

EL AMANTE

CINE

Especial *Guerra de los mundos* de Spielberg

La guerra de un solo hombre

Dossier Los 70 (segunda parte) / La discusión sobre el cine argentino a diez años de *Historias breves* / Masumura / *Batman inicia* / *Una mujer infiel* y Tod Williams / *La vida por Perón* y entrevista con Sergio Bellotti / *Esas cuatro notas* / *Kung-Fusión* / *La secretaria de Hitler* / *La dama de honor*

AÑO 14

Nº 158

JULIO 2005

ARG \$ 9.50

URU \$ 95

ISSN 150636



0 0158

9 770329 260003

EL AMANTE / Escuela

Crítica de cine

Cursos de invierno

Abierta la inscripción

- **Esto es Orson Welles** por Santiago García
- **La trilogía de El Padrino: El Dios padre. Una tragedia verista** por Eduardo Rojas
- **Vanguardias y cine** por Juan Cruz Gonella
- **Cine italiano de ayer... ¿o de hoy?: Fellini, Visconti, Bertolucci y Ferreri** por Gustavo J. Castagna



Arancel: \$ 80 cada curso. Promociones por más de un curso.

Días, horarios y programas en www.elamante.com

Consultas a elamanteescuela@fibertel.com.ar o al 4951-6352

Inscripción previa. Vacantes limitadas.

Para elegir, necesitás otra opción.

o
opción
LIBROS

Cultura, diversidad y trabajo.

Opción Libros es una iniciativa del Gobierno de la Ciudad que favorece la diversidad de la oferta editorial y fomenta el desarrollo de las pequeñas y medianas editoriales y librerías, que son las que tienen más potencial para crecer y dar trabajo. Opción Libros es una selección especial de títulos que se pueden encontrar en las mejores librerías.

Director

Gustavo Noriega

Jefe de redacción / Editor

Javier Porta Fouz

Asesora periodística

Claudia Acuña

Productora general

Mariela Sexer

Diseño gráfico

Lucas D'Amore

ldamore@ciudad.com.ar

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

Juan Manuel Domínguez

Lilian Laura Ivachow

Milagros Amondaray

Agustín Campero

Federico Karstulovich

Jaime Pena

Marcos Vieytes

Tomás Binder

Ezequiel Schmoller

Marcela Marta Ojea

Gabriel Sayat

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 Cla. S.A.

Moreno 794 9º piso. Bs. As.

Distribución en el interior

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

No faltará el comedido que diga que somos unos bárbaros por dedicarle solamente una página a la nueva película de Chabrol y siete a la de Spielberg. ¡Ah, *El Amante* se vendió a la industrial!, dirán otros. Y otros, tal vez un poco más acertados, quizá digan con desprecio que somos los mismos de siempre, que no aprendemos más. Pero lo cierto es que nadie nos ha comprado (¿qué podría hacer "la industria" con nosotros?, ¿milanesas supercongeladas de críticos?, ¿unos horribles bichos embalsamados?) y que en todo caso seguimos respondiendo lo mejor que podemos a nuestro motor principal: la pasión. Y que la nueva película de Spielberg generó un torrente de discusión, y también de celebración y de diferentes lecturas que esperamos que estén representadas en estas páginas. Y seguramente llegará para el próximo número algún ajuste de cuentas que explique las razones de aquellos que estén en contra. Con respecto a la de Chabrol, sí, les gustó a todos los que hasta ahora la vieron, pero por el momento no encendió nuestro intercambio de mails y llamados y conversaciones como sí lo hizo *Guerra de los mundos*.

Pasando a otro tema: ocurrió lo que habíamos dicho medio en chiste el número pasado. Nos quedó el dossier 70 en tres partes, y para la próxima ya tenemos en preparación una nueva horneada de películas destacadas, una furibunda polémica sobre *Gritos y susurros*, más una nota sobre el cine australiano (como queda lejos, el texto tarda en llegar) y el gancho de sexo, porque para la vez que viene también les ofreceremos "cine erótico y porno en los setenta". O por lo menos eso promete Brodersen. Y en tren de promesas, está la de seguir y ampliar la discusión sobre cine argentino, y la de abrir el debate a quienes tengan algo que decir y quieran hacerlo.

SUMARIO**Estrenos***Guerra de los mundos* 2*Batman inicia* 9*Una mujer infiel* + Tod Williams 10*La vida por Perón* 12

Entrevista a Sergio Bellotti 13

Esas cuatro notas 15*Kung-fusión* 16*La secretaria de Hitler* 17*La dama de honor* 18*Sr. y Sra. Smith, El hombre del bosque, Un loco amor* 19*Salvados!, Herbie A toda marcha, Sólo un ángel, A mi madre le gustan las mujeres, Winnie Pooh y el pequeño efelante* 20**Dossier Los 70 (segunda parte)**

Argentina (parte 2) 24

Italia (parte 2) 28

El cine de la contracultura 31

Alemania 34

Woody Allen 38

Cinefilia 40

Las mejores y las sobrevaloradas 41

Cine argentino a diez años de *Historias breves*Un balance desde *El Amante* 42

Declaraciones de Llinás 45

Desde España 48*Mapuche, nación que vuelve* 50

Saer y el cine 51

Lugones: Masumura 52

Música 54

Libros 55

Fuera del cine

Directo a DVD y otras ediciones 56

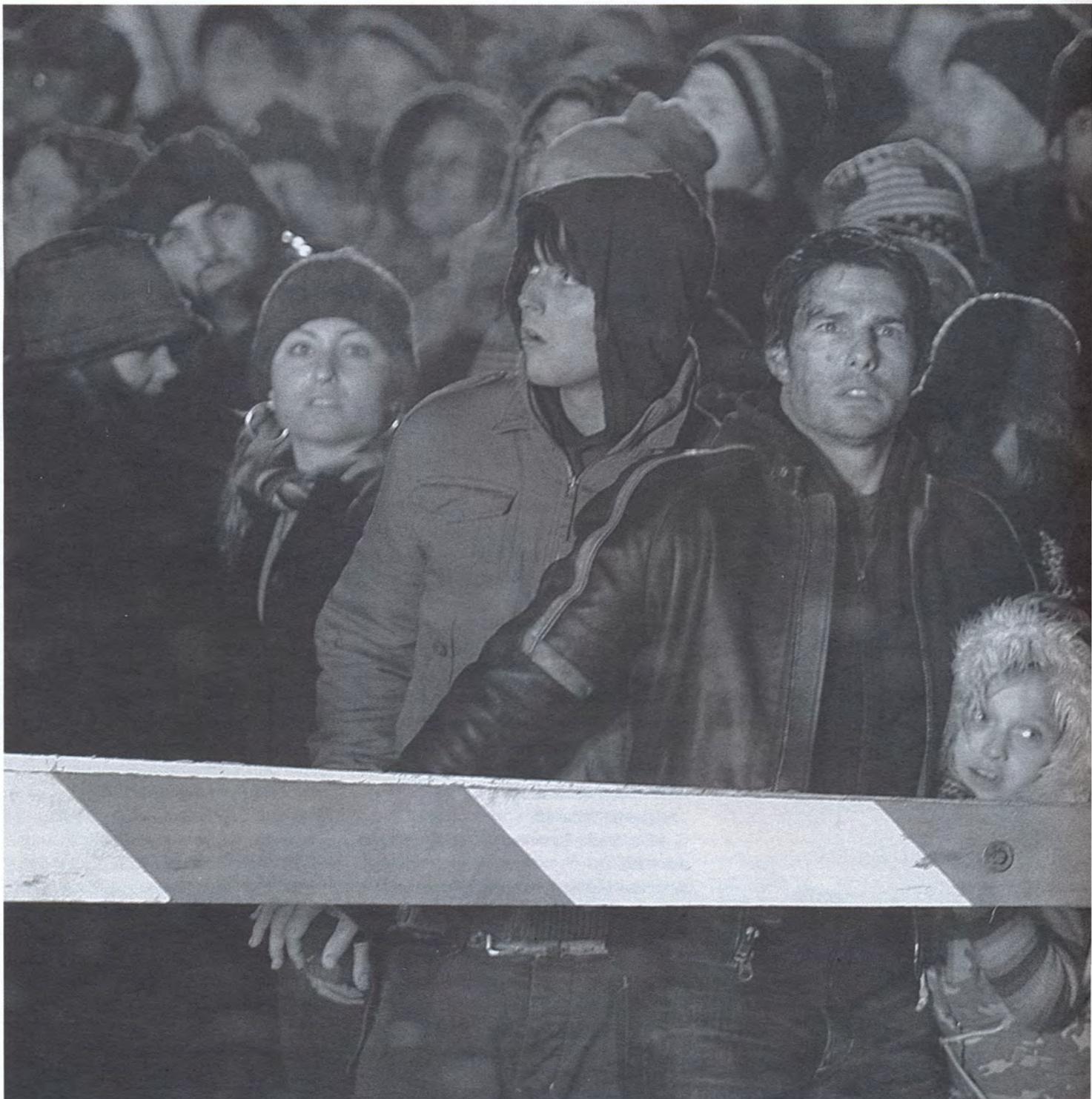
Cine en TV 60

Correo 62

Llego tarde 64

Héroe de la clase trabajadora

por JAVIER PORTA FOUZ



GUERRA DE LOS MUNDOS

War of the Worlds

ESTADOS UNIDOS

2005, 116'

DIRECCIÓN Steven Spielberg
PRODUCCIÓN Kathleen Kennedy, Colin Wilson
PRODUCCIÓN EJECUTIVA Paula Wagner
GUIÓN Josh Friedman y David Koepp (basado en la novela de H.G. Wells)
FOTOGRAFÍA Janusz Kaminski
MONTAJE Michael Kahn
MÚSICA MÚSICA John Williams
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Rick Carter
SUPERVISIÓN DE EFECTOS ESPECIALES Dennis Muren
INTÉRPRETES Tom Cruise, Dakota Fanning, Justin Chatwin, Tim Robbins, Miranda Otto, Rick Gonzalez, Yul Vazquez, Ann Robinson, Gene Barry, Peter Gerety, Morgan Freeman.

Aviso: esta crítica cuenta el final y otras cuestiones de resolución de la película. Y algunos de los temas que plantea se desarrollan con más detalles en los textos que pueden leerse a partir de la página 6.

Ray Ferrier (Cruise) trabaja en los docks del puerto. Con su eficiente—según su jefe— manejo de la grúa, levanta contenedores. Es un padre divorciado con dos hijos, cuyos nombres también empiezan con erre, Robbie y Rachel, un adolescente y una niña que viven con su ex mujer, Mary Ann, nuevamente casada y embarazada. Entre Ray y Tim, el nuevo marido de Mary Ann, hay notables diferencias de clase. Ray es un *working class man*, que quiere practicar béisbol con su hijo en el patio trasero de su casa, despojada de cualquier lujo, una más en una hilera de frentes con la banderita, bajo la autopista en una calle apartada (*backstreet*). Robbie rechaza el juego, y un pelotazo de Ray rompe un vidrio. No sabemos de qué trabaja el atildado Tim, pero el sótano de su casa, la casa familiar, es más lujoso y espacioso que la casa del —en varios sentidos— abandonado Ray, y que varias otras moradas sumadas. Por algunos comentarios que hace Robbie, su educación y la de su hermana las paga Tim. Ray es un hombre incompleto, como decía André Bazin que eran incompletos los héroes de los westerns, que debían probar sus condiciones. Ray debe probar su valía en el relato, y su valía tendrá que ver con hacerse cargo de sus hijos, como un adulto responsable y con consecuencias realmente fuertes.

Esa línea argumental, ausente por completo de la versión de Byron Haskin de 1953, es la dominante en este relato bien spielberguiano de *Guerra de los mundos*. Los extraterrestres son una amenaza ciega, destruyen todo lo que encuentran a su paso, ya sea materia inerte o viva, y no mucho más puede decirse de ellos, aparte de que se les cae una bicicleta (chiste apuntado al interior de la obra del director; la rueda como uno de los grandes inventos de la humanidad, no de ►



los invasores). Estos alienígenas no son esperados como los de *Encuentros cercanos del tercer tipo*, y poco se parecen al dulce *E.T.* Ellos y sus obscenas máquinas son apenas el peligro como paisaje de los dos elementos principales de esta película: un triángulo familiar buscando salvarse y la agobiante, extenuante, magistral tensión que eso genera en términos de narrativa cinematográfica, tema en el que Spielberg ya no debe rendir ningún examen. El título de la película nombra el elemento distractor, el MacGuffin: no hay mucha batalla entre los mundos aquí, la había en mayor medida en la mucho más corta y desorientada versión de Haskin, con interminables planos de cañones disparando. Los extraterrestres 2005 destruyen todo, y cualquier lectura sensata de este apocalipsis en ciernes indica que, en principio, son indestructibles; por eso, las supuestas noticias que se pasan los todavía sobrevivientes sobre alguna vulnerabilidad se quedan en el puro rumor, con sus típicas

contradicciones e inconsistencias. El aplastamiento inexorable llegará, más tarde o más temprano, y la salvación para el colectivo humano sólo podrá venir con algo inesperado que cambie ese destino, el viejo *deus ex machina* de la novela de Wells, que Spielberg ayuda a hacer menos arbitrario y repentino al empezar la película con planos de bacterias, las armas que derrotarán a los pendencieros alienígenas. Quien avisa no es traidor, y Spielberg avisa casi todo, incluso no se deja tentar por el estremecimiento facilista de revolearnos los alien por la cabeza con sonidos estridentes, o saltos incongruentes (nada de lo peor del mainstream penetra en *Guerra de los mundos*, ni siquiera la música, en absoluto primer plano sonoro). Incluso la entrada en cuadro de los pocos extraterrestres que vemos se anuncia con sombras vampíricas y no tiene efecto de shock. Lo que no avisa Spielberg es que Robbie quedará vivo, y esa sorpresa es el problema narrativo (no veo por qué, además, sería

ideológico) de la película; no se dan indicios de que Robbie no ha muerto. Pero más allá de ese aspecto, es en el final de *Guerra de los mundos* en donde Spielberg hace más densos los significados de la odisea de Ray. Se me perdonará (o no) por la insistencia, pero debo recurrir otra vez a ese aglutinante de sentidos americanos (por Estados Unidos de América), que es Bruce Springsteen. Los temas y motivos springsteenianos están enraizados en la tradición más sentida de la cultura americana del siglo XX, desde Elvis Presley hasta John Ford. Y hoy en día, en el siglo XXI, el universo springsteeniano es el que sirve de molde, de matriz consciente o inconsciente, para muchas referencias y sentidos hojaldrados (digamos que su disco de 2002, *The Rising*, es por lo menos insoslayable si uno quiere entender, desde el punto de vista de uno de los rockeros más reflexivos, qué significó el 11-S, fecha y traumas a los que hace referencia elegante Spielberg, con algunos elementos desparramados y certeros diálogos).



En uno de los tres videos dirigidos por John Sayles para los simples del álbum *Born in the USA* (1984), el de "Glory Days", Springsteen "actuó" por primera vez, es decir, creó un personaje más allá del cantante *storyteller* e incansable. "Glory Days" comienza con "Springsteen" (así, con comillas, me refiero al personaje de este videoclip) trabajando: manejando una grúa. Luego, lo vemos arrojar pelotas contra un frontón en un béisbol solitario. Cuando está por hacer el tiro número seis comienzan la interpretación de la canción por Springsteen y la E Street Band en un bar. Cuando termina la canción, vemos otra vez a "Springsteen" arrojar pelotas contra un frontón, hasta que una de esas pelotas es devuelta por un bate, el de su hijo. La respuesta filial, la devolución, el "gracias" filial, es también la verdadera resolución final de *Guerra de los mundos* (no se habrán creído que era que los marcianos estiraban la pata, o mano, o lo que fuere). Ray es, en parte, el "Springsteen" del video de "Glory Days". Y Ray, además, vive en New Jersey, lugar natal de Springsteen y, en buena medida gracias a su obra, el paisaje que acompaña de manera ideal algunas épicas de perdedores, como *Tierra de policías*, con Stallone en Jersey escuchando, con su único oído en funciones, canciones de "El jefe". Esta *guerra de los mundos* es una épica de los que pierden hasta que deciden unirse (límpida metáfora de brazos que hacen fuerza en la jaula redonda). Una épica de un padre que ha perdido todo, pero que puede recuperarse parcialmente gracias a activar esas virtudes prácticas como la *dignidad* y el *cuidado por los demás*, analizadas, interpretadas e iluminadas por Tzvetan Todorov en su esencial *Frente al límite*, sobre la vida en los campos de concentración. Como ese libro, como muchas canciones de Springsteen, como otras películas de Spielberg (y de John Ford), *Guerra de los mundos* es una reflexión moral sobre la moral. Es una terrible decisión moral la que debe tomar Ray en ese sótano, en el que transcurre casi un cuarto de película, y que termina en un acto aterrador que lo hará caer, para después no poder hacer otra cosa que levantarse (detenerse en nuestra cinética tapa; y ver *Guerra de los mundos* y también *Batman inicia* para vislumbrar la relación entre las caídas y las construcciones del héroe en am-



bas películas; o ver la relación con *Ecos mortales*, escrita y dirigida por David Koepp, co-guionista de *Guerra de los mundos*, en la que el protagonista debe asumir una responsabilidad impensada). Ray debe descender a cualquier abismo, a tomar decisiones en el puro dilema, y todo para asegurar la supervivencia de la familia, que era y que jamás volverá a ser suya de manera plena. El final de *Guerra de los mundos* es de una tristeza que cala hondo, y liga a Ray Ferrier con Ethan Edwards. Sí, otra vez en esta revista *Más corazón que odio* (*The Searchers*, muy cerca de cumplir medio siglo), esa inagotable fuente de sentido de John Ford. Su comienzo y su final son escenas que Ford, al decir de Santos Zunzunegui en *La mirada cercana*, "convertirá en ejemplares de su estilo personal". Al final, con el famoso marco de la puerta que se cierra, Ethan quedará excluido de la "comunidad reconstituida" (Zunzunegui otra vez). Y algo muy similar le ocurrirá a Ray, que llegará a esa calle de Boston rica e intacta; las guerras siempre las sufren los más débiles en la cadena social, como el propio Ray y sus vecinos de la barrida de Jersey. Ray no ingresará a la casa de los padres de su ex mujer, sino que entregará a sus hijos y recibirá los agradecimientos desde

afuera, desde la calle. (La calle, sus peligros y, sobre todo, sus libertades son motivos insoslayables en Springsteen; también el auto como casa ambulante que permite la fuga, que es también el refugio de la inolvidable primera mitad de la película.) Ni Ray ni Ethan entran a la casa con su hija ni con su sobrina en brazos. Ethan devolvía a Debbie a la "civilización". Y Ray entrega a sus hijos, especialmente a su debilidad, su hija Rachel —la mirada de Dakota Fanning y la energía que cruza con la tensión de Cruise son puro cine— a la tranquilidad familiar que sólo puede ofrecer el dinero. Ray sabe que él no puede ofrecer los bienes privilegiados en una sociedad en la que el coraje, la valentía y el sacrificio fueron descartados en ciertas lógicas vacías de integridad. Ray, ya sin casa, estará condenado a errar y a seguir corriendo, a no ingresar al aparentemente inmutable orden —por eso Boston queda en pie— de los que siempre tienen la manija. Es notable y reconfortante que los grandes artistas americanos, también ricos, se distingan por volver a contar la épica de los no favorecidos, una épica que es la sangre que también corre por las venas de esa América (del mundo), que entre sus diversas confusiones todavía es capaz de encontrar y contar estos grandes relatos. Ford, Springsteen y Spielberg siguen creyendo en la tierra prometida, a la que no se llega sin penurias. Es el cuerpo de Tom Cruise, un gran actor de cine que realmente trabaja para cada película, el que carga con el sacrificio de correr, saltar, matar y destruir para que en algún otro lado se pueda reconstruir. *Guerra de los mundos*, no apta para miradas superficiales, cínicas o irresponsables, es menos la historia de esa guerra que la historia de lo que cuesta construir y mantener lo conseguido. ■



Cine de autor

por SANTIAGO GARCÍA

Para definir a la excusa argumental que hacía avanzar la trama de sus films, Alfred Hitchcock acuñó el término MacGuffin. Dicho elemento era importante para los personajes pero no para el director. Es a partir de ese recurso que Hitchcock consiguió hacer un cine popular y entretenido, al mismo tiempo que se consagró como uno de los artistas más complejos y coherentes de la historia del cine. Más allá de esa excusa existía algo, todo un universo autoral que se expandía través de toda su filmografía. Es precisamente el mismo caso de Steven Spielberg que, de forma muy clara, se expone a la perfección en *Guerra de los mundos*. Toda la invasión marciana es un gran MacGuffin, la excusa precisa para que Spielberg hable de sus temas, desarrolle su universo. Eso no significa que su film sea descuidado, sino que todo está allí en función de sus obsesiones y sus inquietudes. Y con su siempre reconocible estilo visual.

Empecemos por el protagonista, Ray Ferrier (Tom Cruise), un hombre poco responsable, incapaz de darles a sus hijos un hogar como corresponde. Divorciado y con su ex mujer embarazada de su nuevo esposo. En 1977, Roy Neary (Richard Dreyfuss) dejaba a su familia, permitía que se derrumbara su hogar y todos lo abandonaran mientras él perseguía su obsesión por los extraterrestres. El director no podía retratar a su alter ego como un padre que tenía que cuidar a sus hijos, sino como un niño solitario e incomprendido que buscaba fuera de su entorno familiar la felicidad. En el documental que acompaña la edición en DVD 20º aniversario de *Encuentros cercanos del tercer tipo*, Spielberg explica su imposibilidad de volver



El de gorra es Spielberg. Todo el mundo lo sabe, pero a los diseñadores les gusta poner epígrafes.

a identificarse con alguien como Neary pues ya no se siente de esa manera, ahora (el documental es de 1997) cree en la responsabilidad de los adultos con respecto a los niños, de los padres con respecto a sus hijos. Pone en evidencia, entonces, que Spielberg ya no aborda el tema de los chicos abandonados desde el lugar de hijo sino del de padre. Este cambio de mirada explica que ahora sus personajes adultos realicen en sus películas el aprendizaje que los lleva de la irresponsabilidad a la responsabilidad.

Mucho se lo compara a Spielberg con Kubrick. Ambos realizadores brillaron en la ciencia ficción aunque su ideología es

opuesta. Aquí se nota una vez más. En *2001: odisea del espacio* Kubrick convertía a los monos en hombres a partir de la violencia y las armas. Aquí, Spielberg demuestra lo contrario. Luego de que Ferrier baja al infierno y mata, parece no tener ya más futuro. Sin embargo, luego, al ser capturado junto a otras personas, estas se unirán a él y lo ayudarán mediante la solidaridad a nacer de nuevo (la imagen es literal). Juntos se salvarán por caer en un árbol. Luego, al bajar, dejarán de ser monos –seres inferiores cazados como animales– para volverse humanos. Humanidad recobrada a partir del bien y no del mal. La visión exactamente opuesta a Kubrick.



Elogio de las 3D

por GUSTAVO NORIEGA



También se observan con muchísima claridad las raíces cinematográficas del director, declaradas con orgullo y utilizadas a la perfección. Al melancólico héroe fordiano y su relación con la sociedad, hay que sumar la grandilocuencia y la pasión visual de Orson Welles y el perfecto conocimiento de la puesta en escena para transmitirle al espectador todas las emociones posibles al estilo de Alfred Hitchcock. Spielberg es la suma de Ford, Welles y Hitchcock, más la emotividad de François Truffaut. Esta conjunción le da a su cine una riqueza que se percibe en cada imagen, en cada escena que construye de manera fascinante.

Cuando observamos que lo único que queda de la gente asesinada es su ropa, y que las cenizas caen como si fuera nieve, la clara referencia al Holocausto potencia la emoción y la memoria de los espectadores. Los genocidios no le ocurren sólo al grupo que padece desde el lugar de víctima. El Holocausto le ocurrió a la humanidad entera. En un artículo sobre Fritz Lang, Andrew Sarris decía que en un siglo que albergó al Holocausto y a Hiroshima, uno no se siente paranoico, uno realmente está siendo perseguido. La imagen del tren en llamas resume tantos y tan variados temas, que la emoción que produce es auténtica y compleja. Lo que finalmente convierte a Spielberg en un cineasta extraordinario es su capacidad de sumar. Sumar a los directores mencionados, sumar sus temas al gran espectáculo y sumar imágenes y referencias de momentos clave de la humanidad con sus propias imágenes. Esto es lo que convierte a Spielberg en lo que es: sin duda, el más importante de los cineastas contemporáneos. ▀

Inventor del blockbuster arrasador con *Tiburón* en 1975, Steven Spielberg se convirtió, sin embargo, en el último refugio que tiene el cine frente a las grandes producciones. No porque ahora haga películas chiquitas, claro, sino porque, a diferencia de quienes han realizado los últimos megahits, no ha dejado de pensar en las formas y herramientas cinematográficas adecuadas. Se estaba haciendo difícil para una persona adulta ver estas películas: proliferación de súperheroes con más o menos *angst*, sagas interminables atiborradas de merchandising y sobreabundancia de efectos digitales conforman un menú adolescente ante lo que no hay mucho de qué agarrarse. *Guerra de los mundos* pone las cosas en su lugar, desarrolla un cine fantástico espectacular y deslumbrante pero que a la vez tiene un anclaje concreto en la realidad. Spielberg expresa en sus películas preocupaciones personales, políticas y sociales como la mejor producción independiente al tiempo que no renuncia a la función primigenia del cine, que es la de registrar el mundo real. De los valores temáticos de la película, de su relación con la historia del cine americano y la cultura popular contemporánea se han ocupado mis compañeros. Me gustaría aquí resaltar el hecho de que Spielberg ha controlado el fenómeno del digitalismo y lo ha puesto en su lógico lugar complementario.

Las grandes escenas de *Guerra de los mundos* involucran, siempre, el cuerpo y la mirada. Hay personas que miran algo fuera de lo común y las dimensiones de lo que sucede tienen escala humana. Basta comparar la escena del sótano, el tren en llamas, los cuerpos en el río, el avión en la calle, el acoso a la camioneta y hasta el primer ataque extraterrestre con las escenas más opulentas de cualquier otro blockbuster para ver la diferencia entre dos concepciones distintas de realizar este tipo de espectáculos. Tomemos uno de los mejores ejemplos, como lo son las dos ediciones de *El Hombre Araña*. En las películas de Sam Raimi se repite una y otra vez una toma desde una posición de cámara imposible: es cuando el superhéroe se desplaza entre los edificios de la ciudad. Naturalmente se trata de un efecto digital combi-

nado con el fotográfico. La "cámara" que toma al arácnido no puede existir y a la irrealidad de su posición se le suma la textura artificial de los efectos digitales configurando un mundo de maravillas pero al que se le ha escamoteado cualquier contacto posible con el mundo real. La enfermedad infantil del digitalismo llegó al extremo de hacer una película como *El expreso Polar* (que deliberadamente no vi) basando personajes en un actor como Tom Hanks pero que, de alguna manera, actúa digitalizado. No se trata de un ataque de conservadurismo que reniega de nuevas tecnologías sino de la verdad irrefutable que dice que el registro fotográfico es más rico, más lleno de detalles, más heterogéneo que cualquier animación. Hay en la cara de un ser humano más de cuatrocientos músculos: las combinaciones de sus movimientos son infinitas y no hay dibujo digital que pueda simular esa complejidad. De ahí esos rostros redondeados, lisos, inhumanos que remedan más al plástico que a la carne humana. Volviendo a *Guerra de los mundos*: allí la cámara se ubica donde debe estar, junto a los seres humanos, que miran fascinados y aterrados algo desconocido. Cada plano de maravilla, resuelto con recursos que raramente apelan a la digitalización, tiene su contraplano que muestra a los protagonistas en el sencillo acto de mirar. Las naves extraterrestres no aparecen en el espacio en multitudes (como la flota absurda que se ve desde un plano "aéreo" en *Troya*, construida a puro copy-paste) sino de a una, espeluznantes en su singularidad. Y de a uno aparecen los invasores en el sótano, acompañados por esa reptílica máquina de mirar que busca terrícolas escondidos. Objetos reales o maquetas, actores o muñecos, el avión, el tren, los cadáveres flotando, el ferry boat, son cuerpos realmente existentes, contundentes en su materialidad, orgullosos de sus tres dimensiones. El cine ya carga con la maldición de tener que reducir el mundo a dos dimensiones para poder capturarlo y reproducirlo. Spielberg lo sabe y solo le agrega la maldición de la digitalización cuando es indispensable, como en el irrecuperable mundo de los dinosaurios. ▀

Día del padre

por MANUEL TRANCÓN

Decir que una película que tiene la palabra "guerra" en su título no trata sobre una guerra es, por lo menos, arriesgado. Agregar, encima, que un tanque hollywoodense con las secuencias, con el uso más creativo de efectos especiales en escenas multitudinarias en años, es, en verdad, un drama intimista sobre una familia, puede rozar la estupidez. Bueno, ahí va: *Guerra de los mundos* no es "una" de guerra, trata sobre una familia que se enfrenta a una catástrofe de proporciones planetarias e intenta sobrevivirla.

La lucha entre los soldados humanos y los extraterrestres está contada desde el punto de vista de los civiles. Las acciones de los militares para defenderse de los alienígenas son por completo inútiles, y los soldados demuestran estar tanto o más desorientados que los civiles: si sus armas se vuelven del todo obsoletas y no pueden defender nada, el ejército pierde su sentido de ser. Encima, no son los militares los que resultan efectivos contra los extraterrestres, sino organismos muy primitivos, toda una humillación para los muchachos de Rumsfeld. Pero tampoco es un manifiesto pacifista, trata de otra cosa, indiferente tanto a la épica guerrera como al discurso de paz y amor entre los pueblos.

Guerra de los mundos es una película sobre convertirse en padre y las decisiones difíciles que se toman para llegar a serlo. (En el medio está la invasión que puede acabar con la especie humana, pero esa es una circunstancia, no el centro del drama.) Ray (Tom Cruise) es un hombre ordinario en tiempos extraordinarios, al que cada error le puede costar no sólo su vida sino, también, las de sus dos hijos. Ray comienza siendo un par de los hijos, un inmaduro que no asume su paternidad.

Cuando su ex esposa (Miranda Otto) se los deja por un fin de semana, le dice que los cuide con tal tono de desconfianza, que deja en claro que Ray funciona casi como un hijo más para su ex mujer. Y cuando se desata la catástrofe, lo que él hace es viajar hacia Boston en busca de la casa de sus ex suegros, donde ella y su actual esposo están pasando el fin de semana. Para que los niños se reúnan con su madre pero, también, para esconderse él debajo de la



pollera que, espera, lo protegerá. Y el viaje en medio de peligros extremos y ante el constante riesgo de muerte es la travesía que el personaje hace para convertirse en padre. Y serlo implica responsabilidades, sobre todo en una situación tan extrema en la que cada error se paga con la vida. Entonces, el crecimiento es traumático. Si deja entrar a la turba que intenta subir a la camioneta en la que viaja con sus hijos, la van a romper porque son demasiadas personas, pero si no los deja entrar está salvándose mientras ve cómo mueren miles a su alrededor. Y peor es la resolución de asesinar a Ogilvy (Tim Robbins) para que no mueran Ray y su hija (Dakota Fanning). Son todas decisiones sobre la sobrevivencia, y en ese nivel no hay forma en que no haya pérdida. Cualquiera sea la opción que se elija, alguien va a morir. Todas las posibilidades son malas, y él tiene que tratar de elegir todo el tiempo la "menos peor". Pero en una situación en la que están aniquilando a todos los humanos, eso implica hacer cosas muy salvajes, que la misma persona no se hubiese imaginado capaz de realizar, como optar entre dejar que Ogilvy sea libre de gritar todo lo que quiera, a riesgo de que los extraterrestres lo escu-

chen y maten no sólo a él sino también a Ray y a su hija, o hacerlo callar a la fuerza. Entonces, elegir es morir todos dejándolo hacer a Robbins o salvarse sólo Ray y su hija. Y para eso sacrifica a alguien. En este caso, todo se vuelve más grave, por el peligro que corren, y porque en medio de tanta muerte todos se desensibilizan. Pero la mirada de Spielberg no, y a esta muerte, que puede parecer insignificante en medio de la carnicería, la muestra con total gravedad, dejando en claro que hay un más allá de la ética pragmática. No es sólo vivir o morir, también es cómo y bajo qué condiciones seguir vivo.

La desesperación de Ray es consecuencia directa de la situación: trata de salvar a sus hijos y siente a cada paso que no está a la altura y, también, en su lucha por proteger a su hija, intenta no sólo que sobreviva sino que, además, no vea la destrucción y la gente asesinada. Y el crecimiento es doble porque él crece y se convierte en padre, pero eso implica que debe dejar ir a su hijo mayor para que haga su vida, y al mismo tiempo aceptar que no va a poder proteger a su hija menor de todo, y que va a experimentar cosas que nunca hubiese deseado para ella. ▣

BATMAN INICIA

Batman Begins

ESTADOS UNIDOS

2005, 141'

DIRECCIÓN Christopher Nolan

PRODUCCIÓN Larry J. Franco, Charles Roven, Emma Thomas

GUIÓN Christopher Nolan, David S. Goyer (basado en personajes de Bob Kane)

FOTOGRAFÍA Wally Pfister

MONTAJE Lee Smith

MÚSICA James Newton Howard y Hans Zimmer

DISEÑO DE PRODUCCIÓN Nathan Crowley

INTÉRPRETES Christian Bale, Michael Caine, Liam Neeson, Katie Holmes, Gary Oldman, Cillian Murphy, Tom Wilkinson, Rutger Hauer, Ken Watanabe.



En construcción

por JAVIER PORTA FOUZ

Luego del mucho ruido de *Memento* y las pocas nueces de *Noches blancas* (remake de la noruega *Insomnia*, más áspera y sin Robin Williams), el inglés Christopher Nolan fue a buscar a la gran industria y ha encontrado algo. Y lo ha hecho en el revoltijo que era a estas alturas una franquicia agonizante. Luego de los dos Burtons y los dos Schumachers, todo hacía pensar que el hombre murciélago solamente esperaba el tiro de gracia en el cine, para no volver al menos por un par de décadas. El primer *Batman* de Burton deslumbraba visualmente en su primera mitad (en el lejano 1989) y comenzaba a hacer agua en la anodina narrativa de acción de la segunda parte. Su segundo *Batman* (que se llamó acá *Batman vuelve*, y no "Batman regresa", como se leyó en más de un lado por estos días) fue una película personal, en la que dio rienda suelta a su querido freakshow; un relato fascinante y mucho más un film de Burton que un film del superhéroe. Luego llegaron los dos mamarrachos de Schumacher, uno menos iluminado y el otro más colorinche: dos basuras irredimibles, dos películas taradas. El *Batman inicia* (un título que no pertenece al castellano) de Nolan es, prima facie, una película que explica. Esto significa que en lugar de dar por sabidas ciertas características del personaje, se dedica a mostrar la construcción del héroe. Algo similar a lo que hacía Raimi en la primera *Spiderman*, pero con más osadía y sin ningún apuro por llegar a la instancia de mostrar las primeras actividades de Bruce Wayne como el encapuchado. Hay

algo de apasionante en la confianza de Nolan en la historia que tiene para contar y en cómo abre el juego al retardar la llegada de las imágenes prototípicas del héroe. Hay también una hábil dirección orquestal del equipo de actores. En lo perturbado de la mirada de Christian Bale, en su constante desasosiego, reconocemos al héroe en ciernes. Bale expone su lado oscuro, pero sin el brutal cinismo que brindaba en *American Psycho*. El *Batman* de Burton, Michael Keaton, había sido un raro hallazgo, tal vez porque su personaje de bajo perfil iba bien con la dark y feliz sobrecarga visual burtoniana. De Val Kilmer y de George Clooney apenas puede decirse que fueron fagocitados por dos películas que podían quitarles los rasgos, ya no sólo actorales sino humanos, a cualquiera. Pero Nolan y su equipo no sólo aciertan con el puntiagudo Bale. Gary Oldman sorprende en su amarronado Gordon, Morgan Freeman hace jueguito y Michael Caine parece haber nacido para hacer de Alfred, y cada uno de sus "never" (*nevva*) se inserta con filo en la construcción, ladrillo a ladrillo, del héroe. El proceso de transformación que va desde un joven aturdido en busca de venganza hasta un justiciero furioso abre el relato a los riesgos que conlleva apostar por una construcción tan clara y dura en tiempos de sobrecorrección política, y son justamente los resguardos (los padres de Wayne eran ricos pero buenos) los que banalizan en parte los ángulos filosóficos de este *Batman*, un murciélago menos freak y más sensato, dentro de lo

que cabe en un film de superhéroe adaptado de un cómic. El gran experimento de película de superhéroe con planos de cómic insertados en una estética sólida había sido la poesía en verde flúo del *Hulk* de Ang Lee (un relativo fracaso de público). Nolan decide eliminar las imágenes deudoras de la historieta y, a cambio, entrega una narración mayormente sobria, en la que la construcción de personajes es lo que más importa, incluso descuidando las peleas cuerpo a cuerpo, que se constituyen en los momentos más confusos y descartables de la puesta visual. Mucho aporta a la sobriedad y seriedad de *Batman inicia* la eliminación de la musicalización cocoliche, a fuerza de olvidables canciones para vender bandas sonoras de los dos Schumacher. En *Batman inicia*, la responsabilidad musical es de James Newton Howard y, sobre todo, de Hans Zimmer, que cita todo el tiempo uno de sus trabajos mayores, el de *Misión: Imposible 2*. Una música que connota progresión, construcción, que está más presente en la primera parte de la película, la mejor, la del lento parto del héroe. Luego, es cierto, aparecen algunas flaquezas en los enfrentamientos bueno-malos, y hasta en el cierre de la historia de amor, pero ninguna de estas cosas llegan a borrar la solidez y el rechazo de la indecencia de trabajar a pura fórmula en el trazado de los personajes. Nolan y su coguionista David S. Goyer se dieron cuenta de que para hacer funcionar un tanque no está mal parar la pelota, y pensar el próximo pase. No es poco hallazgo. ■

Once tipos de soledad

El director de *Una mujer infiel* (uno de los títulos "en argentino" más disparatados) tiene una película previa. Y algunos dicen que es muy buena y que ya tenemos una gran promesa. **por MANUEL TRANCÓN**



Hay dos fotos de *Una mujer infiel* y una, abajo a la derecha, de *Las aventuras de Sebastian Cole*.

Tod Williams dirigió dos películas que pasan bastante desapercibidas, al menos en Argentina. La primera se exhibió sólo en cable, y con la segunda, que se estrenó en cine hace unas semanas, las críticas de los diarios no fueron mucho más allá de analizar las similitudes y diferencias con la novela de la que es una adaptación, *Una mujer difícil* de John Irving; pero poco y nada de Williams. Es una pena, porque *Las aventuras de Sebastian Cole* fue la ópera prima estadounidense más estimulante desde, por lo menos, *Perros de la calle*; y *Una mujer infiel* es mucho más que la prolíja adaptación de una novela de un escritor prestigioso.

Las dos películas de Williams se parecen poco en su estilo y mucho en una cierta sensibilidad. En *Las aventuras de Sebastian Cole* los personajes están extraviados en un paisaje suburbano del que los protege el humor, y cierto sentido estoico de sí mismos y de su situación les impide verse como víctimas. Sebastian Co-

le (Adrian Grenier) es un adolescente con una familia en desintegración porque su padrastro les anunció que se hará la operación de cambio de sexo. *Las aventuras de Sebastian Cole* tiene un tono leve y descontracturado y podría durar media hora más (o menos). Los acontecimientos fluyen y acompañamos a Sebastian en un par de etapas de su trayecto, que incluye un viaje a Londres, volver, ir a una cárcel y atravesar el desierto en coche...

Es un fragmento de la vida de una familia tomado de manera que parece azarosa, pero no lo es. En cambio *Una mujer infiel* es una historia cerrada, casi asfixiante, con pocos cambios de escenario, donde cada elemento está pensado para funcionar en simetría, complemento o en oposición con otro: cada frase del cuento "The Door in the Floor" de Ted Cole (Jeff Bridges) resuena sobre el presente de los personajes, que a su vez está determinado por su pasado. Tiene menos humor que su predecesora, porque el tono es grave, aunque com-

parten la misma perplejidad. Tanto los planos como el montaje tienen una cadencia repetitiva que puede verse por ejemplo en la importancia de los coches: manejarlos, no manejarlos y conseguirse un chofer, ser perseguido por un auto, poner un guiño, no limpiar el foco del guiño... y el sonido e imagen de ese guiño que se repiten como un eco constante que, cada vez que aparece, aumenta su efecto sobre el presente. Cada elemento alimenta al posterior y se nutre del que le precede en una jerarquía donde todo gira alrededor de un centro que está en el pasado, en una ruta nevada donde los Cole fueron una familia por última vez.

"Cuanto más veo, más confusión", dice Tom Ripley (Dennis Hopper) en *El amigo americano* de Wim Wenders. La confusión también atraviesa las dos películas de Williams, con personajes que ya no saben cómo reaccionar ni adónde ir. Pero también invade la puesta en escena. Williams hasta ahora se dedicó a fil-

UNA MUJER INFIEL

The Door in the Floor

ESTADOS UNIDOS

2004, 111'

DIRECCIÓN Tod Williams
 PRODUCCIÓN Anne Carey, Ted Hope, Michael Corrente
 GUIÓN Tod Williams, basado en la novela de John Irving
Una mujer difícil
 FOTOGRAFÍA Terry Stacey
 EDICIÓN Affonso Gonçalves
 MÚSICA Marcelo Zarvos
 DIRECCIÓN DE ARTE Nicholas Lundy
 INTÉRPRETES Jeff Bridges, Kim Basinger, Mimi Rogers, Elle Fanning,
 Jon Foster.

mar espacios llenos de confusión y a seres para los que la vida está o en el pasado o en el futuro, pero no en el presente. Las vidas de Ted (Bridges) y Marion (Kim Basinger) están fijadas en el pasado. Tanto *Las aventuras...* como *Una mujer infiel* dan un papel central a la visión de los adolescentes Sebastian Cole y Eddie O'Hare (Jon Foster), cuando tienen que decidir en qué se convertirán. Deben elegir qué hacer con sus vidas, como si estuvieran recién por empezar. Los dos quieren ser escritores. Sebastian Cole intenta llegar a la escritura a través de una vida aventurera, intentando ser —de una manera bastante paródica— un Hemingway de suburbio. Y recién ahí sentarse a escribir libros. Eddie O'Hare quiere llegar a la escritura pasando un verano como asistente de un escritor consagrado, a la espera de que le revele su secreto. Los dos son películas de aprendizaje, pero no hay enseñanzas que se puedan transmitir al espectador. Es el aprendizaje en sí mismo el que interesa a Williams. No hay una moraleja porque el acento está puesto en la confusión, la extrañeza con que Eddie o Sebastian miran lo que los rodea y la extrañeza con que la cámara los mira a ellos. Ese momento de sus existencias en el que no saben qué camino tomar. Gente que busca su lugar, que todavía no existe y quizás nunca aparezca.

Ted le habla a Eddie, su discípulo y opo- nente, sobre lo importantes que son los "detalles específicos" para un escritor. Detalles específicos: las Air Jordan que usaba el hijo muerto el día del accidente, el gusto a frutilla de los besos de Aleksa Palladino y los caramelos que Sebastian Cole le da en la boca mientras *no* ven una película en el cine, los ganchos y las marcas en las paredes que deja la ausencia de las fotos de los hijos muertos cuando Marion se las lleva. Detalles que personalizan las situaciones y las marcan, como la suciedad acumulada por los años durante los que esas fotos

estuvieron colgadas. Es todo lo que queda de los dos hijos muertos, la tierra en las paredes y el dolor de sus padres. Los "detalles específicos" de *Las aventuras...* parecen casuales y marcan el descubrimiento de la vida por delante. En cambio los de *Una mujer infiel* son la carga del pasado que no se puede superar: la muerte de los hijos y el sentimiento de responsabilidad del padre que no pudo protegerlos. Entre un tono y otro está la muerte al final de *Las aventuras...* que termina de forma abrupta con la adolescencia de Sebastian y lo mete en una vida adulta llena de dolores irreparables, que va a ser la de los Cole de la siguiente película, Ted y Marion (Bridges y Basinger). Williams filma miniaturas a partir de una cuidadosa selección de detalles y fragmentos. Elige pedazos pequeños del bloque amorfo de la realidad y los mira de cerca. De ahí que de la voluminosa novela de Irving tome una fracción, o que de Sebastian Cole y de la inolvidable Henrietta Rossi de Clark Gregg sólo sabemos la parte exterior de sus acciones, no por qué las hacen. Son enigmas, y como tales son filmados por el director. En los contados momentos en que se explican, se vuelven más misteriosos todavía; las suyas son aclaraciones que engrandecen la zona de sombra. Ante cada situación no sabemos cómo reaccionarán porque casi no los conocemos. Son extraños con los que convivimos durante un rato y que nos dejaron husmear un poco en sus vidas. Personas solas que o no saben o no quieren comunicarse con los demás. Nadie entra, por ejemplo, en el silencio de la desconocida por todos Marion, que sólo deja ver su cara pétrea pero nunca saber qué le pasó. Lo demás hay que imaginárselo. La filmografía de Tod Williams recién empieza, pero ya muestra a un director con el talento suficiente como para imponerles a las imágenes un sentido y una estética que le pertenecen sólo a él. Y a nadie más. **A**

Si es verdad que las grandes novelas dan como resultado películas pequeñas-pequeñas, entonces ya es hora de ir poniendo en la enciclopedia el efecto contrario, conocido también como "Efecto *Los Puentes de Madison*", según el cual pequeñas-pequeñas piezas literarias, algunas de las cuales no merecen siquiera ser llamadas piezas y, mucho menos, literarias, dan como resultado grandes películas.

Una mujer infiel, con sus imperfecciones orgullosamente a cuestas, puede ser presentada como caso testigo de dicho efecto: está basada en una intermitente novela de un John Irving ya algo alejado de los deslumbrantes días de *El hotel New Hampshire*, *El mundo según Garp* o *La epopeya del bebedor de agua*; el libro en cuestión se llama *Una mujer difícil*, pero Tod Williams tomó la decisión de adaptar solamente su primer tercio, una suerte de largo prólogo en el que se cuenta la infancia de Ruth Cole, tras la muerte de sus dos hermanos en un accidente de auto, en particular, el verano en el que sus padres, Ted y Marion, se separan, y llega a sus vidas un adolescente llamado Eddie para convertirse en asistente de Ted y amante de Marion. Ted es escritor de ínfimos cuentos infantiles y pasa sus días pintando retratos de mujeres desnudas; Marion lleva en cada arruga de su espléndido rostro las huellas del accidente que le arrebató a sus dos hijos; Eddie quiere ser escritor y se parece mucho —físicamente— al hijo mayor de Ted y Marion; y Ruth todo lo ve.

Es justo y necesario decir que Ted y Marion son Jeff Bridges y Kim Basinger, dos actores de cine fuera de serie, pulidos por el paso del tiempo, exactos y preciosos, porque en sus máscaras queda contenido el cuento, ese hilván gracioso de una serie de eventos (de verdad) desafortunados, prodigiosamente percibido a través de dos personajes con muchos más bordes de los que logramos ver. **Marcelo Panozzo**

LA VIDA POR PERÓN

ARGENTINA
2004, 90'

DIRECCIÓN Sergio Bellotti
GUIÓN Sergio Bellotti, Daniel Guebel, Luis Ziembrowski
PRODUCCIÓN Alejandro Bellotti, Sergio Bellotti, Edgardo Pabano
FOTOGRAFÍA Hernán Baigorria
MONTAJE Santiago Ricci
MÚSICA Carmen Baliero, Wenchi Lazo
DIRECCIÓN DE ARTE Federico Mayol
INTÉRPRETES Raquel Albéniz, Oscar Alegre, Cristina Banegas, Belén Blanco, Eduardo Horacio, Julián Krakov, Esteban Lamothe, Andrés Mangone, Roberto Megías, Jean-Pierre Regueraz, Martín Tchira, Beatriz Thibaudin, Luis Ziembrowski.



Casa tomada

por TOMÁS BINDER

El desagradable personaje del Alan Alda de *Crímenes y pecados* nos dice cómo son las cosas: *If it bends, it's funny; if it breaks, it's not*. Y el tercer largometraje de Sergio Bellotti parece escuchar con atención: el secreto es llevar una estética a su límite, pero evitando siempre el quiebre aguafiestas. Se sabe, por otra parte, qué le pasa al que no arriesga.

0. 1° de julio, 1974: Murió Juan Domingo Perón. Alfredo, conscripto veinteañero recién incorporado a una unidad montonera, llega a su casa. Sin previo aviso, a su padre le ha pasado lo mismo que al General. *La vida por Perón* se centra en el punto de vista de su protagonista para observar el absurdo de un grupo de militantes que sitian casa y velorio del padre difunto: los *compañeros* han venido a "homenajear" al padre de Alfredo en la fecha histórica, y la ominosa incomodidad protagónica se proyecta a la del espectador, que maneja siempre la misma desinformación respecto de la invasión hogareña.

I. Las acciones transcurren en un único espacio pero este nunca se brinda en su unidad. Bellotti no se preocupa por proveer visiones orgánicas, ni en formas ni en contenidos. Elije casi siempre primeros planos para narrar la confusión; y la bidimensionalidad de la imagen y los encuadres acotados brindan puntas siempre fragmentarias que van construyendo la anécdota del film: miradas cómplices, encuentros furtivos, enfrentamientos asordados. Como la casa familiar que encierra relato

y personajes, los encuadres imponen una especie de claustrofobia que no decae hasta el final; y el peso que gana el fuera de campo mediante la negación sistemática del entorno —consecuencia de planos cerrados y datos esquivos— no hace más que acrecentar una sed de apertura (de espacio, de información) que sólo halla respuesta con la escena adyacente: la *fobia* surgida deviene en la necesidad de avanzar, de saber por qué ocurre lo que ocurre. Casi como en la progresión musical que exige el reposo, las escenas de Bellotti caen en cambio en otra tensión: dudas sucesivas, cine de la ansiedad. La densidad como principio rector del relato: en lo centrípeto de sus planos la película encuentra, no tan paradójicamente, una narración que avanza mediante la lógica de lo centrífugo.

II. Hacer una película sobre el peronismo siempre dará que hablar; y los que hablan de estos asuntos sienten especial atracción por certezas y valores unívocos. El director de *Sudeste*, por suerte, no provee clausuras tranquilizadoras. Como sucede con todo en el film, el duelo —la complejidad— peronista se ve también desde el escorzo: al espacio hecho fragmento se suma la negación de la totalidad exterior, que sólo ingresa mediatizada por la televisión o la radio. Tenemos a estos personajes ante el día crucial y nada más: las dos solteras comentan supersticiones y permanecen inertes ante los discursos de la TV; los *canallas* sindicalistas comen pan con manteca en obscuro plano detalle; la juven-

tud armada lucubra su plan mesiánico en habitaciones imprecisas. Lugares comunes para todos, es verdad; pero a *La vida...* no le interesa decir grandes cosas sobre el asunto de Perón, la izquierda o la derecha, sino más bien suspender el juicio y hacerse algunas preguntas sobre el fin, los medios y la voluntad de algunos hombres. Lo que presenta es laberinto espacial e ideológico a la vez, mediante una apuesta que encuentra su verdad en el límite de lo grotesco. Bellotti habla de "corrimiento de la realidad"; las situaciones y personajes de *La vida...* no llegan a estar del lado de la parodia ensoñada de algún Buñuel, pero pegan en el palo. Lo que la mantiene del otro lado es la seriedad con la que se toma las estridencias que la componen: hay algo de este film que recuerda a Favio, y quizá se trate de la convicción con la que guionistas y director afrontan la alegoría de turno. Se ha catalogado a la película de Bellotti de comedia; la densidad del universo que propone niega muchas de las posibles risotadas.

III. Como en *Sudeste*, acá se reniega de la precisión de un centro. Concepto *noir*, como la psicosis que impera en el velorio: el funeral televisado se confunde con la ficción patriótica de los *compañeros*. El desconcierto de Beba ante la identidad del cadáver va en tandem con la sentencia de Alfredo: "¿No te das cuenta de que yo soy el hijo de Perón?". Nadie sabe muy bien quién es Perón o qué es Perón en la película. Ocurre que Bellotti prefiere las preguntas a las respuestas. Salud. ■

“Una película no transforma nada”

Belloti, junto a Guebel y Ziemkowski en el guión, indaga uno de los períodos menos transitados del cine nacional, interrogándose acerca de nuestra identidad. **por GABRIEL ZAYAT**

“Yo no quiero directores, yo quiero técnicos de la industria cinematográfica, quiero reflectoristas”, le dijo un comodoro, director de la ENERC, a Sergio Belloti en su segundo día de escuela, a sus 22 años. Con esta película, el director está decidido a saldar una cuenta pendiente consigo mismo, y a participar en la pelea por la memoria histórica. Todo sucede en una sola noche, la del 1º de julio del 74. Esa noche muere J.D. Perón, y un grupo de combatientes deciden llevar a cabo una hazaña llena de heroísmo: salvar a la patria secuestrando el cuerpo del general.

¿Cómo surge la idea del film?

La película surge de una bella idea de Luis Ziemkowski. Una idea muy ambiciosa y muy peligrosa al mismo tiempo, porque no tiene resolución. Guebel arma el guión, luego lo supervisamos y lo trabajamos junto con Luis. Frente a cuestiones políticas que uno vivió, uno es un pulcro político. Lo que tocamos fue el 1º de julio del 74, y como yo pertenezco a una generación bisagra, todo eso lo viví. Cuando Perón nos echa de la plaza, porque yo también estaba ahí, no echa solamente a los montoneros, nos echa a todos. Echó a una juventud de la Plaza de Mayo, y ahí se acabó la historia. Entonces teníamos que hacer una película que tuviera que ver con esa ingenuidad y esa cuestión vertical del peronismo. Convengamos en que tanto Luis Ziemkowski como Daniel Guebel y yo, no somos peronistas. Pero nunca fui antiperonista, ser gorila es muy feo. **¿Qué fue lo que te atrajo de ese momento histórico?**

Lo que sucede en la película pudo haber sucedido realmente, y teníamos varias opciones para llevar adelante el relato. Hay gente que me critica, y me dice que si yo hubiera llevado todo esto al delirio total, entonces la cosa entra por otro lado, y lo político se diluye. Pero yo no quería que lo político se diluyera, yo tomé el otro camino. Nosotros trabajamos corriendo la realidad, todo lo que sucede dentro de esta casa tabicada, con las persianas bajas,

podría haber sucedido en cualquier otro operativo militar. Un grupo armado con un único objetivo: llevarse el cadáver del padre muerto de un compañero, para cambiarlo por el de Perón, y así poder salvar a la patria. Eso es lo que a mí me interesa del combatiente. Porque estés o no políticamente de acuerdo, a mí no me mueve un pelo, no nos olvidemos que mucha gente dio la vida por un ideal. Esta es justamente la defensa de estos muchachos y de Alfredo, el protagonista. Es al mismo tiempo mi decisión como director, defender a una persona cuya moral ha sido dar la vida por un ideal. Esto para mí es lo sublime.

¿Se critica algo de ese modo de militancia?

Sí, existe una crítica, desde un punto de vista con conocimiento de causa. Yo no critico la vocación del pueblo por ser peronista, no es esa la crítica. Esta se construye así: dentro de un grupo armado, cuando se distancia del pueblo cada vez más, las cosas resultan totalmente arbitrarias y puede suceder este tipo de hechos. Yo, realmente, hago una crítica diciendo que esta gente también era así, tenían este otro aspecto. A ellos no les interesaba el padre de este chico, porque para ellos era un “canalla menor”. No les tembló el pulso al tener que reventarlo, y como era parecido al general Perón “...hacemos el cambio y listo, compañero. La patria está adelante, el movimiento está adelante, y después usted y todos sus problemas personales”. Todo esto no hay que pensarlo desde un punto de vista moral, son objetivos. A mí no me parece que eso esté tan mal, al Che Guevara o a Fidel no les tembló el pulso cuando hubo que matar a los acérrimos enemigos de la revolución. Pero no admito la censura, la tortura, ni estoy de acuerdo con que el fin justifique los medios. Todo esto es parte de lo que se plantea en el film.

¿Cómo pensás que puede repercutir en la gente de tu generación?

Yo creo que la película es un cachetazo a cierta impunidad, y a algunos que pueden sentirse involucrados y aludidos, que pueden criticar al film preguntándose: “¿Qué significa, que éramos todos pelotudos?, porque



esos tipos son unos zombis, unos boludos sin discurso político”. Pero las pelotas no tienen discurso político. Reciben órdenes, dan órdenes y se comportan celularmente. Y cuando se desenlazan los hechos, uno de los personajes exige que en el discurso apócrifo del general, aparezca el socialismo. Entonces, ¿sienten el cachetazo y se sienten aludidos, porque les toqué la cola a sus combatientes? Esto no es así, yo estoy inventando, esto es ficción. Yo remarco que a los actores y a mí nos ganó la ficción pura. Me olvidé de todo lo demás, de la connotación y de lo que pudiera suceder, una vez que estuve filmando.

¿Cómo fue el trabajo con los actores?

Llamamos a dos ex comandantes para que les dieran una charla al equipo técnico y a los actores. Para ofrecerles una lección acerca de qué se trataba todo esto y de lo que significaba ser un guerrillero en ese momento. No un subversivo ni un terrorista, un guerrillero, que nunca se debe confundir con terrorista; eso es una pavada ▶



total. En mi película hablo de guerrilleros, de combatientes. Para mí los actores tenían que ser jóvenes. Toda esta gente tenía 21 años cuando estaban con los fierros. Pero el problema era saber qué mierda pasaba por la cabeza de estos actores. Ellos no habían nacido, no tenían la menor idea. Entonces había que insertarles el chip, el famoso chip. Hubo que hacerlos leer, explicarles, y después dejarlos interpretar, porque tampoco podés estar muy encima.

¿Cómo se hizo para trabajar toda la acción en un mismo espacio?

La casa no era lo suficientemente grande como para disfrutar los espacios. Hubo que fragmentar mucho, trabajar con mucho plano corto, no podía ir a los planos largos, un poco por una cuestión de presupuesto. Pero el plano siempre yendo, como buscando y de pronto encontrando. Se arma una cuestión laberíntica. Siempre en el marco de la casa, no se podía salir de ese lugar. Todo lo que es el afuera pasa por la televisión, y ahí se está viendo el entierro del padre de la patria. Mientras adentro de la casa está sucediendo otra muerte, un simulacro de entierro, del padre de Alfredo. Ese simulacro que tiene relación con el cuento de Borges, en donde se

cuenta que mientras a Eva la están velando en Buenos Aires, en el Chaco se está simulando, con un muñequito, otro entierro.

Los personajes de tus películas son siempre los perdedores. ¿Por qué?

Anoche estaba pensando que a los perdedores los unen la solidaridad y el sentido común. Para los ganadores el sentido común es el nombre de un detergente. En cambio, el perdedor tiene mayor diversidad de cosas sobre las cuales opinar, no es tan consecuente; es más ambiguo, más amoral, y está jugado por una idea. Por eso, a mí me gusta mucho más la vida de un perdedor que la vida de un ganador. Sinceramente, no sé qué es ser ganador. Y nosotros pertenecemos a una generación perdedora, el que niega que perdimos es porque realmente quiere negarlo todo. Nos han pegado una paliza, y eso es indudable.

A través de tus películas mantenés un estilo muy particular.

Cuando uno descubre la escritura del otro, empieza a surfear sobre esa escritura. Guebel es una persona que corre la realidad, un guionista a quien es muy difícil filmar, porque te pone frente a una situación tan ridícula, que si vos das un mal paso podés caer en un falso grotesco. A mí me gusta lo que él es-

cribe, y a él le gusta lo que yo hago. Pero yo surfeo sobre la letra de Guebel y Ziembrowski, hablo con ellos, que son distintos, que no tienen que ver con el cine directamente, y hago la película que yo quiero. Toco temas que parecen ser bastante diversos, pero están unidos. Son los perdedores, como vos dijiste. Meterse en los climas de los perdedores y jugarse con los perdedores es un estilo. No puedo hablar de una cosa que no conozco.

¿Cuáles son tus expectativas respecto a la recepción?

Lamentablemente, va a generar controversias, que yo no voy a saber discutir, porque no me interesan realmente. Con esto no quiero decir que soy un hijo de puta que me estoy cagando en todo esto. Al contrario, lo digo con el mayor de los respetos y con toda mi confusión política. Con lo que sí puedo discutir es con mi entendimiento sobre la cuestión militar. Yo he estudiado todo esto, he participado, y sé perfectamente de qué se trata. Por supuesto que sabemos que va a ser polémica, pero yo estoy tranquilo con eso. De mis tres películas es en la que más seguro estoy, y me gusta mucho. Entonces la quiero, y la voy a defender para que la vea la gente.

¿Puede ayudar a modificar las cosas?

Me interesaría que pueda ser apreciada y entendida también por esta generación. Pero no para cambiar la vida, una película no te cambia la vida, eso está claro. Esos que dicen "yo voy al cine 15 veces por semana, y la verdad es que a mí el cine me cambió la vida", que se vayan a lavar el culo. Es simplemente una parte de la vida, una película no transforma nada. No se puede decir que llegó la hora de los fierros, aunque todos sepamos que al enemigo se le gana militarmente, no políticamente. Por eso existe la revolución. ■

[HTTP://USUARIOS.ARNET.COM.AR/VIDENEWFILM](http://usuarios.arnet.com.ar/videnewfilm)



**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.

ESAS CUATRO NOTAS

ARGENTINA
2004, 90'

DIRECCIÓN Rafael Filippelli

GUIÓN Rafael Filippelli, Hernán Hevía, David Oubiña, Santiago Palavecino

FOTOGRAFÍA Carlos Essmann, Paola Rizzi y Martín Mohadeb

EDICIÓN Alejo Moguillansky

SONIDO Hernán Hevía y Federico Esquerro

MÚSICA Gerardo Gandini, sobre la ópera *Liederkreis*.



La operación Gandini

por EDUARDO A. RUSSO

Esas cuatro notas comienza con precisión y materialidad reveladoras. Gandini interviene un piano, instalando tornillos entre las cuerdas. El instrumento que opera es el que Robert Schumann cultivó tempranamente hasta el extremo de —cuenta la leyenda— dañarse de modo irreversible una mano, por usar un aparato para mejorar su digitación, y tener que dedicarse a componer. Otra versión, más probable, cuenta que el paso forzado se debió al daño ya causado entonces por los medicamentos contra la sífilis. Situación casi cronenberguiana: un cuerpo máquínico, la enfermedad como motor de una transformación. En pantalla, el piano es una máquina en relación con otra colectiva: el Teatro Colón. Filippelli instala, en el mismo comienzo, los ángulos y vectores que tensan *Esas cuatro notas*: Schumann/Gandini/Teatro Colón. El cine ha estado largamente presente, directa o indirectamente, en Gandini. Desde la ópera de cámara *La pasión de Buster Keaton* (1970-78), pasando por las evocaciones de Tarkovski en la *Primera Sonata* (1995). También estuvo Schumann, mucho antes de *Liederkreis* (2000). La ópera despliega el drama encarnado y visible de una música hecha cuerpo y espacio. Registrándolo obsesivamente, *Esas cuatro notas* —con su título lacónico, que evoca la forma en que Schumann describió su *Carnaval* (1835)— es acaso la apuesta más extrema de Filippelli, que hace honor a esta pieza límite. Schumann, fantasma romántico y dramático por excelencia, era varios a la vez, en una es-

cena que incluía no sólo amores y rencores reales e imaginarios, sino también el desdoblamiento en dos identidades con las que solía firmar en la revista de música que fundó, en 1834, y dirigió por una década. Allí escribía como Florestan (que encarnaba su costado enérgico, impetuoso y hasta violento) o como Eusebius, que representaba su lado lírico y contemplativo. Puesta en escena del círculo romántico, un torbellino en cuyo centro imperaba un extraño modo de reposo. En un artículo sobre *Liederkreis* (en *Punto de Vista* 69), Federico Monjeau destacaba la violenta reacción que la ópera de Gandini despertaba en el público habitual del género, sin estar guiada por el menor afán de provocación. En cierto modo, las iras tradicionalistas del Colón —atravesado por la percepción cuasideportiva de las *performances* musicales y escénicas que lo caracterizan— ante esta *operación en la ópera* podría compararse a las furias que acostumbra desatar cualquier proyección de algún Straub-Huillet. El escándalo nace de la comprobación de la intransigencia y la integridad, intactas en el núcleo mismo de cada obra: allí acecha algo irreductible. Gandini, como Straub-Huillet, deja al desnudo la afectación hipócrita, la ostentosa vacuidad del entorno estético habitual. Y Filippelli prosigue ese movimiento desde el cine con una operación similar en el más straubiano de sus films, y también el más misterioso. Una de las perplejidades que despierta la música de GG (y que redobla *Esas cuatro notas*) nace de cultivar en el espectador una doble y

simultánea conciencia: por una parte, esclarece su forma y materia, promueve el íntimo entendimiento del lenguaje secreto en la música de Schumann. Pero al mismo tiempo, no impide que emerja la emoción intensa. Mente y cuerpo, lo abstracto y lo concreto, trabajan en conjunto. La ópera en Gandini extiende esa experiencia desdoblada y complementaria mediante recursos poéticos, gestuales y escénicos, que Filippelli registra con ojo atento a sus geometrías y desbordes. El libreto de Alejandro Tantanian y la puesta de Rubén Schumacher para *Liederkreis* trabajaron en ese sentido. Gandini comentó a Filippelli que el film le había restituido el misterio de la ópera. Al mismo tiempo, podemos agregar, contribuye a iluminar sus fundamentos y la relación íntima —frecuentemente desdeñada— que esta mantiene con el cine. En 1834, Schumann fundaba su *Davidsbundle* —la Liga de David—, máquina romántica de combate contra esa particular forma de reacción de la medianía burguesa, por entonces identificada como filisteísmo. *Carnaval* termina con la marcha de la Liga de David contra los Filisteos. Midiendo los desplazamientos y constantes instalados por tiempo y espacio, Gandini y Filippelli prosiguen, con *Liederkreis* y *Esas cuatro notas*, esa larga —y tanto o más necesaria que hace 170 años— marcha contra el filisteísmo hoy imperante, cínico y brutal, en la música y el cine. El doble gesto instala a esta operación en un plano, que es tanto poético como eminentemente crítico. ▀

KUNG-FUSIÓN

*Gong Fu*CHINA / HONG KONG
2004, 99'

DIRECCIÓN Stephen Chow
GUIÓN Stephen Chow, Xin Huo, Tsang Kan Cheong y Chan Man Keung
PRODUCCIÓN Stephen Chow, Po Chu Chui, Jeffrey Lau, Bill Borden, David Hung, Wang Zhonglei, Hai Cheng Zhao, Rita Fung y Connie Wong
MÚSICA Raymond Wong
FOTOGRAFÍA Hang Sang Poon
MONTAJE Angie Lam
INTÉRPRETES Stephen Chow, Kwok Kuen Chan, Wah Yuen, Qiu Yuen, Siu Lung Leung.

La vecindad de Chow

por MARCOS VIEYTES



UNO (BUSCA LLENO DE ESPERANZAS). Ya hace cosa de un mes que trato infructuosamente de articular en un texto más o menos compacto algunas ideas que no deja de generarme esta película. Tanto es así que una noche llegué a soñar que lo lograba. ¿Se imaginan algo menos estimulante que hacerse la crítica? Entonces me dije que debía conformarme con escribir lo que saliera y *como* me saliera, aunque el producto de ello no fuera más que la relación de mi confusión tras la visión de *Kung-Fusión*.

2º. Lo primero es lo primero: ¡bienvenido sea el estreno comercial de esta película teniendo en cuenta el flaco panorama de títulos distribuidos este año! Desde hace mucho tiempo se viene reclamando —especialmente desde las páginas de esta revista— que las distribuidoras manifesten un criterio más amplio a la hora de traer películas, y la presencia de esta junto a otras orientales como *The Ring* o *The Eye* no puede más que celebrarse. En lo que concierne a la película —o a mi relación con ella, verdadera materia de esta crítica—, debo aclarar que las preguntas que me he planteado iluminan mejor las causas por las que no me entusiasmo lo suficiente como para sentirme



flechado por ella, más que todas las razones por las que continuó favorablemente dispuesto a su recepción.

III. Desde que terminé de ver *Kung-Fusión* que estoy preguntándome si me gusta. Miento: una vez vista contesté que me gustaba y aún sigo pensándolo, pero sin saber muy bien por qué no puedo encontrar una razón que fundamente mi respuesta. Cuando el pasado viernes iba en colectivo por Jujín, casi a la altura de Córdoba, me percaté de que el universo de esta película, así como el de *Shaolin Soccer*, es el de la niñez: una niñez que se manifiesta por el afán lúdico de todos los personajes (adultos incluidos), el despliegue físico, la cinemática veloz del dibujo animado actualizada por el digital y la completa ausencia de erotismo. ¿Acaso serán estas las razones de mi pasajero disfrute? ¿La preferencia de Chow por el juego infantil en detrimento de un conflicto narrativo fuerte? Aunque no lo descarto, me resisto a creer que una preferencia argumental haya tenido más peso crítico que la puesta en escena de dicho contenido.

Cuarto. A ver si puedo ser un poco más claro: *Kung-Fusión* es una película-batido com-

puesta de varios ingredientes a cual más sabroso que, sin embargo, no logran cuajar por completo en mi memoria. Así, sucede que recuerdo más el sabor de las partes que el del todo. Esta versión cómica de la versión religiosa de la violencia original de *Fukasaku* que Scorsese ha venido filmando desde hace más de treinta años, la cruza entre Bruce Lee y el superhéroe occidental, y los musicales clásicos como una forma de las artes marciales (o a la inversa) me deleitan episódicamente, pero no creo que se integren en un conjunto sólido.

5. Una de las tantas fórmulas que posiblemente expresen el sincretismo cinematográfico de esta película (¿y del cine industrial hongkonés?): *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* + *Sombrero de copa* + *Pandillas de Nueva York* + *Operación Dragón* + el *Correcaminos* = *Kung-Fusión*.

Seis. En el artículo *Raúl Ruiz y la deconstrucción de la teoría del conflicto central*, Adolfo Vázquez Rocca dice que “el que tiene en cuenta el azar y es capaz de equilibrarlo con la voluntad, puede dar un cine muy distinto del (¿mainstream?) norteamericano, en el que sólo juega la voluntad”. Quizás esto es lo que haya hecho Stephen Chow en *Kung-Fusión*, y de allí provenga mi desconcierto. O quizá no, y resulta que este señor también ha calculado la fisonomía aproximada del azar, para darnos tan sólo su apariencia. Sea el caso que fuere, se le agradece la diversión.

7º. He visto excelentes películas a las que el público despacha sin más por *voladoras*. Más allá de lo que el impreciso término signifique (significado que, supongo, está más cerca de categorizar toda película que se aparte de ciertos lugares comunes narrativos, que aquellas cuyos protagonistas se destacan por las destrezas aéreas que practican), siempre he pensado que el heterodoxo pero gráfico adjetivo delata la pobreza imaginaria del usuario. Pero ¿no será que todos estos enrevesados comentarios míos obedecen a la misma causa? Quiero creer que no. En todo caso, ahí va el consejo que Coleridge supo darle a todo lector de poesía, a modo de advertencia para espectadores deslumbrados por el sentido común: “Suspendan la incredulidad”.

OPOCHOPO. Ojalá que el éxito de esta película motive el estreno de *Shaolin Soccer*.

8 Y 1/2. Si la estrenan, ojalá que lo hagan sin restarle los 26 minutos que le sacaron para su distribución en Estados Unidos. ■

LA SECRETARIA DE HITLER

Im toten Winkel - Hitlers Sekretärin

ALEMANIA

2002, 90'

DIRECCIÓN Y GUIÓN André Heller y Othmar Schmiderer

PRODUCCIÓN Danny Krausz y Kurt Stocker

PROTAGONISTA Traudl Junge



En el ojo del huracán

por AGUSTÍN CAMPERO

Esta película, originalmente vista en el Bafici en 35mm, se ha estrenado en formato DVD, por eso nuestra cobertura es de una página (habría sido mayor frente a un lanzamiento en filmico).

El método de construcción de este documental lleva más allá las respuestas cinematográficas alrededor de la cuestión sobre cuál es la mejor forma de acercarse, de interrogar y, sobre todo, de reconstruir la Historia. En este caso, la estrategia para que Traudl Junge —quien fuera la secretaria de Hitler desde 1942 hasta la caída del régimen nazi— nos cuente sus recuerdos tiene como componente principal el despojo y la elementalidad, tanto de recursos cinematográficos como de posibilidades de discursos y manipulación.

En cuanto a los recursos de estilo, esta película consta de una única persona entrevistada y retratada, sin subrayados musicales, con cámara fija, muy pocos planos, sin recurrir a materiales de archivo y sin elegir prolongar o profundizar las demostraciones físicas de sentimiento.

Esta elección es consecuente con la indisimulable convicción de que alejarse de la cómoda corrección política como referencia no sólo es la mejor manera de que esta importante e inofensiva testigo de la historia reconstruya su remordimiento y manifieste sus contradicciones, sino que también es la más notable evidencia del respeto hacia los espectadores. Tanto porque no reciben la consabida, tentadora y, en este

caso, facilísima bajada de línea, sino porque también deja el terreno libre como para que, en cierta forma, se experimente la incomodidad de los interrogantes sobre el terrible efecto de Hitler en la conciencia colectiva de la humanidad.

Es que el período histórico más terrible no fue producto ni de la locura ni de alguna anomalía. El Holocausto y la Segunda Guerra tuvieron como responsables no sólo a un hombre y su séquito, sino también, y sobre todo, a uno de los pueblos cultural e intelectualmente más sofisticados de Occidente.

Traudl Junge revisa y cuestiona sus recuerdos, desde lo banal hasta lo significativo, mediante tres capas compuestas por fragmentos de tres retratos distintos. Dos de ellos correspondientes a entrevistas que indagan su memoria: una vinculada a lo más frívolo y anecdótico, y la otra que relata aquello que resulta más importante a los ojos de la historia. Pero el igualitario tratamiento que se les da ambos aspectos resulta muy relevante ante la tercera mirada sobre Traudl Junge, que la interroga y examina cuando ella ve en una pantalla la filmación de lo que acaba de decir. Allí es donde aparece la dimensión del reproche, de lo imperdonable que le resulta la filtración de la banalidad, del dolor en tiempo presente. En cierta forma, en ese momento surge la conexión física con lo que la avergüenza: el saberse cómplice por no haber visto, por no haber querido

comprender. Por haber estado en el ojo del huracán.

Da la sensación de que el film logra ser perfecto e hipnótico justamente porque ante tanta complejidad elige operar de la manera más simple sobre la principal materia de la Historia, la memoria.

Pero esta película demanda ser comparada con otra, que es su derivada y que goza de un notable éxito de público y de crítica: *La caída*, que es una representación subrayada y torpemente literal de los recuerdos de la secretaria de Hitler, en donde la necesidad de mostrar contradicciones es llevada al extremo de manera permanente, y mediante esas contradicciones explicar comportamientos, y en cierta manera comprenderlos. Y no hago referencia a las caracterizaciones de los personajes importantes de la Historia —como serían Hitler, Goebbels y Himmler—, sino a todo aquello que representaría “al alemán medio”. Frente a esto, *La secretaria de Hitler* emerge como algo verdadero, por el carácter de recuerdos de primera mano, y porque lleva consigo la necesidad vital del arrepentimiento y la búsqueda de perdón antes de la muerte de su personaje (Traudl Junge murió un par de días después del estreno de la película). Y es necesario agregar que la capacidad narrativa de la protagonista hace que el relato de las horas finales en el búnker, contagie vértigo y provoque la sensación de que la película debió haber durado más. ■

LA DAMA DE HONOR

La Demoiselle d'honneur

FRANCIA / ALEMANIA / ITALIA

2004, 111'

DIRECCIÓN Claude Chabrol
PRODUCCIÓN Patrick Godeau
GUIÓN Claude Chabrol y Pierre Leccia, sobre la novela de Ruth Rendell
FOTOGRAFÍA Eduardo Serra
MONTAJE Monique Fardoulis
MÚSICA Matthieu Chabrol
DIRECCIÓN ARTÍSTICA Françoise Benoît-Fresco
INTÉRPRETES Benoît Magimel, Laura Smet, Aurore Clément, Bernard Le Coq, Solène Bouton, Anna Mihalcea



Las tinieblas del romance

por NAZARENO BREGA

Luego de *La ceremonia*, Chabrol traslada al cine otra novela de Ruth Rendell. *La dama de honor* es también un nuevo acercamiento del parisino a los universos de Alfred Hitchcock y Patricia Highsmith. Para ser más precisos, a la intersección entre esos dos universos, ya que homenajea a *Extraños en un tren*. Lo hace implícitamente desde el relato de una oscura relación marcada por la obsesión y de forma alevosa, sobre el final, con la cita a los crímenes cruzados. En una escena menor se pone de manifiesto cómo es que Chabrol utiliza el suspenso en *La dama de honor*. Una mujer y su hija miran televisión sentadas en un cómodo sofá. La hija demuestra su aburrimiento; la madre, inquietud y fascinación por lo que ve en el aparato. En la tele hay un juego de un programa de concursos en el que la participante debe elegir un número para ver si le toca algún premio. La participante hace su elección y, del otro lado de la tele, la madre, en un estado de tensión absoluta, dice que jamás podría ganar ese juego. La hija no tarda en hacerle saber que se trata sólo de un juego en el que se elige un número mientras se enteran de que la participante acertó al gran premio. Aunque el cine de Chabrol nunca es banal y superficial como el juego televisivo, comparten esa creación del suspenso desde elementos mínimos. La mera elección de un número como preámbulo para la obtención de un premio determinado en un caso y, por ejemplo, el relato en detalle de un asesinato que un personaje

asegura haber cometido. El crimen ya era una simple referencia verbal en *Gracias por el chocolate*: se producía fuera de campo, se confirmaba recién sobre el final y no se veía a la víctima ni en un fotograma. Esta ausencia en pantalla respondía a no aniquilar la empatía entre Isabelle Huppert y el espectador. En cambio, en *La dama de honor* tiene como objetivo ocultar el carácter verdadero o falso de esa declaración. Este jugueteo entre lo dicho y lo hecho es el punto que provoca mayor ansiedad.

Hitchcock repitió hasta el hartazgo que la información contextual que se le brinda al espectador es clave para producir suspenso. Para el momento en que la dama de honor del título hace su primera aparición en pantalla, más de media docena de personajes ya fueron caracterizados extensivamente por el director. Chabrol presenta con parsimonia cada uno de los hilos que más tarde manipulará. La primera parte de *La dama de honor* contiene indicios que van desde los chismes sobre el pasado y presente de un personaje hasta detener la cámara frente al reflejo de un rostro que se ve dividido en dos. La mayoría de los datos parecen totalmente irrelevantes, pero ese aparente exceso de información se vuelve inquietante una vez que el relato detiene su marcha en la pasión entre Philippe y Senta. Todas las referencias a la neurosis, a los engaños y a las apariencias se sobredimensionan una vez que se consolida la pareja. El amorío entre Philippe y Senta hace que sus numerosos rasgos obse-

sivos colisionen y entren en combustión. Es una relación tan asfixiante que el espectador prevé que la racionalidad en el romance no tardará en evaporarse. Ese camino paulatino a la degradación de la salud mental en la pareja hace de *La dama de honor* una película de una oscuridad agobiante. Esto tiene su correlato estético en algunas decisiones de Chabrol, como en la forma de mostrar las primeras veces que Senta y Philippe visitan la casa del otro. Senta llega empapada por primera vez a la puerta de Philippe. En el momento en que atraviesa el umbral, la cámara la captura en contraluz y su rostro se desdibuja entre las sombras. Se cierra la puerta y los dos mantienen un pequeño diálogo en un pasillo casi sin luz. Lo mismo sucede en la primera visita de Philippe a la casa de Senta. Ella decidió instalarse en el sótano, lugar al que se accede a través de una escalera en penumbras.

En la ruta opuesta al costado sombrío de ese amor, Chabrol utiliza el humor absurdo como descompresor de las situaciones tensas que genera. En el clímax de la película, un detective persigue a Philippe sin que él lo note. Philippe cruza un parque y la cámara se detiene a la espera del detective. El detective lo sigue a paso firme, pero a mitad de camino pisa "algo" y con fastidio arrastra el zapato para limpiarlo. Un paso de comedia simple, absurdo y con un *timing* antológico. Pequeños pero necesarios claros refulgentes que iluminan la espesura de las tinieblas del romance. ▀

SR. Y SRA. SMITH

Mr. and Mrs. Smith

EE.UU., 2005, 120', DIRIGIDA POR Doug Liman, CON Angelina Jolie, Brad Pitt, Vince Vaughn.



En un lúcido artículo del número anterior sobre el cine americano de los 70, Leonardo D'Espósito señalaba el malsano revisionismo de algunos directores norteamericanos que parecían achacarle la culpa de todos los males al artificio hollywoodense, en oposición a otros (Scorsese, Coppola, Carpenter y Spielberg, por citar algunos) que, sin renunciar al espíritu crítico, pero sin caer en los excesos contenidistas y en el chato naturalismo de aquellos, continuaron buscando renovaciones formales a partir del lenguaje clásico. Creo advertir que algo de esta confianza en el cine se respira en una película como *Sr. y Sra. Smith*. Ya desde el título pueden trazarse líneas que la vinculen con la crema de la cinefilia clásica: la película homónima de Hitchcock con Carole Lombard, la comedia de rematrimonio, o las más cercanas resonancias de *La guerra de los Rosas* y *Mentiras verdaderas*, otros dos títulos que abrevan conscientemente en la comedia americana y su extraordinaria capacidad para hablar de todo y de todos, partiendo de un sólido esquema genérico.

Claro que *Sr. y Sra. Smith* es mucho más modesta que aquellas, y su vuelo rasante hace que, en muchas ocasiones, lo previsible se torne tedioso. Especialmente durante la primera parte de la película, donde asistimos a unos cuantos clisés multiplicados penosamente por dos: el Sr. Smith se aburre con los vecinos, la Sra. Smith se aburre con las vecinas; el Sr. Smith despliega sus habilidades, la Sra. Smith no le va en zaga: le oculta su identidad a su marido, el señor hace lo propio con su mujer; yo me duermo al segundo paralelismo, mi esposa dura hasta el tercero. La cosa cambia una vez que se enteran de lo que los espectadores ya sabíamos antes de entrar a la sala. Entonces la historia se desmadra –es cierto que muy calculadamente, pero durante unos cuantos minutos tuve la esperanza de que lo hiciera de forma fallida, encantadora y similar a *La mexicana* de Verbinski– y ganamos todos: el matrimonio Smith, la película y nosotros. **Marcos Vieytes**

EL HOMBRE DEL BOSQUE

The Woodsman

EE.UU., 2004, 87', DIRIGIDA POR Nicole Kassell, CON Kevin Bacon, David Alan Grier, Kyra Sedgwick.



En esta cruzada “humanizadora” –o antidehumanizadora– en la que se ha embarcado parte del cine actual (un secuestrador en *Secretos de un secuestro - The Clearing*, Hitler en *La caída* y un dentista en *La vida secreta de un dentista*), Nicole Kassell no quiso ser menos y se dio a la tarea de “humanizar” a un pederasta. En primer lugar, se valió de la estética Sundance que ya usaban sus predecesoras *The Clearing* y *La vida secreta...*: imagen granulada y áspera, encuadres incómodos y feos, colores opacos y oscuros. En segundo lugar eligió –o construyó– un pederasta *light*, Walter (Kevin Bacon). Nunca se nos dice qué hacía con las chicas, pero sabemos que no las violaba ni lastimaba. ¿Y a Walter, la figura a humanizar, le gusta la música, practica algún deporte, es algo además de alguien-que-fue-pederasta-y-ahora-quiere-ser-normal? ¿Quién sabe? Todo eso queda fuera de campo. Se intenta, entonces, “humanizar” a alguien que tiene pocos rasgos humanos. En tercer lugar, la directora demoniza a todo el entorno y lo victimiza a él. Su psicólogo, suerte de reencarnación del Doctor Caligari, quiere retrotraerlo a toda costa a su pasado, y utiliza métodos poco ortodoxos y, a veces, directamente descabellados. No se sabe bien por qué ni para qué: si es perverso o imbécil. El policía que viene a controlar que no se meta en líos le dice que es una basura, lo acusa de crímenes que no cometió y le narra minuciosamente despedazamientos de chicos. Menos una compañera de trabajo, todos están contra él.

Por el final del film, tres escenas sucesivas marcan prolijamente su redención: 1- Ve o siente el sufrimiento de una nena de 12 años la reconoce como un *otro* y ya no la quiere acosar más; 2- castiga físicamente a otro pederasta, que es como si se castigara a sí mismo y asumiera su propia responsabilidad; 3- el policía termina tratándolo como a una persona. Esta interpretación puede parecer –además de aburrida– rebuscada, pero siento que la película nos *empuja* a eso. Todo muy Símbolos, Metáforas y Psicología. **Ezequiel Schmöller**

UN LOCO AMOR

Non ti muovere

ITALIA / ESPAÑA / REINO UNIDO, 2004, 125', DIRIGIDA POR Sergio Castellito, CON Sergio Castellito, Penélope Cruz.



Si varias películas recientes se centran en buscar formas de representación –regodeándose a veces hasta el cansancio entre idas, venidas y demás juegos con el tiempo–, *Un loco amor* consigue, así sea imperfectamente, enlazar presente y pasado con cierta comodidad. Una fluidez que emparenta al director/actor Sergio Castellito con Muccino y con Virzi (vale recordar su actuación en *Catarina en Roma*). Tras obviedades simétricas como oponer la muerte inminente (presente) al vigoroso recuerdo de la pasión, *Un loco amor* se desliza pendularmente entre los extremos del melodrama levantando vuelo con fuerza, urgencia y vitalidad hacia el *amor fou* y propagándose eléctricamente desde una puesta en escena desbordante en planos ambiguos, *canzonettas* festivas y paisajes libres de pintoresquismos. Todo potenciado con la profusión de primeros planos de Timoteo (Castellito), un cirujano que pasa del “del corazón a los asuntos” sin solución de continuidad. No para subrayar la dualidad reduccionista entre médico ejemplar/amante clandestino (si observamos bien, no es bueno en ninguna de estas facetas) sino para revelarnos que en un mundo desquiciadamente fragmentado el ego buscará saciarse con pasiones múltiples. Fuera del tórrido romance Timoteo/Italia (Penélope Cruz) los otros personajes están desbalanceados, más por decisiones de guión y elección de actores que por la calidad actuarial en sí. Aunque pretendidamente fría y ensimismada, Claudia Gerini (esposa) es demasiado cálida y bella como para pasar desapercibida o ejercer un contrapeso. Algo que también les ocurre a las historias subsidiarias (el accidente, la hija), que despiertan poco interés. En esta su segunda película, Castellito adapta la novela homónima *Non ti muovere* de su esposa Margaret Mazzantini (en su ópera prima del 99, *Libero burro*, ya habían trabajado en colaboración). Sin haber leído la novela de Mazzantini puedo sentir los ecos de *Non ti muovere* en *Un loco amor*, o al menos, una química matrimonial-profesional que medianamente funciona. **Lilian Laura Ivachow**

**SALVADOS!***Saved!*

ESTADOS UNIDOS, 2004, 94', DIRIGIDA POR Brian Dannelly, CON Jena Malone, Mandy Moore y Macaulay Culkin.

Comedia juvenil ubicada en un colegio evangélico, que trata sobre los conflictos de las personas creyentes cuando descubren que sus deseos más básicos y sinceros no encajan en el esquema de la religión. Un ramillete de estereotipos grotescos (la fanática religiosa, la rebelde, el lisiado cool, la chica y el chico tímido, el gay, etc.) hasta al más tolerante de los espectadores. Y nos hace pensar cómo puede tener algún tipo de repercusión una película con tan poco esfuerzo en la construcción de personajes y con una historia que dejó de ser transgresora, o al menos novedosa, hace diez años como mínimo. **Santiago García**

HERBIE A TODA MARCHA*Herbie: Fully Loaded*

ESTADOS UNIDOS, 2005, 101', DIRIGIDA POR Angela Robinson, CON Lindsay Lohan, Michael Keaton, Matt Dillon...

Para quienes no lo sepan, Herbie no es otro que el escarabajo Volkswagen antes conocido como Cupido Motorizado. Para quienes sigan sin saberlo, Lindsay Lohan, una gema de 19 años, es una actriz norteamericana protagonista de films como *Un viernes de locos* y *Chicas pesadas* (por la cual ganó el premio al mejor protagonista femenino en los últimos

MTV Movie Awards). *Herbie A toda marcha*, para quienes quieran saberlo, es un supuesto film para niños, pero que no subvalora a su público, sino que decide tratarlo de igual a igual. Por eso, *Herbie...* no excede su velocidad y se contenta con ser una aventura deportiva más que clásica (aunque la emoción la producen Lohan y su rostro, ya que las fallas en la construcción del ritmo son notables). Obviamente, el film está plagado de emociones primarias –familia, velocidad, amor–, pero adosa alguna cita popular (¡¡¡Aparece el Auto Fantástico!!!) o usa canciones ultraconocidas (suena “Born to be wild” en una carrera), que terminan siendo tan obvias y pop como eficaces. **Juan Manuel Domínguez**

SÓLO UN ÁNGEL

ARGENTINA, 2005, 97', DIRIGIDA POR Horacio Maldonado, CON Osvaldo Laport, Cecilia Milone, Osvaldo Santoro.

Descuidado incluso desde su afiche, el estreno-de-Laport persiste en la improvisación subtelevisiva en cada uno de los elementos que intentan componerla. Esto es: guión sin ideas que quiere ser thriller y recae en el sopor de lo mecánico-previsible; contenidos “emocionales” que se quedan en la pretensión (actuaciones y puesta en escena sorprenden por su automatismo y apatía); personajes esquemáticos sustentados por la denuncia politiquera de moda. Demagogia. Sonido e imagen (cine) lastimosos. Pareciera

que Maldonado, otrora director para Sprayette, busca vendernos también este producto que apunta al cruce entre lo político, lo sentimental y lo policial. Pero su híbrido no tiene gusto a nada: cine sin más propuesta que la mescolanza en infructuosa búsqueda de público. **Tomás Binder**

A MI MADRE LE GUSTAN LAS MUJERES

ESPAÑA, 2002, 96', DIRIGIDA POR Daniela Fejerman e Inés París, CON Leonor Watling, Rosa María Sardá.



Basta añadirle al título un tono pacato y ciertas pretensiones de irreverencia, para resumir en él todo lo que puede encontrarse en esta comedia española de costumbres. Dos temas conflictivos en ese país, como la homosexualidad y la inmigración ilegal, no sólo son incorporados aquí con oportunismo y liviandad, sino que resulta imposible contestar a la pregunta –que socava el único motor del rela-



to— de por qué tres mujeres jóvenes, “psicoanalizadas” e “independientes” deciden frustrar el romance de su madre divorciada con una joven pianista checa. A esta falta de verosimilitud se le suma el desconcierto, no buscado, que provoca una historia con padres liberales e hijas inexplicablemente conservadoras. Tal vez por ello, *Los años borrados* de la novela escrita por el personaje de Leonor Watling no sólo aludan a una vieja foto familiar, sino también a una olvidada y despreciada España posfranquista, que jamás hubiese engendrado películas tan reaccionarias y superficiales como esta. **Marcela Marta Ojea**

WINNIE POOH Y EL PEQUEÑO EFELANTE

Pooh's Heffalump Movie

ESTADOS UNIDOS, 2005, 68', DIRIGIDA POR Frank Nissen.

Tolerabilidad de las canciones, cantidad de risotadas y sutileza en la moraleja son tres buenos parámetros para medir la efectividad de una película infantil. El valor de las canciones de *Winnie Pooh y el pequeño Efelante* es escaso, porque los juegos de palabras de las composiciones de Carly Simon se pierden en la traducción. Tampoco la comedia es el fuerte de la película: los únicos recursos en la búsqueda del humor son el *slapstick* y la repetición cons-

tante de *efelante* y *experiencia*, en lugar de sus pronunciaci3nes correctas. Al fallar en esas dos primeras variables y no tratarse de una película estéticamente deslumbrante, todo el peso recae en el aspecto ideológico. Pero esta parábola sobre la xenofobia es torpe cada vez que baja línea, como cuando Pooh y compañía conocen bien a un elefante de otro bosque, y descubren que no es tan malo como suponían. *Winnie Pooh y el pequeño Efelante* alterna tropezones, canciones y lecciones morales en estricto orden, y sin la menor gracia. **Nazareno Brega**



IL
Veloce
MENSAJERÍA INTEGRAL



CORREO PRIVADO
Nº 122

NOS ADECUAMOS A SU TIEMPO Y NECESIDAD



SERVIDAD, SEGURIDAD Y REGIONALIDAD GARANTIZADAS

IP SERVICE S.R.L.

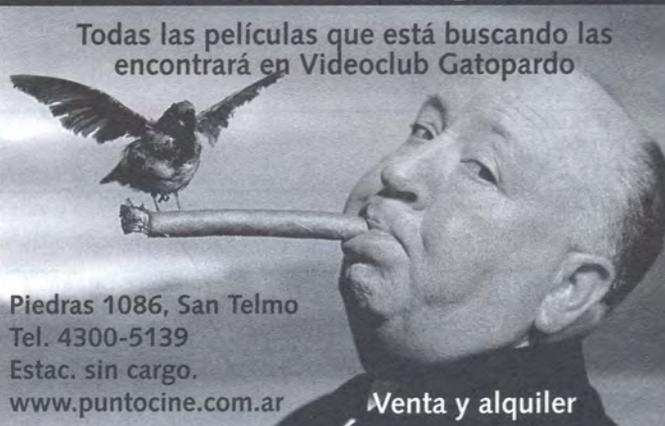
SERVICIO INTEGRAL DE MENSAJERÍA,
CORREO PRIVADO, LOGÍSTICA Y DISTRIBUCIÓN

ipservice@ips-ilveloce.com.ar // ventas@ips-ilveloce.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.puntocine.com.ar

Venta y alquiler

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	JORGE AYALA BLANCO EL FINANCIERO (MÉXICO)	JORGE BERNARDEZ FM FARO - NACIONAL	RICARDO COTA CRÍTICOS.COM.BR	LEONARDO M. D'ESPÓSITO EL AMANTE	HERNÁN FERREIRÓS ROCK & POP	ISAAC LEÓN FRÍAS LA PRIMERA / TREN DE SOMBRAS (PERU)	DIEGO LERER GLARIN	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	JOSEFINA SARTORA CINEISMO	
LA SECRETARIA DE HITLER	8	8	10	9		6	7	10	8	8,25
LA DAMA DE HONOR	9		8	8			7	8		8,00
GUERRA DE LOS MUNDOS	7	10	6	9	7	6	9	6		7,50
ESAS CUATRO NOTAS				7			7	6	8	7,00
KUNG-FUSIÓN	6	7	5	8	7		8	8		7,00
MADAGASCAR	7		8	6				6		6,75
EL HOMBRE DEL BOSQUE	8	8	7	7	6		7	3	7	6,63
BATMAN INICIA	7	8	7	6	5	5	6	6		6,25
UNA MUJER INFIEL	6	5		6	6		7	8	5	6,14
GENTE DE ROMA	7								5	6,00
HERBIE A TODA MARCHA	6			6			5			5,67
WINNIE POOH Y EL PEQUEÑO EFELANTE	6		6	5						5,67
SALVADOS!	6	6		5		5	6			5,60
SR. Y SRA. SMITH	6	8	6	6	4	3		6		5,57
A MI MADRE LE GUSTAN LAS MUJERES	5		6							5,50
EL HIJO DE LA MÁSCARA	6		4	3			5			4,50

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCIÓN

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

REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NÚMERO

PISO

DPTO.

CÓD. POSTAL

TELÉFONO

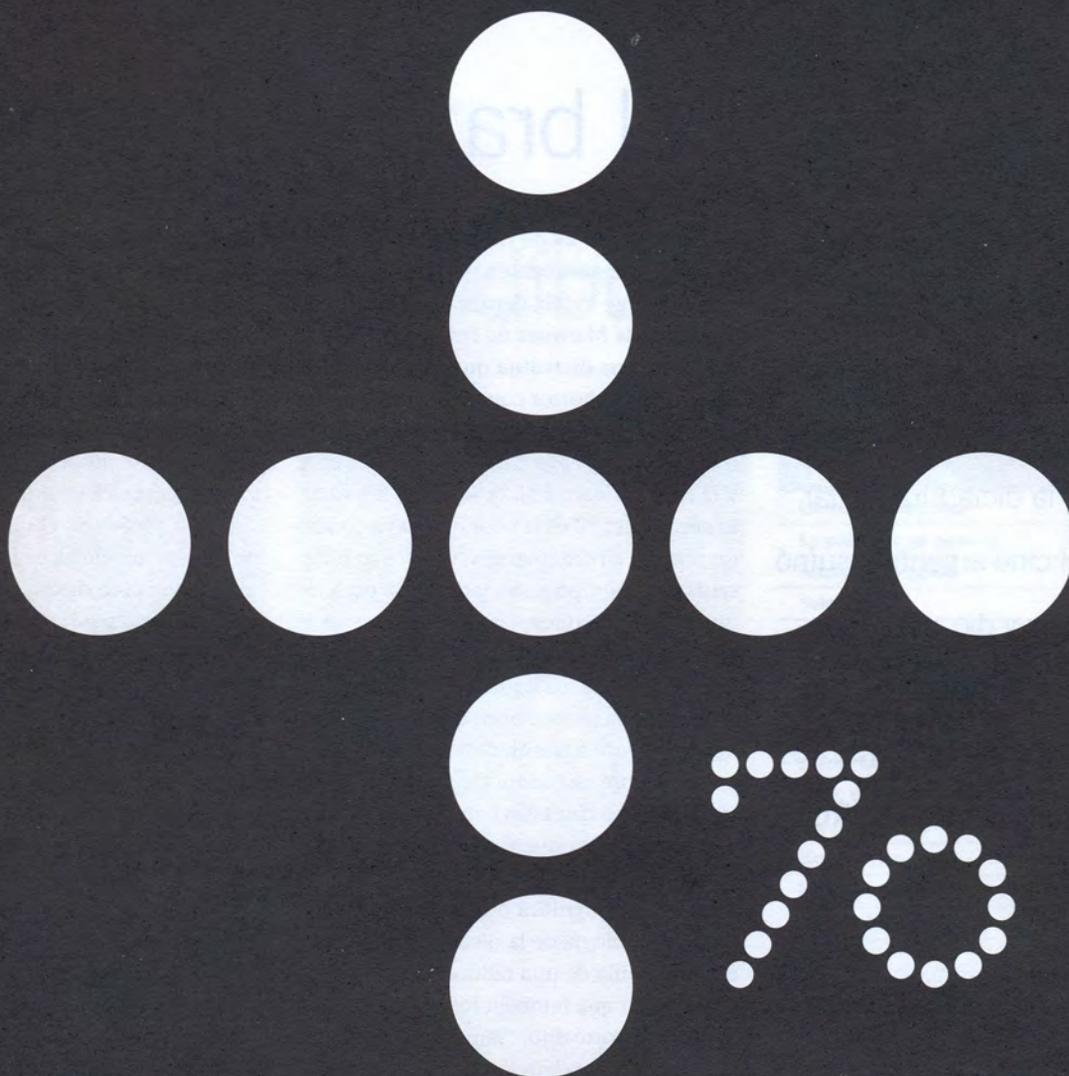
CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

PAÍS



No hay dos sin tres

“Queremos agradecerle a la industria del cine por enseñarnos el amable arte de despertarse a las seis en punto de la mañana para disfrutar el amanecer, tomar café y pavear hasta las diez, que es cuando recién comienza de verdad el trabajo”, eso decían los integrantes de The Who en los 70. Nosotros les decimos que acá tienen la segunda parte de este dossier, y que nos quedó una yapa para el próximo número.

Del brazo con la muerte

En el número anterior nos ocupamos del período 70-75. Aquí se cubre la otra mitad de la década, aquella que fue ensombrecida por la dictadura militar, en la que el cine argentino sufrió su peor época y dio a luz varios de sus más siniestros films. Un cine oficial que aún hoy muchos niegan. **por SANTIAGO GARCÍA**

DICTADURA. El 24 de marzo de 1976 una junta militar encabezada por el general del ejército Jorge Videla derrocó al gobierno de María Estela Martínez de Perón y dio comienzo a una dictadura que superó todos los límites de horror conocidos hasta ese momento en nuestro país. Como demostración definitiva de la conexión entre el cine y la realidad nacional, la segunda mitad de la década del 70 es la peor que haya conocido nuestra cinematografía. Claro que hubo crisis de todo tipo antes y después, pero lo que ocurrió en nuestro cine durante esos años supera ampliamente y, a muchos niveles simultáneos, cualquier otra crisis. Empezamos con la producción, que se redujo drásticamente a la mitad de lo que se hacía en el reciente esplendor de un par de años atrás. Incluso cineastas como Emilio Vieyra y el prolífico Enrique Carreras vieron mermada su producción durante este lustro. Mermada no significa que no hayan respaldado la ideología de la dictadura, para nada, sólo habla de una reducción de toda la producción que también los afectó a ellos. Raúl De la Torre dijo: "Jamás se produjo un cine del régimen". Es lo que muchos han querido pensar o creer, lo que demasiados intentan decirnos ahora cuando festejan algunos de los films oficialistas realizados durante este período.

PRIMERAS IMÁGENES DEL NAUFRAGIO. El primer film nacional en estrenarse después del golpe de Estado fue *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976), dirigida por José A. Martínez Suárez. El 22 de abril fue la fecha en la que esta película se dio a conocer y su título, homenaje a Manuel Romero y a Frank Capra, apenas si esconde una siniestra historia de ancianos que se niegan a que una astuta joven les compre su vieja casa. Es justamente una mujer la única de los cuatro ancianos la que está por vendérsela. Alegoría política pavorosa que no puede haber aparecido en un momento más inquietante. Los nombres de famosos como Narciso Ibáñez Menta, Arturo García Buhr y Mecha Ortiz le permitieron un margen de error que otros títulos tal vez no hubieran tenido. La quinta en el elenco, Bárbara Mujica, no volvería a trabajar en el cine argentino hasta 1983, una más de la extensa lista

de artistas que debieron exiliarse. El día 8 de julio llega a las salas *Soñar, soñar*, dirigida por Leonardo Favio y protagonizada por Carlos Monzón y Gianfranco Pagliaro. Luego de dirigir dos de los más grandes éxitos de la década, Favio entrega su film más personal y sentido. El riesgo de la propuesta es inversamente proporcional al clima que vivía el espectador en aquella época. ¿La película equivocada en el momento equivocado? En lo comercial, es posible, aunque nunca una obra maestra puede parecer caída en el lugar equivocado. El agri dulce final del film, con los protagonistas presos pero logrando a pesar de eso realizar su acto, era una rarísima forma de cierre alejado de lo trágico, poco habitual en el cine de este director. Un poco después llegaría, casi también por accidente y muy combatida por el censor Miguel Paulino Tato, *Juan que reía* (1976) de Carlos Galettini. Durante todo este lustro habría films más o menos complejos o críticos o simplemente desesperanzados que lograban estrenarse. Más allá del siniestro plan del gobierno por combatir todas las ideas, quedaron muchas cosas que se les escaparon, ya que, como se verá, la sensibilidad artística les había sido negada por completo. Sin embargo, fueron innumerables los films que tuvieron problemas de todo tipo. La censura adquirió formas diversas y alcanzó los lugares más variados. Se estableció, por ejemplo y entre varias reglas, que no era apto para televisión el material que "desvirtúe la imagen de los guardianes del orden, presentados como cínicos, despiadados o codiciosos, o tratando al crimen de una manera inescrupulosa o frívola". Por supuesto que el cine no quedaría afuera de este universo.

MUCHACHO QUE VAS FILMANDO... PARA EL GOBIERNO. El interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, capitán de Fragata Jorge Bitleston, expresó en un discurso pronunciado el 3 de abril de 1976 que iba a "ayudar económicamente a todas las películas que exalten valores espirituales, cristianos, morales e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, del orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social, buscando crear una actitud popular

optimista en el futuro...". Quien con mayor rapidez logró captar el espíritu del mensaje fue Ramón Palito Ortega, famoso cantante y estrella cinematográfica, quien durante la dictadura militar realizó toda su filmografía como director, empezando con *Dos locos del aire*, estrenada el 22 de julio de 1976. Aunque no sólo el cine lo conectó con el gobierno. En su libro sobre Palito Ortega, Hernán López Echagüe cuenta que "compone jingles para la dictadura y, en especial, para la Marina que conduce el almirante Massera". También allí se habla de cómo durante la dictadura y la intervención de Bussi "Palito, graciosamente, se pliega cantando sus baladas en la zona militar". *Dos locos del aire* funciona como un elogio de las instituciones en el poder a partir de la Fuerza Aérea y, también, como una defensa de la fe católica —algo muy recurrente en la filmo-

grafía de Ortega— y los símbolos patrios. Ver volar —con una canción de Palito de fondo— los mismos aviones desde los cuales, en ese mismo año en que él los filmaba, tiraban gente en el Río de la Plata no puede ser tolerado ni disculpado bajo ningún concepto. Así como tampoco, olvidado.

Brigada en acción comienza con una persecución en montaje paralelo con imágenes de una exhibición de acrobacia por parte de la policía. Corre el año 1977 y Palito Ortega empieza su película de esta forma, agregando una visita guiada por el museo policial con alguien que nos explica: "Naturalmente los medios para combatir el delito se han modernizado de modo de colocar a nuestra policía entre las mejores del mundo. Durante las 24 horas del día hombres y mujeres trabajan de distintas formas velando por la tranquilidad de sus semejantes". Sí, la

misma policía en que usted está pensando, la de 1977, a esa se refiere el film. Estos elogios crecen y crecen y hay espacio para todas las bajadas de línea posibles. Un chico declara que quiere ser policía. Se muestran todos los escuadrones de policía con sus acrobacias y destrezas varias. Y el hermano de uno de los protagonistas dice ser estudiante universitario, pero no lo es: ¡es delincuente común! No hay ni que aclarar cuál es la ideología detrás de este absurdo personaje. Pero el punto culminante está logrado a través de una canción que es una pieza digna de estudio en sí misma. Uno de los policías de la brigada muere en un enfrentamiento y al recibir en el hospital la noticia, se escucha la siguiente canción, a la par que se observa al Falcon que manejaba dirigirse sin rumbo por la ciudad. "Pobre de esa gente que no sabe adónde va/ los que ►



Palito Ortega y Carlitos Balá: felices haciendo películas durante la dictadura.

se alejaron de la luz de la verdad/ esos que dejaron de creer también en Dios/ los que renunciaron a la palabra amor./ Pobre de esa gente que olvidó su religión/ esos que a la vida no le dan ningún valor/ los que confundieron la palabra libertad/ los que se quedaron para siempre en soledad." La línea era clara y explícita: ser ateo, despreciar la vida, aislarse y confundir la palabra libertad. Esta es la descripción que elige Ortega para hablar de los delincuentes en su film. Pero ¿estamos hablando de ladrones o de otra cosa? De todo aquello que se puede decir de estos films de Ramón Ortega y su productora Chango (nacida con la dictadura), hay un elemento que es irrefutable: nada es accidental, saben lo que están haciendo y dónde se ubican. Esto es imperdonable, como lo es también que muchos lo olviden y traten a Ortega como si esta parte de su historia no hubiera existido jamás. Como si nunca hubiera escrito —en lo que varios han reconocido en su momento era una alusión a los cantantes de protesta— "si no te gusta que la gente esté contenta/ si no te gusta ver feliz a los demás/tirate al río en la parte más profunda/ y después cuando te hundas/ si querés podés gritar". El único que film que produce Chango después de la dictadura es *Tacos altos* (1985), dirigida por Sergio Renán.

Aunque sus dos películas más siniestras son las arriba nombradas, el resto de su filmografía no es del todo inocente. Que sean bodrios no las absuelve en ningún caso. En *Amigos para la aventura* (1978) la insistencia en festejar una nación de paz de ninguna manera puede ser accidental. Como tampoco lo es que *Vivir con alegría* (1979) termine con una cita de Juan Pablo II cubriendo toda la pantalla. Este film es el más claro con respecto a los valores católicos, patriarcales y conservadores del director y, en su infinita mediocridad, igual es el más logrado de su carrera. *¡Qué linda es mi familia!* (1980) es el último de sus títulos. Allí, Palito Ortega hace de hijo adoptivo y su padre (Luis Sandrini, obviamente) echa al padre biológico cuando este viene a reclamarlo. Proveniendo de este cineasta, puedo afirmar con seguridad que las casualidades no existen y que, en consecuencia, la lectura de esta escena es definitivamente aterradora.



FESTÍN DIABÓLICO. El día 24 de mayo de 1979 se estrena *La fiesta de todos* (1978) dirigida por Sergio Renán, con guión de Hugo Sofovich y Adrián Quiroga (seudónimo de Mario Sabato).

El film reúne imágenes del Mundial de fútbol de 1978 filmadas por un grupo de brasileños que, al ver decepcionadas sus ambiciones de salir campeones, vendió la filmación a los argentinos. A ese material documental se le agregó una serie de sketches de fuerte contenido ideológico. Una seguidilla de escenas en donde impera una mirada por demás homofóbica, racista y xenófoba, ¡cartón lleno en la lotería fascista! El remate a todo esto son los discursos políticos nada inocentes que la película posee. Esta es la película oficial de la dictadura militar, realizada bajo la dirección de Sergio Renán y con un elenco que incluye una variada oferta de estrellas del cine y la televisión. No falta, por supuesto, don Luis Sandrini; así como tampoco, Juan Carlos Calabró en su clásico papel de "el Contra", esta vez virado hacia la idea de estar contra "todos", aunque luego de una paliza en un colectivo, cede y se integra. También hay muchos periodistas, desde

José María Muñoz y Enrique Macaya Márquez, hasta los etiquetados más progresistas como Diego Bonadeo. La calidad de todo el material, que no posee el formato de documental, es en extremo mediocre (pero incluso el documental se ve arruinado en algún momento por el fútbol-ballet, una de las peores ideas en la historia de las peores ideas), verdaderamente patética; aunque muy por encima de eso, están los discursos que producen verdadero espanto. Transcribo dos de ellos. Al comienzo del film Roberto Maidana dice: "Esto que estamos viendo y nos emociona hasta las lágrimas es un símbolo que representa nuestras ganas de ser, de hacer, de demostrar que podemos. Porque detrás de estos chicos y más allá de los hombres que con tanto trabajo y capacidad organizaron el Mundial estuvieron miles de argentinos anónimos que construyeron estadios, carreteras, aeropuertos y que tendieron comunicaciones desde la Argentina y hacia el resto del mundo. Y todo ello concluido y funcionando mucho antes de la fecha de iniciación del torneo dando la mejor respuesta a los escépticos del 'no llegamos'. Para nosotros, los argentinos, la historia im-



En la página anterior: *Soñar, soñar*, una joya en medio de la desolación. En esta página: El Contra luego de ser golpeado por no querer formar parte de la fiesta en *La fiesta de todos*. Al lado, la excelente ópera prima de Adolfo Aristarain, *La parte del león*.

portante empieza antes de esta fiesta y termina en esta fiesta. Porque el Mundial para nosotros fue un desafío donde el fútbol no tenía nada que ver. Sí la malevolencia y el escepticismo. Y respondimos con las obras realizadas y con la actitud serena y generosa de un pueblo maduro, de pantalones largos". Segundos antes habíamos visto la fiesta inaugural y planos de Videla, Massera y Agosti entrando en el estadio al palco de honor. Hacia el final Félix Luna, el historiador más conocido que tiene nuestro país, finge mirar desde un balcón a la gente festejando y explica: "Estas multitudes delirantes, limpias, unánimes, es lo más parecido que he visto en mi vida a un pueblo maduro, realizado, vibrando con un sentimiento común, sin que nadie se sienta derrotado o marginado. Y tal vez por primera vez en este país sin que la alegría de algunos signifique la tristeza de otros". Sin palabras. Renán manifestó su arrepentimiento por haber hecho esta película pero dijo que no acepta las lecturas de mala fe que se habían hecho sobre ella. Basta con mirarla con objetividad para descubrir su ideología nefasta y establecer que no hay mala leche en sentirse profundamente ofendido por un film de estas características.

OTROS FILMS. Aries Cinematográfica —que en 1974 había producido un éxito político como *La patagonia rebelde*— se refugió sin problemas realizando en estos años gran cantidad de films de Alberto Olmedo y Jorge Porcel, entretenimientos de cuarta categoría, sin aparente compromiso político, aunque no falta algún título desde donde se elogie la realidad nacional, tal como ocurre al comienzo de *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo* (1978), escrita y dirigida por Hugo Moser, autor y director que unos años más tarde se autoexiliaría con el regreso de la democracia. Aunque también realizó la misma productora films más complejos pero igualmente discutibles. *La nona* (1979) es uno de ellos, aunque sus valores cinematográficos hoy sean irrelevantes y su

insufrible peso alegórico solo haya sido sepultado por la mega-alegoría de *La isla* (1979) de Alejandro Doria. Fue Aries también quien produjo uno de los mejores films del período: *La parte del león* (1978), ópera prima de Adolfo Aristarain, policial que capta de forma precisa el clima de la época. Una historia marcada por la desconfianza, la traición y la paranoia. Este recurso clásico de contrabandear la ideología a través del género será repetido por el propio Aristarain con *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982). En esta época Los Superagentes realizaron el grueso de su producción, con posibles lecturas políticas pero sin meterse de lleno en ese conflicto, excepto por la simple idea de un grupo fuera de la ley que combate el mal, pero eso no nació con la dictadura. Más complicado se las vería Emilio Vieyra para explicar en 1980 sus dos films *Comandos azules* y *Comandos azules en acción*, aunque será en otra década. Y por supuesto, Enrique Carreras hizo sus aportes con la ayuda de Luis Sandrini. Ambos habían hecho la remake de *Los chicos crecen* en 1974, pero en 1977 lograron superarse al realizar una nueva versión del film conservador de 1939 *Así es la vida*, ¡que ya era conservador en 1939! En 1977 la película agrega a los Patricios y luego, un desfile-exhibición de los granaderos en la Rural (el film transcurre en 1910) al grito de "¡Viva la patria!" por parte de los protagonistas. En 1981 el propio Carreras provocaría, quisiera creer que por accidente, otro escalofrío en los espectadores cuando en *Sucedió en el fantástico circo Tihany* el comisario interpretado dice: "Están apareciendo los desaparecidos".

CENSURA Y PERSECUCIÓN. La lista de censurados es muy grande y como consecuencia de ello todo el cine argentino se apagó. Casi no hubo películas argentinas en los festivales, a excepción de algún título de Enrique Carreras como *Las locas* (1977) o *Patolandia nuclear* (1978). Cuando

La nona fue rechazada en Cannes, Olivera declaró: "Como dijo el presidente Videla en Roma, iremos a dar la cara por el país". La película fue exhibida pero al margen del festival. Muchos artistas y directores se hicieron eco de un orgullo patriótico y apoyaron al cine nacional aun desde lugares decididamente cercanos al gobierno de la dictadura. Mientras muchos se fueron al exilio, otros filmaban y festejaban los tiempos que nos tocaban vivir. Los cineastas Pablo Szir, Enrique Juárez y Raymundo Gleyzer eran desaparecidos por la dictadura en 1976, el mismo año de *Dos locos del aire*. Se intentó destruir por completo toda copia de *Los traidores*, así como también el resto del material del Cine de base y el cine de la resistencia de la década anterior. El esfuerzo y el coraje de algunos valientes hicieron que eso no fuera posible. Hoy, ese material se puede ver, alquilar y se lo exhibe en las escuelas. Mientras tanto, los cineastas y actores (desde Sergio Renán hasta Carlitos Balá) que fueron cómplices con su cine han sido exonerados por muchos. Ortega aún es tratado como un ídolo por los programas más exitosos de la televisión y muchos escriben su historia haciendo lo posible por olvidar estos años. De la devastación producida en nuestro cine durante esa nefasta época, las consecuencias aún se están pagando. Toda la década del ochenta y gran parte de los noventa estuvieron marcadas por la desolación y el vaciamiento intelectual producidos en esos tiempos. Hasta la estética de nuestra cinematografía quedó estancada y aun los mejores films apenas si conseguían superar serias limitaciones en todos los aspectos. Fue recién el cine de esta última década el que empezó a producir novedades y recambios tardíos. Defender este recambio fue la mejor forma de ayudar a renacer a nuestro cine. Recordar la oscura colaboración de ciertos cineastas durante la dictadura es la otra manera en que podremos hacer madurar a nuestra cinematografía de cara al futuro. ■

Grandeza y decadencia de un estilo (segunda parte)

El asesinato de Pasolini parte la década en dos. En esta segunda entrega, de tono desencantado, pasamos revista tanto a las preocupaciones políticas del cine pensinsular de esos años como a los síntomas del principio del fin de una gran era. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**



Allá por los 70 Italia fue un país político, no únicamente a través de las siglas partidarias sino también desde sus decisiones económicas que incidirían, en gran medida, para comprender la futura victoria de Silvio Berlusconi y sus ostentaciones de Primer Mundo. Se desconoce que hacía el ministro-dueño de la bota cuando un *raggazi di vita* asesinó a Pasolini en la playa de Ostia en noviembre de 1975 (¿se harán homenajes por el 30 aniversario?), pero seguramente no habrá ocultado cierta alegría, en medio de sus estudios de economía sobre el futuro mercado globalizado, junto a sus amigos herederos del fascismo. En fin, el crimen de Pasolini —una vulgar película italiana en sí mismo— cierra una época y, al mismo tiempo, inicia otra de conflictos y violencia en la calle. No es casual, en ese sentido, que meses antes de Ostia, las Brigadas Rojas actuaran por primera vez de manera oficial, a través de varios atentados. Tampoco que, en 1978, se produjera el secuestro y la muerte de Aldo Moro, celebridad política de la Democracia Cristiana. Italia estuvo en llamas durante el segundo quinquenio de la década: nadie se hizo cargo del cuerpo de Pasolini (su amante ocasional aún sigue siendo el chivo expiatorio) y el accionar de

las Brigadas Rojas, que creció día a día hasta el primer juicio público, sería reflejado en tres films posteriores: *El caso Moro* (1980, Giuseppe Ferrara) y *El diablo en el cuerpo* y *Bon giorno, notte* (1986 y 2003, ambas de Marco Bellocchio).

Italia, por lo tanto, tuvo su propio cine político, trazado por la estética periodística de la época, en eclosión con los acontecimientos cotidianos. En efecto, una veintena de films de los 70 contaron la coyuntura social, la corrupción de funcionarios, los crímenes nunca aclarados, las desigualdades económicas y la utopía del universo obrero. El periodismo cinematográfico invade la alegoría y la rabia del cine de autor (Pasolini, Bertolucci, Ferreri) con un grupo de películas concebidas por abogados de celuloide (Elio Petri, Damiano Damiani) y escritores del género policial (Leonardo Sciascia) con la mirada dirigida hacia el escritorio judicial y a la comisaría de turno. Son tiempos de carabinieri, jueces de instrucción, gritos desahogados y protagónicos de Gian María Volonté, Franco Nero y Giuliano Gemma. Mientras la clase obrera se dirige al paraíso utópico, Bellocchio, quien en los 60 había presentado su extraordinaria ópera prima *I pugni in tasca*, registra su pe-

riodismo en imágenes con *Violación en primera página* (1972). Raccontos explicativos, utilización desmesurada del zoom, manifestaciones callejeras reprimidas por el poder, combates verbales en pos de la verdad y títulos extensos e interminables (*Investigación de un ciudadano sobre toda sospecha; Confesión de un comisario a un juez de instrucción*) caracterizan este segmento de cine italiano urgente, declamatorio, vacío de preocupaciones formales.

En medio de esta euforia donde el verosímil cinematográfico se da la mano con la crónica diaria, nadie se hubiera sorprendido con el apócrifo film *Interrogazione di un carabiniere a una ragazzina aperta di gamba*, acaso dirigido por Lina Wertmüller, ya que a las denuncias de los abogados se les suman los proletarios, anarquistas y prisioneros en campos de concentración frente a gordas celulíticas y gritonas en medio de catarsis sexuales. Wertmüller efectúa una operación curiosa: reúne en una misma ensalada a nazis, prostíbulos, fascistas que disparan balas y flatulencias y comedia italiana de trazo grueso para opinar sobre el machismo italiano desde su militancia feminista. *Mimí metalúrgico*, *Amor y anarquía* y *Pascualino Siete Bellezas*, concebidas entre

En la página anterior, de izquierda a derecha, Casanova, *Un día muy particular* y *Un burgués pequeño, pequeño*. Aquí al lado, *La clase obrera va al paraíso*.



1970 y 1976, articulan su discurso sobre varios temas y géneros que caracterizan al cine italiano desde la posguerra, pero ahora en clave burda y carente de ambigüedades. Giancarlo Giannini, en efecto, interpreta a un obrero que traiciona sus ideales y que tiene que acostarse con una señora casada para vengarse de la infidelidad de su propia esposa, a un anarquista con la misión de asesinar a Mussolini que se hace amigo de unas prostitutas que soportan a los fascistas, y a un preso de los nazis, a quien se le cae encima una tonelada de mierda y que, por si fuera poco, tiene que complacer en la cama a una gorda de la Gestapo. Por su parte, Liliana Cavani, en tono más grave y solemne, actualiza el nazismo con *Portero de noche* (1973) y las turbias relaciones entre un ex torturador y su prisionera.

Ya estamos lejos de las complejidades de *Amarcord* y *La gran comilona* donde el trazo grueso era sustituido por la melancolía y la ingenuidad de un pueblo, y por el suicidio gastronómico de una generación fracasada. El estilo voraz y eufórico del cine italiano de los 70 abandona de a poco el celuloide de autor por la celulitis de exportación. No es lo mismo una gorda de Fellini que una obesa de Wertmuller.

Esa merma de calidad que se produce en el cine industrial también toca a uno de sus géneros más representativos: la comedia *alla italiana*. Gestadas desde la posguerra en adelante, con sus directores prolíficos (Monicelli, Risi, Steno), sus actores divos y los guiones de Age y Scarpelli, las comedias sentimentistas nunca alcanzarán los niveles de los 50 y 60, más cuando invade el recuerdo de aquellas originales historias que desarrollaban *Los desconocidos de siempre* (1958) y *Los monstruos* (1962). En los 70, en cambio, la comedia se apropia de los otros géneros (testimonial, político, melodrama costumbrista) debido al divismo de sus intérpretes y al patetismo de sus criaturas. La denuncia se mezcla con las máscaras de Nino Manfredi (*Pan y chocolate*, 1973, de Franco Brusati), Vittorio Gassman (*Perfume de mujer*, 1973, Risi) y Alberto Sordi (*Un burgués pequeño, pequeño*, 1976, Monicelli). En ese sentido, *Los nuevos monstruos* (1978, de Risi, Monicelli y Ettore Scola) oficia de réquiem del género:

en su último episodio, Sordi dirige un grotesco servicio fúnebre donde la música se mezcla con groseros sonidos de los concurrentes, que semejan a pedorreas varias. Mientras la industria ofrece comedias chupuceras y denuncias de abogados, los cineastas más importantes del primer quinquenio de la década observan que sus proyectos implican dolores de cabeza para los productores, ataques de la censura y pérdidas económicas. Comienza a justificarse la ironía de Pasolini en *La ricotta*, episodio de *RoGoPaG* (1962), donde el personaje del cineasta encarnado por Orson Welles, ante la pregunta de un periodista, describía a la sociedad italiana como "el pueblo más analfabeto y la burguesía más ignorante de Europa". Los tiempos cambian y Fellini, con el Oscar a cuestas por *Amarcord*, emprende su feroz opinión de Giacomo Casanova, fracaso comercial y primer encontronazo del cineasta con el productor Alberto Grimaldi. *Casanova* (1976), según Federico, es un ser horrendo y un maratonista sexual al servicio de intrigas palaciegas y viejas decrépitas que se desviven por el orgasmo de sus vidas. Fellini odia al personaje, quien termina bailando con una muñeca de madera en medio de una construcción artificial, acorde con el estilo del realizador. Pero Fellini es el primero que se da cuenta de que el espectador cambió: su autoría no interesa demasiado y *Casanova* se transformará en un film maldito y de culto, que aún necesita su revalorización. Su década se cierra con *Ensayo de orquesta* (1979), producida por la RAI —uno de sus enemigos más acérrimos— y film menor que se vale de una gruesa alegoría para interpretar el caos en el que está sumergido el país y la necesidad imperiosa de una cabeza dirigente.

El mismo año en que Donald Sutherland entrega la descascarada máscara de Casanova, Marco Ferreri completa su tesis iniciada en *La gran comilona* con *La última mujer* y, al mismo tiempo, anuncia sus futuras preocupaciones en relación con los roles que ocupan el hombre y la mujer como pareja. Ya no se trata de un suicidio colectivo, sino de los interrogantes de un hombre primitivo (Gérard Depardieu), junto a su pequeño hijo, intentando desentrañar a la mujer como misterio y enigma (Ornella Muti). En las calles, sólo se ven fábricas que ya no expelen humo, en tanto, entre cuatro paredes, Ferreri expone los desnudos frontales de Depardieu y Muti para la irritación de la burguesía más ignorante de Europa. *La última mujer*, otro de los grandes films de los 70, también es una respuesta a *Último tango en París*: mientras la locura de la pareja en Bertolucci terminaba con la muerte de Brando y con María Schneider hablando sola, en la pareja de Ferreri sólo quedan los restos del hombre-mono, ya succionado su pene, dejándole su destino a la mujer-madre con un bebé heredado. Sin embargo, si el final transgresor y violento de *La última mujer* molestó a propios y extraños, la edípica relación de *La luna* (1979) de Bertolucci cierra la década con un film operístico, en el que el realizador vuelve a ajustar cuentas con su pasado político. Tal vez el más bello ejemplo en imágenes sobre una relación madre-hijo, *La luna*, simbolismos mediante, profundiza el cóctel adictivo del director: sexo, política y psicoanálisis. Una personalidad solitaria, fuera de todo contexto, había iniciado la década fuera del país: Michelangelo Antonioni y *Zabriskie Point* dieron pista a un cine internacionalizado a través de una crítica —hoy nada ▶



Feos, sucios y malos, pero con compañía.

sutil— a la sociedad de consumo. Ya lejos de la *noia* sesentista, más tarde viajaría a Barcelona y Almería para contar otro problema de identidad en *El pasajero* (1975), con Nicholson y Schneider en los protagónicos y un plano secuencia final que sintetiza las obsesiones del cineasta.

Aun en medio del desconcierto de la industria, que sólo requería de un espectador pasatista y de la superficialidad que transmitían las comedias, la segunda parte de la década presenta otros dos films fundamentales: *Padre Padrone* (1977, de Paolo y Vittorio Taviani) y *El árbol de los zuecos* (1978, de Ermanno Olmi). La herencia neorrealista retorna otra vez, pero la mirada de ambas películas no rinde culto al padre estético. Pese a que en *Padre Padrone* la geografía de Sicilia alentaría el respeto al modelo, la historia del pastor Gavino Leda, luego profesor de lingüística, declara el divorcio con el cine de posguerra. En su primera mitad, los Taviani muestran la rudeza del padre pastor (Omero Antonutti) en el paisaje desolador de las montañas, castigando con furia al pequeño hijo. Luego, vendrá la venganza, la separación del padre, el triunfo intelectual del escritor, la búsqueda de una lengua ajena al mandato paterno. Olmi, por su parte, reconstruye *La terra trema* (1948, Visconti) ofreciendo las rutinas de otro pueblo del sur italiano, con roles protagónicos ajenos al sistema de estrellas. Sin embargo, mientras Visconti reflexionaba desde el marxismo

gramsciano, Olmi vuelve a las fuentes de un primitivo catolicismo, expresando una nueva mirada sobre las débiles fronteras entre el documental y la ficción. *El árbol de los zuecos*, acaso el último film neorrealista, con sus tres horas de duración, vuelve a cerrar el círculo iniciado por Rossellini en los 40 y reinterpretado por Pasolini en los 60: la herencia más importante del neorrealismo se establece en el destino sacrificial de sus personajes anónimos.

Este extenso y necesario viaje por la Italia de los 70 no debería culminar sin la convocatoria al director más popular del período. Ettore Scola ya tenía varias películas y guiones cuando su nombre sustituye al de Fellini en el público masivo. Entre 1974 y 1977, Scola presenta *Nos habíamos amado tanto*, *Feos, sucios y malos* y *Un día muy particular*, con Manfredi, Gassman, Mastroianni, Sophia Loren y Stefania Sandrelli, es decir, parte del estrellato actoral que ocupó cuatro décadas de películas. Scola cuenta la historia de Italia, retornando al pasado con los temas e influencias habituales (fascismo, neorrealismo) y los géneros resignificados (comedia, melodrama), pero agrega un par de detalles, hasta ahora inéditos en los films de su país: la nostalgia cinéfila por un pasado que no vuelve más y, acaso, por un país que hace tiempo dejó de hacer un cine interesante. Scola hace el arqueo de caja del cine italiano a través de sus historias en las que se entremezclan el humor, el llanto, la grosería,

los camisas negras, los documentales de Mussolini, los homosexuales, el grotesco, los *raggazi de vita* que andan en moto, las prostitutas, las gordas, los capocómicos y las imágenes de viejas películas. Sin destellos de talento, el tríptico de Scola anuncia los lacrimógenos 80 de *Estamos todos bien* y *Splendor* (del mismo director) y *Cinema Paradiso* (de Giuseppe Tornatore). En *Feos, sucios y malos*, las villas miseria protegen a personajes desagradables y sin dobles lecturas, constituyendo un auténtico grupo monstruoso sin necesidad de sacrificios. O sí. El final muestra al único personaje inocente, una adolescente, ahora embarazada, con la imagen del Vaticano como telón. Rossellini en *Roma, ciudad abierta* (1945), otro contexto y diferente urgencia, también cerraba el film con un grupo de chicos que terminaba de presenciar el fusilamiento de su cura y protector, y con la cúpula del Vaticano incólume en medio de las ruinas de posguerra. Homenaje y cita subrayada, al mismo tiempo, son el resultado del final de la película de Scola. En *Un día muy particular* el personaje del homosexual (Mastroianni), perseguido por los camisas negras, es cuidado por una mujer (Sophia Loren), esposa de un soldado fascista. Más obviedades, nada de ambigüedades, discurso directo, concreto, populista. Pero la gran Historia, la de Italia y su destino de Primer Mundo, Scola la narra en *Nos habíamos amado tanto* con tres amigos, de diferente ideología: el que termina sirviendo al poder totalitario; el que trabaja como enfermero, un buen tipo que acepta que su mujer se acueste con sus dos amigos; y el militante de izquierda, cinéfilo de concursos de programas de televisión y fanático de films neorrealistas. Semejantes simplificaciones de la historia de Italia y de su cine tienen en *Nos habíamos amado tanto* su aspecto más oscuro y siniestro: las apariciones de De Sica y Fellini, el primero contando una famosa anécdota de rodaje de *Ladrón de bicicletas*, y el otro reconstruyendo la escena de la Fontana de Trevi en *La dolce vita*. En definitiva, Scola transforma al cine italiano en una estatua marmórea, una naturaleza muerta y una pieza de museo, sepultando a aquellos gloriosos años 70 que intentaron cambiar el mundo. ■

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.

Un destello en la oscuridad

Desde posturas bastante radicalizadas, durante los 70, un grupo de cineastas contraculturales creó un cine de culto donde impusieron una visión novedosa del cine como arte y práctica. **por DIEGO TREROTOLA**

Odio al Sergei Eisenstein ese.

John Waters

Hay una anécdota clave en el libro *Easy Riders, Raging Bulls* de Peter Biskind sobre el cine de fines de los sesenta (ver crítica del libro en el número anterior de EA). Cuenta Biskind que Irving Winkler consiguió su primer trabajo en Metro Goldwin Meyer en una película de Elvis Presley dirigida por Norman Taurog. Fanático de la teoría de Andrew Sarris sobre los autores de cine, Winkler quiso conocer a Taurog, director de larga data. Lo esperó en la puerta de su oficina, y el director llegó en una limusina. En un ataque de cholulismo, Winkler le dijo: "Señor Taurog, es un honor conocerle. Vaya, pero si tiene chofer y todo, es maravilloso". A lo que Taurog respondió: "Preferiría conducir yo mismo, pero no veo muy bien. Soy ciego de un ojo, y la verdad es que con el otro cada día veo menos". Más allá de sus falencias, ausencias y de la clara tendencia de escribir más el escándalo que el mito, en su libro Biskind interpreta esta anécdota de manera precisa: "En aquellos días no había nada aparentemente anormal en que un director de cine fuera ciego". Y esa ceguera de fines de los sesenta, esa oscuridad a la que había llegado el sistema de estudios, tuvo un principal opositor fuera de Hollywood: los mentores de la última gran contracultura cinematográfica. Antes de la expansión del video y sus posibilidades hogareñas, muchísimo antes del flujo incontrolable de imágenes digitales, este fue el último período donde ir al cine tenía un valor adicional, que no era comparable a ver películas en cualquier otro formato.

ARTE DE LA RELIGIÓN. El libro más importante sobre el fenómeno contracultural en el cine estadounidense de la década del setenta es *Midnight Movies*, escrito por los críticos J. Hoberman y Jonathan Rosenbaum. Y en el comienzo del capítulo dos, titulado

"Cultos, fetiches y freaks: Sexo y salvación en las películas", ambos citan a Parker Tyler en su libro pionero *The Hollywood Hallucination* (1944): "¿Qué es la religión? ¿No es estrictamente hablando la iluminación espiritual de la oscuridad?". En su visión alucinada de la industria estadounidense, Tyler veía cómo se mixturaban la vanguardia y la cultura de masas, convirtiendo a Hollywood en una nueva religión bastante profana. Sin embargo, no puede decirse que ese espíritu que Parker vio en los cuarenta se perpetuó, más bien las películas dejaron de ser un ritual para volverse mero hábito. Y, como sabemos, el hábito no hace al monje. Pero sí lo hace la práctica. Y durante la década del setenta, la contracultura, con una fuerza novedosa, hizo de la práctica de ver películas un ritual más religioso de lo que alguien pudiese imaginar, iluminando la oscuridad de la sala más que cualquier período de la historia del cine. Por eso, el cine de culto, que de eso se trata, nació y murió, en su sentido más pleno, durante esta década. Pero ese culto no era necesariamente una secta, porque conformaba su misticismo, como bien daba cuenta Parker Tyler, en su mezcla milagrosa de lo masivo ramplón con lo artísticamente aberrante y vanguardista.

Tal vez el verdadero centro de este misticismo cinematográfico descentrado sea el lituano Jonas Mekas, crítico, coleccionista de películas y realizador, que durante la década del setenta realizó dos de sus films más sofisticados: *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) y *Lost, Lost, Lost* (1976). Entre el diario personal, el ensayo y la épica del cine underground y experimental, ambas películas elaboraban retratos donde la experiencia concreta, lo cotidiano, adquiriría un simbolismo casi ritual a través de una estética elaborada por la informalidad del montaje y la plástica del encuadre. Sobre el final de *Lost, Lost, Lost*, el mismo Mekas, en un descampado suburbano, dice ser un "monje" que tiene al cine como religión,



El topo, de Alejandro Jodorowsky.

para empezar a filmar desordenadamente su éxtasis de fe. Imágenes que en su frenesí pasan del registro documental a la alucinación, como casi todo el cine de Mekas. Y ese paso del documento a la ficción, de lo reconocible a lo extraño, es una constante y la característica más notable de esta contracultura de los setenta.

Bajo el título de "El artificio de lo real" podrían agruparse estas experiencias que formaron parte de este culto setentoso. Porque por más artificiosas que pudieran ser algunas de las películas, siempre había una conexión directa con la realidad exterior al dispositivo cinematográfico. Pero esa conexión no estaba garantizada sólo por la veracidad de la realidad filmada, como sucede con el género documental, sino que también apunta a la experiencia concreta provocada en la recepción en las salas. Como la recurrente voz de Mekas, que le habla directamente al espectador, en un espacio fuera del tiempo de la representación visual, estas películas tienen elementos que estimulan y señalan una forma nueva de la práctica comunitaria y real de ver películas en las salas de cine, al enfatizar en el hecho de que mirar es una acción para estimular el abandono de las maneras lineales de comportarse como espectador.

The Rocky Horror Picture Show de Jim Sharman fue el caso más extremo entre estos exponentes (ver número anterior de EA), pero fue directamente provocado por el ▶

personaje del criminólogo que les hablaba a los espectadores, enseñando el paso que debían bailar mientras veían la película. Pero los espectadores de *Rocky Horror* no se quedaron en el baile, sino que arrojaban cosas a la pantalla, dialogaban y les gritaban a los personajes, etc. (Una suerte de versión documental del fenómeno se puede ver en una escena de *Fama*, de Alan Parker.) Pero este no fue el único caso, porque las provocaciones del cine contracultural siempre tendían a una reacción inmediata de los espectadores. En su crítica de *El topo* (1970) de Alejandro Jodorowsky, Pauline Kael pone énfasis en lo que sucedía en la sala, en las reacciones entusiastas de la platea que asistía a una función de ese primer gran éxito de la contracultura. Por su parte, John Waters entregaba bolsas de papel para vomitar durante las funciones de *Pink Flamingos* (1972) y decía: "Un vómito durante mis películas es como una ovación de pie". Hay una nueva forma de voyeurismo activo, que deja atrás la pasividad del espectador cinematográfico y llega a provocar que la sala agregue efectos de sonido a las películas. Los cines dedicados a la contracultura se convirtieron en un lugar de encuentro, y el sexo desenfadado de algunas de sus películas se duplicaba muchas veces entre las butacas. La idea era actuar el cine, apropiarse de lo que se mira, volverlo real, elaborar una vida, una personalidad a partir de las películas. Por eso, además del voyeurismo comprometido de las películas de De Palma, dos películas generalmente relegadas de la contracultura, como *Myra Breckinridge* (1970) de Michael Sarne y *Partes privadas* (1972) de Paul Bartel, son también fundamentales en ese sentido. El travestismo cinéfilo, o cinéfago, que construye un cuerpo a partir de fragmentos vistos en otras películas, de manera explícita en la película de Sarne y de manera solapada en el caso de Bartel, son tan característicos de esta postura como lo son De Palma, Waters y Sharman.

El valor del cine como experiencia colectiva también se concretó en *rockumentales*, una serie de insuperables recitales filmados durante la década, como *Gimme Shelter* (1970) de los hermanos Albert y David Maysles, *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1973) de D.A. Pennebaker y *Elvis: That's the Way It Is* (1970) de Denis Sanders, que ponían un acento especial en el intercambio entre escenario y platea, donde el público se volvía también un espectáculo, incluso un protagonista. (En esa década, Jacques Tati filmó *Parade*, con la misma premisa instalada en el espectáculo de variedades.) El espectáculo como ritual, como religión, y como bien reinterpretó Todd Haynes en *Velvet Goldmine*, su remake del documental de Pennebaker, el cine



y el rock de los setenta eran una forma de vida, no una ficción. Como bien había predicho Oscar Wilde, la naturaleza imita al arte, y ese era el mandato supremo de esta religión, vivir para terminar convertido en cine.

Es importante reconocer que muchas de estas películas fueron realmente exitosas: tuvieron años de permanencia en cartelera y generaron no un culto reducido sino una afluencia multitudinaria que llegó a eclipsar a muchos emprendimientos comerciales de la época.

CANÍBALES Y DESTRUCTORES. En 1968, Susan Sontag escribió un ensayo sobre Jean-Luc Godard que bien podría funcionar como descripción de esta tendencia del cine de la década siguiente. Allí, Sontag sostenía que "los grandes héroes culturales de nuestra época han compartido dos cualidades: todos han sido ascéticos en algún sentido ejemplar, y también han sido grandes destructores. Este perfil común ha permitido que se materializaran dos actitudes distintas, pero igualmente acuciantes, frente a la 'cultura'. Algunos identifican su arte y pensamiento con una actitud desafiante respecto de la cultura oficial y el pasado, o por lo menos sustentan una posición irónica de ignorancia o incompreensión. Otros exhiben una hipertrofia del

En esta página, arriba, la imagen de *Myra Breckinridge*. Abajo, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* de Jonas Mekas. En la página siguiente, David Bowie como Ziggy Stardust.

apetito por la cultura (aunque a menudo su avidez es mayor por los detritos culturales que por los logros consagrados en los museos), y para progresar hurgando en basureros culturales, al mismo tiempo que proclamaban que nada es ajeno a su arte". Si Sontag hubiese escrito el ensayo unos años después, en plena década del setenta, tal vez se habría corregido, y optado por la expresión "antihéroes contraculturales", porque esos dos grupos que refiere se unen en un mismo sentido: sostener una oposición clara a una cultura hegemónica. Y, por supuesto, esos dos grupos estaban bien representados en el cine de los setenta. Entre los que desdeñan la cultura oficial y el pasado, se enfilan Jonas Mekas con sus películas ya mencionadas y Paul Morrissey, el protegido de Warhol, con *Trash* (1972), *Women in Revolt* (1971) y *Heat* (1974). Todas estas obras, en su insubordinación al sentido social del cine, con su aparente primitivismo técnico, se apartaban de cualquier forma académica de representación cinematográfica, para aparecer muchas veces como pueriles, otras veces como meras artesanías de lo instantáneo o formas que no se reconocían en tradición alguna.

Por otra parte, el segundo grupo propuesto por Sontag, el de los que fagocitan incansables cachos de cultura basura, tiene como protagonista a John Waters, que tuvo su década más prolífica, llegando a dirigir cuatro películas: *Multiple Maniacs* (1970), *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974) y *Desperate Living* (1977). Reciclando y degradando las películas de autocine, el gore primitivo, el erotismo porcino de Russ Meyer, el homoerotismo violento de cierta escena underground y la herejía buñueliana, Waters creó formas del mal gusto todavía insuperable para convertirse en un iconoclasta en el sentido más literal (Iconoclasta: Se dice de quien niega y rechaza la merecida autoridad de maestros, normas y modelos. Ver la frase que inicia este texto). Rompiendo los últimos tabúes sobre la imagen en movimiento, a Waters se le suma Alejandro Jodorowsky, que desacraliza tanto el western con *El topo*, como las películas e imágenes religiosas en *La montaña mágica* (1973). Desde los géneros populares y la cultura psicodélica hasta

los ritos profanos y el cine de vanguardia, Jodorowsky canibalizaba todo a su paso con la declarada intención megalómana de convertirse en el "Cecil B. DeMille del cine underground".

Tal vez en el medio de estos grupos, combinando un poco de ambos, es importante reconocer la importancia del sigiloso Bruce Conner, con dos obras que desafían la sensibilidad media como *Marilyn Times Five* (1973) y *Crossroads* (1976). Artista fundante del *found footage*, Conner es un recuperador de imágenes imposibles, que da a la sucesión planos una forma enigmática de antinarración provocadora e incómoda.

Marilyn Times Five es la repetición de una película casera de Marilyn Monroe desnuda, en blanco y negro granulado, donde el cuerpo de la actriz llega a insinuar un erotismo de la abstracción propiciado por una

cámara devoradora. *Crossroads*, en cambio, se basa solamente en la reiteración del registro una prueba nuclear encontrada en los archivos nacionales de Washington sobre unos tests nucleares en el verano de 1946, una película que tiene el mismo impacto que los atentados del 11/9: planos mayormente aéreos de un hongo nuclear en medio del océano que tiene un efecto más hipnótico incluso que la desnudez de Marilyn. Sin seguir tradición alguna y usando descartes porque "nada es ajeno a su arte", Conner realiza películas con proyectos científicos, pornografía inocente, metraje considerado sin valor artístico. En busca del plano perdido, Conner es un cazador de fragmentos de celuloide que revelan y subvierten rincones de la cultura. Al lado de estas películas, la mayoría de la historia del cine era una mera máscara,

una forma de ceguera o de ocultar más que de mostrar, y la elocuencia reveladora de Conner viene a poner una nueva visualidad. Porque si hay algo que caracteriza a todos estos directores es que su culto cinematográfico verdaderamente propuso nuevos íconos, desenmascarando imágenes anteriores: el desnudo de la Marilyn de Conner, el glamour hollywoodense aberrante y siniestro en *Divine* de John Waters, en Myra Breckinridge de Raquel Welch, en Frank-N-Furter de *Rocky Horror*, son algunos de los ejemplos que marcan estas alucinaciones reales de la contracultura. Y ese es el gran mérito de todos estos cineastas: encontrar imágenes que tengan valor al propiciar experiencias perceptivas inéditas, tanto del cine como del mundo, sin apelar a los añejos modelos de puesta en escena y representación para contar historias. ▀



La mejor década de Wenders. La más prolífica de Fassbinder. La consagración de Herzog. Un mundial de fútbol. Los 70 alemanes imponen respeto, y hay mucho más: Schroeter y Syberberg son algunos de los “otros nombres” que dieron años irrepetibles. **por JORGE GARCÍA**

ALEMANIA DÉCADA DE GIGANTES

La era del renacimiento

El resurgimiento en el terreno político, cultural y económico que se dio en Alemania en los años de posguerra, no tuvo un correlato adecuado en las expresiones de su cine. Ningún “milagro” se produjo en ese territorio, abonado por comedietas insulsas, policiales de tercer orden y nostálgicas reconstrucciones de época, mostrando la decisión de ignorar el pasado reciente y sus consecuencias. Algún tímido intento de Wolfgang Staudte (*Los asesinos están entre nosotros*, 1946) o, ya más adelante, de Robert Siodmak en su regreso a Alemania (*De noche, cuando llega el diablo*, 1957), o Fritz Lang, retomando a un personaje clásico de su filmografía, en su última película (*Los mil ojos del doctor Mabuse*, 1960), no tenían peso en el contexto global de una cinematografía carente de interés, y casi en estado vegetativo, en la que la figura más destacada era el mediocre y sobrevalorado Rolf Thiele. El único film que puede considerarse excepcional en esos años, recientemente visto en el Malba, es *El extraviado*, 1951, solitaria incursión como director de Peter Lorre (quien, además, interpretó, coescribió y coprodujo el film), en una obra que investiga, en profundidad y sin complacencias, las huellas del nazismo sobre la conducta del personaje protagónico. Este triste panorama recién se vio sacudido en 1962, cuando un grupo de jóvenes cineastas, casi todos provenientes del cortometraje, firmaron el mítico manifiesto de Oberhausen, que planteaba la absoluta necesidad de un nuevo cine, que se alejara de las convenciones del vigente en esos años y partiera de otras bases, tanto económicas como intelectuales. “El viejo cine está muerto, creemos en el nuevo”, concluía ese documento funda-



cional. Sin embargo, los años inmediatos no aportaron grandes novedades, fueron muy pocas las obras realmente destacables (la admirable y libérrima *Crónica de Anna Magdalena Bach*, 1965, de Jean-Marie Straub; *Una muchacha sin historia*, 1966, de Alexander Kluge), y sólo hacia fines de la década, con la aparición en escena de las primeras obras de Herzog y Fassbinder, puede empezar a hablarse de una auténtica renovación dentro del cine alemán, que se consolidaría en la década siguiente con el surgimiento de otros directores importantes, como Wim Wenders o, en un registro diferente, más cercano a la experimentación, Syberberg y Schroeter. Alexander Kluge fue, de los firmantes origi-

nales del manifiesto y junto con Edgar Reitz, el único que logró consolidarse con una obra personal, de un intelectualismo no exento de aridez, pero rigurosa y sin concesiones. Ya a fines de los 60 había rodado una obra esencial dentro del movimiento, *Los artistas bajo la carpa de circo: perplejos*, 1968, con la que –para muchos, sorprendentemente– ganara el León de Oro en Venecia, y en la que desarrollaba los complejos postulados formales de su cine, en el que el análisis político y social, de tono marcadamente crítico, se exponía desde un estilo visual y narrativo absolutamente distanciado y alejado de cualquier atisbo de naturalismo y/o sentimentalismo. Estos rasgos también se pueden apreciar en sus

otras películas de la década, *El trabajo ocasional de una esclava*, 1973, sobre las condiciones laborales femeninas; *Ferdinando, el duro*, 1976, una sátira centrada en un expolicía que se convierte en terrorista, y un título más accesible al gran público que los anteriores, *La patriota*, 1979, acerca de una profesora de historia que investiga sobre el pasado de Alemania, y donde se fusionan elementos ficcionales y documentales. Muy personal y notoriamente influyente sobre otros realizadores alemanes (no casualmente Fassbinder le dedicó *Lola*), la obra de Kluge es digna de la mayor atención. En un tono diferente se desarrolló la carrera de Volker Schlöndorff, quien debutara en 1966 con *Nido de escorpiones*, una buena adaptación de una novela de Robert Musil, que anticipaba el antisemitismo que luego fuera uno de los ejes de la política nazi. A comienzos de la década siguiente realizó una de sus mejores películas, *La repentina riqueza de los pobres de Kombach*, 1970, una crónica sobre un grupo de campesinos que decide hacer un asalto, ambientada a principios del siglo XIX pero con claras referencias contemporáneas, aunque pronto se fue volcando hacia un cine más comercial y masivo, que alcanzará su punto más alto en *El tambor*, 1978, polémica adaptación de la infilmable novela de Gunther Grass, una película que ha provocado las más variopintas opiniones, que oscilan entre la admiración y el más absoluto desprecio. La carrera ulterior de Schlöndorff se desarrolló con notorios altibajos (más bajos que altos) dentro del cine industrial. En un tono mucho menos concesivo hacia los gustos del público se desarrolló la obra de Werner Schroeter y Hans-Jürgen Syberberg, sin contar la de Jean-Marie Straub, casi ignota —al menos de esa etapa— en estas tierras. La obra más “conocida” de Schroeter (por haber sido exhibida varias veces en el Instituto Goethe y algunos cineclubes) es *La muerte de María Malibran*, 1971, un muy bizarro *biopic* sobre una cantante lírica alemana del siglo XIX, de un estilizado refinamiento visual, marcadamente operístico y no exento de algunos toques de perversidad. En cuanto a *El reino del terror*, 1975, desarrolla 25 años de la historia de Nápoles, de 1844 a 1869, en un collage que fu-

siona elementos ficcionales y documentales, dentro de un tono que oscila entre el melodrama romántico y la investigación distanciada y aséptica. Syberberg ha desarrollado una obra de poderoso aliento y gran rigor intelectual, analizando distintos aspectos de los elementos míticos, culturales y sociológicos, que se convirtieron en las fuerzas dominantes de la historia alemana, expuestos en una monumental trilogía sobre distintas figuras de esa historia. *Ludwig-Réquiem para un rey virgen*, 1972, la primera de la serie, está centrada en la figura de Luis II de Baviera, un monarca homosexual, estéticamente visionario y con notorios disturbios mentales, bajo cuya égida trabajara Richard Wagner. La película —organizada en 28 cuadros— está bien alejada del *biopic* convencional y, apelando a distintos elementos visuales y narrativos, ofrece un lúcido retrato de un personaje y una época, exponiendo su influencia sobre la historia ulterior de Alemania. El segundo título de la trilogía, *Karl May*, 1974, es otra bizarra biografía, en este caso sobre un escritor de novelas populares de ideas “imperialistas”, y también está desarrollada por medio de una narración notablemente anticonvencional; además, Syberberg utiliza a notorias figuras del cine nazi de los años 30 y 40 para interpretar los papeles principales. Pero la cumbre de la serie es *Hitler, un film de Alemania*, 1978 (ver comentario en este mismo número), uno de los títulos fundamentales del cine de la década del 70. Aparte de esta trilogía, Syberberg rodó otros dos importantes títulos: *Theodor Hurneis, el cocinero del rey*, 1973, rodado inmediatamente después de *Ludwig...*, un film en el que los sucesos narrados en aquella película son expuestos desde otro punto de vista, que los corrige y complementa, cuestionando varios aspectos de la historia “oficial”, y *Winifred Wagner*, 1974, un prolongado reportaje (la versión original dura cinco horas) a la nuera de Richard Wagner, organizadora del festival musical de Bayreuth durante más de dos décadas. El film es un delirante monólogo en el que la protagonista pretende desconocer las atrocidades cometidas durante el período nazi, y presenta a Hitler, de manera casi excluyente, como una suerte de mecenas de ▶



En la página anterior, Kinski en *Aguirre, la ira de Dios* de Herzog. En esta página, de arriba hacia abajo: Alicia en *las ciudades* de Wim Wenders y *Desesperación* y *El matrimonio de Maria Braun* de Fassbinder.

las artes. Un terrible testimonio documental, brindado por un personaje tan reaccionario como cínico, que podría ser un adecuado complemento a *La secretaria de Hitler*, actualmente en cartelera. Y dentro de los realizadores marginales al sistema, tampoco se puede omitir a Rosa von Praunheim, un director que desarrolló su obra dentro de la militancia homosexual con ribetes políticos.

Ahora bien, para hablar de un renacimiento del cine alemán en los años 70, que lo convirtiera en uno de los más importantes del mundo en esa década, es imprescindible referirse a los tres realizadores que mejor expresaron ese resurgir: Wim Wenders, Werner Herzog y Rainer W. Fassbinder.

Wenders nació en 1945, el año en que Alemania perdió la guerra, y es de los tres —como puede apreciarse, en particular, en *El amigo americano*, no casualmente dedicada a Henri Langlois, director de la Cinemateca Francesa— el de un origen más estrictamente cinéfilo, tomado el término como el de un “devorador” de películas. Tras algunos cortos que se podrían llamar de aprendizaje, realizó en 1970 su primer largo, *Summer in the City*, en el que ya se pueden detectar, como en una suerte de gran borrador (adjetivo bien aplicado, ya que el film dura casi dos horas y media), sus principales preocu-

paciones formales y temáticas. Así podemos ver al protagonista, un hombre recién salido de la cárcel, que trata de huir de su pasado y reencontrarse con su vida, en un viaje (una de las obsesiones del director) en el que se encontrará con diversos personajes, y compartir con él prolongados planos fijos, en los que parece estar suspendido en una suerte de vacío (físico y existencial), con omnipresente música de rock en la banda sonora. Film desequilibrado y radical, con vicios de ópera prima, anuncia el desarrollo de su obra posterior. En su segunda película, *El temor del arquero ante el tiro penal*, 1972, adaptación de una novela de su amigo Peter Handke, una figura muy influyente sobre su obra y el cine alemán de la década, muestra un mayor dominio sobre el lenguaje y la narración —abundante, como en toda su obra de esta etapa, en tiempos muertos—, en una suerte de estudio sobre la alienación y la neurosis urbanas. Tras la frustrada adaptación de *La letra escarlata*, 1973, Wenders rodará una de sus obras mayores, *Alicia en las ciudades*, 1974, en la que el encuentro casual entre un escritor norteamericano y una niña alemana le servirá de pretexto para desarrollar una lúcida reflexión sobre las diferencias culturales entre los EE.UU. y Europa, a la vez que para llevar hasta las últimas conse-

cuencias el desasosiego y sentimiento de vacío del protagonista. *Movimiento falso*, 1975, es una muy libre adaptación de *Los trabajos de Wilhelm Meister*, de Goethe, trasladada a nuestro tiempo, y un film algo desequilibrado, con buenos momentos y otros en los que el realizador parece encontrarse algo incómodo con el material que tiene entre manos. *En el transcurso del tiempo*, 1976, es la obra maestra de WW, un film en el que confluyen, de manera orgánica, todas sus preocupaciones estéticas y temáticas, y en el que, a pesar de sus tres horas de duración, ningún plano parece sobrar, y *El amigo americano*, 1977, traslación de una gran novela de Patricia Highsmith, es una obra que junto a momentos geniales ofrece otros en los que la recurrencia cinéfila aparece algo exacerbada y excesiva.



Continúa
la oferta
de números
atrasados

Y por única vez,
el histórico
número 1,
de diciembre
de 1991 a \$ 20.
Oferta limitada
(40 ejemplares)

Ponemos en venta números anteriores de *El Amante* desde el año 1993 hasta el año 2003.
Diez números a elección a \$ 50 (en la ciudad de Buenos Aires).
Números sueltos: \$ 7.

Teléfonos 4952-1554/4951-6352
E-mail amantecine@interlink.com.ar
Lavalle 1928, de 13.00 a 18 hs.

Algunos contenidos de números atrasados en
<http://www.elamante.com/edicionesanteriores>

El Amante / Cine la única revista de cine con historia.
Diez números por \$ 50.



Un Herzog y dos Fassbinder. Arriba izquierda: Kinski pelado, orejón y dientado como *Nosferatu*. Arriba derecha: *La tercera generación*. Abajo: *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*.

Hay que acotar aquí que el caso de Wenders es marcadamente penoso dentro del cine mundial, ya que, tras otras obras valiosas, en las últimas dos décadas se ha deslizado en un progresivo tobogán que ha convertido a sus títulos más recientes en risibles caricaturas de sus títulos mayores. El caso de Werner Herzog es diferente, ya que se trata de un realizador ajeno a cualquier tipo de influencias directas y con una obra marcadamente personal, algo ya perceptible desde su primera película, *Señales de vida*, 1968, en la que el integrante de una patrulla de soldados asignados a una tarea, en una isla griega, se va volviendo progresivamente loco, y aun más notorio en su segundo film, *Los enanos también nacen pequeños*, 1970, en el cual un asilo habitado por liliputienses se convierte en una suerte de microcosmos anárquico, en el que se ponen en cuestión los valores aceptados en la sociedad. Son varias las películas que realizó Herzog en la década, en las que se percibe el carácter obsesivo y, a la vez, casi desesperadamente romántico de sus protagonistas –sea este un colonizador del siglo XVI, un brillante esquiador o un aventurero que intenta crear un teatro en medio del Amazonas–, y la perturbadora utilización de los paisajes y decorados por lo que, rápidamente, podemos mencionar algunas: *Aguirre, la ira de Dios*, 1972, inspirada en Lope de Aguirre, un aventurero español que desea llegar a toda costa a la mítica ciudad de El Dorado. Un personaje interpretado con toda la carga de histeria y locura posibles por Klaus Kinski, y en el que no es difícil encontrar analogías con Hitler; la saga protagonizada por Bruno S., un extraño cantante popular encontrado por Herzog en los bares de Munich, integrada por *El enigma de Kaspar Hauser*, 1975, y *La balada de Bruno S*, 1977, su versión de *Nosferatu*, 1978, copiada plano por plano de la de F.W. Murnau, de 1922, también interpretada por Kinski que, entre otras cosas, muestra la imposibilidad (e inutilidad) de intentar plagiar una obra, y su adaptación de *Woyzzek*, 1979, la obra teatral de Georg Büchner, otro *tour de force* kinskiano, en las que se repiten las características de los personajes, siempre solitarios y enfrentados a un medio que les es hostil. Y también Her-



zog realizó alguna inusual experiencia, como la de rodar con los actores en estado de hipnosis, en *Corazón de cristal*, 1976. En los últimos lustros, WH ha acentuado el carácter marginal de su obra y se ha convertido en una suerte de figura mítica de la que se hace realmente difícil ver sus películas, por lo que se agradece el ciclo de revisión de buena parte de su filmografía que se está realizando en la Sala Lugones. Pero si hay un realizador al que se puede considerar como emblemático del cine alemán de esos tiempos, este es Rainer W. Fassbinder. Artista torrencial y polifacético, realizó más de 40 películas, sin contar sus trabajos para televisión y sus obras de teatro, en el breve lapso de quince años, antes de morir prematuramente en 1982, cuando sólo contaba 36 años. No es fácil intentar definir en muy breve espacio las características principales de la obra de RWF, pero en un esbozo a vuelo de pájaro se pueden señalar, como rasgos determinantes, un rechazo a la narrativa convencional y al naturalismo en sus primeras películas, trabajos en los que abundan los planos fijos, intercalados con prolongados travellings, pautados por diálogos lacónicos y aparentemente insustanciales. En esos films puede detectarse la influencia de Straub y J.L. Godard, pero muy pronto, tal vez en su cuarta película, *¿Por qué enloquece el señor R.?*, 1970 –un riguroso estudio sobre la alienación progresiva de un empleado de oficina que termina asesinando a su familia y ahorcándose en el baño de su trabajo–, ya se puede hablar de una obra absolutamente personal, rodada en prolongados planos secuencia que acentúan la incomodidad del espectador. A partir de este film se suceden, sin interrupción, numerosos títulos (sólo

en ese año rodaron seis), en los que se pueden apreciar, por una parte, los ecos de sus trabajos con el grupo Antiteater, que fundara poco tiempo antes, notable en el tipo de interpretación que desarrolla su *troupe* de actores, y el distanciamiento tan característico perceptible en la mayoría de sus films, y por otra, la innegable influencia del gran melodrama hollywoodense, sobre todo referido a la figura de Douglas Sirk, un director profundamente admirado por Fassbinder. Al mismo tiempo, en casi todas sus películas aparece, de una manera mucho más fuerte que en sus contemporáneos, una demoledora mirada sobre el llamado “milagro alemán” y sus consecuencias, expresada desde una postura anárquica e individualista, que le trajo no pocos problemas, por un lado, con el *establishment* hegemónico, y por otro, con la militancia más radicalizada. Es imposible, por razones de espacio, desarrollar aquí una exposición detallada de cada película de RWF (por otra parte, aun cuando sólo se han estrenado comercialmente un puñado de ellas, la mayoría han sido bastante exhibidas en la Cinemateca, cineclubes, etc.), pero sí cabe señalar que su prolífica filmografía ha resistido, sin oxidarse, el paso del tiempo –incluso algunas de sus películas, vistas hoy, han crecido–, y se yergue no sólo como uno de los pilares fundamentales del cine alemán (y del mundo) de los años 70, sino también como uno de los más sólidos exponentes de lo que hoy todavía algunos seguimos llamando, sin resquemores, “cine de autor”.

El cine alemán tuvo su primer apogeo en los años 20 con la presencia en su seno de directores como F.W. Murnau y Fritz Lang, que están entre los más notables del período mudo. Luego su importancia se fue diluyendo hasta el surgimiento, a mediados de los años 60, de un grupo de directores que alcanzaron su cenit en los años 70, provocando un auténtico renacimiento de esa cinematografía. La prematura muerte de Fassbinder, la progresiva decadencia de Wenders, el aislamiento de Herzog y la casi desaparición de las pantallas de Kluge y Syberberg han provocado que esa década sea visualizada hoy como un período dorado y probablemente irrepetible en su historia. ■

Destellos urbanos

Mr. Allen se convierte en un cabal director de cine en los años que nos ocupan. Miró donde había que mirar, para establecer las pautas de la mejor comedia neoyorquina, y hasta hizo otras cosas. **por MARCELA GAMBERINI**



No fue ni es fácil hacerse un lugar dentro de la gran tradición de la comedia americana, considerada la mejor del mundo. Tampoco fue fácil hacerse de un nombre, de un estilo propio, de una personalidad en lo que se refiere a lo cinematográfico, teniendo en cuenta que en la década de los setenta venía devaluándose la teoría de autor tan reconocida en la década anterior. Sin embargo, con el recambio generacional que se venía imponiendo –no sólo por la desaparición física de grandes figuras, sino por cierto atascamiento formal y temático en lo que se refiere a todos los textos culturales del momento, entre ellos el cine– aparece una figura desgarbada, feúcha, bajita, que se para en el escenario –desde adentro y desde afuera– con una fuerza arrolladora. Woody Allen en los cincuenta escribía para la televisión, en los sesenta se convirtió en actor de comedias y en los setenta se animó a la dirección. Todo suma para Woody: la

rapidez de los gags televisivos, la acidez y dinamismo de los diálogos, la dirección inteligente y, por qué no, una fuerte, interesante e irónica mirada cinéfila.

En un contexto particular, en el que la comedia americana había perdido terreno con el alejamiento de Jerry Lewis, uno de sus máximos exponentes, Allen hace en 1971 una película algo fallida en lo narrativo pero con otros valores, incluso extracinematográficos: *Bananas*, una sátira ubicada en un país latinoamericano imaginario que padece la figura de un dictador absurdo. Un film hecho para un solo personaje, donde sólo tienen consistencia los diálogos corrosivos y punzantes, y se destaca el ritmo con el que fluye la película. Esta será de ahora en más una de las características centrales de su corpus cinematográfico de los setenta. En el 72 realiza *Todo lo que usted quiso saber sobre el sexo y no se atrevió a preguntar*, también una comedia corrosiva e irónica que ha-

ce hincapié en una lectura psicoanalítica de las relaciones sentimentales y/o sexuales. Hecha en episodios, aún resultan hilarantes e inolvidables algunos de sus fragmentos y es, seguramente, uno de los films más citados desde su aparición. En el 73, con *El dormilón*, dirige por primera vez a la que sería su estrella durante la década: la magnífica Diane Keaton. En esta película, Allen les rinde homenaje a Buster Keaton y a Laurel y Hardy, entre otros, y cuenta la historia de un neurótico –como siempre– que se despierta después de 200 años y descubre un par de cosas intrigantes: el mundo está dirigido por un dictador, las mujeres no le responden y los hombres gozan de una marcada impotencia. Pero será en 1975 cuando realizará no uno de sus mejores films sino uno de los más significativos de la década, *La última noche de Boris Gruschenko*, no sólo por sus virtudes cinematográficas –como situar el film en la sociedad rusa de principios del siglo XIX, para

alegorizar acerca de la actualidad—, sino que no eludirá las referencias a Dostovieski y a Tolstoi desde lo literario, a Sócrates, a Napoleón, a Freud, y claras citas cinéfilas a su amado Bergman, a Eisenstein con *El acorazado Potemkin*, a Orson Welles con *El ciudadano*. Todo se mezcla en esta nueva modalidad que asumen los textos culturales de la época, el pastiche, la mezcla, la impureza de géneros, la intertextualidad y las citas aludidas y elididas; todas estas estrategias tratadas con una sensibilidad radical, que recorre desde la ironía más extrema hasta el homenaje más efectivo. Una película que inaugura una época, la más feliz, la más productiva, la más sensible y la más inteligente en la carrera de Allen, y también la más exitosa, sobre todo en el continente europeo.

Su siguiente film es la maravillosa *Annie Hall* (1977, el mismo año en que se estrena *La guerra de las galaxias*, otra película emblemática), protagonizada por él mismo y Diane Keaton en uno de los mejores papeles de su carrera. El dúo actoral es perfecto, la torpeza, la inconsistencia, la ambigüedad, el dinamismo y los chispeantes e inteligentes diálogos son características que ambos comparten y que destellan en la pantalla. El tema es nada más ni nada menos algo que ya venía perfilándose en su producción anterior: la complejidad del amor, las dificultosas y hasta a veces imposibles relaciones interpersonales, todo contado desde un tono de comedia aligerada que deja entrever cierto resabio doloroso y tal vez amargo. La mirada de Allen sobre el tema es, desde este film, siempre la misma: gente corriente, común, urbana a la que le cuesta establecer relaciones de cualquier tipo, amistad, familia, pareja, paternidad, maternidad. Una mirada que por momentos se vuelve estrábica, espiada por el psicoanálisis que se funde con los preceptos más comunes, aquellos que todos y cada uno de nosotros manejamos. También es interesante la forma que Allen elige para contar su historia, un relato que él mismo cuenta empezando por el final: nos narrará su historia y su ruptura con Annie Hall. Este procedimiento también es típico de la época, hacer presente el artificio, darle al cine su carácter de construcción, y por otro lado volver a los orígenes, la magia y el encanto del “Había una vez...”. Todo se mezcla, todo

se trastoca, pero a la vez todo se hace verdadero y doloroso, certero y profundo.

Sin duda, *Annie Hall* es una de las películas que marcan la década; establece nuevos parámetros y trastoca algunas leyes que necesitaban una renovación urgente. Por ejemplo, es interesante la parada del Allen frente a la cámara, la apelación directa al espectador, el distanciamiento que provoca con respecto a lo que está contando sólo para involucrarnos, porque en definitiva los temas de Allen son no sólo los temas que preocupaban a una época determinada, sino que son los temas que eternamente preocuparán a una sociedad. El sexo, el amor, la muerte, la política, la moral; y los personajes que hacen carne esas problemáticas son seres comunes, insertos en una sociedad y en un país y en una ciudad que los marca a fuego. Son personas como uno; la pantalla nos refleja casi por primera vez, directamente, nos apela, nos condiciona y a la vez nos devuelve, como un espejo, nuestras miserias, nuestras neuras, nuestras persecuciones. Ahora somos sujetos descentrados, la ciudad ya no nos contiene, ni la religión nos da respuesta, ni la filosofía rastrea nuestras preocupaciones; todo se aleja y el hombre debe buscar por otros caminos para encontrar y encontrarse. La crisis social de los 70 en Estados Unidos entra en el cine de la mano de Allen (entre otros) para mostrarnos que la contradicción está a la orden del día. El hombre, los hombres, nosotros nos volvemos esquizofrénicos (buen concepto para hablar del cine de Allen), y el presente se fragmenta, se desdobra. Las narraciones se trastocan, el narrador ya no es omnisciente, los relatos no son lineales, el personaje nos habla a cámara, se remarca el estatuto de ficción. Obviamente, nada de esto es una novedad, ni es un invento de Allen, pero el solo animarse a hablar de ciertas cosas en ciertos momentos es un gesto más que interesante e inquietante; de hecho, en su país de origen no es aceptado masivamente. El sueño americano es una utopía y ahora, en este ahora de los 70, los hombres con sus inconsistencias son los auténticos protagonistas de la historia. Al respecto cabe mencionar que durante la década Allen muestra una marcada independencia respecto del sistema en general y en particular



En la página anterior, una de las tantas imágenes altamente elaboradas de *Manhattan*. Aquí arriba, en el caos vital de *Annie Hall*, Allen sufre a la periodista de rock interpretada por Shelley Duvall.

del sistema de Hollywood y, de alguna manera, se aleja de los focos donde el medio se reúne, y así muestra una conducta poco usual para el momento.

En 1978 dirige *Interiores*, una película inspirada en Ingmar Bergman, que recrea la vida de una familia, que ahora deberíamos llamar “disfuncional”: una madre en crisis, un matrimonio fracasado, unas hijas que buscan respuestas en los lugares inexactos. De nuevo su recurrencia temática y su estilo particular: la burguesía, la soledad, la hipocresía, el amor, la maternidad; obviamente, todo teñido por la sombra rígida y bergmaniana. Esta es la primera vez que Allen no aparece en la pantalla y el tono del film se vuelve más serio, más estructurado, más denso. Los espacios, interiores y exteriores, son agobiantes, y con este film Allen deja de lado la comedia de gags con la que se había lucido antes y explora otros territorios, que en los 80 cultivará más a menudo. Así, *Interiores* es un film intimista, más europeo que americano, más dramático que cómico. Pero para cerrar la década, en 1979 filma *Manhattan*, que tal vez junto con *Annie Hall* son sus mejores películas. *Manhattan* es como la *summa* de todo lo que Allen había hecho hasta entonces: la vida en las ciudades, el amor racional versus el amor emocional, la fisicidad, el sexo, el matrimonio, el psicoanálisis, el dinero; todo aparece aquí y sobre todo la presencia de una ciudad y de los individuos que la contienen. *Manhattan* es el mundo entero, es el hombre y es la mujer, es el amor imposible, es la desesperanza y la soledad. Una de las cosas que la década nos ha dejado es el famoso fotograma de Manhattan: un hombre, una mujer y una ciudad. Todo un símbolo de una época de apertura donde la sensibilidad es reina y señora. Allen corriendo por las calles de Manhattan, sobre el final del film, deja una sensación de malestar y alegría, de libertad y de dependencia, que son los parámetros sobre los que Allen trabajó en esa década irreplicable. ■

Duelo, melancolía y resplandores electrónicos

Los 70 no solamente fueron especiales en el cine que se hacía. Aquí, algunas reflexiones sobre cómo se recibían las películas en la década y los conflictos que planteaban. **por EDUARDO A. RUSSO**

La cinefilia setentista vivió en clave apocalíptica una forma particular del destiempo.

Frente a la instalación del Nuevo Hollywood y el asentamiento de la primera generación de directores norteamericanos formados en la universidad, y cierta cinefilia de aulas que se mezclaba o reemplazaba la más temprana, transmitida por los televisores, los ánimos se caldeaban al crepúsculo, entre el dorado de la nostalgia por el cine clásico y los estigmas de la catástrofe del cine industrial norteamericano de la década anterior. Muchos signos emergentes no fueron reconocidos. La cinefilia de entonces acataba, entre pesimista y elegíaca, el diagnóstico de la muerte del cine. El tiempo revelaría que ese ocaso era más bien un eclipse y una mutación en los modos de ver y vivir el cine, pero predominaba la tendencia al desfase, a ver el presente mediante el recurso a sus mitos de origen, y el malestar ante un cine que ya no podría ser igual que el de los viejos maestros. Esta perspectiva marcó una relación teñida de un oscuro dandismo, cuando no de cierto estado de ánimo terminal y, a veces, hasta de necrofilia. Como si lo que la avivase fuera la misma conciencia de lo que concluía.

La cinefilia de los 50 había tenido a su disposición medio siglo de cine clásico para discutir y ordenar un canon sobre la base de lo que creía un sistema todavía vigente, pero que entonces se resquebrajaba sin remedio. El cine clásico se apagaba lentamente, y los autores, al fin estudiados como maestros, se jubilaban o, simplemente, se iban muriendo. Daney lo destacó: aquella generación fundacional había sido, al fin y al cabo, una generación de jóvenes que, curiosamente, reivindicaba a un batallón de magníficos viejos. Los 60 fueron años donde esa cinefilia no las tuvo todas consigo, hecha como estaba al revisionismo y al trato con esa historia del cine a descubrir, y que había propuesto como paradigma, contra el cual las experiencias de ruptura no podían ser menos que desconcertantes o, incluso, sospechosas.

Los 70 fueron testigos del reflujo de los nue-



En la ruta hacia el fin del cine. Una de las obras mayores de un cinéfilo. En el transcurso del tiempo de Wim Wenders.

vos cines, a menudo impulsados por pasiones tan intensas como distintas de la pulsión cinéfila. Para entonces, el fuego que los había animado reveló ser tan intenso como rápido, el desencanto era un hecho. Cualquiera (pongamos, por ejemplo, un Bertolucci) que hubiera intentado hacer coincidir un discurso cinéfilo con los cines del presente sesentista, también tendría razones para lamentar el cierre de experiencias que habían prometido una radicalización generalizada. Doble duelo, entonces, y de sujetos muy diversos, que marcó una década tan signada por pérdidas que no permitió apreciar claramente los gérmenes de lo que iba surgiendo de modo plural, inacabado.

Bogdanovich filmaba el ocaso de un modo de relación, el cine, mediante el síndrome de la sala vacía, en *La última película*. Pero lo que en él destilaba nostalgia, en Wenders se procesaba a pura angustia. Sus largometrajes de los 70 son una crónica del desamparo y una necrológica en capítulos, un viaje al fin del cine, que encuentra su versión más despojada en *El transcurso del tiempo*, y que llega a su verificación documental en *Nick's Movie*. Wenders es, tal vez, el exponente clave de esos años de gravedades, de ánimos elegíacos y voluntades proféticas en cuanto a la defunción del cine.

Los 70 son, también, aquellos de los años *video* de Godard, que optó por la vía maniaco-depresiva mediante la opción electrónica, declarando que aguardaba la muerte del cine con entusiasmo, cuando a un tiempo proclamaba el ocaso mismo de la mirada, no exento de terror paralizante, ante la primera consolidación de eso que luego se denominaría lo audiovisual.

También estaban Eastwood y Carpenter, cuyo peso fue creciendo por ser resistentes y algo anacrónicos, soberbias excepciones que cosecharon simpatías cinéfilas y hasta incondicionalidades aun cuando la irregularidad acachara en sus filmografías. Mucho más difíciles de avistar en su importancia, despertando incluso suspicacias, aparecían los primeros largos de David Lynch y David Cronenberg. Estos últimos, entre otros, junto a la cultura del video y el acceso doméstico, con cinéfilos más programadores que programados por las cinematecas, irían modelando la cinefilia contemporánea. En la noche del duelo por el cine clásico, y entre las brasas humeantes de los nuevos cines, un resplandor más bien electrónico y poblado de seres extraños fue dando lugar a un cine en mutación, ofrecido a una cinefilia más inestable, abierta a la perplejidad ante sus formas cambiantes. ■

Mandíbulas mecánicas



Tiburón.



La última película.

Las mejores	Votos
Tiburón	16
La última película	14
La mamá y la puta	13
El exorcista	12
Noche de brujas	12
El espíritu de la colmena	11
Soñar, soñar	11
Amarcord	10
El Padrino 2	10
Calles peligrosas	9
El Padrino	9
Annie Hall	8
Suspiria	8
Alicia en las ciudades	7
Badlands	6
Carrie	6
Domicilio conyugal	6
El hombre que amaba a las mujeres	6
F for Fake	6
Gimme Shelter	6
Apocalypse Now	5
El desencanto	5
El diablo, probablemente	5
En el transcurso del tiempo	5
La guerra de las galaxias	5
Reto a muerte	5
Saint Jack	5
Taxi Driver	5
Ese oscuro objeto del deseo	4
Fat City	4
Gritos y susurros	4
Los guerreros	4
Martin, el amante del terror	4
Saló o los 120 días de Sodoma	4
Solo quiero que me amen	4
Una mujer bajo influencia	4
Días de gloria	3
Ecce Bombo	3
En un año de trece lunas	3
Jeanne Dielmann...	3
La conversación	3
La gran comilona	3
La habitación verde	3
La última ola	3

Las sobrevaloradas	Votos
La naranja mecánica	12
La guerra de las galaxias	8
Atrapado sin salida	8
Solaris	6
Cabaret	6
Kramer vs Kramer	6
Gritos y susurros	5
Taxi Driver	5
Último tango en París	5
Alien, el octavo pasajero	4
Apocalypse Now	4
Barry Lyndon	3
MASH	3
Portero de noche	3
Amarcord	2
Desde el jardín	2

Las listas individuales, en www.elamante.com

De nuevo sobre lo nuevo

Los primeros años de *El Amante* vieron al cine argentino al borde de la desaparición. Las cosas comenzarían a cambiar a mediados de los 90, en parte con unos cuantos cortos. Esta nota propone un balance de nuestra relación con el cine nacional y se suma al ambiente de debate por parte de la crítica y de algunos cineastas. **por GUSTAVO NORIEGA**



El primero de junio de 1995 se estrenó en Buenos Aires, con el nombre de *Historias breves*, una recopilación de cortometrajes premiados por el INCAA. Los nombres de sus directores eran desconocidos: entre otros, Adrián Caetano, Daniel Burman, Lucrecia Martel. Al salir de la proyección, mucha gente pensó que era un milagro: el cine argentino estaba en un momento de decadencia tan terminal que la idea de que apareciera un grupo de jóvenes que supieran usar la cámara y, al mismo tiempo, estuvieran totalmente despojados de la falsedad y deshonestidad imperantes era impensable. Para evaluar el impacto que causó la aparición de aquellos cortos y la carrera posterior de sus directores resulta útil una metáfora futbolística. Los seleccionados juveniles (sobre todo antes de la gestión de Pekerman) son buenos indicadores del escaso porcentaje de jugadores que llegan a consagrarse, aunque hayan pasado por esa instancia. En general, son muy pocos los que luego se destacan en su carrera adulta. Una excepción remarcable fue el juvenil que salió campeón del mundo en Japón en 1979: estaba Maradona, claro, pero también otros notables jugadores que desarrollaron su carrera en clubes importantes de Argentina y Europa, como Ramón Díaz, Juan Simón, Juan Barbas, Pichi Escudero, etc. El elenco de directores de *HHBB* es como aquel juvenil. La gran mayoría de ellos, posteriormente, filmó largometrajes que tuvieron estreno y trascendencia. De allí vienen *Pizza, birra, faso*; *Bolivia*; *Un oso rojo*; *La Ciénaga*; *La niña santa*; *El abrazo partido*; *Un día de suerte*; *Cama adentro*; *El descanso* y *Bonanza*, entre otras. Fue el puntapié inicial de una forma de filmar –generacional pero heterogénea–, cuyos únicos predecesores habían sido los esfuerzos aislados de Martín Rejtman y Raúl Perrone.

La situación en el momento de aquella aparición era tan catastrófica que vale la pena refrescar un par de recuerdos. Un domingo de abril de 1993 fui al cine América a ver *Funes, un gran amor*, de Raúl de la Torre. Había tenido algunas buenas críticas, incluida la de Claudio España, de *La Nación*, quien confusamente, y confesando su verdadera opinión entre líneas, desparramaba inflamados elogios. Lo cierto es que, engañada por la crítica, la gente había llenado el cine. La película era una torpe sucesión de números musicales pésimamente hilvanados por una historia mal filmada, y mal contada. Tan desprolija y desganada era que no se habían ocupado de doblar al actor italiano Gian Maria Volonté, quien apenas farfullaba algo incomprensible en un cocoliche que no calificaba ni para italiano ni para castellano. En su primer, breve, parlamento se desató un murmullo: cada persona en la sala le preguntó a la que tenía al lado qué había dicho. Un par de líneas de diálogo más aumenta-

ron el desconcierto y los murmullos, hasta que una larga parrafada desató las carcajadas coronando con un aplauso unánime de las miles de personas que colmaban la sala. Al bajar las escaleras (la vi allá arriba, desde donde la pantalla del América parece un televisor de 21 pulgadas) escuché, entre las puteadas de la mayoría, que alguien decía “Nunca más les creo a los críticos”. Toda la situación habla de otra época: el cine América funcionando y colmado con una película argentina, la influencia nefasta de la crítica complaciente, el bodrio pretencioso pero chapucero y la sensación aplastante de que no valía la pena ocuparse del cine argentino, salvo por un par de personalidades aisladas. Otro indicador de la época: la lista de estrenos nacionales de 1995, el año de las *Historias breves*. Se trata de *Sin opción*; *Hasta donde llegan tus ojos*; *¡Que vivan los crotos!*; *Hijo del río*; *Facundo, la sombra del Tigre*; *La nave de los locos*; *Fotos del alma*; *Con el alma*; *Las cosas del querer, 2da parte*; *No te mueras sin decirme adónde vas*; *Comix, cuentos de amor, de video y de muerte*; *El largo viaje de Nahuel Pan*; *Patrón*; *Caballos salvajes*; *La bailanta*; *La ley de la frontera*; *Casas de fuego*; *Jaime de Nevaes, último viaje*; *Más allá del límite*; *El censor*; *Mil bumerangs* y *Peperina*. La película más elogiada por la revista era *¡Que vivan los crotos!*, que se había filmado unos cuantos años atrás. Yo defendí *El censor* y Ricagno se entusiasmaba con *Hijo del río*. Apoyábamos *La ley de la frontera*, pero nuestro amor por Aristarain no era compartido por el público, que prefería, para nuestra irritación, *Caballos salvajes*. El resto, salvo excepciones como *Jaime de Nevaes*, es mejor olvidarlo. En el número 38 saludamos la aparición de las *Historias breves* con la leyenda “Lo nuevo”, mientras que bajo la foto de la película de Subiela se leía: “Lo malo”. Sucdieron muchas cosas desde aquel entonces. La más importante fue que aparecieron decenas de películas argentinas que, a diferencia del grueso de la producción del momento, merecían ser vistas, disfrutadas y discutidas. Desde la renovación producida por el Nuevo Cine Argentino (y, hay que reconocerlo, la irrupción de Marcelo Piñeyro), las películas argentinas se oyen y se escuchan: los parlamentos se entienden, la música suena bien. Además, gracias a la sensibilidad de los nuevos directores, lo que se escucha no lastima el oído: son diálogos posibles, trabajados, pensados. Hay registro del habla cotidiana y hay, también –como en Rejtman, Villegas, Acuña–, una reelaboración de ese registro. Los tres o cuatro cineastas nacionales de los que esperábamos con atención sus nuevos trabajos se convirtieron en diez o quince. Algunos, como Lisandro Alonso o Martín Rejtman, sorprenden con el riesgo y la rabiosa modernidad de sus trabajos. Hay quien puede agregar a esa lista a Lucrecia Martel, o ampliarla en otro regis- ►



Izquierda: *Rey muerto*, el corto de Lucrecia Martel. Derecha: Analía Couceyro como alter ego de Albertina Carri en *Los rubios*, de Albertina Carri. Abajo, José Donoso en *Opus*, de José Donoso.



tro con Pablo Trapero o Adrián Caetano; lo cierto es que las promesas de películas interesantes se han multiplicado enormemente desde entonces. Aquel reclamo de “Que se vayan todos” que escuché en la escalera del América, no fue cumplido, pero irrumpieron en el escenario varios jóvenes que sabían filmar. Comparten la escena con remanentes del cine rancio y falso, pero han establecido estándares de calidad y responsabilidad profesional que en el momento de su aparición habían sido totalmente abandonados. El cine argentino pasó de ser territorio de escarnio y desdén, a una suerte de campo de batalla de opiniones apasionadas y operaciones mezquinas. En el camino se perdieron, probablemente, el humor y los buenos modales, pero también la indiferencia.

No es que ahora en la Argentina no se filmen bodrios o que estos no convoquen al público. Cualquiera que haya visto el último esperpento de Francella con una mirada mínimamente crítica sabe que no es así. Pero una de las cosas que cambiaron en estos años, y no sólo en la Argentina, fue la forma de consumir cine. La sensación es que la gente que va a ver *Papá se volvió loco* no tiene la expectativa de ver una buena película, más allá de lo que cada uno entienda que es eso. Simplemente van a reproducir y ampliar una experiencia dada por la televisión. La conexión entre la gente que ve cine y las películas nacionales se cortó en aquellos siniestros años en los que Raúl de la Torre podía hacer cosas como *Funes*, y ser elogiado. Los días en que Leonardo Favio, Adolfo Aristarain y hasta el propio Subiela llenaban las salas con sus formas personales –mejores o peores– de entender el cine, terminaron para no volver. Las últimas películas de Subiela fueron fracasos extremos en cuanto a asistencia de público.

Y no parece probable que Aristarain y Favio, aunque pueden seguir convocando una cantidad no desdeñable de espectadores, vayan a repetir las performances de taquilla de *Un lugar en el mundo* o *Juan Moreira* (o incluso *Gatica*, *el mono*).

El Nuevo Cine Argentino renovó la forma de filmar en nuestro país, pero no pudo encontrar su público. Esto no es un reproche ni un reclamo de cambio, simplemente, un dato de la realidad. Esa desconexión brutal entre los espectadores y el cine nacional –quebrada esporádicamente por éxitos solitarios, generalmente asociados a la televisión o destinados a los niños– no pudo ser superada por los nuevos directores, más allá de que evitaron todas y cada una de las falsedades estéticas que hundieron a sus predecesores. La gestión del INCAA luego del reemplazo de Miguel Onaindia –cuya labor fue la más equilibrada y progresista de este período– no ayudó a hacer las cosas más fáciles para ellos. Era la oportunidad dorada para cualquier funcionario: una generación nueva, sin compromisos políticos, talentosa, con creciente prestigio en el exterior. Apostar a ella selectivamente, sin dejar de atender la necesaria diversidad del cine nacional, hubiera dado extraordinarios dividendos culturales, políticos y hasta económicos. Pero la gestión privilegió la política de los grandes números, estrenando y abriendo salas sin una idea clara detrás; prefirió el conflicto con los espacios nuevos como el Bafici, y el mantenimiento en un falso pie de igualdad a quienes se acercaban al Instituto con pretensiones cinematográficas genuinas, y quienes querían extender sus negocios –generalmente de la televisión–, pero esta vez con subsidios estatales. Sin embargo, las limitaciones con que se encontró el NCA no pueden achacarse exclusivamente a los impedimentos burocráticos ideados por el INCAA: su corpus de obras es lo suficientemente amplio y extendido como para que sea evaluado por sí mismo. Por mérito propio, esta generación llegó hasta donde llegó, ya sea este lugar considerado lejos o cerca de la promesa original. Por otro lado, hay indicios que parecen señalar que la lozanía y el vigor de los comienzos de este movimiento están en retirada. Buena parte de las películas nacionales exhibidas en el último Bafici desilusionaron a los críticos extranjeros. Nuestro colaborador español Jai-

me Pena contaba que en la última edición del festival de Cannes había sucedido algo parecido con las representantes argentinas. En general, el NCA se obstina en la anomia de sus personajes y se repliega en la gravedad. El humor y el sexo, la ligereza y la gracia, parecen objetivos inalcanzables, que ni siquiera se plantean. Hay excepciones, claro, y quien haya visto en el último Bafici la notable *Opus*, de Mariano Donoso, sabrá que es posible enfrentarse con humor a la representación de un país devastado por la crisis, sin por ello perder el eje o la profundidad. Algo parecido había sucedido con *El amor (primera parte)*, una película menor, con problemas para definir con relieve a sus personajes, pero que, sin embargo, se les atrevía a las escenas sexuales con desparpajo e imaginación, de una forma realista y que no desdeñaba, oh sorpresa, la felicidad. En contraposición, las películas más esperadas del último Bafici, *Monobloc*, de Luis Ortega, y *Géminis*, de Albertina Carri, sorprendieron por su sombría y extrema estilización, sin que esta esté acompañada de una densidad que las saque del manierismo. Es notable comparar estas dos películas con las obras previas de sus directores: *Caja negra*, por un lado, y *No quiero volver a casa* y *Los rubios*, por el otro. No se trata de que los directores no puedan seguir buscando formas expresivas distintas, pero sí de que esas formas no terminen devorándose el contenido. Dos años después de su presentación, todavía se discute sobre *Los rubios*, pero es difícil pensar que eso vaya a suceder con *Géminis* (lo mismo se puede decir de la relación entre *Mundogrúa* y *Familia rodante*, de Pablo Trapero). Pese a todo lo que se avanzó, algo parece haberse perdido en el trayecto de estos diez años. Sin embargo, más allá de estas reservas y de algunas miradas más pesimistas a las que les abrimos un espacio en estas mismas páginas, hay motivos para seguir expectantes. Por más que el impulso renovador haya pasado y que la relación de fuerzas no favorezca a la nueva generación, hay una gran cantidad de gente joven y talentosa de la cual se puede esperar mucho. Y sigue habiendo miles de estudiantes de cine conformando una cantera imprevisible. La situación es muy distinta de la de hace diez años. Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos. El cine nacional, tampoco. ■

¿Es el fin?

El Nuevo Cine Argentino ha muerto, dice el director de *Balnearios*. Y, sostiene también que esto llevará al cine nacional a en vilecerse inexorablemente. Afirma que se puede dar pelea, aunque habrá que partir de cero. Y no están ausentes polémicas opiniones sobre la crítica.

BATALLA PERDIDA. “El Nuevo Cine Argentino ya no existe. Está muerto, en vías de desaparecer definitivamente. Creo que en pocos años, de mantenerse así las cosas, el Cine Argentino volverá a ser el que fue siempre, es decir, uno de los peores cines del mundo, un cine reaccionario, conservador, infectado de una estética obscena, de desgano, de manejos mafiosos y de trenzas. Nuestra generación, que venía por una vez a subvertir ese destino recurrente, está perdiendo una vez más la batalla. Después de diez años en los que parecía que el fin del viejo Cine Nacional estaba cantado, que estaba herido de muerte ante la evidencia de una manera nueva de hacer las cosas, se revela ahora que todas esas promesas están cayendo en la nada; que el impulso de renovación que empezó a mediados de los noventa no pudo resistir la ceguera del INCAA y del *statu quo* cinematográfico argentino. La situación parece irreversible: pronto tendremos a una generación de nuevos Raúl de la Torre y nuevos Beda D’Ocampo. No hay más que verlo: están volviendo. Y entonces, nada habrá servido para nada.”

LOGROS Y PEREZA. “El Nuevo Cine Argentino logró esencialmente dos cosas: por un lado, desde el punto de vista estético y de lenguaje, consiguió separarse de la horripilante tradición del cine setentista: retórico, declamado, alegórico, enfermo de pretensión y de aburrimiento. Ese cine falso y pe-



El amor (primera parte), producida por Llinás y estrenada en el Malba.

dante fue desplazado por miradas y procedimientos que tenían que ver de alguna forma con la realidad, que registraban la existencia de un mundo alrededor y que daban cuenta de su vitalidad y de su complejidad. Era un cine, para decirlo de algún modo, más vivo y más fresco. El segundo logro de la nueva generación fue en cuanto a los sistemas de producción. Antes, cualquier posibilidad de filmar un largometraje estaba inexorablemente ligada al Instituto desde su comienzo. Primero se tenía el acceso al crédito o al subsidio, y recién después era posible imaginar la película. Eso no hacía otra cosa que contaminar a los films de burocracia y de tristeza. Cada película era una especie de balsa en la cual ir a naufragar, para usar palabras de esa época. Las óperas primas dependían de un largo proceso que incluía sucesivos ‘derechos de piso’, amistades por conveniencia y prácticas corporativas. El Cine Nuevo invirtió ese mecanismo produciendo las películas de maneras más azarosas, refutando los esquemas de producción que regían, haciendo films más baratos y más simples en cuanto a su modelo productivo. Se hacían películas de la manera que fuera; era más importante la intención de filmar que la hipotética solvencia comercial del proyecto. Era evidentemente un esquema incompleto, pero suficiente para subvertir definitivamente todas las reglas de lo que se suponía que era hacer un film. Eran otros tiempos, los costos también eran

otros. Se vivía la euforia antimnemista, pero subsistían igualmente las facilidades económicas de ese sistema lunático. Entonces, eso es lo que logró el nuevo Cine Argentino en sus inicios: films más libres en cuanto a su estilo, films más libres en cuanto a su producción. Esos logros bastaron para que la nueva generación recorriera el mundo y llenara de esperanza a todos. Finalmente, después de tantos años, había una puerta abierta para nuestro cine. El momento de esplendor de esa tendencia fue, ciertamente, el primer Bafici que dirigió Quintín en el 2001: la producción de películas era, si bien desaparece, contundente. La crítica del mundo estaba embelesada y los productores se acercaban con fervor. El INCAA estaba en manos de Onaindia, una persona progresista y ética, por lejos el mejor director que haya tenido el Instituto en las últimas décadas. La cantera de nuevos directores provenientes de las escuelas de cine parecía inagotable, y la diversidad de las propuestas sugería el advenimiento de una literatura compleja y variada. Parecía, en aquel momento, que ya no habría vuelta atrás. Fue el momento de la gran oportunidad. Lo que nadie advirtió en ese entonces fue que las batallas pendientes eran muchas otras; que los logros iniciales eran sólo el comienzo de algo, no su conclusión; que apenas se había abierto la puerta para cambiar las cosas, pero que ese cambio estaba muy lejos de estar consolidado. Estéticamente, más allá ▶

de la crudeza de los nuevos films, restaban todavía la variedad temática, la exploración de la sintaxis cinematográfica, el estilo, la narración fuerte, el minimalismo extremo, la reformulación de los géneros, el abordaje de temas clásicos, la adaptación y la reconstrucción histórica. Cito esos ítems, que son apenas los más evidentes dentro de las infinitas posibilidades narrativas y visuales del cine. Si se había logrado un nuevo estilo, era preciso ponerlo a prueba, había que expandir y explorar sus límites, había que demostrar que no era apenas una manera más desprolija de comportarse con la cámara. Y ello, en líneas generales, no sucedió. El grueso de las películas se contentó apenas con cruces entre el documental y la ficción, en el desarrollo de argumentos débiles en favor de escenas directas a la manera de ciertos ejemplos post-Nouvelle Vague y en una mayor o menor estetización de circunstancias y personajes miserables. Y acabó por suceder lo que corresponde a las instancias finales de todo proceso renovador: los temas se volvieron más importantes que el estilo y la forma. Los temas bastaban. Lo mismo que antes sucedía con los temas y circunstancias de la dictadura se extendió a la densidad psicológica y al naturalismo social de la nueva generación. Es decir, el Nuevo Cine Argentino repitió una y otra vez sus virtudes iniciales. No se desarrolló; se mantuvo como algo tibio y fácilmente cansador. Es evidente que el proceso está jalonado también por brillantes excepciones, por films que expandieron brutalmente esos límites y aportaron visiones distintas del nuevo cine. Pero hay que decir que, si uno observa la evolución de los últimos años, esa tendencia parece decrecer. Es fácil ver cierta pereza en el aire. Y, como nadie ignora, la revolución y la pereza nunca fueron buenas aliadas."

LA CRÍTICA. "Hay que decir que en todo este proceso existe una responsabilidad enorme de la crítica. La crítica fue la responsable del fenómeno del Nuevo Cine Argentino de un modo absoluto, yo diría que en un 50%. Fue la crítica la que preparó el terreno para que esos films iniciales pudieran ser apreciados, fue la crítica la que cimentó los vientos de cambio y de renovación, la que se ocupó de fustigar las viejas prácticas y de cimentar las diferencias con las nuevas. El famoso episodio de *Historias Breves* en el año 95 no fue otra cosa que una brillante operación de fervor crítico. Era una toma de posición política antes que la opinión sobre una serie de cortos que, más allá de sus méritos, estaban lejos de plantear revolución alguna en sí mismos. Alguien podría decir que los nuevos críticos surgidos en los años 90 defendían a 'sus directores' de la misma manera en que los viejos de la Asociación de Cronis-



tas eran benévolos y complacientes con los suyos. Pero esto no fue así, o al menos no lo fue inicialmente; el gran mérito de los críticos fue plantearse no como meros exégetas o como meros compinches, sino como los responsables de describir la historia del cine argentino, es decir, organizar todas esas películas dentro de un esquema coherente. Había que fundar una cinematografía; esas películas serían las que iban a constituirla, y ellos serían sus intérpretes y sus voceros. Casi podría decir uno, sus guardianes. Cuando decimos que en algún momento existía un clima de fervor, no estamos hablando sólo de que los films fueran mejores, sino que cada uno era recibido como algo nuevo, como un nuevo camino o como un nuevo talismán que la renovación tenía para iniciar su marcha. Más allá de que cada film fuera o no nuevo, era recibido y estudiado con ojos nuevos. Ahora bien, la responsabilidad que eso implica es realmente titánica. Implica obligarse a pensar cada film como algo único, pero además implica plantear una determinada exigencia con respecto a los directores y las películas. Implica exigirles estar a la altura de la historia que se está construyendo. Implica fustigar la pereza y el desgano. Implica saber descubrir caminos detrás de aparentes imperfecciones. Implica, en definitiva, asumir las responsabilidades del cine como propias también. Y, según creo, en algún momento los críticos comenzaron a apartarse de esa senda o comenzaron a transitarla con cierto desgano. Es como si se hubieran cansado o decepcionado; en algunos casos condescendieron al periodismo, a limitarse a reseñar estrenos, a repetir discursos prefabricados sobre ciertos temas, a encasillar, y se olvidaron de pensar las películas con mayor hondura. Pongo un ejemplo

personal: después de dirigir *Balnearios*, yo participé en la producción y en la escritura de dos películas, *El amor (primera parte)* y *Opus* de Donoso. Pues bien, en la infinita mayoría de los casos los críticos partían de señalar el 'inequívoco estilo Llinás' o las 'evidentes influencias de *Balnearios*', o cuestiones por el estilo. Es decir, en lugar de analizar la singularidad de cada film, sus eventuales defectos o méritos, aquellas zonas en las que se había propuesto innovar, etc. (y estoy seguro de que ambos films tenían pasto suficiente para ello), se recurría a un mecanismo netamente periodístico: invocar el nombre de la única persona levemente conocida que estuviera relacionada con el film. Lo cual es, por un lado, una ingenuidad, dado que es evidente que si yo he trabajado con amigos cercanos, las huellas de eso estarán en el resultado, pero además constituye una operación de escasa altura crítica, que acaba por reducir el film a esos antecedentes. Yo siento un profundo respeto por los críticos, sé cuánto les debo, he sido tratado por ellos con una consideración inmensa e incluso he llegado a hacerme amigo de algunos de ellos. Entonces, no puedo menos que señalar, siempre desde una mirada amistosa, mi sorpresa por este tipo de comportamientos cansinos y desdeñosos. Y así, en medio de este tipo de situaciones, las cosas acaban pasándose por delante sin que ellos lo adviertan. Yo creo que el fin del nuevo cine no tiene que ver necesariamente con la falta de ímpetu renovador de los directores que inicialmente lo tuvieron. Siempre habrá de surgir alguien nuevo para romper el letargo. Pero sé que el Nuevo Cine no puede sobrevivir a la indiferencia de los críticos. Si a ellos no les interesa, entonces no hay nada que hacer."



En la página anterior, una imagen de *Monobloc*, o la primera película de la contrarrevolución, según Llinás, director de *Balnearios*, film al que pertenece la foto de aquí al lado.

MONOBLOC. “Un índice claro de esto es, en el último Bafici (un Bafici sistemáticamente acrítico, en torno del cual no existió una actitud de análisis y reflexión con respecto a las películas), lo ocurrido con *Monobloc*, de Ortega. Más allá del gusto o el disgusto personal por el film, hay en él algo irrefutable: es la primera película de la contrarrevolución, es la primera película que plantea la restauración de las antiguas prácticas como una bandera. La primera que no llega a ellas de un modo azaroso o cansado (como ocurría con *Pubis angelical* o con *Las boludas*) sino de un modo evidentemente deliberado, y hasta podría decirse que de un modo eficaz. Es la primera vez que un cineasta joven elige el viejo cine; es el *travelling de Kapo* entendido no como un desliz sino como un estandarte. Ahora bien. Esto, años atrás, hubiera desatado una polémica virulenta. Todos los suplementos y revistas de cine le hubieran consagrado sus tapas. En este 2005 final, ha pasado completamente inadvertido, como si el Hindenburg se hubiera paseado por el cielo de Buenos Aires durante toda una tarde sin que nadie lo hubiera visto. Si llegamos a este nivel de pereza, a esta falta de interés por pensar las cosas, a esta apatía crítica, rápidamente dejamos de tener un cine y pasamos a tener, apenas, una sucesión ociosa y desordenada de películas. Esencialmente, lo mismo que teníamos antes.”

FACILISMOS. “Desde ya que la misma falta de inquietudes es atribuible a los cineastas en sí. Hay algo que nadie va a atreverse a refutar: la forma de producción de una película influye de modo inexorable sobre su estilo. Si los primeros films independientes tenían un fuego que ahora han perdido, necesariamente ha de ser porque la burocracia, las veleidades, la comodidad y la ambición se han impuesto sobre la libertad, la aventura y el riesgo. Eso no es un postulado romántico, es algo inmediatamente verificable al ver las películas. La generación inicial tenía la responsabilidad de desarrollar esquemas de producción que dieran por tierra con los preexistentes. Su misión era abrir el terreno para una nueva concepción de las cosas, en la que el cine tuviese el aire necesario para reinventarse

una y otra vez y para desafiar los lugares que le estaban asignados. ¿Qué hizo? Negocios. El dinero llegó demasiado rápido, demasiado fácil y no fue necesario inventar nada. El dinero estaba allí de todas formas. Se sabe lo que ocurre cuando las fuentes de financiación son anteriores a la inspiración. Es cierto, a veces ese esquema produce *El ciudadano*. En general, suele producir apenas films de Javier Torre. Holanda, España, los guiones escritos en departamentos parisinos, las piruetas con el INCAA ocuparon el lugar que debería haber ocupado esa nueva búsqueda. Por cierto, no se puede acusar a nadie de no haber llevado determinadas convicciones a un punto extremo. Cada uno lleva su vida de la manera que puede, y filmar, desde siempre, es un asunto difícil. Pero no puedo dejar de observar cierta resignación ante esquemas que hubiera sido saludable revertir. Lo cierto es que existió una oportunidad y ya no existe. Tenemos apenas una excelente generación de técnicos, una mayor fluidez y un mayor rigor a la hora de filmar, y las carreras de un puñado de cineastas, cuyas diferencias con los anteriores son cada vez menos nítidas. En realidad lo que cambió es muy poco. Simplemente tenemos un recambio generacional, matizado apenas por el consuelo de que las películas de ahora son más baratas que las de Olivera y más sensatas que las de Subiela, lo cual ni siquiera es cierto en todos los casos.”

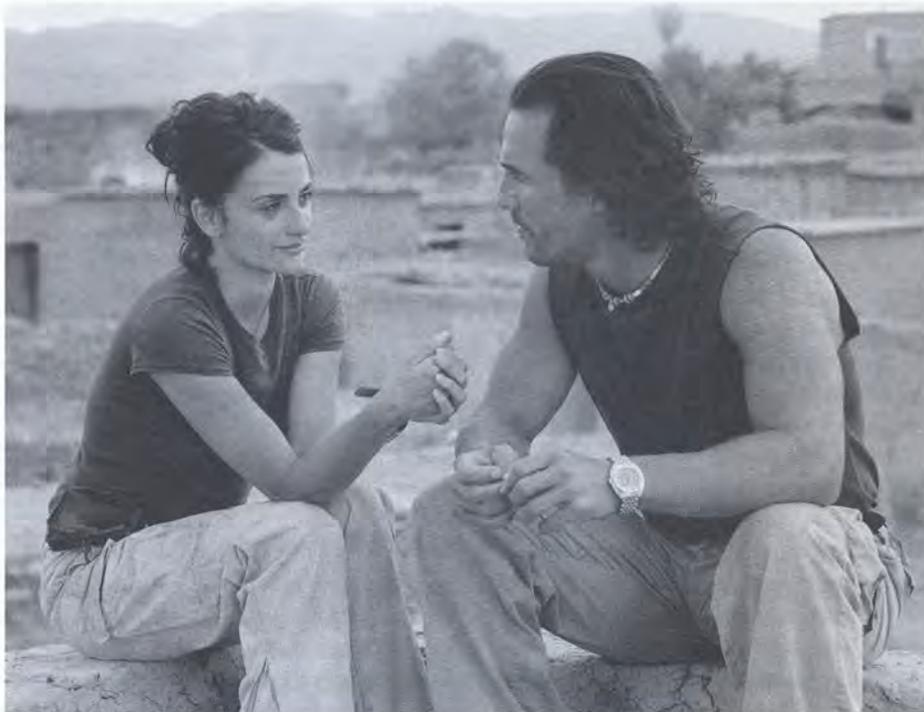
FIN Y PRINCIPIO. “Creo también que la segunda camada de cineastas (la de Alonso, la de Ezequiel Acuña, la de Lerman, la mía) recogió en alguna medida la consigna del cine independiente y, en muchos casos, intentó —cada uno a su manera— buscar soluciones nuevas, caminos nuevos, seguir, en definitiva, dándole un poco de aire al panorama. Al no estar consolidados aún, esta parte del nuevo cine, según creo, mantuvo cierta curiosidad por probar cosas nuevas. Pero acaso ya fuera demasiado tarde para todo. Todas esas movidas fueron hechas en un ambiente que ya no era tan permeable a esos debates. En todo momento sobrevolaba la idea de que había una sola manera de hacer las cosas, y que las posibles reformas a ese esquema podían, en el mejor de los

casos, constituir un camino al que se bautizó, con demasiada premura, como ‘alternativo’. Y esa palabra, con todo lo atractiva que suena, terminó siendo casi fatal. Porque un camino alternativo tiene validez únicamente cuando a la larga está llamado a deshacer o a modificar el camino ortodoxo. En cuanto lo alternativo se convierte en una categoría estanca, en un gueto, pierde cualquier tipo de capacidad de modificar o de subvertir ningún esquema. En ese sentido, yo siento que la búsqueda que varios cineastas, entre los que me incluyo, hemos encarado en los últimos años ha fracasado. Y esto es así porque, más allá de los éxitos parciales que hayamos obtenido, no hemos conseguido demostrar que nuestras vías alternativas son mejores que las otras. Creo firmemente que filmar por fuera del INCAA es mejor que hacerlo siguiendo sus normas; creo que es mejor estrenar en el Malba que ir en coche a la muerte de las salas comerciales y dejar que las copias languidezcan por una semana en cines de Haedo o del Shopping Palmares de Mendoza. Y, más allá de que lo he comprobado personalmente, no puedo evitar la sensación de que esas experiencias no han bastado para desterrar la sensación de que el verdadero cine es el otro y que uno no es otra cosa que una honrosa excepción. Es una opinión tácita que se percibe en los periodistas, en los críticos y en los colegas. Es por eso que siento que ya no hay más Nuevo Cine. Por el hecho de que esas ideas han quedado relegadas a un mero complemento del régimen de siempre, como ocurre con los socialistas en el Congreso. Ya nadie parece estar dispuesto a dar esa pelea. Coscia seguramente será diputado nacional, su gestión es saludada en forma casi unánime, los diarios y revistas hablan de un ‘gran momento del Cine Nacional’, se inauguran salas en la Antártida y en la Atlántida. Ya está. El Cine Independiente, tal como lo conocíamos hasta ahora, no existe más. Evidentemente, esta historia sigue, pero es cierto que hay que reinventarlo todo. Hay que empezar de cero, como si los diez años anteriores nunca hubieran existido. Esto no es necesariamente malo, pero hay que empezar por aceptarlo. Esta es la situación ahora: *I fought the law, and the law won.*”

Ecós de la transición

¿Cuánto cine español hubo en los setenta? Nuestro colaborador trasatlántico aporta a nuestro dossier en curso algunas precisiones sobre el cine “de la transición” y además plantea algunos interrogantes sobre la actualidad económica. ¿*Sahara* y *Cruzada* son cine español?

por JAIME PENA



Hace unos meses, Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio publicaron *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)* (Editorial Paidós). En este libro, como en otros de la misma colección (entre ellos y muy especialmente, el de José Luis Castro de Paz sobre los años cuarenta, o el de Santos Zunzunegui sobre los sesenta, este de próxima edición), sus autores llevan a cabo una reinterpretación de uno de los períodos clave de la historia del cine español, huyendo de los lugares comunes e incorporando buena parte de las novedades críticas e historiográficas de los últimos años. Como dirían Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce, para “evitar naufragios” y malentendidos, quizá sea necesario precisar que el cine español de los setenta *no existe*, al menos desde un punto de vista historiográfico, y cabe más bien hablar de un cine de transición, que comprendería el tardofranquismo (1973-1976) y la transición democrática propiamente dicha (1977-1982).

Todo esto viene a cuento, lo confieso, por una frase de Jorge García en su, por otra parte irreprochable, artículo sobre el cine español de los setenta, en el que afirma que “no aparecieron en estos años (a partir de 1977 y la derogación de la censura, se entiende) tí-

tulos demasiado recordables”, con la excepción de las primeras películas de Bigas Luna o José Luis Garci. La aseveración parece un tanto temeraria, al menos para muchos de los que consideramos que estos años, de 1977 a 1982 o, si lo prefieren, para no salirnos del marco temporal del dossier de los setenta, de 1977 a 1979, son los más ricos y variados de la historia del cine español. No quiero decir con esto que sean los mejores, ojo, pero sí que el aire de libertad que se respiraba en la España de aquellos años contagió a todo el cine, desde el más convencional y comercial hasta el cine de autor, de las comedietas del llamado “destape” al documental y el underground. En esta época es cuando se realizan más documentales en España; también, cuando existe un verdadero cine underground que, en algunos casos, acabará por dar el salto al cine industrial, sin por ello renunciar a buena parte de sus postulados estéticos (Artero, Portabella, Del Amo, Padrós, Zulueta, Viota o, *last but not least*, el primer Almodóvar). Los años del mejor Gutiérrez Aragón (*Sonámbulos, El corazón del bosque*) y del Eloy de la Iglesia desafortunado; de *Numax presenta...*, de Jordá, y *Con mucho cariño*, de Gerardo García; de Gonzalo García Pelayo inventando el cine anda-

luz, quién lo iba a decir después de cuarenta años de folclóricas... Nunca el cine español fue tan político y rabiosamente coyuntural, tan urgente y despreocupado de su *buen acabado*, comentando la actualidad política desde la izquierda (Bardem y sus *7 días de enero*), pero, incluso, también desde la extrema derecha, con una serie de comedias oportunistas que en su nostalgia franquista nos alertaban de los males de la democracia. De hecho, creo que si hubiese que elegir una película que, por su significado, pusiese broche (no de oro, precisamente) a todo el período, esta debería de ser *¡Que vienen los socialistas!*, realizada por el inefable Mariano Ozores y estrenada unas pocas semanas antes de la victoria del PSOE, en octubre de 1982. Las cosas fueron muy distintas a partir de esta fecha, en lo político, claro, menos mal, pero también en lo cinematográfico. Las ansias por equipararse a Europa, fruto de cierto complejo de inferioridad, trajeron consigo algunas consecuencias no del todo positivas. El buen acabado industrial y el prestigio cultural se convirtieron en los objetivos prioritarios del cine español, lo que se tradujo en un aumento vertiginoso de los presupuestos y de las adaptaciones literarias. Esta nueva política cinematográfica significó



En la página anterior, una película que se dice española: *Sahara*, con Penélope Cruz y Mathew MacConaughey (si esta revista fuera a colores, verían que está anaranjado). Aquí arriba, *El calentito*, novedad ibérica pero posta.

el fin de los subproductos eróticos, de las comedias a lo Ozores, pero también del underground y de las prácticas más arriesgadas. Un ejemplo: uno de los documentales más insólitos de la historia del cine español, *Cada ver es...*, de Ángel García del Val, vio rechazada todo tipo de ayuda pública por parte de las autoridades socialistas, en virtud de que su formato de 16mm no aportaba la suficiente calidad de imagen y sonido. He aquí el origen de buena parte de los males del cine español actual, un cine, creo haberlo dicho ya en otra ocasión, de *nuevos ricos*.

Todo este arrebato nostálgico no se debe sólo a Jorge García. También a *El calentito*, una película de Chus Gutiérrez, estrenada a finales de junio y ambientada en febrero de 1981, en los días inmediatos a la intentona golpista del teniente coronel Tejero. Chus Gutiérrez es una de las cineastas españolas más interesantes, una directora que quizá nunca ha dado la medida de sus verdaderas posibilidades. No sé si esto puede ser debido al encorsetamiento que provocan las férreas estructuras de producción del cine español actual, y que hacen que esta historia de un grupo femenino punk en plena Movida madrileña vea limitada su innegable frescura, por su sujeción a las normas de un guión de

musical clásico que hace que, por momentos, lleguemos a preguntarnos si *El calentito* y *Habana Blues* no compartirán algún guionista en la sombra. En sus mejores momentos, la película de Gutiérrez recuerda el espíritu de las primeras películas de Almodóvar, hasta el punto de que una secuencia de *Laberinto de pasiones* –con una actuación del dúo Almodóvar & McNamara– puede insertarse sin mayores incompatibilidades y muy hábilmente en su diégesis. Pero si las películas de Almodóvar, con todas sus virtudes y defectos, eran retratos muy fieles del ambiente de una época, la de Gutiérrez no deja de ser una película *de época*.

Hace unos meses, les hablaba de la película de Benito Zambrano y de la fiebre del cine español por rodar en Cuba. Pues bien, en las últimas semanas se han estrenado otras tres producciones ambientadas en la isla caribeña: *Hormigas en la boca*, *90 millas* y *Un rey en La Habana*, además de *Morir en San Hilario*, rodada en la Argentina. Y eso sin mencionar coproducciones de directores colombianos o argentinos. El cine español actual parece huir de nuestra realidad socio-política como de la peste, y ha encontrado su particular Brigadoon al otro lado del Atlántico. Al menos, *El calentito* habla de España y de política. Ya sé que de la España y la política de hace un cuarto de siglo. Pero estoy seguro de que si hubiesen visto las últimas manifestaciones de la derecha española, ¡encabezadas por los obispos!, estarían conmigo en que a la película de Chus Gutiérrez cabe interpretarla como una parábola sobre la España de hoy en día. ¿Vuelven los setenta? ¿Vuelve el cine metafórico?

No, no se crean. El cine metafórico que identificaba en los setenta a cineastas como Carlos Saura o Manuel Gutiérrez Aragón y, por extensión, a buena parte del cine de aquellos años, con las producciones de Elías Querejeta a la cabeza, tendría mucho o poco que ver (*El espíritu de la colmena*, *Los viajes escolares*, de Chávarri) con esa corriente. Frente a ese cine que, al menos, tenía un ideario, la lucha contra el franquismo; el de hoy en día carece de identidad y, si me apuran, de razón de ser. En los dos últimos meses tan sólo tres películas “españolas”, las tres dirigidas por debutantes, han tenido un comportamiento en taquilla más o menos aceptable. La primera

ha sido *Tapas*, ganadora del primer premio en el Festival de Cine Español de Málaga, una comedia coral situada en uno de los barrios del área metropolitana de Barcelona, que debe más al lenguaje televisivo de una *sitcom* que al cinematográfico. La segunda es la citada *Un rey en La Habana*, y la tercera no necesita presentación. *No sos vos, soy yo*, que ha superado los 300.000 espectadores en su primer mes de exhibición, está cofinanciada por una empresa gallega y, sin embargo, al no cumplir con los requisitos necesarios de una coproducción, ni siquiera se la considera oficialmente como película española. La cuestión adquiere rasgos shakespearianos: ser o no ser... cine español. ¿Cómo podemos definir o identificar una película española? ¿Como una producción que aspira a conectar con el público televisivo, que ha aupado a los primeros rankings de audiencia a las teleries nacionales? ¿Como una coproducción ambientada en Cuba, dirigida e interpretada por un cómico hispano-cubano? ¿O como una película argentina, ciento por ciento argentina, pero financiada en buena medida por capital español? Ya me gustaría poder aventurar alguna respuesta. Lo cierto es que conceptos como “industria cinematográfica española” (económico) y “cine español” (cultural), que en la práctica deberían ser sinónimos, acaban por no significar lo mismo. Los datos oficiales del ICAA para los cinco primeros meses del año nos dicen que la cuota de mercado del cine nacional ha alcanzado el 14%, cifra modesta en la línea de los últimos años. Pero estos datos esconden matices que han motivado un pequeño escándalo. Entre ese cine español que ha sumado un 14% del mercado se han contabilizado las recaudaciones de dos películas que, para cualquier mortal, serían norteamericanas: *Sahara* y *Cruzada* (aquí *El reino de los cielos*). Sin estos dos títulos, coproducciones minoritarias de una empresa española, KanZaman, rodadas en parte en España, el cine nacional no habría superado el 9%. Bien, no hay nada que argumentar en contra de unos números y unas estadísticas que nos dicen que estas dos producciones son, a todos los efectos legales, españolas. Pero la cuestión que nos debemos plantear en toda su dimensión es bien distinta: ¿son cine español? Continuará... ■

Encuentro en Chapelko

Se estrenó en San Martín de los Andes *Mapuche, nación que vuelve*, ópera prima documental de Pablo García. Y hacia el oeste del país partió alguien de *El Amante*. **por EDUARDO ROJAS**



Imágenes de *Mapuche, nación que vuelve*, de Pablo García.

Hace muchos años, entusiasmado por el descubrimiento de Peter Weir, Rodrigo Tarruella dijo que *La última ola* podría haberse filmado en Argentina. Imaginaba a Favio dirigiendo a “una ola de araucanos descolgándose desde los Andes”, develando un mundo nuevo, milenar y misterioso.

Una vez más, Tarruella tenía razón y su azarosa capacidad predictiva había intuido que algo distinto podía renacer al pie de los Andes. Recordé aquella lejana charla, cuando asistí en San Martín de los Andes al estreno de *Mapuche, nación que vuelve*, ópera prima documental de Pablo García.

Lo hice en la medida en que el contacto con los miembros de la nación mapuche, las charlas con sus werkenes (voceros) y la escucha de sus longkos (jefes), la participación, pasiva pero deslumbrada, en sus ceremonias, especialmente el “Wiñoy Xipantu” (aproximadamente nuestro año nuevo), la celebración de la vuelta de la luz solar, del reinicio del ciclo de la vida, me llevaba a algún lugar lejanamente parecido al de los personajes *weirianos*. Es cierto, no hay ni en la película de García ni en las vidas de sus protagonistas, revelaciones ni olas apocalípticas creciendo desde el lago Lácar, pero el visitante urbano que llega a esta villa cordillerana cubierta de nieve y uniformados esquiadores puede encontrarse de improviso con un mundo distinto y paralelo, que estuvo siempre, que por razones de supervivencia se ocultó durante los últimos ciento veinte años y que ahora

está de vuelta para reclamar su sitio.

Es el mundo de los mapuches, uno de los pueblos originarios sobrevivientes, un mundo de palabras sin escritura, una cosmovisión ligada a la naturaleza que respeta y reverencia a sus ciclos vitales, y que en resguardo de los mismos y de su cultura arrasada por nuestros antepasados levanta sus reivindicaciones culturales, ecológicas y territoriales, las que se hacen cada vez más e inevitablemente políticas. La ceremonia del “Wiñoy Xipantu”, en el paraje Paylamenuko sobre las laderas del Chapelko (adaptando la grafía original), sitio de la comunidad kurruinca, desde la madrugada hasta bien avanzada la tarde, lo reseñó todo primero, el sonido de los cultrunes mezclado con las letanías de las voces femeninas y los cantos colectivos celebrando la aparición del sol. Luego la palabra de los longkos, haciendo el balance del año transcurrido y enumerando sus propósitos para el próximo. Ideas muy claras, palabras justas, cultura y política. Pero otra forma de política. En Paylamenuko estaba también Pino Solanas rodando escenas de su próxima película; a invitación de los longkos habló para las comunidades mapuches y el resto de los invitados. Su discurso de barricada, latinoamericanista, el que conocemos de sus películas y su militancia, el que le costó un par de balazos en su cuerpo, sonó destemplado en aquellas alturas, sonó a ciudad, a certidumbres. El discurso mapuche, en cambio, parece atemporal; un aprendizaje continuo y una enseñanza para el que esté

dispuesto a recibirla. La película de Pablo García y su equipo (Martín Silva Monzón en guión, Juan Riggirozzi en asistencia y montaje, María Paz Peusovich, Rodrigo Saiegh y Julia Rebottaro en producción) es también, con aciertos y errores, el resultado de un aprendizaje. La experiencia de un grupo de jóvenes formados en Diseño e Imagen de la UBA y fogueados en su mayoría en televisión que, en la búsqueda del cine, se encontraron con otro mundo y aceptaron el desafío de descubrirlo. Los resultados se registran en su película con su alternancia de planos veloces, de montaje nervioso, de música estridente que a este espectador le resulta más extraña que la cosmovisión de cualquier pueblo originario, y su progresivo crecimiento hacia el testimonio del registro histórico (los noticieros de época), de las voces del pueblo mapuche, que le comunican un tono más calmo, cercano a la firmeza milenaria de sus protagonistas; el registro de los crecientes choques con el poder político provincial y con los empresarios depredadores, allí es donde la película alcanza su mayor eficacia.

En esta dualidad de aprendizajes, del cine y del mundo ancho y ajeno del que pretende ser parte, *Mapuche, nación que vuelve* encuentra su convalidación. Los que asistimos a la parte final del proceso, el eufórico estreno en el cine Amankay, y nos erizamos con el grito combativo de las comunidades mapuches que saludó el final, también creemos haber aprendido algo. ■

Otros, ellos, antes, podían

Murió el polémico escritor santafecino. “No me gusta John Ford”, dijo en una entrevista en *EA* 34.

Una admiradora analiza algunos de sus varios contactos con el cine. **por MARCELA GAMBERINI**

“Otros, ellos, antes, podían” es el comienzo de uno de los textos fundadores de la literatura saeriana, *La mayor*. Un texto que, como en casi todos, el argumento es lo menos importante. Los mecanismos de construcción del relato, el trabajo con las coordenadas espacio-temporales, los viajes como desplazamientos, los detalles, los climas, suelen ser lo más importante. Pero no es esta una nota escrita alrededor de la literatura saeriana, tampoco de sus personales ensayos, sino de su trabajo para el cine, desde dentro y desde fuera de él.

Varios contactos existieron entre Saer y el cine. Dos buenas películas argentinas retoman su narrativa, casi literalmente; una de ellas es la legendaria y rígida *Palo y Hueso* (1967), ópera prima de Nicolás Sarquís. Saer era en ese momento profesor de la Escuela de Cine del Litoral, creada en 1958. Así es como fue guionista de Sarquís, quien comenzó su película en ese contexto de ebullición cultural, con figuras tales como Raúl Beceyro, Hugo Gola, Marylyn Contardi, entre otros quienes admiraban al poeta marginal, en varios sentidos, Juan L. Ortiz. Trasladando el relato de Saer, Sarquís filma un conflicto simple en un paisaje nativo e inhóspito a partir de tomas quietas y desesperanzadas. Los personajes son inquietantes: ese inolvidable viejo Arce con la muerte en los ojos todo el tiempo, el hijo Domingo de esquivada mirada y la joven-cita Rosa, personaje que destila tristeza y sexo por igual. Un film que homenajea el texto de Saer porque lo respeta, en su tono sombrío, su melancolía, sus interrogaciones, sus silencios, sus espacios. También respeta la fuerte elección ideológica con respecto a sus personajes: seres marginales en un espacio también marginal –la famosa zona saeriana–, elección que sin dudas destila una interesante lectura en clave política.

La segunda película es *Nadie nada nunca* de Raúl Beceyro, de 1988. Este es uno de los films más ríspidos del cine nacional. Traslada con excelencia el estilo saeriano que Beceyro conocía a la perfección no sólo por la lectura de sus textos sino porque fueron



Una foto de Juan José Saer, tal vez retando a los entrevistadores de *El Amante* del lejano número 34.

amigos íntimos. Uno de los hermanos Gary (junto con Tomatis, algunos de los personajes del elenco estable de la producción saeriana) aparece en este texto-película donde lo más relevante es el contexto que, magistralmente, queda fuera de campo, tanto en el texto como en la película. Un contexto de muerte, desapariciones y exilios cae sobre la novela y sobre el film, exigiendo del lector-espectador un pacto de complicidad, un guiño que confirme las atrocidades de una época sombría, un gesto que ponga de manifiesto la peligrosa irrupción de la política, de la esfera pública sobre la vida privada de los individuos.

Hubo otros films en los que Saer colaboró. Por ejemplo, la inolvidable *Las veredas de Saturno* (1986), donde fue guionista junto con Semprún y el mismo Hugo Santiago. Otra vez, la recurrencia temática, el trabajo sobre el espacio mítico –Aquila– y sobre el espacio real –París– y su estrecha relación con el exilio y la política. Como en *NNN*, el exilio suele trastocar el tiempo y el espacio y el viaje siempre es un desplazamiento doloroso. Pero más allá de estas claras manifestaciones de la inserción “real” de Saer en el mundo del cine, hay una esencia en su literatura que es profundamente cinematográfica. La escritura de Saer se construye a partir de algunos parámetros que tienen que ver con la percepción, el detalle, el devenir del tiempo, la demarcación de los espacios, la materialidad de los objetos. Estos son, a la vez, conceptos netamente cinematográficos. Sus

textos, tanto sus novelas como sus cuentos, son visibles, pueden verse con facilidad, imaginarse con sencillez. Su escritura se conforma a partir de grandes escenas, por ejemplo la escena en ralenti de esa pelota que cae en el final de *Glosa*, la construcción del inolvidable personaje dostoiévskiano de *Cicatrices*, la posición voyeurista del hombre en *Sombras sobre un vidrio esmerilado*, el trabajo con la luz y la sombra en *El limonero real*, entre muchas otras; son perfectas escenas cinematográficas. La arquitectura a partir de la cual Saer crea su universo, entrañable y perfecto, es el mismo diseño a partir del cual pueden construirse los films. Los materiales originales son los mismos: el tiempo, el espacio, los personajes. La literatura se sirve del cine y viceversa, ambos espacios son necesariamente interdependientes y generosos el uno con el otro.

Siempre en Saer está el gesto, la interrogación, el cuestionamiento sobre el mundo; su mirada es única y con ella su literatura también lo es. *Nadie* podrá ocupar su lugar, *nada* podrá reemplazarlo, *nunca* se escribirá como él. En este sentido es como Borges, como Bioy Casares, como Cortázar, como Aira, como Rivera; voces únicas y disímiles que privilegian y engalanan el campo literario argentino, diseñando una literatura circular, compacta, coherente, donde los mismos personajes siempre regresan al mismo lugar, tal vez en otras circunstancias pero en las mismas situaciones.

Un doloroso adiós para un verdadero grande. **A**

El iceberg Masumura

DESDE EL EXTREMO ORIENTE NOS LLEGAN LAS PRIMERAS NOTICIAS DE UN REALIZADOR INJUSTAMENTE RELEGADO AL OSTRACISMO FUERA DE SU PAÍS. A PARTIR DE AHORA, YASUZO MASUMURA SERÁ UN NOMBRE INEVITABLE A LA HORA DE HABLAR DEL CINE JAPONÉS DE POSGUERRA.



El desconocimiento casi total del cine realizado en Japón por fuera del clásico triángulo integrado por Ozu, Mizoguchi y Kurosawa —ahora transformado en cuadrilátero con la incorporación tardía de Mikio Naruse—, y de la lista de autores contemporáneos encabezada por Kitano continúa generando un equívoco habitual: pensar a una de las cinematografías industrialmente más sólidas, amplias y eclécticas del siglo XX como un pequeño nicho de exotismo oriental, compuesto por un puñado de realizadores y títulos falsamente representativos. Es en ese sentido que el ciclo programado para el próximo mes de agosto, en la Sala Lugones del Teatro San Martín, dedicado a una figura fundamental —y paradójica— del cine nipón de posguerra, quizá sirva de aliciente para comenzar a iluminar ciertas zonas oscuras. Yasuzo Masumura es uno de los referentes ineludibles de la Nueva Ola cinematográfica de su país, no tanto como miembro de la elite integrada, entre otros, por Nagisa Oshima, Yoshishige Yoshida, Shohei Imamura y Masahiro Shinoda, sino como involuntario padre espiritual de un movi-

miento cuyas renovaciones estilísticas alterarían para siempre el rostro del cine japonés. Al mismo tiempo, esclavo de los últimos estertores del sistema de estudios de su país, un empleado que pasó toda su vida al servicio de una empresa, la Daiei, que lo llevaría a alternar films tan personales como atrevidos, en su jugueteo de lo experimental con otros anclados en géneros populares y de moda. ¿Quién es, entonces, Masumura, cuyo debut como realizador hiciera exclamar al por entonces muy joven Oshima que “una poderosa e irresistible fuerza ha desembarcado en el cine japonés”? El film en cuestión, *Kisses* (Kuchizuke, 1957), narra la historia de un chico y una chica adolescentes, cuyos padres, por condenas que involucran cuestiones de índole política o tienen su origen en desajustes sociales, permanecen a la sombra del sistema carcelario como consecuencia directa de no poder honrar sus fianzas. En la primera sección de la película, que discurre a lo largo de un único día en compañía de los jóvenes, mientras estos nadan, patinan, bailan, beben, pasean en motocicleta y, quizá, se

enamoran, es posible advertir no sólo la inminente explosión nuevaolera que sobrevendría un par de años más tarde —la ópera prima del mismo Oshima, *La calle del amor y la esperanza* (Ai to kibo no machi, 1959), es deudora directa de este film—, sino que esa escapada a ninguna parte, esa sensación de desesperanza generacional y orfandad emocional terminan hermanando a este par de personajes con todos los Antoine Doinel del mundo. El clima que los rodea y asfixia es el de un Japón que no acaba de reconocer los excesos colonialistas del pasado reciente, y que ya se apresta a transformarse en potencia económica, a costa de la pérdida de cierto grado de individualidad. Esta arista novedosa de una sociedad en frenética transformación conforma el centro de *Giants and Toys* (Kyojin to gangu, 1958), bulliciosa sátira de caracteres filmada en colores y pantalla ancha que, sólo en apariencia, parece ubicarse en el otro extremo estilístico de *Kisses*. Debajo de una trama donde varias corporaciones se enfrentan en una feroz campaña publicitaria, aparece un Masumura en estado de acidez total que, sin dejar de lado los lineamientos básicos de la comedia popular, reflexiona sobre una sociedad mercantilista basada en la despersonalización, en la transformación de los seres humanos en productos de consumo. Si *Giants and Toys* es un film tan universal como su tema, en *The Woman Who Touched The Legs* (Ashi ni sawatta onna, 1960) —segunda remake de un film del año 1926, que ya había vuelto a visitar Kon Ichikawa en 1952—, Masumura acerca una pieza con un tono sarcástico similar, aunque eminentemente “japonesa”, pletórica de referencias culturales e históricas que pueden escapársele al espectador occidental. La mujer del título es una carterista profesional que intenta escapar de las garras de un detective obsesionado con atraparla mientras, penosamente, intenta regresar a su pueblo de origen, transformado ahora en una pista de aterrizaje de aviones norteamericanos. Qui-



zá no resulte sencillo referirse a Masumura como cineasta político, pero, hijo de su tiempo, la política entendida como cotidianidad, como manifestación simbólica de una sociedad, impregna cada una de sus películas. En su contribución al film ómnibus *A Woman's Testament* (Jokyo, 1960), el cliente de un prostíbulo, un nuevo rico sólo posible en el Japón del milagro económico, le aclara sin empachos a su chica preferida: "Es por eso que juego y bebo: el capitalismo es malo para mi salud".

Resulta claro que los cambios de estilo, tono y temática de su obra, que se acerca a los sesenta largometrajes hasta el momento de su muerte, en 1986, forman parte importante de su personalidad cinematográfica. Pero a diferencia de un realizador como Imamura –cuyos primeros films se ubicaban alevosamente en la vereda opuesta de los de su ex mentor, Yasujiro Ozu–, fue precisamente el eclecticismo bien entendido el que le permitió a Masumura moverse como pez en el agua en diferentes medios, incluyendo el clasicismo, cuando lo consideró necesario. Mientras la crítica joven y varios de los cineastas de la Nueva Ola atacaban, por conservadores, a veteranos como Ozu y Mizoguchi, Masumura declaraba que "la mayoría de los directores de cine sienten la necesidad de mantenerse a tono con las últimas modas, de montar la cresta de cada 'nueva ola'. Si la 'modernización' es el estándar de la excelencia, entonces Mizoguchi se ubica al final de la lista. Su rígida abstinencia puede parecer pura estupidez para aquellos que valoran los beneficios de la occidentalización, pero es precisamente esta estupidez la que los llevó a él y a su cine hacia la verdad". Teniendo en cuenta que Masumura fue asistente de dirección de Mizoguchi en varias de sus películas de los años 50, la frase cobra especial relevancia en su pleno convencimiento de que la búsqueda personal de un camino no inhabilita necesariamente otros.

Clásico es su acercamiento a una figura de



relevancia histórica, el doctor Seishu Hanaoka, quien a comienzos del siglo XIX se convirtiera en el primer médico en utilizar la anestesia general durante una operación quirúrgica. Basándose en la novela de Sawako Ariyoshi, Masumura realiza un *biopic* acertado y, ante todo, complejo en sus múltiples aristas, acerca del choque entre las tradiciones orientales y las nuevas ideas medicinales llegadas de Occidente, narrando la historia a través de dos personajes femeninos, la madre y la esposa del médico. Gracias a ese corrimiento narrativo hacia personajes laterales, *Dr. Hanaoka's Wife* (Hanaoka Seishu no tsuma, 1967) logra un nivel de profundidad reflexiva sobre el homeajeado y los tiempos que le tocó vivir, pocas veces alcanzado en un género atado a la elipsis simplificadora. El mismo procedimiento de representación clara y directa opera en *Nakano Spy School* (Rikugun Nakano gakko, 1961), una de sus películas imprescindibles, y el film que demuestra que el clasicismo no era para Masumura un objetivo en sí mismo, sino apenas un medio más para lograr ciertos fines. Si la historia

En la otra página, a la izquierda, el aprendiz de espía de *Nakano Spy School*, o cómo servir a la patria sin limitaciones; a la derecha, recibiendo apoyo de su hermano en la ficción, el célebre escritor Yukio Mishima, en *Afraid to Die*.

Aquí, las experiencias con drogas anestésicas conforman el núcleo del biopic *Dr. Hanaoka's Wife*; debajo, los adolescentes de *Kisses* de paseo en la ópera prima de Yasuzo Masumura.

comienza como un inofensivo retrato de la sociedad japonesa durante los años de la Segunda Guerra, vistos a través del entrenamiento de un joven militar en las artes del espionaje, de a poco, sin apresuramientos, tomando al espectador absolutamente por sorpresa, el nacionalismo y la defensa de los ideales patrióticos se revelan en su faceta más horripilante. No es casual que en ambos títulos la mujer se convierta, tarde o temprano, en figura de sacrificio, uno de los legados más importantes a la obra de Masumura de su maestro Mizoguchi.

El acercamiento a los géneros configura otro bloque importante, tanto en cantidad como en calidad, dentro de la filmografía de Masumura. En *Afraid to Die* (Karakkaze yarô, 1960), un grupo de *yakuza*s es contratado para quebrar una huelga –la mafia, se entiende, no conoce de colores políticos–, y un antihéroe de ley se enfrenta a sus ex socios, mientras intenta escapar de las garras de un asesino a sueldo asmático. El personaje en cuestión es interpretado por el famoso escritor Yukio Mishima –en su único rol protagónico–, polo emisor de un nivel de machismo y violencia que, de tan extremo, deviene paródico –la escena en la cual intenta hacer abortar a su novia es antológica–, evitando así cualquier posibilidad de empatía con el espectador, corolario buscado conscientemente por el realizador. Masumura se aleja aquí por completo de su faceta clásica y procede a la desintegración sistemática de un género popular por el absurdo. En *Manji* (1964), los dardos apuntan sobre los mecanismos del melodrama, pero nada que pueda contarse aquí dará una idea del nivel desorbitado de las pasiones que embargan a sus personajes. El guión, escrito por Kaneto Shindo, retrata la obsesión, por momentos platónica, por momentos abiertamente sexual, de una mujer casada por una bellísima joven, pero el film comienza a abrir nuevas puertas en cada escena de sus precisos y veloces noventa minutos. Bella y desopilante, trágica y disparatada, *Manji* es una verdadera obra maestra, uno de los mejores melodramas de la historia del cine, un lujo escondido a nuestros ojos durante demasiado tiempo. Vale la pena asomarse a la punta del iceberg Masumura. **Diego Brodersen**

Actualizaciones desde Francia

Jacques Tati les remixes

Mr. Untel
Naive, 2002

Jacques Tati fue uno de los autores más innovadores de la historia del cine, especialmente en el rubro de la utilización del sonido. Y logró este título sin moverse de la comedia. Algunas bandas sonoras de sus películas contenían memorables leitmotivos (pocos pueden resistirse al de *Mi tío*, com-

puesto por Frank Barcellini). Y la larga secuencia del restaurante de *Playtime* está entre los mayores logros de la construcción de gags mediante imágenes, ruidos, mínimos diálogos y música.

Para aquellos que quieran un CD con las músicas de las películas de Tati, el sello Travelling editó en 1996 el disco *Composers for the films of Jacques Tati*. Pero para los que quieran una reinterpretación de la experiencia sonora "tatiiana", moderna pero fiel en el concepto, aquí están estos remixes de Mr. Untel (?), a partir de la música de *Las*

vacaciones del Sr. Hulot, *Playtime*, *Día de fiesta* y *Mi tío*. En las varias reelaboraciones rítmicas de *Playtime*, a la que se suman –como en todo el disco– fragmentos sonoros compuestos por ruidos y diálogos modélicos del universo de Tati (es decir, que se escuchan y se entienden sin que sepamos qué dicen) es en donde este Untel ofrece sus mejores pasajes, tal vez porque ese film de Tati (tres años para hacerlo) es, visto hoy, una verdadera obra de anticipación (entre otras cosas, de los restaurantes en los que nadie come y de la globalización). **Javier Porta Fouz**

Michel Legrand by Michel Legrand

Decca, 2002

Cuando, a los 22 años, Michel Legrand grabó *I love Paris*, colección de standards franceses y americanos con foco temático en la capital gala, lo hizo, entre otras cosas, para vender mucho. Y no sólo logró con creces su objetivo, sino que consiguió un disco que, a más de cinco décadas de su aparición, se ha convertido en un clásico de catálogo. Solamente cuatro años después (y gracias al éxito de *I love Paris*) condujo tres formaciones de jazz, con Miles Davis, John Coltrane, Donald Byrd, Ben Webster, Art Farmer y Bill Evans, entre otros. El resultado fue el imprescindible –pero anda a encontrarlo en disquerías de Buenos Aires– *Legrand Jazz*. Por esa época, comenzó a fungir como compositor para cine (y ya lleva arriba de cien trabajos). El tratado de megafragmentación visual y sonora de la rica tautología godardiana *Una mujer es una mujer*, tiene música de Legrand. Y también *Bande à part* (*Asalto frustrado*), del mismo año, 1964, que... *Los paraguas de Cherburgo*, film de Jacques Demy, para el que Legrand facturó una de las melodías más emblemáticas del cine, de la década del sesenta, del amor contrariado, de la melancolía y de algunos otros casilleros (sí, Johnny Mathis la cantó: "If it takes forever, I will wait for you..."). *Michel Legrand by Michel Legrand* aporta, en primer lugar, una novedad: nunca antes Le-

grand había hecho un disco en solo de piano con sus propias composiciones. Y el disco incluye las reinterpretaciones –con mucho de jazz Bill Evans + osadías estilo Art Tatum– de clásicos del compositor, como sus trabajos para *El caso Thomas Crown* (la original), *Yentl* y *Verano del 42*. Si a pesar de los vuelos interpretativos y de las diferentes velocidades que emplea Legrand este disco jamás pierde nada de encanto, es porque la fuerza de las melodías siempre prevalece. Legrand supo (sabe, ya que sigue vivo y vital) alcanzar una sensibilidad melódica de inmediato reconocimiento, con un fecundo cruce francoamericano, que ha dado al cine música inolvidable. Y ahora vamos al principio del disco, que no podía ser otro que "I will wait for you", es decir, la melodía del fracaso del amor de *Los paraguas de Cherburgo*.

Digresión: en diciembre pasado, en el Festival de cine de La Habana, me escapé de la función de clausura (era *Mar adentro*, nada que no pudiera verse en otro momento) y fui a otro Festival, el de jazz, que cerraba con Chucho Valdés y Michel Legrand, los dos juntos. Legrand, con más de setenta y con una energía abrasadora, casi siempre le planteaba al enorme Chucho (todos los pianos parecen de juguete cuando él se acerca) la línea melódica a seguir. Un concierto a dos pianos (más batería y contrabajo) de lujo, con muchas melodías de Legrand, incluyendo el gran final con "I will wait for you" de *Los paraguas*. La versión habrá durado unos diez minutos, la fuerza física y emocional que ponía Legrand era seguida con elegancia y exuberancia por Chucho. Pero



había más. Como para demostrar el absoluto triunfo de la melodía, el francés comenzó a gritar cambios de ritmo (¡tango!, ¡vals!, ¡polca!), y su interpretación y la de Valdés cambiaban con velocidad de vértigo, manteniendo la evocación de la película de Demy. Cuando Legrand lo decidió, terminaron el tema y el concierto. La emoción del auditorio se sentía en el aire. En la versión individual de "I will wait for you" de *Michel Legrand by Michel Legrand*, el piano del francés logra un sentimiento similar, sólo que más íntimo, y esos apenas son los primeros cinco minutos del álbum. A ellos les sigue más de una hora de disfrute. **JPF**

ZIV
ALS

TANGO
STORE
.COM

Música y Libros
Callao y Corrientes

Nuevas miradas

Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano

Ana Laura Lusnich (editora).
Editorial Biblos, Buenos Aires, 2005.

Este libro posee algo que siempre es saludable aunque no sea obligatorio: tiene varios ensayos escritos por distintos autores. Esto permite una multiplicidad de voces y acercamientos. También hay que sumar como punto valioso el estilo académico, la clase de textos que conecta y desde dónde hace el análisis. Esto no es común en los libros locales, donde se suele ir de la cinefilia pura (que no es malo) al choluleo sin sentido o al festejo poco riguroso. Por venir de un sector de la academia es que las citas son poco habituales para los volúmenes sobre este tema, más filósofos y menos críticos, por decirlo de alguna manera. Esto ya le da un valor al libro. Además, son interesantes casi todos los temas elegidos (aunque la conexión con Latinoamérica no termina de convencerme y ya he visto que en el ámbito universitario a veces suele insistirse en esta conexión) y, por supuesto, resulta bueno leer algo sobre Ma-



Isabelita, de Manuel Romero.

nuel Romero o sobre una película tan interesante –aunque no buena– como es el máximo exponente del antiperonismo *Después del silencio* de Lucas Demare. O un estudio sobre el cine de terror, un género pocas veces tratado seriamente en nuestro país. Desde el título, el libro propone una dicotomía que no tiene el mismo peso en todos los ensayos pero que es un tema interesante en sí mismo, ya que de esta y otras tensiones está hecho el cine argentino. Un único defecto –tal vez originado en ciertas costumbres académicas y alejado de lo cinéfilo histórico– es que para algunos ensayos se toma un número demasiado acotado de ejemplos, lo que en ciertos ca-

sos provoca la llegada a conclusiones por lo menos discutibles. Es el caso del artículo sobre Romero. Al tomar sólo sus films “nostálgicos” se concluye algo que no es aplicable a su filmografía en general. Un poco más de análisis cinematográfico y un toque aunque sea leve de cinefilia podrían haber condimentado el resultado. Pero ojo, la aproximación es interesante y valiosa. Así como también lo es que en el ámbito académico –a diferencia del de la vieja cinefilia– la presencia de autores mujeres es muchísimo mayor. Un detalle que termina por cerrar la idea más importante de este libro: una nueva mirada, otra mirada. Algo nuevo bajo el sol. **Santiago García**

Argentina dibujada

Breve historia del dibujo animado en la Argentina

Raúl Manrupe.
Libros del Rojas, Buenos Aires, 2005.

Si es cierto que el cine de animación todavía requiere ser reconocido como una parte importante del séptimo arte (o darle un ordinal nuevo, en todo caso), más problemático es el caso de la producción animada de países periféricos como el nuestro. Por eso, la aparición de *Breve historia del dibujo animado en la Argentina* debe ser ampliamente saludada.

El título no sólo se refiere al tamaño del volumen, sino a que la historia del género en nuestro país es, por fuerza, fragmentaria y breve. La intención del libro no es crítica si-

no historiográfica, y tiene también algunos conceptos discutibles (como cierto párrafo dedicado a Winsor McCay, donde se dice que el hombre sólo veía la animación como arte y no como negocio, cosa muy relativa). Pero lo más importante es la cantidad de información –mucho de ella de primera mano–, que permite armar un esquema consistente de una actividad fragmentaria. Sí, salvo el trabajo de algunos cabezaduras y del constante uso de las técnicas de animación en el cine publicitario, nuestro país no tiene un verdadero “corpus” o un discurso reconocible, desde el noble juego de mover cosas que no tienen vida. Sin embargo, el rescate de autores como Cristiani, Bras, Iturralde, Grillo o González Groppa –además de la puesta en perspectiva de García Ferré, nombre ineludible– permite ver que las posibili-

dades existieron, y que también en nuestro país la animación es un tipo de cine permeable a las influencias de todo el mundo. Por alguna razón, los hacedores de la animación están más atentos a lo que pasa en el campo en todas partes, que los que se dedican a la acción en vivo. Es un arte más libre, y el libro también muestra cómo gran parte de esos destellos de libertad sólo podían surgir en el marco de la actividad más comercial posible, como lo es la publicidad.

La estructura del libro es tan caótica como su objeto, lo que le juega a favor: los hiatos históricos y la poca cantidad de material disponible falsean la verdadera dimensión del fenómeno en la Argentina. El mejor elogio que puede hacerse al volumen es que motiva al lector a buscar el material mencionado. Un verdadero rescate. **Leonardo M. D'Espósito**

Mirando a los Pechos

PopArt: Pet Shop Boys-The Videos, 2003.
Pet Shop Boys: Montage (The Nightlife Tour), 2001.
Pet Shop Boys Performance, 1991/2004.
(EMI)

Lo que se puede encontrar en los DVD de los Pet Shop Boys disponibles en el mercado argentino (*Montage*, *PopArt* y la reciente reedición de *Performance*, bastante fáciles de conseguir los tres) es similar a lo que el dúo trajo el año pasado al Personal Fest: en vivo son una máquina de hits imparable, con una escena magnética y contundente. Ahora bien, esos hitazos que llevan su sello cuentan la vida moderna como lo han hecho pocos grupos pop en las últimas décadas, incrustando observaciones de aguda delicadeza en unas bases ítal disco tremendamente high energy, vistosas y un poco cachudas, cuyo correlato escénico es tal cual, ambicioso pero cursi, concreto pero muy sofisticado. En el citado Fest porteño se presentaron como caperucitas metalizadas perdidas en un bosque luminoso *alla*

Dan Flavin, e hicieron bailar al personal del Personal apelando a la máxima inoxidable escrita por Jon Savage en el *Faber Book of Pop*: "Esa cosa simple que ves —el pop—, en realidad es complicadísima". El tema con los PSB es que, además de observadores de la vida tal y como tiene lugar en las grandes ciudades, cuya capacidad de envasar esas postales en canciones pop ya alcanzó hace tiempo la categoría de clásica, son dos señores que hoy (en sus recargadas ropas de samurais otoñales) como ayer (en sus remeritas ajustadas de chongos en busca de ser mantenidos) hacen gala de un costado artie ingobernable, que los lleva tanto a no poder evitar la escenografía de los tubos fluorescentes florecidos como, por ejemplo, a componer una partitura para *El acorazado Potemkin* e interpretarla en vivo en un espectáculo gratuito (cosa que hicieron este año, a pedido del ICA londinense). Este último rasgo, el "artie indomable", es el que está más presente en los tres DVD antes mencionados, que en orden cronológico son: *Performance*, registro de la gira mundial de 1991, recién reeditado; *Montage*, otro testimonio del grupo en vivo, esta vez en la gira 1999/2000, y *PopArt*, verdade-



Chris Lowe y Neil Tennant, los chicos de la tienda de mascotas.

ra suma teológica que contiene 41 videoclips del dúo. Desde una puesta en escena, creada por un director de ópera avant-garde a un DVD en el que se puede optar por ver al grupo en acción o sólo las videoproyecciones utilizadas durante el show, pasando por clips dirigidos por Derek Jarman o Wolfgang Tillmans, los PSB abrazaron la posibilidad de, como decía en el diario *Clarín* el crítico Pablo Schanton, "llevar al extremo el proyecto de desnaturalizar el pop, mostrando a sus estrellas como personajes extravagantes, artificiales y... ridículos". En *Performance* borran cualquier posibilidad de asociar el show con una puesta rockera, despejan la escena de instrumentos, monitores y pies de micrófonos, y la llenan de disfraces, bailarines y unos pequeños nudos de acción dramática que por momentos pueden bordear el ridículo, sí, mientras que en otros se pierden en el camp o pecan de cierta ingenuidad, pero siempre con un respeto absoluto, casi religioso, hacia el poder del artificio. Un acto de reverencia que llega a ser emocionante y que, al igual que en el Personal Fest, puede conducir a incómodas preguntas acerca de la autenticidad, sobre todo si se compara a los espléndidos Ten-

nant y Lowe con todos esos grupos de rock ataviados con disfraces normalizados, justa sobreactuación de sensibilidad social y hasta solo de guitarra reglamentario. *Montage* es el registro de la gira presentación de *Nightlife*, y tiene un contenido neto de hits altísimo y circular, de *West End Girls* a *Go West*. El "artie indomable" se hace presente aquí en forma de unas proyecciones (esas que suelen aparecer en las pantallas mientras el grupo toca) que ocupan de manera un poco molesta el centro de la escena: si uno elige la opción "ver las proyecciones", ve eso mismo, un collage compuesto por recortes de los videoclips, a los que se suman algunas imágenes que no tienen mayor gracia; si uno quiere "ver al grupo", lo que encuentra es un pastiche de un vivo registrado muy en plan *Badía & Compañía*, con las benditas proyecciones superpuestas todo-el-tiempo. *PopArt*, por el contrario, representa una típica *win-win situation*: 40 videos ordenados cronológicamente, aptos para ignorantes, curiosos, conversos, devotos o fans radicalizados, y perfectos tanto para la cartera del caballero como para el bolsillo de la dama.

Marcelo Panozzo

La comedia de la vida

Seinfeld: Temporada 4

EE.UU., 1992-93, 551'

DIRIGIDA POR Tom Cheronos, **CON** Jerry Seinfeld, Julia Louis-Dreyfus, Michael Richards, Jason Alexander.

1. TODOS SOMOS SEINFELD. Si hay algo que resalta de *Seinfeld*, la inolvidable serie creada por Larry David y Jerry Seinfeld, es cómo muchísimas de las situaciones del programa nos ocurrieron a nosotros alguna vez, cómo nos suele pasar que estamos charlando con alguien sobre un tema y de repente nos acordamos de que en *Seinfeld* alguna vez se tuvo exactamente la misma charla. Las coincidencias entre *Seinfeld* y la vida de uno suelen ser tan grandes, que no es raro que nos dé un poquito de miedo. Es que *Seinfeld* habla de todos nosotros, pero si esto puede sonar como algo tremendamente cursi, hay que aclarar que lo hace sin ningún tipo de complacencia con nada ni con nadie, sin ningún tipo de demagogia. Al contrario, se mete en lo más profundo de nuestras perturbadas mentes, y nos hace ver lo peor de nosotros.

2. LA ANTI-SITCOM. Los personajes de *Seinfeld*, al contrario que en el 99,9% de las *sitcoms*, son gente desagradable. Son egoístas, malas personas, no les importa absolutamente nada ni nadie, son capaces de abandonar a alguien por las más llanas banalidades; sus acciones perjudican a todo su entorno. Es por eso que si uno dice "sentirse identificado" con algún personaje de la serie, no queda como un absoluto pelmazo sino como alguien con capacidad de autocrítica. *Seinfeld* se burla de todo, y un ejemplo de esto puede encontrarse en el episodio *The Outing*, uno de los picos más altos de la serie, y que está presente en esta cuarta temporada que LK-Tel acaba de editar en DVD. En él, y por un malentendido, todo el mundo cree que Jerry Seinfeld y George Costanza son pareja. Cuando les presentaron el guión a los "políticamente correctos" ejecutivos de la NBC, estos lo rechazaron y pidieron una gran cantidad de cambios para que no resulte "ofensivo". Lo que hicieron Larry Charles, el guionista del episodio, Seinfeld y David fue tomar todas las anotaciones que la NBC le había hecho al guión, y las incluye-

ron en los diálogos. Es así como cada vez que se hace una referencia al "ser gay", se lo acompaña con un "no es que haya nada malo con eso", y parlamentos del estilo "las preferencias sexuales de uno no le incumben a nadie salvo a uno mismo", y el muy utilizado "tengo muchos amigos gays". Fue así que lograron salirse con la suya y, al mismo tiempo, hacer una de las críticas más feroces a la corrección política, una puesta en claro de la hipocresía que la corrección política acarrea. Y todo esto en una *sitcom*.

3. LA META-SITCOM. Durante la cuarta temporada, cuando todavía no había cobrado demasiada popularidad -*Seinfeld* fue un caso raro en el sentido de que tardó muchísimo tiempo en ganarse al público, y se mantuvo en el aire gracias a las críticas positivas que cosechó-, a David y Seinfeld, a quienes nunca les importó demasiado el éxito, se les ocurrió una idea descabellada y suicida: incluir en un episodio cómo llegó a hacerse la serie. En la realidad, David y Seinfeld la concibieron basándose en sus propias vidas. Jerry Seinfeld es, por supuesto, Jerry Seinfeld, George es Larry David, Kramer es Kenny Kramer (quien fue compañero de trabajo de David), y Elaine es Carol Leifer, quien, al igual que en la serie, fue novia de Jerry y después quedaron amigos. En la serie, como en la realidad, a Jerry le ofrecen escribir un piloto para la NBC -hasta los ejecutivos de la NBC están basados en sus equivalentes reales-, y junto a George idean una *sitcom* basada en sus vidas y las de sus amigos. Como en la realidad, no saben cómo meter al personaje de Elaine (en la serie recién apareció desde el segundo episodio). En los castings que hacen Jerry y George, los actores recitan diálogos de episodios anteriores de la serie. Es así como se llega a que Jerry Seinfeld interprete a Jerry Seinfeld interpretando a Jerry Seinfeld. La única gran diferencia es que el piloto de *Seinfeld* fue aprobado por la NBC, y el de *Jerry*, la serie dentro de la serie, no. Toda es-



Arriba, los cuatro fantásticos. Abajo, un retrato de Kramer, que formó parte de uno de los capítulos.

ta idea descabellada y suicida hizo que por fin *Seinfeld* se convirtiera en la serie más vista en los Estados Unidos.

4. LA MEJOR SERIE DE TODOS LOS TIEMPOS. Si bien *Seinfeld* siempre ha sido buena, fue en esta cuarta temporada, y gracias a la subtrama de la serie dentro de la serie, que quedó muy claro que estábamos frente a un hecho único e irrepetible en la historia de la TV. Una serie que durante los nueve años que duró mantuvo un nivel muy alto, y que año tras año se iba superando más y más. En 1998, Jerry Seinfeld decidió terminar la serie. La NBC le ofreció 100 millones de dólares para hacer una temporada más, pero Seinfeld, bien al tanto de que "es mejor quemarse que desvanecerse", la rechazó. Un increíble caso de integridad artística. Aunque Jerry ya sabía que había sido una parte importantísima de la que, sin exagerar, fue la mejor serie de todos los tiempos. **Juan Pablo Martínez**

Elogio del caos

Asuntos infernales

Infernal Affairs, 2002, 101'

DIRIGIDA POR Wai Keung Lau y Siu Fai Mak, CON Andy Lau, Tony Leung, Anthony Wong, Eric Tsang. (LK-Tel)

Un gángster infiltrado desde muy joven en la policía. Un policía infiltrado desde muy joven en la mafia. Cada uno tiene un jefe, el único que conoce el verdadero trabajo de cada pupilo. Los jefes son enemigos y se vencen alternativamente, gracias a la pieza falsa en cada sistema. Esa es la ecuación de *Asuntos infernales*, que se altera cuando las trampas del enemigo son descubiertas y los infiltrados comienzan a seguirse entre sí.

Nadie puede dudar de que el cine de Oriente ha cambiado definitivamente al de Occidente. En algunos géneros, como la acción o el policial, eso es más notable. Hemos dicho además, hasta el cansancio, que es en Hong Kong, Taiwán, Corea o Japón donde mejor se aprovechó la experiencia de Hollywood y de Europa, en una suerte de síntesis que se volvió propia. *Asuntos...* no es una película de superacción como las de John Woo, ni es una catarata de asombro físico como las de Jackie Chan. Es, simplemente, un policial negro como ya no se hace en ninguna parte. El film alterna lo épico con lo intimista, y el laberinto urbano con el paisaje moral. Y como suele suceder en los mejores exponentes del cine oriental, es, desde su principio, un melodrama.

En este punto, lo que nos importa es qué pasa con esos dos protagonistas (Andy Lau y Tony Leung, ambos maravillosos, ambos de la estofa de los clásicos), dos hombres que no olvidan para quién juegan, a pesar de los años infiltrados en el otro bando. Son personajes cansados y dubitativos, conscientes de que para ellos no hay gloria sino trabajos y lealtades. En la vida del policía, el amor está prohibido; en la del delincuente, parece al alcance de la mano, pero siempre está en riesgo. Con una fábula milimétrica, *Asuntos...* se dedica a contar el problema de la identidad y a desarrollar la idea de que somos nuestras elecciones morales. De allí que el film no se sustente, como tanto policial, en el "caso", sino en los personajes. El problema central no es que uno esté en el lugar del otro, sino que tal cambio en el orden del



mundo conlleva el caos. Un caos creciente, que sólo puede resolverse cuando uno de los dos asume ambos lugares.

Todo es doble y simétrico en el film, pero esa simetría no tiene por objeto mostrar que ambos son la misma cosa –un facilismo demagógico propio del cine de pocas ideas, aunque en muchos casos la vida real demuestra que el ladrón y el policía son idénticos–, sino que, en un universo imprevisible como el humano, la simetría es un orden impuesto e inestable. En esa grieta de inestabilidad se desarrolla el film, que aúna en su puesta la intensidad de las escasas pero contundentes escenas de acción con las de la vida cotidiana de los protagonistas. Después de todo, para un policía y un delincuente, la

acción es la vida cotidiana.

Nada de todo esto aparece explicado con diálogos o con subrayados de otro tipo: la trama se va construyendo, ante nuestros ojos, desde el mismo momento en que comienza, tras un prólogo virtuoso, cuyo sentido total se devela con el correr de los minutos. Es, ante todo, un juego de máscaras y de engaños. Los dos personajes viven al margen de la ley, uno para servirla y otro para servirse de ella. La ley, en realidad, no existe como absoluto, sino como reglas de juego más o menos válidas: lo que le da fuerza es que los hombres la acepten. Tal cosa no sucede, y todo este juego de dos gatos y dos ratones es una manera de diluir las máscaras de legalidad que deciden utilizar o no.

El final de la película es ejemplar: la regla de oro de este juego dice que sólo uno de los dos puede sobrevivir. No será el más fuerte, no será el más inteligente, no será el más "bueno": será quien acepte en sí la naturaleza del otro. El film se vuelve, entonces, un auténtico melodrama, donde se establece, finalmente, la asimetría: uno de estos dos personajes ya no tiene razón de ser, el otro sí. Quien sobrevive es aquel que deja de ser un instrumento de una instancia superior, aunque su destino, en ese sentido, sea fatal. El propio artificio doble sobre el que se basa la trama de la película se revela como un auténtico MacGuffin: no existe mundo que pueda vivir en permanente equilibrio. El caos reina a punta de pistola.

Leonardo M. D'Espósito

Recitado escolar

La maldición del anillo

Ring of the Nibelungs, Alemania, 2004, 134'

DIRIGIDA POR Uli Edel, CON Benno Fürmann, Alicia Witt y Kristana Loken. (LK-Tel)

Y sí: si a alguien se le ocurrió llevar al cine *El Señor de los Anillos*, por qué no tomar el material en el que se basó Tolkien (libre de derechos) y hacer una película, en realidad una miniserie transformada luego en película. Bueno, muchachos, no porque: a) la saga de los Nibelungos tiene detrás una gran obra filmica (*Los Nibelungos*, de Fritz Lang), b) no es lo único que rapiñó Tolkien (Gandalf es Merlín, por poner un ejemplo) y c) *—last but not least—* si el director es Uli Edel, van por mal camino.

Quiero decir: el cuento de los Nibelungos, Sigfrido, Brunilda, Hagen, Fafnir y Krimilda es muy bueno y está lleno de elementos que han atrapado imaginaciones durante más de mil años. Pero para que la puesta en imágenes de esta leyenda tenga la misma potencia de su trama debe haber detrás de las cámaras un director con la misma visión poética de un buen narrador de sagas. Y don Edel es lo suficientemente explícito como para matar la imaginación y lo suficientemente contenido como para que el desborde barroco, el melodrama o al menos un par de buenos fuegos de artificio capturen, por un instante, nuestra emoción o nuestro cuerpo. La versión de esta historia es, ni más ni menos, el relato de un escolar a quien se le toma *El Quijote* en el secundario: lleno de obligaciones, burocrático y mediocre. Dura más de dos horas y, por supuesto, condensa la miniserie de dos episodios. Me nos mal. **Leonardo M. D'Espósito**

Masacre en la cárcel 13

DE Jean-Francois Richet
AVH

Una de las sorpresas del año, esta remake de la obra maestra de John Carpenter, dirigida por un francés ignoto, es tan bienvenida como la remake de *El amanecer de los muertos*, del año pasado. Como aquella, este es un aggiornamento del film anterior que mantiene su espíritu y su desenfreno. Se nota que Richet entendió a Carpenter y sabe de dónde viene: realizó una película de acción que es pura adrenalina, sin concesiones y con un pequeño gran cambio: aquí los villanos son policías. A favor en EA N° 156.

El amor (primera parte)

DE Alejandro Fadel, Martín Máuregui, Santiago Mitre, Juan Schnitman
Gativideo

Uno de los mejores films argentinos de 2004, este emprendimiento apadrinado por Mariano Llinás, escrito y dirigido por cuatro personas pero con una unidad que hace que parezca hecha por una sola, resultó ser la pieza que le faltaba al cine argentino joven: una gran historia de amor. *El amor (primera parte)* es esto, y es también una película divertida, original y un tanto melancólica, que demuestra dos cosas: que se puede tener éxito (agotó casi todas sus funciones en el Malba durante los varios meses en que se proyectó) sin pasar por el INCAA (algo que también se había dado con *Balmearios*, de Llinás) y que con muy poco dinero puede lograrse un film técnicamente irreprochable, lo cual remarca la desidia con la que están hechas varias películas del llamado "cine industrial". A favor y entrevista con los realizadores en EA N° 150.

Vida acuática

DE Wes Anderson
Gativideo

Este nuevo título de Wes Anderson no tiene tantos fanáticos como los anteriores. Un ligero cambio de rumbo y de tono dejó a varios afuera, pero algunos de nosotros opinamos que, si bien este no es un film tan redondo como los que vinieron antes, es una película que se arriesga y que está poblada por criaturas (humanas y del reino animal, estos últimos cortesía de Henry Selick) entrañables. En algo sí parecemos estar de acuerdo: los covers *bossanovescos* de canciones de Bowie a cargo del carioca Seu Jorge son inolvidables. Polémica en EA N° 154.

Espanglish

DE James L. Brooks
LK-Tel

Primera aclaración: esta no es una "película Sandler", sino una "película de James L. Brooks con Sandler". Y una de las más fallidas de Brooks, donde sus habituales virtudes (buen *timing* cómico, personajes multidimensionales, perfección técnica) están ausentes. Lo que queda es un film sin gracia, con algunos personajes que son puro trazo grueso, y un final que parece negar por completo la posibilidad del divorcio, cuando lo pide a gritos durante el resto del metraje. Una lástima. En contra por su humilde servidor en EA N° 154.

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

Italianamerican

EL INVENTOR DE LOS FIDEOS DEL OESTE, DICE LA MÁQUINA AUTOMÁTICA DE HACER COPETES. NO, EN REALIDAD, SE TRATA DEL GRAN PIONERO DEL SPAGHETTI-WESTERN: SERGIO LEONE. ALGUNAS DE SUS PELÍCULAS SE DAN ESTE MES EN CABLE.

A pesar de que la mejor película de Sergio Leone es *Érase una vez en América* —una saga de cuatro horas de duración, tal vez hecha en contra de los Padrinos coppolianos, que fueran un notorio fracaso de crítica y público— ha pasado a la historia del cine por ser el principal responsable del surgimiento, en los años 60, del llamado spaghetti-western, una vertiente subgenérica de restringido auge, con escasos títulos recordables, en la que se fusionaban el homenaje y la parodia a un género casi extinguido. Nacido en Roma en 1921, hijo del pionero de la industria cinematográfica italiana Vincenzo Leone y la gran diva del cine mudo de ese país, Francesca Bertini, comenzó desde muy joven a trabajar como asistente de diversos cineastas, tanto italianos como americanos, que rodaban ocasionalmente en la península. Realizó algunas pequeñas apariciones como actor, y participó como director de segunda unidad en varias producciones, las más notorias *Sodomía* y *Gomorra*, de Robert Aldrich, y *Los últimos días de Pompeya*, film que terminó, aunque sin aparecer en créditos.

Su debut como realizador total fue con un olvidado peplum, *El Coloso de Rodas*, y a mediados de los 60 realizó el primero de los títulos que le dieran fama y popularidad, *Por un puñado de dólares*, una suerte de remake del *Yojimbo* de Kurosawa, a su vez inspirado en *Cosecha roja*, de Dashell Hammett. En esta película, interpretada, como las dos siguientes, por Clint Eastwood como el pistolero sin nombre —de paso, digamos aquí que Leone fue una clara influencia sobre los westerns que realizara posteriormente Clint—, se perciben ya los rasgos tan característicos de los films posteriores del director. Esto es, la extrema violencia de varias secuencias, un estilo visual enfáticamente estilizado, con abundancia de primeros planos y *close-up*, el marcado laconismo del protagonista y el ralentamiento extremo de diversas situaciones, rasgos que, unidos a cierta solemnidad y grandilocuencia, todo pautado por la notable música de Ennio

Morricone, hicieron que —algo apresuradamente— se hablara de un estilo narrativo “oriental” de sus films. Leone fue perfeccionando estas características en sus obras subsiguientes hasta desembocar en el tono marcadamente operístico de *Érase una vez en el Oeste*, un film en cuyo guión participaron Bernardo Bertolucci y Dario Argento. Hay que decir que —más allá de la valoración que se haga de estos films y ante la profusión de títulos derivativos— estas películas de Leone tienen la virtud de la originalidad y de haber fundado, para bien o para mal —me inclino por lo segundo—, un subgénero que tuvo su cuarto de hora en la historia del cine. Luego del mencionado fracaso de *...América*, el director pergeñó una superproducción millonaria entre Italia y la Unión Soviética, sobre el sitio de los nazis a Leningrado en los años de la Segunda Guerra Mundial, pero murió repentinamente en 1989, sin poder concretar ese proyecto. El canal Retro ofrecerá durante el mes de julio cuatro películas de Sergio Leone, muy representativas de las virtudes y, también, defectos de su cine. Los films a exhibirse serán:

El bueno, el malo y el feo, 1966, última de la trilogía antes mencionada (vaya a saber por qué se exhibe antes de la segunda) y la más elaborada y espectacular de las tres, ambientada en tiempos de la Guerra Civil, y en la que los protagonistas del título compiten en la búsqueda de una fortuna en lingotes de oro, en medio de un Oeste salvaje y desértico. La secuencia final del enfrentamiento entre los tres protagonistas exaspera *ad infinitum* el uso de los primeros planos de sus rostros, y el ralentamiento de los tiempos narrativos y la música de Morricone son aquí un protagonista más de la acción. (4/7, 22 hs.; 10/7, 18 hs.).

Por unos dólares más, 1965, como dijimos, segunda de la trilogía, en la que dos cazadores de recompensas con distintos principios éticos (Eastwood y Lee van Cleef), enfrentados a su mutua desconfianza y, a la vez, la



Érase una vez en América, de Sergio Leone.

necesidad de estar juntos, van en pos de la banda de un indio (¡Gian Maria Volonté!) para cobrar el dinero pedido por ellos. Aquí también el paisaje y la música del gran Ennio juegan un rol protagónico. (11/7, 22 hs.; 17/7, 18 hs.).

Érase una vez en el Oeste, 1968, una suerte de culminación del spaghetti-western y un film de un tono desembozadamente operístico y grandilocuente, con sus protagonistas exacerbando su laconismo al máximo (un rasgo funcional al pétreo rostro de Charles Bronson), y en el que la duración de cada plano parece estirada hasta el límite de lo soportable. Además, Henry Fonda, en el papel más atípico de su filmografía, interpreta a un villano absolutamente despiadado y en quien no se puede vislumbrar el menor atisbo de sentimientos. (18/7, 22 hs.; 24/7, 18 hs.). Finalmente, en *Los héroes de Mesa Verde*, 1971, el tono cambia, ya que nos encontramos en los terrenos del más puro cine de acción y aventuras, ambientado en tiempos de la Revolución Mexicana, y siguiendo las peripecias de dos *outsiders*, el líder de una banda de ladrones (Rod Steiger), sólo preocupado por asaltar un banco, y un guerrillero irlandés, experto en explosivos (James Coburn), interesado en unirse a las fuerzas revolucionarias. Un film de gran dinamismo que, además, podrá verse en su versión completa, cosa que no ocurrió cuando se estrenó en estas pampas. (25/7, 22 hs.; 31/7, 18 hs.). Jorge García

Anne Bancroft (1931-2005)

MURIÓ LA ETERNA MRS. ROBINSON. PERO NO SE HABLA BIEN AQUÍ DE *EL GRADUADO*, SINO QUE SE RESCATAN OTROS PAPELES DE LA SEÑORA BANCROFT, NADA MENOS QUE LA PROTAGONISTA DE LA ÚLTIMA PELÍCULA DE JOHN FORD.

Anne Bancroft, recientemente fallecida, perteneció a esa categoría de actrices valoradas por el público y la crítica a través de su trabajo en películas tan exitosas como mediocres, y con menguado reconocimiento a sus mejores interpretaciones. Nacida Anna María Louise Italiano en el populoso Bronx neoyorquino, comenzó desde muy niñita a trabajar como actriz y bailarina, debutó en televisión en 1950 y realizó su primer papel en la pantalla en 1952, en *Almas desesperadas*, de Roy Ward Baker, un poco recordado título en el que Marilyn Monroe cumplía una de sus peores actuaciones. En esa década participó en varias películas, la mayoría olvidables, aunque también se desempeñó ocasionalmente a las órdenes de grandes directores, como Jacques Tourneur y Anthony Mann. En 1958 logró su primer gran reconocimiento al ganar el Tony por su trabajo teatral en *Dos en el sube y baja*, junto a Henry Fonda, galardón que repitió dos años después por su interpretación en *Ana de los milagros*, que luego le reportaría el Oscar en 1962, en su versión cinematográfica. Pero su gran éxito de la década fue *El graduado*, una de las tantas mediocridades que proliferan en la filmografía de Mike Nichols, con pegadizos temas de Simon y Garfunkel en su banda de sonido, y en la que su actuación "de taquito" era lo único atractivo de una película tan "ganchera" como irrelevante (hoy, en la cartelera teatral porteña, su papel lo interpreta la inoxidable Nacha Guevara). En los años 70 participó en otro gran éxito, con la consiguiente nominación al Oscar, *Momento de decisión*, del generalmente poco inspirado Herbert Ross, un film ambientado en el mundo del ballet en el que compartía palmas con Shirley Mac Laine; y en los 80, la nominación provino por *Agnes de Dios*, del inepto Norman Jewison, en el que interpretaba a una monja cargada de fe que se enfrentaba a una psiquiatra agnóstica (Jane Fonda). Pero mejor hablemos de los trabajos realmente importantes de Anne Bancroft, comenzando por el señalado en *Ana de los*



A la izquierda, John Ford con Anne Bancroft en el rodaje de *Siete mujeres*. A la derecha, solo Anne.



milagros, 1962, de Arthur Penn, un film que, más allá de su estructura teatral, consigue –sobre todo gracias a su trabajo como la tenaz maestra de una niña ciega y sordomuda– varios momentos de una conmovedora intensidad. En 1964 ganó en Cannes el premio a la mejor actriz, por *Esclava y seductora*, de Jack Clayton, un film con reminiscencias del cine de Antonioni, y un gran guión de Harold Pinter, en el que personifica a una mujer, madre de ocho hijos, que descubre la infidelidad de su marido.

En 1966 realiza el que es, en mi opinión, su mejor trabajo, en *Siete mujeres*, la obra maestra y despedida del gran John Ford, su película más femenina –no feminista–, un film que transcurre casi en su totalidad dentro de una misión de mujeres en China, en los años 30, en medio de diversos escarceos bélicos. Una película claustrofóbica, con personajes reprimidos, en la que la Bancroft interpreta a una médica (el personaje masculino del film, tanto en su vestimenta como en su forma de actuar), que termina con una secuencia final maravillosa –seguramente una de las mejores de la historia del cine–, en la que se suicida para salvar a sus compañeras, en un gesto que combina el sacrificio, la rabia y la impotencia. Hay otros dos trabajos de la actriz que no quiero omitir, el de la madre moribunda que le solicita a su hijo, como último deseo, que le encuentre a Greta Garbo, para conocerla y poder hablar con ella, en *Buscando a Greta*, 1984 (aquí se

estrenó con el insólito título de *Los caprichos de Estela*), una atípica incursión de Sydney Lumet en los terrenos de la comedia dramática y el, por cierto que brillante, que realizara en la sorprendente *Nunca te vi, siempre te amé*, 1986, del inglés David Jones, donde la relación que se entabla entre una mujer londinense, que combate la soledad con la lectura compulsiva, y un librero neoyorquino, solitario e introvertido (Anthony Hopkins, en uno de sus mejores trabajos), se narra exclusivamente a través de las cartas que se escriben. Casada durante cuatro décadas con el actor y realizador Mel Brooks, dicen que fue él quien la impulsó a dirigir un film, *El gordito*, 1980, con resultados no demasiado recordables. Pero Anne Bancroft permanecerá en la historia del cine y la memoria de los cinéfilos por sus interpretaciones en las películas mencionadas, que la caracterizaron como una actriz dúctil y sensible, capaz de meterse en la piel de personajes muy diversos. Quienes quieran rendirle un póstumo homenaje tendrán la ocasión de apreciar, durante julio, en el cable, algunos de sus mejores títulos, ya que se la podrá ver en su correcto trabajo en *El hombre elefante*, 1980, de David Lynch (18/7, 9.45 hs., en The Film Zone), y en dos de los films antes mencionados: *Ana de los milagros*, en Cinécanal Classics, ese mismo día a las 23.05, con repetición el 19, a las 11.30 hs., y *Buscando a Greta*, que se proyectará en Cinécanal el 27/7, a las 18 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*

Qué alegría me dio al enterarme de que *Roma*, del gran narrador argentino Adolfo Aristarain, había ganado los principales premios de los Cóndor de Plata y no *Luna de Avellaneda*, una película (?) llena de golpes bajos, falsa emoción, con un guión prefabricado e incoherente. Saludos.

Adrián Gabriel Adam

Señores de *El Amante*

No sé si alguien se los hizo notar antes (este e-mail viene muy atrasado, pero bueno), pero en la tabla del dossier sobre Nueva Comedia Americana falta una personalidad muy importante. Esta es la del guionista Mike White, escritor de *Escuela de rock* y *Mala racha*, aparte de ser uno de los creadores de la fantástica serie de Fox *Freaks and Geeks*.

Era lo único que tenía para decir. Muchas gracias por hacer esta revista. Saludos desde Uruguay.

Flavio Lira

Sobre *EIAmante.com*

Acabo de leer la discusión entre varios redactores acerca del alfajor Terrabusi. Coincidió en un 100% con D'Esposito y Lingenti: al viejo y clásico Terrabusi de chocolate de los 80 no había (ni hay) con qué darle. Ningún merengue, granizado, triple capa u otros trucos podrá derrotarlo jamás.

Propicio (y espero ansiosamente) una discusión similar sobre las galletitas Melba: las clásicas de los 80 (más grandes, más rellenas y con un toque amargo que las hacía irresistibles para mojar en el café con leche) devinieron en estas insulsas Melba actuales, que no se distinguen en nada de cualquier otra galletita de chocolate existente o por existir.

Alguien tiene que hacer algo. Salud,

Gustavo Medina

Sobre *EIAmante.com*

En la sección de cine en TV recomiendan fundamentalmente películas que sólo se pueden ver con los paquetes codificados. Pediría un criterio más amplio (no más permisivo) pues hay muchos que estamos lejos de poder pagar esos servicios, y hay cosas interesantes también en los canales de abono básico.

Gracias, espero que la observación sea útil.

Martín

Sobre *EIAmante.com*

Fui a *La Venganza de los Sith* el día después del estreno, aunque planeaba ir a verla después. Y salí del cine pensando en que era una muy buena película, pero que la mejor de las tres últimas que hi-

cieron era *El Ataque de los Clones* (la segunda, igual que en *El Señor de los Anillos*, *El padrino*, etc.) y quería saber qué había dicho *El Amante* (o alguno de *El Amante*). Y vi la crítica de Leonardo M. D'Espósito, que me había decepcionado con un 5 y una pequeña crítica. Después de unos días la fui a ver de vuelta y me pareció que D'Espósito tenía razón y gracias a él me di cuenta de que la otra vez me había emocionado no por la película en sí, sino por algunas cositas de la saga. Capaz, esta sea considerada la mejor de las tres primeras (o últimas, como se quiera), pero a mí me parece que *El Ataque de los Clones* que, entre otras cosas, tiene la tan criticada relación Anakin-Padme, donde Natalie Portman brilla haciendo de Padme. Otra cosa que me molestó de *Episodio 3* es que Anakin haya matado niños; Darth Vader puede ser todo lo más siniestro posible pero nunca me imaginé que mostrarían algo así en *Star Wars* (aunque no mostraron cuando los mata). Que *Star Wars*, *El imperio contraataca* y *El regreso del Jedi* son las mejores, ya lo sabíamos de antes y (para mí) en ese orden. Espero que Santiago García escriba algo sobre *La Venganza de los Sith*, supongo que lo hará.

Paúl Von Sprecher

Sobre *EIAmante.com*

Quiero expresar mi gran disgusto por la crítica de la película nueva de Francella. En ella se menciona al queridísimo y mejor actor cómico argentino, Alberto "Negro" Olmedo, insultando sus actuaciones en el cine, cuando en realidad son las mejores en cuanto a comedia argentina y nadie puede negar esto. El Negro era un maestro de la improvisación pero también de las películas de comedia rápida y efectiva.

Espero una rectificación de esta falta de respeto.

Federico Oyola

Sobre *EIAmante.com*

No estoy para nada de acuerdo con la crítica de *La caída* escrita por Rojas. En primer lugar, no veo la hipótesis de la película como una reunión de locos que llevaron a Alemania al desastre sino, más bien, los últimos momentos de un régimen devastado, deteriorado, mostrando las peores miserias de su ideología, a punto de perder la guerra y negándose, con su conocida melomanía, a reconocer la derrota. Sin pretender ser un documental –ya que no hay que perder de vista que el cine de este tipo no es testimonial– sino ficción, muestra diferentes momentos del horror,

incluyendo las conocidas fiestas de Eva Braun y las no tan conocidas condecoraciones a ultranza. El trabajo de Bruno Ganz es hondo y extremo, con matices y contradicciones, bien estructurado desde el guión y excelentemente interpretado por el actor. Un film que nos dejó pensando desde una óptica diferente en uno de los mayores horrores del siglo pasado.

María José Gabin

Sobre *El Amante.com*

Extraño los Terrabusi clásicos de antes. Los que hay no me gustan, ¿por qué los sacaron? Yo quiero que vuelvan. Los reemplacé por los Jorgito de chocolate, pero los extraño. No hay como esos. ¡Que vuelvan!

Nadia

Señores de *El Amante*:

La crítica de *Clean* realizada por Marcelo Panozzo me incita a escribirles por primera vez. Específicamente, quiero manifestar mi disenso con respecto a una cuestión en particular de su artículo. Mi desacuerdo se refiere a una atribución que se toman ciertos críticos de cine: generalmente, cada vez que hablan de una película anuncian que el director de turno ha inventado un nuevo género. Y en este caso, Panozzo no es la excepción. En su crítica de *Clean* afirma que Assayas crea una *docu-fábula*. Hice varios intentos por entender dicho término, pero mi esfuerzo resultó en vano. Mi reproche no está dirigido a la invención de la expresión *docu-fábula*, sino a que no se explica claramente a qué se refiere. Cuando los críticos no se hacen cargo de los términos que crean, uno (como lector) les pierde el respeto a esas expresiones de ocasión. Por lo tanto, sería conveniente que cada vez que se anuncie la

aparición de un género nuevo (y por consiguiente, la palabra que lo define), se intente elaborar una explicación precisa sobre el mismo. De no ser así, la creación de este tipo de definiciones no encuentra ninguna justificación y la crítica pierde credibilidad.

Reconozco, obviamente, que esta manía de algunos críticos no tiene su origen en Panozzo (creo que está de más decirlo), pero aprovecho su crítica sobre *Clean* para hacerles conocer mi opinión al respecto.

Para finalizar, quiero felicitarlos por el último número de *El Amante*; el cine de los 70 se merecía una revisión de este nivel.

Franco Alinovi

Amigos de *El Amante*:

No hace falta una crítica de una página completa para hablar de una película, basta con que se comunique la idea que se quiere transmitir. Digo esto por el correo de lectores, ya que varios acusaron a la crítica de Leonardo D'Espósito sobre *Episodio 3* de ser una mención "de medio pelo". Aunque no estoy de acuerdo con lo que dice (porque a mí me gustó mucho la película), creo que es lo justo y necesario para alguien que piensa. ¿Qué, no se pueden hacer críticas cortas? Hay una persona que tiene la respuesta: Javier Porta Fouz. En el número de enero, hay una frase que quiero mencionar y que tengo muy en cuenta: "Rob Zombie traga cine y escupe fuego". Esta línea pertenece a su mención sobre *1000 cuerpos* en la sección del balance. Parece tonta la frase. No lo es. Es corta y punzante. Esa pequeña oración resume todo lo que es la película. Es más, no hacía falta que no pusiera nada más en esa pequeña crítica. Me parece que hay que analizar bien las cosas antes de decir las. La otra cuestión que quería comentarles es

con respecto al estreno de *La masacre de Texas*. Mi pregunta es: ¿por qué se estrena esta película? Como ustedes sabrán, esta película se estrenó en los Estados Unidos en octubre... ¡¡¡del 2003!!!, dos meses antes que *El retorno del rey*. ¿Por qué se estrena ahora una película que se estrenó hace un año y medio? Podría haberse estrenado en video tranquilamente, y darles cabida a otros estrenos que necesitan de salas para tener cierta repercusión. No quiero menospreciar, pero digo esto porque esta remake seguramente no le va a gustar ni al más fanático de la original, demasiado estilizado. Y se presenta como un estreno nuevo. Se les debería llamar la atención a los distribuidores. Esta es una falta de respeto. Excelente el dossier de los 70. Felicidades y gracias nuevamente.

Nicolás Moyano

Córdoba

Gente de *El Amante*, saludos.

Hace tiempo que compro su revista aquí en la tierra de Chibán y Martel. Al primero se le debe muchísimo porque no sólo defendió el cine sino un concepto de cultura, como posibilidad crítica, en una provincia con enormes características de feudo; a la segunda la disfrutamos y por ahora no digo más.

En un programa de radio llamado "Ciudad de pobres corazones" difundimos sus informes y más allá de las diferencias en las críticas individuales, compartimos su pasión por el cine y la cultura.

Gracias por estar ahí, y aguanten con la mayor independencia y autonomía posibles.

Desde Salta un saludo y ojalá tengan más lectores en esta provincia, prometo seguir comunicándome.

¡¡¡Suerte!!!

Fernando González

¿Qué objetos, de los que están en los círculos, utiliza nuestro Director?



ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CINERAMMA®

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



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



Buscando a Meno(s)

Buscando a Reynolds

Argentina, 2004, 73'

DIRIGIDA POR Néstor Frenkel, CON Reynolds, Mario Socolinsky, Jazy Mel.

Una banda que remite a *Esto es Spinal Tap*. Un material extracinematográfico con tanta fuerza que opera, respecto del formato documental, como una aspiradora, en un movimiento centrípeto, descontrolado, obturando todo posible registro clásico.

Reynolds es una topadora/aplanadora que desborda el proyecto cinematográfico. Su poder es tal que el documental pervive gracias a los bruscos giros que la banda misma provoca en el documento. Pero el hecho de que lo extracinematográfico imponga su peso no es el problema. El inconveniente aquí es que lo que se interpretó como una pudorosa distancia respecto del material (es decir, evitar el registro de documental didáctico y cuadrado) se transforma en un hábil despliegue de archivo, en donde el desorden, lejos de ser un criterio estético de ruptura con el clasicismo —dentro del género—, un modo de automatismo encubierto. Es decir, el proyecto de entrevistas se mantiene casi igual que en los documentales de molde (las entrevistas con Mario Socolinsky y Jazy Mel, en el eclecticismo de sus perfiles, son rarezas cuasi ficcionales).

La utilización del material —por las características anómalas e inclasificables de la banda y no del formato— remite involuntariamente al *mockumentary* o documental apócrifo, subgénero con el que la película linda en sus pasajes más rescatables (con segmentos notables como los de la repercusión en el exterior, o las apariciones en el programa de Lía Salgado y en el de Mario Socolinsky). El tratamiento dado al líder de la banda, Miguel Tomásín (quien padece el síndrome de Down) roza la demagogia de lo políticamente correcto, afortunadamente superado por sus propias declaraciones, que son brillantes y tiran todo posible plan por la borda. En síntesis: *Buscando a Reynolds* es una película de ideas truncas, a mitad de camino. Mientras el documental intenta seguir el paso, la banda se encuentra a kilómetros. La seducción de la corrección política no justifica la pereza estética como estrategia. **Federico Karstulovich**

Regla de tres

Kinsey

Estados Unidos, 2004, 118'

DIRIGIDA POR Bill Condon, CON Liam Neeson, Laura Linney, Chris O'Donnell, Peter Sarsgaard.

Importa poco el valor que tuvo Alfred Kinsey en la historia de la sexualidad, aunque fue un revolucionario y el rescate de su figura es desatentable. Pero parece que ese es el único lugar desde el cual se ve esta película, cayendo en la trampa del look de *biopic* convencional y nacionalista y descuidando o negando el potencial cinematográfico, un vicio cada vez más enraizado en la crítica de cine. Porque *Kinsey* no tiene sólo un valor o desvalor heredado de la figura del sexólogo, tiene crédito propio, el de la mirada del cineasta Bill Condon. La película sustenta una posición crítica sobre un recurso del que se abusa en el cine de todas las épocas: el plano y contraplano. Sostenido e impuesto desde el clasicismo de la historia del cine, este recurso genera una lógica de continuidad y simetría entre los planos y las imágenes, la de un diálogo perfecto, en provecho de una armonía de la puesta en escena. Académico como pocos, este recurso es donde descansan los realizadores perezosos, para quienes el cine es la ilustración de las reglas de un manual incuestionable. Ahora bien, el diálogo es sustancial para esta película que se autoproclama con el subtítulo *Hablemos de sexo*. Pero esos diálogos no están filmados sin una puesta en crisis, donde en cada momento se destaca y reflexiona sobre las relaciones asimétricas que hay en esas estructuras. En *Kinsey*, el diálogo es trágicamente asimétrico, tanto en la relación entre el blanco & negro y el color, el pasado y presente narrativos, la ciencia y la realidad. Pero sobre todo, se pone en crisis el concepto de pareja monogámica, tan central en la cultura occidental, que ya no tiene posibilidad de ser un plano/contraplano proporcional, sino una relación triangular. Por eso, la cita final a *Vértigo* es necesaria y coherente, porque esa obra de culto de Hitchcock es, entre otras cosas, un relato sobre el número tres, o sobre la imposibilidad de una relación de dos, en un juego permanente de tríos. En este sentido, *Kinsey* es una película de matemática imprecisión, impar, y en esa postura crítica y política radica su valor como obra. **Diego Trerotola**

Córtala de nuevo

La masacre de Texas

The Texas Chain Saw Massacre, Estados Unidos, 2003, 95', DIRIGIDA POR Marcus Nispel, CON Jessica Biel, Jonathan Tucker, Erica Leerhsen.

Uno de los deportes favoritos del crítico es el tiro a la remake. Somos los defensores de todas las versiones originales (incluso de aquellas que creíamos originales y más tarde nos enteramos de que no lo eran). *La masacre de Texas* es una película clave en la historia del cine de terror y esta remake no. Superado esto, podríamos pensar en la absoluta imposibilidad de que, a 30 años de su estreno, se exhiba en todas las salas del mundo el film de Tobe Hooper y, al menos, interesarnos en que alguien la haya querido filmar de nuevo para conectarla con nuevas generaciones que ignoran el film anterior o cantidades de fanáticos del género que ven cualquier cosa que los remita a sus films de culto. La historia es la misma, hay cambios y novedades pero nada que la convierta en una completa renovación (como sí ocurría con *La casa de cera*, un verdadero nuevo clásico) con respecto a su antecesora. Lo primero que nuestro prejuicio nos hace pensar es que no se animarán a hacer un film tan fuerte como en los 70. Error. *La masacre de Texas* es la película más terrible del año. Asquerosita, sangrienta y llena de momentos para taparse los ojos. ¿Podría haber sido más fuerte? No merece respuesta una pregunta tan obvia. Pero más fuerte que esto sería estar todo el tiempo con los ojos cerrados y eso no es bueno para una película. Yo me impresioné bastante y el film logró hacerme sentir con creces la claustrofobia de esos personajes que se meten en un mundo de horror absoluto. El espíritu del género se mantiene tanto en los temas del film como en su esencia gore. En cuanto a los detalles estéticos, las épocas han cambiado y hay planos realizados con tecnología inexistente en 1974. Otros cambian el tipo de realismo del original en varios momentos, incluyendo un poco de star system. Pero aun en sus quiebres el film es efectivo y demuestra que se puede perseguir el mismo resultado desde diferentes lugares y épocas. Si uno es un clásico y el otro no, se debe más al respeto que la remake posee que a las novedades de puesta en escena que nos trae. **Santiago García**

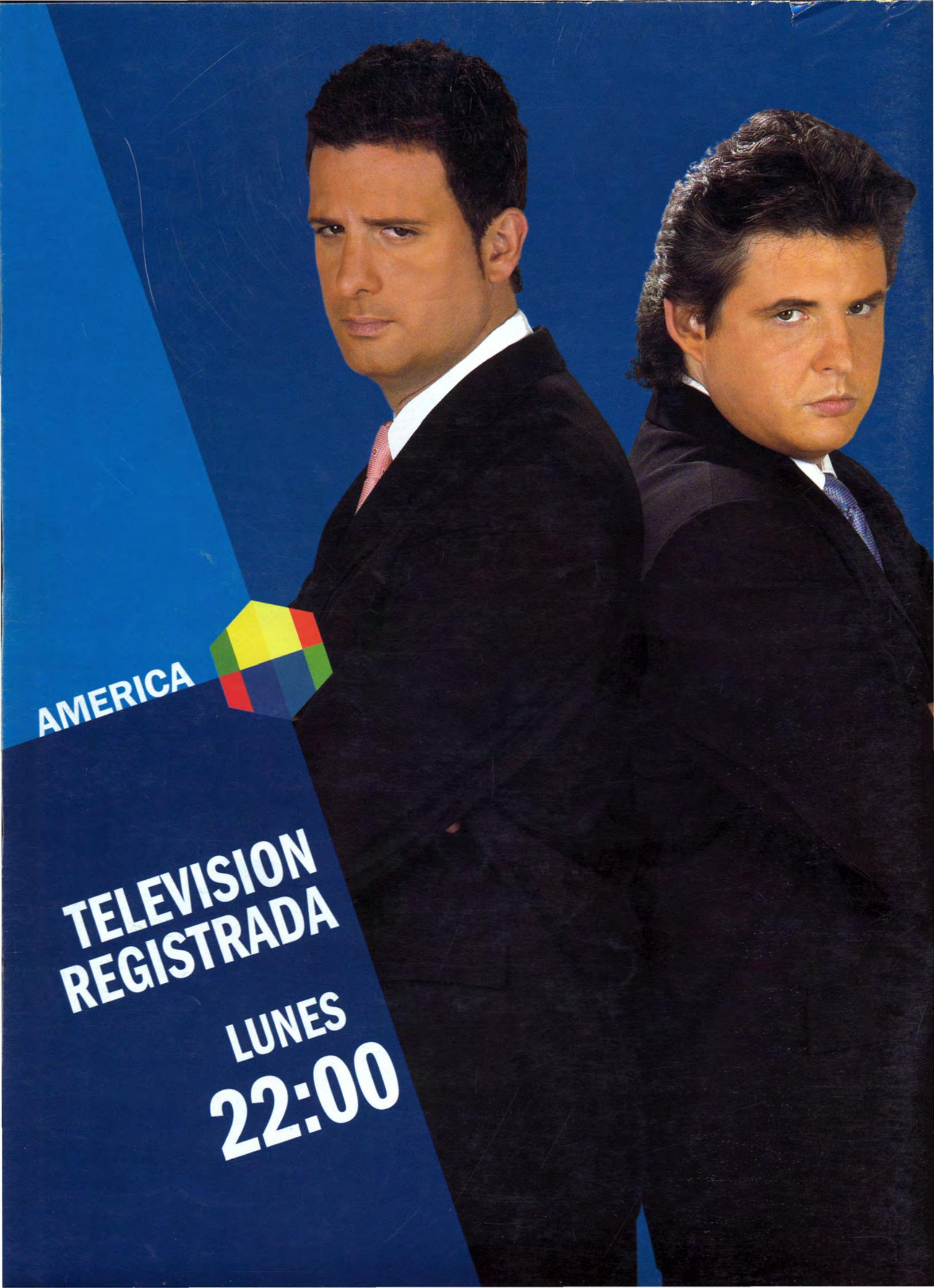
INAUGURAMOS EL PRIMER CINE DE LA ANTARTIDA

La sala más austral del mundo

Espacio
INCAA 
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES
Sala del Bicentenario / Latitud 90°
Base Jubany



Espacio Incaa es un proyecto de apertura de salas dedicado a la exhibición de películas nacionales, partiendo de Plaza Congreso Km 0 de nuestras rutas e instituciones democráticas.



AMERICA



TELEVISION
REGISTRADA

LUNES
22:00