



9 770329 260003

0.01.60

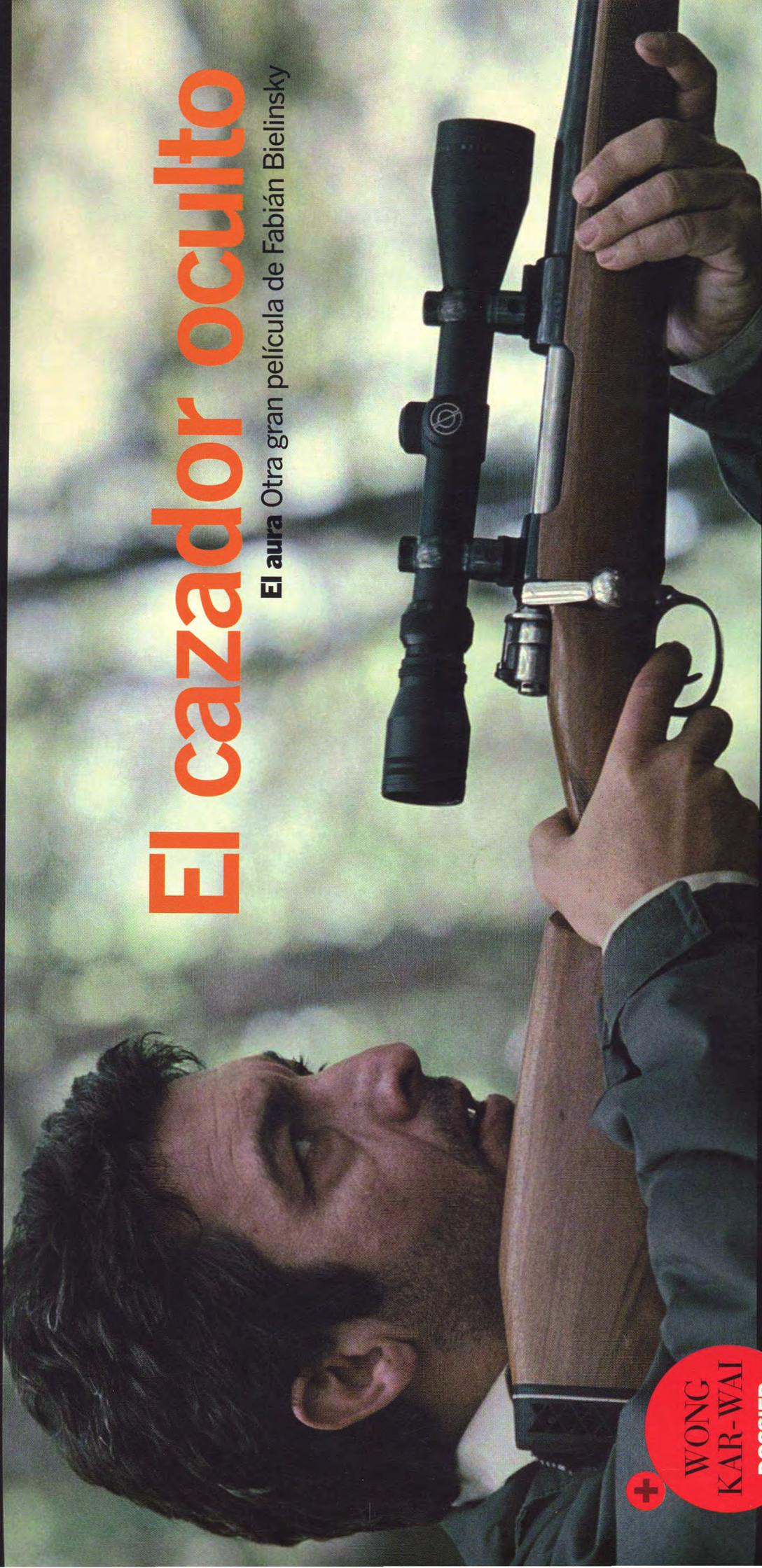
ANO 14
ISSN 150636

ARG \$ 9,50
URU \$ 95

CINE EL AMANTE

Nº 160
SEPTIEMBRE
2005

Hierro-3 Volvió el mejor Kim Ki-duk + **Como pasan las horas** Entrevista a Inés de Oliveira Cézar + **Machuca** Ventana a los 70 + **2046** + **Polémica** La mujer del buen abogado + Dos miradas sobre **Hugo del Carril** + Festival de Lima + **DVD**



El cazador oculto

El aura Otra gran película de Fabián Bielinsky

+
**WONG
KAR-WAI
DOSSIER**



Continúa
la oferta
de números
atrasados

Y por única vez,
el histórico
número 1,
de diciembre
de 1991 a \$ 20.
Oferta limitada
(28 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.

Otros mundos de Ficción

14 PROGRAMAS NUEVOS A PARTIR DEL 22 DE AGOSTO

PASAJERO

domingo / 22 hs.

Repite: martes y jueves / 21 hs.

Un remisero recorre las calles de una Buenos Aires conflictiva y violenta.
Realizado por Gustavo Postiglione.

HISTORIAS BREVES

domingo / 23 hs.

Repite: lunes / 21 hs. - martes / 15 hs.

El ciclo en el que surgieron los nuevos directores del cine argentino.

Con cortos de: Lucrecia Martel, Daniel Burman, Ulises Rosell, Andrés Tambornino, González Suárez Echenique, Adrián Caetano, Bruno Stagnaro y Gregorio Cramer, entre otros.

EFEECTO LIMA

viernes / 0.30 hs.

Repite: lunes / 1 am - jueves / 1.30 am

El humor absurdo y la parodia a fondo.



Ciudad Abierta
Agita la pantalla

80 MULTICANAL 83 CABLEVISION 82 TELECENTRO



Y sí, como les anunciamos, cambiamos de diseño. Eso, que se dice así nomás, es un trabajo de locos, que incluye comunicarse con un nuevo diseñador (en este caso, nueva diseñadora), ajustando el idioma a sus extraños términos y concepciones sobre el mundo. No se trata de que Mariana Marx –tal el nombre de nuestra nueva artista, nada menos– hable raro, es que la profesión del diseño, no sabemos bien por qué, hace que estos seres se manejen con una lógica bien distinta de los de sus compañeros de revista o diario: piden cosas raras (como fotos “en alta”, o en tiff, piff, jpg y otras onomatopeyas) y tienen ideas que los críticos, editores y otras especies de seres de redacción miran, y a veces admiran, sorprendidos. Eso fue, sorpresa y admiración, lo que nos causó ver el nuevo diseño que nos presentó Marx (siempre quisimos escribir algo así y que fuera verdad). En fin, lo decimos nuevamente, que Marx nos presentó un diseño bello, moderno, que nos dejaba tranquilos y nos quitaba los miedos que secretamente tuvimos al decirle adiós al inolvidable diseño anterior y que nos llenaron de ansiedad hasta que Mariana nos dijo: “Fíjense esto que estuve haciendo a ver si les gusta”. “Nos encanta, Marx”, le respondimos con absoluta sinceridad y alegría. Y ahora, entonces, en el diseño somos marxistas. Bienvenida, Mariana.

En otro orden de cosas y en un tono mucho más triste, este mes recibimos la sorpresiva noticia de que había fallecido Rubén Cacowickz, distribuidor de cine desde hace muchos años en Argentina, pero que también había desempeñado esa profesión en Israel, Perú y otros países de Latinoamérica. Si la muerte de una persona joven siempre causa angustia y conmoción, la de Rubén es más incomprensible todavía, dada la intensidad de su presencia y la energía que desplegaba ante cada lanzamiento. Desde un lugar totalmente independiente trató de ensanchar los márgenes de la distribución en Argentina; hoy, con su desaparición, aún más estrechos. Nuestro sentimiento está hoy con sus familiares.



SUMARIO

Estrenos

- 2** El aura
+ entrevista con Bielinsky y Darín
- 11** Hierro-3
- 14** 2046
+ dossier Wong Kar-wai
- 25** Como pasan las horas
+ entrevista con Inés de Oliveira Cézár
- 28** Machuca
- 30** La esposa del buen abogado
Polémica
- 32** Los Educadores
- 33** Una suegra de cuidado
La suerte está echada
Pepe Núñez, luthier
- 34** H.I.J.O.S., El alma en dos
La balada de Jack y Rose
Cargo de conciencia
- 35** Caminos a Koktebel
Sed, invasión gota a gota
Vidas cruzadas

- 40** Malba: Hugo del Carril
- 45** Lugones: Masumura
- 46** Festival Elcine-Lima
- 57** Desde España

Fuera del cine

- 48** DVD
- 54** Cine en TV
- 55** Obituarios
- 56** Música

- 58** Amores y anarquías

- 60** Correo

- 64** Llego tarde

Director

Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor

Javier Porta Fouz

Asesora periodística

Claudia Acuña

Productora general

Mariela Sexer

Diseño gráfico

Mariana Marx

Colaboraron en este número

Gustavo J. Castagna
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 Ojea

Agustín Masaedo

Hernán Schell

Correspondencia a

Lavalle 1928

C1051ABD

Buenos Aires, Argentina

Telefax

(5411) 4952-1554

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En internet

http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de Ediciones Tatanka S.A. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399

Preimpresión, impresión digital e imprenta

Latingráfica. Rocamora 4161, Buenos Aires.
Tel 4867-4777

Distribución en Capital

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

Distribución en el interior

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

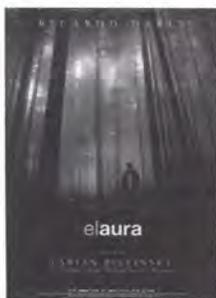


Las puertas de la percepción

La espera valió la pena: llegó la segunda de Bielinsky

por Eduardo Rojas





El aura

Argentina. 2005. 125'

DIRECCIÓN Fabián Bielinsky

PRODUCCIÓN Cecilia Bossi, Víctor Hadida, Ariel Saúl

GUIÓN Fabián Bielinsky.

FOTOGRAFÍA Checo Varese (A.M.C.)

MONTAJE Alejandro Carrillo Penovi, Fernando Pardo

MÚSICA ORIGINAL Lucio Godoy.

DIRECCIÓN DE ARTE

Mercedes Alfonsín

INTÉRPRETES Ricardo Darín, Dolores Fonzi,

Alejandro Awada,

Pablo Cedrón, Jorge

D'Elía, Manuel Rodal,

Rafael Castrejón,

Walter Reyno, Nahuel

Pérez Biscayart.

Así es como deberíamos ver; así son realmente las cosas.

Aldous Huxley, *Las puertas de la percepción*

Reverso y secuela. La misma voz y parecidos ámbitos, *El aura* comienza en el mismo lugar en el cual se acercaba el final de *Nueve reinas*: un banco. Pero ahora Bielinsky ha atravesado el espejo. Como aquella, *El aura* transcurre en la Argentina actual, sin embargo su ambiente parece más alejado del presente histórico. Sólo parece. Picaresca menemista para *Nueve reinas*. Vivillos perdedores clamando, con un toque premonitorio, ante las puertas cerradas de los bancos. La ciudad como único escenario de un infierno costumbrista. El robo y el engaño como única moral.

El aura, en cambio, es el lugar de la extrañeza. En picado vemos a un hombre tirado en el piso, convulso, el suelo a su alrededor está cubierto de papeles arrugados. La lente está cerrada sobre el cuerpo del hombre, la iluminación, artificial y mecánica, desconcierta e incomoda. Sucesivos planos acercan un poco de información: el lugar es un cajero automático y Espinosa, el hombre, ha sufrido un ataque de epilepsia. Como en *Nueve reinas* se trata de un individuo que tiene problemas, diversos, con el dinero, pero que comienza a padecerlos donde culminó el otro: en el banco.

A diferencia de la anterior, en *El aura* no hay ruido ni furia ciudadanas. Este es el sitio del silencio y la tensa calma. Vivaldi suena en el taller en donde trabaja el taxidermista Espinosa, un hombre minucioso, un artesano que reconstruye un zorro. Primero le coloca la piel. Luego, los ojos, eligiendo entre decenas de ellos de distintos colores y tamaños, que guarda en el cajón de un mueble. Un remedo de vida. Eso es lo que Espinosa se dedica a recrear. Además del taller, el interior de la oficina en la que se pagan los sueldos y el de su departamento vacío, son los únicos escenarios urbanos. Es Buenos Aires como podría ser cualquier otra ciudad. Después llega el viaje a Bariloche, que ocupará el resto del metraje. Podría tratarse de cualquier bosque frío del mundo. No hay guiños identificatorios para el espectador. "Si es Holanda, debe haber molinos", decía Hitchcock. Pero Bielinsky no hace caso al maestro. Esta es Argentina, vista desde el otro lado del espejo por la percepción alterada del epiléptico Espinosa, un médium receptivo al dinero y a los fenómenos vinculados a la vida y la muerte, en cuyos territorios fronterizos se mueve, ya sea como profesional que da apariencia de vida a los seres muertos, como dotado que percibe las vibraciones de ambas o como hombre que mata a otros hombres (el propio Darín, el de Bielinsky, parece un médium que registra los estados de ánimo colectivos. Su timador de *Nueve reinas* pasaba de la euforia y el canche-rismo al abatimiento de una derrota que no era sólo personal. En *El aura* construye un personaje opuesto, huraño y solitario, encerrado en sí mismo. Ambos, con el juego de su mirada esquiva y su husmeante nariz de aguilucho para defenderse de un entorno siempre hostil).

Secuela desde el reverso. Bielinsky ha elegido filmar un thriller extraño, atípico dentro de nuestro cine y de la propia tradición del género, para seguir contando la misma historia de perdedores y poderosos invisibles, todas criaturas sueltas en un territorio caníbal. Como cualquier película argentina que en estos años trate sobre poder y dinero, sobre prepotentes y débiles, *El aura* es cabalmente política. Y al mismo tiempo, un singular relato de acción.

Un hombre que mata, así sea animales, ejerce el poder. Un hombre que trabaja para los que matan, disimulando las muertes que aquellos producen, un taxidermista para el caso, es un sumiso. Espinosa lo es, pero también es un cabal artista de su oficio; el detalle con el que trabaja la piel del zorro, el cuidado con el que selecciona los ojos de vidrio, lo confirman. Todo sumiso encierra a un rebelde en potencia. La rebeldía de Espinosa está guardada, como su colección de ojos artificiales, en su interior oscuro y solitario, enajenado por su enfermedad, que lo separa de lo cotidiano pero también agudiza su percepción. El aura que anuncia sus accesos epilépticos le abre la puerta a visiones privilegiadas. Aquellas en donde experimenta lo que no tiene: familia, mujer, afectos (todo eso a lo que tampoco podía acceder Marcos, acorazado en su cinismo). "Es hermoso", así describe a Diana esos momentos fuera del tiempo. Pero los accesos del aura también lo acercan a otras visiones cercanas a su obsesión: el dinero. Espinosa piensa todo el tiempo en él y en las formas de apropiárselo ilegalmente. Golpes perfectos, milimétricos, propios de una inteligencia superior. Marcos revelaba su inteligencia



El director Fabián Bielinsky.

callejera llevando a cabo sus pequeñas estafas. Espinosa guarda sus atracos dentro de su mente como un juego para adultos, la inteligencia que se satisface a sí misma. (La secuencia en la oficina de pagos: la burocracia cotidiana transformada sin transiciones en un robo perfecto. Virtud de Espinosa, también un narrador virtuoso, que envuelve a Sontag y al espectador cambiando el registro narrativo, para después retornar al tono rutinario del principio. Un momento de gran cine del que Bielinsky se sirve y disfruta al mismo tiempo.)

Los juegos perfectos de una mente perturbada, la satisfacción onanista y creativa de un sumiso genial. Una mentira que se recicla continuamente, una apariencia como el aura, la irradiación paranormal que algunos perciben en torno a los cuerpos. O simplemente una historia extraña, una metáfora sobre el poder y la soledad contada desde los límites entre lo real y lo fantástico. Todo eso es *El aura*. Su escenario es un coto de caza recorrido por víc-

Alejandro
AwadaPablo
CedrónRicardo
Darín

Jorge D'Elía

Dolores
FonziNahuel
Pérez
BiscayartWalter
ReynoManuel
Rodal

Fuera de sus roles los cazadores son pobres tipos, presas de otras bestias mayores y ausentes.

timas y victimarios, golpeadores y golpeados, cazadores y presas, en la ciudad o en el bosque. Cazador es Sontag, que inicia a Espinosa en la aventura llevándolo a un difuso Bariloche. Además golpea a su mujer y disfruta contándolo, apoteosis de la tortura. Igual que el apenas entrevistado baqueano Dietrich. Cazadores, de dinero, son también Urien, el entregador y Sosa y Montero, los delincuentes. Presas son los animales que embalsama Espinosa, presa a su vez de los delincuentes, blanco móvil en la espesura, animal astuto dotado del aura para anticiparse al enemigo. Presa es la niña del prostíbulo y los conductores del blindado. Presas son, finalmente, los hermanos Diana y Julio, dos niños salvajes como los de Truffaut; uno con destino de víctima; la otra, Diana, la cazadora mitológica, capaz de mudar su rol y salvarse. (Otra revelación: una Dolores Fonzi desgreñada y fea, o más bien, con una belleza oculta bajo su apariencia de animalito acorralado.)

Fuera de sus roles los cazadores son pobres tipos, presas de otras bestias mayores y ausentes. Unos y otros habitantes de una selva, la ciudad en donde se amasa el dinero. El bosque es el lugar donde se desata la ferocidad para conseguirlo. Todos son animales salvajes. Unos tienen el poder, o roban para la corona (los "cazadores" deben tributar a un personaje invisible, el más poderoso al que ¿casualmente? llaman "El Turco"). Otros, los débiles, se valen de sus propias astucias. La de Espinosa es su capacidad precognitiva, aquella que le abre las puertas de la percepción para, por caso, presenciar el asalto a la fábrica Cerro Verde, un ejemplo de la ambigüedad que orienta el tono narrativo de *El aura*: Espinosa llega a la puerta de la fábrica casi al mismo tiempo que los ladrones. Parado frente a ella en un plano general los ve entrar. Hay un cambio casi imperceptible en la iluminación, el cielo es más brillante, como si el aura lo hubiera alcanzado. Y este ve, como en un film, la escena del asalto de la que los espectadores somos privados en su conjunto y, dentro de ella, lo que necesita encontrar: la llave del tesoro. Mientras tanto, los demás sólo presenciamos corridas sin aparente continuidad y tiroteos fuera de cuadro. La discutible torsión narrativa de este fragmento se justifica por su difuso sentido. ¿Un hecho "real" de la trama? ¿Una película dentro de otra, que sólo ve el protagonista imbuido de sus poderes paranormales?

Si además de una variante sobre el juego y el poder, *El aura* es una parábola sobre la creación artística, su recorrido debe ser circular y habrá de completarse allí donde comenzó. Ejemplarmente así lo hace.

Primero: la reclusión del cajero automático se complementa con la del blindado del dinero. ¿Es arbitrario suponer que Espinosa soñó, en su primer trance, el destino de muerte que aguardaba en aquel otro reducto de tesoros?

Finalmente: otra vez el taller del taxidermista, otra vez Vivaldi, otra vez un animal muerto en manos de Espinosa. Pero a su lado hay otro animal, vivo, el perro de Dietrich, ahora con su nuevo dueño, con sus ojos bicolors, como salidos de la "ojoteca" de Espinosa, como el producto final de la creación, esta vez animada, del artista.

Antes que todo, *El aura* es una fábula. El relato de un narrador fascinado con aquello que su propia voz va creando. Allí donde la astucia no alcanza, estarán el misterio y lo extraño para abrir las puertas de la percepción. Privilegios de hombres como Espinosa, discreto como el otro Spinoza, el de Borges, distraídos ambos de la fama y "el temeroso amor de las doncellas". Esto es el cine, en donde todo puede ser anverso y reverso al mismo tiempo. Bielinsky recorre, cada vez más seguro, ese terreno. **[A]**



Cine mata guión

Una comparación entre **El aura** y **Nueve reinas**

por **Gustavo Noriega**

Con *El aura*, Fabián Bielinsky se enfrentaba al famoso síndrome de la segunda película. Luego de una aparición rutilante con *Nueve reinas*, el director tenía que demostrar que no era un hombre con una única idea y que no toda la carne había sido puesta en el primer asador. Es un fenómeno que tiene más representantes en la música: cualquiera que haya escuchado el primer disco de Tracy Chapman y luego prestado atención a su carrera posterior sabe que esas cosas pasan, que lo que parece el comienzo de una nueva y rutilante figura no termina siendo más que una gran explosión inicial y luego pólvora mojada. Como Bielinsky señala en la entrevista (página 6), *El aura* es una película reactiva a su antecesora, que se destaca en aquellos puntos que habían quedado en un premeditado segundo plano en la primera película, y flaquea un poco –esto lo decimos nosotros– donde *Nueve reinas* deslumbraba. Mucha gente piensa de sí misma que tiene una historia redonda y cerrada que, si se llegara a filmar, sería una película de gran éxito, de la misma manera en que tantos creen que saben cuál es la formación adecuada del seleccionado de fútbol o la resolución de los conflictos mundiales. Bielinsky tenía de verdad ese tesoro y fue el que llevó a la pantalla con el título de *Nueve reinas*. Más allá de ese punto de partida, sus habilidades como cineasta tenían que ver básicamente con el pulso narrativo y una moderación en la puesta en escena que, a la manera del cine clásico, no distrajera la atención de la historia.

El aura se permite la introducción de un elemento que en el mundo mecanicista y

perfectamente controlado de *Nueve reinas* resultaba inadmisibles: la casualidad. A menos que sea una característica propia del universo del creador –como en las novelas de Paul Auster–, las coincidencias suelen ser interpretadas como falencias: elementos puestos a presión para cubrir agujeros en la trama. Algo de eso sucede en la última película de Bielinsky. La sensación que provoca la película es que su guión le pide al espectador un grado de suspensión de la incredulidad mayor que en el caso de *Nueve reinas*. Sin embargo, por obra y gracia de elementos cinematográficos que están más allá de las bondades del guión, *El aura* se muestra como una obra más interesante que su antecesora.

Consideremos el caso de la escena del robo a la fábrica (a quienes no hayan visto la película todavía, les rogamos que abandonen la lectura). Ni la forma en que el personaje de Darín llega allí ni cómo obtiene lo que necesita están justificadas más que por la mera casualidad. Son dos elementos narrativos totalmente necesarios para hacer avanzar la narración, pero la forma en que están imbricados en la trama no es totalmente satisfactoria. Sin embargo, apenas superada la incomodidad inicial provocada por estos *Deus ex machina*, el desarrollo de la escena es tan perfecto que hace olvidar su origen espurio. El personaje que interpreta Darín es testigo parcial de un robo, de forma totalmente pasiva. Se diría que su lugar duplica la figura del espectador pero en realidad, en el cine clásico, el público está ubicado siempre en la mejor posición y esta es móvil, ubicua, no hay detalle relevante a la escena que no pueda apreciar. Darín –en sintonía con las características

personales del personaje– queda en cambio lejos de la acción, pasivamente, escuchando disparos y gritos. Ve gente que se desplaza de un lugar a otro, los autos de la policía que llegan con sus sirenas, las consecuencias distantes de un hecho que no sucede delante de sus ojos; ningún plano va más allá de lo que él puede apreciar desde su posición. Es un robo en off, quizás uno de los asaltos mejor filmados, no por los detalles que muestra sino, todo lo contrario, pleno de indeterminación y ambigüedad.

Posteriormente, Darín seguirá en su fuga a uno de los delincuentes heridos (la casualidad hace que sea el que él necesita encontrar). La acción se va ralentando de la misma manera en que se agotan las fuerzas del ladrón. Darín, fascinado, lo sigue hasta verlo desplomarse junto a un paredón con su último aliento y morir. Bazin decía que el cine era el único arte que podía captar el momento de la muerte, que una foto puede mostrar a un hombre vivo y luego muerto, pero que el pasaje de la vida a la muerte era un acontecimiento único y que era el cine, con su registro y su despliegue en el tiempo, quien podía representar ese momento. *El aura* rebosa cine en ese momento único en el que el trivial misterio del género policial da lugar a otro mucho mayor. Es una escena poderosa, que va más allá de lo que significa en términos de hacer avanzar la trama hacia su resolución.

En estos ejemplos se resume el tremendo paso que ha dado Fabián Bielinsky, desde la cárcel de un guión perfecto que no lo dejaba expresarse en toda su plenitud, hasta esta exuberante demostración de solidez cinematográfica. [A]

ENTREVISTA CON RICARDO DARÍN ...



Cine de autor

Charlando sobre el gran salto

por Gustavo Noriega y Marcelo Panozzo

Ubiquémonos: coqueta sala de reuniones de hotel cinco estrellas de la zona de Retiro (el Four Seasons, qué tanto); Fabián Bielinsky y Ricardo Darín, director y protagonista de *El aura*, bien dispuestos para la charla; agua mineral y pequeñas cosas ricas sobre la mesa; y dos redactores de *EA* en llamativo (por no decir desmesurado) estado de entusiasmo tras haber visto el siguiente paso de la dupla B&D tras *Nueve reinas*. Sólo queríamos hablar de *El aura* y eso hicimos, con un entusiasmo rayano al fanatismo, aunque con breves momentos de conciencia que nos llevaron de tanto en tanto a recomponer las formas. Queríamos saber de la extraordinaria escena del robo que es casi el centro de la película, del tono oscuro de la historia, de las diferencias con *Nueve reinas*, de cómo filmar un ataque de epilepsia (o el aura que lo precede) y otras cosas más. Aquí reproducimos buena parte de la conversación en el que (¡atención!) se revela información sensible para quien no ha visto *El aura*. Empieza el señor director, hablando de la edición y sus secuelas...

Bielinsky: Es un lugar común, pero no deja de ser cierto. Los procesos de edición y de

sonido, colorización y todo lo demás, obligan a ver la película a un nivel de obsesión absurdo, de atrás para adelante, de adelante hacia atrás, cada plano, cada cuadro. A esta altura del partido, yo sé exactamente en qué cantidad de planos la luz le oculta o no los ojos a este tipo.

Decías recién lo de la luz en los ojos del personaje de Ricardo, y eso es algo que aparece mucho en la película... Quizá relacionado con el momento previo al ataque de epilepsia, con el aura, pero quizás también con eso que tiene el sur de pasar de soleado a nublado en un segundo...

Bielinsky: En general había una imagen a conseguir, había una propuesta previa de por dónde trabajar el tema de la luz, la forma en que la luz les pegaba a los personajes, o no les pegaba, pero también es cierto que el tema de la luz fue parte del aprendizaje mío en esta peli. Cuando estás en el bosque, cuando estás ocho o nueve semanas a la intemperie, las circunstancias te marcan mucho, se te van de las manos las cosas y hay que adaptarse y reestructurar la cabeza de uno, cosa que me costó bastante.

Reestructurar según la realidad. Yo hubiera querido filmar en el bosque, nublado, durante siete u ocho semanas. Para mí esa hubiese sido la imagen ideal, que no entrara una gota de sol en ese bosque. El director de foto me dijo mil veces: "¿Sabés qué? Tendríamos que haber filmado en Escocia en febrero, pero no estamos en Escocia en febrero, hay sol, así que vamos a trabajar con esto y vamos para adelante". Hay escenas de la película en las que sale el sol en medio de una toma, pero no estaba buscado. Pero finalmente fue aceptado. Dejamos esa toma cuando quizá teníamos otra en la que eso no sucedía.

Les queríamos hablar de la escena del robo a la fábrica, que es extraordinaria y...

Bielinsky: Y además es mi plantada de bandera sobre el punto de vista de la película.

¿Por qué?

Bielinsky: Porque la película está contada en primera persona, está ligada completamente al punto de vista del protagonista. No existe un momento en que él no esté, y a través de él hacemos la escena. Si él se desmaya, la película se desmaya, y cuando él vuelve, la

... Y **FABIÁN BIELINSKY**, PROTAGONISTA Y DIRECTOR DE **EL AURA**



película vuelve, y así sucesivamente, en términos informativos y en términos de conocimiento del espacio. No de la puesta de cámara, porque sería imposible, pero sí en cuanto al dominio del espacio. En el espacio en que él está, hay narración; cuando él no está, no hay narración. Ahora, el robo era la primera escena que claramente permitía opciones; es decir, voy para allá o no voy para allá. Sobre todo porque los elementos que llamaban la atención, que pedían la atención cinematográfica, eran muy cinematográficos, muy convencionales; es un asalto, lo que significa acción, violencia, movimiento y atención. Por eso yo sentí que podía finalmente clavar la bandera y decir: esto es *El aura*, así está contada *El aura*; entonces yo me quedo ahí, en el hombro de él, es como si el tipo fuera una barrera que no me permite pasar.

¿Alguien te reclamó que no filmaras el robo de ese modo?

Bielinsky: Es una de las primeras escenas que armamos. Es la primera escena que se filmó en el sur, en Comodoro, y el editor estaba con nosotros. Fue una de las primeras escenas que se montó, y siempre fue el corazón

narrativo de la película, por lo menos en cuanto a mis intenciones. Además, todo el mundo sabía de qué iba esta película, y los productores en ese sentido fueron de una apertura total. Esta era mi propuesta y ellos querían producir la película que yo quería hacer, no otra.

Decíamos, después de verla: "Es el mejor robo jamás filmado". Quizás es un poco exagerado, pero sucede que choca mucho la diferencia con todo lo demás, porque te quedás afuera, escuchás tiros, la gente corre, sentís un nivel de desorganización...

Darín: Lo que pasa es que la ortodoxia cinematográfica termina por reafirmar las cosas. A veces tengo la sensación de que uno vive las cosas en forma cinematográfica, de acuerdo con cómo estamos acostumbrados a verlas en el cine, y no a cómo las vemos en la realidad. Eso lo sentí la primera vez que me asaltaron, por ejemplo. Me pusieron una pistola en la cabeza, y todo lo que yo imaginaba que le ocurre a un tipo cuando le ponen una pistola en la cabeza se vino abajo; te pasa una cosa totalmente distinta. Yo lo tenía preconceptuado en términos cinematográficos, ima-

ginando en qué forma vas a salir y cómo te lo vas a sacar de encima... No, no... No ves ninguna otra cosa que la pistola y la continuación de la pistola, que es la mano del tipo, y eso es lo único que te pide atención, porque de eso depende tu vida. Estamos como deformados en el sentido conceptual de la imagen, entonces, claro, es lógico que salte la térmica.

Bielinsky: Esto que vos decías, más allá del punto de vista, era una intención mía con respecto a todos los elementos psicóticos del género. Yo tuve la intención de trabajar algunos elementos, particularmente el de la violencia y los elementos que remiten a la violencia. Una pistola, hoy por hoy, en los términos del cine que estamos acostumbrados a ver, no es más que... una pistola. Y la violencia que se encuentra alrededor de elementos como ese tiene una connotación totalmente alejada de lo real, es autorreferencial, la violencia es violencia cinematográfica que habla de otras violencias cinematográficas, y así sucesivamente hasta el principio de los tiempos cinematográficos. Y mi idea justamente era la de trabajar, además del tema del punto de vista, la relación de alguien con la violen-

cia, la forma en que la violencia aparece en la película también en términos rítmicos o estructurales, cuándo, cómo y dónde. Yo quería trabajar eso desde un lugar que se alejara del código. Así, cuando la violencia aparece, es poca, torpe, desmañada...

Incluso la cámara llega tarde a la violencia.

Bielinsky: En ese sentido, intenté desestructurar un poco esa serie de convenciones básicas. Lo que hay es un terreno riesgoso, porque también puede pasar que quien está sentado mirando la película, esté esperando esa clase de estructura, sobre todo si los elementos son los mismos o parecidos.

Hay como un código a establecer...

Bielinsky: Ese es el tema, si uno logra establecer el código, si hasta ese momento se logró poner al espectador en una zona diferente, entonces la cosa se puede leer mejor.

Darín: Es como que se te afina el oído, de alguna forma. En el teatro pasa eso con el oído. La vieja escuela española, la de la declamación, acostumbró a un sistema y a una forma de actuación, pero vos tenés unos tipos sentados en la primera fila también que te están escuchando decir (*modula exageradamente y en voz muy alta*): "¿A dónde irás cuando salgas de aquí?". Ahora, si vos te remitís a lo esencial, el oído se acostumbra.

¿Cómo fue, por esto que decíamos de la reestructuración, encontrarte con las indicaciones puntuales de Fabián y con esa sequedad absoluta del personaje?

Darín: Y, raro. Para ser absolutamente honesto, es una idea que se me terminó de delinear hoy charlando con Fabián. Yo tengo la sensación de que todo el proceso de trabajo que tuvimos, todo el rodaje, la previa, incluso esto mismo que ocurre ahora, forma parte de un proceso que no está terminado. Si bien es cierto que está terminado, hace falta que se forme la burbuja. Yo tengo la sensación de que todo esto es un viaje, en un sentido amplio. En algunos casos, con mucha claridad, con premisas muy claras, muy concretas, muy contundentes, básicamente sabiendo qué cosas no. Pero también con algunas zonas bastante oscuras, en las que nos metíamos a explorar sabiendo que hablábamos de un paciente con unas determinadas características, sobre el que podíamos estar discutiendo durante semanas sin llegar nunca a establecer un común denominador. La epilepsia es una dolencia que permite un gran abanico de posibilidades y de grados. Entonces, había que fantasear con la posibilidad de tener a cargo un personaje que necesariamente va a tener interrupciones eléctricas cerebrales en los momentos más inesperados... Nos preguntábamos: ¿cómo vive un tipo sabiendo que va a tener un preanuncio, pero que ese mismo preanuncio viene con la certeza total de que no se puede hacer nada? Un día le planteé a Fabián: ¿este tipo se pre-



"A veces tengo la sensación de que uno vive las cosas en forma cinematográfica"

para para caerse, o corre el riesgo de caerse de cualquier manera, o ya tiene buscado un eje que le permite saber que por lo menos no va a caer para adelante o qué? Las preguntas te van llevando a que después te hagas como un experto en el tema, pero en realidad estamos hablando de una zona que admite muchas posibilidades. Por eso uno puede permitirse pensar que el tipo sabe perfectamente cómo hacer un robo, pero que no lo hace porque sabe que puede caerse en el medio. Aunque yo creo que no lo hace porque no es el robo en sí lo que le interesa; el tipo es un observador de la realidad, un recopilador de datos, y en base a eso tiene formada acerca de cuáles son las estupideces que se cometen día a día en todas partes. Lo que le sucede en ese viaje es una cosa casi iniciática. Elige el camino que no hubiera elegido nunca porque se ve inmerso en una situación atípica.

Bielinsky: Lo que el personaje tiene es una fantasía de control. En toda la película se mueve en la distancia que va entre pensamiento y acción. Él no actúa, y ni siquiera actúa para meterse en lo que se mete, no es él el que toma las decisiones. Casi ninguno de los avances que este tipo tiene, físicos y de decisiones, los decide él, son decididos por los demás. Es llevado a un viaje, es colocado en el bosque, le ponen un rifle en la mano, y así sucesivamente.

Y cuando actúa, mata a otro...

Bielinsky: Cada vez que actúa, algo tremendo sucede, pero de hecho la decisión no es de él, y en ese sentido su cabeza tiene un funcionamiento infinitamente activo, más violento y más concreto que sus actos. Esta es una película sobre mirar, es una película sobre ser espectador, sobre lo que significa ser espectador, ser un anónimo, como este personaje que no tiene nombre, y sobre cómo de un modo anónimo se puede meter en una historia que no es la de él. Es como el corte entre espectador e historia en la pantalla. Mandamos un representante de la platea adentro, de tal manera que el corte no está acá, al filo de la pantalla, sino sobre la cabeza del tipo, y es el tipo el que nos lleva a ser espectadores de lo que está pasando.

Vuelve a ser central la escena de la fábrica, porque ahí ya directamente la puesta en escena es del observador.

Bielinsky: Exactamente. Hoy me decía alguien que el tipo está mucho de espaldas en la película, es verdad. Si yo tengo que sacar fotogramas esenciales de la película, es la cámara detrás de él. Nos da la espalda, es nuestro representante ahí dentro. Yo miro por sobre tu hombro lo que vos mirás. Conozco lo mismo que vos conocés.

Todo esto de las cosas que le pasan introduce algo ausente en Nueve reinas, que es la casualidad. En Nueve reinas, lo que parece casualidad está armado por el personaje...



"El aura es una película casi reactiva con respecto a Nueve reinas"

Bielinsky: Totalmente.

Es un salto enorme de tu parte en el tema cinematográfico. Nueve reinas fue una película que nos gustó a todos; uno decía "¡Qué guión! ¡Qué historia perfecta! ¡Cómo cierra!". Pero acá hay algo de la puesta en escena que es muy impresionante, hay un gran salto cinematográfico de tu parte.

Bielinsky: *Nueve reinas* la filmé así con toda intención. Fue una decisión que involucró cosas como convencer a un director de foto que podía iluminar mucho más hermosamente la película de no hacerlo, lo cual le agradezco, porque para él fue un sacrificio. La verdad es que asumí ese riesgo porque yo sabía que de algún modo iba a desaparecer como director, y sabía que había un precio a pagar por aceptar que para mí esa era la forma en que debía ser filmada. En la combinación director-guionista, el guionista salía ganando, aparecía más en primer plano y un poco se llevaba todos los elogios, dejando oscurecido al otro, que muy a propósito decía: "No, dejame acá, andá vos". Era una decisión estética, pero la decisión era desaparecer, justamente. Yo sentía que la película pasaba por otro lado. *El aura* es una película casi reactiva con respecto a *Nueve reinas*, está hecha asumiendo otra clase de riesgos,

entrando en terreno desconocido y trabajando sobre cosas que me producían mucho cagazo, como clima, luz o atmósfera. O aceptando cosas como la casualidad, que es un elemento bastante indigerible en general, y tratando de desestructurar los elementos clásicos del género. Son todas cosas que a mí me daban mucho temor, porque el género no sólo tiene que ver con los elementos de los que se nutre, sino con la forma en que se combinan entre sí. Y eso tiene que ver con ritmos, tiempos, armonía de estructura. Yo, muy adrede, tomé los mismos elementos pero traté de desestructurarlos, de darles una mirada completamente diagonal, más tangencial, incluso abandonándolos por momentos. Es una desestructuración rara y que yo intuía riesgosa, pero al mismo tiempo es coherente con el punto de vista y con la forma en que yo sentía que la historia tenía que ser contada.

¿Cómo fue el trabajo puntual sobre el "momento aura"?

Bielinsky: En lo mío había de nuevo una serie de decisiones que tenían que ver con la estructura narrativa, con la simpleza de los elementos, con tratar de no registrar absolutamente todas las vivencias del personaje, porque por un lado eso hubiese sido casi imposible y por otro podría haberme llevado a salir

del límite narrativo pautado. Los de la llegada del aura son momentos que no llevan efectos digitales de ninguna clase, están trabajados básicamente a fuerza de sonido, la puesta de cámara es la que se podía haber hecho perfectamente hace cincuenta años, no hay elementos particularmente sofisticados ni nada que se les parezca, y el resto es una interpretación libre de ese momento. Lo que decía Ricardo es cierto, este tema de la epilepsia, por lo menos en lo que fue surgiendo de la investigación que hice, tiene una gama que va desde quedarse quieto un segundo hasta tener convulsiones durante veinte minutos, y las auras, como momento previo al ataque, también tienen la misma gama. He leído y he hablado con asesores médicos, y ese momento previo tiene tantas variantes como gente que sufre el problema. Hay de todo, gente que ve cosas, gente que escucha cosas, quien no escucha absolutamente nada, gente que odia sus auras, gente que ama sus auras y no quiere curarse por no perderlas.

Darín: Eso me impactó. Hablamos bastante del tema y me dieron material para que lo vea, pero confieso que medio como que jugué a ser otro en ese período, porque a mí mucho no me gusta eso de investigar. Reconozco por supuesto que es un estilo de trabajo, y es tan respetable como cualquier

PROD. ZIPPO
DIRECTOR CAMERAMAN
SLATE TAKE
DATE

Marilyn Monroe

zippo®

CERRO NEVADO
DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO

www.cerronevado.com.ar

Se prende en todas.

origen del estere



Foto de rodaje: a Darín lo conocen. Los lectores de *El Amante* ya seguro que lo vieron mil veces pero, por las dudas, el de gorra es Bielinsky.

otro, pero en sí mismo encierra una limitación o, si se quiere, una comparación permanente ante la que te podés sentir achicado o te puede dejar a mitad de camino. Lo que a mí más me impactó fue que me comentó Fabián: hay mucha gente, muchísima, más de lo que uno se imagina, que no se quiere tratar para no verse privada de ese momento previo que es el aura. Es un viaje muy grosso y andá a saber lo que le pasa a cada uno en su cabeza, de acuerdo con lo que traiga en la mochila. Eso me impactó especialmente, y a pesar de que investigué un poquito y me metí con algunos materiales, creo que ese era el momento indicado para decir: "Bueno, okay, vamos a jugar con la imaginación".

Los personajes están totalmente desprovistos de humor, nadie sonríe nunca, el personaje de Ricardo es una cosa desgarradora, y sin embargo en dos o tres momentos es muy graciosa la película.

Bielinsky: De hecho, había más momentos humorísticos, pero a medida que iba armando la película, a medida que el tono se volvía así de denso, los iba sacando, no funcionaban. Saqué tres o cuatro de esos momentos porque se me iban, se alejaban de la película. Finalmente quedaron muy pocas cosas, así como pequenitas.

Darín: Hay cosas que en la palabra escrita tienen un significado y después, cuando están de pie y respirando, hay una acumulación que se transforma en una especie de monstruo. Fabián sacó varias cosas, que estaban bien escritas, pero puestas en boca de este tipo, en un momento determinado, con una presión de acá y otra presión de allá, sonaban a... no sé... Benedicto XVI.

Bielinsky: Estas son las cosas ante las que hace falta estar súper alerta. Y que rápidamente saltan. Por ahí se te escapan en el papel, pero ya respirando es más difícil. Hay cosas más sutiles que en el quilombo y en el farrago del laburo se te terminan escapando, pero para eso, justamente, la mejor ayuda son los actores, cuando te dicen: "Esto no lo puedo decir". Eso es lo que yo espero de un actor, siempre. Un actor demasiado feliz haciendo una película es un problema.

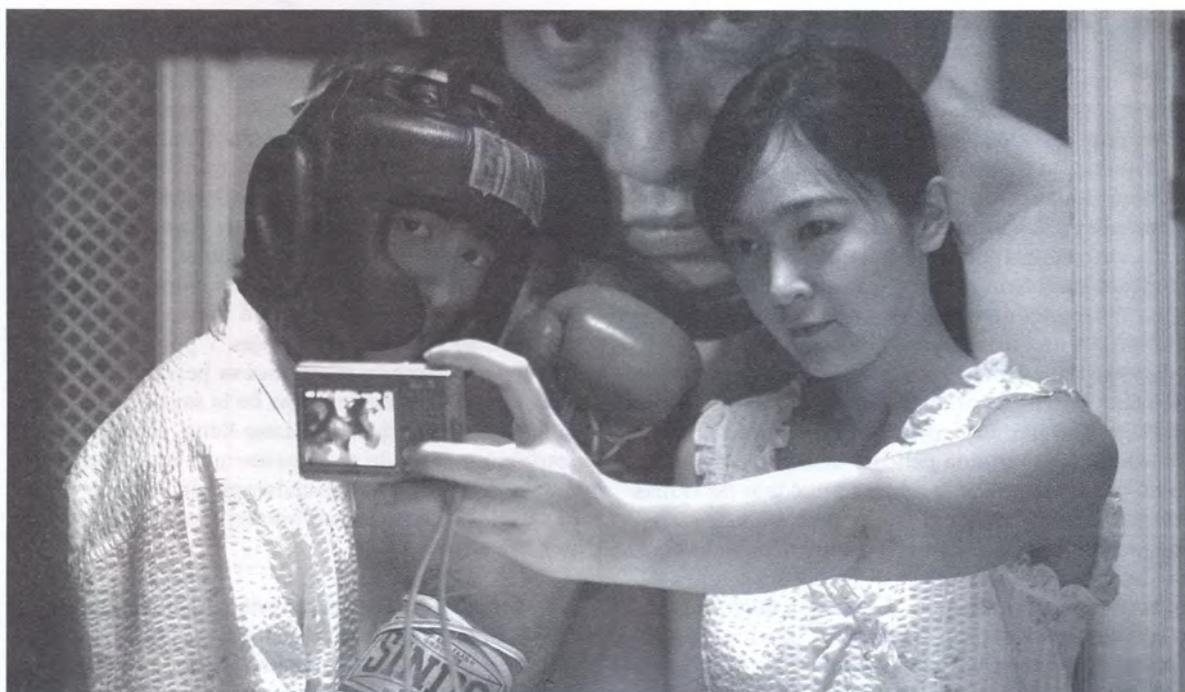
Escribiste el tratamiento de El aura a comienzos de los 80, y en algún lado decís que luego hubo muchos cambios, sobre todo en el recorrido moral del personaje...

Bielinsky: Lo que yo retomé fue la idea original, que era básicamente la transposición psicológica de un personaje en otro, un tipo calzándose la piel de otro para poder satisfacer sus deseos. Aquella primera versión era más claramente de género, y respondía mucho más a esas estructuras convencionales. El protagonista tenía características heroicas en el sentido más clásico de la palabra. La curiosidad morbosa y la culpa funcionaban como un motor, y lo llevaban a seguir adelante. Incluso creía estar trabajando en aras de ideales muy positivos. Finalmente descubrí que estaba equivocado, buscaba redimirse, y eso lo llevaba al sacrificio. Al principio era un tipo egoísta, al que no le importaba nada, pero después terminaba sacrificándose para redimirse del error cometido y del mal causado. Cuando retomé la historia fui para otro lado, y no porque alguien me lo propusiera; de movida el personaje saltó para cualquier otro lado. La dirección hacia donde se dirige el personaje es otra, y trabaja sobre una

estructura moral totalmente diferente. No es la culpa lo que lo mueve, no son sus buenas intenciones. De hecho con lo que se encuentra es con la posible realización de una fantasía bastante oscura. No hay redención, no hay sacrificio, ni siquiera hay crecimiento. La diferencia es abismal entre una y otra. Lo que vemos durante toda la película es su incapacidad de conexión, su incapacidad de cambio, inclusive. No tiene nombre, lo que le permite ser completamente anónimo, como lo es un espectador. Esa ausencia de nombre, esa ausencia de características reconocibles, impide que deje marca en esa especie de parábola que el tipo hace y le permite volver impoluto a su lugar de origen.

Es bastante raro dentro de la estructura que trabajás. El cine clásico norteamericano tiende mucho al viaje moral.

Bielinsky: Yo sentí que mi trabajo en esta película era justamente basarme en lo que me nutrió y en lo que me gusta (que por otra parte es lo que me gustó toda la vida, más allá de la decadencia en que nos encontramos ahora), pero agarrando esos elementos y reelaborándolos un poco en función de cosas mucho menos cerebrales, más genuinas, más personales y más climáticas. Nos pareció que era más como aceptar la evolución, pero en este caso la evolución mía con respecto a lo que me ha dado placer toda la vida. El planteo fue el siguiente: preguntarme cómo se puede tomar todo eso, digerirlo, metabolizarlo y devolverlo de un modo diferente, que tenga que ver algo más conmigo. *Nueve reinas* es una película personal pero no lo parece, es personal por determinadas razones. En esta se nota un poco más. **[A]**



Sólo para sus ojos

por **Diego Trerotola**



Hierro-3

Bin-jip

Corea del Sur - Japón
2004, 88'

DIRECCIÓN Kim Ki-duk

PRODUCCIÓN Michiko

Suzuki, Kim Ki-duk

GUIÓN Kim Ki-duk

FOTOGRAFÍA Jang
Seong-back

MONTAJE Kim Ki-duk

MÚSICA Slvian

INTÉRPRETES Jea Hee,
Lee Seung-yeon, Lee
Hyun-kyoon, Kwon
Hyuk-ho, Ju Jin-mo,
Choi Jeong-ho, Lee Mi-
suk, Moon Sung-hyuk,
Park Jee-ah, Jang Jae-
yong, Lee Dah-ae.



El día que estoy aquí
es amanecer,
es poder creer
y mirar
tus ojos de nave
viajando hacia mí.

Charly García,

Pedro Aznar,

Luis Alberto Spinetta

Peluca telefónica

Peligro, salvajismo y violencia. Casi como un acto de justicia cinéfila, *Hierro-3* llega para devolver la potencia y originalidad visual y narrativa que Kim Ki-duk había afirmado antes de *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera* (2003), muy injustamente la única película del maestro surcoreano hasta ahora estrenada comercialmente en Argentina. *Primavera...* era una sinfonía de las cinco estaciones resentida por algo que se puede definir como *qualité* tortuoso: mezcla convencional y circular de naturaleza y tragedia. Esa elección de Kim Ki-duk causaba gran desconcierto, no sólo por el camino simplista de cruzar belleza paisajista reposada con violencia cotidiana, sino por plantarse sobre una ecuación bastante torpe que convierte a *Primavera...* casi en una película de tesis: la violencia como parte natural de la educación, como las etapas del ciclo designado por el título. Pero lejos de estar atrapada en ese ciclo natural, la violencia en la obra de Kim Ki-duk se dispara en distintas direcciones y de manera tan sorprendente e inesperada que nunca puede naturalizarse. Kim se convirtió en uno de los cineastas más creativos en relación con la representación de la violencia, como quedó demostrado en las escenas centrales de algunas de sus películas, como *La isla* (*Seom*, 2000), *Bad Guy* (*Nabbeun namja*, 2001) y *Domicilio desconocido* (*Suchwiin bulmyeong*, 2001). La violencia también es central en *Hierro-3*, una película que, a pesar de su sobriedad y aparente simpleza, reelabora las constantes de la obra de Kim, al mismo tiempo que sintetiza sus obsesiones y reflexiona sobre el universo audiovisual. La historia sigue el itinerario en moto de Tae-suk (Jae Hee), que en el colmo del nomadismo urbano, irrumpe en casas ajenas mientras sus dueños se ausentan y vive allí durante cortos períodos. No roba nada, excepto comida, pero a modo de devolución limpia, riega las plantas y arregla cosas que no funcionan (una balanza, un reloj, un equipo de música). Como souvenir, como huella de su paso, Tae-suk se saca autofotos con su cámara digital en cada uno de los hogares transitorios. Tras abandonar una casa busca otro nuevo alojamiento y todo empieza de nuevo. En una de esas casas conoce a Sun-hwa (Lee Seung-yeon), una mujer golpeada con quien inmediatamente hay un acuerdo tácito (un amor a primera vista, bah) y forman una pareja instantánea. Tae-suk y Sun-hwa comparten esa vida de okupas como un clon atrofiado de Bonnie & Clyde, en versión oriental mucho más inocente y misteriosa. Y la violencia aparece a partir del golf, del *Hierro-3* del título, un palo que Tae-suk transforma en arma de supervivencia. Los objetos que adquieren personalidad propia, que se convierten en armas inesperadas, son recurrentes en el cine de Kim, como los anzuelos cazahumanos de *La isla*, el enorme vidrio roto de *Bad Guy* (2001) y el revólver casero de alambre y madera en *Domicilio desconocido* (2001). En *Hierro-3* el primer objeto que Tae-suk arregla es un revólver de juguete que se vuelve peligroso, porque para Kim el juego cinematográfico es un arma con cualidades y reglas propias. Por eso, el golf acá no es un deporte elitista y elegante, sino algo más bien salvaje, compartiendo con Adam Sandler ese espíritu de salvajismo naïf de *Happy Gilmore* (1996). Pero en esta película el objeto del título tiene una importancia narrativa porque, como en ese particular deporte territorial, la película de Kim tiene algo del recorrido en rayuela del golf:

un trayecto marcado por un paradójico azar calculado a puro golpe, que se da en ese método falible y forzado que utiliza para elegir las casas que habitará. Como otra de las películas de Kim, esta se podría llamar *Domicilio desconocido*, aunque siempre los personajes de Kim viven en lugares de tránsito, sin hábitat fijo, como si estuvieran escapando; ejemplos ideales de esto son la isla-bote de *La isla y Primavera...*, el ómnibus-casa de *Domicilio...*, la habitación prestada de la prostituta en *The Birdcage Inn*. Ninguno de los personajes de Kim echa raíces ni tiene los pies en tierra firme, son paseantes radicales. Y por eso es imposible dejar de comparar esta nueva película de Kim Ki-duk con las primeras entregas de la saga de Tsai Ming-liang con Lee Kang-sheng/Hsiao Kang, el joven motorizado, testigo mudo que se convierte en criminal inocente, como pasa especialmente en *Rebeldes del dios neón* (1992). Y su máximo crimen es no aceptar las convenciones.

Fantasma de lo nuevo. Pero lo que más comparte Kim Ki-duk con Tsai Ming-liang es que esa deriva está ligada sustancialmente a que los personajes están libres de las convenciones del lenguaje verbal, su búsqueda tiene más que ver con alejarse de cualquier práctica lingüística. Esa es la libertad radical que ejercen la mayoría de los personajes de Kim Ki-duk: no atarse a las formas simbólicas de la palabra, más bien se oponen a ese mundo verbocentrista para liberar su cuerpo y sus ojos. Y de la misma manera las imágenes de las películas de Kim Ki-duk se liberan de cualquier atadura verbal. Como en Tsai, especialmente en su también radical *Goodbye Dragon Inn* (2003), *Hierro-3* es una película de imágenes que viajan directo al núcleo del lenguaje del cine. Es decir, un cine que busca la autonomía como expresión, que se resiste a ser pensado desde la palabra y desde la literatura. Herederos del mutismo final de la pareja protagonista de *La isla* (2001), Tae-suk y Sun-hwa no hablan por elección (excepto por un grito y una frase que pronuncia Sun-hwa, pero que justamente son palabras malentendidas). Como relato romántico, en *Hierro-3* no hay palabras ni cartas de amor, hay fotos digitales de amor. Y los amantes protagónicos de *Hierro-3* también heredan el gesto del personaje de Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), una actriz que en *Persona* (1966) resiste desde el más hermético silencio. Anota Susan Sontag en 1967 en su ensayo sobre *Persona*: "El cine es el refugio natural para aquellos que desconfían del lenguaje: un vehículo apropiado para la enorme carga de suspicacia que se aloja en la alergia contemporánea a la 'palabra'". Pero en Kim, como pocos cineastas actuales, esa alergia a la palabra aparece magnificada, y el discurso verbal no es otra cosa que la expresión más opresiva. Porque las palabras aparecen mayormente como una forma terrible en Kim Ki-duk, no por su ambigüedad sino por su violencia. Los personajes más verbosos de *Hierro-3* son los policías torturadores y el marido golpeador, y ambos utilizan el lenguaje en forma de interrogación brutal y de insulto. Pero también el boxeador dueño de una de las casas ocupadas ilegalmente increpa a los amantes protagonistas con esta pregunta al descubrirlos: "Si no son ladrones, ¿qué son?" Un golpe de montaje interrumpe la respuesta imposible. Es que Kim marca la imposibilidad de hallar una palabra que identifique la extraña vida de estos personajes, sus acciones no se

pueden reducir a una nomenclatura. No están clasificadas en un orden verbal, simbólico. (La palabra siempre es símbolo, en tanto su significado sólo es convencional.) Es que las acciones en *Hierro-3* no tienen correlato verbal, son irreductibles a su movimiento, como cada tiro de golf, como la belleza cinematográfica de las imágenes de Kim Ki-duk. Y si es difícil definir la belleza de su cine (ver *EA 150*), también es imposible dejar de destacarla en cada una de sus películas. Y es difícil porque la crítica, esta crítica, tiene el límite de la palabra. Porque si hay algo que la belleza de Kim Ki-duk tiene de característico es su alejamiento de lo verbal. Pero la utopía de su cine es que esa visualidad absoluta no excluye el pensamiento. Este combate al lenguaje verbal en su obra no significa el fin del pensamiento, en una más bien inversión de la fábula de Ray Bradbury *Fahrenheit 451*. "Existe el pensamiento que ve y que puede ser descrito visiblemente. *Las meninas* son la imagen visible del pensamiento invisible de Velázquez. ¿Sería, por lo tanto, lo invisible a veces visible? A condición de que el pensamiento esté constituido exclusivamente de figuras visibles", escribe el pintor René Magritte en una carta de 1966 a Michel Foucault como respuesta a su libro *Las palabras y las cosas*. Esta cita tranquilamente puede aplicarse a la filosofía estética de Kim Ki-duk, que fue pintor callejero antes de convertirse en cineasta, y que en *Hierro-3* su antigua profesión tiene una presencia más elocuente en cada encuadre. "La mejor forma de comunicación es a través de tus ojos y tu cara", dice Kim Ki-duk. Y lo que traza en esta película es un pensamiento visual opuesto al ya lugar común que Antoine de Saint-Exupéry hace repetir al zorro de *El principito* (1943): "Lo esencial es invisible a los ojos". Esta falsa filosofía, un arrastre del concepto platónico que desprecia al universo visual, al mundo del arte, para afianzarse sobre la inmaterialidad de las ideas, las esencias, es el blanco sobre el que se dispara cada plano de Kim Ki-duk. Y *Hierro-3*, más que cualquiera de sus otras películas, retrocede al mundo de los esencialistas de la década del 20, que buscaban las formas más puras del cine. Y la fotogenia, ese concepto desarrollado en cine por Jean Epstein hacia 1926, aparece como un referente ineludible para pensar a esta película: "El cine da así a las apariencias más glaciales de las cosas y los seres su bien máspreciado antes de morir: la vida. Y esta vida le confiere a través de su aspecto más importante: la personalidad. La personalidad sobrepasa a la inteligencia. La personalidad es el alma visible de las cosas y de las personas, su herencia aparente, su pasado convertido en inolvidable, su futuro ya presente. Todos los aspectos del mundo, llamados a la vida por el cine, sólo son elegidos a condición de tener una personalidad propia... Un primer plano del ojo ya no es el ojo, es UN ojo: es decir, el decorado mimético en el que súbitamente aparece el personaje de la mirada..." Pero si es verdad que todo cine es una inteligencia visible, fuera del símbolo, de lo inmaterial, siempre hay una tensión entre mundo visible e invisible (ese fuera de campo necesario): el que mira está ausente de la imagen. Más que en cualquier cineasta, en el cine de Kim cada objeto y sujeto es una idea viva a través de su personalidad, pero nunca ilustra una idea, y así apariencia y esencia, parecer y ser, alma y cuerpo se funden (indi)visiblemente, pero señalan siempre a esa decisión de mirar qué queda fuera de campo. Pero en un



gesto cinematográfico sublime de *Hierro-3*, cuando el personaje de Tae-suk se vuelve "fantasma" para no ser visto por sus carceleros, la cámara hace un travelling de 360 grados y deja al personaje fuera de campo. Tae-suk es invisible pero habita en esa mirada, en esa cámara subjetiva. La visión de la cámara y del ojo se vuelven escenarios idénticos, en un uso virtuoso de cámara subjetiva, que luego se va a identificar con ese personaje y que funde en su movimiento lo visible y lo invisible. En esos ojos de nave, Kim Ki-duk encarna el máximo triunfo del cine según Epstein: "La poesía, que alguna vez hemos creído mero artificio de la palabra, figura de estilo, juego de la metáfora y de la antítesis, algo, en fin, muy similar a nada, recibe aquí una deslumbrante encarnación. 'La poesía, por tanto, es verdadera y existe con la misma realidad que la mirada'". Con películas como *Hierro-3* es cuando el cine demuestra que es el único arte que, fuera de toda convención, puede hacer visible el pensamiento, el fantasma, la poesía. **[A]**

DOSSIER ★ **WONG KAR-WAI**



La intimidad de las cosas

El mayor fanático de Wong Kar-wai en esta redacción se postuló hace meses para escribir en este dossier que veníamos postergando. Finalmente, y a pesar de que no le gustó demasiado *2046*, aquí nos presenta este recorrido por los tiempos y los espacios de un director ilimitado. **por Manuel Trancón**

*“De cerca
nadie es normal”*

Caetano Veloso

Muchos directores, demasiadas horas dentro del cine. Nuestras vidas están llenas de películas que olvidamos instantes después de ver. Hay cuestiones de afecto difíciles de definir: por ejemplo, no tengo especial afinidad con las películas de Chabrol, aunque por lo general suelen interesarme y varias me gustan mucho. Será que no me habla. Por otro lado, si hay un director que me habla, ese es Wong Kar-wai. Además de que filmó cuatro o cinco maravillas, hay algo de él que me conmueve y me interpela. Quizás haya muchas otras personas que sientan lo mismo por esa cualidad de volverse íntimas que tienen sus imágenes.

También es cuestión de elegir en qué invertir el tiempo. No imagino algo que me dé más ganas ir al cine que un nuevo producto de la factoría WKW. Hubo años de mi vida en los que el cine se dividió

entre él y el resto, y ninguno de los otros directores podía decirme la cantidad de cosas que me decía cada película suya. Es como reencontrarse con gente que uno quiere mucho y hace tiempo no ve. ¿Nos seguiremos cayendo bien? ¿Seguiremos teniendo táctos en común? Aquel detalle que me maravilló tantas otras veces, ¿seguirá presente? ¿Me seguirá queriendo como yo a él/ella? Para responder esas y otras preguntas es que vuelvo a ver películas viejas de WKW y corro al cine cada vez que estrena algo. Reencontrarlo en *2046*, aunque sea su película menos lograda en más de 15 años, sigue siendo como volver a estar en familia después de mucho tiempo.

Tengo algo con las fechas. No sé por qué tiendo a malgastar cerebro en las fechas de casi cualquier cosa, pero con estas películas en especial me pasa algo. Recuerdo el momento preciso de mi vida

en que vi por primera vez cada película de WKW. Sé cuándo era, si era de noche o de día, si hacía frío, calor, si llovía, si estaba triste o alegre, en qué cine fue o, en el caso de un video, dónde y con quién. Me acuerdo con quién fui en las sucesivas veces que vi en cine *Felices juntos* y *Con ánimo de amar*, y si mi acompañante lloró. No sé para qué servirá, supongo que para nada. Igual, por qué las cosas tienen que servir para algo. No deja de ser curioso: toda esta fijación memorizadora en relación con un cineasta del recuerdo. Quizá la obsesión provenga de que creo que si en 1997 no hubiese visto con Julián y Ernesto en el living de Teresa y Enrique *Chungking Express*, esa película que era diferente de todo lo que habíamos visto, quizás para mí hoy el mundo sería menos triste, pero también menos cálido.

Y esa tristeza y calidez guardan relación con el talento del director para crear imágenes, personajes, ambientes que atraviesen distancias (culturales, espaciales, temporales) y se vuelvan reconocibles para la propia vida y experiencia de uno. La posibilidad de reconocerse en esos chinos excéntricos que hablan con los objetos pero no con las personas y salen a correr para transpirar las lágrimas.

"La cámara lenta no expresa acción pero sí ambiente", dijo WKW sobre *Con ánimo de amar* al presentarla en Cannes 2000. Podría estar hablando de cualquiera de sus películas. Como las escenas de tiros en *La caída de los ángeles* que disocian entre la forma de filmar y la acción, que es secundaria. Más que lo que pasa, importa el ambiente marcado por la cámara lenta y el montaje que, a los hachazos, fragmenta el suceso; y el ritmo que aportan la mezcla de ambos más la música. El espacio que los personajes recorren para actuar es lo central. Y WKW hace de todo con él: lo expande, lo achica, lo congela, lo deforma, le vibra los colores...

Como la versión de Bryan Ferry de "I'm in the Mood for Love" que dio nombre a *Con ánimo de amar*, su cine es puro ambiente. Y como la canción de Ferry, el de WKW es un cine tropical, con un calor que se adhiere a todo, exacerbado por los espacios minúsculos. Y cuando la cámara viajera de WKW se va de Hong Kong (a Buenos Aires, a Filipinas, a Angkor, a Singapur...), la sigue el calor. Entonces, como en *Felices juntos*, las remeras y camisas terminan transpiradas, pegoteadas a la espalda. En las películas de WKW hace calor, las gotas de sudor recorren el cuerpo y los ventiladores están casi siempre prendidos, por lo general al pedo. Ese calor de encierro vuelve las imágenes casi empalagosas, acopladas con los boleros de *Days of Being Wild*, *Con ánimo de amar* o la cumbia latosa de *Felices juntos*. Canciones tan tro-

picales como las imágenes, cursis pero de una manera tan genuina que terminan siendo otra cosa.

Son películas de y sobre personas que viven en una isla diminuta atestada de gente, donde lo que falta es espacio. Entonces una casa puede ser una pieza minúscula a pocos metros de un tren que molesta toda la noche o una gigantesca escalera eléctrica por la que pasa medio Hong Kong; todo al lado de la ventana, casi dentro de la casa. Son ambientes enclaustrados y con temperaturas infernales. Se amontonan los personajes, empujándose, y la cámara tiene que moverse por todos lados para poder captar sus vidas, por lo general en gran angular en contrapicado para explorar al máximo el espacio.

Cuando sale a campo abierto en *Felices juntos* durante el viaje a Iguazú, la cámara agorafóbica se pierde quizá más que los personajes, ante la extensión desmedida del espacio. Entonces parece reencontrar su centro cuando se encierra en una pieza de conventillo de La Boca; en cambio las imágenes del faro del fin del mundo y de las cataratas son de las más extrañas y extrañadas que se hayan filmado sobre Argentina. Escenas que parecen expediciones a Marte grabadas por alguien que no entiende ni jota de lo que lo rodea.

El dolor no se elude, pero sí se dosifica por la empatía que WKW demuestra hacia sus personajes. O la sensación de que también lo comparte con ellos. Algo de su propio dolor se queda en esta frase de *Felices juntos* dicha por Fai (Tony Leung): "Por fin llego a Iguazú. De repente, pienso en Ho Po-Wing (Leslie Cheung). Me siento muy triste. Creo que los dos deberíamos estar aquí".

El de Fai a las cataratas es igual a muchos otros viajes, de forma literal o simbólica: hay una travesía, pero cuando termina se descubre que el final es amargo, que esa búsqueda fue en vano y no se encontró nada, o lo que se encontró no tiene valor. Es el nihilismo que recorre todo WKW, un sin sentido que anula la iniciativa. Los personajes tienen ese pesimismo en la forma de caminar, de comunicarse. Quizá no son conscientes, pero él los filma con una resignación tal que parece como si supiera que nada puede hacer por ellos.

El final de todos los viajes puede ser el de *Con ánimo de amar* en la ciudad perdida de Angkor, ese "museo de celos, pasión y amor", como lo llamó el propio WKW. Al final, en Angkor, en contraste con el resto de la película hipercontrolada hasta el extremo, entra el sonido ambiente, lo real irrumpe en algo que hasta ese momento fue todo simulacro, y se imponen el sonido de los insectos y la naturaleza sobre las ruinas.

Unas palabras a modo de intermedio en el año 2046

El último WKW, *2046*, o *2046 - Los secretos del amor*, según el explicado título que le enchufaron en Argentina, es una pavada. No es una cualquiera, es la pavada de un genio. Por eso termina siendo mucho más interesante (al menos de a ratos) que la mayor parte del cine de cualquier lugar del mundo. Pero sigue siendo una pavada. Sobre todo en relación con *Days of Being Wild* o *Con ánimo de amar*. Dicho así puede parecer una pedantería, a nadie se lo puede criticar porque no siempre haga obras maestras. Ocurre que *2046* está muy relacionada con las otras dos, con las que comparte actrices y actores, el principal personaje y actor masculino, el nombre de una de las protagonistas femeninas, una de las épocas en que está ambientada, anécdotas, música, etc... Todo igual, pero peor.

La voz en off seudo poética ahora es, a diferencia de otras veces, redundante. Los episodios futuristas en *2046* son, por lejos, lo peor que filmó WKW en su vida, con la posible excepción del corto de BMW. Por momentos parece un director demasiado consciente de su virtuosismo, que ni se esfuerza en buscar relación entre lo que quiere mostrar o decir y la forma de hacerlo. Los encuadres son tan rebuscados que por momentos se hace difícil saber a qué responden. Quizás es sólo un traspie. Ojalá no sea lo que parece, el posible inicio de un camino hacia la vacuidad a lo Wenders de *Las alas del deseo* a esta parte.

Pero siempre tendremos los detalles. El cadencioso caminar en cámara lenta de Gong Li con el rímel corrido y las pupilas dilatadas por el llanto luego de una separación amorosa, la gestualidad imprevisible de Faye Wong. Y algunas cosas más que a uno lo entretienen porque, cuando quiere, filma como nadie.

Un mundo de detalles

Los actores de WKW son sobre todo dos. El primero era Leslie Cheung, de *Days of Being Wild* y *Felices juntos*, que se suicidó hace unos años. Fue un galán caprichoso e irresistible para Maggie Cheung y Tony Leung. Pero "el" actor de WKW fue y es Tony Leung, y su pasiva aceptación de las descargas de lo que lo rodea. Sobre todo en *Con ánimo de amar*, su actuación está hecha de silencios mientras fuma y el humo del cigarrillo flota, marcado por un ralenti. Su tiempo está fijado en un momento que nunca termina.

Entre las mujeres también hay dos que se destacan: La espontaneidad desconcertante, casi animal de Faye Wong en *Chungking Express* y *2046*. Y la altivez de Maggie Cheung en *Days of Being Wild* y *Con ánimo de amar*, esa forma lejana de actuar, como si todo lo sintiera a través de



“Los personajes no se expresan con las palabras sino con sus cuerpos, sus gestos y sus miradas.”



“La cámara lenta no expresa acción pero sí ambiente.”

un filtro y nada le llegara directamente. Por eso estas frases de Alessandro Baricco en *Seda* parecen estar destinadas a ella (y a quien la dirigió como nadie): “Era, por otra parte, uno de esos hombres a los que les gusta *asistir* a su propia vida, considerando impropia cualquier ambición de *vivirla*. Se habrá notado que ellos observan su propio destino del modo en que la mayoría suele observar un día de lluvia. (...) Iba lloviendo su vida frente a sus ojos, sereno espectáculo”.

Además de los actores y actrices, hay dos colaboradores clave de WKW: el director de fotografía Chris Doyle es el más conocido, con su uso de todos los recursos técnicos posibles para dar ese estilo urgente e hiperestilizado que caracterizó a *Chungking Express* o *La caída de los ángeles*, las dos películas en las que tuvo más importancia su marca. El segundo es menos notorio pero al menos tan decisivo como Doyle. Nada de la precisión de *Con ánimo de amar* o *Days of Being Wild* sería posible sin el diseñador de producción y montajista William Chang, que trabajó en todas las películas de WKW. Él encuentra esos objetos que aportan un sentido extra.

La excelencia técnica de Doyle y Chang es imprescindible para ese virtuosismo técnico usado para expresar una emoción concreta. La de la pelea es una de las tantas escenas inolvidables de *Felices juntos*. El montaje fragmentado salta el eje incontables veces y transmite una sensación de desestabilización emocional, como si quienes recibimos los golpes fuéramos los espectadores. Cada corte es como una trompada en una pelea de box, y cae una tras otro dejándonos KO, como queda Tony Leung en la penumbra del piso.

“De cerca nadie es normal”. WKW, un rayado por los detalles, aportó al cine actual su ojo casi pegado al objeto. Se abstrae de una parte de la realidad para captar la otra con más intensidad. Se enfoca con un poder de concentración que llena de significado los más mínimos detalles. Espejos, motos, rejas, musculosas, teléfonos, paredes empapeladas, una lámpara a la intemperie empapada por la lluvia, relojes de pared Siemens, cortinas púrpuras, barandas de escaleras, ventanas... Esa concentración de WKW, de tanto repetir planos sobre los objetos, los transforma en otra cosa. Los transporta a su propia dimensión personal en la que un simple jabón significa algo diferente. No es una metáfora de nada. Es una transfiguración, la capacidad de usar la técnica cinematográfica para apropiarse de las cosas. A partir de un momento pasan a pertenecerle y puede hacer con ellas lo que quiera. Por ejemplo, el cambio en la repetición. Filma a Maggie Cheung bajando la misma escalera, una y otra vez, y el cambio lo da la ves-

timenta o el peinado. Entonces el tiempo pasó sin que nos diéramos cuenta e introdujo sus transformaciones imperceptibles en lo que parecía inmutable. Los personajes “no se expresan con las palabras sino con sus cuerpos, sus gestos y sus miradas”, dijo WKW.

Historia de la eternidad

Quizás haya dos tipos de películas de WKW. Por un lado, aquellas que lo hicieron famoso en todo el mundo, vitales fragmentos de actualidad furiosa, influenciadas por lo que las rodea, filmadas con nervio y velocidad: *Chungking Express*, *La caída de los ángeles*, *Felices juntos*... Por otro lado, las que tienen voluntad de perfección formal como *Days of Being Wild*, *Con ánimo de amar*, *2046* o el mediometraje *La mano*. Las primeras están más vivas, las segundas aspiran a una perfección que, cuando se pasan de rosca (*2046*, en parte *La mano*), suenan hasta un poco ridículas. Pero cuando dan con el tono justo —*Con ánimo de amar*— no hay nada que se les compare en su ambigua mezcla entre nostalgia y rechazo por los aspectos represivos del pasado.

En unos films WKW se mete con esa masa todavía informe que es el presente, la fugacidad de lo que está cambiando todo el tiempo. En los otros, con lo que quedó en el recuerdo fijado para siempre y no existe más. Eterno para quien no puede olvidar. Entre esas dos velocidades de sus películas del presente y del pasado hay dos formas de ver lo mismo: el juego entre lo que cambia y lo que se estanca para terminar existiendo sólo en la memoria.

Suele cambiar lo que rodea a las personas, la historia que transforma a las sociedades. Lo que se mantiene son los personajes y su dolor. No es drama, es tragedia. Hay algo del destino, del orden de lo que no tiene control que se hace presente en estas imágenes. Quizás en algún momento se les acabe la tristeza. Pero ese instante que filma WKW tiene la particularidad de atraparlos para siempre. [A]





2046- Los secretos del amor

China/Francia/Alemania
/Hong Kong, 2004, 129'

DIRECCIÓN Wong Kar-wai

GUIÓN Wong Kar-wai

MÚSICA Peer Raben y
Shigeru Umebayashi

FOTOGRAFÍA Christopher

Doyle, Kwan Pung-
Leung, Lai Yiu-Fai

MONTAJE William Chang

DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Alfred Yau y Alfred Yau
Wai Ming

PRODUCCIÓN Eric

Heumann, Wong Kar-
wai, Amedeo Pagani,
Marc Sillam

INTÉRPRETES Tony Leung

Chiu Wai, Gong Li, Faye

Wong, Ziyi Zhang,

Carina Lau, Chang

Chen, Maggie Cheung.



Superficies de placer

⊕ A favor por Agustín Masaedo

Mira dos veces para ver lo exacto, mira una sola vez para ver lo hermoso. **Henri Frédéric Amiel**

La punta del ovido. Dice Panozzo que dice Nathan Lee que Paul Valéry dijo que un poema nunca se termina, se abandona. Desenredemos ya mismo esta madeja intertextual que arranca desde el título de una de las canciones más lindas del mundo ("lejos de sufrir mi soledad/ uso mi flash/ capto impresiones": por ahí cantaba Kar-wai), zozobra a través de un aforismo suizo que, si no es hermoso, para el caso es más que exacto, y frena en seco con la cita al cubo a propósito del último poem..., digo, film, que tras cinco años de suspenso Wong Kar-wai decidió abandonar a la deriva de las miradas ajenas. Miradas que ni siquiera en esta revista son uniformes –de otro modo serían, no sé, dictámenes–: puede suponerse que *2046* es, para unos, una obra menor o una pavada (de pavo real, claro), mientras que otros (un "otros" inclusivo) ven aquí una suma brillante de la obra de WKW, precisamente por su naturaleza de juego incompleto, de *work in progress* en una cinta sin fin. No en menor medida la discusión pasa por una cualidad que se desprende del virtuosismo inquestionable de su director (y de su fiel ladero Christopher Doyle, también): la vacuidad aparente de sus imágenes que, ni falta hace decirlo, son de una belleza que duele.

Belleza y felicidad. La belleza no es apariencia, es aparición, dicen por ahí (y basta de citas, es promesa). De apariciones, de reapariciones, se ocupa *2046*. Sus personajes siempre están volviendo, de películas anteriores, de fiestas tristes, de otras ciudades como Singapur, donde quieren escapar de su pasado, o de *2046*, donde nada cambia y donde buscan sus recuerdos perdidos. Ni lo uno ni lo otro es del todo posible, y en ese limbo que es la Hong Kong de mediados de los 60 deambulan como fantasmas tras algo que quizás (quizás, quizás) sea amor. De a ratos se cuelan retazos del pasa-

do y del futuro, como imágenes de archivo extrañadas o apuntes para una película de ciencia ficción que no fue, o fue a medias, pero el presente continuo transcurre, asfixiante, claustrofílico, en un hotelucho hongkonés, en 1966. Ese escenario y ese tiempo casi excluyentes son los que pinta WKW. "Pinta" en el sentido más pictórico del verbo; para el arte de Wong, todas las superficies son un lienzo y todos los lienzos son plausibles de placer erótico: es capaz de erotizar escaleras, faroles bajo la lluvia, ceniceros repletos de colillas, empapelados... De ahí la bolsa de trucos, los cien recursos para pegar lo sensual a las cosas, los diálogos filmados a la altura de los pies, los ralentis que suspenden la respiración más que cortarla, los ángulos cerrados/segados/ondulados, los virados a rojo, la búsqueda pegajosa del bigote (o del medio bigote) de Chow y de la mejilla izquierda de Wang Jing Wen. Porque, claro, acá y en China, la superficie privilegiada para transpirar el erotismo son los hombres y las mujeres.

Todos los hombres, un hombre. Las mujeres, a diferencia de *Con ánimo de amar*, son varias, todas hermosas, todas etéreas, pero el hombre, como en la misma película, es uno solo: Tony Leung, a quien a esta altura es difícil creerle que *hace de* Chow Mo Wan. Por eso, y para distinguirlo de su tocayo que también trabajó alguna vez con WKW, lo llamaremos simplemente Chow. Chow es el mejor galán posible, un tipo con una elegancia y una presencia tan notables que sólo la combinación de traje + *widescreen* puede hacerle justicia. Y WKW se complace complaciéndonos, llenando la pantalla de Chow, persiguiéndolo, encontrándolo y desplegándolo en las repeticiones, nunca del todo iguales, de rituales amorosos que, lo mismo da, son tanto el sexo que hace temblar las paredes del Hotel Oriental como los viajes en taxi recostado sobre el hombro de una mujer.

Volver. A pesar del intento *à fortiori* y no del todo acertado que constituye la voz en off, *2046* es menos una narración que una película contemplativa, extática con equis, superficial, sí, pero que de tanto recorrer amorosamente, una y otra y otra vez, cuerpos, habitaciones y objetos, se vuelve otra cosa, llamémosle exploración de superficie o poema inacabado. Y eso podría ser lo que está diciendo, sin metáforas ni abismos, Wong Kar-wai: que todo lo que vuelve es, necesariamente, distinto de lo que partió. **[A]**



El desencanto

⊖ En contra por **Federico Karstulovich**

Responder a las primeras apreciaciones, dudas: ¿por qué acusar a *2046* de esteticismo vacío? ¿O acaso el esteticismo "lleno" (taxonomía estupidizante) es mejor porque comió previamente? Llena o vacía, la obra de Wong Kar-wai circula lindante al régimen de lo estrictamente publicitario. Pero si de demonios se trata, no vamos a ningún lado. En tal caso, una pregunta más interesante: ¿qué fue lo que pasó entre *Felices juntos* y *Con ánimo de amar*, y a su vez, qué pasó entre esta última y *2046*? Percepciones de adición y pérdida (no así de sustracción). Dándole vueltas al tema, surgió una posible lectura. Pensé: leamos la obra de WKW como una síntesis forzada que se condensa —como la estructura de un holograma— en *Felices juntos* (como cierre de una primera etapa que comienza con *Days of Being Wild*) por un lado y, por otro, en *Con ánimo de amar* como nuevo paradigma. Del WKW exuberante y barroco que suma, multiplica y arriesga (las abigarradas relaciones en *DOBW*, los movimientos y manierismos visuales en *La caída de los ángeles* y sobre todo en *Chungking Express*, las velocidades alteradas en *FJ* y todos los ítems anteriores juntos en esa obra maestra absoluta que es *Con ánimo de amar*) pasamos al rococó *qualité* de *2046*, toda una suma de autoconciencia del genio (un ejemplo vernáculo sería el caso Spinetta y su conciencia de genio que lo lleva, irremediablemente, a la fotocopia) que se da sobre una superficie resbalosa, donde, como contracara de *Con ánimo de amar*, todo es desencanto y cinismo, mortalmente, compilación de grandes momentos (¿o acaso *2046* no parece ser un WKW *greatest hits*?). El resultado: el comentario fácil, la fascinación del espectador oyente (aunque *2046* tenga la peor musicalización de toda la obra de WKW), la frase elogiosa a la técnica aplicada. En un "grandes éxitos" todos los temas quieren ser el preferido. Autonomía de las imágenes puras, el último Wong post-Lacoste (impronta publicitaria del director de las publicidades de esa marca) exhibe un catálogo —notable— de bellas imágenes publicitarias. Apuesta fallida por hacer del experimento de película-total que significaba *Con ánimo...* pero lo

hace, precisamente, *out of the mood*. No es ánimo ni amor, es animosidad contra la imagen. Belleza encapsulada, gelidez, como muestrario de perfumes, como crema antiarrugas. Frente a ese convite de imágenes que alternan cuatro líneas narrativas de manera errática (haciendo de la sensualidad del film anterior un témpano de luces y texturas rugosas en el actual) y leyéndose como capas de cebolla, a diferencia de *CADA*, obra del exceso, obra-ojo de huracán que se tragaba todo, pero con elegancia, *2046* aplica el camino inverso y centrifuga con estilo del desorden ordenado, de la asimetría planeada. Podría pensarse a *2046* con el prejuicio de la segunda película de un director novel que se encariñó con el primer éxito y decidió extraer y disgregar los elementos forzando continuidades sólo aptas para metafísicos de la obra del director. WKW cerraría una etapa con *Felices juntos*, en donde el centrifugado actuaba en pos de una poética del movimiento exterior al plano, y donde la variabilidad de registros fotográficos trabajaba sobre la necesidad de imprimir los cuerpos como trashumantes, inestables. En *Con ánimo de amar*, Wong aplica un giro radical y trabaja yuxtaponiendo registros dentro del plano mismo (las referencias a Ozu son ociosas pero no inexactas), composición visual encantadora de serpientes. Como toda formación de cristales míticos, *CADA* pule las superficies de placer en pos de una sensualidad explícita (que se condice con una emotividad sin precedentes en la obra de Wong), hay un constante descubrimiento de las formas de mirar. En *2046* hay un núcleo duro que la película no abandona respecto del film anterior, pero que es una glosa invertida. La historia de Chang con la bailarina de cabaret cambia melancolía y dulzura por la dureza histórica, la otra cara de la moneda del amor táctil de los amantes de los gestos riesgosos y los movimientos sutiles: capas y capas de cinismo hasta llegar al centro del mito (la línea central de la película). *2046* gira sobre un núcleo mítico pero el desencanto la supera. La duda es si ese desencanto no se ha convertido en una pose deliberada de artista romántico, por lo que el cinismo se tornaría desprecio, escuela de la resignación emocional amparada en la técnica, mirada banal, belleza vulgar(izada) por el ojo cansado. Sin poner en tela de juicio la pericia técnica de WKW y su capacidad de generar bellas imágenes, la duda surge al pensar si esa belleza no ha pasado a ser parte de un *understatement* general, una belleza pedagógica, una sensualidad/sensorialidad lucrativa, el cine como una inversión sin riesgo alguno. [A]

1. Lo que no fue

Con ánimo de amar

In the Mood for Love Hong Kong, 1999, 92', con Maggie Cheung y Tony Leung.

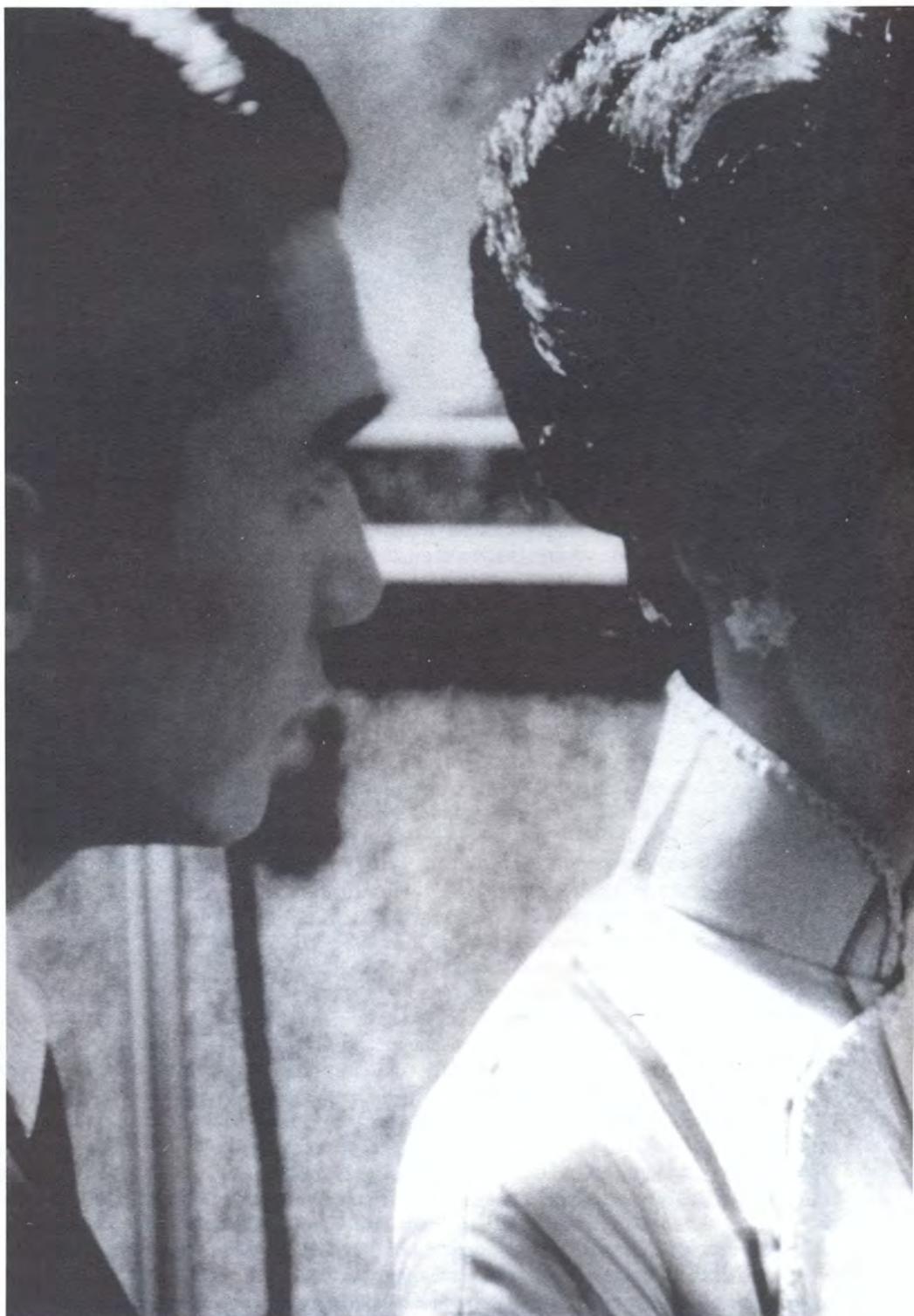
Dice Jorge Panesi en su libro *Críticas*: "La melancolía (...) podrá ser una emoción exagerada que el crítico no debería permitirse", sin embargo los escritos de Panesi destilan melancolía porque la melancolía no es nada más que el lejano recuerdo de la belleza, de la inteligencia, de la sensualidad; una tristeza vaga y profunda, sosegada y permanente. Es imposible escribir, analizar, pensar en *Con ánimo de amar* sin sentir melancolía, tristeza, emoción.

Pocas películas hablan como ésta de lo que es y significa el amor. Tema más viejo que el mundo entero; todas las disciplinas necesitan captar su sentido, su ontología. La pintura, el psicoanálisis, el teatro, la literatura, el cine, la historia; todas se ocupan de dirimir la verdadera naturaleza del amor. Pocos lo logran.

La dureza y la plasticidad de Wong Kar-wai colaboran, y mucho, con este viejo interrogante. La plasticidad en la puesta en escena cruzada de pasillos, laberintos, ruinas, oscuridades, verticalidades, contrasta con la rigidez de un guión que pareciera de hierro, de una historia planificada hasta el más mínimo detalle.

La fragmentación del tiempo está dada por un recurso único y novedoso, el cambio de vestuario de la protagonista, en esta decisión estética se juega el montaje del film, un montaje que privilegia el poder de las imágenes bellas, aunque sucias y empañadas, fragmentadas y ralentizadas. Las imágenes dicen todo lo que las palabras callan o escamotean, lo que las palabras mienten o malentenden. Sin embargo, el paso del tiempo es inexorable y la lógica narrativa del film nunca se quiebra. Sobre el final, esas ruinas dejarán al espectador la más apabullante sensación de tristeza que supone pensar en aquello que pudo haber sido y nunca fue. *Con ánimo de amar* es puro cine, más allá de lo que cuenta, más acá de lo que calla, cerca de lo que muestra o de lo que esconde; todas estas estrategias pliegan y repliegan el film en un abanico sensual y amoroso, melancólico e inteligente.

Marcela Gamberini

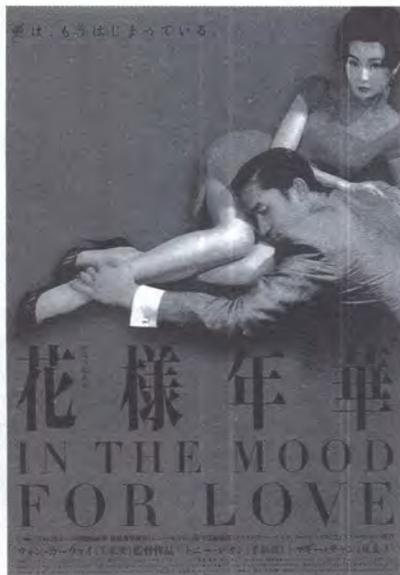


2. En la búsqueda

Buenos Aires Zero Degree

Hong Kong, 1999, 59'. DIRECCIÓN Amos Lee, Kwan Pun-leung.

Las cosas con Wong Kar-wai se han ido tornando más y más complicadas, a la vez que él ha ido haciendo sus historias más sencillamente envolventes. Esos pasos de un minué de la carencia que bailan una y otra vez sus personajes ("acto de altas dosis de cursilería programada y, también, de inteligencia y gusto por lo hermoso", como escribió alguien, no de WKW sino del minué) no pueden responder a los designios de un *control freak* ni tampoco al puro azar o la iluminación repentina. Algo sucede justo en el medio de ambas posibilidades, en algún punto del largo camino que suponen esos rodajes tortuosos, esas agendas de filmación dilatadas hasta lo mitológico que ya son marca registrada del director de *Chungking Express*. En Buenos Aires, durante y después del paso del silencioso huracán WKW y del rodaje de *Happy Together*, dos directores intentaron dar con ese momento, y le pusieron ganas a la empresa, y contaron con mucho del material que quedó tirado en el piso de la sala de edición, e hicieron entrevistas con los protagonistas de la gesta, y preguntaron y arriesgaron hipótesis... y fracasaron. ¿Eso hace de *Buenos Aires Zero Degree*, inteligente y hermoso *meikino* de *Happy Together*, una mala película? No, al contrario; Amos Lee y Kwan Pun-Leung consiguen la mejor película que se podía hacer sobre un rodaje tan evidentemente incómodo y agobiante como fue el de *HT*: buscando exotismo en el otro lado del mundo, WKW se encontró con algo muy parecido al exilio (en tanto estado mental que nos recuerda permanentemente que vivimos fuera de lugar); buscando una historia, dio con otra; y forzando la mirada, encontró claridad. Un poco a la manera de Ramón Lluís Bande y su documental-ensayo *El fulgor* (que poniéndose bien cerca de Nacho Vegas intentó registrar el milagro del nacimiento de una canción y, obvio, se perdió el momento), *BAZD* es una extraordinaria bitácora de lo que *HT* no fue y casi en ningún momento (por suerte... ni falta que hacía) logra explicar por qué *HT* es lo que es. **Marcelo Panozzo**



3. Mi Buenos Aires caótico



Felices juntos

Cheun gwong tsa sit

Hong Kong, 1997, 96'

GUIÓN Wong Kar-wai

FOTOGRAFÍA Robby Müller

MÚSICA Frank Zappa, Danny Chung

INTÉRPRETES Leslie Cheung, Tony Leung, Chang Chen, Gregory Dayton.

Quiero compartir con ustedes una certeza que me persigue desde la adolescencia: Buenos Aires es el mundo de hoy. No hace falta viajar demasiado para darse cuenta de que el caos arquitectónico, la mezcla de riqueza y pobreza, las calles que se transforman de vías señoriales a caminos de mala muerte sintetizan en su acumulación la indecisión de un mundo que mezcla lo democrático con lo dictatorial, lo bello con lo abyecto. Nuestra ciudad gigante es mestiza y metamórfica: Nueva York, Pekín, París, Lima, Tokio o Taipei se nos aparecen en algún momento en la memoria recorriendo Buenos Aires. Esa falta de identidad destila la sustancia de nuestro tiempo, y es el mejor lugar del mundo para hablar de la pérdida y el reencuentro del amor (de otros, propio) en un universo que se ha tornado indefectiblemente urbano. En *Happy Together*, Buenos Aires adquiere la apariencia de esa ciudad onírica que reúne todas las ciudades como en un mito, y tal es el primero de los méritos del film. El segundo es narrar a partir de miradas y fragmentos de memoria dispuestos con el mismo orden caótico de nuestra

arquitectura el amor entre dos hombres que sólo puede funcionar en un lugar que, de tan lejano al propio hogar, termina pareciéndosele. Las luces glaucas de los encuentros entre Ho y Lai, la música de Frank Zappa –otro resumen, otro mezclador de los sonidos del siglo–, esas cataratas transformadas en el sucedáneo virtual de una lámpara cursi son los fragmentos de una pasión urgente que elude el amor. El amor, parece decir Wong en este film, es lo contrario de la libertad: no pueden ocupar el mismo lugar porque ambos son caos. De allí que no haya mejor escenario que una Buenos Aires mítica, mirada como nadie en nuestro cine, aún, la había mirado. La homosexualidad de los personajes es el contrapunto: del imposible pero real rejunte de lo distinto que se ve en el lugar con la atracción real de dos polos iguales. Wong se enamoró de una ciudad imposible y contó, como siempre, un amor imposible. Buenos Aires es la Hong Kong de Occidente, y éste es su canto de amor sin esperanzas.

Leonardo M. D'Espósito

4. Soy curiosa en azul



La caída de los ángeles

Duoluo tianshi/Fallen Angels

Reino Unido-Hong Kong, 1995, 92'

CON Leon Tai, Michele Reis, Takeshi Kaneshiro y Charlie Young.

Estrenada en video como *La caída de los ángeles*, la quinta película de Wong es un desprendimiento del guión original de *Chungking Express*. Una hermanita estrepitosa y escurridiza cuyo montaje a veces se devora a la historia (es difícil seguirla en una primera visión).

Wong vuelve a cargarse la cámara al hombro y a inclinarla para desequilibrar a los angelitos del expreso *Midnight*. A extremar el gran angular y achatar las caras (y agrandar las penas) de Chi-Ming, de Cherry, de He Zhiwu. Rostros deformes por desazones de amores desencontrados.

¿Quiénes son estos ángeles sexuales, esta cool-tura margineta y nocturna de andar publicitario y pose cinéfila? Un asesino a sueldo que se resiste a involucrarse afectivamente con su socia. Su socia que lo ama tan en silencio que si lo ve, enmudece. Un ex convicto que enmudeció tras comer una lata de ananá vencida. Una mujer vencida (ama a un tal Johnny que se casa con otra) que sólo busca al ex convicto para llorar sobre su hombro.

¿Cómo pululan estas soledades curiosas viradas al azul, al rojo, al blanco y negro?

Aceleradas, ralentadas, frenéticas. Sobre motocicletas en fuga tras el fin del siglo. Como bolas de bowling salidas de la pista y perdiendo de vista el objeto del deseo. Ese Hong Kong en donde para llegar efectivamente al otro es más directo masturbarse que declarar el amor; "jugarla de amigo" para salvaguardar sentimientos, esconderse tras anteojos negros y pelucas rubias.

Y todo el arsenal estético que podría desbandarse o agotarse en sus fluorescencias funciona. Y salimos transfigurados y con ánimo de atesorar la potente carga verbal de la voz en *over* –jes totalmente estimable la dimensión verbal en las películas de Wong!– un tao posmoderno, estentóreo, lumínico. "La profesión muchas veces responde a nuestra personalidad", dice Chi-Ming mientras He Zhiwu conjetura que las mujeres estamos hechas de agua. "Ambos éramos callados y eso explicaba nuestro lazo", dirá también He Zhiwu, sintetizando el silencio atávico característico de muchas relaciones entre padre e hijo.

Lilian Laura Ivachow

5. Cine calzado

¿Quién dijo que la historia se escribe una vez como tragedia y se repite como comedia? En 1993, WKW produjo una adaptación fílmica de *The eagle shooting heroes*, novela de Louis Cha que está entre las más famosas y versionadas (cine, tévé, cómic, etc.) de la literatura china, y en cuya herencia se cuentan desde personajes ya clásicos del folclore marcial hasta recetas de cocina pasando, claro, por un sinnúmero de estilos de pelea. *The Eagle Shooting Heroes*, la película, es un disparate absoluto, un wu-xia demente que incluye absolutamente a todas las estrellas del cine hongkonés burlándose de sí mismos, tipos corriendo disfrazados de gorila y un emperador que para alcanzar el nirvana debe lograr que otro hombre le declare su amor. Un año después, WKW dirigió a los mismos actores en su segunda adaptación para cine de la misma novela. No se parecen en nada. *Ashes of time* es el negativo de *The eagle...*, un film árido y grave que no se permite el humor ni siquiera cuando un personaje se juega la vida por un huevo de gallina. Es también un ejercicio sobre el tiempo, con historias

paralelas y sucesivas desordenadas cronológicamente, y sobre los tiempos cinematográficos, en particular en las escenas de pelea, narradas casi exclusivamente con ralentis y aceleraciones. Diferentes historias y tiempos se conectan a través del personaje de Ou-yang Feng, un asesino a sueldo que vive en el desierto. En la subtrama más típicamente WKW (para saber qué es eso, lean la nota de Trancón), acuden a él Yang, que quiere matar al hombre que deshonró a su hermana, y Yin, la hermana en cuestión, que quiere matar a Yang para librarse de su tutela. A priori, un clásico triángulo amoroso, si no fuera porque Yin y Yang son la misma persona, o dos personas interpretadas por la misma actriz: dos lados de un mismo triángulo.

No falta quien apunta, entre los defectos de *Ashes of time* (también de 2046), el preciosismo a ultranza que convierte a cada plano en una obra pictórica, pero en este wu-xia crepuscular el placer estético casi nunca está vacío ni es puro, nunca es *solamente* estético. Sólo que, como dice Ou-yang Feng, no es lo mismo lo que se le paga a un guerrero descalzo que a uno con zapatos. **Agustín Masaedo**



Ashes of time

Dung che sai duk

Hong Kong/China/Taiwán, 1994, 100'

CON Leslie Cheung, Brigitte Lin, Tony Leung Chiu Wai, Tony Leung Ka Fai, Carina Lau, Maggie Cheung.

6. Frenesí

En el N° 65 de EA, B. Ruby Rich decía: "Wong Kar-wai. Recuerden el nombre. Puede que todavía sea desconocido para alguna parte del público, pero el anonimato terminará muy pronto". Así empezaba su notable artículo esta afamada crítica norteamericana, desmenuzando a un personaje aún no reconocido, comentando su puesta en escena y describiendo las virtudes del cineasta a propósito de *Chungking Express* y *Happy Together*. Por esa época, se editaron en video la citada *Chungking* y *La caída de los ángeles* y, pasado el tiempo, recuerdo la euforia de gran parte de la redacción por el advenimiento de un particular creador de imágenes. Podría decirse que *Chungking* es el embrión de las futuras *Happy Together* y *Con ánimo de amar*, y que 2046 resulta la definitiva estilización de un estilo propio; sin embargo, la odisea de dos amores en medio del frenesí de Hong Kong, con cámara en mano y escarbando en un cóctel de comida rápida, drogas y música sesentista ("California Dreams" de Mamas & The Papas jamás sonó mejor), tiene sus características que, por un lado, anuncian

a un gran director, pero también a un realizador consciente de la utilización de sus materiales fílmicos.

Chungking es una película numérica desde los personajes masculinos (los policías se identifican con el 223 y el 663) y simétrica a través de los femeninos (ambas tienen el mismo nombre: May). Sobre un tapiz de imágenes "modernas" (fuera de foco, ruptura del eje de 180 grados), Wong construye un espacio de ficción donde el contexto (la ciudad, el caos, los transeúntes) jamás neutralizan la tristeza y melancolía de los cuatro personajes centrales. En ese sentido, *Chungking Express* demuestra que la tecnología de ese entonces (casi diez años) puede mimetizarse con la decisión de un director por narrar una(s) historia(s) que tienen ecos del cine de Godard de los 60 y de las exploraciones callejeras de Cassavetes, desde *Shadows* hasta *Minnie and Moskowitz*. Las imágenes de *Chungking*, al mismo tiempo, permiten una paradoja: ¿cuántos espejos de Wong surgieron de ahí en más, fagocitados por el discurso televisivo, la estética clipera y la pose de "vean, soy moderno, miren qué bien que filmo"? **Gustavo J. Castagna**



Chungking Express

Chong qing sen lin

Hong Kong, 1994, 98'

CON Brigitte Lin, Tony Leung, Faye Wong y Takeshi Kaneshiro.

7. Hong Kong minute



Days of Being Wild

Hong Kong, 1991, 94'. **CON** Leslie Cheung, Maggie Cheung, Carina Lau, Andy Lau y Tony Leung.

El segundo film de Wong Kar-wai (y la primera de sus colaboraciones con Christopher Doyle), ambientada en los 60 al igual que *Con ánimo de amar* aunque de manera más sutil, tanto cromática como "vestuarísticamente", tiene el que tal vez sea el mejor comienzo de todos los films de su carrera. En él, York (Leslie Cheung), un slacker de aquellos a quien no parece importarle mucho nada ni nadie pero sí, por supuesto que sí, intenta conquistar a Su Lizhen (Maggie Cheung), empleada de una confitería, pidiéndole que recuerde esa fecha, ese día y esa hora, que sean amigos por un minuto y que atesoren ese recuerdo para siempre. Ese momento pequeño y aparentemente irrelevante se convierte, por razones que uno tal vez desconozca pero que tienen mucho que ver con la maestría de Wong, en algo enorme, que desborda belleza y emoción.

Eventualmente, y según nos dice la voz en off de Su Lizhen —la película alterna voces en off de varios de los personajes—, ese minuto fue transformándose con el tiempo en dos minutos, en una hora, en varias horas, hasta que vemos a York y Su

Lizhen en el departamento del primero, con Su Lizhen proponiéndole vivir juntos, a lo que York responde que sí, y un momento después proponiéndole matrimonio, a lo que York responde con un rotundo no y la relación termina, si bien Su Lizhen hace varios esfuerzos más adelante por recuperarlo. Pero en la cabeza de ambos, aquel primer minuto quedará marcado para siempre, y York lo recordará amoroso se completa con Mimi (Carina Lau), una bailarina que se enamora de York a pesar del maltrato que recibe por parte de él.

Historia de amores destinados al fracaso, la única que parecería poder tener algún atisbo de futuro es aquella que surge entre Tide (Andy Lau), un policía que prefigura a los dos policías de *Chungking Express*, y Su Lizhen, de quien se enamora. Al final no sabremos el destino de esa historia de amor, pero por suerte siempre nos quedará, al igual que a York y a Su Lizhen, aquel minuto del comienzo, el único momento de felicidad en esta película. **Juan Pablo Martínez**

8. La ornamentación y el deber



As Tears Go by

Wong gok ka moon
Hong Kong, 1988, 102'. **CON** Andy Lau, Maggie Cheung, Jacky Cheung, Alex Man.

Maggie Cheung decidió dedicarse de lleno a la actuación gracias al papel que consiguió en *As Tears Go By*. Una buena razón para hablar maravillas de la ópera prima de Wong Kar-wai, pero no el único motivo para hacerlo. El chino debutó con esta película de pandilleros bien callejera, con tintes trágicos y del *noir*, y ornamentada hasta la médula. WKW muestra la noche de Kowloon como si la península estuviese habitada sólo por matones e iluminada únicamente con luces de neón de los más eléctricos azules, rojos y celestes. Además, hace que resuenen por doquier sintetizadores que remiten directamente a la década del 80.

El punto audiovisual más alto de *As Tears Go By* llega con un montaje musical diseñado para el breve reencuentro entre los personajes de Andy Lau (Wah) y Maggie Cheung (Ngor). Él escapa de la ciudad y el hampa en busca del amor de su prima. La pasión entre ellos es tan hiperbólica como contenida. Wai parece intentar que todo altavoz estalle ante el encontronazo con una versión en cantonés de *Take My Breath*

Away, "la de *Top Gun*", en la dulce voz de Sandy Lam. El encuentro es a mitad de tema. "Estás un poco más gordo", dice ella con timidez, como preludeo del desubicadísimo "sí, un poquito, vos también" de él. Breve crisis, con persecuciones en barco, colectivo y a las corridas, que acaba en un beso dentro de una cabina telefónica (¿?!). La canción se desvanece lentamente mientras la imagen se sobrepone hasta que se funde con el blanco.

WKW preparó al espectador para que anhele ese recreo luminoso. Ngor había probado, con una carta de despedida, ser el colmo de la comprensión y la ternura. Wah demostró ubicarse tanto en el pináculo de la lealtad, en cada incansable defensa a su recalcitrante e irreverente protegido, como en un abismo emocional y económico, cuando su ex, al abandonarlo, le cuenta que abortó porque logró un préstamo de la madre. *As Tears Go By* es una tragedia que cuestiona al orgullo de sus personajes y les plantea, desde lo moral, la inexpugnable dicotomía entre el deber y la propia voluntad. **Nazareno Brega**

La mar no estaba serena

por Tomás Binder



¿Cómo pasan las horas? La historia es la del transcurrir de un día en el estereo de dos pares filiales: un padre y su hijo caminan por la playa; la *mamá* de aquella familia acompaña a su madre en el sopor de una tarde de campo. Y su madre tiene cáncer y se va a morir: de esto y poco más se nos informa en todo el metraje. El resto son momentos de ese transcurrir de estos personajes; observación atenta y selectiva. Algunos planos motivo de la película parecen indicar su dirección: ráfagas de arena cruzan el encuadre, las rompientes de las olas se acercan y alejan, un molino de viento gira hipnóticamente. La naturaleza encuadrada en los síntomas de su temporalidad. Y también están las personas, claro, rodeadas por todo eso que cambia: los fragmentos de las dos parejas son siempre momentos-en-el-mundo, en los que las acciones no buscan su efecto ni se encadenan según otra lógica que la del ocio improductivo y el deambular. La pasividad del estar-ahí, entre y con el paisaje encuadrado: Santi –el hijo– mira los árboles chuecos de la ruta, persigue a un escarabajo en la arena, se empecina en adelantar su cumpleaños. Las situaciones se suceden en un nervio inactivo y expectante de algo que nunca termina de darse. El tiempo como una espera que, más allá del desenlace de la película, no encuentra demasiadas respuestas.

Algo late en *Como pasan las horas*, y no sólo en lo ominoso de sus pequeñas escenas. La película encuentra su verdad en la suspensión incómoda de unos climas espesos a partir de la dialéctica entre el *voyeurismo* de pla-



Como pasan las horas

Argentina, 2004, 85'

DIRECCIÓN Inés de Oliveira Cézár

GUIÓN Inés de Oliveira Cézár y Daniel Veronese

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA

Gerardo Silvatici

MONTAJE Ana Poliak

DIRECCIÓN DE ARTE Ailf Chen

SONIDO Julián Ignacio

Caparrós y Hernán Gerard

MÚSICA Martín Pavlovsky

PRODUCCIÓN Noemí

Fuhrer, Alejandro Israel, Marcelo

Schapcoes, Alexia Kos

INTÉRPRETES Guillermo

Arengo, Roxana Berco,

Susana Campos,

Agustín Alcoba.

nos distantes y la cercanía intimista en los pequeños gestos filiales. Todo –contenido, forma– recuerda un poco al Sokurov de *Madre e hijo*, y ni hablar del empleo de lentes anamórficas; pero caer en la búsqueda de parecidos y las acusaciones infantiles comportaría un gesto injusto y miope: hay influencias, sí, pero también hay un tratamiento sincero y personal de aquellos materiales. Algo late en *Como pasan las horas*, y las imágenes anamorfizadas –aquellas “estiradas” que aparecen según una lógica esquiva pero no caprichosa– se hacen cargo de la densa *musicalización* visual del film y son el más evidente de sus logros formales. Las imágenes (todas) extrañan la geografía y su percepción, imponen un tiempo alternativo en su traducción del espacio.

Multiplicar. Está esa máxima de manual matemático que dice que el orden de los factores no altera al producto. También dice Roland Barthes que “el relato instituye una confusión entre la secuencia y la consecuencia, entre el tiempo y la lógica”. La narración de *Como pasan...* confía de alguna manera en aquel manual y reniega de la confusión que lo contradice: lo que hay acá es sentidos dispersos, un relato que se construye menos desde la lógica causal de lo diacrónico que desde episodios que se acumulan y que bien podrían alterar su orden sin traicionar la propuesta del film. Nivel paradigmático, que le dicen; universo. Sí, claro que el montaje de los factores altera al producto, pero también es cierto que la película se rige menos por un criterio de anticipación y orden progresivo que por el de una especie de rompecabezas sensorial cuyo ensamblaje no se da tanto en la linealidad de su exposición como en algún tipo de instancia intuitiva posterior. Se termina de ver *Como pasan...* con la sensación de haberse tragado una bola de alguna masa espesa. Y la masa sabe bien.

Sumar y restar. La película arranca después de algo que se parece a un prólogo de *resonancias metafóricas* y se queda en lo confuso e innecesario. Dicho esto: la cosa empieza con los planos iniciales de una mañana familiar. Papá, mamá e hijo desayunan en una escena de un naturalismo que le es ajeno al resto del film; el padre ironiza sobre las diferencias entre la vida en la urbe y en la naturaleza, vuelve a chistar sobre los riesgos de llevar a la suegra enferma al campo. Se ponen en juego las pocas (dos) líneas de contenido que tiñen el relato: la idea de la familia-en-la-naturaleza; la idea de una muerte inminente y esperable. En la suma amalgamada de ambas líneas la película encuentra su sustento: unas personas en la naturaleza, ante un peligro constante que respira desde la abuela enferma pero se filtra en –el paralelo de– las andanzas del hijo. El riesgo y la fragilidad que exhalan escenas como la de las máquinas con las que el chico juega o aquella en la que vomita en medio de la ruta recuerdan a *La Ciénaga* y parecen señalar uno de los centros del film. Como en aquella película, lo latente se vuelve bien concreto: al final, no hay más familia y el peligro se materializó en muerte, pero en la muerte más inesperada. La tristísima imagen del hijo cantando por lo bajo, entre la arena y sobre su padre muerto, niega esa respuesta que buscaban los planos: la muerte más como hito temporal ineludible, ajeno y arbitrario que como una verdadera clausura, trágica y de alguna manera comprensible (como sería el caso si la muerte hubiese sido la anunciada). El relato trastoca y niega sus postulados iniciales, no responde. En el último plano, como en el primero, queda el mar y nada más. Y el mar se mueve. [A]

ENTREVISTA CON
INÉS DE OLIVEIRA CÉZAR

Imprimir el tránsito

Bajada que aclare algo del tema

por Diego Terrotola



Cuando le dije que la entrevista era para *EA*, Inés de Oliveira Cezar dijo que tenía una relación muy especial con la revista a partir del libro *Perseverancia*, de Serge Daney, editado por *El Amante* en 1998. Y la directora confesó: "Durante el rodaje, leía *Perseverancia* como si fuera el I-Ching". No sólo es un frase extraordinaria en cualquier sentido, sino que sintetiza tanto la impronta de la película como el mérito de su trabajo: el cine como revelación. La imagen en tránsito es la imagen en trance espiritual. Una confianza en la puesta en escena casi como algo religioso, el ritual del cine como la radiografía más nítida de la incertidumbre, si cabe la paradoja. Y *Como pasan las horas* es una gran revelación: en esta segunda película, Inés Oliveira Cezar se erige como la realizadora más valiente del año, estética y conceptualmente. Y mereció el recorrido que tuvo y que aún no termina: fue seleccionada para el Festival de Berlín, cerró la sección Vitrina Argentina del Festival de Mar del Plata, fue una de las elegidas para la competencia argentina del Bafici y su film será exhibido en San Sebastián.

La valentía de Inés de Oliveira Cezar fue asumir una serie de desafíos, nunca situarse en el camino fácil. Y el primero de ellos fue

afrontar un rodaje de cuatro semanas con su equipo instalado en la "inhóspita" localidad de Monte Hermoso, ubicada en la costa atlántica, al sur de la provincia de Buenos Aires. Como otro personaje más en la película, el ventoso paisaje marítimo se convirtió tanto en un espacio ideal como en un reto. Esa experiencia específica fue el punto de partida de la entrevista.

"En realidad, lo que yo más quería era hacer un trabajo en máquina, quería maquinar con aquellas personas que había elegido para que me acompañen en esta búsqueda. En un primer momento estaba claro que éramos cazadores y que no íbamos a cazar cualquier cosa, era tratar de cazar el espíritu de este guión, que nunca iba a ser tal cual lo que estaba escrito. Y creo que llamé a la gente correcta, en el sentido de que era gente a la que también le interesaba desde su lugar particular un desafío, romper el pensamiento especulativo para ver qué había más allá. Y ninguno de nosotros sabía bien qué había, pero era eso: si rompemos todo esto, todo lo que pensamos que es de un modo, y empezamos a permitir que nos sucedan las cosas del modo que sea, y ver cómo podemos producir este cine. Si no tenía un equipo que estuviera alineado con esa energía y esa intensidad, me

iba a ser muy difícil que se produjera ese baile que yo quería en el rodaje. Porque si no, iba a estar muerto el material. Además, no me quería aburrir. Yo me aburro fácil, y de mí misma, ni te cuento. Y me encanta trabajar con las otras personas, que todo el tiempo sea un intercambio. Creo que es muy importante divertirse, no digo pasarla bien, porque la pasamos mal en un punto, fue muy sacrificado todo, tuvimos un montón de problemas. Pero, en algún sentido, estamos eligiendo este desastre, todo este no-saber, y poder compartirlo con todo el equipo. Y un poco el concepto este de que el error no existe, que es un falso problema, que está lo que está sucediendo ahí, no es que hay un error. Y esto que está ocurriendo ahora, ¿qué es? Bueno, atendámoslo ya, ahora, aquí: no digamos que es un error, porque eso nos iba a remitir al pasado de un guión, que ya no era lo que estaba sucediendo en ese momento. Y todos empezaron a entender que se trataba más de ese desafío a una incertidumbre con un par de certezas, que sí teníamos, y no de tratar de hacer todo bien. No me interesaba hacer todo bien. Fue muy interesante como proceso de trabajo grupal. Pero no era cualquier cosa, la dirección recaía en mí, y caminábamos por una línea de deseo que estaba

un poco consensuada. Entonces eso hacía que se pudieran abrir puertas pero que ninguna nos condujera a un desvío no querido. Las puertas que se abrían nos metían en atolladeros, pero estaban buenos. Sabía, tenía la intuición de que acá en Buenos Aires no iba a poder filmar, porque acá hay una serie de estímulos permanentes que hacen que esté siempre tomada una parte importante de mi energía y de la gente del equipo. Uno acá se 'sobreadapta' a estar aferrado a las cosas con cierta fijeza. Y el hecho de estar allá en Monte Hermoso, desconectado, que todo el mundo esté trabajando, es una situación ideal que permite hacer el ejercicio puro del cine. En ese sentido fue muy lindo, y no teníamos la pretensión de hacer nada más que estar pescando el momento."

Como decís, no había una preocupación por "respetar el guión" sino de cazar el momento. Entonces, alejada como está Como pasan las horas de la "película de guión", ¿cómo fue la relación con el guionista Daniel Veronese, que viene del teatro y es la primera vez que trabaja en el cine?

Yo quería hacer una investigación y me puse a escribir algo que no sabía si iba a ser una película algún día. Con esa libertad quise trabajar: voy a ver qué me pasa, no sé si tiene que ser un guión. Partí de una imagen concreta, que es el padre con su niño en un determinado momento de la película, y empecé a escribir. Y todo lo que no tenía que ver con ese núcleo me parecía una basura, no me interesaba, no me conmovía. Pero claro, cómo hacía para desarrollar esa imagen más, más y más, en vez de agregarle cosas. Entonces le mandé la propuesta a Daniel, que nunca había escrito un guión, siempre escribe sólo cosas de él, hace mil cosas a la vez y todas buenas. Y en un principio me dijo que no, pero después, cuando leyó la propuesta, se enganchó. Pero me dijo que no iba a escribir, que la que iba a escribir era yo y que él iba a hacer un *brainstorming* conmigo. Y entonces empezamos, sin prisa y sin pausa: una vez por mes lo iba a ver a Daniel y hacía toda la máquina. Daniel no lo escribió, pero para mí fue como que sí. En realidad, Daniel es como que hizo la dramaturgia. Durante el rodaje, Daniel no pudo venir porque estaba con cosas de él. Ni bien volví del rodaje y empezamos a tener diferentes montados, se los envié a Daniel y también empezamos a hacer *brainstorming*.

Me parece muy interesante que el guionista haya visto el material filmado de la película, que además terminó siendo algo distinto de lo escrito. Y que él haya trabajado con esos montajes, con ese guión de imágenes, no de palabras.

Pero Daniel no es un guionista, es un artista y es un director. Trabaja muchísimo su teatro con la imagen, tiene un gran pilar en la imagen. Por eso creo que Daniel también perfec-

tamente podría hacer cine como director. Para mí, Daniel no es un guionista, es una persona que tiene una mirada que me resulta rica. Entonces él se relaciona con la imagen igual que se podría relacionar un director de cine, no le hace ningún asco, no necesita que haya texto para hacer su trabajo. Y ahí fue donde tuve el punto de enganche con él, porque yo quería laburar eso en la película, no la anécdota.

Como bien está explicitado en el título, creo que la experiencia central de la película, más que la anécdota, está en sentir, con todos los sentidos, el tiempo.

Y eso lo trabajé muy bien con Ana Poliak. Lo que hicimos en el montaje fue empezar al revés: en vez de hacer un armado de toda la película, sacamos todo y dejamos nada más que cincuenta minutos, y empezamos a preguntarnos si tenía sentido que durara más. Al final nos pasó naturalmente que fuimos poniendo más pedacitos, pero nos costó mucho. Y pasó como con Daniel y con el equipo, todo confluó en una vivencia del tiempo que es tan importante para mí.

Es una película de sensaciones delicadas, sutiles, pero con una visión casi documental de esas cosas. Pocas veces vi la muerte tan palpable en una película de ficción. Y en eso influye que esté Susana Campos haciendo de enferma terminal, muy cercana a su situación en ese momento. ¿Cómo fue enfrentarse con esa situación?

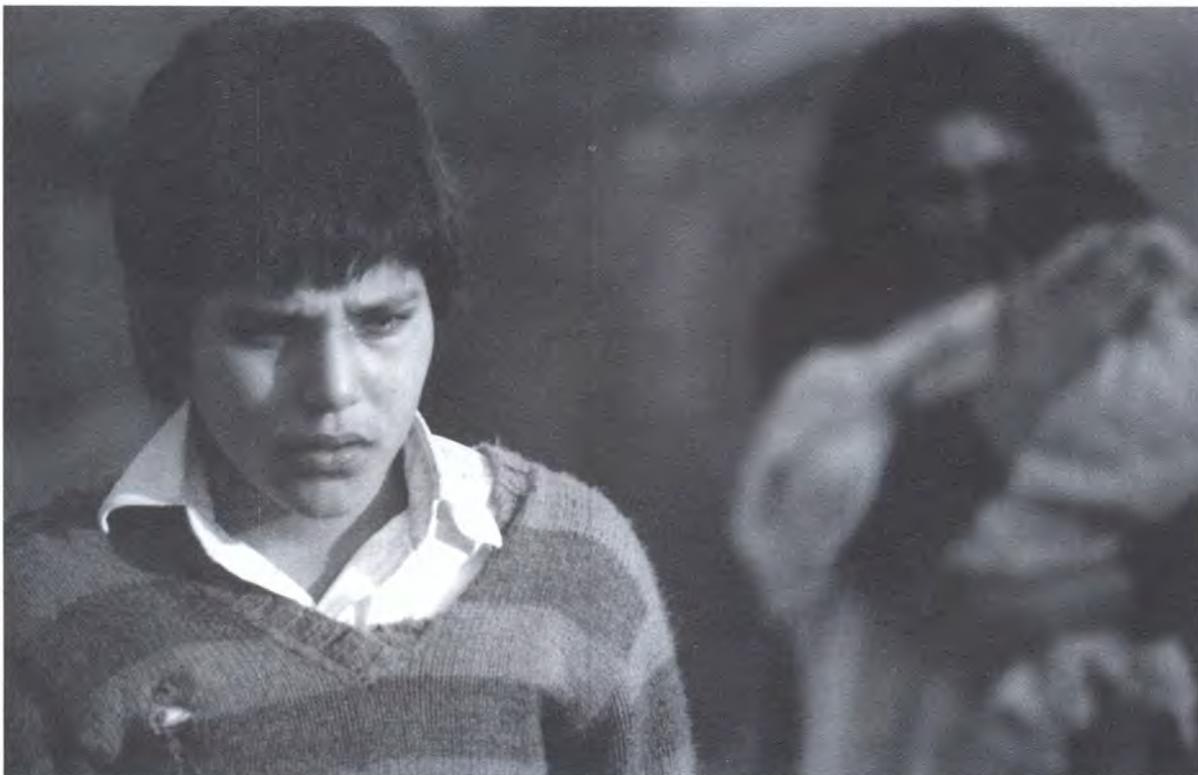
Ni yo sabía, ni su propia hija Roxana Berco -que hace de hija también en la ficción- sabía hasta un mes antes de empezar el rodaje que Susana Campos estaba enferma. Susy estaba divina, tenía un montón de proyectos, estaba por hacer teatro. De pronto, un mes antes del rodaje surgió todo esto. Y frente a eso cabían dos posibilidades: busco otra actriz o la otra posibilidad que surgió era que Susy dijo que ella lo quería hacer. Y yo me la jugué: dije "hagámoslo igual y que Dios nos acompañe". Esto le dio una impronta al rodaje. Empezamos el rodaje con todo lo de Susana y creo que a todos nos exigió conectar bastante alto para poder hacerle frente a lo cotidiano. Fueron diez días bravísimos, para todos y para Susy que se sintió bastante mal, pero lo quería hacer y hubo que acompañarla. Y justo fue al inicio del rodaje, o sea que el grupo se consolidó en esa situación. Y lo que se produjo fue una hermandad, por haber podido todos atravesar por eso, incluyéndolas a Susy y a su hija. Y realmente sentimos que podíamos salir a cazar después de eso. Igualmente fue una situación elegida, no es que nos enteramos durante el rodaje. Y nadie arrugó, ni Susana, por empezar, ni yo, ni el equipo ni la productora. En ese punto la productora era una pieza clave, que igual eligió acompañar este rodaje que, ya se sabía, tenía esta complejidad. Y estando tan lejos, en un lugar inhóspito, no era nada sencillo.

Hay una decisión de forma de la película que me parece interesante: es una película contemplativa, de planos largos, muy radical a su manera, sin caer en la comodidad de una puesta en escena académica, del plano y contraplano. Y supongo que esa imagen central desde donde surge la película, ya la veas así. (Aviso: a partir de este momento se revela información que no es recomendable saber antes de ver la película.)

Eso fue desde el comienzo de la película, tomé una decisión clara, no tenía la pretensión de que saliera bien, pero lo que sí me interesaba era que no fuera tibia. Tomé una decisión y dije "por ahí voy". Entonces me moví más como los animales: con el cuerpo. Y bueno, yo estaba en los lugares y me pasaban cosas, y no estaba dispuesta a decir "acá tengo que hacer un plano y contraplano para cubrirme". Y eso lo sabía todo el mundo. Pero, por otro lado, el plano del padre con el hijo yo lo tenía tan claro, que eso armó el guión y nunca se cayó. Y había algo del orden de lo espiritual que yo tenía claro, sabía que era inactuable, que eso iba a estar ahí. En el momento de filmar, yo nunca ensayé esa escena, porque sabía lo que tenía que proponerle al nene, mi cuerpo lo sabía, no yo. Todo el mundo estaba intranquilo, nadie sabía cómo yo iba a hacer esa escena. Y pusimos la cámara dos horas y sucedió. Porque no había la idea de que el nene llorara a un padre muerto, era justamente contar la espontaneidad de lo que le sucede a un niño cuando una persona que está presente se ausenta. Sabía que era eso lo que quería contar, no el llanto, sino ese desconcierto. Cuando sos un niño y estás con tu padre y se muere, primero sentís la ausencia, hay todo un tránsito. No es blanco y negro. Y quizá lo que más te va a imprimir sobre tu vida es ese tránsito, no el final. Quizá lo más rico de esa experiencia, lo más fuerte, va a ser esa incertidumbre que la vida te permitió vivir, aunque sea dolorosa.

Y en ese momento hay un barco en la orilla que apunta hacia el mar, análogo al padre recostado con los pies mirando al mar, como dos figuras en una misma fuga, algo que está por partir, que es ese tránsito que decís que está muy trabajado desde la puesta en escena, que ningún personaje lo verbaliza pero que está puesto en la imagen.

Se trabajó esa imagen: con arte, con fotografía. Todos sentíamos en el cuerpo que tenía que estar dispuesto de esa manera: esa dirección de los cuerpos, hacia dónde tienen que ir. Por eso no necesitábamos que nadie dijera que el personaje estaba muerto. No hacía falta. Aparte no era el tema en sí; ese gran tránsito que era la ausencia del ser querido para mí es lo más potente, muy doloroso pero muy vital. Para mí, la película es, más allá del contenido anecdótico, un canto a la intensidad espiritual con la que uno está dotado para hacerle frente a la vida. [A]



El pecado original

por Gustavo Noriega

No hay mejor forma de conocer la vida en Chile durante los últimos meses del gobierno socialista de Salvador Allende que el famoso documental de Patricio Guzmán, *La batalla de Chile*. En su primera parte, a lo largo de tres horas, el espectador asiste a los seis meses que van de marzo a septiembre de 1973, culminando en el sangriento golpe pinochetista. Más allá de la tesis política que allí se expone –cuáles fueron las formas de subversión desarrolladas por los militares a instancias de los EE.UU. una vez que se disiparon las esperanzas de derrocar al gobierno a través de elecciones libres–, la película de Guzmán abre una ventana a un mundo que hoy es irreconocible. El grado de politización y compromiso de la gente (antes se decía “las masas” o “el pueblo”), la sofisticación de los discursos y el nivel de combatividad tanto de los partidarios del frente de izquierda en el gobierno como de sus opositores de centro o derecha, parecen provenir de otro planeta, como si los protagonistas de la década del 70 no fueran personas como nosotros sino animales de otra especie, con otras costumbres y modos, dignas de

estudio de los etólogos. Poco más de treinta años nos separan de esa época y nada resulta más extraño ante nuestros ojos que esa procesión inacabable y apasionada de marchas, consignas, cantitos y certezas enfrentados sin ninguna posibilidad de consenso. Más allá de nostalgias e idealizaciones, de la utilización demagógica de un recuerdo borroso o satanización de una época, *La batalla de Chile* demuestra que la década del 70 –y dentro de ella, la vida pública en particular– fue vivida con una intensidad furibunda, abrumadora, muy distinta de la actual.

Machuca está pensada como una ficción que se aplica sobre aquel documental, como los dibujos animados que se despliegan sobre una plantilla que sirve de fondo. No sólo la historia coincide en tiempo y espacio con la de *La batalla de Chile*, sino que uno de los actores –Ernesto Malbrán, quien interpreta al Padre McEnroe– es uno de los protagonistas de aquel documental y de su más convencional secuela, *Chile: la memoria obstinada*. Así, los personajes de la película están inmersos en esa marea incontenible: a sus personajes lo público se les entremezcla con lo privado de



Machuca

Chile / España 2004.
120'

DIRECCIÓN Andrés Wood

GUIÓN Roberto Brodsky, Mamoun Hassan, Andrés Wood

FOTOGRAFÍA Miguel J. Littin

MÚSICA José Miguel Miranda, José Miguel Tobar

PRODUCCIÓN Gerardo Herrero, Mamoun Hassan, Andrés Wood

PRODUCCIÓN EJECUTIVA Nathalie Trafford, Juan Carlos Arraigada y Patricio Pereira

INTÉRPRETES Matías Quer, Ariel Mateluna, Manuela Martelli, Aline Kuppenheim, Ernesto Malbrán, Tamara Acosta, Francisco Reyes, Alejandro Trejo, María Olga Matte, Federico Luppi.

una forma distintiva. Manifestaciones, represión, mercado negro, violencia y un corte social tajante son el paisaje humano sobre el cual se desarrolla la historia de la amistad entre dos niños de diferentes clases sociales.

La diferencia fundamental entre la película de Patricio Guzmán y esta ficción está dada porque en *Machuca* el proceso está visto por los ojos de un niño de once años. Y es esa mirada inocente la única que se permite pensar en la posibilidad de que las clases sociales superen sus barreras a través de la buena voluntad, como en una suerte de Romeo y Julieta donde lo que está en juego no es el amor de dos jóvenes de familias enfrentadas sino la relación de dos niños. Si hay un acierto que tiene la película es el de evitar que cada familia adopte el discurso político representativo, como en esas farsas patéticas del cine argentino donde cada personaje venía con sus frases de cabecera que indicaban si era peronista o radical. Aquí, como lo sugeriría el buen marxismo, las diferencias no son ideológicas o de opiniones políticas entre las dos familias, sino que estas apenas expresan, con distorsiones, algo anterior y central, que es su ubicación en la escala social. De hecho, los padres de Gonzalo Infante (Matías Quer) tienen una curiosa desavenencia: mientras ella asiste sin mucho entusiasmo a una de las movilizaciones de la derecha, él —más progresista que la mujer pero siempre un poco descreído, al borde del cinismo— acuña una de las frases más memorables de la película: “El socialismo está muy bien para Chile. Pero no para nosotros”. Por su parte, la familia de Pedro Machuca (Ariel Mateluna) se gana la vida vendiendo banderas en las manifestaciones: siempre la de Chile, pero también las rojas con la hoz y el martillo en las de la Unión Popular y las que tienen insignias filofascistas en las de Patria y Libertad.

Asimismo, las crisis internas de cada familia se expresan siguiendo los cánones de cada clase. La pareja burguesa está marcada por la insatisfacción, la infidelidad de la mujer y la simpática pero siempre distante calma de su marido. En cambio las clases bajas, como lo quería Buñuel, se muestran lejos de la idealización, viviendo sus desencantos acompañados del alcohol y la violencia. Sin embargo, la película dista tanto de la sordidez como del cuento de hadas clasista. Y en los momentos de encuentro se pueden encontrar deliciosas perlas, como la truffautiana escena de la leche condensada que unirá la sexualidad incipiente de Gonzalo, Pedro y su prima Silvana (Manuela Martelli).

Machuca ha sido una película extraordinariamente popular en Chile. Una vez más, es el cine que ayuda a normalizar los fenómenos históricos, haciendo que las sociedades puedan intentar cerrar las heridas abiertas en algún momento de su pasado reciente. La película sirve a este fin por su moderación y su equilibrio, que se las arregla para, sin interferir ni superponerse con la historia de la amistad entre Gonzalo y Machuca, reflejar el clima de caos de la época, los rigores del desabastecimiento, los padecimientos de las clases populares y el fastidio de la burguesía. Si *Machuca* puede ser útil a los efectos catárticos de la sociedad, es porque es honesta y desdeña el facilismo demagógico: muestra que no hay conciliación posible, que las diferencias son irreconciliables y que, acallada y soterrada, oculta bajo la forma de la prosperidad de la clase media, esa división brutal entre dos Chiles sigue existiendo.

El principio de la distancia afectiva entre Gonzalo y Machuca está dado por un episodio revelador.



Gonzalo es un gordito pecoso y tímido, generoso pero retraído. Su educación es muy superior a la de Pedro quien, beneficiado por una beca oficial, ha ingresado junto con otros compañeros de su condición social a un colegio privado que de otra forma sería inaccesible. Gonzalo ayuda a Pedro con su examen de inglés en un acto de generosidad que comienza a cimentar su amistad. Pero cuando Machuca recibe las notas, comprende con plena conciencia de clase que las diferencias no se borran con gestos de compasión: la nota de Gonzalo es más alta que la suya, lo cual, según su punto de vista, no tiene sentido, ya que el amigo hizo los dos exámenes. Para Gonzalo era lógico hacer el examen de Pedro con algunos errores, era la forma de disimular que era él quien lo había hecho. “Good effort!”, dice la profesora a Machuca, aceptando que cualquier cosa que un chico de clase baja haga en un examen de inglés que no sea una hoja en blanco es meritoria. Las marcas de la división social están resumidas en esta anécdota espléndida, que la película cuenta sin énfasis: el resentimiento de los desposeídos, la ceguera plena de buenas intenciones de los acomodados, la distancia insalvable.

Si Machuca es casi siempre consciente de esta brecha, Gonzalo comprenderá la distancia sólo por necesidad. En su último viaje a la población donde vive su amigo, inmediatamente después del golpe, Gonzalo contempla la violenta incursión de los militares, que cargan camiones con detenidos y asesinan arbitrariamente a su amiga Silvana. Cuando casi está a punto de ser una de las víctimas y grita que él no es de allí, que pertenece a otro lugar, se le ocurre el argumento definitivo para demostrar su diferencia: “¡Mírame, mírame!”, le grita al militar, mostrando su pelo colorado, sus pecas, sus zapatillas Adidas y su ropa impecable. Su huida dejando a los pobladores a su suerte, bajo la mirada acusadora de Machuca, es como la pesadilla chilena de los últimos treinta años, el pecado original de la sociedad silenciosa de hoy.

Cada vez que Gonzalo visitaba a sus amigos al barrio de emergencia donde vivían, tenía que atravesar, como última frontera, una canchita de fútbol con arcos sin redes y con líneas de cal temblorosas dibujadas sobre un piso duro y sin pasto. Luego de su propia, inesperada traición, Gonzalo se detendrá junto con su bicicleta al borde del potrero, mirando a lo lejos un territorio que alguna vez pensó como propio y ahora se le hace inaccesible. *Machuca* muestra que quizás esa frontera sea infranqueable y en ese simple pero sincero reconocimiento reside gran parte de sus valores. [A]

La horrorosa armonía

⊕ A favor por **Hernán Schell**



La esposa del buen abogado, film del coreano Im Sang-soo, me recuerda a las palabras de un amigo que una vez manifestó que el peor enemigo del matrimonio es el cariño. Según él, una pareja con amor tiene pocas chances de durar. Cuando se ama hay celos, decepciones, apasionamientos que conducen al desastre, etc... En cambio, la pareja que convive por costumbre, que reduce sus encuentros a una que otra vez para criar al nene o para tener la obligada relación sexual mensual (o anual), tiene más posibilidades de convivir hasta que la muerte los separe. De esto se desprendía una idea: si una persona se sentía en la necesidad de casarse, debía hacerlo con alguien que no le atrajera, asegurándose además que la otra persona sintiera lo mismo por él. Así se ahorraría un casi seguro futuro divorcio, además de poder decir que luego de décadas seguiría orgullosamente casado.

Esta propuesta es ridícula pero sus intenciones son prácticas. Y en esa practicidad extrema se basa la forma

de vida adoptada por los personajes de esta película. No se trata, claro, de que la pareja protagonista se haya casado siguiendo los extraños consejos de mi amigo, pero sí que, con el tiempo, decidieron optar por la mutua indiferencia para poder sostener una unión que causaría demasiados dolores de cabeza desarmar. Actitud similar tiene el padre del protagonista cuando se le comunica que su muerte es inminente, y decide beber y fumar más para acelerar el proceso. También esa actitud se ve en la esposa del agonizante, que espera que su esposo se muera para poder casarse con su amante sin hacer tanto papeleo. No hay que olvidarse tampoco de la relación que sostienen Youngiak, el abogado del título, y su amante, limitada a la fuerza a lo exclusivamente sexual (para qué otra cosa están los amantes).

Tan calculada es esta forma de vida que es casi perfecta. Es que este racionalismo extremo, esta visión eminentemente física de las cosas, deriva en una ausencia de dolor que en estos personajes apenas se ve alterada por algún que otro conflicto existencial. Hay también algo de cómico (la película tiene mucho humor, tanto abierto como oculto) en esta gente que vive tranquila con sus vidas hiperplanificadas, con sus obligadas sesiones de sexo y sus obligadas visitas a enfermos.

De hecho Soo, hasta la aparición de la tragedia que va a cambiarlo todo, filma a sus personajes en planos generales, como actores de una comedia slapstick, y pone constantemente una misma musiquita imbécil y burlesca que resalta su mecánica forma de vida.

Puede que al realizador el "corean way of life" le parezca responsable de haber hecho de Corea el escenario para una gigantesca comedia. Las personas somos esencialmente apasionadas e imperfectas; el director lo muestra con el personaje del chico virgen y terriblemente torpe, pero a fuerza de conservar una imagen y una rutina se ha convertido en un ser tan robotizado que se volvió ridículo.

Soo pudo haber optado por dejar la película así y entregarse a la acidez y a la desesperanza. Pero en mitad de la película algo quiebra este mecanismo de reloj y es cuando el hijo adoptado de la pareja es asesinado.

Esta tragedia, lejos de agregarle negrura a la historia, termina dándole una inesperada luminosidad. Es a partir de ahí que la pareja empieza a discutir, a culparse y a actuar estúpidamente para al fin divorciarse. Aparece la violencia, la confusión, pero también uno de los pocos gestos de ternura en toda la película, el momento en el cual la amante de Youngiak abraza al abogado a modo de consuelo. También es la muerte del chico la que provoca que la mujer, como descarga emocional, se acueste con su joven amante y que, contra todos los diagnósticos médicos que la calificaban de infértil (otro hecho fuera de cualquier cálculo, eso sí, esta vez mucho más amable que la muerte del chico), quede embarazada del mismo.

Si durante siglos se lamentó que existiesen hechos trágicos que le impedían al hombre preverlo todo, Soo, en tiempo presente, ve que en Corea –en donde sobre la base de rutina y cinismo puede construirse una enfermiza armonía– el hecho trágico puede ser beneficioso y la predictibilidad más absoluta, algo terrible. Al fin y al cabo, son nuestras limitaciones para entenderlo y dominarlo todo las que nos provocan angustia pero también las que nos vuelven seres apasionantes. *La esposa del buen abogado* es una reivindicación de esas limitaciones. **[A]**



La esposa del buen abogado

Baramamnan Gajok
Corea, 2005, 104'

DIRECCIÓN Im Sang-soo

GUIÓN Im Sang-soo

MÚSICA Kim Hong-jib

FOTOGRAFÍA Kim Woo-hyeong

MONTAJE Lee Eun-su

DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Oh Jae-won

INTÉRPRETES Moon So-ri, Kim In-mun, Hwang Jeong-min, Yoon Yeon-jung, Bong Tae-gyu.



Sóngoro-cosongo

⊖ En contra por Eduardo Rojas

Perplejidades:

1. ¿Por qué los abogados orientales tienen tan mala prensa como sus colegas de Occidente? Para Sango-soo, Youngiak, el boga en cuestión es *workaholic*, dominado por su madre, odiado por su padre, indiferente a Hojung, su bella esposa, y reiteradamente infiel. ¿A un individuo así usted le confiaría la ejecución de un pagaré? ¿O simplemente le compraría un Daewoo usado?

2. ¿Por qué, en su agonía, el papá de Youngiak, le espanta su propia sangre y le escupe trozos de su hígado alcoholizado? La leyenda dice que en Corea se comen perros, pero ¿hígado de papi salseado en sangre ídem? Voy a preguntarle a Brodersen, que estuvo por allá. Juro que se me revolvió el mío (que a esta altura no debe estar mucho mejor que el de don Youngiak padre).

3. ¿Por qué Youngiak se revuelca con cuanta chica se le cruza en el camino y Hojung sólo se interesa por un adolescente sin gracia ni experiencia? Algo habrán hecho esos dos.

4. ¿Por qué los padres del buen boga se odian tanto a su vez entre sí?

5. ¿Por qué la mamá de Hojung, luego de enviudar, duerme en el mismo lecho que su hijo, su nuera y su nieto? ¡Qué cosa más fea! ¿Habrán visto la versión coreana de *Qué lindo es estar casado y tener la suegra al lado*, el viejo sainete de Leonor Rinaldi y Gerardo Chiarella.

6. ¿Por qué un tipo como Sango-soo, capaz de filmar una escena tan espeluznante y magnífica como la del asesinato del hijo de Youngiak y Hojung, a manos de un borracho vengativo, y hacerlo con dos travellings empalmados que dejan un agujero en lo que nos quedó del hígado (vale la pena detenerse aquí: el hombre carga al niño y lo sube a un edificio en construcción, el chico apenas insinúa su miedo, el hombre parece indi-

ferente y pétreo. Cuando llega arriba lo arroja al vacío con un solo movimiento de su brazo, como el que tira un bolso en el piso después de llegar de un viaje. No vemos caer al niño, sí arrodillarse al hombre, que grita su arrepentimiento mientras la cámara retrocede hasta encontrar allá abajo, rodeado de un charco de sangre, al niño muerto. Pensé en el final de *Alemania año cero*. Tal vez sea una de las escenas del año), narra como un electroencefalograma chato en los puntos 1, 2, 3 y 4, y repunta hasta no necesitar nada más en 5.

Para mi gusto, la película adolece de explicaciones o de un sentido único, que en este caso vienen a ser lo mismo.

Sospecho que por ahí anduvo el gordo Buda contagiando al relato de su pachorra milenaria. Hace poco vi una película del camboyano Rithy Panh, *Gente del arrozal*, un melodrama rural con algún eco de *Ugetsu Monogatari* mezclado con neorrealismo tardío, narrada con la misma atonalidad. Pero en este caso había una tranquilidad, una fluidez de arroyo de llanura, que empalmaba un drama con otro sin necesitar de explicaciones ni subrayados.

En cambio, Im Sango-soo filma esquicios que no terminan de fraguar y abren el espacio para las dudas y perplejidades ya anotadas.

Me queda para el final una mención para el erotismo y la sexualidad, que eran a priori uno de los atractivos de la película. ¿Por qué Hojung los desperdicia con ese adolescente tontuelo, versión extremo oriental de *¿Y tu mamá también?* La experiencia resulta en un erotismo lavado. Sóngoro no se anima a llevar hasta el final la experiencia más placentera para el espectador, y en cambio nos deja con un gusto a bilis, para colmo de papá Youngjiak, que nos costará quitarnos de la boca. Jamás volveré a pisar un restaurante coreano. **[A]**

Alguna gente nunca cambia

por Leonardo M. D'Espósito



Sería mucho decir que *Los Edukadores* es una película revolucionaria, aunque no hay duda de que es política. La vida como parte de la política y viceversa es el gran tema del film, que parece mucho más chico que las ondas expansivas que genera. Vamos a un resumen de lo que hay en la película: una relación casi triangular (dos amigos, una chica en el medio); discursos políticos y acciones literalmente terroristas. Luego, un secuestro no premeditado, una convivencia extraña y un desenlace esperanzado. Todo esto con buena fotografía digital, un uso ajustado de los paisajes como complemento y contrapunto de las emociones de los personajes y una banda de sonido acorde. Como verán, nada demasiado entusiasmante en sí. Pero este film sólido, este cuento simple, merece una mirada por lo menos atenta respecto de cuál es hoy el poder del cine para transformarse en vehículo de ideología.

Lo que anda dando vueltas en el film es la globalofobia: la chica en cuestión realiza manifestaciones contra Nike y otras marcas que explotan al tercer mundo. El muchacho inocente e introvertido es un militante de discurso duro, directo, cuyas ideas son las que fueron populares en los ya arcaicos 60. Las acciones que llevan a cabo contra los ricos (primer asunto importante: ya no es el Estado sino una herramienta en manos de los favorecidos por el sistema) se circunscriben a revolverle la casa a gente con mucho dinero y dejarles siempre el mismo mensaje: "Tus días de opulencia están contados". Quieren causar miedo, llamar la atención. Segundo asunto importante: no se trata de la supresión física del enemigo, sino de una acción alternativa influida por la corrección política pero que la corrección política no esteriliza. Demostrar que la hiperseguridad no guarda realmente a nadie, demostrar que el miedo es un negocio más al que acceden sólo quienes pueden pagarlo, no aparece en el film como un discurso –o no sólo como un discurso– sino como una herramienta de la puesta en escena. Si la riqueza global tiene que ver con un orden cuya única razón es blindarse y aislarse de manera casi carcelaria en la comodidad de los objetos, la acción de estos chicos es una llamada de atención: el dinero no puede abolir el caos. Estos terroristas de la forma se llaman a sí mismos los "educadores" (la "k" del título es una conce-



Los Edukadores Die Fetten Jahre sind vorbei

Alemania, 2004, 127'

DIRECCIÓN Hans

Weingarten

GUIÓN Hans

Weingarten y

Katharina Held

FOTOGRAFÍA Daniela

Kapp, Matthias

Schellenberg

MÚSICA Andreas

Wodraschke

MONTAJE Dirk

Oetelshoven, Andreas

Wodraschke

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Karsten Aurich

INTÉRPRETES Daniel

Brühl, Julia Jentsch,

Stipe Erceg, Burghart

Klaussner.

sión de la traducción estadounidense para subrayar la "alemanidad" del film; algo más que tranquilizador), es decir, personas que no sólo quieren causar miedo, sino enseñar con un ejemplo.

El secuestro los pone en un lugar incómodo, lo mismo que al film. La construcción flirtea con tres conflictos: el de una infidelidad que puede desarmar al grupo, el de la malicia del secuestrado, el del suspenso ante un delito accidental. La convivencia de los tres secuestradores y su víctima desecha una tras otra estas convenciones en un paisaje bucólico. La víctima además se revela como un ex revolucionario, alguien que vivió el 68 alemán y que, inadvertidamente, se fue deslizándose en el sistema con melancólico éxito. Los discursos políticos empiezan a volar de boca en boca, las refutaciones se convierten en lugares comunes, pero el fondo es el mismo: el film es una historia de espejos que no osa decir su nombre, un manual de ideas ("manual" en sentido también escolar, dado que las discusiones son pura superficie) y lo que queda es una gran paradoja: vivir de acuerdo a los ideales más elevados lleva a extremos execrables. Pero evitar esos extremos es caer en una involuntaria traición de esos mismos ideales. De allí que *Los Edukadores* sea un film original: en su superficie simple, de gestos tremendos en su simpleza (un grupo de millonarios que rechaza un licor porque no se los sirvieron en la copa correcta, una llave que raya con toda bronca la carrocería de un Mercedes flamante, una trompada bien dada para decirle al amigo que uno igual lo quiere, un llamado obligado y otro secreto y salvador) la película logra decir sin ambages lo que realmente quiere decir, y plantear, al mismo tiempo, un cine clásico donde el trasfondo social y político, los gestos y las costumbres cotidianas, las marcas de una sociedad aparecen como trazos necesarios para sostener la ficción. *Los Edukadores* es un film que plantea un regreso a formas espontáneas como única vanguardia posible, un "barajar y dar de nuevo" como manera de pintar la aldea, volver al pasado ("Alguna gente nunca cambia" es la divisa final de la película) como forma de avanzar. Lo amargo es que, salvo pocas diferencias de colorido local, la Alemania del film es muy parecida a la Argentina de hoy. Lo más terrorífico de este film amable y feliz es que el mundo parece igual en todas partes, y que sólo el recuerdo puede generar lo extraordinario. **[A]**



Las trampas de la belleza



Una suegra de cuidado

Monster-in-Law

EE. UU., 2005, 101'. **DIRIGIDA POR** Robert Luketic, **CON** Jennifer Lopez, Jane Fonda.

Si se me permite, puedo empezar esta crítica con una generalización pretenciosa: las películas de Luketic, al menos esta y *Legalmente rubia* (2001), tratan de las trampas de la belleza. De cierta belleza, una casi apolínea, casi convencional, casi de pasarela de alta costura. Entre esa belleza sonriente y rosa, hay una tramoya disimulada que se abre para tragarse el mundo. Esa belleza es usada como gancha para destapar el otro lado de la felicidad. Es una forma incorrecta de entrar al conflicto, porque lo convencional tiene poco de arte. Así, Luketic usa las convenciones narrativas y visuales para demostrar que las convenciones todavía tienen una fuerza avasalladora. La Cenicienta contra la madrastra mala es el eterno cuento infantil que usa Luketic para construir su mundillo.

La Jennifer Lopez de *Una suegra de cuidado* tiene intenciones tan frívolas como la rubia legal Reese Witherspoon: para jamás aburrirse su vida es errante en grado sumo, y ni estar casada con un acomodado médico profesional la aleja de diseñar ropa para nadie y ser una hippie con aspecto de princesita. Y nada de suprimir postres para encorsetarse en vestidos de gala. Lopez es la perfecta heroína de Luketic, alguien para quien la belleza no la esclaviza a un modelo de vida. Como complemento de JLo, Jane Fonda demuestra que la belleza risueña también puede ser un arma mortal, con elegantes dosis de maldad en un retrato energético de bruja mala que supera cualquier intento de Disney.

Algo desaparece por momentos, sobre todo en los personajes masculinos, *Una suegra de cuidado* tiene un detallismo visual que, como el largo travelling que inicia la película, entrega planos tan bellos como gratuitos. Y está bien, porque las películas de Luketic son siempre decorativas en un sentido crítico: se pierden en la amanerada provocación de la forma, de un estilo visual que se resiste a ser funcional. **Diego Trerotola**



Yendo de la tele al cine



La suerte está echada

Argentina, 2005, 97'. **DIRIGIDA POR** Sebastián Borensztein, **CON** Gastón Pauls, Marcelo Mazzarello, Julieta Cardinali, Alejandro Awada.

El cine hecho desde la televisión casi siempre está cargado de prepotencia e ignorancia. No es este el caso, por lo menos por el lado de la prepotencia: el de Sebastián Borensztein es un proyecto personal y no una ampliación de mercados oportunista decidido por una empresa multimédios. Sus deficiencias, entonces, están relacionadas con la experiencia previa televisiva, con todo lo que implica estéticamente haber trabajado para una caja cuadrada. En muchos momentos de *La suerte está echada* el director elige su puesta en escena en función del gag inmediato, lo cual puede ser efectivo en la tele pero para el cine termina sonando a poca cosa. Un ejemplo: en la primera escena, Mazzarello trata de disuadir a un suicida. La construcción del espacio común en donde ambos personajes conversan está deliberadamente oculta, de manera que el espectador ignore que entre ambos hay una avenida por la cual circulan vehículos a alta velocidad. En cuanto chiste, funciona; sin embargo, esa sucesión de planos cerrados en un espacio abierto para comenzar la película va conformando una estética pobre, limitada, poco cinematográfica. Este ejemplo no es aislado y la sucesión de feísmos de la puesta por impericia o por estar al servicio de un chiste, más la demasado presente música de Alejandro Lerner, marcan la película.

Sin embargo, *La suerte está echada* tiene algo más y eso otro funciona muy bien: una mirada fresca y sentida sobre las relaciones familiares, cierta libertad en el tratamiento de temas como el de las drogas y el sexo, y el carisma de los actores, especialmente Marcelo Mazzarello, sobre cuya simpatía y sensibilidad se vertebra el relato. El de Sebastián Borensztein es un paso arriesgado para el cual demostró contar con recursos: algo tiene para decir y se advierte cierta pasta para tratar con el elenco. Este puede ser el comienzo de un aprendizaje o la demostración de que entre la televisión y el cine hay una frontera estética difícil de cruzar. **Gustavo Noriega**



Palabras más, palabras menos



Pepe Núñez, luthier

Argentina, 2004, 70'. **DIRIGIDA POR** Fermín Rivera.

“La cámara me hace ver una realidad que yo ya tengo medio olvidada”, dice Pepe Núñez, tras confesar que siente lástima por él mismo, mientras ve su imagen en un viejo televisor. Él es un luthier que vive aislado en un pueblo puntano y que perdió la facultad de caminar a los cuatro años por la polio. Repite que si se dedicó a hacer y arreglar guitarras fue sólo por necesidad, no por tener un don especial, ya que le hubiese gustado ser agricultor como sus hermanos. La suma de varias declaraciones hace de este documental una experiencia por momentos incómoda, pero no por eso menos atractiva. *Pepe Núñez...* recorre la vida trágica de este particular luthier, pero nunca descuida la importancia del contexto geográfico ni relega el proceso de creación de una guitarra, cuyo recorrido se utiliza como hilo conductor del relato.

Rivera explota al máximo las virtudes de Pepe Núñez como narrador, pero desatiende un tanto el aspecto visual. Cuando busca desprenderse del plano meramente testimonial, acompaña los dichos del luthier con la reconstrucción en blanco y negro de su infancia, una decisión cuanto menos cuestionable. Sobre todo porque ahí Núñez cuenta las peripecias de la búsqueda de un remedio que le devuelva el andar y cómo se las arregló para poder ir a caballo hasta la escuela, uno de los momentos más duros y emotivos puestos en la voz de Núñez. El relato del protagonista se caracteriza por lo lacónico, por eso parece incapaz de ocultar su incomodidad frente a algunos temas. En el momento más estremecedor intenta, cual púber, escurrirse detrás de un “esas son cosas privadas” para no ahondar en su experiencia con las mujeres. Pero no puede evitar quebrarse y contar que jamás pudo vencer ese infantil y primitivo miedo al rechazo. Sin dudas, el instante más doloroso de un documental antropológico con la templanza suficiente para que la cámara repose y se detenga a escuchar la historia de un personaje único. **Nazareno Brega**



Crónica de un fracaso



La balada de Jack y Rose

The Ballad of Jack and Rose

EE.UU., 2005, 121'. **DIRIGIDA POR** Rebecca Miller, **CON** Daniel Day-Lewis, Camilla Belle, Catherine Keener.

Lo primero que llama la atención de esta película es su extemporaneidad: como operación intelectual, una reflexión sobre el ocaso del hippismo que hoy no agregue nada nuevo al discurso conocido parece un capricho personal, un ajuste de cuentas privado. En *La balada de Jack y Rose*, Rebecca Miller nos cuenta su propia versión de la historia de la derrota de un modelo de vida alternativo. Pero en lugar de la ironía o el cinismo, dos caminos muy transitados cuando se trata de este tipo de ejercicios retrospectivos, Miller optó por el de la resignación. Jack (Day-Lewis) fue hippie y comunitario, pero ahora, en el presente del film vive de recuerdos en una isla. Lo acompaña únicamente su hija, una jovencita tan hermosa como inquieta cuya crianza es parte del "experimento" de Jack: una existencia presumiblemente tranquila gracias a un obstinado aislamiento. Cuando una mujer con la que mantiene un romance algo distante se instala en la casa de la isla con sus propios hijos, ese orden sostenido con alfileres se altera. Y se abre la puerta para que, luego de algunos sucesos traumáticos que incluyen una iniciación sexual no muy satisfactoria, Rose descubra otro mundo. Padre e hija también vivirán la tensión de un encuentro incestuoso, alegoría de los peligros de la endogamia. El film está lleno de ese tipo de simplificaciones y lo peor es que, en su obstinación por ser deliberadamente "crítico", acaba por tornarse reaccionario, cuando nos muestra el perfil compasivo de un desagradable personaje que pretende convertir a la isla en un negocio inmobiliario. Los hippies no eran tan buenos y los capitalistas no son tan malos, nos dice Miller, con música de Bob Dylan de fondo, planos de cabello recién cortado que cae en cámara lenta y un humor constreñido que sugiere que esta es la crónica de un fracaso que el ex hippie que la protagoniza hubiese filmado en caso de haber tenido la oportunidad. **Alejandro Lingenti**



Pasado y presente



H.I.J.O.S., El alma en dos

Argentina, 2002, 80'. **DIRIGIDA POR** Carmen Guarini y Marcelo Céspedes.

El nuevo documental de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, directores de *Tinta roja* y fundadores de la productora Cine Ojo, rechaza de plano el formato entrevista como herramienta cinematográfica. Este recurso acercó a la perfección a *Grissinópolis*, documental de Darío Doria con dos grandes ventajas respecto de *H.I.J.O.S.*: la obrera Ivana Agüero, que cargó el relato en sus hombros, es uno de los personajes del año y el registro de la toma de la fábrica de grisines no presentaba dificultades para construir una narración lineal, con principio identificable y final con moño. El trabajo de Guarini y Céspedes sobre el tiempo es otro, las cámaras no registraron el inicio de estas historias y tampoco puede vislumbrarse un final tranquilizador en ellas. El de los directores es un trabajo sobre un presente que constantemente busca la manera de lidiar con el pasado.

Identidad, justicia, memoria y denuncia son las palabras clave de la agrupación, y sobre ellas trabaja el documental. Guarini y Céspedes siguen a tres integrantes de H.I.J.O.S. en actividades cotidianas que se relacionan con esos cuatro principios del grupo. La intervención en una audiencia judicial de Astiz, un escrache a Basilio Pertiné—los momentos más frescos del documental se producen ante la explicación del término a un cronista extranjero y en la creación de un cantito afín a ese escrache—, un encuentro de la red nacional en Córdoba, una pegatina de afiches y la refacción de la sede de la organización. Los directores utilizan a la fotografía como signo de identidad y memoria. Pero además se detienen en los ojazos de Silvina, fotógrafa que no conserva ninguna imagen de su padre desaparecido y retrata a sus compañeros con la proyección de sus progenitores como fondo. A partir de pequeñas grandes historias, Guarini y Céspedes logran esquivar la declamación a lo largo del recorrido desde lo particular a lo general que transita *H.I.J.O.S.*, un retrato generacional que nunca pierde de vista las individualidades que lo componen. **Nazareno Brega**



Hay que matarlos a todos



Cargo de conciencia

Argentina, 2005, 92'. **DIRIGIDA POR** Emilio Vieyra. **CON** Rubén Stella, Pepe Soriano, Rodolfo Ranni, Adrián "Facha" Martel, Ricardo Bauleo, Alicia Zanca, Silvia Fernández Barrios.

Lo primero que se ve es el título de la película en tipografía ochentosa y lo primero que se oye es un saxo que también chorrea ochentismo cinenacionalista. Acto seguido, planos de la 9 de Julio, el Congreso, la Casa Rosada, con un bandoneón de fondo. ¿Les suena? Si no, miren el elenco. Aquel bandoneón marca el comienzo de la canción que abre y cierra el film (al final con la letra en pantalla, como para hacer karaoke), compuesta por Vieyra y que habla sobre lo mal que estamos. Y esto es sólo el comienzo. Uno puede reírse durante los primeros minutos de cómo Vieyra no puede pegar un plano con otro, ni establecer el espacio en una escena, ni mantener el foco, ni evitar zooms que terminan mostrando el preámbulo de la Constitución colgado en una pared. También de la idea de que los proyectos de ley para despenalizar la droga están impulsados por narcos, de la aparición de una drogadicta en rehabilitación en estado catatónico, del McGuffin que involucra a un postrecito símil Shimy llamado Fidulay, que al parecer "tiene droga" (lo cual recuerda a aquella leyenda urbana de los tatuajes que venían en los chicles con LSD). Pero después de 20 minutos, lo que resultaba (involuntariamente) gracioso se convierte en tedio. Los diálogos están repletos de pausas; en un momento vemos, en la filmación de una cámara de seguridad, un plano detalle, y una escena que supuestamente fue registrada con cámara oculta pero está resuelta en plano-contraplano. El único que parece divertirse es el "Facha" Martel, desatado, en especial cuando lo matan en una escena en escalera que remite (sólo eso) a *Scarface*. Pero el momento más memorable (en el peor sentido) es el final, donde el mismo Vieyra, luego de dar un discurso sobre la falta de justicia en Argentina a raíz de que los villanos salieron libres por una maniobra política, se encarga de "ajusticiarlos", y lo último que vemos es a Vieyra caminando en ralenti de espaldas a cámara con arma en mano. **Juan Pablo Martínez**



Trucos visibles



Caminos a Koktebel

Koktebel

Rusia, 2003, 105' **DIRIGIDA POR** Boris Khlebnikov y Aleksei Popogrebsky. **CON** Gleb Puskepalis, Igor Csernyevics, Vera Sandrykina.

Caminos a Koktebel, premiada ópera prima de Aleksei Popogrebsky y Boris Khlebnikov, podría ser pensada, en principio, como un velado manifiesto autoral. Un singular planteo del género y la inquietante elaboración del punto de vista –apuntalados ambos por una atenta composición del encuadre– parecen encaminarla hacia este sentido. Bastan como promesa los primeros tramos del film, en donde un plano fijo inamovible nos muestra al padre de esta historia buscando manzanas. Con un trabajo preciso de la puesta en escena, la cámara sostiene la mirada del hijo mientras observa, desde un furgón lejano, la distancia infranqueable que los separa. (El cuadro tampoco se modifica –dejando al padre fuera de campo– cuando el tren emprende en silencio su marcha.) Todo esto parece esfumarse cuando la mirada de los directores invade el encuadre. La película se transforma, de ahí en más, en una colección interminable de extraños paisajes. ¿O es que nunca fue otra cosa? El trabajo sobre el punto de vista se opaca, la maquinaria que había empezado a rodar se detiene y lo que parecía un prometedor terreno de experimentación, queda reducido al más puro formalismo. Como *road-movie* austera, silenciosa y a pie, *Caminos a Koktebel* tampoco consigue poner en cuestión la clásica lógica narrativa de azares y desventuras que caracterizan al género: los golpes bajos que se insinúan sin cesar, niegan su tan mentado laconismo. Imposible sentirse manipulado, ya que el esteticismo de la imagen impide cualquier tipo de identificación con los personajes o con los vastísimos espacios en los que se mueven. Con aciertos más que disparejos, esta película logra convocar, al menos, la tan reiterada y casi mística pregunta acerca de qué es el cine. Una sucesión de fotos fijas y la ilusión de movimiento parecen ser la respuesta elemental que nos ofrece. O algo que se parece a la magia cuando sus trucos se hacen evidentes. **Marcela Ojea**



Argentinos a las aguas



Sed, invasión gota a gota

Argentina, 2005, 72'

DIRECCIÓN Mausi Martínez, **GUIÓN** Mausi Martínez.

Lo peor que pudo haber ocurrido con *Sed* es que haya sido un mero documental tirabombas y alarmista que se limitara a decir “¡Nos dominan! ¡Nos dominan!” sin mayores pruebas que algunos rumores de vecino y datos dudosos. Afortunadamente para el documental argentino, y por desgracia para los latinoamericanos, la teoría de Mausi Martínez acerca de que varias superpotencias –Estados Unidos a la cabeza, *of course*– buscan adueñarse del Acuífero Guarani, está muy bien fundamentada por opiniones expertas y por hechos que muestran cómo ciertos países se están apoderando verdaderamente de una de las mayores reservas de agua del mundo ante la posibilidad de que en dos décadas este recurso empiece a escasearles a ellos. Mausi Martínez se ha tomado su trabajo con absoluta seriedad. No sólo por las múltiples funciones que cumple en el documental (además de haber dirigido y realizado el guión, Martínez se encargó de la investigación y de parte de la fotografía del film) sino también porque en ningún momento la realizadora arriba a conclusiones facilistas, propias de un discurso obtuso, que sólo nos ubiquen como víctimas inocentes y queden en la mera queja. Por el contrario, Martínez adopta una posición sumamente crítica ante una población que no valora como debiera sus recursos naturales y que incluso es capaz de cederlos por mero oportunismo económico, o que sólo se limita a mirar pasivamente mientras otros saquean aquello que les pertenece. Lamentablemente el documental adolece de una voz en off que remarca lo que pudo haber sido expresado sólo con datos y testimonios, y también de algunas ideas visuales cuestionables, como por ejemplo (por mencionar una recurrente) dividir la pantalla para ubicar de un lado a un señor hablando y, del otro, al mismo señor caminando por un pasillo. No obstante, la nobleza y la seriedad del film despiertan interés por el futuro de esta realizadora. **Hernán Schell**



Patapúfete



Vidas cruzadas

Crash

EE.UU., 2004, 113', **DIRIGIDA POR** Paul Haggis, **CON** Matt Dillon, Jennifer Esposito, Ryan Phillippe, Thandie Newton.

Película coral –y moral(ista)– sobre la ciudad de Los Ángeles –y todo EE.UU. después del 11-S– que comienza con un plano de Don Cheadle, después de haber sido chocado de atrás por una asiática, diciendo que la gente se choca entre ella porque no se toca lo suficiente. La pompa y circunstancia de momentos como ese –subrayados por las intervenciones de Mark Isham, que atosiga con *world music* y acordes importantes– y la calculadora simetría del guión terminan por hacerla insostenible más o menos al cuarto de hora. Las historias que la componen giran alrededor del odio racial y sus consecuencias. El tono predicativo y el entramado dramático recuerdan al Altman de *Ciudad de ángeles*. Nada escapa al control del libreto, las miserias se suceden sin descanso y las redenciones últimas son falsamente equitativas, además de proponer unas soluciones para el por demás complejo problema de la convivencia étnica. ¿O no consiste en eso mostrar a una nena de tres años a quien su padre le ha regalado una capa protectora *invisible* para que no les tenga miedo a los disparos que se oyen en el barrio, interponiéndose en el trayecto de la bala que un almacenero persa le tiene destinada? ¿U obligarnos a perdonar –puesto que de repartir absoluciones o sentencias parece que se tratara el cine para Haggis– al policía que estimula el clítoris de una mujer delante de su marido sólo porque su padre tiene problemas de vejiga y eso no lo deja dormir de noche, o porque después –azares del guión mediante– la salvará de morir incinerada en su automóvil a punto de explotar? Por estas y otras muchas razones (la defensa de la doctrina de la seguridad nacional en el plano detalle de una cerradura, los brutos pero para nada inocentes nudos con que se atan todos los cabos sueltos del relato en los últimos diez minutos, el uso contradictorio de lo símbolos), *Crash* es una película inimitable y será, esperemos que pronto, otra película invisible más. **Marcos Vieytes**

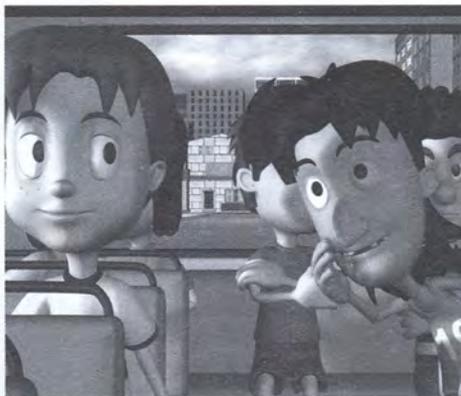


El viaje hacia el mar



Argentina / Uruguay, 2003, 78'. **DIRIGIDA POR** Guillermo Casanova **CON** Hugo Arana, Julio César Castro, Julio Calcagno, Diego Delgrossi, César Troncoso, Héctor Guido.

El director Guillermo Casanova narra la historia de seis pueblerinos de Minas (a pasitos de Montevideo) que recorren las rutas uruguayas en la camioneta de Rodríguez (Hugo Arana). El destino final, como indica el título, es el mar, un lugar que casi todos los viajantes verán por primera vez. Entre tanta grapa, calor, muchísimos caminos de tierra y personajes básicos (el gruñón simpático, el joven lelo, el bueno), la principal virtud de Casanova radica en la textura que logra darle a ese ámbito desértico. El director no retrata esos paisajes de la forma en que se lo suele hacer en las coproducciones con imágenes dignas de infomercial turístico, sino que consigue que esos parajes transmitan su aridez, su desolación y su lejanía. Todo lo contrario sucede con los personajes: la película los reduce, entre delineamientos flacos y actuaciones fuera de registro, a un simple "ver qué hace tal estereotipo en tal situación ajena a su ambiente". Aun así, el simpático final deja de lado la arbitrariedad de tanta acción-reacción estipulada de antemano y les da un poco de coherencia a las conductas de esos seres. **Juan Manuel Domínguez**



Piratas en el Pacífico



Piratas en el Callao
Perú, 2004, 78'. **DIRIGIDA POR** Eduardo Schult,
producción animada en 3D.

Película infantil con fin didáctico, narrada en animación en 3D. Lo último es innecesario, lo primero también. El movimiento es precario y, como suele suceder con este tipo de animación, falta de ritmo. El dibujo animado tradicional era más que suficiente para esta pequeña película que, no por ser un intento (los pioneros siempre tienen la razón en serlo), debe ser saludado como algo "bueno". El gran problema es que la plasticidad del medio está completamente desaprovechada: queda la triste impresión de que se recurrió a la animación para ahorrar en

decorados, vestuario y actores. A la hora del producto final, cuya intención es enseñar un momento de la historia de Perú (seamos un poco dadivosos y digamos "de América Latina"), la impericia técnica y el remanido diseño de escenas y personajes terminan con la atención que debe ser capturada desde la primera imagen. La animación es el reino de la inexistencia creativa y todo es posible y válido en ella. Todo menos la pereza, todo menos la abulia. **Leonardo M. D'Espósito**



Terror en Amityville



The Amityville Horror
EE.UU., 2005, 90'. **DIRIGIDA POR** Andrew Douglas **CON** Ryan Reynolds, Melissa George, Jimmy Bennett, Jesse James, Philip Baker Hall.

Manual del usuario de *Terror en Amityville*, versión 2005:



1. Usted debe estar en una sala que posea un sistema de audio de última generación. Además, debe saber que está viendo "una de terror", de esas donde una casa embrujada engualicha a sus habitantes (si existiera alguna duda, ver Manual para *El Resplandor*).

2. Los golpes de efecto-sonoros y los planos-que-dejan-mucho-espacio-oscurito-a-la-vista, donde algún cuco será avistado, serán las únicas señales que usted tendrá para identificar el momento en que debe ceder frente al pánico. Este aviso es fundamental para el disfrute del film, ya que el mismo carece de creación de clima alguno.

3. El film está basado en un hecho real. Usted, ante tal dato y por disposición del guión, deberá sufrir por la humanizada familia en construcción que la *maldecida* casa ha tomado de punto. Sepa que el combo sonoro violín + piano le avisará la llegada de un diálogo de índole familiar-emocional, con el cual usted debe conmovirse.

4. En caso de no ser posible lograr el pleno funcionamiento del punto 2, usted puede utilizar nuestra Garantía de Terror proporcionada por la existencia de la siempre terrorífica imagen de un infante fantasma. **JMD**

La isla



The Island

Estados Unidos, 2005, 136', **DIRIGIDA POR** Michael Bay, **CON** Ewan McGregor, Scarlett Johansson, Djimon Hounsou, Sean Bean, Steve Buscemi, Michael Clarke Duncan y Ethan Phillips.

Esta primera película de Michael Bay sin producción de Jerry Bruckheimer es la mejor de su carrera, lo que no es mucho decir si se recuerda las dos *Bad Boys*, *La roca*, *Armageddon* y *Pearl Harbor*. En esta nueva épica, Bay se mete en una especie de campo de concentración de clones y, extrañamente, sus inconfundibles explosiones no aparecen durante el primer acto. Pero la parafernalia de Bay se encuentra en su apoteosis una vez que los protagonistas McGregor y Johansson conocen la luz del día. Ellos dos son los principales responsables, junto a Buscemi, de hacer que por momentos funcione esta mezcla involuntaria de registros: en minutos se pasa de ver a dos Ewan McGregor en pantalla, en un tono jocoso, hasta planos lejanos y llenos de solemnidad en un escape. Un final estiradísimo y zozco impide el goce pleno de los chispazos más interesantes de la carrera de Bay. **Nazareno Brega**

Milena baila el tango...



Argentina, 2000, 54', **DIRIGIDA POR** Rodrigo Peiretti, **CON** Milena Plebs y Ezequiel Farfaro.

Sin los yuyos del suburbio ni las oscuridades del callejón, *Milena baila el tango...* intenta perpetuar el camino de una pareja de bailarines en la búsqueda y construcción de un estilo. La cámara de Rodrigo Peiretti captura a los protagonistas componiendo el encuadre a capricho de sus pasos o persigue el torbellino de unas piernas que se entrelazan y retroceden. Pero más cerca de la pericia técnica que del sabor arrabalero, la magia de la danza nunca aparece. Las reflexiones en *off* de Milena Plebs –frases hechas y poco sentidas sobre el tango, el hombre y la mujer– acompañan esta seguidilla de coreografías que se transforman, a veces, en un caleidoscopio de imágenes sin rumbo: fotos fijas, escenas de los ensayos que se abren en abanico, se funden y confunden. A pesar de la profusión de planos y la variedad de recursos, el director tampoco encuentra su estilo. Sólo cerrando los ojos, y escuchando la cadencia incisiva de la música, el tango acude a la cita. **Marcela Ojea**



es porque logra entregar de golpe, mezclados en la degustación, sus dos componentes en la densidad justa. No chocolate y después limón, sino chocolate-limón, y listo. También es un problema esto de las películas agrídulces, y conflictos culinarios como el citado explican el fenómeno –ya cinematográfico– del *agridulce prohibido*: se trataría de entregar de a cachitos, pilares del dramatismo subyacente, los golpes-escenas bajos explícitos que se van a alternar con escenas de felicidad-de-superficie. Y esperar que en el nivel estructural estos cambios de frente den algún resultado de lágrimas y risas. Pero, lo sabe Sofia Coppola, los tristes y solitarios no sienten por intervalos ni se turnan para estar deprimidos o alegres. O sí, pero sólo en apariencia: lo que los constituye siempre es la convivencia de estos dos estados en uno que los define, a ellos y a sus actos.

Será porque su realizador estaba preocupado por esquivar la solemnidad del tema pero dejando en claro que esto-pasa-enserio-y-no-es-chiste; la cuestión es que en *Planta 4ª* todo se parece demasiado a una pelea de box especulativa, de (reiterativas) artimañas distractivas e instantáneos golpes certeros? Las travesuras de los pacientes oncológicos, los vínculos de la comunidad hospitalaria y las emociones deportivas se evidencian siempre en su función edulcorante. En paralelo, el doctor malvado y el padre ausente; la muerte. Y de este lado y en el centro del combo, el drama que busca imponerse desde la autoridad de la *historia real*. Pero lo real, ya lo decía Bazin, se construye no con la lógica fragmentaria del partido de tenis, sino en la convivencia y sincronía en plano. En este caso: el dolor alegre de personajes como los de *Perdidos en Tokio* o *Las vírgenes suicidas* respira en la sincera densidad de cada situación y no mediante el efectismo de este ping-pong impostado.

Tomás Binder

La sal de la vida



Politiki Kouzina

Grecia / Turquía, 2003, 108'. **DIRIGIDA POR** Tassos Boulmetis. **CON** George Corraface, Tassos Bandis, Stelios Mainas, Basak Koklukaya.

Exotismo *for export*, más particularismos nacionales como soporte de la comicidad, más saberes culinarios que rondan lo religioso integran el menú del día de *Politiki Kouzina*. Todo esto acompañado por frases tales como “las almas se abren como los mejillones” o “la salsa que no se pone en las comidas se pone en las conversaciones” que –dichas en el tono pausado de las revelaciones filosóficas– intentan iluminar una historia de separaciones (de abuelo y nieto), exilios no deseados (guerra greco-turca mediante) y amores imposibles (de nieto y amigueta de la infancia). Entre estos

lugares comunes, además de la incidencia del ajo en los conflictos diplomáticos, la película aporta la idea de que entre la gastronomía y la astronomía existe –¡¡porque una palabra contiene a la otra!!– una conexión íntima. Y, para corroborar este disparate, en una apoteótica escena final vuelan canela, tomillo y otras especias, que giran cual picante vía láctea alrededor del emocionado protagonista. **MO**

Planta 4ª



España, 2003, 100'

DIRIGIDA POR Antonio Mercero. **CON** Juan José Ballesta, Luis Ángel Priego, Gorka Moreno, Alejandro Zafra, Marco Martínez.

Es conflictivo el asunto de las golosinas agrídulces. Pero si lo agrídulce triunfa,

IL
Veloce
MENSAJERÍA INTEGRAL

IPS
CORREO PRIVADO

NOS ADECUAMOS A SU TIEMPO Y NECESIDAD

SERIEDAD, SEGURIDAD Y RESPONSIABILIDAD 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.puncocine.com.ar

Venta y alquiler

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de cine España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero México	RICARDO COTA criticos. com.br	HERNÁN FERREIRÓS Rock & Pop	ISAAC LEÓN FRÍAS La Primera Tren de Sombras, Perú	MARCELO PANOZZO El Amante	MIGUEL PEIROTTI La voz del interior	HUGO F. SÁNCHEZ subjativa. com.ar	JOSEFINA SARTORA cineismo. com.ar	PROMEDIO
2046	5	9	9	7	7	9	8	8	8	7.78
HIERRO-3	3	8	5			8	7	9	8	7.00
COMO PASAN LAS HORAS		7					7	8	6	7.00
CAMINOS A KOKTEBEL	6	9		7		7			6	7.00
LA ESPOSA DEL BUEN ABOGADO	8			6				6	6	6.50
SED, INVASIÓN GOTA A GOTA								6	6	6.00
MI NUEVO JEFE		7	5							6.00
H.I.J.O.S., EL ALMA EN DOS						5	7	5	6	5.80
MACHUCA	5	7	7			5	4			5.60
LA BALADA DE JACK Y ROSE		6		6				7	4	5.60
LA SUERTE ESTÁ ECHADA							5	6	5	5.33
LOS EDUKADORES	1		8	7					5	5.25
VIDAS CRUZADAS	1	6	6					7		5.00
TERROR EN AMITYVILLE		5	4	4		3		7		4.60
LOS ROMPEBODAS		5		4						4.50
LA ISLA	3	5	5	4		5	2	7	4	4.22
LA SAL DE LA VIDA		5					3			4.00
PIRATAS EN EL PACÍFICO						3		5		4.00
PLANTA 4ª	1						4	6		3.67
MÁS ALLÁ DE LA MUERTE	4	6	2	4					2	3.60
UNA SUEGRA DE CUIDADO			4	3		3		4		3.50
CARGO DE CONCIENCIA							1	2	1	1.33

¡SI!

Ahora puede suscribirse a **EL AMANTE** y recibir todos los meses la revista de manos de su canillita. Complete el cupón y envíelo por correo. Su kiosquero hará el resto.

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

Quiero una suscripción anual (12 números) y un libro gratis

TIPO DE SUSCRIPCIÓN

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

REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
 LIBRO WIM WENDERS

Envíe este cupón y un cheque a la orden de:

Ediciones Tatanka S.A.
 Lavalle 1928 (C1051ABD).

Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de **El Amante**: 4952-1554.

O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar

 APELLIDO Y NOMBRE

 CALLE

 NÚMERO

 PISO

 DPTO.

 CÓDIGO POSTAL

 TELÉFONO

 CALLE LATERAL 1

 CALLE LATERAL 2

 LOCALIDAD

 PROVINCIA

 PAÍS

HUGO DEL CARRIL



El melodrama profundo: **Más allá del olvido** en tres imágenes. La pareja hombre-mujer, la pareja hombre-perro y la pareja del yo y su reflejo.

El último compañero

El cine de Del Carril: un balance

por **Gustavo J. Castagna**



Aunque el tiempo ha devaluado algunos de sus quince films como director, y pese a los vaivenes de una filmografía inestable, con puntos altos y otros que conviene olvidar, las películas de Hugo del Carril conforman un cuerpo sólido que dignifica el análisis de sus temas y obsesiones con la puesta en escena. Más aun, dentro de los cánones del cine argentino industrial y de estudios, Del Carril como cineasta eleva el discreto estándar de calidad del cine nacional de los 50 (junto a los policiales tortuosos de Christensen y Tinayre y las comedias screwball de Schlieper) y, entre otras virtudes y originalidades para aquella época, impone definitivamente una prédica social que había inaugurado Mario Soffici tiempo atrás con *Prisioneros de la tierra*.

A Del Carril, por lo tanto, le toca cimentar su prestigio como realizador en una década compleja, los 50, donde el Hollywood de Munro, Olivos y San Fernando ya no vive su época de fulgor económico. En ese sentido, desde el tardío debut con *Historia del 900* (1949) puede calificarse a Del Carril como el último director clásico, influenciado por la poética tanguera del perezoso y eficaz Manuel Romero, y por la búsqueda de un "ser nacional" que había vislumbrado Soffici en sus ficciones sobre castigos e injusticias sociales en el interior del país.

Personalidad abarcativa y multirubro (actor, cantante, director, hombre de cine y teatro) y comprometida con el movimiento peronista, Del Carril jamás utilizó este último ítem para cobrar espacio y obtener predicamento en la política. Desde un perfil bajo y sin excesos retóricos, el poder peronista aprovechó su figura en tanto él hacia lo contrario. Del chupamedismo de algunos funcionarios, gobernado por el salvajismo de Raúl Apold al frente de la Secretaría de Información Pública, hasta los guardianes culturales de esos años (que despidieron del país, entre otros, a Niní Marshall), jamás estuvieron entre sus auténticos compañeros de causa, más allá de compartir o no un escenario para entonar la Marcha Peronista que Del Carril había grabado en 1947.

La quincena de films bajo su dirección puede dividirse entre sus alegatos sobre padres, tutores e hijos (especialmente, en los años 60); las historias sobre injusticias humanas desde explotadores y explotados, los melos desafortunados donde aparecía su romanticismo terminal y los particulares revisionismos de la gran Historia.

Si se toman *Surcos de sangre* (1950), *Las aguas bajan turbias* (1952) y *La Quintrala* (1955), desde tres temas diferentes, se aprecia que prevalece en del Carril su espíritu romántico, nunca cauto y siempre exaltado, en medio de geografías que acoisan a sus personajes. Los laboriosos traba-

jadores de *Surcos de sangre* ostentan más de una semejanza con los mensúes de *Las aguas bajan turbias*, pero será a través del sudor, las lágrimas, la pasión de sus criaturas y el castigo físico y feroz donde el cineasta edifique sus intenciones. En ese sentido, Del Carril tensiona las necesidades de sus personajes a través del amor y del dolor, mostrando cuerpos torturados pero también necesitados de afectos. Aun dentro del mensaje directo que caracteriza a algunas escenas de *Las aguas bajan turbias* (especialmente, cuando los mensúes se enteran de la formación de los sindicatos del sur), la película conjuga de manera elegante una historia social (herencia de Soffici) y una historia de amor con connotaciones neorrealistas. Sugestiva reunión entre prostitutas redimidas y mensúes a la búsqueda de su conciencia de clase, este título emblemático de su filmografía, aún hoy, autoriza una revisión urgente. Más adelante, con *La Quintrala*, Del Carril cierra su ciclo de cine social en los 50, retratando la malvada autoridad de Catalina de los Ríos y Lisperguer durante el siglo XVII en Chile, y su amor imposible por el fraile Pedro de Figueroa. Con un excelso barroquismo en la puesta en escena y una recreación de época que nunca cae en el pintoresquismo (como sí ocurría con otros de sus colegas), *La Quintrala*, a diferencia de su archiconocida *Las aguas bajan turbias*, todavía es un film a descubrir para las nuevas generaciones.

Pues bien, si muy pocos recuerdan la vida de la tirana Catalina, al momento del estreno de *Más allá del olvido* (1956), casi nadie dedicó dos horas de su vida para ver una de las grandes películas de la historia del cine argentino.

Con la caída del peronismo, Del Carril va a prisión durante un tiempo y recién puede estrenar *Más allá del olvido* en medio de la dictadura de Rojas y Aramburu. Las críticas de la época no le fueron favorables y el público le dio la espalda, como en 1976 volvería a repetirse la estrategia que devaluara a Leonardo Favio con su extraordinaria *Soñar, soñar*. Por suerte, el tiempo les dio la razón a ambos films, estrenados en contextos desfavorables, con sus responsables silenciados o a punto de exiliarse, omitidos por la prensa gráfica y por un espectador que los había erigido en artistas populares (como directores, cantantes y actores).

La historia de amor necrofilico y sin contemplaciones del aristócrata Fernando de Arellana (el mismo Del Carril) a la búsqueda de la reconstrucción física de su mujer muerta a través de otro cuerpo (Laura Hidalgo, en ambos papeles), constituye el definitivo anclaje del cineasta en el romanticismo terminal esbozado en films anteriores. Con atmósfera pre-*Vértigo* y sus alusiones a otras películas de Hitchcock

Hugo del Carril

FILMOGRAFÍA

Como director, productor y actor
Buenas noches, Buenos Aires 1964

La sentencia 1964

La calesita 1963

Las tierras blancas 1959

Más allá del olvido 1956

Surcos de sangre 1950

Como director y actor

Esta tierra es mía 1961

Amorina 1961

Como director y productor

Las aguas bajan turbias 1962

Culpable 1960

Una cita con la vida 1958

La Quintrala 1955

Como director y guionista

Yo maté a Facundo 1975

Como director, productor y guionista

Historia del 900 1949, guionista bajo el nombre Alejo Pacheco Ramos

Como actor

El canto cuenta su historia 1976

La mala vida 1973

Siempre fuimos compañeros 1973

Amalio Reyes, un hombre 1970

¡Viva la vida! 1969

El día que me quieras 1969

Buenos días, Buenos Aires 1959

La fille de feu 1958, bajo el nombre Allan Lemarie

El último perro 1956

Vida nocturna 1955

El último payador 1950

Historia del 900 1949

Pobre mi madre querida 1948

Buenos Aires canta 1947

La cumparsita 1947

A media luz 1947

La noche y tú 1946

El socio 1946

La cabalgata del circo 1945

Los dos rivales 1944

La piel de Zapa 1943

Pasión imposible 1943

La novela de un joven pobre 1942

Amor último modelo 1942

Cuando canta el corazón 1941

En la luz de una estrella 1941

La canción de los barrios 1941

Confesión 1940

El astro del tango 1940

La vida es un tango 1939

Gente bien 1939

La vida de Carlos Gardel 1939

Madreselva 1938

Tres argentinos en París 1938

La vuelta de Rocha 1937

Los muchachos de antes no usaban gomina 1937





Hugo del Carril interpreta a un mensú en **Las aguas bajan turbias**.

(Rebecca), *Más allá del olvido* da lugar a algunas de las imágenes más recordables del cine argentino de cualquier época.

Silencios, juegos de miradas, utilización de la música con función dramática y nunca con tintes decorativos, pasión, amor, dolor y los planos del retrato de la difunta que gobiernan el caserón donde Arellana vive su segunda oportunidad con una nueva mujer, ya reconstruida a imagen y semejanza de la muerta, manifiestan el conocimiento de Del Carril sobre los ejes del melodrama en su vertiente menos agradable y superficial: la mirada del aristócrata al descubrir a Mónica, al ver sin ver a esa vulgar mujer que le recuerda a su esposa, ya no pertenece a este mundo. El melo, con *Más allá del olvido*, alcanza su máximo aporte estético en nuestro cine.

De ahí en adelante la figura de Del Carril como director aparece disminuida por films menores y esporádicos arrestos de talento. Otra manera de hacer cine, encabezada por Leopoldo Torre Nilsson y luego por la Generación del 60, descrea del clasicismo de los estudios. Peor aun, del Carril es observado sólo desde su condición de peronista leal al líder en el exilio, cuestión que opaca sus siguientes películas. El mundo en los 60 ya era otro y el cineasta vigilado deja algunos rasgos originales en la estructura dramática de *Culpable* (1960) y en su reinterpretación de *Las aguas bajan turbias* a través de *Esta tierra es mía* (1961). También, justo es reconocerlo, apela a la emoción fácil en *Amorina* (1961) y *La calesita* (1963) y luego intenta comprender a las nuevas genera-

Con **Más allá del olvido**, el melodrama alcanza su máximo aporte estético en el cine argentino.

Hugo del Carril comenzó a filmar en los transicionales 50 y dejó sus imágenes en esa década de cambios y transformaciones.

ciones desde su rol paternalista con *La sentencia* (1964). Habrá que esperar hasta 1975, con *Yo maté a Facundo*, su film histórico-revisionista, para encontrar algunos matices de originalidad. El asesinato de Facundo Quiroga, violentando la historia oficial, está narrado desde Santos Pérez, el chivo expiatorio de la época y un personaje con rasgos particulares, lejos de la declamación estentórea de nuestro cine al momento de incursionar en la gran Historia.

Pocos títulos en 35 años de cine demuestran los esfuerzos de Del Carril para comprender los cambios que se produjeron en la sociedad y en el cine argentino. Comenzó a filmar en los transicionales años 50 dejando sus mejores imágenes en esa década de cambios y transformaciones, sobrevivió con cierta hidalguía estética y conceptual en los 60, aun cuando esos materiales hoy aparezcan bastante apolillados por el paso del tiempo. Y, finalmente, terminó su carrera de cineasta en los 70 como ocurrió con otros colegas generacionales (Tinayre, Fregonese, Demare), en medio de la euforia por el retorno de Perón y los muchos peronismos que volvieron en el avión de 1972.

Siguió cantando y grabando tangos, hizo teatro y televisión, construyó su figura a través de la intransigencia y la ética, lejos de los diplomas y homenajes de ocasión, que los tuvo y muchos. Murió en agosto de 1989, al poco tiempo de iniciarse en Argentina una nueva historia en la que, seguramente, habría agradecido no pertenecer. [A]



Surcos de sangre, segundo largometraje de Hugo del Carril.

Un director de novela

El hombre que adaptaba

por **Lilian Laura Ivachow**

Hugo del Carril trabajó en colaboración con el escritor español Eduardo Borrás. La biblioteca heterogénea de Borrás —con narradores tan disímiles como Rodenbach, Varela, Sudermann y Verbitzky— fue su tenaz surtidor de historias. Borrás guionó diez de los quince largometrajes de Del Carril y fue el responsable de otros libros del cine argentino como *La bestia humana* de Tinayre y *El rufián* de Enrique Arbit.

Películas como *Surcos de sangre* y *Más allá del olvido* se basan en novelas del siglo XIX. Decía André Bazin poco antes de que Del Carril despuntara como director: “Que el cine haya aparecido después de la novela no significa que vaya tras sus huellas y en su mismo plano”. De la mano de Borrás, Del Carril fue tras la novela decimonónica sólo como punto (temático) de apoyo para definir un

estilo y plasmar una mirada. Su visión se arraigó al valor legendario de la tierra, a la figura mitificada de la madre, a la reivindicación de la justicia social.

Surcos de sangre (1950) es su segundo largometraje y se basa en *La dama gris* (1888) de Hermann Sudermann. Todo lo que debe tener una novela naturalista está en *La dama gris*: el destino es implacable y desde el centro del texto fluye la conciencia atribulada de un hombre timorato. El alma sensible se ennoblecce por el “aislamiento” y se temple a raíz de sus tempranas adversidades (valores heredados de la literatura escandinava: la reacción individualista y el deber hacia uno mismo). Pero salgamos de las definiciones de la historia para decir que es una novela envejecida y que alguna sagaz especulación no la hace menos tediosa. Esta “dama gris” del título no es más ni menos que una aparición palurda,

parangonable al ángel de la guarda de Cristina Alberó que en *Andrea Celeste* (Abel Santa Cruz, 1979) visitaba a la entonces niña Andrea del Boca.

Surcos de sangre es una noble película de Del Carril, impregnada del preeminente paisaje de la precordillera. La mágica “dama gris” se elimina y el fatalismo no se liga a la inexorabilidad del destino funesto. Una inclusión interesante es la de los campesinos labradores, que exigen en forma organizada al estafador Esteban Fontán la devolución del dinero que les quitó con la promesa de comprar una máquina para explotar el carbón de los pantanos. En una contundente escena, Pablo Fontán (Del Carril) enfrenta a su padre, intercede a favor del reclamo con entereza y responde con su ganado y con su cosecha íntegra.

Este reordenamiento social que se avizora

en *Surcos de sangre* reaparece en la *Las aguas bajan turbias*, la más conocida de sus películas. Basada en la novela *El río oscuro* (1943) del periodista Alfredo Varela, la explotación de los mensúes en los yerbatales misioneros es el tema principal que la película preserva en medio de cambios notables.

En *El río oscuro* llegan al yerbatal fugitivos brasileños en la revolución de Prestes y son ellos quienes hacen reaccionar a los trabajadores argentinos ante las injusticias que padecen. En *Las aguas bajan turbias* son los propios obreros quienes reaccionan y fundan el sindicato, como se ve en la escena en que los mensúes explican el significado de unión y poder sindical mediante un tronco de lapacho. El trato a la mujer es acentuadamente diferente al de la novela, en donde es víctima de la insensibilidad de los mensúes, víctimas a su vez de los explotadores. En *Las aguas bajan turbias*, Peralta es amable y protector con la mujer y asume un hijo que no es suyo, mientras que en *El río oscuro* Moreyra es brutal, la utiliza como instrumento sexual y la abandona.

Pero el punto polémico es el *happy end* o "final peronista", en donde tras la unión y organización los mensúes derrotan a las fuerzas patronales. Mientras que el Moreyra de la película huía solo, en *Las aguas bajan turbias* los protagonistas escapan juntos tras vencer al último capanga. Peralta y Amelia esperan un hijo que —aunque presunto fruto de una violación— nacerá en una patria nueva. La familia argentina es el pilar de la construcción de una patria libre. Una voz en off que aparecía al comienzo de la película ("la promesa de una patria más grande y más justa donde los hombres no fueran esclavos") reaparece al final, dando cuenta de uno de los modos de intervención del peronismo: la imposición de "enmarcar" la película aludiendo a un presente promisorio y a un pasado funesto superado, que se ve además en películas como *Barrio gris* (Soffici, 1952) y *Deshonra* (Tinayre, 1953).

Hay que aclarar que Varela estaba preso durante gobierno de Perón a causa de su "ideario comunista". Que desde la cárcel colaboró con Del Carril y Borrás, y que, como consecuencia de esta mutua colaboración, Raúl Apold (al frente del organismo encargado de la propaganda y censura) prohibió incluir en los créditos el nombre de Varela.

Un ejemplo de película apartada de los temas sociales es *Una cita con la vida* (1958), basada en la novela *Calles del tango* (1953) del lúcido narrador Bernardo Verbitzky. Del Carril no logra, ni por asomo ni simplificada-mente, dar cuenta de la novela de Verbitzky. Aunque si oponerse sustancialmente.

Calles de tango singulariza un mundo femenino y uno masculino, subraya la "fanfarronería de la ignorancia" y la prepotencia propia de los grupos de barrio mientras que en la película la barra de amigos es pura camaradería. Movidas extrañas de Del Carril-

Borrás, con impronta tanguera: el Luis de la novela es, guste o no guste el término, un intelectual, limitado por sus circunstancias de vida y deslumbrado por lecturas cuyos alcances no logra compartir con su grupo de amigos, salvo con uno o dos. En la película, el intelectual se reemplaza por otro personaje, más bien palurdo. Alguien a quien el Luis de film (Enzo Viena) irá a refutarle que "la vida es mejor maestra que los libros".

Dejo lo mejor para el final, que es *Más allá del olvido* (1956) que toma la novela *Brujas, la muerta* (1892) del poeta simbolista belga Georges Rodenbach. Además de declaración de amor a una ciudad (que desata una moda literaria de gran extensión al dar origen al tópico y mito de la "ciudad muerta"), *Brujas* es la incansante pasión necrofílica de un hombre que no se sobrepone a la pérdida de su mujer. El destino lo reúne con otra, físicamente idéntica a la anterior pero ordinaria y ruin, a la que ahorca con las trenzas de su amada muerta. Vuelvo a leer *Brujas, la muerta* y encuentro una novela intensa, extraordinariamente intensa y consistente, con un lenguaje pletórico y desbordante que se abre en el tiempo.

La adaptación de Borrás completa la trama original con fines cinematográficos, mantiene la obsesión del hombre ante el recuerdo de su esposa muerta, desordena el acaecer de los hechos dispuestos por Rodenbach (licencia que no se había tomado en *La dama gris*), desarma el extenso monólogo interior incorporando escenas y personajes nuevos. Blanca, la mujer pura (Laura

las dagas encendidas con fuego es exquisitamente cinematográfica. La cara pintarrajeada de Hidalgo devenida bataclana se ilumina a la vez que se descubre.

Del Carril compone cada plano con objetos que se corresponden: el retrato, los espejos, la cajita de música. Las luces crean una atmósfera extraña y fatal. Una penumbra envolvente que se expande con los focos lumínicos dispuestos armónicamente en el fondo. Las habitaciones acotadas y asfixiantes de la mansión se amplifican con los permanentes cambios de ángulo y posición de la cámara y con sus movimientos lentos y precisos. Cada plano está compuesto y planificado: vemos a Mónica de espaldas mirando el retrato. Luego la vemos de frente mirando hacia una cajita de música. Luego vemos a través de la cajita de música; Mónica a la izquierda empuñada y de perfil mirando arriba a la derecha, hacia el retrato (iluminado) de la muerta que desde la oscuridad la acecha. Poco después volverá a sonar la música de Tito Ribero (compuesta sobre el vals 3 en La menor de Chopin) que insistentemente evoca el pasado. Y si el romanticismo de *Brujas...* acumula en su prosa un excedente verbal, qué mejor que los diálogos que se desgranar puntillosamente melodramáticos para rescatar sus excesos: "Los faroles cuyas llamas sangran en la sombra; las campanadas que deshojan lánguidamente flores de bronce".

Muchos insisten en el parecido de *Más allá del olvido* con *Vértigo*. Aunque la puesta tiene mucho de *Rebecca*, de *Luz que agoniza* y tendrá más de otras películas que nunca vi. Pero

La fusión entre novela y cine sirvió para transmitir los símbolos poderosos del siglo XX. **La dama gris, El río oscuro, Calles de tango y Brujas, la muerta** son algunas de las novelas ocultas tras las películas de Hugo del Carril.

Hidalgo) aparece en pleno idilio con su esposo Fernando (Del Carril), cabalgando por los bosques que cercan la estancia suntuosa.

Pero una inclusión reveladora es la del hampón-circense Mauricio Pontier (Eduardo Rudy), totalmente ausente en la novela. Pontier aparece junto a Mónica, la mujer impura y reaparece cuando la mata al final. Pontier es el asesino en la película mientras el protagonista (Del Carril) queda exento de culpa. El melodrama acentúa sus límites; el mal se desplaza a otro y la imagen de Del Carril se salvaguarda en torno al bien y al heroísmo.

Pero si Borrás visionó y aprovechó el potencial de la novela de Rodenbach, fue Del Carril quien consumó la puesta en escena. La aparición de Laura Hidalgo en el momento en que Mauricio Pontier le arroja

me sigue desvelando su matrimonio declarado con la novela de Rodenbach; esa expresión extrema de mareo y desahogo que Del Carril revive respiración boca a boca.

Es imposible que una obra pueda expresar adecuadamente a otra. Esto no lo digo yo. Lo dijo Dovjenko en *La palabra y el escritor en el cine*. Pero Del Carril resucita a la vez que perfecciona. Revive *Brujas, la muerta* y la trae al siglo XX. La actualiza y a su vez descubre su correlato lumínico y sonoro. (¡Es cuando las traducciones superan a los originales!) Por eso es bueno que esta novela belga haya llegado a la España finisecular; haya traspasado las fronteras de la francofonía y caído en las manos de algún traductor (¿Andrés Guilmain? ¿Cansinos-Assens?). Y desde la maleta de Eduardo Borrás cruzó el océano. Y todavía respira embalsamada en *Más allá del olvido*. [A]

No tantas nueces

El hombre del sombrero opina sobre Masumura

por Jorge García

En vida de Akira Kurosawa, el más o menos puntual estreno de sus principales películas –algo que provocaba que se conociera ocasionalmente algún otro título de realizadores nipones– era la principal fuente de aproximación a una filmografía tan rica y variada como la japonesa. Fue así que la obra de los más grandes maestros de ese origen (Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Mikio Naruse) sólo fue vista, aunque de manera parcial y fragmentaria, a través de los imprescindibles ciclos organizados por la Cinemateca Argentina en el Teatro San Martín. También por esa vía llegaron películas de Shohei Imamura, el más contemporáneo Kiyosi Kurosawa y títulos aislados de algunos otros realizadores recientes que permitieron un mínimo acercamiento a films muy poco conocidos en Occidente y –qué decir– en Latinoamérica. De allí que sea muy acertada la imagen del iceberg que utilizara Diego Brodersen en el N° 158 de *El Amante* para referirse a una filmografía que, salvo por algunos títulos ocasionales, permanece como un tesoro a descubrir para los cinéfilos. Baste mencionar, entre otros, a directores como Goshō, Suzuki, Kinugasa, Ichikawa, Kinoshita, Yamada, Oshima, Yoshida, Shindo o Shinoda para darse cuenta de la ignorancia que existe en estos lares acerca de una de las cinematografías más importantes del mundo. Entonces, no cabe menos que alegrarse por el ciclo dedicado a otro realizador nipón ignoto, Yasuzo Masumura, integrado por diez largometrajes y un episodio de otro, todos pertenecientes a la primera etapa de su filmografía, que presentó, una vez más, la Cinemateca en el TGSM. Pero si es justo celebrar la posibilidad de aproximarse a la obra de un cineasta desconocido, con más de cincuenta películas

en su haber, no cabe sino también sorprenderse ante la desmedida exaltación –previa a la muestra– vista en algunos matutinos y en la nota de Brodersen antes mencionada (aquí les quiero contar en secreto que el entusiasmo incondicional de Diego por el cine oriental –en particular en su variante de géneros, de la que es un profundo conocedor– lo lleva en ocasiones a una suerte de estado de éxtasis no necesariamente compartible) que, una vez visto el ciclo –en mi caso, ocho películas–, aparece como bastante exagerada. Y si hago esta afirmación es porque, al menos los títulos exhibidos, lo colocan a bastante distancia de lo conocido de Imamura, Suzuki o el mismo K. Kurosawa, no digamos ya de los grandes maestros. No es que uno pretenda encontrar obras maestras a la vuelta de cada esquina, pero los films vistos de Masumura, aun los mejores, no lo colocan por encima del nivel de un artesano ecléctico y en ocasiones competente; no hay una visión del mundo ni un estilo visual definido que permita caracterizar sus películas como originales y/o personales. Es cierto que su primera película, *Besos*, 1957, para mi gusto una de las mejores del ciclo, tiene una frescura, una falta de pretensiones y una exacta utilización de los exteriores que anticipan elementos de la Nouvelle Vague francesa; que en algunos pasajes de *La escuela de espías de Nakano*, 1966, se puede percibir la ácida crítica a determinadas pautas culturales y tradicionales de la sociedad japonesa, que es presentada como uno de los rasgos sustanciales del cine del realizador; y que también en *La bestia ciega*, 1969, en particular en su primera hora, Masumura consigue, con una exacta utilización de los espacios, un clima agobiante y opresivo, aunque también son notorias su manifiesta tendencia al subraya-

do de las situaciones y cierta reiteración en sus recursos de puesta en escena, como el abuso en la utilización de planos cortos. Pero también hay que señalar que sus aproximaciones a la comedia, en su variante satírica con presuntas connotaciones críticas en *Gigantes y juguetes*, 1958, o más romántica y ligera en *La mujer que tocó las piernas*, 1960 (una película que, vaya uno a saber por qué razones, conoció dos versiones anteriores, ya que la historia no parece demasiado interesante), muestran a un realizador sin *timing* para el género, y los resultados son relatos carentes de ritmo y bastante aburridos. Tampoco *Con miedo a morir*, 1960, su aproximación a los films con yakuza –más allá de la indudable curiosidad que supone el protagónico del notable escritor Yukio Mishima (una figura emblemática de la literatura japonesa moderna)– muestra elementos que excedan las convenciones conocidas, y en cuanto dos de sus títulos más famosos, *Manji*, 1964, y *El tatuaje*, 1966, la primera –basada en una novela de Junichiro Tanizaki escrita en 1930 y considerada muy audaz– tuvo diversas dificultades con la censura antes de su traspaso a la pantalla, pero los resultados no están a la altura de las expectativas ni de la fama del film, ya que se trata de una obra que oscila entre la comedia y el melodrama sin lograr encontrar casi nunca su tono; y en cuanto a la segunda, la historia de una mujer a la que un tatuaje convierte en una suerte de monstruosa *femme fatale*, podría haber sido una obra maestra del sadismo, pero se queda a mitad de camino, con algunos momentos logrados pero otros carentes del ritmo y el clima adecuados. Sintetizando, nos encontramos con un director al que se podría caracterizar como interesante, pero lejos del nivel que define a los grandes realizadores. [A]

El trabajo de la crítica

Estilos y estrategias en la escritura sobre (y del) cine

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



Crónicas

Ecuador, 2004

DIRIGIDA POR Sebastián Cordero



Batalla en el cielo

México, 2005

DIRIGIDA POR Carlos Reygadas



Soy Cuba, el mamut siberiano

Soy Cuba, o mamute siberiano

Brasil, 2004

DIRIGIDA POR Vicente Ferraz

Nuevas tradiciones peruanas

por **Eduardo A. Russo**

El cielo de Lima es una cosa extraña, imperturbable en su color definido por los locales como “panza de burro”, deja pasar al sol muy de tanto en tanto y se convierte en un llamado continuo a meterse en los cines. De allí una buena razón climática para la proverbial cinefilia limeña, que este año vivió a comienzos de agosto su segundo festival Elcine –novenno encuentro latinoamericano– del que acercamos estos apuntes.

El año pasado fue el del salto, de Encuentro Latinoamericano a Primer Festival. Ahora, ya encaminado en ese rumbo, se acerca en la próxima edición a cumplir su primera década, y si así continúa, se afianza como uno de los principales miradores para avistar por dónde está pasando lo más interesante que se produce en el continente. Una reciente pero ya firme nueva tradición peruana. Este año, el festival Elcine trajo novedades. Más películas (un centenar), más premios –el del público, el de la crítica, ópera prima, documental, mejor actuación femenina y masculina, mejor guión y fotografía, entre otros– y más público: se estimó en unas cincuenta mil personas la asistencia a las salas, más que las del año pasado. Y entre ellas destacó la recuperada sede del céntrico y enorme cine Metro, que se restauró especialmente para la apertura de esta edición y despertó los suspiros de los veteranos, siempre memoriosos de esos espacios testigos de viejas pasiones y que en los últimos años son sólo escenario de las sanaciones y diezmos masivos de las iglesias electrónicas.

En esos diez días de agosto no faltaron los homenajes: el festival apuesta a una doble vía

de conexión con el cine, que tal vez justifique su innegable impacto en un público muy amplio (las localidades agotadas en muchas salas se repitieron cada día). Por una parte, con los homenajes apunta a las largas trayectorias, en una propuesta despojada de todo valor de descubrimiento pero con ánimo celebratorio; por otro lado, sigue apostando a mostrar películas intransigentes, desafiantes de las expectativas del público medio y promovidas por un verdadero impulso crítico, fiel a la ejemplar tradición cinéfila limeña. Los homenajes fueron más variados que en años anteriores. Fernando Trueba y Cecilia Roth, pero también Patricio Guzmán y Bibi Andersson, dieron color variado a este costado de reconocimiento, que fue desde la incontenible simpatía y modestia de Andersson y la nostalgia locuaz de Trueba, hasta la discreción de Guzmán y la ausencia de Roth, a quien aparentemente los más de 3.500 metros de altura en el Cusco o cierta salsita sospechosa comida por allí arriba dejaron fuera de combate, por lo que apenas participó de una entrevista inicial en el *El placer de los ojos*, el incisivo programa de tervé de Ricardo Bedoya, y su fugaz presentación de la inclasificable y legendaria *Arrebato* (1982), de Iván Zulueta. Reemplazando a la homenajead a en el cierre –también como invitado especial– estuvo Darío Grandinetti, algo contrariado por tanta película con actores no profesionales, desde los protagonistas de *Batalla en el cielo*, de Carlos Reygadas, pasando por los de *Familia rodante* y terminando con Bombón, de *El perro*, de lo que dejó constancia toda vez que se le requiriera opinión sobre el asunto.

La muestra competitiva de ficción contó este año con menos peso específico que en el anterior. Algo afecta la consistencia de estos relatos, si bien resaltaron las ideas y libertad manifiestas por *La sombra del caminante*, del colombiano Ciro Guerra, *Crónicas*, del ecuatoriano Sebastián Cordero, y la consecuente *El corazón de Jesús*, del boliviano Marcos Loayza. Todas inscriptas en el territorio independiente, con margen para inquietar o seducir a los espectadores, y desprovistas del espíritu de cálculo de la más vistosa *Batalla en el cielo*, que a pesar de obtener al final el premio de la crítica, nos despierta tanto el reconocimiento del virtuosismo de Reygadas en el trabajo con sus materiales (el sentido plástico, el trabajo casi experimental con el sonido) como las reservas en cuanto a sus milimétricas maniobras de shock sobre el espectador. Sí le rescatamos algo en lo que pocos parecen reparar, y que faltaba en la solemne *Japón*, un humor tortuoso, retorcido y jodón que tal vez sea su última verdad, en sintonía con un Reygadas, que se divierte zumbón ante cada intento de preguntarle algo en serio. Mientras el premio de la crítica recaía en Reygadas, el del público –incómodo con los escozores provocados por las exposiciones corporales del mexicano, aunque no tanto, después de todo– decidió volcarse a las demagogias de *El matrimonio de Romeo y Julieta*, de Bruno Barreto, con sus pasiones shakespearianas apoyadas en rivalidades futboleras, y el premio de ópera prima fue para la simpática aunque irremediablemente menor *Temporada de patos*, de Fernando Eimbcke.

Mientras tanto, susurrando a quienes se



La sombra del caminante

Colombia, 2004

DIRIGIDA POR **Ciro Guerra**



El corazón de Jesús

Bolivia, 2003

DIRIGIDA POR **Marcos Loayza**



El caudillo pardo

Perú, 2005

DIRIGIDA POR **Aldo Salvini**

le acercaron, pasaba en alguna proyección la imprescindible *El cielo gira* que, como ciertamente definió Oscar Contreras, fue la más importante película en idioma castellano exhibida en este noveno festival Elcine.

Como viene ocurriendo de modo constante en unos cuantos festivales, la franja de documentales latinoamericanos aportó mayores cuotas de riesgo y novedad que las ficciones, las que misteriosamente acostumbran decaer o perder el rumbo a mitad de camino, cuando no salir definitivamente desorientadas.

Las potencias del cine volaron alto en films como la notable *Soy Cuba: el mamut siberiano*, del brasileño Vicente Ferraz, con su alquimia entre investigación, sensibilidad y pasión por el cine, o en *Estamira*, de su compatriota Marcos Prado. La sección doc del festival también tuvo su cuota de efervescencia preelectoral cuando algunos documentales norteamericanos encararon el asunto Fujimori. Como un Menem más sombrío pero vitaminizado, el prófugo y aún temible "chino" dejó caer su sonriente sombra sobre el festival en un par de films que aportaron la dosis caliente de debate, incluso de campaña con gringos matices. Pamela Yates, productora de Michael Moore durante la década anterior, presentó su *Estado de miedo*, basado en las investigaciones de la Comisión por la Verdad y la Reconciliación sobre la represión fujimorista. En la vereda opuesta, Ellen Perry, posando de hija dilecta de Walter Cronkite y proclamando su objetividad inquebrantable, expuso su nada disimulada apología chinesca en *La caída de Fujimori*, donde es seducida por el Hombre que acabó con el terrorismo en Perú y mira la Historia

desde costas ventosas cual monarca en el destierro, esperando ser nuevamente convocado por sus súbditos. Perry, con su sonriente arrogancia y su televisiva incompetencia como documentalista, fue la presencia irritante de una sección del festival que vio pasar una buena cantidad de obras de valor: *El caudillo pardo*, de Aldo Salvini, con su retrato de un delirante nazi limeño; la honestidad y discreción de Guadalupe Miranda en *Retratos desde el encierro*, con sus historias de delinquentes femeninas en un penal de Guadalajara; y *Oscar*, del argentino Sergio Morkin, en su seguimiento de las insólitas intervenciones urbanas de un taxista justiciero ante la polución visual de la publicidad gráfica callejera. A estos se sumaron los veteranos Arturo Ripstein en *Los héroes y el tiempo*—donde retoma, luego de más de tres décadas, a los protagonistas de su doc *Lecumberri*— y Solanas con sus solitarias *Memorias del saqueo*. Fuera de la muestra competitiva también brillaron los docs del sueco Mikael Wiström, *La otra orilla* y *Compadre*, en la franja dedicada a la revisión del cine sueco. Allí se vieron dos inevitables Bergman: *Persona* y *Cuando huye el día*, que permitieron a Bibi Andersson admitir que no era la muchacha horrible que creía entonces, junto a una algo irregular selección de films de los últimos años. Así como hubo una zona sueca, también hubo una —y abundante— sección chilena, acompañada de nutrida delegación. Silvio Caiozzi con *Cachimba*, Miguel Littin con *La última luna* y Patricio Guzmán (del que se presentó una retrospectiva acompañada de una *masterclass*) sumaron a Alex Bowen con *Su mejor enemigo*, que

junto a otros films demostraron —como pasó el año pasado con *Machuca*— que la sintonía del cine chileno con el público se extiende a Perú, por más que las noticias insistan en tensiones fronterizas. En cuanto a las ficciones locales, fue un año de escepticismo: en una selección frustrante, no hubo nada como la irrupción del memorable *Días de Santiago* en 2004.

Otras franjas alternativas permitieron a los asistentes a Elcine las navegaciones más específicas. Un ciclo Paolo Virzi —el mismo que anduvo por Buenos Aires hace poco tiempo—, la muestra de los 20 años de Fonds Sud, algo diferente de la que vimos aquí, más otras dos secciones de visión necesaria, donde se notó la mano experta de la Filmoteca de la PUCP, como *Ese bello cine desconocido*, con films de Kiarostami, Samira Makhmalbaf y Yilmaz Guney, entre otros, o la más ecléctica *Presentaciones imprescindibles*, que reunió a unas cuantas películas que encontraron allí un test de anticipo a su estreno comercial.

Como ya es costumbre en esta tradición que ha abierto en su casi década de vida el festival, las exhibiciones de Lima se redoblaron en las ciudades de Piura y en Villa Salvador, distantes en la geografía peruana. Y al final, como viene ocurriendo, su director Edgar Saba repasó feliz la lista de films comprados por el festival para su estreno y distribución regional, continuando la tarea de sostén de ese elemento crucial para la supervivencia del cine que es la posibilidad de salir al encuentro de sus espectadores, mediante una valiente política de exhibición que desafíe a la lógica especulativa de las multisalas. [A]

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

DVD



Relaciones prohibidas

Ma mère

Francia/Portugal/Austria/España, 2004, **DIRIGIDA POR** Christophe Honoré, **CON** Isabelle Huppert, Louis Garrel, Emma de Caunes. (Transeuropa).

Sin cesar, el terror se renueva con la vejez que avanza.

Incesantemente nos devuelve al origen. El origen que atisbo al borde de la tumba es el cerdo que hay en mí, ese cerdo que ni la muerte ni el oprobio son capaces de asesinar. El terror al borde de la tumba es divino, y me sumerjo en el terror, de quien soy hijo.

Georges Bataille, Mi madre.

Hay una única forma de acercarse al universo de *Relaciones prohibidas*: olvidar por completo que se trata de una adaptación de *Mi madre*, la novela póstuma de Bataille. Poco de la prosa muchas veces insolente, algunas otras delicada, siempre penetrante del hijo bastardo de Nietzsche y Sade, agente provocador dilecto de la intelectualidad posestructuralista, puede adivinarse en las imágenes del film. Corrección. Hay dos maneras de ver *Relaciones prohibidas*: absor-

ber su trama como un tratado enciclopédico sobre las pasiones, obsesiones y perversiones que rodean a los personajes, o bien adoptar un modo de apreciación lúdico, más cerca de los latigazos de *Historia de O* que de las vejaciones de *Los infortunios de la virtud*. Es interesante notar cómo, durante los últimos años, la línea desembozada y chabacana que venía dominando al cine francés erótico desde los años 70 –de Roger Vadim a *Emmanuelle*, del softcore vampírico de Jean Rollin al porno con ansias literarias de Marc Dorcel– ha encontrado un nuevo compañero en esta clase de películas que intentan integrar en igual medida, con mayor o menor honestidad y éxito, las inquietudes filosóficas con las pulsiones sexuales. Algo así como reflexionar sobre el sexo mientras se coge con el intelecto.

Hélène (Isabelle Huppert en otro de sus roles “escandalosos”) es una mujer de unos cincuenta años que ha dedicado gran parte de su disipada vida a disfrutar (y sufrir) todos los placeres sexuales imaginables, un ser para quien los límites morales fueron creados específicamente para ser quebrados. La aparición, luego de años de ausencia, de su hijo Pierre –un joven que recién comienza a abandonar su adolescencia, completamente virgen a las investigaciones cor-

porales de su madre– es el disparador de una historia que descansa sobre el erotismo sin resultar erótica, sino todo lo contrario. La escalada de amancebamientos e iniciaciones varias –que incluyen el terreno del sadomasoquismo bien entendido, alejado de la réplica mediática y popular de los cueros y látigos *fashion*– se acerca sin prisas a un final trágicamente clásico, cuando el goce sensorial choque frontalmente y a alta velocidad con el tabú cultural. Orgías, incesto, masturbación necrofilia, esclavitud sexual, coprofilia... Algunos de los temas que el realizador Christophe Honoré abarca con pulcritud, seguro de que sus ideas provocadoras harán roncha en una franja del público liberal y bienpensante. Lejos de la pornografía –que sus pudorosas imágenes reclaman a gritos–, *Relaciones prohibidas* semeja, si el espectador decide tomarla seriamente, a una persona que se pasea desnuda en medio de una convención religiosa: seguramente logrará crispas la sensibilidad de casi todos los presentes. Pero si las expectativas no son altas y se la aprecia como película *risqué* involuntariamente cándida (y algo *camp*, si se me permite la proliferación de bastardillas), es posible disfrutarla como pequeño placer culpable. **Diego Brodersen**

Érase una vez en América

Once Upon a Time in America
EE.UU., 1984, 227'.

DIRIGIDA POR Sergio Leone, CON Robert De Niro, James Woods, Elizabeth McGovern, Treat Williams.

Si llevar a la pantalla la novela autobiográfica *The Hoods*, de Harry Grey, fue para Sergio Leone la ilusión de toda su carrera, las tribulaciones sufridas a raíz del estreno en los Estados Unidos de su adaptación, *Érase una vez en América*, ayudaron a que, problemas cardíacos mediante, su vida terminara tempranamente, cuando apenas tenía 60 años. Luego de que los estudios redujeran una versión inicial de seis horas a poco más de dos horas con el imperdonable pecado extra de reordenarla cronológicamente para hacerla lineal, la película fue recibida con malas críticas y poca aceptación del público. Fue elegida en alguna votación como la peor del año, lo cual es bastante paradójico considerando que la versión que se vio en Europa, de casi cuatro horas y con el rompecabezas temporal tal como lo había pensado el director, aparece sistemáticamente entre las mejores de la historia (y en mi lista personal, publicada en *El Amante* 150, figura en el top ten).

Precisamente ésa es la versión ahora editada en DVD en dos discos, acompañada por un documental de 19 minutos sobre Leone y con la posibilidad de ver la película escuchando los comentarios —no demasiado inspirados— de Richard Schickel, crítico histórico de la revista *Time*. Probablemente los valores de la edición estén no tanto en los extras —más allá de que la simpatía de James Wood hace un poco más jugoso el documental— sino en la posibilidad de apreciar la exquisita cromática tarea del director de fotografía Tonino Delli Colli (con un hermoso sepia en el segmento ambientado en 1911) y la precisa y



maníaca tarea de Leone en la banda de sonido, realizada por la música de Ennio Morricone, quizás la más bella que se haya escrito para un film.

Érase una vez en América es la película nostálgica por excelencia. Cuenta la historia de un grupo de amigos judíos de New York, sus andanzas como pillos infantiles y su crecimiento como delincuentes al servicio de la política, la mafia y los sindicatos. Pero más allá de eso, la película trata sobre el paso del tiempo, la amistad, las traiciones y la muerte. Estructurada en tres épocas (1911, 1922 y 1968) separadas por dos largos hiatos marcados

Arriba, fotogramas de *Érase una vez en América*. Abajo, Leone en el set de filmación.



por la ausencia de Noodles, el personaje que en su madurez encarna Robert De Niro, la película puede también interpretarse como el largo sueño opiáceo del mismo personaje. Si el estilo de Leone es la exageración, al punto de que en uno de sus westerns el clásico duelo se da de a tres y la espera previa al disparo puede durar 20 minutos, en *Érase una vez en América* el exceso está puesto en la ambición épica, en el anhelo de abarcar la historia de una vida poniendo en escena el dolor por la pérdida de la juventud. La estructura temporal es tan compleja que parece difícil anclar un presente desde el cual se pueda hablar de flashbacks: todo es presente y pasado a la vez, lo cual termina siendo la más perfecta y cinematográfica definición de la nostalgia.

Y para una película con esa carga de melancolía, el tiempo ha pasado en la medida justa: verla hoy, a más de 20 años de su realización, no sólo nos permite a quienes tenemos la edad suficiente recordar cómo éramos en aquel entonces sino apreciar que muchos de quienes protagonizan *Érase una vez en América* estaban en su plenitud no sólo actoral sino física. Basta ver la frescura de los rostros de Robert De Niro y James Woods, lamentarnos porque de las pantallas hayan desaparecido la espléndida Elizabeth McGovern, Treat Williams y hasta Tuesday Weld, o comprobar una vez más que el malogrado Danny Aiello fue siempre un gran actor de reparto y que su muerte temprana fue una pérdida para el buen cine norteamericano. Pero si uno quiere comprobar que el tiempo ha pasado, que los cuerpos no son eternos e inmutables sino que se metamorfosean imperceptiblemente en el día a día pero en forma apreciable cuando uno pega estos saltos, basta con ver a una encantadora, fresca y adorable Jennifer Connelly de 13 añitos, ya con todas las virtudes (bueno, no todas) que después la convertirían en una hermosa mujer.

Gustavo Noriega

Duma

Duma

EE.UU., 2005, 100'. **DIRIGIDA POR** Carroll Ballard, **CON** Alex Michaeletos, Eamonn Walter, Hope Davis, Campbell Scott. AVH

La frase –no por conocida menos exacta– dice: “hasta el más pequeño felino es una obra de arte”. La pronunció Leonardo Da Vinci y me la apropio levantando el derecho de tocayismo, que seguramente no existe. Tengo dos gatos y sé de lo que hablo: uno puede quedarse horas mirando a Keaton y Tomi hacer cualquier cosa, incluso dormir (como dice Liniers, es hipnótico mirar a un gato dormido). Pasa con cualquiera de estos bellos ungulados: pasa con el rantifuso que se duerme encima del auto de enfrente y con el magnífico león, con el nervioso tigre y –cómo no– con el Match 5 de los gatos, el cheetah.

Aclarado el punto de que me gustan los gatos, vamos a hablar de Carroll Ballard. Si viviera, seguramente Da Vinci habría dicho “cada película de Carroll Ballard es una obra de arte”. Da la casualidad de que esta paráfrasis es absolutamente cierta. Ballard, ex compinche en los inicios de Zoetrope del patriarca Francis Ford Coppola, ha realizado pocos largos, todos ellos relacionados con el mundo natural. Este hombre de filmografía exigua sabe qué se esconde de llamativo, de extraordinario en lo salvaje. Su manejo de la narración es tan ajustado que logra que lo documental se acople sin esfuerzo a la dinámica del relato. Es lo que



sucede con *El corcel negro*, con *Los lobos no lloran* y con *Volando a casa*. Lo que llama la atención de *North*, su film sobre corredores de regatas, es que no hay animales: Ballard en ese film se concentró exclusivamente en los humanos y los miró como verdaderos habitantes del mundo natural: basta ver sus gestos.

Es frecuente que una historia “con animales” tenga a un niño como protagonista. Ballard disecciona en cada film ese lugar común: la razón de tal comunicación es que tanto el niño como el animal, en la civilización, viven una instancia de aprendizaje. Eso es lo que los une. Lo que los separa es que aprender implica, para el hombre, asimilarse a la sociedad y para el animal, alejarse de lo humano. Lo que Ballard postula en sus películas es que la comunicación entre humanos y bichos es siempre posible, en tanto y en cuanto no

se “humanice” al animal, sino se lo comprenda. Y que esa comprensión viene exclusivamente de la observación: el cine, entonces, sería la única herramienta capaz de registrar ese diálogo forzosamente carente de palabras –donde las palabras recobran su fuerza de puro sonido–. En *Duma* –película donde el contrapunto entre el espacio urbano y la sabana o la selva es fundamental y que requiere de la pantalla amplia para ser apreciado como corresponde– la aventura del niño que devuelve al cheetah que conoce desde cachorro a la selva es el registro de estos aprendizajes múltiples. La naturaleza, los vientos y las personas conviven en un plano de igual importancia. Es interesante que el encuentro entre el niño fugitivo Xan y el negro Rip, al mismo tiempo, traiga a la memoria a Huckleberry Finn, esa otra historia de un encuentro con la natu-

raleza y el salvajismo. No hay golpes bajos, no hay soluciones fáciles, aunque sí soluciones sencillas. No hay un solo plano “bonito y gordito” de los felinos para el “ah” de la platea (bueno, sí hay algunos cuando *Duma* es un bebé, pero la culpa no es de Ballard). Cuando el cheetah corre, nos emociona cada pelo, cada músculo en movimiento, cada paso. Tales imágenes nos permiten comprender y completar la empatía con el protagonista, su amor por ese animal al que, por una llamada de deber moral, decide respetar. *Duma* es una gran película de las tantas que la hipertrofia de los tanques nos impide ver como corresponde en un gran cine. Por lo demás, además de bellos felinos, están Campbell Scott y Hope Davis, lo que demuestra que no es exagerado decir que es una gran película.

Leonardo M. D'Espósito

NO TE CONFIRMES 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.

Francés para Amantes

- Traducción e interpretación
- Cursos de lectocomprensión

María Valeria Battista

Informes valebattista@fibertel.com.ar o al 4433- 0125



La máquina de vapor

Steamboy

Japón, 2004, 127', producción de dibujos animados japonesa **DIRIGIDA POR** Katsushiro Otomo. (LK-Tel)

El mundo de la animación se está dividiendo rápidamente en dos mundos: el del dibujo animado en 3D y el mal llamado animé, o sea dibujo animado japonés. En una época, los nipones hacían cosas bastante precarias cuya fuerza estaba en el plano dibujado. Pero tiempos, máquinas y dineros han corrido lo suficiente para que ya no sea así. *La máquina de vapor* fue publicitada como la película de animación japonesa más cara de la historia, y no cabe duda de que los 22 millones de dólares que costó están en la pantalla. Si cabe otra duda: si tanto gasto vale la pena. Esta es una historia de ciencia ficción ambientada en un siglo XIX de fantasía, un poco como *La invención diabólica*, de Karen Zeman, es decir, homenajeando gráficamente a Verne y Wells. La trama es tan disparatada y compleja como la de cualquier fantasía cyberpunk, y el trasfondo de todo esto es la sempiterna desconfianza hacia la tecnología. El film se ve bello y nuestros ojos se disparan en todas direcciones. Y aquí es donde reside el mayor de los problemas: el lujo es tan poco funcional a la trama del film que lo termina aniquilando. Otomo vuelve a las obsesiones que arrastra desde historietas como *Domu* en los lejanos 80 o la clásica serie Akira, adaptada a la pantalla por él mismo. Pero lo que en esas obras era síntesis o la creación de un mundo coherente a través del detalle tecnológico aquí queda como mero desborde de la imaginación del artista. Así, *La máquina de vapor* prueba que la locura creativa y el vértigo, a veces, nos expulsan de la obra.

Leonardo M. D'Espósito



Qué verde era mi valle

How Green Was my Valley

Estados Unidos, 1941, 118'. **DIRIGIDA POR** John Ford, **CON** Walter Pidgeon, Maureen O'Hara, Anna Lee. (Gativideo)

Basada en la novela best-seller de Richard Llewellyn, *Qué verde era mi valle* fue un gran éxito en su temporada de lanzamiento. Elegía sobre un tiempo perdido, el de las grandes familias unidas por el trabajo, con la mina como centro organizador de la vida. El punto de vista es el de Hugh Morgan (Roddy McDowall a los 12 años), quien ya mayor recuerda cómo fueron los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX en un pueblo minero de Gales. Dramática, cálida y emotiva, *Qué verde era mi valle* habla sobre el orgullo de trabajar, la familia y de lo que sucede cuando eso se pierde. Ford presenta ese mundo perdido con poesía, calidez, humor, y no deja de soltar apuntes que muestran las contradicciones que se avecinaban.

El ritmo de *Qué verde era mi valle* está marcado por el compás de la vital y vigorosa rutina del trabajo. Un trabajo duro, que da y quita vidas, pero que de alguna manera daba sentido a esa comunidad. Ford termina entregando una película tan dulce como amarga, tan entrañable como triste, tan compleja como simple en apariencia. La edición en DVD presenta prístinas imágenes con la claridez que uno imagina que tuvieron en el momento del estreno. No hay grandes extras, más allá del trailer. Uno siempre pretende contenidos adicionales (e imagina lo divertido que podría llegar a ser tener a John Ford para comentar la edición, soltando comentarios mínimos y ciertos cada veinte minutos), pero lo cierto es que con la sola película —que se ve bien, se escucha bien y es un clásico— alcanza y sobra. **Javier Porta Fouz**



El empleado del mes

Employee of the Month

Estados Unidos, 2004, 97', **DIRIGIDA POR** Mitch Rouse, **CON** Matt Dillon, Christina Applegate, Steve Zahn, Andrea Bendewald. (Gativideo)

“En la máquina de gaseosas sólo había Sprite”. Cuando una frase como esa, tan cotidiana y carente de espesor, se convierte en uno de los chistes negros más recalcitrantes y graciosos que se recuerden, quiere decir que hay en la película una construcción digna de ser mencionada. Y eso sucede en *El empleado del mes*, una comedia negra como el azabache que no sólo no llegó a los cines en nuestro país sino que, luego de un paso por el Festival de Sundance, corrió el mismo destino de directo a DVD en Estados Unidos. De más está decir que es superior a decenas de los estrenos que se dan semanalmente en uno y otro país. La película comienza con la descripción en forma de flashback del pésimo día de alguien que aparentemente lo tiene todo: un gerente bancario a punto de casarse con una hermosa mujer (Christina Applegate) y que para colmo tiene la pinta de Matt Dillon. La última media hora de película está destinada a revelar la verdadera trama de ese comienzo intrigante. Pero esta no se trata de una de esas películas que se basan en las vueltas de tuerca de guión: más bien es una parodia de las mismas y cada cambio de rumbo tiende menos a resignificar lo anterior que a sumergirnos en un desopilante pantano de podredumbre y miseria humana. El DVD no tiene extras destacables pero conviene prestar atención a los títulos de crédito: allí se vuelve sobre algunas escenas, vistas desde un nuevo punto de vista, que completan la trama pero al mismo tiempo se convierten en gags desternillantes.

Gustavo Noriega



El tercer hombre

The Third Man

Reino Unido, 1949, 104'. **DIRIGIDA POR** Carol Reed, **CON** Joseph Cotten, Alida Valli, Orson Welles. (Época/Emerald)

Lo más parecido a un *film noir* que haya dado la industria de cine británica, el guión de Graham Greene —que resume como pocas historias la sensación de paranoia y desconfianza propia de la Guerra Fría— fue llevado a la pantalla con un cuidado visual exquisito (Robert Krasker, director de fotografía, se llevó un merecido Oscar por su trabajo en ese departamento). Joseph Cotten se pasea por una Viena fantasmagórica —mitad locación, mitad estudio londinense— intentando dilucidar qué ocurrió realmente con su amigo Harry, recientemente fallecido en un accidente de tránsito que no huele del todo bien. La italiana Alida Valli y un todavía flaco Welles completan, junto a Trevor Howard, el cuarteto de personajes centrales de un film que, a pesar de sus tonos oscuros y pesimistas, no les escapa al sentido del humor y la ironía.

Transformada en un clásico de culto casi desde el momento de su estreno, *El tercer hombre* inaugura un nuevo sello local dedicado al lanzamiento de clásicos en formato digital con una excelente copia restaurada. Por desgracia, y sería bueno tomar nota para próximas ediciones, la compresión de la información digital durante el masterizado hace evidente un pixelado constante que merma un poco la calidad final de la imagen. El disco se completa con una galería de fotos del film y un capítulo completo de *El tercer hombre*, la disparatada pero muy popular serie de televisión basada en el film que ocupó horario central en la tevé inglesa entre los años 1959 y 1965.

Diego Brodersen

ALGUNAS ESENCIALES

Llegaron los gángsters

Yo no sé los chicos de ahora, pero cuando yo era chico y salíamos a la vereda a jugar a corrernos con armas (solían ser de madera o de plástico), las balas sonaban algo así como "rattattattattatt", imitando el sonido –nunca escuchado realmente– de las viejas Thompson. Bien, hoy el DVD nos permite saber con lujo de detalles auditivos si las Thompson suenan efectivamente así. De hecho, si no tenemos cuidado, quizá nos lastimen y todo (al menos los oídos).

Igual no se hagan demasiadas ilusiones. Los grandes clásicos con James Cagney, por ejemplo, esperan el momento de aparecer en alguna batea perdida. A Humphrey Bogart se lo puede ver en lo más parecido a un film de gángsters que anda por estas pampas, *Altas sierras*, uno de los tantos grandes films del gran Raoul Walsh. En fin: que de los únicos gángsters de los que se puede hablar con algo de propiedad en las ediciones argentinas es de los más modernos y –por decirlo de alguna manera– "reconstruidos".

La trilogía de *El Padrino* es uno de los mejores packs que puede tener un coleccionista. No sólo tiene material no visto anteriormente, no sólo tiene un generoso bonus documental que hace la experiencia imperdible, sino que, a diferencia del viejo pack en VHS con la edición



La selección

Altas sierras

de Raoul Walsh

El Padrino I, II y III

de Francis Ford Coppola

Los intocables

de Brian De Palma

Dick Tracy

de Warren Beatty

"cronológica", se puede volver a gozar en versión perfecta de ese *tour de force* del montaje paralelo que es *El Padrino II*. Y sí, la *III* está a la altura, mal que les pese a algunos.

También estaba a la altura Frank Nitti hasta que lo bajó el Elliott Ness de Kevin Costner en la genial *Los intocables*. Cuidado cuando la busquen porque hay una edición "común" y una "especial" para coleccionistas. La segunda tiene el formato respetado como corresponde y una serie de extras que hacen más disfrutable la película, además de comprender cómo trabajó Brian De Palma el tema sin dejar de lado sus obsesiones hitchcockianas.

Yo recomiendo –ya sé, los puristas me van a insultar– la fallida pero bellísima *Dick Tracy* del señor Warren Beatty. Cuando se editó en VHS, apareció ¡doblada al castellano!, además de que el formato era, como siempre, fullscreen, lo que destruía tanto la delicada coreografía de la película como el muy buen trabajo de cámara, que reproducía en su movimiento el montaje de una historieta sin necesidad de usar el split-screen. La edición actual tiene de todo, se ve como los dioses y además demuestra –sin temor a equivocación– que Madonna es una gran actriz de cine clásica a la que nadie le quiere dar crédito. Y sí, aquí los "rattattattatt" de las Thompson suenan iguales que en mis juegos infantiles.

Leonardo M. D'Espósito

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



**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.

QUÉMEALQUILO

por Juan P. Martínez

Tiempo de volver Garden State

EE.UU., 2004, 102'
DIRIGIDA POR Zach
Braff
Gativideo

Para la mayoría de los integrantes de la revista, esta ópera prima del actor Zach Braff es un compendio de todos los defectos y ninguna de las virtudes del cine *indie* americano. A algunos pocos, en cambio, nos parece una película emocionante y sensible habitada por personajes entrañables y realizada con bondad y sensibilidad. A pesar de ser verdad que tiene una importante cantidad de vicios *indie*, el film sale a flote gracias a lo ameno de todo el asunto, y a su banda de sonido, donde hay que destacar el pico emocional filmico-musical que se da mediante la utilización de la gran canción de Simon & Garfunkel "The Only Living Boy In New York".

Golpe bajo The Longest Yard

EE.UU., 1974, 121'
DIRIGIDA POR Robert
Aldrich
AVH

Mientras perdemos las esperanzas de que se estrene en cine la versión 2005 de esta subvalorada comedia deportivo-carcelaria de Robert Aldrich –que originalmente protagonizó Burt Reynolds y que ahora protagoniza Adam Sandler con el mismo Reynolds en el papel del entrenador–, AVH lanza la versión original. Es una buena oportunidad para apreciar como se debe (la película salió en VHS a mediados de los 80 y deben quedar pocas copias que se vean bien, además de que obviamente en ese caso no estaba en su formato original) este pequeño gran film, uno de los últimos de Aldrich, y de pedir a gritos que podamos ver la remake en cine.

Batman/Batman vuelve Edición especial

Batman/Batman
Returns
EE.UU., 1989/1992,
126'. DIRIGIDAS POR
Tim Burton
AVH

Recomendación 1

Si ven a la venta en diversos comercios los packs batmanescos de dos películas (las dos de Burton en uno, las dos de Schumacher en el otro) a \$39,30, no las compren. Es que se están deshaciendo de aquellas porque este mes saldrán a la venta las ediciones especiales (dos discos cada una) de las cuatro películas, repletas de extras que incluyen comentarios de audio, documentales, escenas eliminadas y otras cosas que justifican lo de "Edición especial".

Recomendación 2

Obviamente, compren o alquilen las de de Burton y no los bodrios de Schumacher.

Un tal Funes Funes, un gran amor

Argentina, 1993, 110'
DIRIGIDA POR Raúl de la
Torre
Transeuropa

Como en el número pasado, este es un llamado de atención. Tal vez en un intento por ocultar de qué película se trata, se lanza este mes, junto con otros bodrios nacionales, el summum de la incompetencia que aquejaba a una parte importantísima del cine nacional de comienzos de los 90 pero retitulada como *Un tal Funes*. Este film marcó el momento en que el público le dijo basta a este cine carente de algún tipo de virtud tanto técnica como narrativa, que encima era apoyado por cierto sector de la crítica. Uno no puede cansarse de pedir que si se editan despropósitos como este, que también hagan lo mismo con films nacionales que realmente importan.

QUÉMECOMPRO

por Diego Brodersen

La vida puede ser bella si se dispone de un reproductor de dvd y algo de dinero. Sin ir más lejos, la *National Film Preservation Foundation* editó hace un año una cajita feliz: *More Treasures From American Film Archives (1894-1931)*. Segunda entrega de una serie que intenta dar a conocer el trabajo de salvataje de diversos archivos filmicos, los tres discos que la integran son realmente una caja de Pandora para los interesados en los albores del cine. Comparten cartel Griffith, con uno de sus cortometrajes menos vistos, el inefable Thomas Ince dirigiendo uno de sus tradicionales westerns de los años 10 (*The Invaders*), el primer Rin Tin Tin y un

extraordinario ejemplo del talento temprano de Ernst Lubitsch, el largometraje *El abanico de Lady Windermere* (1925), todos ellos en copias, obviamente, restauradas. El material suma unas nueve horas de imágenes y sonidos de los primeros treinta años del cine e incluye noticieros, publicidades, experiencias con el sonido y el color, trailers de películas perdidas y un par de films experimentales. Como si ello fuera poco, esta joya invaluable viene acompañada por un extenso libro con textos sobre cada uno de los títulos, y se consigue en los mejores sitios de compras de Internet (Amazon, Deep Discount) a un precio que ronda los 70 dólares más gastos de envío. Caro, pero el mejor. [A]

QUÉMEBAJO

por Leonardo M. D'Espósito

Las malas lenguas dicen que si uno busca, por ejemplo, la palabra *Moonlighting* en uno de esos alevosos programas *peer to peer*, aparece un sinnúmero de archivos de posible bajada a la propia computadora. Dicen, vio, uno no sabe en realidad. Dicen también que, si uno confronta la lista de episodios diferentes que aparecen en tales engendros informáticos, están todos los capítulos de todas las temporadas, aunque algunos tardan más en bajar que otros. Me contaron también –o lo escuché al pasar– que incluso fans holandeses han subido versiones con sonido en inglés y subtítulos en su propio idioma. ¿Y por qué alguien querría bajarse

Moonlighting, incluso aquellos episodios que hace poco salieron en flamantes copias en DVD?

Quizá porque es la Mejor Serie Televisiva de la Historia de la Humanidad, quizá porque el protagonista es Bruce Willis, quizá porque ella es Cybill Shepperd y quizá, sólo quizá, porque la química que hubo en esa pareja tan Hawks, tan Capra, tan bella no se repitió jamás en la pantalla chica (y cada vez menos en la grande). O simplemente porque cada episodio –por lo menos de la segunda temporada en adelante– es una obra maestra. No sé, eso lo dicen las malas lenguas. La mía es tan buena que cumpla en advertirles. [A]

Hitchcock: Los inagotables recursos de un maestro

Poco hay para decir de Alfred Hitchcock luego de los ríos (torrentes) de tinta que se han derramado alrededor de su figura. Por supuesto que no necesariamente todo lo que se ha escrito es valioso, pero a partir de los estudios que realizaron sobre su obra en los años 50 los entonces jóvenes críticos cahieristas, es mucho y bueno lo que se ha dicho sobre el gran director inglés. Por otra parte, pocos directores han expuesto con tanta claridad como AH sus métodos de trabajo y sus reflexiones sobre el séptimo arte en general, tal como se ve en el prolongado diálogo sostenido con François Truffaut alrededor de su obra (*El cine según Hitchcock*, Editorial Alianza), libro imprescindible si los hay para todo aquel interesado en la génesis y realización de una película y en la posibilidad de reflexionar sobre el cine como arte e industria. Nacido en Londres en 1899 en el seno de una familia católica de clase media, estudió en diversos colegios religiosos, algo que no podía dejar de reflejarse en diversos aspectos de su obra, tal vez el más significativo y recurrente sea la idea de la transferencia de la culpa, y en la anécdota puntual de alguna de sus películas, como *Mi secreto me condena*. Cumpliendo diversos roles en la industria del cine en su país natal desde 1920, su debut como realizador se produjo en 1925. Trabajó en Inglaterra hasta 1939 y al año siguiente desembarcó en Hollywood, donde desarrollaría casi la totalidad de su carrera en adelante. Hay una tendencia a disminuir el valor de sus películas británicas en comparación con las norteamericanas y, desde ya, es cierto que es en estas últimas donde encontramos sus obras máximas, pero una mirada atenta a su etapa juvenil se podrá encontrar sin dificultades—inclusive en varias de sus películas mudas como *The Lodger*, *The Ring* y *Blackmail*—muchos rasgos estilísticos y las obsesiones temáti-



Anthony Perkins, Janet Leigh, una ducha, una vieja casa, una silueta... ya saben.



Alfred por tevé

La sombra de una duda Shadow of a Doubt

Film & Arts

Miércoles 7/9, 22 hs.

Cinecanal Classics

Viernes 23/9, 10.30 hs.

El hombre que sabía demasiado The Man who Knew Too Much

Film & Arts

Miércoles 14/9, 22 hs.

Trama macabra Family Plot

Cinecanal

Miércoles 14/9, 18.30 hs.

Topaz

Cinecanal Classics

Jueves 15/9, 19.30 hs.

Marnie

Cinecanal Classics

Martes 20/9, 17.40 hs.

Vértigo

Vertigo

Film & Arts

Miércoles 21/9, 22 hs.

Cortina rasgada

Torn Curtain

Film & Arts

Viernes 28/9, 22 hs.

Psicosis

Psycho

Cinecanal Classics

Martes 27/9, 18.15 hs.

cas que profundizaría a lo largo de los años, así como su irreducible preocupación por la expresión en términos eminentemente visuales. Quedan para el anecdotario sus maniáticos métodos de trabajo, el presunto maltrato a los actores y sus apariciones en cada uno de sus películas, pero lo cierto es que Hitchcock es un caso único en la historia del cine: un realizador que pudo conciliar en su obra —al menos en sus grandes películas, o sea, casi todas— la búsqueda de repercusión en el gran público con una cosmovisión rigurosa y personal que aún en sus films más pesimistas y sombríos no estaba exenta de humor.

A lo largo de septiembre se exhibirán en el cable varias películas de Hitchcock, todas pertenecientes a su etapa americana, que ofrecerán un variado panorama sobre uno de los más grandes directores de la historia del cine. Los films a proyectarse serán:

1. *La sombra de una duda*, 1943, tal vez la primera obra maestra absoluta del director, un relato de asombrosa complejidad centrado en la relación entre una muchacha y su tío (un probable asesino de viudas).
2. *El hombre que sabía demasiado*, 1955, remake de su primer film inglés exitoso (1934), bastante superior a su predecesora y tal vez la película del director que mejor expresa la dicotomía antes señalada de búsqueda de respuesta popular sin renuncias a sus obsesiones temáticas y estilísticas.

3. *Trama macabra*, 1978, su última película, tal vez no el gran final que muchos esperaban, pero un film que, detrás de su aspecto ligero y juguetón, muestra una buena dosis de ambigüedad y diversos dobleces como para hacerlo interesante.

4. *Topaz*, 1969, seguramente la peor película de Hitchcock, un thriller político reaccionario de un sorprendente convencionalismo, pero siempre es bueno también conocer las obras flojas de los grandes directores.

5. *Marnie*, 1964, confieso, mi bestia negra hitchcockiana, ya que nunca pude acceder a sus presuntas profundidades y siempre me pareció un film con resoluciones formales y temáticas bastante elementales.

6. *Vértigo*, 1958, una obra maestra descomunal, entre las mejores —si no la mejor— de todos los tiempos, tan romántica como perversa, y uno de esos films inagotables en los que en cada visión se encuentran cosas nuevas y sorprendentes.

7. *Cortina rasgada*, 1966, un film de espionaje que no está entre las cumbres de su obra pero muestra una secuencia que es una obra maestra de sadismo.

8. *Psicosis*, 1960, con el director manipulando a piacere a sus espectadores en un relato que utiliza con deslumbrante maestría elementos del más rotundo gran guiñol. Además ofrece la secuencia (el asesinato en la ducha) más copiada en la historia del cine.

Jorge García

1923-2005

SUZANNE FLON

Es posible que si Suzanne Flon, recientemente fallecida, no hubiera aparecido –interpretando uno de los más importantes papeles de su carrera– en *La flor del mal*, el notable penúltimo opus de Claude Chabrol y, sin duda, entre las mejores películas de la filmografía del director, hoy no estaríamos escribiendo estas líneas. Es que esta actriz nacida en Kremlin-Bicetre, Francia –más allá de haber ganado un premio a la mejor actuación en el Festival de Venecia de 1961 por su trabajo en *Tu no tuera point*, un olvidado film de Claude Autant-Lara, y de haber sido en su juventud secretaria personal de Edith Piaf–, estuvo casi siempre confinada, desde su debut en la pantalla en 1947, a papeles secundarios sin demasiado relieve. Sin embargo, los cinéfilos memoriosos y no demasiado jóvenes podrán recordar su figura pequeña y esmirriada participando en algunos títulos más recordables, como *Moulin Rouge*, un atípico trabajo de John Huston, *Raíces en el*

fango y *El proceso*, dos títulos mayores de Orson Welles, *Cuarteto*, uno de los prolijos y remilgados títulos de James Ivory, y en *El otro Sr. Klein*, de Joseph Losey, un film en busca de revalorización. Pero hay que insistir en que fue en aquel reciente papel en la película de Chabrol, donde interpretaba a la perspicaz abuela –quien no sólo era la persona que tenía mejor atesorados en su memoria los oscuros secretos de una familia aparentemente impoluta, sino que también se transformaba en cómplice de un involuntario parricidio– en el que pudo demostrar, de manera tardía pero fehaciente, su talento interpretativo. Si ese trabajo, más otras breves apariciones en algunos films recientes, incluido *La dama de honor*, el último Chabrol estrenado, se podría haber convertido en un trampolín para un período de esplendor en sus últimos años de carrera, nunca lo sabremos pero, con certeza, basta para hacerle un lugar en nuestra memoria cinéfila. **JG**



Con sombrero, Suzanne Flon en *La flor del mal*.

1922-2005

BARBARA BEL GEDDES

No fueron muchas las películas en las que participó Barbara Bel Geddes ni abundantes sus papeles recordables, pero hay uno en particular –sobre el que ya volveremos– que la transforma en inolvidable para los cinéfilos. Nacida en Nueva York, debutó muy joven, en 1941, en las tablas de Broadway, y en ese rubro desarrolló buena parte de su carrera paralelamente a la cinematográfica. Su debut en la pantalla en *La larga noche*, 1947, de Anatole Litvak, impresionó vivamente y participó hasta 1951, con alguna nominación al Oscar incluida, en varios títulos recordables a las órdenes de directores importantes como Stevens, Wise, Kazan, Hathaway y Max Ophuls. A comienzos de los años 50, como muchos otros actores, tuvo problemas con las nefastas comisiones macartistas, que espaciaron su carrera hasta su retiro del cine en 1971, aunque continuó trabajando en la televisión para *Alfred Hitchcock presenta* y otras series, incluida la exitosa

Dallas, donde interpretaba un importante papel, que le permitió finalmente conseguir un premio Emmy en 1980, aunque una operación de corazón en 1984 apresuró su retiro de la actividad.

Pero decía al comienzo que había un papel inolvidable en la filmografía de Barbara Bel Geddes y este fue el de Midge, la muchacha pintora secretamente enamorada de James Stewart en *Vértigo*. Este papel, inexistente en la novela original, pero al que Hitchcock le otorga gran importancia en su film, le permite participar de la memorable secuencia en la que toma definitiva conciencia de que Jimmy vive en un mundo que le es ajeno y al que ella no puede acceder. Su partida –a lo largo de un pasillo que se hace interminable, hasta desaparecer para siempre, en medio de un fundido en negro– de la vida de Stewart y de la película es uno de los varios momentos memorables de una de las máximas obras cinematográficas de todos los tiempos. **JG**



Barbara Bel Geddes y Jimmy Stewart en *Vértigo*.

MÚSICA

Viaje fantástico



Charlie y la fábrica de chocolate
Charlie and the Chocolate Factory
Danny Elfman, Warner-Barham Music

Para varios de nosotros, este año comenzó con una decepción: la cuarta película de Wes Anderson no estuvo a la altura de nuestras expectativas. ¿Y a quién puede importarle tal cosa? A casi nadie, pero este es un comentario deseoso de convertirse en un relato acerca de un reencuentro que empieza con la mención de un desencuentro. Decía que con *La vida acuática* yo había experimentado una desilusión. Meses más tarde, me disponía a confirmar que Tim Burton no podía volver a llevarme a mundos fantásticos, que más de una década había pasado desde *Ed Wood* y *El extraño mundo de Jack* (dirigida por Henry Selick, creada por los sueños de plastilina de Tim). Mi mundo cine, sin Tim Burton en el horizonte, había perdido fantasía. Para decirlo de otra manera, no tenía ganas de ambientar mis espacios con lo que vino después

de *Ed Wood*. Pero sigo aceptando cualquier elemento que pueda transportarme al universo de *El extraño mundo de Jack*. Una remera, un póster, un llavero pueden ser de mucha ayuda. Durante mucho tiempo fue la banda sonora de esa película –en la que el eterno colaborador burtoniano Danny Elfman también cantaba– la que ambientó, con alegre niebla y oscuras canciones alegres, mis excursiones a la tierra de Halloween.

Luego del mundo de plastilina de Jack Skellington y del mundo de sueños delirantes de Ed Word, Burton se había conformado, según entendía yo, con ofrecernos mapas de mundos maravillosos pero sin invitarnos a ingresar en ellos. El encuentro con el anglonoruego Roald Dahl y su *Charlie y la fábrica de chocolate* nos devolvió al Burton fantástico, al Burton viajero. Ese que nos transporta a territorios distintos y nos deja caminar por sus caminos y probar sus texturas; a veces oscuras, duras y crueles, otras veces dulces, tiernas y maravillosas, en el sentido más pleno de esta gastada palabra. Dahl sabía hacerlo, y otro de sus relatos originó *Matilda*, la película más inspirada de Danny DeVito. Ese relato y este recreado por Burton tratan de niños inteligentes, sensatos y sensibles que tienen algunas buenas ideas acerca de cómo debería ser el mundo que los rodea. Unos chicos lógicos, en un mundo que lo es en muy contadas ocasiones. Según describe Dahl en sus aventuras autobiográficas en el embriagante *Boy*, nada más lógico que una empresa de chocolates que daba a probar sus productos a los verdaderos especialistas: esos niños (y esos

adultos) que van al kiosco (o donde sea que en diferentes países se vendan tentaciones dulces) como quien acude a una cita sagrada, y no para comprar una barra de cereal y un agua con edulcorante. Dahl contaba que Cadbury les daba él y sus compañeros de colegio la posibilidad de convertirse en probadores, evaluadores, interpretadores de golosinas. Eso, eso, en críticos de golosinas. En fin, y rozando el tema que nos ocupa en esta página, sepa el lector interesado en bandas de sonido que está disponible en edición nacional (pero no tengan miedo, sin doblaje) la de *Charlie y la fábrica de chocolate*. Cualquier espectador más o menos atento y de oídos despiertos conoce cómo suena Danny Elfman y cómo puede transportarnos a fantásticos universos burtonianos. Aquí lo hace, con música y con canciones que canta él mismo, con letras sacadas del libro de Dahl. Nos reencontramos con Burton y Elfman, y este cd permite el viaje a la tierra del chocolate, un mundo –como plantea el final de la película, como evidencia la conjunción con Dahl– que funciona mejor en compañía. **Javier Porta Fouz**



Lluviosa melancolía



La eternidad y un día
Eternity and a Day
Eleni Karaindrou, ECM

Hoy, a pesar de haber cansado a más de uno, el más famoso de los compositores griegos para cine sigue siendo Vangelis, explotado hasta el cansancio en innumerables producciones de Hollywood y en programas de televisión como *Fútbol de primera*. Hace unas décadas, era Mikis Theodorakis el griego cuya música para películas era conocida, sobre todo, gracias a *Zorba el griego*. Eleni Karaindrou es una prolífica compositora, con una veintena de trabajos para cine, y también para televisión, teatro y ballet. Pero para la mayoría de los cinéfilos argentinos, injustamente, su nombre no dice mucho. La zona más reconocible del trabajo de Karaindrou es su colaboración con Theo Angelopoulos, en siete oportunidades: *El viaje suspendido de la cigüeña* (1991), *Viaje a Cythera* (1984), *El apicultor* (1986), *Paisaje en la niebla* (1988), *La mirada de Ulises*, *La eternidad y un día* (1998), *Eleni* (2004). En esta banda de sonido de *La eternidad y un día*, los temas son interpretados por instrumentos solistas (piano, mandolina, acordeón), por tríos o por una orquesta completa. La unidad está dada en casi toda la duración del álbum por el peso de una melancolía lluviosa, brumosa, marítima, presente sobre todo en el encantador leitmotiv ("Eternity theme"). **JPF**

música y libros
callao y corrientes

ZIVALS

TANGO
STORE
.COM

próximamente Zivals Rosario,
Corrientes 826, Rosario, Santa Fe

Retorno al landismo

La nueva de Garci, cine a la antigua

por Jaime Pena

Leo el mismo día de agosto en la prensa española sendas noticias sobre los dos nuevos proyectos de Francis Ford Coppola y Manoel de Oliveira. El primero parece que va a poner en marcha su largamente acariciada adaptación de *En el camino*, de Kerouac, pero, ay, limitándose a producirla. La dirección recaerá en el brasileño Walter Salles, elegido por Coppola gracias a su trabajo en *Diarios de motocicleta*. Por su lado, el cineasta portugués –que acaba de presentar en Venecia su nueva película, *Espelho mágico*– prepara una secuela de la buñueliana *Belle de jour* con el título de *Belle toujours*. Si algo me llama la atención de ambas noticias es el contraste entre estos dos modos de enfrentarse a la vejez. Bueno, lo de la vejez es un decir. Es obvio que Oliveira, nacido en 1908, es un anciano. No me atrevería a calificar de tal modo a Coppola, nacido en 1939, pero que lleva años retirado de la circulación. Oliveira es un caso excepcional, no parangonable, aunque no está de más recordar que en los últimos treinta años –la edad que le separa de Coppola– ha dirigido la friolera de 26 películas.

Hay personas que nunca envejecen, otras que envejecen demasiado pronto y algunas que siempre fueron viejas. José Luis Garci sigue pretendiendo que nos creamos que el mundo se detuvo allá por los años cincuenta, si no antes. A mediados de agosto se ha estrenado su nueva película, *Ninette*, una adaptación de dos piezas teatrales de Miguel Mihura, de quien este año se ha cumplido el centenario de su nacimiento. Desde que en 1994 realizase *Canción de cuna*, Garci parece empeñado en rodar cine a la antigua usanza, en todos los sentidos, filmando en estudio con profusión de decorados, sirviéndose de viejos secundarios del cine y el teatro, adaptando olvidadas obras de la escena y la novela españolas. En el fondo esta actitud de rechazo a contracorriente de la contemporaneidad sería muy loable si no fuese por su imposible pretensión de hacernos creer que un director que debutó en 1977 es en realidad un cineasta clásico. Como en tantas otras cosas, Garci sigue confundiendo la vida

con su reflejo en la pantalla o en la literatura y no es capaz de diferenciar entre sus vivencias como espectador/lector y como cineasta nacido en 1944 cuya trayectoria vital y profesional se ha desarrollado casi en su totalidad con posterioridad a la desaparición del clasicismo.

En el fondo Garci sabe muy bien que él no es un artesano al servicio de un guión y a las órdenes de un estudio. Él produce, escribe y dirige sus propias películas. Y estas aparecen trufadas de las más variopintas referencias personales: musicales, periodísticas, radiofónicas, literarias y cinéfilas. Ocurre con sus guiones originales. *You're the one* y *Tiovivo c. 1950* eran retratos de la posguerra española basados no en sus vivencias o en una investigación histórica, sino en ese universo referencial tan querido. Por eso asomaba con demasiada frecuencia una indisimulada nostalgia por unos tiempos tan jodidos. Por eso su visión del franquismo ha sido tachada de edulcorada y falsa. A esta práctica, no sé hasta qué punto consciente, no escapan tampoco sus adaptaciones. El último ejemplo es esta *Ninette*, que Garci sitúa como la obra original en 1959 y 1960. Quizá sería muy difícil, sino imposible, hacer un esfuerzo de traslación del humor de Mihura a 2005, pero Garci se limita a *modernizarlo* por la vía de lo personal y accesorio, del maquillaje ornamental, preñando el decorado de ilustraciones de Dalí o Picasso, de fotos de James Dean y transformando a la Ninette original y a su actriz, Elsa Pataky, en un trasunto de Marilyn Monroe, con citas explícitas incluidas.

Vamos a olvidarnos de los aspectos más reaccionarios de la primera de las obras adaptadas, *Ninette* y *un señor de Murcia*, con esos exiliados de gaita y pandereta que habrá que poner en el debe de Mihura. Centrémonos en Elsa Pataky y en toda la operación promocional –primero con unas fotos calculadamente aireadas, luego con el trailer– basada en un desnudo de la actriz, más popular por sus apariciones en la prensa rosa que en la pantalla. Un desnudo filmado con innegable buen gusto que no se corresponde con los numerosos desnudos gratuitos



que la Pataky luce cada dos por tres y que, les juro, provocaron que durante buena parte de la proyección me estuviese acordando de uno de los clásicos del subdesarrollismo español de principios de los setenta, *Lo verde empieza en los Pirineos*, película en la que Alfredo Landa y José Sacristán interpretaban a dos reprimidos –política y sexualmente– españolitos caminantes que se trasladaban al sur de Francia buscando películas prohibidas y sexo fácil, y que, puede decirse, inauguró todo un subgénero del que no sé si *Ninette* viene a constituir una actualización más o menos seria. La relación no es gratuita, se lo juro. Alfredo Landa fue el actor protagonista en el estreno madrileño de *Ninette* y *un señor de Murcia* allá por 1964. Garci ha realizado una película que parece rodada, como mucho, diez años después –lo digo por los desnudos– y coprotagonizada por Carlos Hipólito. Lo siento, me sigo quedando con el murciano Paco Rabal de *Belle de jour*, cuyo personaje –qué casualidad– se llamaba Hipólito. Pero Garci no es Oliveira, quiero decir, no es tan joven como Oliveira. [A]



El disco del mes

La voz que te lleva

Paula Shocron, piano
Blue Art Records, 2005.
Laprida 1667, 13° D,
Rosario, Provincia de Santa Fe
Argentina

No son muchas las pianistas que se han destacado, aun en el ámbito mundial, en el terreno del jazz, por lo que es una grata sorpresa la aparición del primer disco como solista de la joven intérprete rosarina Paula Shocron ofreciendo un programa no exento de riesgos (tres obras del gran Thelonious Monk precedidas y seguidas por algunas composiciones suyas). No es poca cosa decir que las piezas monkianas suenan frescas y originales, algo que no ocurre con frecuencia en los numerosos acercamientos de otros intérpretes a títulos del Gran Monje, y que sus trabajos originales no desmerecen al lado de semejante compañía.

Jorge García

Top 5 soundtracks que rockean

1. 24 Hour Party People
2. Millenium Mambo
3. Pieces of April
4. Dead Man
5. Lost in Translation

Bonus Morvern Callar

Top 5 shows de 2005

1. Estupendo en la Fuga Jurásica del Museo de Ciencias Naturales
2. Javiera Mena en La Cigale
3. White Stripes en el Luna Park
4. Los Álamos en FM La Tribu
5. Juan Stewart en la sala A/B del C.C. San Martín

Bonus Ratones Paranoicos en Obras

Sonido

Contra lo que puede creerse, el sonido es el abismo mayor que separa el cine norteamericano del europeo, su mayor diferencia. Mientras que los europeos han confiado en exceso en el poder de sugerencia del silencio hasta extremos peligrosos para la conservación de la audiencia, los americanos, por el contrario, han desarrollado un enfermizo pánico al silencio, al que han desterrado por completo de su cine. El totalitarismo sonoro, técnicamente insuperable, hay que admitirlo, del cine americano moderno puede deberse a dos razones: la estrategia de aturdir al espectador para mantenerle inconsciente de la estupidez que está contemplando o la necesidad de tapar el ruido de las masas masti-cando palomitas con un ruido aún mayor. Pues las palomitas representan más de un treinta por ciento del negocio del cine en Estados Unidos. **Fernando Trueba**, Diccionario de cine, Planeta, 1997.

Cinco jugadores exquisitos

por Jorge García

Nacionales

Diego Maradona
Enrique Sívori
René Houseman
Omar Corbatta
Ángel Rojas

Extranjeros

Pelé
Garrincha
Johann Cruyff
Walter Gómez
Roberto Baggio

Cinco jugadores picapiedras

por Sebastián Wainraich

Pedro Damián Monzón
Mauro Laspada
Juan Manuel Herbella
Ariel Krasowski
Roberto Trotta

Cinco golosinas

para el cine

por la gente del cierre

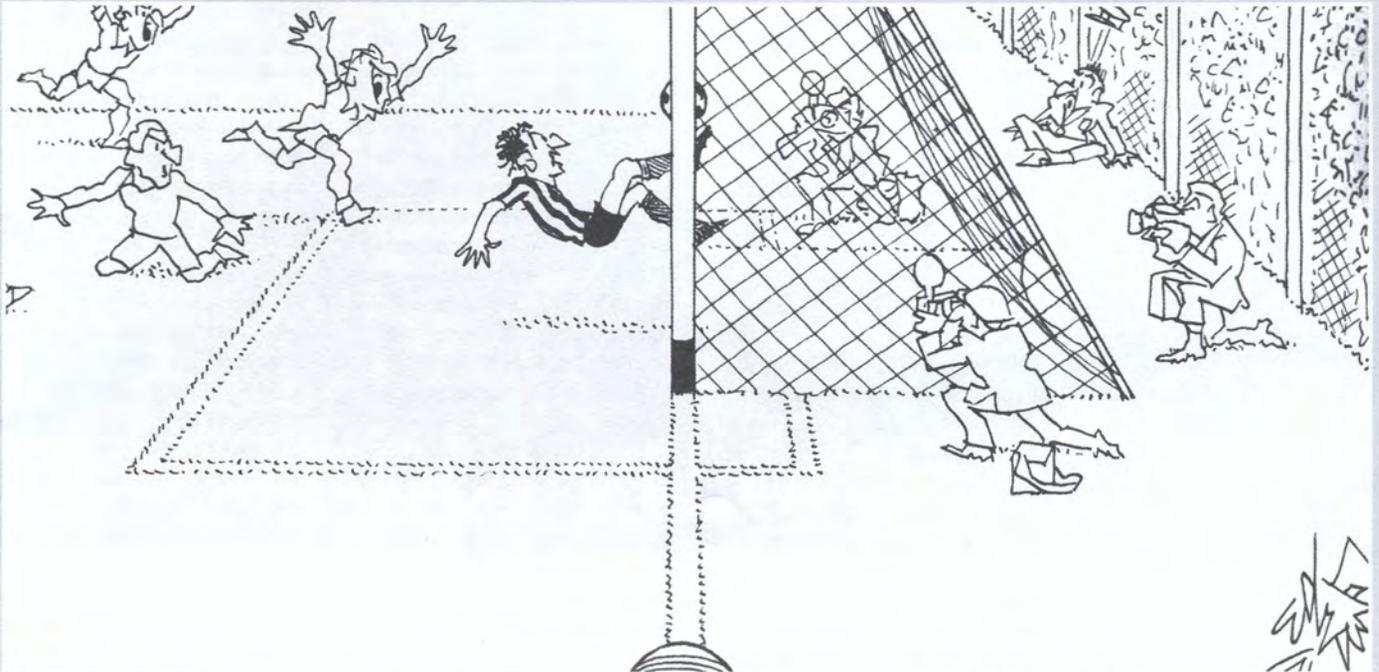
Vauquita
Pastillas Refresco
Maní con chocolate
Bananita Dolca
Sugus Confitados

Decile no al popcorn

en el cine

también por la gente del cierre

porque hace ruido
porque enchastra
porque hincha la panza
porque es caro
y porque no da



Quiero que el mundo conozca a... **Medrano**

por **Gustavo Noriega**

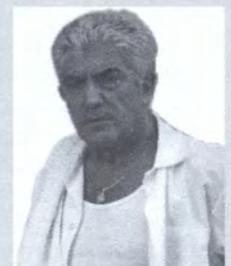
Cuando yo era chico un hogar de clase media podía darse el lujo de comprar dos periódicos diariamente. Que es lo que hacía mi papá, que recibía cada mañana *La Nación* y *Clarín* (y para colmo, a la noche venía con *La Razón* bajo el brazo). Yo era el que primero se levantaba a la mañana y lo que inmediatamente hacía era entrar los diarios y buscar, entre los clasificados de *La Nación*, el Grafodrama de Medrano. Se trataba de un dibujo de forma apaisada, que se complementaba con una palabra que oficiaba de título pero que a la vez completaba el sentido de la imagen. Era como una postal de la época, que denotaba a la vez un poder de observación pasmoso con una notable técnica para el dibujo. Mis favoritos eran los que se relacionaban con el fútbol: me deleitaba con la sensualidad de las líneas de cal simuladas con el trazo corto de la gramilla y la caída de las redes del arco, perfectamente representada. Era una de esas cosas que habían desaparecido de mi memoria hasta que me encontré, para mi felicidad, con el extraordinario libro publicado por *La Nación*, una recopilación de los trabajos de Luis J. Medrano, con una presentación de primera calidad. Medrano publicó en *La Nación* entre 1941 y 1974, año en que murió sorpresivamente. Existe una legión de amantes de las historietas que no lo conocen. Para ellos, este Grafodrama de regalo.

Luis J. Medrano, Grafovida, La Nación/Libros, 2004

¿Para cuándo la biografía de Tony Bennett...



...por Frank Vincent?



DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Señores de El Amante

Luego de leer la crítica de D'Espósito de la nueva película de Tim Burton me quedó un sabor amargo por el necio comentario sobre *2001*.

¿Desde dónde concibe el crítico la antinomia: Kubrick y su peliculeja nazi / Burton y su obra magistral llena de humanidad? Uno solemne (hipócrita), otro ingenuo (sincero), nos dice el autor.

¿Kubrick es un mensajero nazi?

Me pregunto: ¿es necesario explicar la idea que desarrolla *2001*, una idea que trasciende al humano mismo (y por supuesto a la política, a la historia)?

Estimo la inteligencia de los lectores de la revista, por eso creo innecesario aclarar el disparate de dichos interrogantes.

Cuando el crítico propone que en vez del monolito de *2001* haya barras de chocolates, desborda el absurdo.

Todo aquello, sumado el tono soberbio que impera en el comentario, nos atisba una cuestión personal del autor (intrascentente en toda reseña artística, salvo que el autor fuere, por ejemplo, Baudelaire) que nos obliga al psicoanálisis: ¿qué hay detrás del caprichoso comentario? ¿D'Espósito anida rencor hacia Kubrick? ¿Por qué el mote de nazi? ¿Será D'Espósito una persona tan vulgar que injuria con el adjetivo "nazi" como lo hacen en una tribuna política de baja estofa?

Y lo más importante: en la crítica artística, ¿está permitido despreciar la verdad racional, abusar de la subjetividad y luego gozar de una impunidad intolerable? No, o al menos no debería tolerarse. Por esta razón les escribo. Gracias.

LUCAS PÉREZ FERNÁNDEZ

Del NCA al LLNCA

Se ha instalado dentro de la crítica la denominación "el llamado nuevo cine argentino" (LLNCA) para referirse al presunto agotamiento de lo que antes denominaban "nuevo cine argentino" (NCA).

En primer lugar, me resulta necesario aclarar que para quienes dirigimos películas nunca existió el NCA entendido como un cuerpo orgánico o como un

movimiento de realizadores, ni siquiera entendido como tal, es decir, como nuevo-cine-argentino.

Fue un mote puesto por los mismos que ahora decretan que está palideciendo, con lo cual se confirma la relación histórica que los críticos mantienen con los cineastas. Muchos se valieron de lo que ellos mismos bautizaron como NCA para desmarcarse de los viejos cronistas que aún ocupaban viejos sillones en viejas redacciones y obtener así una identidad como críticos. Y lo lograron, y bienvenido que haya sido así.

También es apropiado decir que la arrogancia de muchos de ellos los llevó a creer que ese cine argentino se potenció y se reprodujo gracias a sus notas y a sus críticas. Es verdad que la crítica ha sobrevalorado a los directores menores de 30 años, pero alguna vez he escuchado a un importante crítico decir sin pruritos y refiriéndose a un conocido director, que él había sido responsable de crear al monstruo, dando a entender que sus palabras y su influencia habían logrado construir no sólo a un autor sino a una filmografía entera que, siempre gracias a él, era premiada en el clásico circuito de festivales, y reconocida por el público local e internacional. Se ve que el hombre, aspirante a Dr. Frankenstein y amante confeso del cine, creía más en el poder de su palabra que en el de las películas que tanto alababa.

Lo cierto es que la nueva crítica se convirtió a la fuerza en una suerte de defensora y especialista de estas películas a las que nuclearon bajo la sigla NCA. Como críticos, escribieron decenas de artículos y de libros al respecto, hablaron del fenómeno en cientos de mesas redondas y cansados de ello, agotados de tanto elogio, o simplemente podridos de hablar de lo mismo, empiezan ahora a propagar la idea de que se están repitiendo fórmulas, que la renovación está acabada y, desprendiéndose una vez más de las cosas lo titulan "el llamado Nuevo Cine Argentino" (LLNCA), como si una extraña, ajena y tácita fuerza le hubiera puesto ese nombre alguna vez. Hay que hacerse cargo, muchachos.

El error, en todo caso, reside en el apelativo, un poco pretencioso, un poco inflado, que llama así a un fenómeno que dio como resultado la aparición de algunas muy buenas películas y de algunos muy buenos directores a lo largo de los últimos ocho o diez años, y que curiosamente poco tienen que ver entre sí. Este desentendimiento estético entre directores y directoras de una misma generación es argumento suficiente para refutar cualquier idea que tienda a englobar a las películas bajo un mismo nombre.

Hablar ahora de su estancamiento es desconocer la naturaleza misma del fenómeno, cuyo ciclo evidentemente está dado por su intermitencia y no por su constancia.

Podríamos decir entonces que el NCA y el LLNCA jamás existieron y que por esa misma razón nunca podremos darlo por muerto.

RODRIGO MORENO

Señores de El Amante

No puedo creer lo que acabo de leer: una dura crítica para el film codirigido por Rodríguez y Miller. La misma tiene una base en donde apoyarse, pero no creo coincidir en nada con ella. *Sin City* me pareció impecable como transposición del *comic book* al cine. El relato será lento, aunque se agradece la exteriorización del interior que realizan la mayor parte de los personajes durante el film. Después de todo *The Thin Red Line* recurrió a lo mismo y fue muy bien aceptada. Claro que hablábamos de Terrence Mallick y no de Rodríguez, quien no cuenta con muy buenos films (en esto le doy la derecha a Porta Fouz). Pero no concuerdo en nada con lo que escribió Javier. *Sin City* es excelente, visualmente asfixiante, completa de paranoia, con un sentido más que profundo. En fin, es sólo una opinión dentro de la gran marea de críticas que surgen de este film. Aunque me alegra ver a alguien que se posiciona en contra de la misma. ¡Saludos!

EZEQUIEL VILLARINO

Señores de El Amante

¡Hola nuevamente! Hoy por pri-

mera vez compré la edición impresa de la revista. Sólo puedo decir: ¡gracias! Pensar que me resistía absolutamente a recurrir a la lectura de las críticas cinematográficas y ahora no puedo dejar de leerlas y escribirlas (a modo de práctica y medio de expresión). Tengo 27 años y soy un cinéfilo consagrado, que agradece las críticas acertadas y desacertadas de la revista. He leído de todo en el último número de *El Amante*: encontré el Ying y el Yang, la cordura y la locura, lo justo y lo injusto reflejado en las páginas de la misma.

En fin, me alegra haber encontrado un lugar con personas que disfrutan del cine y que además se equivocan o no al plasmar en el papel sus visiones sobre los films. ¡Saludos!

EZEQUIEL VILLARINO

Carta desde la otra orilla, sobre el cine argentino

Soy un español que periódicamente visita la Argentina y frecuenta tanto sus salas como sus críticas de cine. Así pues, no me he podido resistir a garabatear unas líneas a propósito de lo que he visto y he leído en este tiempo. Vaya por delante que, en comparación con la situación española, me sorprendió agradablemente la vitalidad y riqueza del cine argentino de los últimos años.

Para un visitante como yo, películas que se han venido filmando desde el fin de la dictadura como *La deuda interna*, *Juan, como si nada hubiera sucedido*, *Montoneros, una historia*, *Nadar solo*, *Los muertos*, *El abrazo partido*, *Whisky Romeo Zulu* o *Grissinópolis*, con independencia de si intentan aludir directamente a realidades sociales o no, configuran la imagen visual de una sociedad ante la cual toman postura activa. Mientras, el cine español, para reconciliarse con su público, recurre machaconamente a comedias de todo tipo (juveniles, posmodernas, destrozadas...) y estilizaciones académicas de los géneros tradicionales, con especial énfasis en el terror, todo lo cual proporciona una conveniente sensación de aislamiento e ingravidez.

Ahora bien, en ocasiones, la

producción argentina es objeto de una mirada impaciente, que rastrea con ansiedad los posibles síntomas de una decadencia, o de todo lo contrario. Este mismo fenómeno, en España, adquiere proporciones ridículas y se ciñe a indicadores comerciales, como el número de películas producidas por año, o a la cantidad de espectadores que las frecuentan.

Probablemente, la autosuficiencia que en sus declaraciones muestran autores como Carri o Postiglione, respecto al resto de la producción argentina, sea la muestra de un imaginario edonismo, que busca diferenciarse a toda costa del "caldo de cultivo" del que se procede, formado por un determinado sistema de producción, las preocupaciones de un entramado social o las películas que uno ha visto. Todos estos factores forman parte de la propia historia, forman parte de uno mismo, y no se puede "reinventar la pólvora" nuevamente.

Los ritmos de la historia del cine, y aun de eso que pudiera llamarse "historia del cine argentino", no son los de la crítica de todos los días. Estamos todavía inmersos en el mismo período que pretendemos juzgar, el del "cine actual", y eso hace más difícil la observación. Esta premura todavía es más peligrosa cuando los juicios se ponen precisamente al servicio de los intereses comerciales o artísticos del mismo juez. Mientras tanto, habrá que seguir implicándose "desde dentro" en la situación que presentan tanto el cine como la sociedad. O mostrando una especial prudencia autocrítica, cuando se historifique la propia realidad.

JAVIER GURPEGUI VIDAL
HUESCA, ESPAÑA

Estimados amigos de *El Amante*

Leo su revista desde el número 2, y es la primera vez que les escribo.

La oportunidad: las cartas aparecidas en el último número sobre *Guerra de los mundos*, o más bien la errónea forma de criticar dicha película por parte de estos espectadores/lectores. Me parece correcto y válido criticar una película por sus contenidos o por su postura ideológica. Pero de ahí a descalificarla desde donde lo

hacen con esta, me parece un despropósito: el film muestra a soldados haciendo frente a la invasión alienígena; a partir de ahí, sostener cierto credo militarista y patrioteril del director me parece que es errar el tiro; qué esperaba el lector: ¿que fueran los civiles (como en la mediocre *Día de la Independencia*) los que se enfrenten a dichas criaturas? En ese punto la película plantea mucho mejor el verosímil de género (los militares se enfrentan a dicho enemigo y los civiles tratan de salir de la línea de fuego, como en cualquier otro enfrentamiento más terrenal que conocamos, me pregunto qué haríamos nosotros mismos en dicha situación). Incluso antes de criticar a Spielberg por sus posiciones políticamente correctas, entendamos que el director es norteamericano, entonces va a tener una determinada mirada (creo que bastante crítica) desde dentro del sistema y desde una posición política también determinada (recordemos su filiación demócrata).

Por otra parte, cuando un personaje pregunta si quienes atacan son los terroristas o los europeos, no me suena disparatado dicho diálogo: la pregunta se la hace un niño a su padre, exponente de la clase media baja urbana norteamericana (también excelentemente descrita en *Río místico*, por un director de derecha, Clint Eastwood). Entendamos dos cosas: la historia se desarrolla en suelo norteamericano, no en París, Berlín o Buenos Aires, y en segundo lugar, ¿de dónde piensan que salen los votos a Bush, sólo de extremistas religiosos? La película me pareció muy buena, describe muy bien cómo podría ser una situación de esas características, es entretenida y no se hace pesada. Pero para disfrutarla tuve en claro que no estaba viendo cine iraní, sino una película de un director que filma en EE.UU., dentro de las normas del cine industrial y de entretenimiento masivo (esto no quiere decir que el cine masivo no sea cultura). Y además tiene un plus: creo que junto con la forma en que Cameron filma cuando se parte en dos el Titanic, es muy realista al mostrar las imágenes catastróficas (no me parece lo mismo la anteriormente señalada *Día de la*

Independencia). Incluso me parece correcto que el director pretenda recuperar el dinero que invirtió en el film y además obtener una ganancia por ello.

Un cordial saludo,

ESTEBAN LO PRESTI

Discusión sobre el nuevo cine argentino

Saludo con entusiasmo y una mezcla indefinible de sensaciones, la discusión en torno al neblinoso presente del nuevo cine argentino, que Gustavo Noriega, Mariano Llinás y Juan Villegas entablaron en las páginas de números anteriores de esta revista. Es una discusión necesaria. Y pienso que debería convertirse en una discusión permanente, un diálogo fluido entre cineastas, críticos y funcionarios, y un intercambio de opiniones que continúe en las aulas donde miles de jóvenes estudian cine en el país. Quizá, el futuro de esta renovación aquietada dependa de ellos.

La crisis del nuevo cine era, hasta la saludable aparición de esta serie de notas, un secreto a voces, un sobrentendido poco feliz que por fin comienza a ser dicho en voz alta, con todas las letras. Las palabras decepcionadas de Llinás pueden sonar ciertamente apocalípticas para algunos que, como Villegas, son menos pesimistas y siguen apostando por una salida posible. Pero es indudable que la mayoría de ellas revelan verdades incuestionables que muchos otros ignoraron, no supieron ver o, en casos menos ingenuos, se encargaron de silenciar.

La importantísima renovación que el cine argentino comenzó a experimentar en los 90, a partir de un grupo de cineastas aparecidos de pronto, como un tornado silencioso, ha llegado desde hace algún tiempo y por distintos caminos a una zona de quietud y parsimonia agitada, cada vez con menos frecuencia, por ventiscas refrescantes pero pasajeras. Es muy bueno que un cineasta y docente como Llinás levante el guante con valentía y coraje, y agite el avispero del pensamiento perezoso. Es importante que alguien sin pelos en la lengua exponga las flaquezas y debili-

dades de lo que alguna vez fue una tormenta irrefrenable, llena de vitalidad y confianza, y ahora se muestra como una lluvia tímida, debatiéndose en su propia duda.

Llinás señala sin eufemismos los signos de decadencia de una etapa en la historia del cine argentino que, para él, ya terminó. Y en muchos puntos de su diagnóstico tiene razón. Pero también tiene razón Villegas, cuando opina que el espíritu que guió a aquel cambio todavía sigue vivo. Porque, si bien es cierto que muchos de los cineastas que protagonizaron aquella renovación fueron absorbidos por la burocracia, los negocios y otras trampas del sistema, en los parajes más recónditos del escenario cinematográfico argentino, en los márgenes, se siguen sembrando y cosechando sueños.

Existe en Argentina una enorme cantera de cineastas que, por pasar más o menos desapercibidos para el público, el periodismo y la crítica, no dejan de ser arriesgados, honestos y comprometidos con el cambio. Apasionados por lo que hacen, filman a pesar de todo. Sin créditos, sin subsidios, sin apoyos de ningún tipo. Pura voluntad, esfuerzo y (en muchos casos, por suerte) también talento. Si se lo piensa un poco, la renovación iniciada hace una década en el cine argentino quizá no haya llegado a su término, sino que, como un río que se desvía en infinitos meandros para encontrar el declive en el llano, esté buscando un rumbo nuevo, más heterógeno, libre y desinteresado.

Creo que en realidad estamos frente a un proceso de decantación, de borrón y cuenta nueva. Muchos de los que izaron las banderas del cambio han dejado el barco desde hace tiempo. Su aporte fue importantísimo, pero en numerosos casos fueron absorbidos y encorsetados por las promesas y las presiones de la maquinaria de cine industrial. Repiten cada vez con más frecuencia, aunque a escala reducida, los mismos mecanismos narrativos y esquemas de producción contra los que se habían levantado. Quizá se hayan dormido en sus laure-

les y, acaso sin saberlo, se hayan traicionado a sí mismos. O quizá, simplemente, hayan cambiado de opinión.

Pero hay una nueva camada de cineastas que viene abriéndose paso a su modo, en silencio, desapercibidamente. Son autores de un cine de corto y largometraje hecho en los márgenes, de un cine que sigue apostando por la experimentación, más allá de los aciertos y desaciertos de cada experiencia. Cuando hablo de márgenes no me refiero a un cine necesariamente hecho sin recursos económicos. No se trata de un cine poco profesional que anula la posibilidad de recibir aportes o concursar por premios, créditos o subsidios, sino más bien de un cine que no depende exclusivamente de ellos. Un cine que, sobre todas las cosas, se aleja de los modos de narración y producción institucionalizados y crea sus propias formas de existencia.

Y estoy seguro de que ese cine, por más o menos conocido que sea, todavía tiene mucho por delante.

Por eso celebro la aparición en esta revista de esta serie de notas y opiniones. Porque sirven para instalar la discusión y quizá puedan extenderla a todos los ámbitos relacionados con el cine. Para ayudar a pensar y diseñar formas posibles de filmar en el país y para descubrir, quizá, el nuevo nuevo cine argentino que está surgiendo.

PAULO PÉCORA

Estimados amigos de El Amante

¿Por cuánto tiempo algo puede ser novedoso? ¿Por qué el cine argentino tiene que ser una cantera permanente de películas originales y alternativas? ¿Por qué esa temprana añoranza sobre los años pasados?

En las notas de Noriega y Llinás sobre el Nuevo Cine Argentino noto capricho y ansiedad: ambos (Llinás de manera más exigente) piden por la vuelta de la lozanía, el vigor, el fuego, de las primeras realizaciones como si el cine nacional tuviera que vivir en un estado de constante adolescencia. Me parece disparatado presionar a los directores —que en su mayoría recién hicieron su segundo opus— para

que mantengan una cualidad que por lógica madurez no van a repetir. El segundo largometraje es menos espontáneo, se es consciente de la respuesta del público, y, si se quiere, es una transición hasta lograr, apenas, el indicio de un estilo propio. Hay dos ejemplos claros de esto: *El bonaerense* y *Un oso rojo*. La segunda película de Trapero es más organizada que *Mundo grúa*, mientras que Caetano con *Un oso rojo* casi defrauda tanto como entusiasmó con *Bolivia* en su intento de probar serle fiel a un género determinado. (Y lo de Caetano me lleva a pensar que todo director de cine, en el fondo, pretende realizar una película clásica; así que no es de extrañar que los nuevos directores estén detrás de ello.)

Además, Noriega y Llinás mencionan que NCA no encontró su público. Yo creo que fue al revés: el público no pudo encontrarse con NCA. Y por varios motivos. Uno de ellos es que las películas de Martel, Trapero o Villegas no son para todos los gustos, y, hoy en día, el precio de las entradas no invita al riesgo. Si la última película de Francella llevó un millón de espectadores, se debe a que el espectador que va con la familia, pareja o hijos, sabe que recuperará el dinero de la entrada porque va a pasar un buen momento. No se va a arriesgar con *Los guantes mágicos*, por ejemplo. Ni hablar cuando las películas no se estrenan fuera del circuito de Capital Federal: si uno vive en el Gran Buenos Aires y tiene intención de verlas, además de más dinero, tiene que invertir tiempo de viaje. Demasiadas incomodidades para un espectador medio. Pero, lo fundamental —y en esto Llinás tiene razón— últimamente hubo muchas películas de NCA que no fueron analizadas con rigor, tal vez para hacer perdurar el entusiasmo del principio (algo parecido sucedió con las primeras películas del cine independiente americano, estrenadas en el país hasta que demostraron ser más de lo mismo) y que al verlas no eran gran cosa (una de mis decepciones más recientes fue *Caja negra*, una película que se conecta con el cine de Enrique Carreras, travestida con estética moderna y

saqueos a *El hombre elefante*), mientras que otros films más “convencionales” eran ninguneados (*Cicatrices*, por caso, que si bien tiene cantidad de vicios hay un clima opresivo bien logrado). ¿Cine independiente sinónimo de buenas películas? No sólo hay que evitar ser condescendientes con las nuevas camadas (ni con las viejas), sino también hay que dejar de esperar al mesías que renovará el séptimo arte autóctono. No por nada las tres notas (la de Noriega, la de Llinás y la de Villegas) olvidan mencionar al director que les rebate los argumentos. Fabián Belinsky es el verdadero prócer —ignorado— del NCA; justamente porque hizo un film de narración absolutamente clásica, con personajes que lograron cautivar al público, y como si esto fuera poco, detrás del entretenimiento hace una lúcida reflexión sobre la década del noventa. Cine hecho por una productora, entretenido, inteligente y que llevó un millón de espectadores (¡y no actúa Francella!). ¿Este cine, emparentado con Aristarain, con Favio, con Christensen, es peor que el cine nuevo, innovador, personal de Lisandro Alonso? Si es así, entonces se pretende dividir las aguas; me pregunto: ¿Hitchcock nunca tuvo un estilo propio? Como espectador, admito que las películas nacionales no entusiasman como antes, pero en mundo alguno puedo exigirle a Caetano que no pruebe hacer una película por encargo; a Martel que no agote los tics de *La Ciénaga*; a Trapero que no abandone el conurbano; o a Carri que no estilice su estética. En el error está el aprendizaje. Si ya los decretamos como muertos, no sólo le estamos cavando la fosa de ellos, sino también de los que vienen. ¿A quién le interesa un cine con directores de una sola y fundamental película?

LEONARDO VÉLEZ

1 Querido Gustavo:

La multitud se detiene ante la señal sonora de aviso. Se bajan las barreras y se espera lo conocido: el tren. Pero el tren pasa frente a los ojos cargado de

fuego, como un grito. La rutina queda pulverizada y da paso a lo súbito, a lo inaudito. Me parece una buena analogía para describir esas largas colas que inundan los shoppings ante el estreno de cada "tanque" o no se me ocurre nada mejor para... lo que significa la *Guerra de los mundos* y Spielberg en general para la producción media en lo referente al mainstream americano.

Una nota de Julian Cooper sobre *Amistad*, hace años, más o menos terminaba (si mi memoria no me falla) diciendo que esa película de Spielberg era cine en estado puro. Cine. Al menos en lo que atañe a la primera noción que yo me hice sobre el cine (luego, espero, esta se fue ampliando).

Deslumbramiento, magia, hechizo eran palabras que formaban parte de esa noción. Comparar cada imagen de *Guerra de los mundos*, cada diálogo, con cualquiera de los otros "tanques" que se vieron últimamente por acá... y creo que sólo los mejores momentos de *El Señor de los Anillos* (rescatados entre minutos enteros de diálogos insufribles) pueden entrar en la disputa y si vamos más allá del mainstream y abarcamos el cine americano en general creo que estamos en la misma.

¿Por qué Tom Cruise es palmo a palmo Ray Ferrier y no Tom Cruise? ¿Por qué cada escena es seguida como si a uno mismo le pasaran las cosas y la empatía con los personajes es profunda? ¿Por qué toda su materia humana (y acá comienzo a plagiar en

parte tu nota "Elogio de las 3d") se ofrece como una caja de resonancias y la gestualidad de cada personaje nos hablan oscuramente del mundo y de nosotros mismos? ¿Cómo se da esa fusión entre entretenimiento y capacidad de decir cosas complejas? Como toda gran obra, *Guerra de los mundos* me dejó casi en ese estado de alelamiento devorador en que la revelación lleva a querer indagar sobre lo que se ve, con los ojos lo más abiertos posibles para tratar de meter la película dentro de ellos. Sí, algo parecido al amor...

2

Compro *El Amante* desde que tenía 17 años y ahora tengo 30. Nunca les escribí. Cuando comencé a comprarla difícilmente podía distinguir un plano fijo de un contraplano u otras cuestiones técnicas, y mi relación con el cine no era muy cercana. Mi relación con nada era muy cercana, creo, en ese momento. Mi ignorancia no sólo abarcaba lo técnico sino que desconocía por completo lo que el análisis de una película podía deparar y hasta la dimensión política, que destilaba cada página de *El Amante* en lo que atañía la cine y también a causas más sociales, me era totalmente ajena. Stop nº1: Si esto fuera una película creo que sería una del género de "aprendizaje" (y yo el karateca incipiente) en la que la sutileza del maestro (bueno, ustedes muy sutiles no son, más bien me cagaron a cachetazos) lleva al alumno al descubrimiento de un mundo interior hasta ese momento

ignorado. Pero sacando la chanza, lo que quería decir era que *El Amante* me sirvió para alimentar aun más la pasión por la lectura y la escritura que en ese momento se hacía cada vez más incipiente, y sumado a mi nula formación universitaria o terciaria luego del secundario ustedes actuaron como complemento y "maestros" en más de un sentido. Stop nº2: peligro de cursilería.

Por suerte ya pasó el momento en que cada correo de lectores repetía amenazas varias sobre las futuras compras o no compras de la revista. En mi anonimato yo era uno de los que no estaban de acuerdo con los cambios y con el nivel de ciertos escritos, pero también era consciente de que una revista con una ética y autoexigencia (y viva, por sobre todas las cosas) como la suya tenía que cambiar para no anquilosarse. Digamos que el cambio, en *El Amante*, es mucho más urgente que en cualquier otra revista más cómodamente situada en el ámbito público a expensas de un conservadurismo recalcitrante y una pasión inexistente o sólo transportada al "mercado". Hubo momentos en que la revista parecía, desde sus artículos, medio vacía en sus contenidos y una cierta simplificación asomaba como nunca antes. Por suerte en el último año eso quedó de lado (también admito que del lado de los lectores nos dejamos de romper las pelotas con algunas boludeces) y ahora encima volvieron los dossiers (que siempre para mí fueron lo mejor de la revista, donde se

revelaba el mundo de cada autor con profundidad y belleza).

Ahora, con los resultados a la vista, la verdad que te felicito por haber seguido adelante con aquellos cambios a pesar de los palos y aunque yo no coincidiera del todo con el gusto por cierto cine que ustedes defienden, como el de la nueva comedia americana. Pero mi placer máximo es leerlos aunque discrepe o me enoje (como con mis amigos).

3

También te quería felicitar por las dos últimas notas que leí tuyas, la de Malick (cineasta que con *La delgada línea roja* me dejó una euforia parecida a la de *Guerra de los mundos*. Me encantaría ver las otras dos pero no tengo acceso) en el dossier de los 70, que aunque, como te aclaro en los paréntesis, no conozco más que esa obra, la forma en la que escribís de esas películas te acerca al ámbito poético donde Malick destella. Y la otra nota es la citada más arriba referida a la película de Spielberg, por la cual te cuento una pequeña anécdota. Fui con mi novia a ver *Guerra de los mundos*. Ella no salió ni la mitad de convencida de lo que estaba yo. Al otro día le di la revista y hace cuatro días que la tengo repitiéndome la nota... Además de que es fanática de *Indomables*. (A propósito de esto: me alegro de que tu nuevo rol -y "estrellato"- los ayude a cierta difusión de la que carecían.) Un abrazo grande.

MARCOS LLAMEDO



Trucholandia

Demuestra tu ingenio

Ayuda a nuestro Director a llegar al lugar correcto.

ESTO ES CENERAMMA

Tu puedes ser más inteligente de lo que crees

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CENERAMMA®

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

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

ASOCIATE HOY

OTRA COSA

EL 10% DE LO RECAUDADO SE DESTINA PARA LA PRODUCCION DE CINE NACIONAL

Tosquedades

Y sí, alguien tenía que explayarse sobre la última de Spielberg

por Nazareno Brega

Jonathan Rosenbaum escribió sobre *Guerra de los mundos* en el semanario *Chicago Reader* que “la menos pretenciosa versión de 1953 producida por George Pal resulta más agradable”. Una exageración, sin dudas, ya que salta a la vista que la película de Byron Haskin envejeció al punto de volverse rancia. Pero lo importante en esa frase de Rosenbaum no está en la chicana de la comparación entre el cine de Haskin y el de Steven Spielberg, sino en resaltar que *Guerra de los mundos* es una película presuntuosa.

En varias notas del número anterior de *EA* se destaca a la invasión alienígena como un mero MacGuffin. ¿Hitchcock utilizó, por ejemplo, a George Kaplan para explayarse sobre su visión del mundo a partir del inexistente agente secreto? No, claramente, el espía de *Intriga internacional* era una excusa argumental sin un significado en sí mismo más que hacer que la trama avance y fácilmente reemplazable por otro personaje con el mismo efecto. Si bien a *SS* le interesa más la historia de un mal padre y su relación con los hijos que un supuesto Apocalipsis, eso no le quita el significado que el director le inculca constantemente a la invasión. *Guerra de los mundos* sería una película totalmente distinta si el viaje a Boston estuviese motivado por una catástrofe natural.

SS invade la narración con imágenes que sólo tienen su justificación en lo que el director piensa sobre su país y la guerra. Él mismo reconoció los paralelismos geopolíticos de la película en una entrevista que publicó el diario español *El País* y en la conferencia de prensa previa al estreno mundial dijo que *Guerra de los mundos*, “en parte, es sobre la experiencia de los americanos refugiados, porque es sobre americanos huyendo por sus vidas, siendo atacados sin razón, sin idea de quién los ataca y por qué”. El problema está en la torpeza con que *SS* le tira al espectador por la cabeza con cada una de sus connotaciones al Holocausto y al 11 de septiembre de 2001. Desde el momento bochornoso y sin sentido en el que Spielberg muestra fotos y nombres en cartulinas escritas con fibrón hasta los planos de personajes corriendo en



Guerra de los mundos

War of the Worlds
Estados Unidos, 2005, 116', **DIRIGIDA POR** Steven Spielberg, **CON** Tom Cruise, Dakota Fanning, Justin Chatwin.

pánico a través de una nube de humo y vidrios, o el tren en llamas que pasa frente a los ojos de Cruise y Fanning, dos secuencias al menos más interesantes visualmente, funcionales en cuanto a la narrativa y alejadas de la gravedad impuesta en la mayor parte del relato.

Cuando *SS* apela a las metáforas, no es menos tosco que con esas referencias. El descenso a los infiernos de Cruise se produce en un sótano; su renacimiento, en una especie de parto desde dentro del sector más viscoso de una de las naves; se lo reencuadra dentro de un televisor mientras le apaga la tele a su hijo, adolescente con conflictos y sin una figura paterna fuerte –lo llama “Ray” en lugar de “papá”, hecho que se revierte en una de las peores escenas de la película–; Dakota Fanning explica que, cuando sea necesario, su cuerpo rechazará una astilla que tiene clavada. El colmo de lo chabacano en la puesta de escena se puede ver en el uso de las señales de tránsito en la película: un instante antes de llenar de escombros New Jersey, *SS* encuadra un cartel que prohíbe arrojar basura en la vía pública; segundos antes de que una horda se abalance hacia un ferry con horrosas consecuencias, las señales a destacar son “despacio” y “detenerse”.

La simpleza de *SS* es tal que permite una disparatada multiplicidad de lecturas, tan válidas como contradictorias. Desde el héroe *springsteeneano* de Javier Porta Fouz dos números atrás hasta el fascismo biológico bushista que destaca Hernán Ferreirós en la página malelemento.blogspot.com. La ambigüedad ideológica se produce por el amontonamiento de significados que, en lugar de sumar, le restan complejidad. Una zoncera con momentos deslumbrantes, como el sonido de esa especie de oboe sintetizado que suena ante la aparición de cada trípode o la caída de un avión en la puerta de una casa –a pesar de la pueril crítica al periodismo en la escena–, producto del talento audiovisual de *SS*. Como dijo Stephanie Zacharek en su crítica del sitio salon.com, *Guerra de los mundos* “es todo visual, sin visión”. La mirada de Spielberg sobre un supuesto mundo en guerra es superficial, cínica e irresponsable. **[A]**

PANTALLA PINAMAR

2005.2006

Segundo Encuentro Cinematográfico
Argentino - Europeo

10 al 17 de diciembre de 2005



SECRETARÍA DE TURISMO Y CULTURA
DIRECCIÓN DE CULTURA
MUNICIPALIDAD DE PINAMAR


INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES



Instituto Cultural
Gobierno de la Provincia
de Buenos Aires

EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE



El Amante / Escuela es una carrera de dos años, organizada en cuatro cuatrimestres, dictada por los redactores de **El Amante**.

O, si se lo quiere tomar menos orgánicamente, una serie de cursos sobre cine, un lugar de conversación, la posibilidad de encontrarse y aprender discutiendo.

Cursos de primavera

Cine y televisión: el rectángulo y el cuadrado por Gustavo Noriega

Miércoles 21, 28 de septiembre, 5 y 12 de octubre de 10 a 13 hs.
Lunes 26 de septiembre, 3, 17 y 24 de octubre de 19.00 a 22.00 hs.

Cine y literatura, entre el amor y el odio por Marcela Gamberini

Miércoles 5, 12, 19 y 26 de octubre de 19.00 a 22.00 hs.

Cómo era el arte cuando surgió el cine por Juan Cruz Gonella

Jueves 22 y 29 de septiembre, 6 y 13 de octubre de 10 a 13 hs.

Todo Alfred Hitchcock por Santiago García

Sábados 1, 15, 22 y 29 de octubre de 10.30 a 13.30 hs.

Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración. Se dictarán en Lavalle 1928.

Arancel: 80 \$ por curso.

Inscripción previa. Vacantes limitadas.

Informes en elamanteescuela@fibertel.com.ar, **llamar al** 4951-6352 **o consultar** www.elamante.com