propuesta del film. Durán construye su documento del cine argentino a partir de una serie de entrevistas a realizadores nacionales de los últimos sesenta años. Mediante la fragmentación de estos relatos, el documentalista mezcla opiniones y anécdotas en capítulos que las aglutinan temáticamente. Resultado: veintiocho personalidades del cine dialogan, a través del montaje, de cuestiones como la censura, la generación del '60 o el nuevo-cine-argentino. Juicio: esto ocurre mecánicamente y sin la perspectiva diacrónica que hace al pensamiento crítico; la dialéctica es aquí sólo la que se corresponde con el diálogo al nivel del sintagma, que en este caso ni siquiera se da como tal (más interesante hubiese sido, por ejemplo, una conversación en acto entre Antín-Kohon y Caetano-Martel).

Así, dadas las coyunturas de su exhibición y su rígida estructura, cabe preguntarse por las aspiraciones educativas de la película de Durán —y, a su vez, sobre la linealidad y chatura en la enseñanza de cine local—. Poco importa qué pretende el realizador, su documental parece tener como único valor aquel del manual de divulgación: no deja de ser interesante la oposición entre el independiente Perro-ne y el industrial Puenzo, pero el interés no sería menor si sus testimonios hubiesen sido publicados en alguna revista. *Dirigido por...* ofrece un único momento de cine (Bellotti espera la crítica de su estreno; hay narración, hay tensión); el resto, entrevista: se inscribe en la línea de documentales contenidistas que condenan al género a subsumirse a una temática sin mezclarse con la materia; que se olvida de lo verdaderamente cinematográfico. Amnesia formal, nada nuevo. **Tomás Binder**

DE-LOVELY

EE. UU. / GRAN BRETAÑA, 2004, 125', DIRIGIDA POR Irwin Winkler, CON Kevin Kline, Ashley Judd, Jonathan Pryce/



Este nuevo *biopic* sobre Cole Porter se centra en la vida amorosa del compositor. Al igual que en *Night and Day*, donde hace casi sesenta años Cary Grant encarnaba a Porter, aquí se rechaza de plano la popular teoría de su matrimonio por conveniencia. Por suerte en *De-Lovely* jamás se pretende ocultar los amores del pianista con otros hombres. Una decisión saludable, aunque en el comienzo de la película se presenta la falla en el tono con el que Winkler encara la vida de Porter. Por el escenario de un pequeño teatro desfilan los personajes cercanos al músico. Desde las butacas, miran Kevin Kline, maquillado como un Porter agonizante, y Jonathan Pryce, una suerte de dramaturgo a cargo de esta puesta en escena. El anciano Porter objeta mucho de lo escenificado y Pryce le contesta que debe quedarse tranquilo ya que esa no es su vida sino una mera representación. De repente sale al escenario Linda Lee Thomas (Ashley Judd), esposa de Porter, y el músico comienza a sollozar ante el recuerdo de la bondad de ella y el comportamiento que él tuvo durante el matrimonio. En estos dos momentos se ven un par de claves del film: la aclaración constante e innecesaria, primero, y el sentimiento de culpa puesto en retrospectiva, después. Dos características que, además, contradicen la falta de explicitud en el doble sentido de las letras de Porter y su celebración del amor amoral, dos de sus principios fundamentales como compositor.

De-Lovely es llevadera mientras las canciones de Porter invaden la narración. Ni los altibajos en la selección de las estrellas que cantan a Porter, ni la forma en que Winkler resalta todo el tiempo a los intérpretes, por más que estén en un segundo o tercer plano de la acción en el encuadre, resienten el placer que producen las composiciones. Con las tragedias en la vida de Porter, *De-Lovely* pierde la frescura al relegar el valor musical a un segundo lugar. Un film sentencioso sobre uno de los compositores más festivos que tuvieron Hollywood, Broadway y la música en general. **Nazareno Brega**

MUY PARECIDO AL AMOR

A Lot Like Love

ESTADOS UNIDOS, 2005, 107', DIRIGIDA POR Nigel Cole, CON Amanda Peet, Ashton Kutcher, Taryn Manning.



"Si no estás dispuesto a hacer el ridículo, no mereces estar enamorado", dice ella y expresa la esencia de esta original comedia romántica. La pareja protagonista actúa todo el tiempo de manera estúpida, y si esto no molesta es porque es un ridículo que linda con lo simpático, el estado natural del enamoramiento. Cito a la filósofa Cristina Peña Marín: "Fuera de su espacio, de la intimidad de a dos, la conversación amorosa es, sin duda, la más ridícula, impresentable. Sin embargo, es en esa relación, que desde fuera no puede ser vista sin sentir vergüenza, donde se juega todo para los implicados y donde ambos tratarán de afinar al máximo sus armas, de lograr los mayores aciertos en las jugadas, de las que depende su propia identidad". Sin caer en la escatología adolescente, los protagonistas juegan como niños (al estilo *screwball comedy*) y aman como adultos. De ahí que su humor no esté reñido con el romanticismo. El film propone, entonces, un despliegue de situaciones graciosas y románticas, aunque sólo articuladas unas con otras por el devenir del tiempo, y con melancólicos conflictos que no alcanzan a perturbar al espectador. No queda del todo clara la razón por la cual los protagonistas no pueden decidirse a formar pareja; menos aun teniendo en cuenta el hecho de que el sexo se concreta al comienzo. Efectiva en todas las escenas, algunas en mejor medida que otras. Cabe destacar la del viaje en auto, en donde ella canta por encima del tema que suena en la radio, mientras él se niega a contar un desengaño amoroso. Es un momento cómico y romántico, en el que queda explicitado que siempre es ella quien lleva adelante la acción y, también, el deseo. La otra gran escena es la pelea en el restaurante. *Muy parecido al amor* es más una película de recorrido que de final, más de acumulación de hechos que de resultados. Por eso, el desenlace no sorprende, sólo confirma la idea de que el amor había surgido mucho tiempo atrás y que, muy a pesar de lo que sostiene Vox Dei, no tiene un final, no termina. **Santiago García**

QUERIDO FRANKIE

Dear Frankie

GRAN BRETAÑA, 2004, 104', DIRIGIDA POR Shona Auerbach, CON Emily Mortimer, Gerard Butler, Sharon Small, Jack McElhone, Mary Riggans.



La ópera prima de la escocesa Shona Auerbach tiene lo necesario como para naufragar en los lugares comunes de cualquier bodrio sensiblero. Una madre soltera le inventa un padre marinero a su hijo sordo para ocultarle que, en realidad, el papá es un golpeador del que huyen desde que el nene tiene uso de razón. Cuando el barco del padre imaginario atraca en el pueblito costero donde viven, la madre se ve en la necesidad de encontrar un potencial padre para que el niño no descubra la verdad. La virtud de la directora está en mantener el rumbo sobrio del relato sin hundirse en la cursilería. Auerbach busca el mar de lágrimas del espectador y, si bien hace agua al exagerar en el tono ampuloso de algunas revelaciones y bañar a la película de una ternura notoriamente impostada, jamás intenta ahogarlo con golpes desleales. **Nazareno Brega**

LA ESPERANZA

ARGENTINA, 2003, 90', DIRIGIDA POR Francisco D'Intino, CON Ulises Dumont, María José Demare, Hector Grillo, Andrea Prodan.



En su tercer largo en 17 años de carrera (luego de *Bajo otro sol*, 1988, y *Los días de la vida*, 2000), el cordobés D'Intino vuel-

ve a las historias llenas de tragedias y esperanza que transcurren lejos de la ciudad. Ulises Dumont, actor fetiche de D'Intino, enviuda y decide emprender un viaje hacia Chubut para conocer el pueblito donde su difunta pareja pasó la infancia. Una vez allí se obsesiona con una joven madre que perdió a su hija y, junto con ella, la voluntad de vivir. A partir de esa supuesta empatía emocional, el personaje de Dumont intenta ayudarla desinteresadamente. En esa actitud generosa se percibe un problema enorme de *La esperanza*: el hecho de que cada uno de los numerosos personajes que parlotean frente a cámara sean buenazos repletos de actitudes altruistas hace de la visión del film una experiencia agotadora. Pero este problemón se convierte en un detalle al percibir el optimismo ramplón que busca transmitir constantemente la película y su tendencia a detenerse en el paisajismo visual. **NB**

NIÑERA A PRUEBA DE BALAS

The Pacifier

ESTADOS UNIDOS / CANADÁ, 2005, 95', DIRIGIDA POR Adam Shankman, CON Vin Diesel, Lauren Graham, Brad Garrett, Faith Ford.



Vin Diesel en plan *Un detective en el kinder*, pero 15 años más tarde. El grandote acá es un militar de esos que recorrieron el mundo en las misiones más peligrosas. Pero ahora, por extrañas cuestiones de seguridad nacional, debe cuidar a cinco nenes y un pato en un barrio suburbano. Todos los chistes más previsibles de la situación "milico duro obligado a interactuar con mocosos en tareas cotidianas" se repiten una y otra vez. *Niñera a prueba de balas* toca siempre esa única tecla y desafina. Y encima insiste con ruidosos homenajes a *La novicia rebelde* e incorpora a los coreanos como la nueva amenaza que quiere apoderarse de los secretos militares americanos. **NB**

SAHARA

ESTADOS UNIDOS / ESPAÑA, 2005, 124', DIRIGIDA POR Breck Eisner, CON Matthew McConaughey, Steve Zahn, Penélope Cruz, Lambert Wilson, William H. Macy.

El director Breck Eisner es el hijo del capo de la Disney, Michael Eisner. Semejante link sanguíneo le confiere a las aventuras de Dirk Pitt, un neo Indiana Jones en busca de un buque perdido, un inevitable tufillo a "capricho saciado por papito". No existe otra forma de justificar tamaño abuso de los personajes y situaciones del género aventuras, la torpeza narrativa (todos explican la acción que sigue) y lo inofensivo de tanta -todo lo que pueda explotar, lo hará- pirotecnia visual. **Juan Manuel Domínguez**

RAÚL SENDIC - TUPAMARO

URUGUAY, 2004, 90', DIRIGIDA POR Alejandro Figueroa.



Raúl Sendic es conocido en Argentina como el fundador y dirigente histórico de los Tupamaros, la guerrilla uruguaya de los 70. A diferencia de otros líderes revolucionarios -el Che, Camilo Cienfuegos, Roque Dalton-, poco es lo que conocemos de su historia personal. Tal vez Sendic haya sido un dirigente duro, de una vida gris, consagrada a la militancia; o quizás haya tenido aspectos de intimidad, contradicciones y alternativas que enriquezcan la comprensión de aquella parte de la historia. La película de Figueroa no nos da la oportunidad de conocerlas y ese es el principal reclamo que le hacemos. Por el contrario, elige el costado público, la suma de sus acciones político-militares matizadas con algún dato personal. Ni siquiera el testimonio de sus hijos, o el del notable escritor-guerrillero Mauricio Rosencof, su compañero en las décadas de siniestra prisión subterránea, están puestos en escena con un criterio de cercanía. Una película informativa, acaso interesante, pero que no nos acerca a su protagonista. Como un documental más de TV. **Eduardo Rojas**

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	JORGE AYALA BLANCO EL FINANCIERO (MÉXICO)	JORGE BERNARDEZ FM FARO - NACIONAL	RICARDO COTA CRITICOS.COM.BR	LEONARDO M. DESPÓSITO EL AMANTE	HERNAN FERREIRÓS ROCK & POP	ISAAC LEÓN FRÍAS TREN DE SOMBRAS (PERU)	FEDERICO KARSTULOVICH EL AMANTE	DIEGO LERER CLARÍN	MIGUEL PEIROTTI LA VOZ DEL INTERIOR	MARTÍN PÉREZ PÁGINA 12	
CLEAN	8	6		6	6	7	8	7	7	8	7,00
EL HOMBRE DEL BOSQUE	8		7		7		5	7	7		6,83
EPISODIO III - LA VENGANZA DE LOS SITH	6	10	6	5	5	5	7	7	7	6	6,40
GÉMINIS	5	7		5		5	7	7			6,00
SR. Y SRA. SMITH	6		6						6		6,00
MELINDA Y MELINDA	7	6	7	5	6		4	6	7	5	5,89
DE-LOVELY		7	6	5		4	5		7		5,67
LA CASA DE CERA	6	3	5	8	3	5	8	4	6	7	5,50
QUERIDO FRANKIE	9	6		6				1			5,50
RAÚL SENDIC - TUPAMARO		4						5			4,50
MUY PARECIDO AL AMOR	5	4		5			4		3		4,20
SAHARA	5	1	4	3			2		5		3,33
NIÑERA A PRUEBA DE BALAS	4	2	3						5	2	3,20
PAPÁ SE VOLVIÓ LOCO				1			1	3	5	1	2,20

¡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 LÍMITROFES: 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

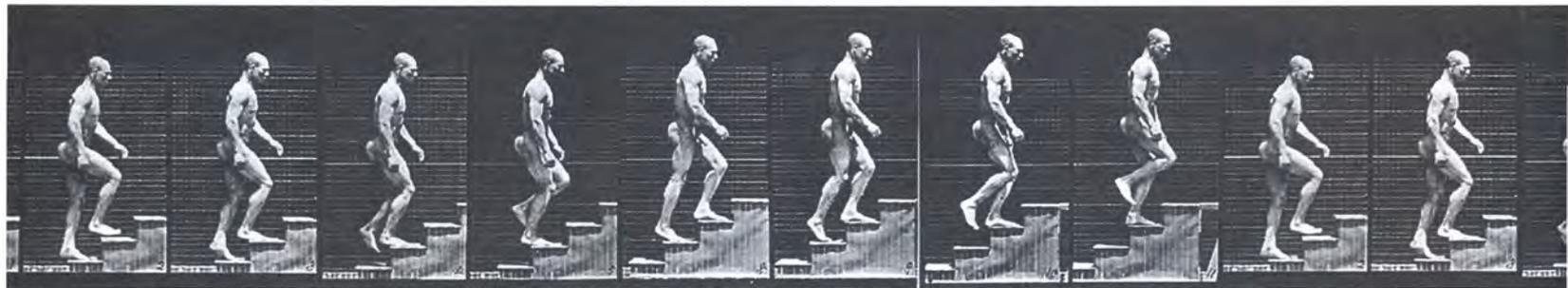
 CALLE LATERAL 1

 CALLE LATERAL 2

 LOCALIDAD

 PROVINCIA

 PAÍS



¿FUC o no FUC?

La Fundación Universidad del Cine (FUC) es una explosión de alumnos en el país con más estudiantes de cine. Aquí, una primera exploración del terreno. **por NATALÍ SCHEJTMAN**

Hay dos chicas con anteojos de sol sentadas en un umbral. Una de ellas se calza unos auriculares y empieza a bailar al ritmo de un temazo —dice— de *Medulla*, el último disco de Björk. Después de unos segundos, apaga el discman y le comenta a la amiga lo bien que le queda el pullover que tiene puesto: “Estás un poco chica FUC, pero está bueno”. Estamos, precisamente, en la cuadra misma de la Universidad del Cine, y las chicas están pasando al aire libre uno de sus recreos. Además de haber convertido en adjetivo el nombre de su universidad (cosa que sucede en otras instituciones o revistas o clubes de todo tipo), las alumnas parecen adjudicarle un hilarante y decisivo significado, algo que queda claro ante una tímida pregunta de esta cronista: “¿Una nota sobre estudiantes de la FUC? Sí, pero nosotras no te vamos a servir... No somos chicas FUC...”, dice la que escucha Björk, Malena, que prefiere mantener el anonimato “en todos los ámbitos” y por eso no da su apellido. De 19 años, ensaya una definición de la categoría que ella misma planteó: “Una chica que usa tacos, peina hasta el último pelo, tiene un tono de voz tres veces más alto que yo...”, dice impulsivamente. Después, piensa un poco más y desarrolla: “Esta es una universidad muy cara, eso clausura el ingreso a determinada gente y ya te va haciendo un prototipo”. Ella aclara, corriéndose de un cabezazo el pelo *sauvage*, que tiene media beca y que trabaja como mesera para pagar la cuota. “Me rompo el culo para pagar los 300 pesos, pero estoy feliz;

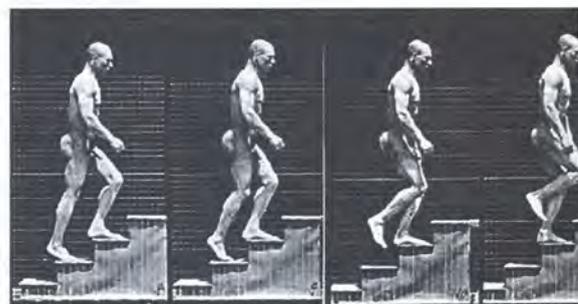
me dan equipos, estudio lo que me gusta”, dice con aceleración y orgullo. Ahora, justo en este momento, no puede señalar a nadie que cumpla con el estereotipo identificado. Dice que la mayoría de esos viene a la mañana y son cerca de las seis de la tarde. Precisamente a esa hora de recambio, los alumnos de la universidad rebalsan las delgadísimas veredas del pasaje Giuffra, cosa para nada sorprendente, considerando que ya rebalsaron cuatro edificios enteros, lo cual aceleró la apertura de un quinto a mediados del año pasado. El ascenso del alumnado es empujador: si en 2000 se inscribieron en primer año 146 alumnos y la cantidad total superaba los 500, en 2005 ingresaron 398 y entre todos suman más de 950 alumnos. Iniciada la búsqueda, el radar apunta a Estefanía (no le gusta dar su apellido, ni en las encuestas) que, aunque todavía no mostró la tonalidad de su voz, parece una rubia artificial y coqueta: tiene 18 años, cursa el segundo año de la carrera de Dirección y goza de leer las necrológicas del diario *Clarín*. Sus padres le pagan la universidad aunque asegura que está buscando trabajo para que deje de ser así. Estefanía comparte esta idea de prototipo en relación con la atención que muchas/os le prestan a la imagen. Y se ataja con sensatez: “Quizá lo soy y no me entero. Pero no juego a pertenecer tanto, creo que eso forma parte...”. Cerca de ella, hay dos chicas también de segundo año, Tamara Rajmievich y Florencia Casel, que profundizan el concepto FUC: “Un chico esnob, muy fashion, que empieza cine por on-

da, muy criticón, sus producciones son muy rebuscadas, medio surrealistas”, dicen las chicas de 18 y 19 años, una de ellas con un pin de los Ramones a la vista. ¿Será ese chico con pelo *alla* Bob Patiño y camisa importada un chico FUC? “Yo no me siento así...”, dice Santiago, que cuenta, entre otras cosas, que él no es un apasionado por el cine, como sí lo es por la música: “Para mí un chico FUC es el que te corrige cuando decís ‘propaganda’ y te dice ‘publicidad’”, explica. “O no —analiza el *fuólogo* Mariano Llinás, ex alumno y actual titular de Guión I—, también es el que dice ‘propaganda’ a propósito, como yo. Es el aleph.” El director de *Balnearios* y *La más bella niña* lleva más de 10 años en la institución, cosa que le permite aislar algunas de sus especificidades. Y lanza la primera: “Algo muy criticable de la FUC es que sucede algo parecido a lo que les pasa a los norteamericanos, para quienes el mundo se circunscribe a ellos y todo lo demás, si bien saben que está, es una especie de conjunto foráneo y homogéneo. Desde que llegué hasta ahora sucede lo mismo: para un *fuquense* las otras escuelas de cine no existen”. Entre los alumnos consultados se da una especie de ambivalencia: si bien son pocos los que se muestran conformes con su universidad, en general la respuesta habla del “mal menor” (un mal un tanto costoso, cabe decir) frente al resto de las universidades: “Es la mejor entre las opciones que hay, se produce más cine, pero me parece bastante mediocre”, dice Tomás Binder, alumno de segundo año de la

FUC, también de la escuela de *El Amante* y colaborador de esta revista. Malena Solarz, alumna de tercero, reconoce algunas fallas en la formación que viene recibiendo, pero también admite: "Lo que uno va aprendiendo es que se aprende filmando. Yo creo que eso es algo de lo que te das cuenta en primer año, y después ves que es la única manera. Si nunca probaste cómo es filmar una conversación, no te va a salir bien. Además, hay de todo: ahora en Dirección estamos haciendo unos ejercicios en los que se da una situación y alguien la tiene que dirigir y ver cómo se resuelve eso en plano. Después se arman conversaciones alrededor de eso y yo veo que hay conclusiones, es fructífero".

El director y guionista Rafael Filippelli, profesor de la FUC desde sus inicios, titular de las materias Guión II y Dirección III, traza una reflexión en perspectiva para hablar del alumnado: "Antes llegaban más grandes, con 21 o 22 años. Como no estaba tan de moda, en general venían personas que ya habían hecho otras introducciones o alguna experiencia en otro lado, aunque no sea de cine. Ahora llegan con 17 o 18, lo cual cambia fuertemente la situación". Filippelli señala elementos comunes en la producción curricular de las generaciones de la FUC que conoció (todas): "Yo no sé si esto es FUC o escuelas de cine en general, porque siempre he enseñado en la FUC, pero veo una especie de adhesión malsana por el dibujo y las plantas y todo lo que supone una especie de cosa previa que luego en los decorados no sé si funciona de la misma manera. En cuanto a los largos, yo ahí estaría más de acuerdo con que personas vírgenes en su producción lleven todo muy preparado. Yo creo que las películas de la FUC te pueden gustar más algunas que otras, pero todas en general son películas en las que llama la atención su capacidad técnica; no estoy hablando de estéticas compartibles, quiero decir que objetivamente los movimientos de cámara son buenos, la fotografía es buena, el sonido es bueno, de bueno para arriba. Yo no sé si la FUC ha dado grandes directores, ha dado muy buenos técnicos, en principio", reflexiona, y agrega que con respecto a la "crisis de crecimiento" de los últimos años "la FUC ha avanzado más en su sistema de producción —con más optimización en los recursos, más rigor, mejor equipamiento— que (y sería más simpático para mí que fuera al revés dado el rol que me toca cumplir) en su nivel académico". Cabe mencionar que la "crisis de crecimiento" consistió también en el ingreso masivo de extranjeros a la FUC: actualmente un 20 por ciento de los alumnos provienen de otros países, sobre todo de Sudamérica. En cierto punto, aunque mucho más perfectibles y concretos, estos dos aspectos señalados por Filippelli también pueden aludir a la dificultad que conlleva una carrera universitaria de director de cine:

"Obviamente es mucho más difícil aprender algo más de lo que dice el libro del SICA: significa ser creativo y querer controlar cosas que después van a estar en imágenes y eso se aprende mucho pero no sé cómo se enseña... Pero es cierto que en algunas materias te podrían hacer pensar un poco más", agrega Solarz. Gonzalo, recién egresado, advierte que si bien adjudica a la FUC algunas falencias en el plano más teórico, esto también se enmarca en un estructura de estudios diferente: "En comparación con las carreras humanísticas de la UBA, es menos profundo, pero tiene el acento puesto en otro lado, es otro mecanismo, hacés ocho o nueve materias en un año, vas todos los días y tiene un costado práctico que toma más tiempo y dedicación". Sin embargo, Gonzalo rescata que la FUC —o "sus pasillos"— lo estimuló a hacer cine: "Creo que genera un ámbito que me incentivó bastante para hacer cine, para discutir, genera un ambiente o un mundillo donde se incentiva eso, también desde la relación cercana que se entabla con algunos profesores, que a veces tienen unos pocos años más que uno". Según Llinás, hay una cierta arrogancia adjudicada a la gente de la FUC que tiene que ver con un lugar desde el cual es posible hacer las cosas: "En ese sentido soy muy nacionalista de la FUC. A partir de lo difícil que era hacer todo se cambió hacia un discurso del 'vamos a hacer las cosas como podamos'". Si se trata de aprender "el oficio del cine", la mayoría de los alumnos entrevistados le reconoce mérito a su universidad, pero en cuanto al plus necesario para ser un cineasta, se muestran más contrariados, ya que sin dejar de ser críticos señalan a la FUC como el lugar de gestación del nuevo cine argentino. Gonzalo agrega: "Es parte de un proceso, recién ahora se está mirando para atrás y pensando la renovación que hubo del cine. Hay mucha gente con energía y tal vez falta un tiempo de maduración". En cuanto a lo académico, en plena odisea buscando-al-chico-FUC, se escuchan varias quejas que apuntan hacia el equipo docente. María Arnoletto, de 19 años, señala a unos pocos profesores que le han transmitido entusiasmo por el cine. Tomás Binder parece disconforme por una cuestión similar y eso no le divierte para nada: "Son contados los profesores que verdaderamente transmiten algo que no se aprende con libros. Hay muchos profesores que son bastante apáticos, indiferentes. A muchos alumnos les importa bastante poco el cine y ellos perpetúan esa indiferencia: no inculcan amor por el cine. Y las autoridades no se preocupan demasiado por cambiarlo". En cuanto al estereotipo FUC, le parece una generalización cómoda: "Sí creo que se tilda a la gente de la FUC de conchetos (en especial los alumnos de otras universidades), como una especie de autoindulgencia de aquellos que se sienten bien de gradando a los que tienen más plata o algo



así. Pero el esnobismo que hay en ENERC (yo estudié ahí) y la búsqueda de afirmación atacando a la gente de la FUC porque tienen más guita me parece estúpido... Quizás exista algo así como el chico FUC, pero también hay chico Puán y chico ENERC."

A Sofía, una chica de 18 años muy rubia y simpática que viste de negro, el clisé FUC, aunque lo menciona, le pasa por el costado. En cambio, habla con sorpresa de la imparable moda de estudiar cine: "Todos los prejuicios que hubo contra el arte y ahora está de moda el arte... Hay muchas mujeres que estudian acá. Es como que si no laburás nunca... de última tenés la opción de casarte...", dice con algo de timidez. Si entre las opiniones del alumnado es más difícil encontrar coincidencias que disidencias, la expedición hacia un modelo de chico FUC parece haber dado resultados que se contradicen entre sí. En ese sentido, Filippelli sí homogeneiza a los alumnos, pero lo hace con toda elegancia: "¿Un estilo FUC para vestirse? No soy la persona más indicada para resolver eso dado que para mí toda persona que no va de saco y corbata es un zaparrastroso. ¡Al contrario! Me da la impresión de gente muy poco preocupada por su look: antes era más que ahora, con chicas que eran todas *dark*, muy pálidas, vestidas de negro. Después hubo una cosa que yo descubrí que me dijeron que se llamaba *grunge*. Ahora no descubro nada, descubro que andan en zapatillas y no toman la vieja y tradicional virtud de andar en zapatos". ■



FESTIVAL DE **CANNES 2005**

El cine de nuestro tiempo

Nuestro colaborador español descansa (por este mes, nada más) de su habitual columna.

Es que fue a Cannes y le pedimos que nos contara todo lo que vio. **por JAIME PENA**

Vamos a intentar por una vez que el jurado y los premios no condicionen nuestro guión. Uno no se pasa diez días viendo seis películas diarias para que un palmarés más o menos acertado nos imponga aquello de lo que debemos hablar. Aunque veas todas las películas de la sección oficial, Cannes es siempre mucho más. Cerca de 90 películas en las distintas secciones (la Oficial a concurso y fuera de concurso, Un Certain Regard, la Quincena y la Semana de la Crítica, por no hablar de las recuperaciones de Cannes Classics) exceden cualquier voluntad y capacidad individual. Hay muchos Cannes, casi tantos como cronistas. Incluso podríamos decir que cada espectador vive su Cannes y tiene conocimiento de otros muchos que, cuando las dudas le asaltan, también le gustaría haber vivido. Sin ir más lejos, quien esto firma se perdió alguno de los títulos de los que luego más se habló, o que aparecieron en alguna relación de premios paralela, o que algún colega le recomendó cuando ya no había lugar para la recuperación. Hablo de películas como *Delwende*, con una mención del jurado de Un Certain Regard, del documental de la BBC presentado fuera de concurso, *The Power of Nightmares*, de una de las sensaciones de la Semana de la Crítica, *The Great Ecstasy of Robert Carmichael* o, por qué no, de la recientemente descubierta *Beyond The Rocks* (1922), protagonizada por Gloria Swanson y Rodolfo Valentino. Durante unos instantes te arrepientes de alguna de tus elecciones (si hubiese ido a ver esta película en lugar de aquella...

pero *Beyond The Rocks* coincide con el único pase de *Conte de cinéma*, qué se le va a hacer...), hasta que compruebas que esta sensación es universal y que todos se han perdido alguna película. Y más que nadie, el jurado, que, sin duda, nos va a provocar más de un quebradero de cabeza el último sábado cuando anuncie su decisión, pese a que ni individual ni colectivamente, seguro, su visión del conjunto del festival –esto es, del cine que allí se presentó (no hablo de las grandes galas ni de las fiestas en los yates atracados en la bahía)– podría compararse a la tuya. Uno puede llegar a Cannes al mismo tiempo que uno de los miembros del jurado, el actor español Javier Bardem, en el mismo vuelo Madrid-Niza de la compañía Iberia, retirar el equipaje de la misma cinta y a partir de ese momento vivir el festival de un modo absolutamente distinto. Es probable que compartiésemos alguna sesión de la Oficial, junto a varios centenares de personas más, pero dudo que haya visto sesenta películas, vamos... juraría que ni la mitad. Lo dicho, hay muchos Cannes, así que, por favor, olvídense del palmarés y, por unos momentos, confíen en mí. Dicen los más veteranos y la mitología del festival que las mejores añadas de los últimos diez años en Cannes han sido las del 96 (el año de *Secretos y mentiras* y *Contra viento y marea*), el 99 (*Rosetta* y *La humanidad*) y el 2002 (*El pianista*, ejem, y *El hombre sin pasado*), cosechas con las que tienden a compararse todas las ediciones recientes. Las principales publicaciones industriales anglosajonas

(*Variety* y *Screen International*) tienen cruzada la de 2003, la de *Elephant*, más que nada porque ese fue el año en el que se presentó dentro de la sección oficial la película que esas mismas publicaciones tienen a bien considerar como “la peor” de toda la historia de Cannes, *The Brown Bunny*, de Vincent Gallo, calificativo que no paran de recordar las más insignes plumas de dichos rotativos como baremo para medir la calidad media de las dos ediciones que han sucedido en 2004 y 2005. Thierry Frémaux y su equipo han sido puestos bajo sospecha a raíz del *affaire Brown Bunny* y personajes como Todd McCarthy parecen disfrutar presumiendo de un cometido que nadie les ha encomendado: el de erigirse en guardianes del buen gusto, del equilibrio entre comercialidad y “artisticidad” que un festival como Cannes debe cumplir a rajatabla. El ideal lo encontrarían en ediciones como las citadas más arriba en las que las películas triunfadoras fueron recompensadas también en los Oscar, una peligrosa confusión que delata quién paga en última instancia los sueldos de estos censores vocacionales. Hablo por supuesto de películas como las de Mike Leigh o Polanski, ya que los premios del 99 fueron una (maravillosa) anomalía en una edición en la que todo parecía preparado para encumbrar a Almodóvar y Lynch. Digamos que la película de Vincent Gallo a mí me gusta, me gusta mucho y considero una muestra de extraordinaria coherencia que el año de *The Brown Bunny* y *Shara* la vencedora resultase *Elephant*, una de esas ocasiones ex-



En la página anterior, *Three Times* de Hou Hsiao-hsien y *Bashing* de Masahiro Kobayashi. Aquí arriba, Auteuil y Binoche en *Caché* de Haneke, y la ganadora *L'enfant* de los hermanos Dardenne. Abajo, el impar Bill Murray en lo nuevo de Jarmusch: *Broken Flowers*.

cepcionales en las que un jurado es capaz de interpretar una tendencia que ha empezado a despuntar en el cine mundial a través de tres de sus más notables ejemplos. Mérito del jurado (presidido por Patrice Chéreau) pero también de una dirección artística del festival que, al año siguiente, se vio en la tesitura de intentar capear como fuese el temporal, el aluvión de críticas que desde Hollywood y sus aledaños cayeron sobre ellos. Fue así que la edición de 2004 resultó cuanto menos muy extraña, tan irregular, heterogénea y contradictoria que lo más probable es que no acabase por contentar a nadie. Una edición en la que había de todo, sobre todo si consideramos las películas en competencia y fuera de concurso, en una suerte de amplia panorámica del cine contemporáneo que iba desde Hollywood en todas sus variantes (*Troya* y *Kill Bill - Vol. 2*) hasta el cine de autor más ra-

dical procedente de un país exótico y sin pedigrí filmico como Tailandia (*Tropical Malady*), pasando por el documental (Michael Moore y Jonathan Nossiter, pero también Depardon), el animé (*Innocence*) y la animación CGI (*Shrek 2*), los autores consagrados (Almodóvar, Assayas, Kusturica, Salles, los Coen, Zhang Yimou, Godard, Wong Kar-wai), la experimentación (el *Five* de Kiarostami) o los nuevos valores (Lucrecia Martel, Hong Sang-soo, Park Chan-wook). Un arriesgado cóctel que mezclaba todo tipo de tendencias, autores consagrados con desconocidos, lo que dejó múltiples víctimas colaterales en forma de títulos rechazados a costa de los cuales Venecia conformó una de las mejores ediciones de su historia más reciente.

Puestas así las cosas –por fin llegamos–, la edición de Cannes 2005 apostaba sobre seguro por el modelo Venecia: una nómina in-

cuestionable de nombres consagrados entre los que prácticamente no había lugar para los aspirantes al Olimpo del cine de autor mundial. Es más, el único director debutante en la Oficial era un actor tan popular como Tommy Lee Jones, norteamericano por si no lo sabían y a salvo de las críticas de quienes ustedes ya se imaginan. ¿Quiere esto decir que la edición número 58 de Cannes ha resultado previsible o decepcionante? Ni mucho menos. Al menos, desde mi punto de vista, ya saben, el de alguien que considera *The Brown Bunny* una de las películas más bellas y desesperadas de nuestro tiempo, me he encontrado con media docena de títulos excepcionales, lo cual considero más que suficiente. No sé si la media ha sido más baja, similar o más alta que la de 2002 o la de 2003, pero es que nunca se me ha ocurrido interpretar un festival en su conjunto de este modo. Prefiero un festival con seis grandes obras y otras tantas muy malas que uno con doce discretas. Es cierto que este año el festival empezó de un modo pésimo entre la inaugural *Lemming* y una monumental torpeza de inexplicable inclusión en el festival, en cualquiera de sus secciones, *Kilomètre Zéro*. Pero también es cierto que muy pronto remontó el vuelo y ofreció grandes ejemplos del mejor Van Sant, Kobayashi, Cronenberg, Jarmusch, Hong o Hou. Y que las paralelas permitieron algún que otro descubrimiento que, en otras circunstancias, hubiese sido merecedor de la mayor visibilidad de la Oficial, pero no sé hasta qué punto el hecho de pasar algo ▶



más desapercibidas en *Un Certain Regard* o la Quincena no compensa para ciertas películas el riesgo de quedar expuestas a los rigores de la Oficial. El público de esta puede tragar y perdonar sin mayores problemas un Egoyan bajo mínimos, pero ¿estaría dispuesto a aguantar sentado las dos horas y media de la rumana *The Death of Mr. Lazarescu*?

Directores muy conocidos, nada de animación o documental en concurso, no se sabe si por decisión consciente ante el temor de un nuevo Michael Moore o porque, realmente, no había nada destacable en la producción mundial (Rithy Panh hubiese merecido concursar si no fuese porque *Les artistes du théâtre brûlé* es una incatalogable mezcla de documental y ficción). Y una sección oficial fuera de concurso más discreta que la edición anterior (que había sido espectacular, casi comparable al concurso) y que aparecía monopolizada por las grandes galas del nuevo Woody Allen y *Star Wars Episodio III*. *Match Point* llamó mucho la atención el primer día, no en vano es el mejor Allen en años, aunque pronto quedó empujado ante las primeras grandes obras del concurso, *Bashing* y *Last Days*. Por su lado, la sexta entrega de la saga galáctica era la típica concesión al espectáculo puro en la pantalla y, quizá todavía más, en la alfombra roja, con toda una orquesta de cincuenta o sesenta músicos en directo haciéndoles los honores a Lucas y su equipo. A Cannes siempre le gustan los contrastes y ese día, entre los pases de prensa y gala de *Star Wars*, la pantalla de la Lumière estuvo ocupada por las imágenes de la *Batalla en el cielo* del mexicano Carlos Reygadas, ¿mera casualidad o un chiste privado de la organización?

Pero el concurso, ya decimos, supo mantener una considerable solidez. Eso sí, con escasas novedades, como si toda esta amplia nómina de cineastas de renombre hubiese dejado la experimentación para mejor ocasión. No estoy hablando de conservadurismo, ni mucho menos. En ciertos casos tendríamos que hablar de consolidación de aciertos anteriores; en otros, de meros empecinamientos en el error. *Manderlay*, por ejemplo, es poco más que una remake de *Dogville*, una mera repetición formal dentro de un proyecto en el que

la forma se impone siempre sobre el contenido, lo que hace que este segundo episodio de su trilogía deje una sensación constante de *déjà vu* y que nos preguntemos si tiene algún sentido que Lars von Trier ruede la tercera entrega, ese *Washington* sin "h" para el que se anticipa el posible retorno de Nicole Kidman, cuya ausencia en *Manderlay* es otro de sus hándicaps, y no de los menores. El caso contrario lo representaría *Last Days*, la crónica de los últimos días de Kurt Cobain filmada por Gus Van Sant con un planteamiento estilístico similar al de *Elephant*, si acaso aun más radicalizado y cercano a *Gerry*. Pero Gus Van Sant no se sirve como Von Trier de la espectacularización del estilo para encubrir y disimular el convencionalismo del argumento. Al contrario, tema y forma van de la mano para, al igual que en *Elephant*, detener el tiempo y modularlo al antojo del cineasta. Los personajes van y vienen, las situaciones se repiten desde distintos puntos de vista y, para desesperación de los fanáticos del guión clásico, nada parece ocurrir. Cuando en la escena final, el alma de Blake (el trasunto de Kurt Cobain) se aleja de su cuerpo inerte, después de una elegante elipsis que impide toda especulación sobre las causas de la muerte —diferencia notable con su película anterior al prescindir de la catarsis final que justificaría las dilaciones y los circunloquios anteriores—, da la impresión de que el bucle va a volver a reiniciarse y nos asalta la sospecha de que todos y cada uno de los personajes son fantasmas. No hace tantos años, cualquier retrato de un grupo de rock consumiendo todo tipo de drogas sería merecedor de una puesta en escena "alucinada" o "psicodélica", con mucha cámara en mano, colorines y objetivos deformantes. Gus Van Sant filma a sus músicos con largos planos secuencia de un estatismo y una lentitud en los movimientos de cámara que para los fans de Von Trier seguro que resulta desesperante, paradoja que recuerda la de Kaurismäki y sus personajes al borde del coma etílico (bueno, no sólo sus personajes). El estatismo de su puesta en escena contrasta con otra "muerte anunciada", aunque esta aparece en *Un Certain Regard*. *The Death of Mr. Lazarescu* ha sido uno de los grandes des-

cubrimientos del festival. Su director, el rumano Cristi Puiu, se sirve de un estilo cercano al documental "fly on the wall" para filmar el deambular casi en tiempo real del señor Lazarescu a través de varios servicios de urgencias de hospitales de Bucarest hasta llegar a un final que justifica plenamente las dos horas y media de deriva y que nos obliga a reinterpretar el sentido del título. Este es el segundo largometraje de Puiu, por eso resulta más sorprendente la madurez y la confianza con la que aplica eso que ha dado en llamarse "estilo documental" a una película de ficción. Sin embargo, aunque no puedo negar que me gusta mucho *The Forsaken Land*, del debutante Vimukhti Jayasundara, de Sri-Lanka (también en *Un Certain Regard*), quizá la segunda revelación importante de esta edición, también he de confesar que durante la proyección me vino tantas veces a la mente el nombre de Apichatpong Weerasethakul que no puedo dejar de sospechar que en su película hay gato encerrado y que ciertos cineastas del "tercer mundo" saben perfectamente qué tipo de cine deben de hacer para llegar hasta los festivales y la crítica occidentales. Pero, como en todo, el talento también juega sus bazas y la fórmula no siempre funciona, es el caso de las dos películas iraníes del festival, *Iron Island* (Quincena) y *One Night* (*Un Certain Regard*), pálidos remedos del cine de Bahman Ghobadi en el primer caso, y del Kiarostami de *Ten* y el Panahi de *El círculo*, en el segundo. Pero el caso más sintomático de que buena parte de los cineastas convocados este año tenían un modelo en su obra anterior que, de algún modo, pretendían reproducir, no fue otro que el de Wim Wenders. *Don't Come Knocking* echa la vista hasta veinte años atrás para retomar el universo de *Paris, Texas*, gracias a una nueva colaboración con el guionista y esta vez también actor protagonista Sam Shepard. Siendo uno de sus films más logrados desde finales de los ochenta, *Don't Come Knocking* palidece ante la película que le dio la Palma de Oro en 1984 (o ante *Broken Flowers*, de sospechosas similitudes temáticas), pero también ante *Land of Plenty*, la cruda radiografía de la

A la izquierda, *Free Zone* de Amos Gitai, con Natalie Portman, y la ganadora como mejor actriz Hanna Laslo. A la derecha, Kurt Cobain según Van Sant: *Last Days*.

América post 11-S con la que Wenders concursó el año pasado en Venecia... después de que Cannes la rechazase. Avatares parecidos los sufrió Hou Hsiao-hsien, cuyo homenaje a Ozu, *Café Lumière*, fue rechazado en mayo del año pasado por Cannes y recuperado en septiembre por Venecia. Decisión que se me antoja inexplicable en la medida en que *Café Lumière* es una de las mejores películas de 2004, si no la mejor. Por suerte para Cannes, su nueva película, *Three Times*, no le va a la zaga; es acaso la película más accesible de Hou, una suerte de emotivo compendio de su filmografía dividido en tres episodios y tres épocas. Canto a los amores juveniles, desde las barreras de clase de 1911 a la "confusión de los géneros" y la fragilidad de las relaciones en 2005, pasando por el romanticismo melancólico de 1966, Hou encapsula instantes determinados de tres relaciones amorosas, momentos irrepetibles que elevan el grado de intensidad emocional hasta unos niveles desconocidos hasta el momento en su obra. Hong Sang-soo es una de las apuestas más decididas del nuevo equipo de Cannes y en mi opinión no defraudó. Su nueva película, *Conte de cinéma*, nos devuelve al mejor Hong con un guión que funciona como un perfecto mecanismo de relojería, lleno de múltiples detalles que su puesta en escena de extrema

simplicidad a veces no permite apreciar al espectador más perezoso. Este se quedará antes con Kim Ki-duk, debutante este año en Cannes después de los premios sucesivos en Berlín y Venecia, aunque desterrado a Un Certain Regard, lo cual, vista su película, *The Bow*, es una recompensa incluso excesiva. Por lo que respecta al cine latinoamericano, como se había anunciado el protagonismo fue asumido por México. En un año sin el *Brown Bunny* o el *Tropical Malady* de turno, toda la polémica se centró en *Batalla en el cielo*, la única película con sexo explícito en pantalla de todo el concurso. Los rumores que corrían por Cannes apuntaban a que su director había remontado la película siguiendo los consejos del comité de selección del festival. Pero no siempre hay que creer este tipo de rumores. Otros más maliciosos venían a decir que Woody Allen no había escrito el guión de *Match Point* o que ni siquiera la había dirigido. Pero Carlos Reygadas no es Allen y después de *Japón* cabe pensar que en este su segundo largometraje sí ha seguido los consejos de algún buen amigo, pues todo está mucho más controlado que en su debut, aunque sigo teniendo la impresión de que, más allá de cierto tremendismo y de un culto a la miseria que parece enlazar de norte a sur a distintos cineastas latinoamericanos, su cine es un cóctel imposible entre Tarovski, Ripstein y quién sabe cuántas influencias e incoherencias más. Lo más curioso es que en Un Certain Regard había otra película mexicana, *Sangre*, de Amat Escalante, una especie de *Whisky* sin el sentido del humor de la película uruguaya, que ofrecía más de un punto de contacto temático con *Batalla en el cielo*. No formaban un díptico casual: Reygadas era su productor. Y el cine argentino, bueno, el cine argentino tuvo una discreta representación de la que lo menos malo que se puede decir es que no estuvo a la altura de la del año pasado. Lo cual, visto desde España, les puedo asegurar que resulta envidiable. Los festivales siempre han

vivido de los autores y no de las nacionalidades y este año ni *Géminis* ni *Nordeste* alcanzaron la relevancia de *La niña santa* y *Los muertos*. Desde una perspectiva nacional, además del cine norteamericano, en Cannes las cinematografías más destacadas y con una representación más amplia y equilibrada serían la japonesa y la coreana, esta última viviendo una auténtica edad dorada. Mientras, los anfitriones parecen sufrir una crisis fílmica de similares proporciones a la política. Desplazado Ozon a Un Certain Regard con todo merecimiento, la Oficial fue capitalizada por la insustancial *Lemming* y por una comedia con momentos muy divertidos aunque de vuelo más bien corto, *Peindre ou faire l'amour*, de los hermanos Larrieu (para entendernos, sería el equivalente a la comedia francesa del año anterior, *Comme une image*). Hubo que echar mano de un "grandes éxitos" de Godard, con su *Moments choisis des Histoire(s) du Cinéma*, que es lo que su título promete, lo que no es poco, y de un diario íntimo de Alain Cavalier, *Le filmeur*, para constatar que lo mejor del cine francés procede de los veteranos y de los márgenes de la industria. La única sorpresa la deparó *Les invisibles*, en la Semana de la Crítica, primera realización del antiguo colaborador de *Cahiers du Cinéma*, Thierry Jousse, prueba palpable de que la semilla de *Demonlover* comienza a dar sus frutos. Sin ir más lejos, lo digo por la conexión París-Tokio, durante la proyección de *Eli, Eli, Lema Sabachthani?*, de Shinji Aoyama, con su críptico argumento de ciencia-ficción, lo único que quedaba más o menos claro era que estábamos ante la segunda hija bastarda de la película de Olivier Assayas. Además de ese *one hit wonder* en el que, me temo, puede llegar a quedarse Aoyama tras *Eureka*, de Japón llegó un colorista e imaginativo cuento infantil del veterano Seijun Suzuki, *Princess Racoon*, presentado fuera de concurso y, al menos, otras dos grandes películas. *Bashing* (concurso) es el séptimo largometraje de un habitual de Cannes, ▶



IL Veloce
MENSAJERÍA INTEGRAL



CORREO PRIVADO
SERVICIO DE BOLSAS

NOB ADECUAMDS A
SU TIEMPO Y NECESIDAD



IP SERVICE S.R.L.

SERIEDAD, SEGURIDAD
Y RESPONSABILIDAD
GARANTIZADAS

SERVICIO INTEGRAL DE MENSAJERÍA,
CORREO PRIVADO, LOGÍSTICA Y DISTRIBUCIÓN

ipservice@ips-iveloce.com.ar // ventas@ips-iveloce.com.ar

Ángel Gallardo 870, Capital Federal (1405), Buenos Aires, Argentina
TEL: (05411) 4983-0175 // 3584 FAX: (05411) 4983-3584

Videoclub El Gatopardo

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



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

Venta y alquiler

EL AMANTE 157

47



Diferentes sensaciones. Arriba, otra vez sopa con *Manderlay* de Von Trier. Abajo, *A History of Violence* de David Cronenberg, un regreso con toda la polémica.

Masahiro Kobayashi, pero de quien no conocía ninguna película anterior. Rechazada por buena parte de la crítica en base a su pretendida ininteligibilidad, aunque sospecho que la razón última es su parentesco estilístico con Naomi Kawase, Gus Van Sant y todos los directores del vacío y la soledad, *Bashing* narra el difícil retorno a su país de una joven cooperante internacional en Irak que ha tenido que ser rescatada de un secuestro por el ejército, y la incompreensión y el acoso que sufre por parte de la población japonesa, lo que acaba por afectar dramáticamente a su propia familia. Una pequeña gran película, como lo es *Who is Camus Anyway?* (Quincena), rodada por Mitsuo Yanagimachi (*About Love, Tokyo*, de hace diez años) con los alumnos de la escuela de cine donde enseña, llena de referencias cinéfilas y diálogos nada pedantes (siempre recuerdo la vergüenza ajena que sentí al ver *The Dreamers*), con alguno de los chistes más agradecidos que uno pueda oír en el contexto de un festival: “¿Adèle H.? Y esa quién la dirigió, ¿Godard? No, qué va, Patrice Leconte”.

De Asia también nos llegan las únicas muestras de cine de género que parecen ser aceptadas por la crítica, al menos en un festival. El éxito de *Old Boy* intentó repetirse en esta edición con otra producción coreana ultraviolenta, aunque con más sentido del humor que la de Park Chan-wook, *A Bittersweet Life* (fuera de concurso), de Kim Jee-woon, y con una película de gánsters de Hong Kong, *Election*, de Johnnie To (competición), ya un habitual en Cannes, en la que, creo recordar, no se dispara ni un solo tiro. No es el caso de la norteamericana *Sin City*, de Robert Rodríguez y Frank Miller, presentada a concurso en virtud, imagino, de su innovador sistema de producción digital que hizo las delicias de los fanáticos del cómic, pero con la que me aburrí como con pocas en todo el festival. Desde siempre he considerado que las traslaciones del cómic a la gran pantalla acarrear el mismo riesgo que la pintura: convertirse en meros *tableaux vivants*.

El cine norteamericano, o al menos el heredero de la gran tradición clásica capaz de aunar arte y comercio, está mejor representado por las nuevas obras de David Cronenberg y Jim Jarmusch. El canadiense ha realizado su película más “comercial” en años, *A History of Violence*, una reflexión sobre la violencia en la pantalla y los mecanismos de manipulación de los espectadores (una lección que tendría que aprender el Marco Tullio Giordana de *Quando sei nato non puoi più nasconderti* con respecto al cine de sentimientos) que corre el riesgo de ser malinterpretada, como así sucedió en el pase de prensa más polémico de Cannes, con la crítica claramente dividida en dos bandos. Nada que ver con lo que ocurrió con Jarmusch, autor de una de las pelí-

culas más aplaudidas de la sección oficial, *Broken Flowers*. Apoyándose en la (no) interpretación de Bill Murray, Jarmusch ha realizado una divertidísima comedia sin renunciar ni un ápice a su estilo y que tiene todas las bazas para convertirse en el mayor éxito de su carrera gracias a una estrategia de producción similar a la de *Lost in Translation* (*Perdidos en Tokio*): unos actores populares y una posproducción más holgada bastan para transformar una pequeña película independiente en una producción de potencial atractivo para el gran público.

Tiene todo el sentido que una película titulada *El niño* (*L'enfant*) se haya alzado con la Palma de Oro este año. El tema de la paternidad, pero sobre todo el de los hijos muertos, desaparecidos o desconocidos, estaba presente con mayor o menor protagonismo en innumerables títulos de las distintas secciones: *Sangre*, *The Bow*, *Nordeste*, *Broken Flowers*, *Down in the Valley*, *Quando sei nato...*, *Odette*, *Batalla en el cielo*, *Don't Come Knocking*, además por supuesto de la película de los hermanos Dardenne, *L'enfant* o dos de los mejores títulos que pudieron verse en la Quincena, la extraordinaria *Keane*, de Lodge Kerrigan, y la notable *Alice*, del portugués Marco Martins, aquellas que de un modo más explícito narraban la búsqueda de un hijo desaparecido. También sobre *Caché*, el mejor Haneke desde *Funny Games* y premio al mejor director, planea el tema de un hermano desheredado y borrado de la memoria. Pero ninguna de estas películas se titulaba *El niño*, así que podemos entender el premio a los Dardenne como un premio colectivo. No, no se trata de una mala película, al contrario. El problema de *L'enfant* es que no pasa de ser, al menos en comparación con una obra maestra como *Rosetta*, una película menor, más ligera, menos intensa, mucho menos radical en su formulación cinematográfica. Pero los Dardenne son hoy unos cineastas consagrados que pueden ser galardonados por una buena película, aunque menor, gracias a que seis años atrás un jurado mucho más valiente decidió premiar *Rosetta*. ¿Hubiesen asumido semejante riesgo en su día Kusturica y los suyos? El resto de sus conservadoras decisiones no lo hacen prever. Los premios a *The Three Burials of Melquiades Estrada* o *Shanghai Dreams* no constituyen ningún disparate, pero se trataba de las apuestas menos conflictivas, aquellas que terminan por alcanzar un mayor consenso cuando se trata de poner de acuerdo a un grupo de personas con gustos a veces enfrentados, del mismo modo que *Free Zone* merecía un premio por su oportunidad política y este acabó cayendo en su actriz. Darle el segundo premio a *Broken Flowers* no tiene ningún mérito. Lo arriesgado hubiese sido darle la Palma de Oro a una comedia. Bueno, ya ven, al final también hemos hablado del jurado. ■

Los desconocidos de siempre

EL AÑO PASADO SE ESTRENÓ *CATERINA EN ROMA*, Y GUSTÓ A UNOS CUANTOS EN LA REDACCIÓN, QUE REACCIONARON MÁS BIEN TARDE (PARA EL BALANCE). UN CICLO DE VARIAS PELÍCULAS DE SU DIRECTOR PERMITIÓ CONFIRMAR ALGUNAS VIRTUDES Y CONOCER OTRAS.

Paolo Virzi ha dirigido más de una decena de películas de una vitalidad contagiosa. De las cinco (*Ferie d'agosto*, *Ovosodo*, *Baci e abbracci*, *My name is Tanino*, *Caterina va in città*) que he podido ver en el reciente ciclo organizado por la sala Lugones, *Ovosodo* es mi preferida (además se dio *La bella vita*). No sólo por la subjetiva identificación que he sentido con el protagonista, sino también porque me parece que en ella articuló con más eficacia y menos dispersión que en otras las constantes de su cine. Que son (sin pretensión alguna de orden y sin creer que se agotan en la siguiente enumeración): montaje rápido (a veces vertiginoso); voz en *off* cotidiana que acorta la distancia entre espectador y personajes (el lenguaje popular se refleja también en los sobrenombres que dan título a un par de películas); inmediatez a la hora de filmar caras y cuerpos (lo que los vuelve concretos, defectuosos y reconocibles); la comedia italiana como molde genérico; personas, instituciones y clases antagónicas que deben compartir un mismo espacio y tiempo; confianza en las búsquedas y movimientos de los jóvenes; sexualidad feliz y placentera no entorpecida por música funcional a la secuencia; alternancia entre relatos abiertamente corales y otros con mayor protagonismo de un indivi-

duo; diálogo conflictivo entre la capital y el interior (Virzi es de Livorno y sus ficciones transcurren allí o narran el viaje de su protagonista a una ciudad mucho más grande: Caterina a Roma, Tanino a Nueva York); música popular pasada de moda; y cierre optimista de la historia, casi siempre con algún nacimiento (de avestruces incluido). *Ovosodo* es la historia de un pibe de familia proletaria que va desde su más temprana niñez hasta su casamiento, contada con hábiles y recurrentes idas y vueltas temporales que no se limitan al consabido y anunciado *flashback*. Llama la atención que ante la enorme cantidad de sabores que se suceden (la muerte de la madre, el retraso mental del hermano –un personaje jamás subestimado que da lugar a un chiste notable contra la xenofobia–, la condena a prisión del padre por tenencia de drogas, la depresión fatal de una profesora de literatura) el punto de vista sea siempre el del asombro curioso que no hace uso de la lástima –ni lastima a nadie– para emocionar al espectador. Cuando Osovodo se enamora por primera vez, su voz relata el instante bisagra de su comercio con el otro sexo, acontecido cuando tenía sólo 6 o 7 años. Entonces la cámara nos lo muestra jugando a la pelota con otros chicos de su edad, ésta rueda fuera del

patio, Osovodo se agacha para tomarla, y un primer plano de sus ojos repentinamente ensanchados se combina con el contraplano de una mujer desnuda, y el rotundo zoom posterior que nos estampa en plena cara su selvático vello púbico iluminado por el sol de media mañana, cuyo descubrimiento cambiará la vida del niño que jugaba despreocupado por el desconocimiento de esa otredad, tan radical desde su punto de vista. De inmediato, el plano posterior nos devuelve la imagen, ahora perfectamente encuadrada, de Osovodo posando con su pelota y recitando solemnemente: "El pasado 30 de junio de 1982, con tres goles de Paolo Rossi, Italia conquistó su último campeonato mundial de fútbol." Un par de cosas relacionadas con esa secuencia me llamaron la atención. Por un lado, su eficacia estética basada en la búsqueda de una comicidad sexual arriesgada y lúdica. Por el otro, la exitosa repercusión que tuvo entre los que mirábamos la película, tratándose –como creo que se trataba– de un público numeroso (la sala estuvo casi llena en las funciones nocturnas de viernes y sábado), mayor (cincuenta y pico para arriba), no excesivamente cinéfilo y –teniendo en cuenta todos estos parámetros– de un pudor estándar, si es que algo así pueda mensurarse (quiero decir que más de uno se hubiera inquietado viendo *A dirty shame*, por ejemplo). La respuesta feliz del auditorio ante una escena para nada pacata pero tampoco tan osada como para espantar a la mayoría, me hace pensar en la necesidad de que mucho más cine industrial como este se estrene –o filme– en nuestro país. Un cine popular que profundice los horizontes morales sin resultar irremediabilmente ofensivo ni renunciar a toda búsqueda estética. Un cine que, como hace la piba que mira y luego tapa la cámara en el final de *Besos y abrazos*, piense en el público sin necesidad de ser explícito hasta la torpeza ni demagogo hasta la obsecuencia. Un cine cuyas fórmulas genéricas también dejen lugar para una clara dimensión política. **Marcos Vieytes**



Algunos de los personajes de la vital *Ovosodo*.

Pesimismo y sensualidad

Abbas Kiarostami

de Alberto Elena,
Cátedra, 2002.

Quizás el último acto de servicio de la convertibilidad y el uno a uno fue la apertura de la distribución cinematográfica en Argentina entre 1998 y 1999. Fueron los años en que la gente iba a las salas de estreno a ver *Madre e hijo*, *Principio y fin*, *La mujer del puerto*, *La anguila*, *Dr. Akagi*, *Felices juntos...* Y fue en 1998 cuando, gracias al estreno de *El sabor de la cereza*, conocimos a Abbas Kiarostami, hasta entonces un director oculto, reservado para los asistentes a la sección Contracampo del Festival de Mar del Plata. De aquel "un peso, un dólar" no quedaron más que miseria y desamparo y, forzando las comparaciones, lo mismo le pasó a la cartelera de estrenos. Los distribuidores independientes fueron los más perjudicados y los jueves volvieron a ser el reservorio de megabodrios industriales con alguna eventual excepción. Kiarostami se mudó a Buenos Aires y atiende regularmente en el Bafici, pero sólo en unos pocos días de abril. Suponer que por estos avatares socioeconómicos el llamado boom del cine iraní no haya sido más que una moda pasajera tiene una contra evidente: las películas mismas. Kiarostami ya no aparece en las páginas de *Clarín* pero los asistentes al Festival de Buenos Aires saben que sigue haciendo obras extraordinarias, cada vez más radicales, llevando las posibilidades del cine más allá de donde lo encerramos habitualmente. El libro del español Alberto Elena sobre el director iraní es un muy buen antídoto contra la desinformación de los grandes medios y el desinterés de los distribuidores. Elena, jurado del último Bafici, es uno de los más reconocidos especialistas en el cine que se realiza en los países de cultura islámica. Según Elena, el cine de Kiarostami "no divide al público entre los que saben y los que no. Si alguna distinción introduce entre sus espectadores es entre los que tienen paciencia y los que no", una forma simple y bella de encarar la obra del iraní, desalentando a aquellos que buscan símbo-



Primer plano, una de las imprescindibles de Abbas Kiarostami.

los a ser interpretados. Superando la versión inicial de quienes leyeron en la Trilogía de Kokar un humanismo optimista y simplón, Elena describe la obra del iraní como "a mitad de camino entre la esperanza y la decepción".

Y si su cine introduce alguna distinción entre los críticos, decimos nosotros, es entre aquellos que incorporan su obra a una línea cinéfila occidental con raíces en el neorealismo de Rossellini y los que prefieren encontrar sus fundamentos en la cultura de Irán, en la especificidad del arte islámico, "con su aversión por la figuración y su decidida preferencia por la caligrafía y la ornamentación". En ese bando se encuentra Elena, que relaciona la obra de Kiarostami con la poesía árabe, especialmente con el poeta persa Omar Jayyam, quien combina como el cineasta "pesimismo y sensualidad como dos caras de una misma moneda".

El libro, como suele suceder en la colección Cineastas de la editorial Cátedra, adjunta textos sobre el director de otros críticos y una recopilación de fragmentos de entrevistas del propio Kiarostami. Pero no es en las declaraciones del director iraní

—un entrevistado prudente y elusivo como pocos— donde se van a encontrar, por ejemplo, las claves para una posible lectura política de su obra o la verdad acerca de su relación con el régimen religioso que gobierna el país desde 1982. El conocimiento de Alberto Elena de la realidad histórica y social de los países islámicos ayuda a zanjar ese agujero negro informativo que padecemos los occidentales y que los propios protagonistas no van a develar, por temor a las represalias. Eso permite valorar la audacia de una película como *El sabor de la cereza* que, para los fundamentalistas, podía verse como un canto a la elección individual en un campo tan poco afecto para las mentes religiosas como es el del suicidio.

Las películas de Abbas Kiarostami, como hemos comprobado quienes presenciamos *Five* en el último Festival de Buenos Aires, siguen demandando del espectador paciencia y participación. Los resultados de entregarse a ellas, completando o no la experiencia ofrecida desde la pantalla, son enriquecedores. La lectura del libro de Alberto Elena es un complemento perfecto para esa interacción. **Gustavo Noriega**

El poder de la abstracción

EL INSTITUTO GOETHE Y EL MALBA ORGANIZARON UN SEMINARIO Y UN CICLO DE CINE ALEMÁN DE VANGUARDIA. EL PROFESOR WALTER SCHOBERT, QUIEN VIÑO ESPECIALMENTE PARA DICTAR CUATRO CLASES, DEMOSTRÓ SER UN RIGUROSO Y ESTIMULANTE HISTORIADOR DEL CINE MÁS INVISIBLE.

PERSONA. Hay eventos de gran impacto para la cinefilia que pasan desapercibidos, apenas repercuten en una veintena de espectadores. Y muchos son provocados por la tarea incansable del Instituto Goethe en Buenos Aires. Por ejemplo, hubo una única función en la Sala Lugones, a principios de los 90, de *Der Gang in die Nacht* (1921), una de las míticas películas perdidas que Murnau hizo antes de *Nosferatu*. Pequeña paradoja: en la proyección había unos veinte cinéfilos, y en este evento casi invisible se exhibió una extraña película de Murnau sobre la ceguera. El seminario de Walter Schobert también habló sobre un punto ciego, el cine alemán de vanguardia, pero fue un poco más convocante. Y la importancia del seminario consistió principalmente en escuchar a un profesor que podía decir cosas más estimulantes de las que se oyen en la mayoría de los ámbitos académicos donde se cree hablar de cine. Schobert es un historiador duro, riguroso, del dato preciso. Su afán de investigador es bastante temprano, desde la secundaria: "Un profesor nos enseñó a no creer en lo que uno lee, sino en lo que uno investiga. Ese profesor fue muy importante porque nos enseñó no sólo cine, sino también literatura, historia y ética. Y la búsqueda de la verdad tiene que ver con la ética". La lectura crítica de la historia del cine es crucial para entender el valor de Schobert. Una anécdota ilustra con claridad esta postura y la personalidad de WS. En una entrevista breve, a la pregunta de si elementos del romanticismo habían sido incorporados por el expresionismo alemán, WS me respondió casi indignado: "No se puede hablar tanto de expresionismo, debería investigarse tanto... No hay ningún capítulo de la historia del cine sobre el cual se hayan dicho tantas pava-das como sobre el expresionismo. Y las pocas películas expresionistas naturalmente rompieron con lo anterior. Es la razón por la cual el único libro bueno sobre el expresionismo incluye también las películas de los vanguardistas: *Expresionismo* de Rudolph Kurtz, de 1925, el único que se escribió en esa época.

Todo lo demás está marcado por prejuicios, el cine alemán no era expresionista. Las dos únicas películas expresionistas son *El gabinete del Dr. Caligari* (1919) y *Desde la mañana hasta la medianoche* (*Von Morgens bis Mitternacht*, 1920), de Karl Heinz Martin. Esa película no la conocía tampoco Lotte Eisner, ni Kracauer, ni Sadoul. Se la descubrió muy tardíamente en un archivo japonés. Y aún la cantidad de proyecciones que tuvo la película sigue debajo de las cien. Esto demuestra que nunca hubo expresionismo en el cine alemán, porque ni siquiera la segunda película más importante del expresionismo ha sido proyectada en Alemania. Se mostró una vez en 1920 y nunca más". Sólo sé que no sé nada del expresionismo, pensé, y nunca nadie me hizo sentir tan inculto con WS. Ahora, la visión de la película de Martin está entre mis deberes más obligatorios.

Si bien parece un historiador de la vieja guardia, Schobert es una persona que no tiene empacho en decir el tipo de excentricidades que horrorizan a la legión de cinéfilos reaccionarios. Un ejemplo: El Museo de Cine de Frankfurt quería entregar una placa por su aporte a la historia del cine a Ingmar Bergman, mientras exhibían una retrospectiva completa de su obra. WS, gracias a su ojo atento a lo marginal, sabía que Bergman había dirigido publicidades de jabón. Entonces las consiguió y le dijo a Bergman que iban a estar incluidas en su retrospectiva, a lo cual el director sueco respondió con una amenaza: no voy a ir a Frankfurt si pasan esas publicidades. WS contó que no las exhibió para no sacrificar la visita de Bergman, pero sostuvo, para asombro de todos los concurrentes, que esas publicidades son lo mejor de la obra del director. Otra asignatura pendiente y obligatoria: ver estas publicidades, que según investigué en internet están filmadas en 1951, son nueve y son del jabón Bris. Aunque desconfío de que esta información sea cierta, porque si los libros mienten, como dice Schobert, entonces internet es la historia universal de la infamia.



Arriba, una de las experiencias de Richter con influencia del surrealismo. Abajo, imagen caleidoscópica de Kipho.

EL PROCESO. Gran cantidad de críticos, directores, cinéfilos, historiadores y estudiantes de cine desconocen vida, obra, e incluso los nombres de Hans Richter, Walther Ruttmann, Oskar Fischinger y Lotte Reiniger. Ellos eran los ejes del seminario de Schobert, dedicado a establecer el valor que tuvieron en la historia del cine estos, injustamente, desconocidos de siempre. Y este olvido no es casualidad, porque los libros más difundidos sobre este período del cine alemán, *La pantalla demoníaca* de Eisner y *De Caligari a Hitler*, de Kracauer, casi no mencionan esta vanguardia. (En Kracauer se alude al momento germinal del movimiento sólo con una nota al pie.) Esto es muy injusto considerando que, si no fue el más creativo, seguro fue el más dinámico de los movimientos de vanguardia del cine entre 1919 y 1933. En un diálogo constante con la época, estos cineastas impusieron un rigor de investigación con la forma, que es difícil de encontrar en otros períodos. Si bien tenían estilos cambiantes, eran inmutables en su premisa: repreguntarse cuál era el nuevo punto de vista que aportaba el cine. Y esta búsqueda no se recluyó exclusivamente en el espacio de la intimidad

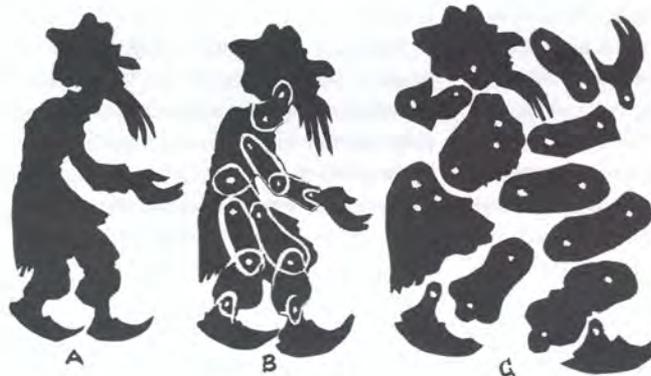
del artesano, o de la elite del mundillo del arte, fue un proceso multidireccional que tuvo un diálogo, una circulación y una influencia real e internacional.

HANS RICHTER. Según Schobert, Richter es un mentiroso: al escribir una historia del grupo, se colocó como el pionero y, por razones personales, no dio a Fischinger el lugar que merecía. Muchos historiadores citaron las mentiras de HR, y la vanguardia fue repetidamente mal contada. Como cineasta abstracto, con sus cuadradas figuras geométricas intermitentes, HR fue el más pobre de todos, sus *Rhythmus* (1921/24) no alcanzaron la potencia dramática de Ruttmann ni la musicalidad de Fischinger. Así las cosas, su rol dentro de la vanguardia fue más importante cuando, influido por *Entreacto* y *El ballet mecánico*, pasó a engrosar las filas del dadá y el surrealismo. *Estudio filmico* (1926) y especialmente *Rebelión matutina* (1928) son películas de un delirio sugerente, donde los objetos conspiran contra las personas y crean una lógica de relaciones y movimientos enrevesados que dan paso a figuraciones fantásticas.

WALTHER RUTTMANN. Pionero de esta vanguardia, creador de un par de estilos, teórico y cineasta experimental. En 1919, en un texto lúcido, ubicó al cine entre la pintura y la música, y se dedicó a lo que llamó "pintar con el tiempo". Recuperada en copia color por WS, el *Opus 1. Juego de luces* (1921) de Ruttmann es un manifiesto de su teoría, en el que las curvas y las rectas son enemigas acérrimas; así creó la primera dramaturgia abstracta cinemática, que luego reprodujo en versión figurativa con los pájaros en *Los Nibelungos*, de Lang. En un replanteo de su dogma, influido por Eisenstein y *El acorazado Potemkin*, WR se fue a la acción en vivo para orquestar *Berlín. Sinfonía de una gran ciudad* (1927). Se fue de la abstracción pero a medias, porque siguió atrincherado en una concepción musical del cine, es decir, en una idea formal y no contenidista. A partir del uso rítmico del montaje creó melodías figurativas que más de un apurado, como Kracauer, confundió con un documental. La secuencia del viento en *Berlín*, con una vibración que el montaje arroja a las imágenes urba-



Arriba, fotograma de un film de siluetas de Lotte Reiniger. Abajo, la ilustración de la técnica para elaborar los movimientos de sus exóticas figuras de cartulina.



nas, es lejos una de las cumbres formales del cine. (Más WR en el próximo número.)

OSKAR FISCHINGER. Cineasta secreto durante las décadas de la vanguardia, sus primeras películas no fueron mostradas en público, pero luego influyeron decisivamente en el cine underground de Estados Unidos. *Caminata Munich-Berlín* (1927) es una serie de flashes ultrarrápidos, parpadeos visuales que prefiguraron las imágenes de la memoria en fuga de Jonas Mekas. Pero la síntesis total del movimiento de vanguardia, la efectiva visualización de la música y el tiempo, la creatividad y la sorpresa, el dramatismo de lo abstracto está todo contenido en *Motion Painting N° 1* (1947), último y máximo opus de OF. Y no creo arrepentirme ni sonrojarme nunca por afirmar esto: es la película más perfecta jamás realizada. (Más OF en el próximo número.)

LOTTE REINIGER. Schobert se enorgullece de haber recuperado del olvido a esta cartonera del cine de animación. Y tiene razón en hacerlo. Reiniger tiene un estilo único, heredero indirecto de las sombras chinescas, que conjuga la animación cuadro a cuadro con el arte de siluetas de cartulina articuladas para

contar fábulas radicalmente exóticas. Si bien su arte no se liga estrechamente a los planteos vanguardistas, su largo a color *Las aventuras del príncipe Achmed* (1926) alcanza un lirismo bastante perturbador y alucinado, especialmente en las secuencias donde se nota la colaboración de Ruttmann.

OTRAS PERLAS. Dos obras más para destacar. *Sinfonía en diagonal* (1923) de Viking Eggeling, cineasta muerto prematuramente, contiene un movimiento abstracto original, con arabescos de intermitencia sutil y cambios mínimos sin la agresión y la velocidad de las geometrías de Ruttmann y Richter. Para terminar, *Kipho* (1925): publicidad de una exposición de cine y fotografía en Berlín. Su director, Guido Seeber, fue uno de los camarógrafos más valiosos del cine alemán. *Kipho* es un instructivo sobre el arte cinematográfico, que dura diez minutos, una suerte de trailer de *El hombre de la cámara* de Vertov, caleidoscópico y vertiginoso a más no poder. Pantallas divididas, animación, tipografías y metraje ajeno se trenzan en una carrera que prueba que la publicidad puede ser la más vanguardista y artística de las expresiones. Aunque a Bergman le avergüence y le disguste. **Diego Trerotola**

Los inventores de movimiento

MUCHOS –ENTRE ELLOS RESPETADÍSIMOS COLEGAS– NO CONSIDERAN LA ANIMACIÓN COMO PARTE DEL CINE. EL CICLO DE VANGUARDIAS QUE PASÓ POR EL MALBA DEMUESTRA LO FALAZ DE ESA CREENCIA.

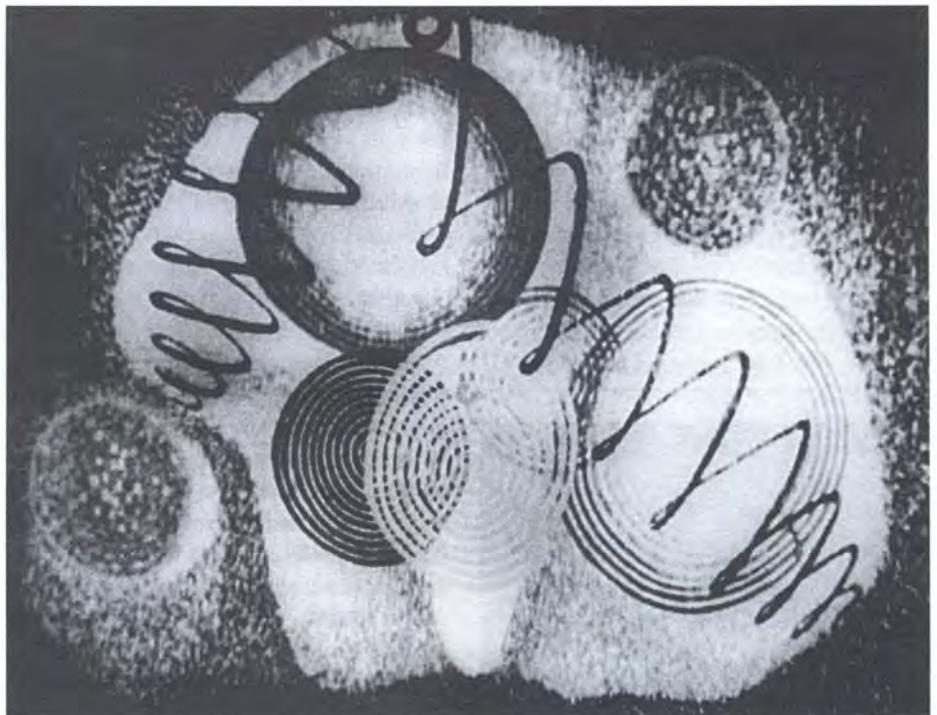
Hablemos de Walter Ruttmann y Oskar Fischinger, personalidades fascinantes que marcaron a fuego el género. Los dos buscaban incorporar a la pintura la huella del tiempo a través del movimiento. Es también lo que querían los inventores del cine de acción en vivo, pero el punto de partida es muy diferente: los Lumière y sus hijos veían el aparato cinematográfico como una extensión de la fotografía, y esta como un perfeccionamiento de la pintura realista, cuyo fin es la reproducción de la realidad. Fischinger y Ruttmann son artistas modernos que han aprendido que lo que distingue un cuadro de otro es la serie de elecciones del artista tras cada trazo. Tales elecciones lo vuelven un acto de creación completo. La existencia de Fischinger y Ruttmann demuestra que las artes plásticas adelantaban al cine en el punto donde se juega la autonomía respecto del objeto real. Y cuando deciden utilizar el cine como herramienta de creación plástica se encuentran, paradójicamente, tan lejos de sus contemporáneos plásticos como de los cineastas.

Los *Opus* de Ruttmann muestran algo interesante, de lo que es imposible que el artista no se haya dado cuenta: el movimiento creado *ex nihilo* y las formas que nadan alejándose progresivamente de una representación terminan siendo protopersonajes. Lo mismo pasa con los cubitos, círculos y mosaicos que crean esa obra maestra de Fischinger, llamada *Komposition in Blau*. Lo genial de todo esto es que los ritmos, los trazos y el movimiento terminan generando emociones desde la más pura abstracción, seamos estrictos: desde lo no figurativo.

Ruttmann trabajó menos con el sonido que Fischinger; ambos están muy influidos por el contemporáneo movimiento de la Bauhaus (Fischinger fue invitado a formar parte del grupo, pero rehusó), aunque es evidente que don Oskar descubre el lazo que une el movimiento con la música. Más tarde, en Estados Unidos, Fischinger desarrollaría el fragmento de la *Tocatta y Fuga en Re Menor* de Bach para *Fantasia*. Pero Disney tomó los bocetos y re-

hizo todo con formas más “concretas”. Fischinger se peleó a muerte con Disney (dicen que hubo trompadas), y por eso no figura en los créditos del largo: había encontrado en el productor un límite; su arte era esencialmente un arte de movimiento creado por sí, de armonías de sonidos, formas y colores, independiente de lo narrativo, válido por su juego constante, un fragmento temporal vuelto objeto. Disney comprendía el cine de animación como una extensión de la acción en vivo (digamos: ir donde la cámara no podía ir), tanto más exitosa cuanto más se acercase a la narrativa clásica. La independencia de Fischinger –independencia estética, especialmente– lo colocaba también fuera del marco “contenedor” de un cine que había evolucionado desde lo más conservador. Fischinger, luego, hizo cortos para el esfuerzo de guerra (como el monumental *American March*, ilustrado por *Stars and Stripes* de Sousa) y continuó su investigación sobre el color (aunque

no volvió al trabajo en las tres dimensiones que implicó *Komposition*). Ruttmann, que trabajó para el gobierno alemán y fue coguionista de *El triunfo de la voluntad*, demuestra en sus trabajos un afán de construcción desde lo abstracto, de tomar formas y crear otras por adición (eso puede verse en el prólogo de *Berlín, sinfonía de una ciudad* o en su trabajo de fotografía en *Los Nibelungos*). Es irónico que Ruttmann muriese en el frente durante la Segunda Guerra Mundial, y que Fischinger haya terminado su trabajo en la publicidad (donde rompió el lazo que existía entre el “objeto vendido” y la marca, apelando a la inteligencia del espectador y jugando con abstracciones y letras). Lo que importa en estos dos casos es que ambos artistas descubrieron el lazo que unía la inteligencia al juego de la forma, y que la huella del tiempo termina creando algo que se aleja de la contemplación estática del cuadro, y genera una intervención concreta del espectador, que comparte el tiempo de la obra. Ambos, desde una posición de radical modernidad, se preguntaron desde lo lúdico por la creación de sentido a través del movimiento. Dejarlos fuera del séptimo arte es como quitarle al cine su alma. **Leonardo M. D'Espósito**



Una de las 13.000 imágenes pintadas por Fischinger para su *Motion Painting N° 1*.

De cruces y colaboraciones

1. Nino Rota, *La Strada* / *Concerto Soirée* / *Il Gatopardo*, Benedetto Lupo, piano
Orquesta Ciudad de Granada, DIRIGIDA POR Joseph Pons, Harmonia Mundi, 2005.

2. Herrmann & Newman: *The Egyptian*
Moscow Symphony Choir & Orchestra DIRIGIDA POR William Stromberg, Naxos.



Una imagen de *La strada*, uno de los primeros Fellini-Rota.

1. La música de Nino Rota en el cine ha quedado asociada para siempre con Fellini (y también con *El padrino*), en uno de esos tandems de músico y director que son parte de la historia grande del cine, y que terminó recién con la muerte del prolífico músico (el tándem Hitchcock-Herrmann se rompió, y no muy bien, en vida de ambos, y el de Spielberg-Williams sigue en pie). Rota, músico precoz, no sólo compuso para cine, sino también música de cámara, óperas y también ballets (para Maurice Béjart). En su más de un centenar de trabajos para cine, Rota podía llegar a citar sus trabajos extracinematográficos (que hizo aun en mayor número), y en estos podía citar a los cinematográficos. Siempre añorante de siglos anteriores del suyo, también en cuanto al uso de material ajeno (cosa que era más fácil cuando no había derechos de autor, situación que Rota no vivió) utilizaba, en forma de collage o cita, tanto música de otros –como en la banda sonora de *Amarcord*, que incluye desde “Stormy Weather” hasta “La cucaracha”– como, mayormente, propia. En la música de *La strada*, tercer largo de Fellini y éxito mundial con Oscar incluido, Rota marcó a fuego el sonido circense que Fellini le volvería a pedir en repetidas ocasiones,

con el inmediatamente reconocible “Nozze in campagna - ‘È arrivato Zampanò”, y también logró una de las identificaciones emotivas más recordadas de la historia del cine: la existente entre el personaje de Gelsomina y la triste melodía de una trompeta. Debo reconocer que *La strada* nunca estuvo entre mis Fellinis favoritos, y que prefiero escuchar la música de Rota para la película en un disco, sin tener que exponerme a lo que considero uno de los films que más se aprovechan del costado patético de Giulietta Massina. El disco-libro (80 páginas en francés, inglés, italiano, castellano, cuidadas por tapa dura, presentación esencial para combatir la proliferación del “me da lo mismo la copia”) continúa con un trabajo de Rota extracine: *Concerto soirée*. Al piano, un ex alumno y discípulo de Rota del conservatorio de Bari, Benedetto Lupo. El *Concerto soirée* incluye citas a la música de *La Strada* y a la de *8 1/2*.

Pero este extraordinario CD no termina ahí, sigue con uno de los trabajos para cine extrafellinianos más famosos de Rota: su tercera colaboración con Luchino Visconti. La música de *Il Gatopardo* comienza con una reescritura de una composición inédita de Verdi, cuya partitura tenía el propio Visconti, probablemente debido a sus contactos con la nobleza, a la que pertenecía de nacimiento. La música de *Il Gatopardo* evoca imágenes de salones de baile de lujo del siglo XIX, y muestra tanto la contracara de los encantadores estruendos populares de Rota para Fellini, como la versatilidad del músico. El trabajo del compositor milanés para el séptimo largo de Visconti fue grabado antes de que se rodara la película, algo que jamás se repitió en la carrera del músico, y no se ha dado en demasiadas ocasiones en el mundo del cine.

2. Alfred Newman: el compositor para cine que ganó nueve Oscar y tuvo más nominaciones (incluso más de una en un mismo año), jefe del departamento musical de la 20th Century Fox por más de dos décadas, favorito de Darryl F. Zanuck, autor y director musical de centenas de bandas sonoras. Y además, el compositor de la archiconocida fanfarria con redobles de la 20th Century Fox. Bernard Herrmann: el músico de algunas de las más grandes películas de Hitchcock (*Psicosis*, *Intriga internacional*, *Vértigo*) + *El ciudadano* + *Taxi Driver*. Según se dice, Newman era un profesional amable y sensato; Herrman, un obsesivo alejado de cualquier tipo de concesión que inspiraba respeto. Para el momento de *The Egyptian* (*Sinuhé el egipcio*), superproducción de 1954 dirigida por Michael Curtiz, con Zanuck metido hasta las orejas (incluso metiendo a su amante Bella Darvi en la película), Newman tenía otros compromisos con la empresa, pero quiso formar parte de la música de esta hoy olvidada pieza de época (que, sí, Jorge García vio en su estreno y no recuerda con especial estima). Pero Newman sabía que sólo no llegaba, entonces llamó a Herrmann, y entre los dos, con sus estilos (Newman más lírico y emotivo, Herrmann más cerebral, duro y energético), armaron pieza por pieza una colaboración que dio unos cien minutos de música, de la cual había disponible una edición de 49 minutos. Esta edición del sello Naxos (que ofrece otros trabajos históricos como *King Kong* y maravillas tales como la música del polaco Wojciech Kilar, para *Drácula* y otros films) logra meter en un CD unos 70 minutos de una música que ha trascendido la importancia del film que le sirvió de excusa. **Javier Porta Fouz**

ZIV
ALSTANGO
STORE
COMMúsica y Libros
Callao y Corrientes

¡Adiós Amigos!

End of the Century

Estados Unidos, 2004, 108'

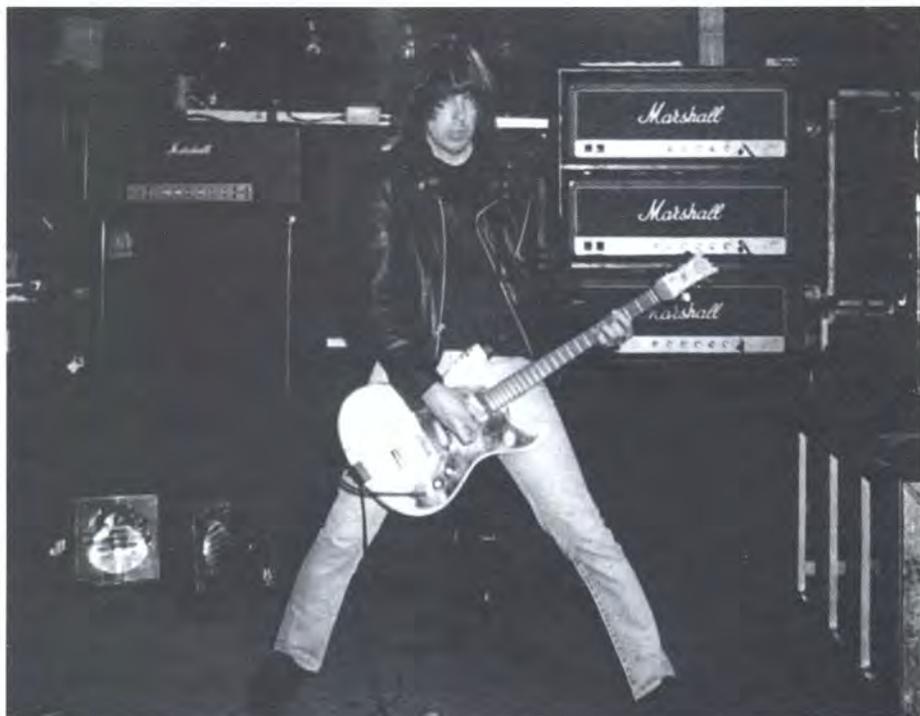
DIRIGIDA POR Jim Fields y Michael Gramaglia, CON The Ramones, Danny Fields, Joe Strummer.

Tras un recital de los Ramones a fines de los setenta, Bruce Springsteen se acercó a la banda y Joey Ramone le pidió que escribiese una canción para ellos. Springsteen compuso "Hungry Heart" y, en lugar de dársela al grupo, la grabó él por recomendación de su manager. Fue la primera canción de Springsteen en llegar al Top Ten. "Creo que nos debe algo. Escribió la canción, inspirado en nosotros, y luego agarró el dinero y huyó", dice Joey en uno de los jugosos extras del DVD de *End of the Century*, el documental codirigido por Fields y Gramaglia sobre Ramones, la banda pionera del punk rock. Inmediatamente, Joey dispara una sonrisa irónica a cámara y admite que le gusta Springsteen: es lógico, ese hecho lo convierte en un verdadero vándalo como él. Otra vez, la frase célebre se confirma: la historia del rock es la historia del robo. Y los Ramones no son la excepción, pero ellos no engañaban a nadie: se vistieron siempre como delincuentes de colegio secundario.

(Nunca en vida los dejaron entrar en el Rock and Roll Hall of Fame, algo así como la "Universidad del Rock"; ningún académico aprobó esas cuatro notas que escoltaban gritos panfletarios con letras muy cumbia villera: "Sólo quiero aspirar pegamento".) Y lo que explora este documental es justamente la demencia de estos punks criminales que caminaban por el lado más salvaje de la adolescencia eterna. Y esa eternidad es un tema central, sostenido por la imagen del documental y explicado por Rob Zombie: "Ibas a ver a los Ramones y siempre seguían igual, te preguntabas ¿en qué año estamos?". Al ver el documental queda claro: los shows de Ramones —del CBGB de New York en los 70 a los estadios latinoamericanos de los 90— parecen todos iguales y, aunque los muchachos de la banda no siempre fueron los mismos, el estilo parecía inalterable. Especialmente, la cara mofletuda enmarcada por el flequillo perfecto de Johnny y los rasgos afilados de Joey detrás de su pelo negro ala de cuervo nunca parecieron variar ni un milímetro, ni siquiera las canas llegaron a invadir sus malos cerebros.

Ellos parafrasearon aquel dogma sesentoso: murieron viejos y dejaron un cadáver joven... pero nada bonito. Eso sí, vivieron más rápidos que James Dean en su bólido, pero no necesitaron nafta, viajaban en un escenario impulsado con canciones bien lubricadas, sin frenos y cada vez más furiosas. La anécdota de Joe Strummer ilustra esta particularidad: entre dos canciones en vivo de Ramones, dice el Clash, no había ni un papel para armar y, al fin de una gira, el set que tocaban duraba dos minutos menos por la velocidad que adquirirían. En esa postura inalterable cada vez más vertiginosa, *End of the Century* mete un ojo que, sin dejar de retratar esa pasión eléctrica, encuentra matices, secretos y hasta una tristeza disimulada en las impertérritas máscaras punk de los Ramones. Aunque parezca imposible la comparación, este documental se emparenta con *Ginger y Fred*: multiplica el concepto felliniano donde cierta forma de armonía es inhallable en la vida pero sí en el espectáculo, y por eso se desarrolla con una dosis alta de resaca melancólica. Sin cargar las tintas, por estar elaborado tras la muerte de Joey, el documental tiene un sesgo nostálgico por una tensión perdida, por una energía que se diluyó. Y el momento más emotivo de esa tensión, que le da alto tenor dramático al

film, es el relato del odio entre Joey y Johnny, cantante y guitarrista respectivamente, creadores del estilo Ramones junto a Dee Dee y Tommy. Joey era el colmo de la afectación, con un trastorno obsesivo compulsivo, recluso en su soledad desgarbada y su militancia de izquierda antiBush; Johnny era de derecha "desde los diez años", un chico Nixon algo marcial que agradeció a Bush cuando entró a la Hall de la Fama del Rock 'n' Roll. Ambos vivieron años sin hablarse y, tal vez estimulados por ese odio, sostuvieron en escena la base de un grupo compacto y agresivo, que nunca dejó reposar el impulso punk más frenético. Ambos eran Ramones, freaks de barrio pobre que les robaron los trofeos más preciados a los New York Dolls, a los Stooges y a los Beach Boys, para convertirlos en un tratamiento de shock prolongado. Eso fue casi todo lo que hicieron los Ramones, y *End of the Century* no agranda ni mitifica la cosa, es una mirada directa, con la informalidad de una charla de *backstage*, que se rehúsa a poner una piedra en ningún monumento del Rock Star. Pero lo que sí hace el documental es reunir unos registros instantáneos de seres minúsculos de carne y hueso, de tripas y corazón, que tuvieron el temple para pelar el gigante punk que todos llevamos dentro. **Diego Trerotola**



That's entertainment!

Brindis al amor, edición especial de dos discos
The Band Wagon, EE.UU., 1953.
 DIRIGIDA POR Vincente Minnelli, CON Fred Astaire,
 Cyd Charisse, Oscar Levant. (AVH).

El sello Warner Home Video comenzó a lanzar el año pasado, en los Estados Unidos y otros territorios –incluido nuestro vecino Brasil–, una serie de *box sets* de cuidado diseño y extraordinaria calidad técnica. Los contenidos de cada una de estas verdaderas cajas de Pandora resultan de indudable interés cinéfilo y, en algunos casos, permiten volver a descubrir ciertos films olvidados o de muy difícil acceso. Al trabajo de restauración analógica y digital al que son sometidas las copias antes de su edición, hay que sumarle el empeño del sello por ofrecerle al consumidor material extra relevante: documentales especialmente filmados para la ocasión, cortos de animación y con actores de carne y hueso realizados en el mismo año que el largometraje en cuestión, compilados de trailers del mismo realizador, etc. A la fecha, y dejando fuera del listado mucho material, Warner ha editado cajas dedicadas al cine de gangsters, al film noir y a la comedia clásica; Hitchcock, Errol Flynn y los hermanos Marx recibieron el mismo tratamiento, y en el futuro se avizoran un set dedicado a Greta Garbo, que contendrá diez títulos, y otro que cubrirá la carrera completa de Val Lewton en la RKO, con nueve películas. La mala noticia: excepción hecha de las dos entregas de los *Looney Tunes*, ninguna de estas cajas ha sido editada en la Argentina en forma íntegra. Una lamentable pérdida que sólo será subsanada cuando nuestro país cuente con un mercado en el cual este tipo de material sea considerado de interés comercial. Del box set titulado *Broadway To Hollywood - Classic Musicals Collection*, integrado originalmente por cinco títulos –*Desfile de Pascua* (1948), *Brindis al amor* (1953), *Brigadoon* (1954), *Esta rubia vale un millón* (1960) y *El camino del arco iris* (1968)– sólo se edita en nuestro país uno de los tres largometrajes dirigidos por Vincente Minnelli. Se impone la expresión “peor es nada”. Uno de los últimos musicales realizados en formato académico –el Cinemascope se revelaría amo y señor del género a partir de ese mismo año, 1953–, *Brindis al amor* es para



muchos el mejor musical en la carrera de Minnelli. Predilección discutible: ahí están la citada *Brigadoon*, *El pirata* (1948) y *La rueda de la fortuna* (1944) peleando por el podio. Lo cierto es que la unión del realizador más Arthur Freed en la producción, Betty Comden y Adolph Green en el guión –quienes instilaron en la historia más de un detalle autobiográfico de sus carreras–, las canciones de Arthur Schwartz –casi sin excepciones compuestas veinte años antes, durante los años 30–, la fotografía del especialista en Technicolor Harry Jackson, y la M.G.M. dispuesta a tirar toda la carne en el asador, sólo podían dar a luz uno de esos irrepetibles retazos de glamour made in Hollywood, USA. Esto es entretenimiento, el *summum* del escapismo, un sueño del diseño, el color y el movimiento hecho realidad. Ahí están Fred Astaire, con sus impecables 53 años a cuestas, y Cyd Charisse, probablemente una de las mejores bailarinas de la historia del cine, en este musical de *backstage* que, obviamente, gira alrededor de la puesta en escena de una obra de teatro. La trama quizá no ofrezca demasiadas sorpresas o innovaciones, pero en ella puede adivinarse cierta melancolía ante el inminente fin de un mundo en vías de extinción: el Hollywood clásico, y el sistema de

estudios que dieron origen al film. Y si hablamos de números musicales, *Brindis al amor* ofrece al menos cuatro piezas de antología. *A Shine on Your Shoes* y *Triplets*, con su desparpajo y sentido del humor, resultan dos de los momentos más luminosos del film; mientras que el instrumental *Dancing in the Dark* es el vehículo ideal para el despliegue de toda la sutileza en el baile de la dupla Astaire-Charisse. Finalmente, una de las más bellas y sofisticadas piezas de baile jamás impresas en celuloide, *The Girl Hunt*, es un paseo de diez minutos por el *noir* filtrado por los más modernos conceptos escenográficos y de diseño coreográfico.

“Fred realmente tenía miedo de que yo fuera demasiado alta, y eso quedó en la película”, comenta Cyd Charisse en uno de los dos documentales contenidos en el segundo disco de esta edición, el primero de ellos dedicado exclusivamente a *Brindis al amor*, el segundo a la carrera de Vincente Minnelli. De escaso riesgo conceptual, estas pequeñas piezas se permiten, sin embargo, una abundante cantidad de información y enriquecen en gran medida la visión del film. Completan el paquete de extras una escena musical eliminada y un corto musical Vitaphone, realizado en los tempranos años 30. **Diego Brodersen**

Lamérica

Team America: Policía mundial

Team America: World Police, EE.UU., 2004, 99'

DIRIGIDA POR Trey Parker, **CON LAS VOCES DE** Trey Parker, Matt Stone, Kristen Miller.

Team America es, antes que nada, una película compleja. Y es por eso que muchos (incluido yo) en un principio la entendimos completamente al revés. Es que, estando tan acostumbrados a la ideología completamente "in your face" que caracterizó siempre a *South Park* (aquella inmortal creación en formato de serie de TV y posterior largometraje de los trastornadísimos Trey Parker y Matt Stone), varios fuimos incapaces de notar que aquí se hablaba de lo mismo y con las mismas palabras, pero no de una forma tan explícita.

Ocurre que, en lugar de tomar un target específico y reirse de él y criticarlo, se hace una operación mucho más compleja. La película juega todo el tiempo a ser lo que no es: un film propagandístico sobre la derecha más recalcitrante de Estados Unidos. Para esto toma como punto de referencia el modelo de film de la factoría Jerry Bruckheimer. Esto es: patriotismo desatado, situaciones dignas de la peor telenovela injertadas en medio de secuencias de acción, grandilocuencia visual en pantalla ancha, actores de madera y hasta una secuencia de montaje "de entrenamiento" musicalizada con una canción increíble que reflexiona sobre eso mismo.

Todo esto se cumple a rajatabla en *Team America* y, en el camino, se convierte en literal aquello de los "actores de madera", ya que esta película está protagonizada por marionetas al mejor estilo *Capitán Escarlata*, pero claro, aquí a las marionetas se les ven los hilos. El film, sobre un comando antiterrorista *all-american* que ejecuta operativos en distintos países del mundo y que debe impedir una serie de atentados que serían el 9/11 por mil ("Eso quiere decir... ¡¡¡911.000!!!", dicen los personajes), lleva al extremo de lo literal aquella idea de Estados Unidos como la "policía del mundo".

El comienzo de *Team America* pone todas las cartas sobre la mesa. Vemos un cartel que dice: "París, Francia, 3.635 millas al este de América" (esto es llevado al extremo más adelante cuando aparece Panamá y el cartel dice: "Canal de Panamá, Centroamérica,



2.193 millas al sur de la América real"), pero París es una versión completamente idealizada; lo que vemos es más bien la idea que se tiene en Estados Unidos sobre esa ciudad. Montmartre, la torre Eiffel y el Louvre se encuentran en un radio de poquísimos metros, está lleno de pintores y una madre está caminando con su hijo llamado Jean-François, vestido de marinerito, comiendo un chupetín y cantando "Frere Jacques". En eso, Jean-François se topa con unos árabes (cuyo léxico en la película no va más allá de "Derka Derka Mohammed Jihad"). Uno de ellos tiene una valija en la mano y lo mira con odio. Aquí aparecen nuestros héroes en un helicóptero con los colores de la bandera americana, mientras suena su leitmotiv musical (una canción ochentósísima que parece producida por Giorgio Moroder circa *Top Gun*, llamada "America, Fuck Yeah!"). Le dicen al árabe del maletín: "Baje su arma de destrucción masiva" y se arma una trifulca donde se acribilla a muchísima gente, muere un integrante del Team America cuando estaba a punto de proponerle casamiento a su novia (con grito de "Nooooo" de ella incluido) y el Team se encarga de tirar abajo la torre Eiffel y bombardear el Louvre. Los villanos aquí son un Kim Jeong-il con

muchísimo de Eric Cartman, dispuesto a convertir al mundo entero en tercermundista, y los liberales de Hollywood, unidos bajo el nombre de Film Actors Guild (F.A.G., o sea "marica"), comandados por Alec Baldwin e integrados por gente como George Clooney (quien está chocho con la película), Sean Penn (quien se ofendió y les mandó una carta a Parker y Stone), Matt Damon (que lo único que sabe decir en el film es "Matt Damon"), Tim Robbins y Susan Sarandon, entre otros. Además tenemos a Michael Moore con un pancho en cada mano e inmolándose contra la guarida del Team. El hecho de que los buenos en la película sean republicanos y los malos sean liberales y/o comunistas hizo que muchos pensarán que la balanza se inclinaba más para el lado de los primeros, cosa que no suele ocurrir en *South Park*, donde se critica a todos por igual. Pero con cada visión se hace más evidente que ideológicamente es igual a *SP* y que el hecho de que sea así es perfectamente coherente con lo que se está parodiando, tan perfectamente coherente como el discurso final de la película, donde se divide a la gente en tres grupos: "dicks", "pussies" y "assholes". Ver para creer. **Juan Pablo Martínez**

Enigmas

Confidencias muy íntimas*Confidences trop intimes*, Francia, 2004, 105'**DIRIGIDA POR** Patrice Leconte, **CON** Sandrine Bonnaire, Fabrice Luchini, Michel Duchaussoy. (AVH)

"Ella lo confundió con un terapeuta y le contó sus secretos más íntimos. Ahora, dos personas que nunca debieron haberse conocido descubren que no hay nada más seductor que la verdad". No hay nada menos parecido a *Confidencias muy íntimas* que su eslogan publicitario. Luego de la olvidable *El hombre del tren* (2002), también lanzada en nuestro país directamente en disco y cinta, Patrice Leconte insiste en la aproximación personal al terreno del *policier*. Pero a diferencia del anterior film, que operaba en un mismo sentido, *Confidencias...* basa su éxito como modesta obra de suspenso, en la traición a las expectativas que su punto de partida puede generar en el espectador, como si se tratara de una versión invertida de *La ventana indiscreta*. Precisamente la extraña y en ocasiones aberrante historia de atracción amorosa entablada entre los dos personajes, que por momentos hace pensar en una relectura de Hitchcock tamizada por Chabrol, pero filmada por un tercero –quizá haya sido esa la intención original–, termina funcionando como una reducción al absurdo de los mecanismos de la comedia romántica, aunque no sea el humor el clima imperante. En esa apariencia de atracción fatal que parece absorber al asesor contable, interpretado por Luchini, y a esa mujer enigmática infelizmente casada, Leconte encuentra el equilibrio justo para hacer, de una historia básica y trivial, un pequeño divertimento sin exabruptos.

Diego Brodersen

Indie

Secretos del pasado*A Love Song for Bobby Long*, EE.UU., 2004, 119'**DIRIGIDA POR** Shainee Gabel, **CON** John Travolta, Scarlett Johansson, Gabriel Macht. (LK-Tel)

Idea para un productor con pocas ideas: si disfrutamos recientemente de *Scary Movie* y *Not Another Teen Movie*, ¿por qué no probar con una parodia de la escena independiente? Título probable en Argentina: *¿Y dónde está el director indie?* La fórmula "familia disfuncional busca su destino en el corazón de la América profunda" ha sido transitada en tantas oportunidades, que ya parece haber agotado todas las posibles variaciones sobre el tema. Hemos dicho con anterioridad que el cine independiente norteamericano, en su acepción más reciente, parece referir no tanto a los mecanismos de gestación, producción y/o distribución de obras, sino a la iconografía en común y a ciertos tópicos recurrentes. *Secretos del pasado* no carece de interés, y hasta resulta un buen exponente del género (*indie*). En particular, gracias al aporte profesional de Johansson y Travolta –como la hija adolescente y el ex amante, respectivamente, de una cantante recientemente fallecida–, y a un muy buen uso de las locaciones de Nueva Orleans. El problema fundamental del film (y de cierta idea sobre el cine) radica en el apego casi enfermizo a la construcción del guión, según parámetros poco flexibles, en particular la alternancia matemática de escenas ligeras y dramáticas, y la previsible disposición de los "secretos" del título, puntos de inflexión en cada uno de los tres actos, que terminan asfixiando una historia que debería fluir al ritmo de las melodías bluseras que acompañan desde la banda de sonido. **DB**

Nine Queens

Criminales*Criminal*, EE.UU., 2004, 87', **DIRIGIDA POR** Gregory**Jacobs**, **CON** John C. Reilly, Diego Luna, Maggie Gyllenhaal, Peter Mullan. (AVH)

Ustedes ya deben saberlo: alguien compró *Nueve reinas* y la filmó en Estados Unidos. Más allá del elenco solvente (John C. Reilly, Diego Luna y Maggie Gyllenhaal), la versión USA prueba dos cosas: que hay quienes consideran "moderno" sinónimo de "desapego", y que un film es mucho más que su historia. Lo primero es un síntoma claro de producción. Quien está detrás de los dineros en este film es Steven Soderbergh, una persona que, como prueban sus últimas seis o siete películas, confunde modernidad con aires *cool*. De allí que los personajes, librados a las vueltas de tuerca del guión (es indudable que en el film de Bielinsky la historia está al servicio de los personajes y su relación con el ambiente), no desarrollen la química indispensable para que todo sea algo más que un frío reloj. Lo segundo es más complejo y se relaciona con lo primero. Todo se reduce a ver cómo una estafa encubre a otra. Esto esconde también una idea muy clara de qué es el cine para estos realizadores: ni más ni menos, puro guión ilustrado. Es evidente, al ver cuáles son las "equivalencias" realizadas para que la historia cuaje en Estados Unidos, que el verdadero sentido del film se les escapó a los realizadores. En *Nueve reinas*, la estafa funcionaba como metonimia de una visión del mundo, como la fábula que permite crear un universo. Aquí la estafa es la estrella, lo que vuelve al film mismo una estafa.

Leonardo M. D'Espósito

Cine sobre cine

La última escena

The Last Shot, Estados Unidos., 2004, 93'
DIRIGIDA POR Jeff Nathanson, CON Alec Baldwin,
Matthew Broderick, Toni Collette, Ray Liotta.

La cosa es así: un tipo está desesperado por dirigir una película. Un agente del FBI se hace pasar por productor, para usar el falso rodaje como cobertura y atrapar a una banda criminal. La idea es simpática y los actores también, y más aún cuando –parece, vaya usted a creerle a Hollywood– el film está basado en una historia real. Como casi todos los films que tratan sobre el cine, fue un fracaso gigantesco en los Estados Unidos, que lo llevó a editarse en video en casi todo el resto del mundo. Pero no está mal, especialmente porque Matthew Broderick y Alec Baldwin (que con el tiempo empieza a hacer un recurso natural de su antipatía) tienen una química enorme. El mayor “pero” que puede hacerse a la película es la identificación del cine exclusivamente con una industria, y la mirada cínica sobre sus productos, algo que lastra cada vez más la producción cinematográfica estadounidense. Lo que compensa esta mirada es que el cine está visto como diversión desde la propia puesta en escena, y que la otra mirada, la de la necesidad artística, aunque neutralizada por el humor, también está presente. Dado que los personajes son sumamente humanos hasta en sus debilidades, todo esto se desarrolla con gracia suficiente como para no enojar al espectador. El elenco (con nombres como Toni Collette y Tony Shalhoub, de lo mejorcito que da Hollywood hoy) ayuda con creces a la simpatía general de la película. **LMD'E**

Entre copas
DE Alexander Payne
Gativideo

El último film de Alexander Payne nos encantó a varios y otros quedaron algo indiferentes con su película menos cínica –lo que no quiere decir que no lo sea de algún modo– y más redonda. Nominada a varios Oscar y ganadora de uno a mejor guión, lo trágico fue que no haya ganado Virginia Madsen, ya que eso hubiese favorecido volver a verla cada tanto en alguna película importante y ahora lo más probable es que vuelva a desaparecer como antes. A favor y no tanto en *EA* N° 154.

Closer, llevados por el deseo
DE Mike Nichols
LK-Tel

Teatro filmado, duos actorales, personajes y escenografía bien *chic*, reflexiones “importantes” sobre la vida y sobre el mundo, mucho prestigio y las párrafadas más bobaliconas que pueden encontrarse disfrazadas de “buenos diálogos”. De más está decir que no lo son. *Closer* tiene demasiada grasa y sabor a recalentado. Un asquete, aunque Clive Owen está sorprendentemente bien. Sólo una escena (la del chat entre Owen y Jude Law, con el primero haciéndose pasar por mujer seductora) tiene el ritmo, el buen *timing*, la frescura, la poca pretensión y los diálogos realmente buenos de los que el resto de la película carece. En contra en *EA* N° 154.

El grito
DE Takashi Shimizu
Gativideo

Remake americana del exitoso film japonés del mismo Shimizu, *El grito* hace la operación inversa de las remakes de films japoneses como *La llamada*: en lugar de trasladar la acción a Estados Unidos, lleva a los actores y al equipo técnico a Japón. Lo que queda es una película de terror bastante repetitiva (y repetida) pero que logra crear algunos buenos climas que asustan de verdad. Un film bastante irregular que no va a cambiar la historia del género pero que logra elevarse del montón, y la confirmación definitiva de que Sarah Michelle Gellar es una de las peores actrices de su generación, aunque no resulta irritante como sí lo suele hacer Jennifer Love Hewitt. A medias en *EA* N° 154.

La leyenda del tesoro perdido
DE Jon Turteltaub
Gativideo

Teniendo en cuenta la dupla del infierno que pudo haber sido el tándem Bruckheimer-Turteltaub (el primero ha producido “cosos” como *Armageddon* y *Pearl Harbor* y el segundo ha dirigido “cosos” como *Instinto* y *Mi encuentro conmigo*), puede decirse que esta película significó para varios de nosotros una grata sorpresa. Sin ser un gran film, por lo menos es un disparate simpático que no se toma en serio a sí mismo en ningún momento. Y eso, viniendo de quienes viene, es decir. Comentario en *EA* N° 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

NUEVOS CURSOS DE GUIÓN

a cargo de
Federico Karstulovich

Supervisión de
largometrajes
Informes: 4383-1981
efedeg@yahoo.com.ar

Ingresantes

Introducción al guión y estructura clásica
Géneros cinematográficos
Dramaturgia I

Intermedios

Cine y Literatura: Cuento clásico y moderno
El héroe moderno
Estructuras de dependencia aristotélica

Avanzados

Estructuras no aristotélicas y poéticas autorales
Cine y literatura: Novela y teatro
Dramaturgia moderna. Ciudad, antihéroe, exterioridad.

En la búsqueda de la identidad

ESTE MES, EN TV5, FILMS DE ELIA SULEIMAN, QUIEN CON SUS ÚLTIMAS PELÍCULAS SE HA CONVERTIDO EN REFERENTE POLÉMICO DEL CINE POLÍTICO ACTUAL. Y ADEMÁS, ALGUNOS DE LOS TÍTULOS IMPRESCINDIBLES DEL MAESTRO GLAUBER.

El canal TV 5 Internacional sigue proponiendo agradables sorpresas para los cinéfilos, y es así que este mes se podrán ver allí dos películas del brasileño Glauber Rocha y otras dos del realizador, guionista y actor palestino Elia Suleiman. Si uno se deja llevar por impresiones inmediatas es probable que no encuentre ningún punto de contacto entre ambos directores, pero una mirada más atenta podría establecer un elemento común entre sus respectivos trabajos, aun cuando están expuestos a través de estilos visuales y narrativos muy diferentes: la



Arriba, el principio de la "acción a la Matrix" de *Intervención divina*. Aquí, una imagen emblemática de *Dios y el diablo en la tierra del sol*.

búsqueda de la identidad política, social y cultural de sus respectivos países. Nacido en Bahía en 1938, Glauber Rocha, tras incipientes estudios de abogado y trabajos como crítico en algunos periódicos, se convirtió en sus primeros escritos en la voz fundacional de lo que luego se llamaría Nuevo Cine brasileño, algo que de manera casi inmediata llevó a la práctica rodando películas en las que aplicaba a ultranza sus principios estéticos y políticos. Tras un debut (*Barravento*, 1962), en el que todavía se percibían algunos resabios neorrealistas, ya en su segunda película, *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, se pueden apreciar de manera rotunda las características generales de su cine: un estilo visual barroco y desbordado, de netos rasgos operísticos, integrado a una apelación constante a los elementos míticos y rituales de la cultura popular brasileña –y más adelante tercermundista en general–, que dan como resultado una narración torrencial y desequilibrada, atiborrada de furia y pasión, que desembocará en su último período, antes de su lamentada y prematura muerte en 1981, en variantes narrativas de corte más experimental (para una ampliación acerca del cine de Glauber Rocha, ver EA 146).

Distinto es el caso de Elia Suleiman. Nacido en Nazareth en 1960, en 1982 se fue a Nueva York, donde vivió más de una década realizando una serie de cortometrajes –*Introduction to the End of an Argument*, sobre la representación de los árabes en el cine y la televisión de Hollywood–, en los que ya se podían apreciar sus preocupaciones temáticas. En sus dos largometrajes, ambos vistos en una edición del Bafici y el segundo de ellos, *Intervención divina*, estrenado con menguado éxito de público, y también el inédito medimetraje *Cyber Palestine* pueden apreciarse como rasgos distintivos un rechazo absoluto del naturalismo narrativo y la apelación al humor, no exento de amargura, para referirse a los conflictos que aquejan a sus compatriotas bajo la ocupa-



ción israelí.

Los films que exhibirá TV 5 de Elia Suleiman y Glauber Rocha y que paso a reseñar brevemente serán los siguientes:

En *Intervención Divina*, 2002, Suleiman también participa como intérprete protagonista de una sucesión de viñetas tiernas, melancólicas, conmovedoras y/o humorísticas en las que describe a través de insólitas situaciones el malestar cotidiano bajo la ocupación israelí y las maneras de enfrentarlo. Escenas para recordar: el globo con la cara de Arafat que atraviesa las líneas israelíes y la guerrera ninja que enfrenta sola, y derrota, a un grupo de soldados. (15/6, 13.25 hs.)

Crónica de una desaparición, 1996, es el primer largometraje de Suleiman, que también recurre a la narración episódica, tal vez con algo menos de imaginación que en su película posterior y apelando por momentos a elementos casi documentales, testimoniando la crisis de identidad de sus compatriotas. Excelente la escena final del cierre de la transmisión televisiva. (29/6, 13.30 hs.)

Dios y el Diablo en la tierra del sol, 1964, segundo largometraje de Glauber Rocha, en el que están desarrolladas a pleno las características de su cine, es un relato barroco y violento, pero cargado de un inflamado lirismo ambientado en el desértico *sertao* en el que, utilizando personajes populares y canciones, recorre diferentes aspectos místicos, culturales y políticos de la vida de su país. (16/6, 21.20 hs.)

Finalmente, *Tierra en Trance*, 1967, es otra obra fundamental de Rocha y, como la anterior, clave en la historia del cine latinoamericano. Allí, por medio de una narración virtuosa que apela a los más diversos recursos, desarrolla una lúcida reflexión sobre la izquierda de su país y el rol del intelectual, que en su momento pudo resultar políticamente incorrecta pero que hoy aparece como lúcidamente profética. (23/6, 21.20 hs.)

Jorge García

Estilo y elegancia

LAS FLACAS HEPBURN (SIN PARENTESCO ENTRE SÍ), KATHARINE Y AUDREY, HAN DEJADO SU HUELLA EN EL CINE. YA NOS HEMOS OCUPADO VARIAS VECES DE KATHARINE. EN ESTA OCASIÓN, EL HOMBRE DEL SOMBRERO ENCARA A AUDREY.

Si cualquier cinéfilo desea encontrar un apellido ilustre en el rubro actrices va a tropezar, ineludiblemente, con el de Hepburn. Y si bien es muy probable que la inolvidable e insuperable Katharine sea la referencia inmediata, es casi seguro que también la estilizada figura de Audrey resuene en la memoria. Chica de buena familia –era hija de un banquero inglés y una baronesa holandesa–, nació en Bruselas en 1929 e hizo sus primeros estudios en Londres. El estallido de la guerra la sorprendió en Holanda, donde permaneció durante la ocupación nazi, y al finalizar la contienda retornó a Londres e integró allí un grupo de ballet, trabajó como modelo y luego tomó clases de actuación, lo que le permitió participar en pequeños papeles sin relieve en algunas producciones británicas. Pero su espaldarazo como actriz provino de la escritora francesa Colette, quien la propuso para el papel protagónico de *Gigi*, en teatro. El éxito conseguido le permitió ser protagonista en producciones hollywoodenses, y durante las décadas del 50 y 60 –dueña de una figura grácil y elegante, que tras una aparente fragilidad ocultaba una gran convicción, firmeza de conducta y un indiscutible carisma– se convirtió en una de las actrices más exitosas de esos años. Son varios los títulos recordables de la primera etapa de su carrera americana, como *Vacaciones en Roma*, una comedia romántica atípica en la filmografía de William Wyler; *Sabrina*, un título menor de Billy Wilder, en el que su presencia era lo mejor del film; *La guerra y la paz*, adaptación hollywoodense de la novela de Tolstoi, donde participaba dentro de un reparto multiestelar; *La Cenicienta en París*, en la que compartió números musicales nada menos que con Fred Astaire, en la París existencialista de esos años, de la experta mano de Stanley Donen; *Amor en la tarde*, esta sí una gran comedia de BW, y la más cercana a Lubitsch, en la que era acosada por un playboy maduro y millonario (Gary Cooper) y en la que el perverso

Billy aprovechaba para mofarse de sus pies grandes, e *Historia de una monja*, un típico trabajo de qualité de Fred Zinnemann, en la que interpretaba a una misionera en el Congo. A fines de los 60 realizó uno de sus mejores trabajos en *Dos en la carretera*, un título mayor de Donen, un film que, tras su aparente ligereza, ocultaba una profunda amargura, y también fue la ciega acosada en su departamento por un psicópata en *Espera la oscuridad*. Luego de casi una década de ausencia –durante la cual trabajó como embajadora de UNICEF y pudo desarrollar otra de sus vocaciones, las actividades caritativas– retornó al cine, hermosa y otoñal, en *Robin y Marian*, versión revisionista de Richard Lester de la figura de Robin Hood, y a partir de allí sólo se la vio muy esporádicamente en la pantalla, con una recordable aparición en *Nuestros amores tramposos*, brillante ejercicio de estilo de Peter Bogdanovich. Falleció bastante prematuramente en 1993, pero el recuerdo de su delgada y elegante figura permanece a través de sus películas. Y si no he mencionado alguno de los títulos más relevantes de la carrera de Audrey Hepburn de los primeros años de la década del 60 es porque, justamente, son los que se van a dar en la pequeña retrospectiva que Cinecanal Classics hará de su obra durante el mes de junio. Los títulos a exhibirse, que paso a reseñar brevemente, serán: *Charada*, 1963, otra de Stanley Donen, una comedia policial que con bastante apresuramiento se intentó presentar como derivativa del cine de Alfred Hitchcock, pero en la que una mirada atenta puede percibir el tono casi musical en la acción y en los desplazamientos de los personajes, tan característicos del realizador. (19/6, 20 hs.) *Lo que no se perdona*, 1960, un muy atípico western de John Huston, con una insólita galería de personajes –Audrey interpreta a una india (!)– y en el que, por ejemplo, Lillian Gish toca a Mozart en el piano en medio del desierto. (25/6, 12.10 hs.)



La bella Audrey en *Muñequita de lujo*, o *Desayuno en Tiffany's*, o *Breakfast at Tiffany's*.

París, tú y yo, 1963, del hoy casi olvidado Richard Quine, un film bastante maltratado por la crítica en su momento, acerca de un escritor que, en compañía de su asistente, se va sumergiendo en un mundo de fantasía a partir de los personajes que va creando. Un título a revisar. (25/6, 18 hs.) *La hora de los niños*, 1963, de William Wyler –aquí estrenada como *La mentira infame*–, remake de un film del director de los años 30, basada en una obra teatral de Lillian Hellman, acerca de la relación de tintes lésbicos entre dos profesoras (Hepburn y Shirley MacLaine). Algo envejecida pero bien interpretada. (25/6, 17.55 hs.) Finalmente, *Muñequita de lujo*, 1961, dirigida por Blake Edwards, adaptación de un relato de Truman Capote, una suerte de paradigma de la comedia sofisticada de esos años, con Audrey más glamorosa y encantadora que nunca. (30/6, 22 hs.). JG

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

Señores de *El Amante*

Excelente la nota sobre las golosinas, para reír, recordar y salir a buscar unos corazoncitos Dorin's de mandarina, que resisten manteniendo su hermoso diseño (por dentro y fuera).

Saludos, que se sigan repitiendo estos temas, ya que la cartelera esta pa'trás...

Carlos

Señores de *El Amante*

¿Puede ser que haya dos críticas del señor García que hagan ruido? En la crítica de *House of Wax* dice que hay que tener un tipo de mirada (alias "reglas sobre cómo el verosímil lo marca la película y no uno mismo") pero después habla de *Constantine* y hace una lectura sobre el suicidio cuando tranquilamente es una excusa del género que, a esta altura, me imagino, también nos tiene un poco acostumbrados a ciertas reglas...

Jorgito

Estimado Noriega

Acabo de terminar de leer su crítica a la película de Hirschbiegel, *La caída*. Me pareció muy ajustada, clara y sobre todo noto que conserva un tono de crítica aguda y medida. Comparto su punto de vista y me alegra que haya lecturas no emocionales, ni guiadas por golpes al corazón. Su crítica a Lerer y D'Espósito me lo confirma. No es mi intención abundar en esto. De lo que se trata es de aplicarnos a un detalle no poco menor que produjo este film. Y es alrededor del título.

El problema de la traducción fue y será un espacio de amplísimo debate. En este caso se trata de una modificación que le impuso la distribuidora al título original que arrastra un desliz imperceptible a simple vista pero delicado. El título original es *Der Untergang*. Esta palabra en alemán tiene varias acepciones, todas apuntan más o menos a lo mismo. Se trata de "hundimiento", en el sentido marítimo, así como de "ocaso", cuando se refiere a los astros que dejan de ser visibles al cruzar la línea del horizonte, e incluso para referirse a un "derrumbamiento". Por otra parte, el título duplica eficazmente el nombre de uno de los libros que el director utilizó para escribir el guión. Se trata de *El hundimiento. Hitler y el final del Tercer Reich*, Ed. Galaxia Gutenberg, de Joachim Fest. Como verá, los traductores de ese texto optaron por el término adecuado. El punto es ¿por qué se trata de un hundimiento y no de una caída? Mi argumentación se apoya en que am-

bas palabras refieren a cosas distintas. Se parecen pero no dicen lo mismo. Cuando sucede un hundimiento, del tipo de los catastróficos (ese es el clima de la película), algo se va a pique y no es posible volver a visualizarlo más. Se va al fondo, y lo único que suele apreciarse a continuación son los restos del naufragio. Un hundimiento es definitivo. Una caída no implica lo mismo. Cuando alguien sufre una caída, el cuerpo se desploma, toca el piso pero puede en algunos casos volver a incorporarse. Hay ejemplos de otro tipo, cuando se dice "la caída del Imperio Romano", o la caída de un dictador. Puede haber muerte o no, depende. Me interesa subrayar este costado de las cosas, ya que entiendo que traducir "caída" por "hundimiento" habla de una cierta luz que se le puede estar dando a los acontecimientos que realizó el nazismo a través de su líder, Adolf Hitler, y sus secuaces. Me parece que el espíritu del director está más cerca de reclamar que la muerte de Hitler y la derrota de Alemania apuntan a criticar, a objetar incluso cualquier intento de levantar esas banderas que a un homenaje a la figura de Hitler. Y no nos olvidemos de dos cosas. Por un lado, la película está filmada de manera tal que parece que estuviéramos frente al hundimiento del Titanic o de un submarino U2. Galerías cerradas, multitudes corriendo entre los pasillos sin ver la luz del día, bajo tierra (esto es muy importante), van creando un espacio claustrofóbico, sin aire ya, con espasmos de alegría exaltada (la fiesta en el piso de la Cancillería) y escenas de pánico, suicidios, espantos ligados a los modos de ir hacia la muerte. Como el Titanic, un gran imperio económico, industrial y militar se hundía en las aguas frías del año 45.

Por otro lado, le transcribo un párrafo del libro de Fest que le da mejor consistencia a mi tesis.

"Porque por el lado de Hitler no todo era rabia y terror. Eran más bien complicados sentimientos de consumación los que en el desastre subían a la superficie y le impulsaban a escenificar la derrota inminente como histórico espectáculo de ocaso total. Ya en marzo, Goebbels había declarado en una conferencia de prensa: 'Si nosotros nos hundiéramos, entonces se hundiría con nosotros todo el pueblo alemán y de un modo tan glorioso que, incluso al cabo de mil años, el heroico final de los alemanes ocupará el primer puesto en la

historia universal" (página 154).

No creo que se trate de demostrar que Goebbels tenía razón, sino que hay algo de espectáculo tan ligado a los 12 años que Hitler tuvo el poder, acelerando los tiempos de la modernidad a límites insospechados y atroces, que no sería prudente espantarnos de ello sino más bien hacer una lectura de la historia en lugar de cubrirla con adjetivaciones y rápidas conclusiones.

Viendo la película, advertimos una caída que forma parte de un foco de polémica alrededor del film. Es el momento en el cual a Hitler se le cae una lágrima luego de la despedida de Speer. En esa lágrima, en ese detalle, me parece que se juega gran parte de la mirada hacia Alemania y hacia el mundo que realiza el director. Me parece que es un ejercicio de estilo, que indica que es tiempo de levantar el velo del misterio, de la demonización de Hitler como agente del mal, como una monstruosidad de la historia, y abrir el debate hacia esa verdad intolerable que usted señala al final, es decir, abrir el campo de la subjetividad que fue clausurado por el discurso dominante. Usted habla de una historia interminable. El hundimiento intenta objetivar un acontecimiento ante el cual, si nos colocamos en posición de expulsar la mirada del campo del horror, lo único que hacemos es postergar el regreso de lo mismo, pero de una manera intratable. Quizá no llegue nunca a su fin la operación del olvido, del dejar atrás lo peor. Lo que sí sabemos es que el dejar pasar las cosas como si fueran inocuas, menores, simples detalles sin importancia, puede conducirnos a recibir el insulto en nuestra propia cara.

Termino con una frase que dijera una familiar de las víctimas de otro genocidio, el que ocurrió en Ruanda a manos de los hutus sobre los tutsis.

"El culpable y la víctima le piden al olvido que los proteja un poco. La necesidad no es la misma. No lo piden juntos. Pero se lo piden al mismo olvido."

Un saludo a usted y a los que colaboran en esta prestigiosa revista.

Mario Betteo Barberis

Señores de *El Amante*

Las diferencias de opinión hay que respetarlas... así que todo bien con el que hizo la minicrítica de *Star Wars*, pero les pido que, si hay alguno que tenga algo más interesante que decir sobre la última entrega de la saga más importante de la historia del cine (nótese que dije "im-

portante" y no "mejor"), favor de publicarla en lugar de gastar tinta en una nota medio pelo como la que se vislumbra que podría llegar a escribir este señor.

Fernando Hachard

Señores de *El Amante*

Quiero mandar mis saluciones al crítico de *Star Wars*. De la misma manera que hay un manual de la corrección política, también hay un manual de la corrección crítica. ¿Cómo desde *El Amante* le íbamos a dar buena nota a *Star Wars*? Ponerle 5 puntos cuando le han dado 6 o 7 a cada bodrio cinematográfico denota la necesidad de tener una posición ante el cine industrial más que una estricta opinión sobre la película en cuestión. Si les hace felices... allá ustedes.

Carlos

El Bafici construye a su público

Como hace ya siete años, la Secretaría de Cultura de la ciudad viene organizando lo que Gustavo López (Secretario de Cultura) llamó "la joyita de la ciudad". (http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/noticias/149/home1.php?menu_id=11147)

No sé contra qué despotricar primero, si contra "joyita" o contra "de la ciudad", pero voy a empezar por lo segundo que inevitablemente me llevará a la parte de joyita.

Los únicos espectadores del séptimo Festival de Cine Independiente de Buenos Aires pueden ser pequeñoburgueses posmodernos y que, por supuesto, no trabajan, porque, si no, no tendrían el tiempo para hacer esas interminables colas para sacar entradas anticipadas en el Abasto, en las que sólo hay abiertas dos cajas de siete, y dinero para pagar las entradas. Algo muy típico de estos especímenes es también comprarse muchas entradas para el mismo día, cosa de estar seguros de ver muchas más películas que el resto de sus compañeros. Y poder decir "me vi cuatro películas seguidas."

Lo más irónico es este fragmento extraído textualmente de la página del Bafici (www.bafici.com.ar): "Este año los estudiantes de cine ya no tendrán que realizar ningún trámite de acreditación porque el Buenos Aires 7º Festival Internacional de Cine Independiente brindará a todos ellos la posibilidad de concurrir en forma gratuita a todas las funciones programadas para el Cine América".

Es decir, los que pueden acudir gratis al cine, curiosamente, son los que más plata tienen y los que ya tienen un contacto más cercano con películas del cir-

cuito no comercial.

Por supuesto que enviando esta carta a *El Amante* voy a estar completando este círculo elitista del que tanto me quejo, ya que sólo la van a leer aquellos que pueden gastar diez pesos por mes en una revista y que elijan hacerlo en *El Amante*. Sin embargo es donde más chances tengo de que sea publicada y, por ende, leída. Lo cual no me impide hacer el intento de enviarla a *Clarín* que es lo que voy a hacer a continuación.

Así, gracias a la Secretaría de Cultura, la cultura y "el arte" quedarán reservadas para unos pocos afortunados que hayan tenido la suerte de haber nacido pudientes y en las cercanías Barrio Norte. Dejemos a los demás que sigan yendo a ver *Manuelita*, *Patoruzito*, *Rebelde Way*, *Bandana*, las de Echarri...

Vera Fabrykant

Señores de *El Amante*

Solamente quiero decirles que si la crítica sirve para algo, es sobre todo para comprender mejor lo que las estéticas de los diferentes intérpretes nos proponen, eso sonó un poco retórico, ¿no? Solamente quería referirme a la nota de Agustín Campero en la que se refiere a un cine al filo. Bueno, su nota testimonia un perfecto paralelo con esa imagen, porque la verdad no pude descifrar de qué película estaba hablando, si de la que le gusto a él (que por otro lado propuso traficar por internet) o de esta multipremiada y fascinante historia que se describe en *Contra la pared*. Bueno, eso es todo, sólo pido más claridad en la exposición. Fuera de eso, no tengo más nada que criticar a Campero, ni a la gente de la revista. Saludos muy afectuosos de alguien que los sigue y los respeta desde hace muchos años.

Gullermo Silba

La Plata

Señores de *El Amante*

En relación con la crítica de *Inconscientes*, ¿qué película vieron? Yo tuve oportunidad de verla en el Festival de Cine de Mar del Plata y me pareció exquisita; generalmente no me gustan las comedias, pero esta me pareció muy buena. Ni hablar de la respuesta del público (¡joj!, público de festival no de cine comercial). Soy guionista y, a nivel guión, me parecieron excelentes algunos recursos narrativos; además hago análisis y, desde ese ángulo, la película es muy interesante, pero sobre todo inteligentemente divertida.

Claudia Salandra

Señores de *El Amante*

¿Qué pasa con el "nuevo cine argentino", está en crisis? ¿No es hora de que empiecen a preguntárselo?

Un saludo.

Adrián Gabriel Adam

Sobre *Cruzada*

A veces siento que escriben las críticas en piloto automático. Que entraron al cine con la idea de que algo no les guste y que critican cualquier fruta que esté un poco abollada. El caso más claro es la crítica de *Cruzada* que hace Leonardo M. D'Espósito.

A ver, le critico lo siguiente:

■ Que sea políticamente correcta y que el cartelito del final no diga que el conflicto actual en Israel también incluye otros elementos geopolíticos. Ser políticamente correcto no es un defecto en sí mismo, creo, si no caemos en la chabacanería de pensar que decir "negros de mierda" es bárbaro porque implica una proeza de honestidad brutal. ¿Y por qué le molesta tanto el cartelito? ¿Correspondía que pusieran cinco pantallas para explicar la madeja del conflicto en Israel (que nadie llega a entender del todo)?

¿Por qué tiene que ser la corrección política un defecto? Por qué no rescatar que la película divide a malos y buenos de una manera más sensata que la mayoría de las demás: los malos son los fanáticos sedientos de poder, los buenos son los moderados con valores más domésticos. Y encima el héroe es un héroe defensivo, que no duda en decir: se acabó, dejemos todo este disparate de la guerra y volvamos a casa a mirar cómo salen hojitas de los porotitos.

■ Las escenas de las batallas son confusas. Las batallas son confusas, supongo.

Nunca estuve en una. Lo irritante de las batallas es que los héroes parecen sobrevivir a flechazos y piedrazos y siempre mueren de alguna manera espectacular, mientras que a Juancito y Pinchame los mata un caballo que se les cae encima. Pero eso es parte del protocolo de una película de este tipo. ¿A qué falta de claridad en la batalla se refiere D'Espósito? Se ve que hay dos bandos, que pelean, hay sangre y mutilaciones y hay un intento por no estetizar la muerte (la escena de los cuervos me pareció soberbia). La batalla es carne podrida, no es transpiración épica, te dice Scott, y tiene razón.

■ La castidad de la relación de Bloom y Green: ¿en serio te pareció casto? Co-ger, cogieron; así que esta castidad me pareció bastante *prêt à porter*. Si D'Espósito quería más tetas y culos, tendría que ver *Mirame la palomita*. ¿Un romance tórrido? El motor de Bloom no es el amor por la minita esta, ella es una circunstancia más. El tipo va a buscar un perdón que no sabe bien qué significa. No lo encuentra. Se le mató la esposa, se le murió el padre biológico poco después de conocerlo y tiene un laburo de mierda. Okay, se cruza con la chica esa, ¿y? El tipo tiene otras urgencias que no son las de su entropierna, tiene otros miedos, otros fantasmas. Y escapa de ellos y corre de acá para allá, guiado por la brújula de un par de principios de herrero (por algo es herrero). Su religión es la de su papá, ser un caballero, y de ella se separa al final, para volver a ser un herrero. Intentar hacer de su lugar un mejor lugar dónde vivir. A mí me alcanza eso, y me sobra Green, si no se hubieran encamado me habría parecido bárbaro. ¿O siempre que hay sangre tiene que haber leche?

Lo que no vio D'Espósito: Scott no pone goma relleno en su película. En los primeros 10 minutos se planteó la situación, los héroes se mueven hacia su destino. Las batallas: están las impresionables y duran poco, por suerte. Sangre digital, no mucha. Ingenio a lo Mc-Gyver para defenderse de los que te superan en número: casi ninguno, sólo las piedras pintadas de blanco. Malos y buenos: de los dos lados, cristianos y musulmanes, igual de buenos, de malos, de boludos, de turros, de sabios. Una batalla que se prepara con gran alharaca hollywoodense y que se desarma porque los jefes deciden que no tiene sentido que mueran miles para no ganar nada (me hubiera gustado ser Scott para poder hacer eso... usar CGI para preparar una batalla inmensa, que nunca sucede). Y un héroe que se rinde, un héroe no fálico, un héroe como Gaudio, que mira el cielo y dice me salió de culo, salí con vida de esto y la gente me quiere. Apaguen la luz, me voy a casa a cosechar porotos Aduki.

Y que algún otro baje la persiana.

Esto no es *El ciudadano*, ni alguna obra de arte china o de Konchumejistán. Es Hollywood, pero Scott esquivó 300 cunetas y no se metió en boxes. Hizo una película de guerra sin estereotipos, construyó un héroe creíble que pierde y que te entretuvo durante 3 horas. Eso, un poco de *pop corn* y poquísimo rigor histórico.

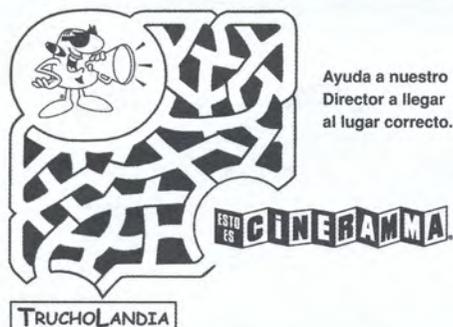
A mí me alcanza y me sobra.

Christian Rodríguez

Señores de *El Amante*

Los felicito por el nuevo formato de *El Amante.com*. Es un placer leerlo. ¡Muchas gracias!

María R. Lossani



ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CINERAMMA®

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



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

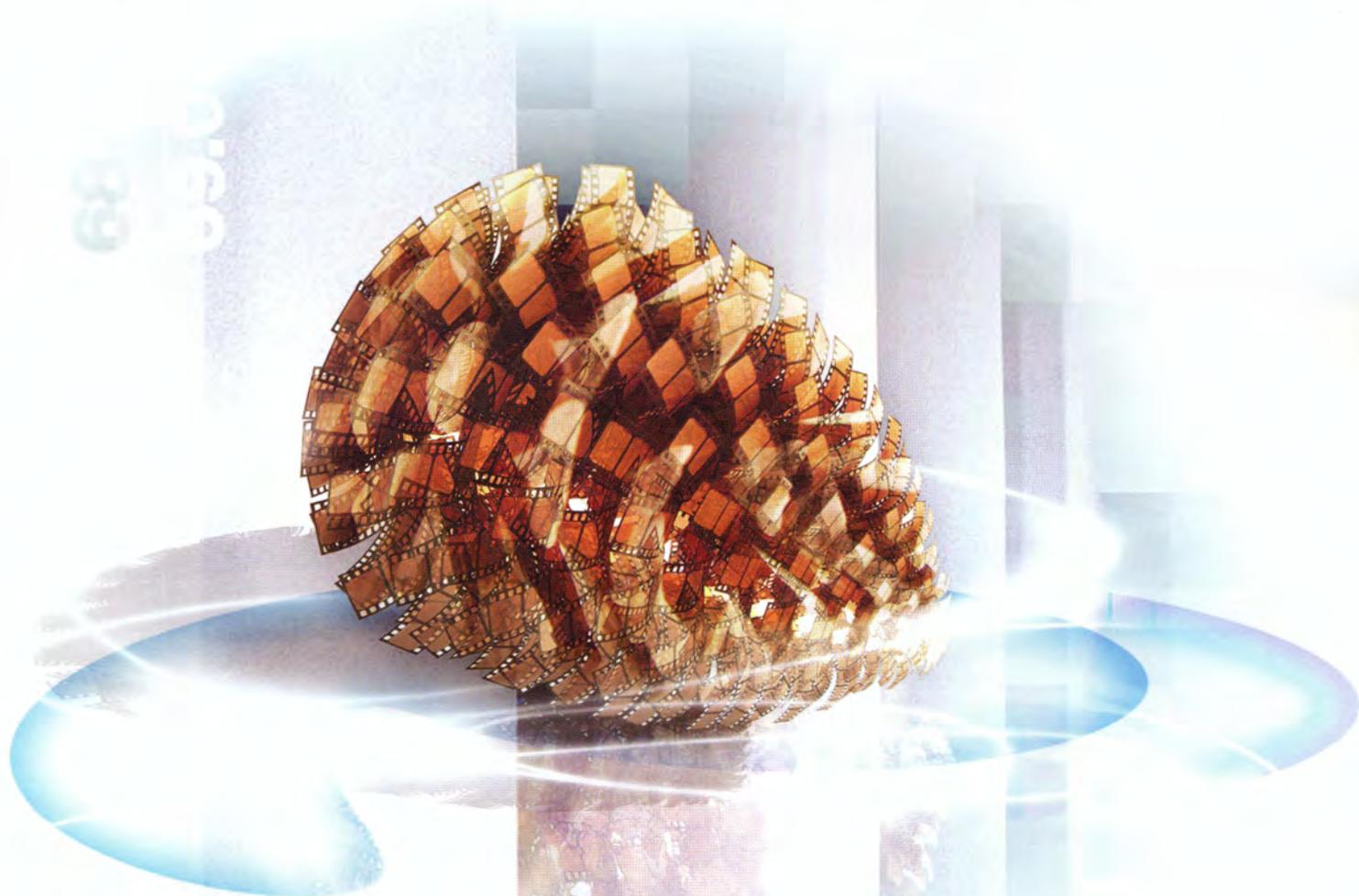


PANTALLA PINAMAR

2005.2006

Segundo Encuentro Cinematográfico
Argentino - Europeo

10 al 17 de diciembre de 2005

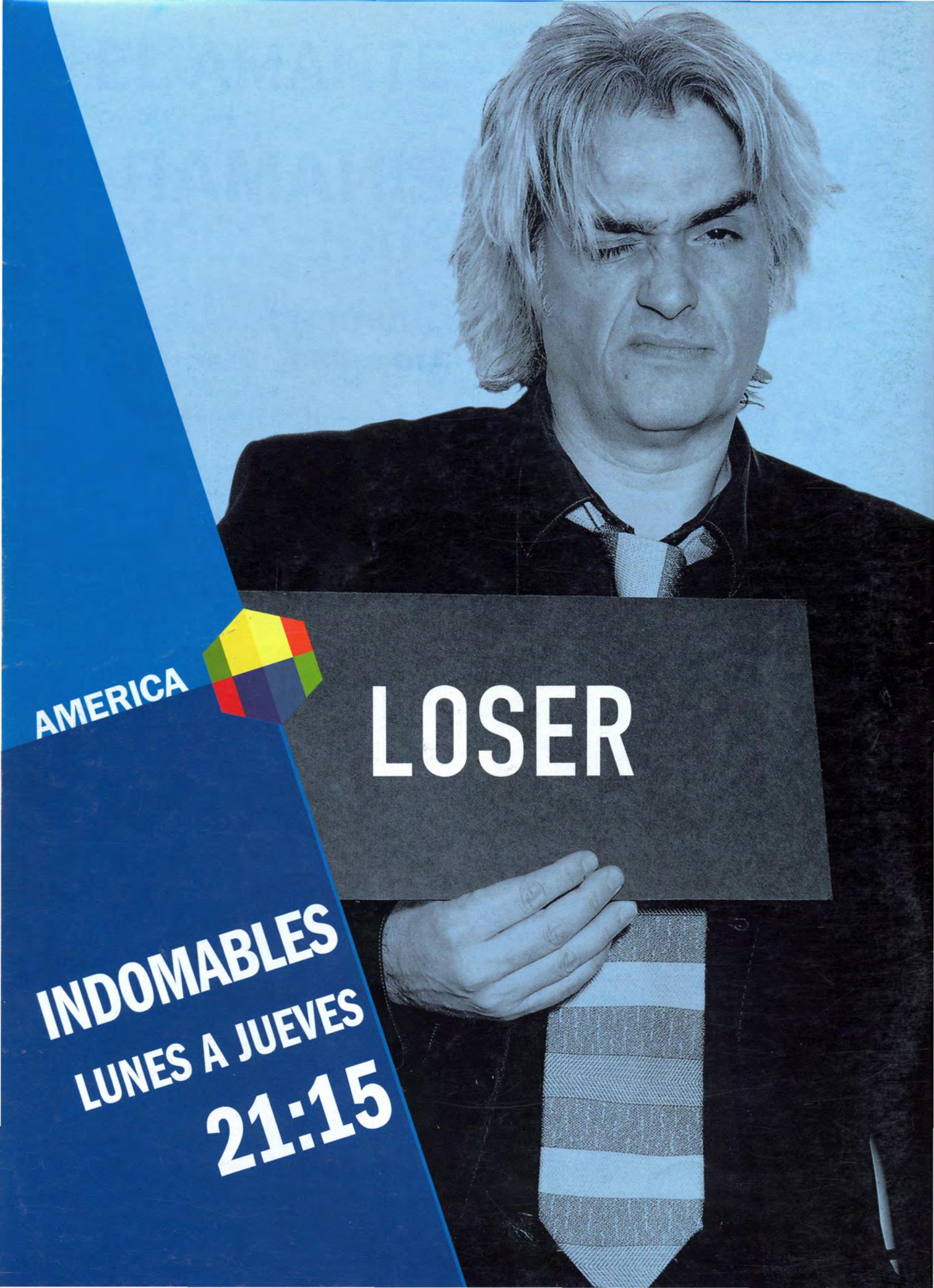


SECRETARÍA DE TURISMO Y CULTURA
DIRECCIÓN DE CULTURA
MUNICIPALIDAD DE PINAMAR


INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES



Instituto Cultural
Gobierno de la Provincia
de Buenos Aires



AMERICA



LOSER

INDOMABLES
LUNES A JUEVES
21:15