

EL AMANTE

CINE

Nº 162

NOVIEMBRE
2005

Tres miradas sobre Cronenberg + **Oldboy** + **Virgen a los 40** Polémica + **Vida en Falcon** Entrevista con Jorge Gaggero + Avi Mograbi y Eyal Sivan en **DocBsAs05** + Viennale + Tandil + San Rafael

Mala sangre

David Cronenberg se hace clásico
en **Una historia violenta**



CINE Y
COMIDA
EMPIEZA UN
DOSSIER

ARG \$ 9,50
URU \$ 95
AÑO 14
ISSN 150636
0.0162
9 770329 260003

REVISTA **EL AMANTE CINE**

PROMOCION ESPECIAL

PARA LOS LECTORES DEL INTERIOR*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DEL INTERIOR DE LA ARGENTINA.

Si vivís más allá de la General Paz y no estás suscripto a la revista, podés recibir en tu casa los **dos regalos** y **los próximos 12 números** de **EL AMANTE** por un único pago de \$100.

1 Con el primer número de la suscripción te mandamos **un DVD** elegido especialmente por los redactores de El Amante.

2 Con el segundo número te mandamos **un libro** a tu elección (Wenders o Scorsese).



Escribinos a amantecine@interlink.com.ar o llamanos al **011 4952-1554** para averiguar las formas de pago.

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO.

*EXCLUSIVO PARA NUEVOS SUSCRIPTORES

Otros mundos de Ficción

PASAJERO domingo / 22 hs.
Repite: martes y jueves / 21 hs.

HISTORIAS BREVES domingo / 23 hs.
Repite: lunes / 21 hs. y jueves / 15 hs.

EFEECTO LIMA viernes / 0.30 hs.
Repite: lunes / 1 hs. y jueves / 1.30 hs.



Ciudad Abierta
Agita la pantalla

80 MULTICANAL 83 CABLEVISION 82 TELECENTRO



Y pasó otro mes de adaptación al nuevo diseño. El número pasado nos gustó aún más que el anterior. Pero vieron eso que dicen de que la forma influye en el contenido. Parece que es cierto nomás. En el primer mes con diseño marxista (para los recién llegados, vean el apellido de nuestra artista) Noriega dijo que Danny Aiello estaba muerto. Y así como en septiembre matamos a un actor que sigue vivo, tuvimos que restablecer el equilibrio cósmico reviviendo a un muerto. En su nota sobre **El cadáver de la novia**, Porta Fouz confundió en un momento el nombre de Christopher Lee con el de su compañero de **La casa de las sombras largas** y, ayudado por el tema del asunto y el recuerdo de **El joven manos de tijera**, puso que Vincent Price (muerto en 1993) hacía la voz del cura. En fin, cosa de mandinga y, como siempre, les echaremos la culpa al diseño y al marxismo.

En otro orden de cosas, fue ciertamente gratificante leer en *La Nación* al ex director del INCAA José Miguel Onaindia en un artículo en el que, simplemente con hacer algunas precisiones y entregar algunas cifras, llama la atención –sin nombrarlo– sobre la tendencia del actual presidente del INCAA de hablar de su gestión de maneras por lo menos exageradas, en tanto a veces pareciera que casi todas las novedades acerca del cine argentino hubieran ocurrido en el período 2002-2005 (y no solamente por las declaraciones de Jorge Coscia sino también por el eco acrítico que encuentra en algunos medios). Hay una historia de renovación previa al 2002, y Onaindia se encarga de aportar algunos de sus aspectos. En este número aparece otra nota en la que se habla sobre la actividad político-cinematográfica de Mariano Llinás. Es un aporte a la discusión que se nos antoja válido pero insuficiente; queremos tener más voces que participen del debate, y *El Amante* debe ir a buscar con mayor asiduidad esas voces. Esa es nuestra autocrítica en este mes: es tiempo de que la discusión sobre el cine argentino continúe y se diversifique.

SUMARIO

Estrenos

- 2** Una historia violenta
+ Especial David Cronenberg
- 13** Legado de violencia
- 14** Oldboy
Polémica
- 16** Virgen a los 40
Polémica
- 18** Vida en Falcon
+ Entrevista con Jorge Gaggero
- 22** Millones
- 23** Mi mejor enemigo
- 24** Habana Blues, Final con foto,
Di buen día a papá
- 25** Días de furia, El muelle,
El viaje inolvidable
- 26** Paco Urondo, la palabra justa;
Tatuado; Código 46
- 27** Danny the Dog,
Guardianes de la noche,
La dueña de la historia
- 28** Azul extremo;
Doom, la puerta del infierno;
La leyenda del zorro
- 29** De uno a diez
- 30** Dossier Cine y comida parte 1
- 34** DocBsAs05
- 40** Viennale
- 44** Mendoza
- 46** San Rafael
- 47** Tandil
- 48** Libros
- 50** Desde España
- 51** Estrenos 2005
- 52** Amores y anarquías
- 54** DVD
- 60** Música
- 61** Correo
- 64** Llegó 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

Agustín Campero

Federico Karstulovich

Jaime Peña

Marcos Vieytes

Tomás Binder

Ezequiel Schmoller

Marcela Ojea

Agustín Masaedo

Hernán Schell

Walter Falcone

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 9° piso. Bs. As.

Distribución en el interior

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



Dibujar como un niño

por Gustavo Noriega



La lectura de esta nota puede revelar al lector datos sobre la trama de la película que quizás él prefiera no conocer antes de verla. Queda a su criterio salir a ver la película o seguir leyendo la nota.

Nunca fui fan de David Cronenberg a pesar de que me gustan mucho varias de sus películas. Hay algo que atrae a los críticos —en especial, los de esta revista— y que justamente en mí produce el efecto contrario: la marca autoral. En pocos directores sus “obsesiones” (palabra mágica para los autoristas) son tan evidentes: el desgarramiento y descomposición de los cuerpos y la propagación viral de extrañas afecciones, entre otras cosas, no menos biologicistas y asquerosas. Desde la fresca chapucería de sus primeras películas de terror, pasando por la perfecta narración de *Dead ringers*, hasta en las últimas películas, esas que ya no me preocupé demasiado en ver, Cronenberg siempre mantuvo en el centro de su cine la idea de mostrar el cuerpo humano, esa bomba de tiempo que llevamos puesta, como un objeto que puede explotar, le pueden entrar y salir cosas como videos o tentáculos, puede ser mutilado o simplemente convertido en otra cosa, desde una mosca hasta un objeto de deseo con forma de mujer (pero con miembro de varón). La cartografía de los autores no es la rama de la crítica que más me entusiasma: en el caso de DC, nunca supe qué quería decir esa deleitación continua en los cuerpos zaheridos, si es que significaba algo. Pero me quedaba la sensación de que había un mapa a leer y que yo era demasiado perezoso, o poco inteligente, como para poder acceder a sus líneas profundas. Por eso una de sus películas más atractivas para mi gusto fue *La zona muerta*, la mejor adaptación de una novela de Stephen King jamás hecha, pero, en última instancia, las “obsesiones” de otro, no del *auteur*, sino del que en ese momento era uno de mis escritores favoritos.

Una historia violenta pertenece al mismo contexto de producción que *La zona muerta*: un film por encargo, basado en una fuente externa y sin el derecho al corte final. Cronenberg no ha querido dejar su firma agregándole a la historia alguna transformación del cuerpo: es de las mutaciones de las almas que nos habla la película, y no con el tono grave y cansino de sus últimas obras sino con un ritmo y una gracia refrescantes. Cuando comencé a abandonar a David Cronenberg, abrumado por el tedio de *Almuerzo desnudo*, me hice una pregunta que la película basada en la novela de King me había comenzado a contestar. Los grandes artistas —y había consenso en cuanto a que Cronenberg era uno de ellos—, ¿tienen habilidades distintas de los directores comerciales o sus capacidades superiores incluyen a las de estos últimos? ¿Un director de cine arte sabe hacer lo que hacen bien los directores “menores”? Es conocida la frase de Picasso que dice: “Me llevó mucho esfuerzo aprender a dibujar como un niño”, una hermosa subversión de lo que es alto o bajo, fácil o difícil en el mundo del arte. Implica lo que el conocimiento de su obra muestra sobradamente: que su técnica era impecable y que la decisión de dibujar o pintar con trazos groseros la tomaba contando con todas las posibilidades a su disposición. Equivalentemente, un director de cine de arte, un autor, ¿tiene la capacidad de filmar una película entretenida, tomado esto en el sentido más craso y banal de la palabra? Ante de que se me



Una historia violenta

A History of Violence

Estados Unidos, 2005, 96'

DIRECCIÓN David Cronenberg

GUIÓN John Wagner y Vince Locke (novela gráfica) Josh Olson (guión)

FOTOGRAFÍA Peter Suschitzky

DISEÑO DE PRODUCCIÓN Carol Spier

MONTAJE Ronald Sanders

MÚSICA Howard Shore

INTÉRPRETES Viggo Mortensen, Maria Bello, Ed Harris, William Hurt, Ashton Holmes, Peter MacNeill, Stephen McHattie.

acuse de primitivo, quiero aclarar que he disfrutado de las siete horas y media de *Satanstango* y puedo ver la más abstracta de las películas de Kiarostami feliz y sin bostezar. Pero no me refiero a esa clase de entretenimiento del cual se precia el espectador sofisticado sino a lo que el público menos entrenado entiende como tal. *Una historia violenta* muestra que Cronenberg no está limitado a sus marcas autorales, que puede hacer bien lo que miles de directores, mucho menos interesantes que él, manejan a la perfección: el relato fluido, el clima intrigante, la construcción de personajes, la confrontación entre héroes y villanos, todo lo que implica la matriz del cine clásico americano. Pero además de esto, que no es poco, hay más.

Como ya lo hizo en *La zona muerta*, Cronenberg demuestra que la obsesión por las obsesiones no es el único camino para un cine que se resiste a ser adocenado y vulgar. *Una historia violenta* es muchas cosas, entre otras, una historia violenta, pero como suele suceder, el título en castellano achata y simplifica la pluralidad de sentidos del original. *A history of violence* se puede leer como “Una historia de la violencia”, y esa historia puede ser la de la violencia de la humanidad, la del cine o de Tom Stall, el personaje central de la película interpretado por Viggo Mortensen. Es justamente esa polisemia la que Cronenberg maneja extraordinariamente, la posibilidad de ser varias cosas al mismo tiempo —incluso contradictorias— sin por eso perder el eje o la profundidad. De la misma manera, la película se niega a ser encasillada como seria o paródica. Tres de los mejores críticos que uno puede leer en Internet —Quintín, Jonathan Rosenbaum y Jim Hoberman— cuentan en distintos medios (*bonk*, *Chicago Reader* y *Village Voice*, respectivamente) la misma anécdota relacionada con la función privada de *A history of violence* en Cannes. Ante la risa sonora de algunos espectadores durante la proyección —incluyendo a los tres mencionados— el director del museo del cine de Viena, Alexander Horvath, levantó su voz al grito de “¡paren de reír, críticos de mierda, y tómense en serio la película!”. Los tres manifiestan su respeto por Horvath (que seguramente no sabía que ellos eran parte de los reidores) pero al mismo tiempo señalan que la película acepta esa doble mirada, que aunque hay que tomarla seriamente, la risa es una reacción posible, algo que el vienes, un tanto rígido, no parecía haber notado. Rosenbaum es más conciliador y encuentra algún sentido al enojo de Horvath: “Cronenberg no es un posthumanista cínico como Lars von Trier, cuyo nihilismo honramos compartiendo su desprecio. Cronenberg es un moralista atormentado que no se entrega a la corrección política relacionada con la violencia, y el significado de nuestras carcajadas, por más ‘apropiadas’ que sean, son parte de lo que le molesta”. Pero, en todo caso, los tres señalaron el hecho de que la película les resultaba tan placentera y divertida que no era sino imposible reprimir la risa. El efecto que provocan las películas de autor pero filmadas según los cánones del cine americano en el marco de un festival de cine de arte ya había sido relatado por Quintín en un par de sus relatos de viaje: recuerdo los ejemplos de *Crimen perfecto*, de Clint Eastwood, y *Escuela de rock*, de Richard Linklater; en ambos casos entró en un éxtasis que intuyo no habrían sido igual vistas en una sala de estreno. Más allá de que la experiencia gozosa de la película se ve amplifi-



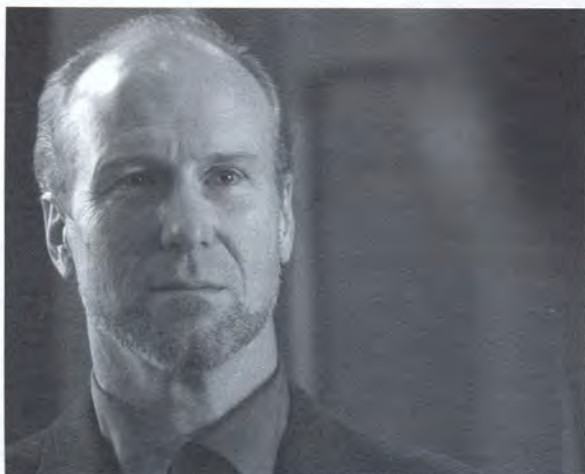
Arriba, la siempre bella Maria Bello. Abajo, Ed Harris lejos de estar embellecido. Y más abajo, William Hurt con barba pero sin bigote.

La película no nos somete a un sermón estilo Haneke: disfrutamos de cada pelea y cada tiroteo, sin embargo no es imposible que al mismo tiempo pensemos en ellos.

cada en el marco de un festival, la anécdota revela ese posible doble nivel de la película, en el cual la gravedad y la gracia coexisten sin excluirse.

La película trata sobre la violencia, la posibilidad o imposibilidad de salir de ella, la inevitabilidad, el destino. Un matón regenerado se ve obligado a ser violento otra vez: es una historia contada mil veces, en películas de distintos géneros. *Los imperdonables* tiene un argumento similar pero sin su ligereza, más bien en plan "pompas y circunstancias". A diferencia de la película de Cronenberg, Eastwood quería poner en cuestión la violencia cinematográfica siendo lo más realista posible. *A history of violence* tiene una violencia que no repele, es de cómic, las hazañas de su héroe son inverosímiles y contagiosas. La película no nos somete a un sermón estilo Haneke: disfrutamos de cada pelea y cada tiroteo, sin embargo no es imposible que al mismo tiempo pensemos en ellos. La reacción de Tom Stall ante una amenaza externa lo convierte en el héroe del pueblo. Subrepticamente, toda la educación brindada a sus hijos, contada como en un cuento de hadas lynchiano, se derrumba. Su imagen de americano medio de perfil bajo, intachable y pacífico, se ve ensombrecida por la sospecha de un pasado menos idílico. El sexo marital, que en una primera representación era lúdico y naïf, se convierte en salvaje, agresivo. Su hijo varón, que había respondido a una primera provocación del matón del pueblo con sorna y resistencia pacífica, la segunda vez que es provocado lo demuele a golpes en una escena desaforada, que excita y emociona a la platea (imagino que esa era una de las partes que movió a carcajadas a los críticos en Cannes). El juego de espejos entre padre e hijo, luego de que Tom Stall se entere de que su hijo mandó al hospital al matón, se resuelve, otra vez, violentamente, culminando en un diálogo brillante que pone en cuestión las acciones de los personajes incomodando al mismo tiempo al espectador, que había disfrutado de la paliza previa. El hijo demuestra tener en su interior la misma violencia que su padre guardaba como a un muerto en el ropero. ¿Es una teoría genética de la violencia? No necesariamente, ya que la fascinación generada por la repentina fama de su padre hizo que la violencia tenga ante sus ojos un prestigio nuevo, el mismo que deslumbró a los espectadores cuando lo vieron castigar a su contrincante. Puede ser, entonces, que la violencia personal sea nativa o por opción, hija de natura o de nultura, dirigida por los genes o guiada por la cultura. Nada hay de mensaje definitivo en la película, salvo la sospecha de la omnipresencia irradicable de la violencia.

La vuelta de Tom Stall a su hogar, recuperando su nombre y su familia, cierra la fábula pero abre la puerta a numerosas e inquietantes moralejas. En el corazón de cada padre de familia, en cada pueblo norteamericano, en cada uno de esos estados azules que votaron masivamente a George W. Bush, en el centro mismo de los Estados Unidos, anida una fiera. Pero así como la película se resiste a la pura contemplación adolescente del fetiche cómic, como sucede con *Sin City*, tampoco impone al espectador su lectura política. Libre y, a su manera, feliz, es un cuento narrado por un artista inteligente, que no se siente obligado a revalidar sus obsesiones. El autor de la obra se quita las ropas del *auteur* para dibujarla como un niño, con trazos gruesos y fluidos, cálidos y frescos. **[A]**



ESTRENOS

Home of the brave

por Jaime Pena

Otra mirada
sobre la nueva
película de
Cronenberg

Resulta sorprendente cómo este magnífico film convoca los fantasmas de innumerables citas cinéfilas. Desde los clásicos

Retorno al pasado o *Shane* hasta las recientes *Los imperdonables*, *El protegido* o *Los increíbles*, pasando por los *wrong men* hitchcockianos o las pequeñas comunidades lyncheanas. Más fascinante aún es la relectura que nos propone de casi todo el cine contemporáneo, aunando pasado y presente, uno de los temas –si no el tema– de la propia película, como si en lugar de *Una historia violenta* estuviésemos ante *Una historia del film*. El pasado y el presente del cine. Joey Cusack y Tom Stall.

[Es inevitable, resulta imposible no aludir al *secreto* que guarda la película de Cronenberg: ahí reside su grandeza. Avisados quedan.]

Escribíamos en estas mismas páginas hace unos meses, en nuestra crónica de Cannes, que *Una historia violenta* era “una reflexión sobre la violencia en la pantalla y los mecanismos de manipulación de los espectadores”. Una película llena de recovecos que defrauda todas las expectativas que se crea el espectador, traicionado por su memoria cinéfila. Expectativas preconcebidas y contradictorias, pues conjugan el criminal que no puede escapar a su pasado con el falso culpable; el héroe o antihéroe retirado que vuelve para realizar un último trabajo que le redima de fracasos anteriores con el superhéroe cotidiano (sin poderes extraordinarios) protector de la comunidad. Como contradictorio es el hecho de que una película que habla siempre del pretérito no necesite recurrir al *flashback* o que las dudas que impregnan a los personajes no obliguen a Cronenberg a proponer algún que otro quiebre, un paso atrás de vez en cuando para resituar la acción y dar un pequeño respiro, no ya a los personajes, sino al mismo espectador. Al contrario, a partir del momento en que Tom Stall mata a los dos *gangsters*, el sentido del relato será unidireccional: una escalada al cielo de la violencia.

Violencia que es planteada en un primer momento como un dilema moral encarnado en la figura del hijo de los Stall. “Usar la violencia me parece innecesario y cruel”, se defiende y justifica ante el adolescente que lo acusa y persigue hasta que, en el minuto central de la película, le responde a puñetazos y patadas enviándolo al hospital, a él junto a su amigo, dos por uno. Es éste el auténtico punto de inflexión a partir del cual toda violencia queda justificada. No es la muerte de los dos primeros *gangsters* en la cafetería la que abre la caja de Pandora. Es esta celebrada pelea de colegio que preanuncia la auténtica identidad de Tom Stall: Jack es hijo de Joey Cusack. “En esta familia no resolvemos los problemas pegando a la gente”. “No”, reta Jack, “en esta familia les

disparamos”. Y poco después él mismo matará a Carl Fogarty. Como a Jack, a Edie, a la madre le cuesta aceptar que su esposo es un antiguo asesino. ¿Y al espectador? Admitamos que su buena conciencia lo lleva a confiar en que los hombres de Richie Cusack se han equivocado y que Tom es Tom y no Joey. Pero una vez que ya no caben dudas sobre su identidad, ¿deja de estar de su lado o admite la realidad y aplaude cómo liquida uno tras otro a los miembros de su antigua banda? En el fondo de *Una historia violenta* late una ambigüedad moral que transgrede nuestros principios más íntimos: rechazamos toda violencia pero celebramos su utilización cuando el fin así lo justifica. Desde esta perspectiva, la película de Cronenberg parecería una apología de la violencia en la línea de aquellos vengadores urbanos del cine de los 70, tristes epígonos de *Harry el sucio*. Nada más lejos de la realidad, el patriarca de los Stall no es un apóstol de la no violencia, es un Cusack, un mafioso, un asesino implacable que lleva la violencia en su sangre. Es Ransom Stoddard y Tom Doniphon, los dos personajes opuestos y a la vez complementarios de *Un tiro en la noche*, James Stewart y John Wayne, el civilizado camarero que no gusta de las armas y que acabará convertido en senador, y el salvaje vaquero en cuyas manos recae la responsabilidad del trabajo sucio. Es más, esa vertiente del senador representante del poder de las leyes frente al de las armas está complementada en Tom Stall por su esposa, abogada de profesión.

Los fantasmas del pasado son convocados precisamente por ella, por esa Edie vestida de *cheerleader* para seducir a Tom y “vivir aquella adolescencia” que no pudieron compartir. El romanticismo y la ternura del amor adolescente contrastan con el polvo de las escaleras, la primera vez que Edie se coge a Joey –“Vi a Joey”, le ha dicho poco antes– y que simbolizan esas bragas antes blancas y ahora negras, en el que el sexo –como consecuencia o sustituto– reemplaza instintivamente a los puñetazos, única escena, junto a la final de la cocina, que apunta hacia el futuro de la relación familiar y sus nuevas reglas de juego. El pasado había emanado como premonición en ese *racord* que engarza el plano final del prólogo, donde el más joven de los *gangsters*, Billy, dispara a mansalva a una niña, con el de otra niña de casi la misma edad, Sarah, la pequeña de los Stall, despertando de una pesadilla entre sollozos. Es inevitable no ver a Billy como una versión juvenil de Tom Stall, el rostro del joven Joey Cusack, e interpretar la pesadilla de Sarah como una primera intuición de la identidad paterna. Edie, por el contrario, hubiese preferido una explicación más realista o patológica: esquizofrenia o algún trastorno de la personalidad que transforme inconscientemente a Tom-Jeckyll en Joey-Hyde. Sin embargo, es

Joey quien ha creado el personaje de Tom, cambiando de piel, adoptando una nueva identidad y renunciando a la anterior, si bien el cine contemporáneo nos ha acostumbrado de tal forma a la existencia de universos paralelos, de realidades virtuales, de fantasmas, de dobles, que es comprensible la ingenuidad de Edie.

Cronenberg ha cultivado esta tendencia sobradamente y con la perseverancia de un pionero, pero en esta nueva película no ha querido ir más allá de un estricto realismo. Y ya sabemos que la realidad es siempre más terca y mucho más simple. Que Joey se haya transformado en Tom no quiere decir que aquello que él voluntariamente abandonó en el pasado no haya pervivido y proseguido su propio camino. O que éste no acabe cruzándose con su nuevo presente cuando sus imprevistos quince minutos de fama warholianos transformen al pacífico camarero en todo un héroe nacional. Pasado y presente se solapan y de esta simbiosis nace un nuevo universo espacio-temporal que, en un casi imposible equilibrio entre el *mainstream* y el cine de autor, es a la vez una festiva película de género y una mordaz crítica a la ideología que lo sostiene y que, en esta ocasión, alberga un cruel retrato moral de los Estados Unidos post 11-S (que, a su vez y seguramente sin pretenderlo, deja en evidencia la sonrojante obviedad de parábolas como las que nos puede proponer un Lars von Trier en su famosa trilogía americana o en guiones como los de *Dear Wendy*).

Seca y concisa como su propio protagonista –“un héroe americano, un hombre de pocas palabras”– de una solidez y frialdad –si se me permite el término– centroeuropea, *Una historia violenta* enlaza también con esa corriente del cine de autor contemporáneo que centra todos sus temores en la pérdida del hijo. Spielberg y los suyos tienen a los marcianos; Cronenberg habla de un miedo no tan espectacular pero mucho más cercano. Un miedo atávico que Joey ha ido perfilando en la huida que lo ha transformado en Tom, padres adoptivos incluidos. Ha abandonado y traicionado a su verdadera familia, con su hermano a la cabeza, para ser *otro*, para edificar un plácido hogar americano entre las suaves tonalidades otoñales de Millbrook, Indiana. Y ahí radica la transgresión que Cronenberg nos propone, es esa pretendida escena de reconciliación familiar final que no es otra cosa que la afirmación de una nueva identidad: ante ustedes, los Cusack. Una familia de asesinos encabezada por un hombre que, ahora sí, ha borrado literalmente su pasado para poder vivir sin sobresaltos el presente. Aceptado como tal, si quien nos ha de proteger es un asesino, ¿qué nos queda? ¿Nos está alertando Cronenberg que vivimos en el tiempo de los asesinos, que estos se encuentran entre nosotros? [A]

Trece años después

por Gustavo J. Castagna

Trece años es mucho tiempo, más de una década, menos de una generación, una enorme cantidad de días. Hace trece años escribí dos notas sobre Cronenberg en estas mismas páginas: un perfil con relación a su obra, y la otra, a propósito del estreno de *Festín desnudo*. Vuelvo a leer esos textos, donde hay otras notas y una descripción analítica de la obra del realizador. Pero me cuesta concentrarme en la lectura del *dossier*: muchos compañeros ya no están en la revista y mis dos notas de aquel entonces no me parecen interesantes, demasiado graves y solemnes, herméticamente presuntuosas. El lector, seguramente, pensará que esta nota trata sobre un dilema personal que toma como pretexto a Cronenberg y su obra. Ufa, estará diciendo: otro crítico de cine creído de sí mismo que se autocastiga por el paso del tiempo, que vuelve a leer aquello que escribió cuando recién había pasado los 30 y ahora se arrepiente del pasado y viene a autodestruir su ego del 92 para construir el ego del 05. Pues bien, es y no es así: quien escribe, opina y enseña sobre cine, en mi opinión, cree tener la verdad absoluta y entender todas las películas y el mundo de los realizadores (por lo menos, aquellos que resultan interesantes a cada uno); sin embargo, cuando vuelvo a leer algo del pasado, por ejemplo esas dos notas sobre David Cronenberg (¡¡¡ya pasaron trece años!!!), me invaden dudas, contradicciones, acaso preguntas sin respuestas. Me doy cuenta de que las películas siguen siendo las mismas, que *Pacto de amor* y *La mosca* son obras maestras y que Cronenberg es uno de los pocos directores que me siguen interesando de la actualidad, es decir, desde hace más de 20 años. Sin embargo, esas páginas del número 8 de la

revista me parecen algo ajenas, inconclusas, diferentes de lo que podría escribir en este momento. Hay una nota de Tarruella, caótica y extraordinaria como todo lo que escribía Rodrigo, al que jamás le interesó el cine de Cronenberg, donde se la jugó (como siempre hacía) reuniendo su particular visión de *Festín desnudo* y *Down by Law* de Jarmusch. Al final del texto dice: "Cronenberg es un naturalista del horror; Jarmusch, un poeta realista del absurdo".

Y sí, por lo menos hasta *La mosca*, Cronenberg recurrió al naturalismo gore que tanto complacía a la adolescencia cinéfila de los años 70. Su trilogía del pus (*Shivers*, *Rabia* y *Cromosoma 5*) condice con la explosión setentista de un cine de mutilaciones y penetraciones que se disfrutaban en los autocines de la época. Por aquel entonces, Cronenberg podía sentarse a la par de Tobe Hooper y George Romero, constituyendo el trío que, de algún modo, refundaría el terror desde su categoría más demencial y menos clásica. A diferencia de Carpenter, que sí proviene de una cultura cinéfila, la trilogía inicial de Cronenberg transmite sus influencias desde la pornografía de los años 70, cuando la genitalización de las imágenes deja la clandestinidad y presenta los primeros clásicos a futuro en 35 mm (*Garganta profunda*, *El diablo en Miss Jones*, *Taboo*). *Shivers*, en ese sentido, es una porno-terror sobre el falso confort de una torre de departamentos en Toronto donde, debido a la transmisión oral de un parásito, se desarrollan las diferentes variantes sexuales de una película XXX. Aparece Barbara Steele (fetichismo cinéfilo de los films de horror del italiano Mario Bava) pero el inquieto David de aquella época dobla la apuesta con *Rabia*: convoca como actriz pro-

tagonista a Marilyn Chambers, estrella porno de *Detrás de la puerta verde*, clásico de los 70 que jamás retornaría a un film sin penetraciones en planos detalle.

Las cicatrices cutáneas y las explosiones de cerebros continuarían en otras películas (*Scanners*, *La zona muerta*), con mejores o menores resultados, pero ya Cronenberg empieza a desconcertar a sus espectadores que lo habían erigido en un director de culto: el pus deja lugar a una sutil reflexión sobre el poder de los medios de comunicación (*Videodrome*) donde las operaciones quirúrgicas de sus primeros films son reemplazadas por unos labios carnosos que se propalan desde un televisor. En ese sentido, Cronenberg abandona el ritual y la rutina gore para transformarse en un director de desplazamientos, nuevas búsquedas, criterios diferentes desde su puesta en escena.

No es fácil dilucidar el mundo Cronenberg en la etapa que se inicia con *La mosca* y que concluye en *eXistenZ*. Podría haber continuado con sus recorridos por pasillos de hospital o mostrando algunas implantaciones fállicas en cuerpos ya de por sí dañados, pero hace lo contrario que Romero y Hopper, quienes en mayor o menor medida sobreviven con su ya añejo prestigio setentista. Aquel naturalismo del horror de la trilogía inicial deja su lugar a un erotismo glacial donde la piel y el frío metal se conjugan para transmitir placer. El personaje transicional que anuncia este cambio es Seth Brundle, el científico de *La mosca*, ajeno a los doctores primitivos y demenciales de los films del comienzo. Brundle está enamorado de una periodista y *La mosca* es una fatalista historia de amor que resultará más importante que la colección de orejas y dientes que el científico

acumula en el botiquín de su baño. Los ambientes, gélidos y ritualísticos, de ahora en más, serán una constante y una afirmación estética en la obra del director.

Brundle es un curioso e inventivo científico al que la inesperada intromisión de una mosca deteriorará su cuerpo hasta transformarlo en un horrible insecto. Como ocurre en el siguiente film de Cronenberg, la celebrada e indiscutida *Pacto de amor*, ya que los gemelos ginecólogos, quienes parecen haber estudiado en la misma facultad que Brundle, se dedican a investigar un cuerpo extraño en su consultorio-freezer: las tres cavidades de la vagina de una paciente. Pues bien, en tanto con *La mosca* Cronenberg se despidió del terror "chanchito" a través de un simpático científico que se sacrifica por un amor y por no dañar a su amada, en *Pacto de amor* la inmolación de los dos hermanos (al fin y al cabo, uno solo) presenta un nuevo tema en el cine del director: las cicatrices que invaden los cuerpos tienen su origen en las decisiones que toman los mismos personajes. El cambio es violento: mientras en el gore cronenberguiano el cuerpo es invadido y en *La mosca* el azar desencadena la descomposición física de Brundle, de ahora en más, la autoflagelación será el destino de los protagonistas. Por si fuera poco, Cronenberg sustituye la exhibición en primer plano por el misterio fuera de campo, manifestando otro tema que circulará su obra hasta hoy: el extrañamiento que provoca en alguien la presencia de un extraño, de un cuerpo diferente. Los personajes de Cronenberg ya no experimentan sino que se sorprenden frente a algo intangible e inasible, como ocurre con la diva-divo que interpreta John Lone en *M Butterfly*, su film más académico pero también molesto e incómodo, frente a la mirada voyeurística y desesperada del diplomático que encarna Jeremy Irons.

Esta suma de temas en la glacial galaxia cronenberguiana, donde la curiosidad de los personajes convocan al deseo sexual aun insatisfecho, tienen en *Festín desnudo* y en *Crash* sus mayores exponentes. La historia del cine debería agradecer que fuera Cronenberg el adaptador de Burroughs y Ballard, más aun, partiendo de dos novelas solemnes y sin ningún lugar para el humor. La nueva sexualidad que proponen estas dos películas, desde la autoflagelación vía intravenosa o a través del choque de autos, convierten a los personajes del director en entidades abstractas que representan un mundo original, sin matices, repetitivo, carente de afectos, por lo menos, de aquellos que caracterizan a la mayoría de los mortales. Mientras la puesta en escena también constituye una gran abstracción que habla de un universo anacrónico y, al mismo tiempo, ¿futurista?, Cronenberg toma a las imágenes como una imitación de gestos y guiños, algunos de ellos ya contruidos por el cine. En *Crash*, entre tanto sexo metálico y



Arriba, una imagen de **Cromosoma 5**. Y abajo, los casi dos metros de Jeff Goldblum en **La Mosca**.

fetichista, y en medio de cicatrices y daños corporales, hay una escena extraordinaria donde el director actúa como prologoista de las películas de David Lynch desde *Terciopelo azul* hasta *El camino de los sueños*. En una de sus escasas citas textuales a la memoria sacrificial del cine, Cronenberg reconstruye el suicidio automovilístico de James Dean, a bordo de su Porsche en 1955, al momento de entrar en la mitología y en el afiche iconográfico. Observado atentamente por los personajes de James Spader y Holly Hunter (otra vez, la curiosidad), el violento choque de los dos autos deja un herido agonizante. Mientras llega la policía y la muchedumbre huye des-pavorida, el organizador del evento, el herido y los observadores de la escena se pierden en un bosque para cicatrizar las heridas del imitador de Dean. En una onírica escena de *Corazón salvaje* de David Lynch, la pareja central de *Sailor y Lula*, en medio de esta road movie citatoria de *El mago de Oz*, encuentran a una joven agonizando a raíz de un accidente de auto. La mujer muere delante de la pareja, sangrando de su boca y farfullando algunas pocas palabras.

Podría afirmarse que las dos últimas películas de Cronenberg hasta *Una historia de violencia* manifiestan su ironía a las terapias de grupo, el psicoanálisis y los manuales de autoayuda. En *eXistenZ* retoma algunos temas de los inicios de su carrera pero imbricados con el placer que se transmite a través de un cordón umbilical de características fálicas a un grupo de pacientes no habituados al sexo convencional. Un paso más adelante sobre este nuevo desplazamiento del cine del director surge en las imágenes de *Spider*, acaso el film más transparente y permeable a interpretaciones psicoanalíticas de su carrera. La nueva carne que Cronenberg había presentado en films anteriores, fría y despojada de sentimientos a ciertas rutinas, converge en el dilema que padece el personaje de Ralph Fiennes entre la figura idealizada de su madre y la prostituta amante de su padre. Entre escenas donde el personaje presencia su propio pasado hasta que comete el parricidio, la puesta cronenberguiana aparece representada por telarañas umbilicales que asfixian al protagonista. En su mohosa habitación de una pensión de enajenados y dementes, el personaje central vive su propio acertijo retornando una y otra vez al cordón que lo castró de por vida. Como Brundle, los gemelos ginecólogos, el grupo terapéutico de *eXistenZ* y los observadores y consumidores de cicatrices y heridas de *Crash*, el personaje zombie de *Spider* debe resolver sus propios enigmas mirando, observando su pasado y sus orígenes, reconstruyendo la relación de sus padres. Acaso el parricidio constituya su salvación y, al mismo tiempo, el final de otra etapa de un director que hace tiempo dejó el barbijo y el uniforme color sangre de ginecólogo para tomar el lugar de los pacientes, es decir, de sus propios fantasmas. [A]



De sobre- mesa

por
Federico
Karstulovich

Tengo un duro recuerdo de la visión de *La mosca*, allá por 1987, que al día de hoy perdura: Brundle, el científico protagonista, en plena mutación, abandonado a su suerte y encerrado en su casa/castillo decadente y sucia, colecciona partes de su cuerpo, fragmentos, restos que se le caen, fluidos que corroen su cuerpo viejo, y los guarda dentro de un botiquín destartado. Esa imagen (lo suficientemente potente para un adulto, imaginense para un nene de entre 7 y 8 años), recuperada en el presente, dice bastante sobre el cine de David Cronenberg. Y en sí, esa película faro dice bastante más sobre una obra con diversos períodos (analizada en el Dossier Cronenberg de EA N° 8 hasta *Naked lunch*) y, vista retrospectivamente, delimita un universo de referencias inconfundibles sin posibles ascendentes o descendentes dentro de la historia del cine (podría especularse una relación con Tod Browning, pero tampoco es explícita). Esas referencias son formas que se pulen, géneros que se superan (hay un grado de pertenencia de DC al género del terror y de la ciencia ficción que se empieza a desdibujar con el paso del tiempo). Desde *La mosca* en adelante, y especialmente en *Dead Ringers* (*Pacto de amor*, en Argentina), todo el conflicto interno del cuerpo se exterioriza a una puesta en escena visceral sin vísceras, o sea, evitando casi todo tópico gore.

Posteriormente, con la irregular *Naked lunch* y desenvolviéndose hacia territorios hasta entonces extraños para su obra, en *M Butterfly* Cronenberg reflexiona con detenimiento sobre las relaciones cuerpo & mente. Con *Crash* podría malinterpretarse una vuelta a las viejas obsesiones cronberguianas del cuerpo y el sexo, pero el gran David lleva las cosas un poco más allá de las convenciones de lectura para su propia obra y diseña un mapa autoparódico, en donde se apropia del libro de Ballard (escritor de exacerbada potencia cronberguiana) y sus momentos sentenciosos, y consigue vaciar de sentido la sociología de manual de aquel escritor y a su vez reírse de sí mismo. Todo aquel que haya visto en *Crash* una reflexión sesuda sobre el cuerpo en descomposición, se encontrará en cualquier revisión con un hombre que pone en evidencia todos sus tics característicos y que a su vez busca avanzar más allá. Será por eso que con la magnífica *eXistenZ* y luego en menor medida en *Spider*, el terreno del cuerpo quedará expuesto narrativamente a la relación con los juegos de la mente. Cronenberg pareciera haber reflexionado sobre su obra pasada y el papel del cuerpo en los costados más inquietantes de la misma (*Shivers-Escalofríos*, *Rabia*, *Cromosoma 5*), a la vez que también lo ha hecho sobre la maquinación mental en sus películas no siempre más inspiradas (la muy castigada *Videodrome*, *La zona muerta* y

la atractiva clase B *Scanners*). Sin embargo, lo que en aquellas siempre se manifestaba escindiendo lo corporal y lo mental, en los mejores exponentes de su obra, ya no es una marca de autor, algo *cool*, sino un elemento integrado a una puesta en escena cada vez más depurada. Pero si el cine de DC ha trabajado siempre con el cuerpo y mente, ¿cuál sería el aporte de su obra más reciente? El fragmento comienza a dibujarse como el nuevo elemento de la obra. El fragmento ya no sólo como parte o como representación (la metáfora psicoanalítica y la simbología abunda en la obra del primer Cronenberg), sino como resto, como migaja, como esquila de la destrucción. Es decir, la obra ya comienza a desarmarse desde su costado indicial: ya no se presentan formas de reconstrucción de "lo real", ejercicio manierista de cierto cine de dependencia clásica, como el de nuestro director en cuestión durante buena parte de su filmografía. Parte de este planteo nuevo deviene de las influencias literarias de William Burroughs, que en la película *Naked lunch* se pone de manifiesto (apropiándose del texto y no *adaptándolo literalmente*) pero que en *eXistenZ* lleva al extremo de la puesta en abismo. Por ese costado, en donde las interrelaciones mente-cuerpo llevan a un diálogo inexplorable, indialéctico, es por donde avanza el Cronenberg de los tres últimos lustros. Más allá del panteísmo de *Crash* y de la mitificación del cuerpo amado de *M. Butterfly* (al fin y al cabo, una inversión de los términos de *La mosca*; aquí el cuerpo extraño es el del otro y su imposible develamiento lleva a la modificación del propio cuerpo: lectura exterior de todas las pasiones internalizadas del cine de DC, ahora el cuerpo produce al otro sin la necesidad de convertirlo en monstruo, sino que cambia la mirada, lo deconstruye, lo vuelve un *freak*), nos encontramos con un cine-demonio-de-Tasmania que no se repliega interiormente sino que exterioriza, devora y deja los restos.

Sin embargo, como no estamos ante un autor de representaciones clásicas, la excusa de esa construcción es el espacio mental, por eso, descontando la excepción de *Una historia violenta*, Cronenberg necesita ingresar en ese espacio mental ya no para justificar, psicoanalizar al cuerpo, sino para bifurcar los caminos, es decir, para hacer de esa relación un puro espacio de tragedia en donde ya no hay posibilidad de orden alguno, porque cuando el caos es percibido, ya es tarde. Es, en cierta medida, un cine más hermético, pero a su vez abre un panorama infrecuente para un *auteur* que pudo haberse dormido en los laureles. En cierta medida, el caso de Cronenberg —con sus enormes diferencias— se parece al caso de Peter Weir o incluso de David Lynch: continuar por la línea de un cine personal pero no echar raíces en la manera de identificar las

David Cronenberg

FILMOGRAFÍA

Como director de largometrajes

A history of violence

Una historia violenta 2005

Spider 2002

eXistenZ 1999

Crash

Crash, extraños placeres 1996

M. Butterfly 1993

Naked lunch

Festín desnudo 1991

Dead ringers

Pacto de amor 1988

The fly

La mosca 1986

Videodrome

Cuerpos invadidos 1983

The dead zone

La zona muerta 1983

Scanners

Scanners, los amos de la muerte 1981

The brood

Cromosoma 5 1979

Fast company 1979

Rabid

Rabia 1977

Shivers

Escalofríos 1975

Crimes of the future 1970

Stereo 1969

obsesiones y cristalizarlas. Hoy, lo cronenberguiano ya es un lugar más inaprensible que a fines de los 80.

Con *M. Butterfly* DC se sumerge en el universo de la representación, pero, tal como lo mencioné, ya no busca el núcleo identitario sino que trabaja precisamente sobre el límite de la disolución de la identidad. Mientras en épocas anteriores el cine de Cronenberg ciertamente abogaba por la cuestión de la identidad, nunca se lo había planteado explícitamente en las formas. Aquí nos encontramos con la excusa de la representación teatral para diseñar una puesta en abismo que ubica al cuerpo torturado del enamorado (Jeremy Irons) en el límite de la disolución. Pero, contrario a cualquier interpretación homofóbica, DC

plantea una relación con la configuración del otro muy al estilo del Hitchcock de *Vértigo*: la representación fantasmal y la recuperación de ese otro disuelto.

Cronenberg, entonces, examina los pedazos del espejo roto. Ya no es posible recomponer una identidad última. Por eso la última escena de la película es la representación llevada a la enésima potencia. El cuerpo de Irons ya es uno y todos los cuerpos.

Con *Crash* nos encontramos ante una desmitificación del cuerpo como arma de acceso metafísico a una instancia superior, desmitificación puesta en boca del propio gurú del sexo automovilístico, el irascible Vaughan: "Es un puro truco publicitario para atrapar gente". En resumidas cuestiones, Cronenberg sabe qué esperaba todo el mundo de esa adaptación literaria e hizo exactamente lo contrario: decidió narrar todo lo cinematográfico que los elementos novelísticos le proveían pero sin entrar en simbologías ni interpretaciones. Es decir: devuelve todos los títulos o encasillamientos posibles para entregar una película sexual, no sobre sexo.

En *eXistenZ* es donde posiblemente DC lleve todo más lejos y mejor: vuelve a cierto estilo de sus películas de los 70, con la problemática de las relaciones cuerpo-mente de los 80 y la fragmentación identitaria a partir de la puesta en abismo de los elementos en escena de los 90. Es decir, estamos ante el mejor film del director de los últimos años. Aquí, con la excusa de la relación entre realidad y virtualidad, DC se despacha con una fuerte ruptura de las relaciones causales, en donde su cine de narración típicamente clásica estalla. Logra ordenadamente aquello que intentó hacer en *Videodrome* en forma desarticulada, desorganizada y bastante confusa. Un juego electrónico con insertos biológicos en la médula espinal es apenas uno de los primeros elementos de una propuesta que recuerda a *En la boca del miedo* de John Carpenter y en donde el placer está dado por la pérdida absoluta del centro. Un centro asombrosamente cristalino y opaco a la vez. Indisoluble.

Naturalmente, semejante experimento no podía sino desembocar en la consecución de *Spider*, quizás un paso atrás y cierta pérdida de la ambigüedad de la anterior en pos de una narración más "accesible". No porque la película retome una forma de narración clásica sino porque en la propuesta de internarse dentro de la cabeza de un esquizofrénico, en la reconstrucción de un crimen, no hace más que determinar una narración demasiado cerrada y ordenada que, pese a un aparente hermetismo, administra pistas de lectura que permiten organizar una narración lineal finalmente. Hoy, DC trabaja en la preproducción de su próxima película *London fields*, aparentemente un thriller al estilo de *La zona muerta*. [A]

Extraña ternura

por Leonardo M. D'Espósito

Uno ve películas de Cronenberg, ¿no?, y todo parece inestable, terrible. No necesariamente solemne –no tiene una sola película solemne–, sino temible. Pero el hombre, el señor David, es uno de los cineastas más tiernos del mundo, alguien comprensivo y tierno con sus personajes que, simplemente, se coloca en otro lugar respecto de lo que son los valores establecidos de los humanos. Lo que resulta extraño en sus films no es solamente el tipo de personajes o las historias que narra, sino la mirada comprensiva y amorosa respecto de esas lógicas y esos comportamientos ajenos a lo cotidiano, orgánicos en más de un sentido, que desafían e incluso impugnan los lugares comunes de nuestro pensamiento.

Tomemos, por ejemplo, al pobre Seth Brundle, el tipo que dejaba escapar una mosca en su transportador de carne. Bien: incluso cuando aparece más monstruoso, Cronenberg lo fotografía como un buen tipo, incluso como un tipo sufriente que –de paso– disfruta del propio dolor. Hay una comprensión enorme hacia el personaje: recuerdo verla en su estreno en el Gaumont en 1986 y que no me asustó nada, especialmente por la empatía con esos personajes que tenían tanto de humano (demasiado humano). Y la cámara miraba la mixtura entre la mosca y el hombre con más simpatía que espanto, más allá de la secuencia onírica del nacimiento con el propio Cronenberg como cirujano.

Es que el cuerpo humano se transforma en el cine del canadiense en algo penetrable y proteico. Su imaginación está orientada

hacia las posibilidades del cuerpo y hacia el sentido literal de lo perverso: otra versión. Si Tim Burton siente empatía por lo que hay de humano en sus freaks –Burton en realidad muestra “anomalías” de lo humano porque se ubica en el punto de vista de los “normales”, que ven cualquier bondad y generosidad como algo extraño al mundo: ver *El joven manos de tijeras*–, Cronenberg demuestra cariño por lo inhumano, por lo que trata de escaparse del corsé de un cuerpo determinado por la biología. Recuerden a nuestros amigos los chocaditos de *Crash*, que son todo amor físico pero también amistad y camaradería encontrada en el sexo inventado.

El colmo de la ternura es René Gallimard, también conocido como Jeremy Irons, el tipo con la cara más melancólica del mundo. Ese señor que se enamoró de un fantasma, de una mujer que no existía y que era un hombre real. La obra teatral *M. Butterfly* es un juego de cajas chinas donde se juega a confundir al espectador. Aquí no: esa señora es John Lone y es el amor de Gallimard, un amor tierno lleno de caricias y de comprensión, una pasión que se vuelve física sólo cuando no quedan palabras para poder ser expresada, el que nos convence de estar viendo a una mujer que sufre. Gallimard es un avatar de Cronenberg, una persona que puede enamorarse del artificio porque encuentra que en lo artificial hay una manifestación de lo humano que atraviesa cualquier frontera de la carne o de las costumbres.

¿Acaso es perversa la compulsión de Max Renn en *Videodrome*? Si tenemos el manual del comportamiento correcto metido en la

cabeza, sí. Si aceptamos que hay en nosotros una pizca de sobrenatural, de locura y de deseo que trasciende lo utilitario –el deseo del acoplamiento siempre lleva aparejado el uso de la reproducción–, entonces podemos dudar. El cuerpo mismo de Max se vuelve, como el de Seth Brundle o como el de Song Liling, una infinita ternura (literal) que puede penetrarse sin oposición. Estas cosas imposibles son, también, demostración de que la ternura aparece en todas partes y que no acepta condicionamientos de orden genérico o social. Puede verse en el comportamiento monomaniaco de *Spider*, último avatar de la penetración cronenberguiana: allí el héroe está dentro de su propio cerebro y sus propios cerebros, lo que penetra son espacios y recuerdos para convertirlos en una red de sentido cuyos lazos son las emociones del resto de los personajes. Es, como Max, un observador que comprende en sí mismo las miradas de los otros y les otorga, generosamente, un valor de realidad. Estos comportamientos apartan definitivamente a Cronenberg del cine de terror común y silvestre, donde el miedo a “lo otro” y el pánico a que esa alteridad nos atraviese es razón de ser del rechazo. No significa que el realizador caiga en la “simpatía por el diablo”, porque sus miedos son humanos, no metafísicos y muchísimo menos religiosos. Cronenberg acepta que hay humanidad en todo lo que el humano acepta como propio, y que es neutro a la hora de la empatía o el cariño. Toma, entonces, el rol de abogado defensor de los sentimientos más raros y rodea de un cariño que no es diferente al que podemos experimentar por nuestros semejantes. Un verdadero tierno. [A]



Con enemigos así...

por Eduardo Rojas

François Truffaut decía que no le gustaban las películas de guerra porque en ellas casi no había mujeres. El único momento bueno era, según él, cuando el soldado sacaba de su billetera la foto de su novia. En ese sentido, *Mi mejor enemigo* empieza bien. Rojas, el narrador en *off* desde el presente, conscripto chileno que en 1978 es movilizado para ir al sur ante la, parecía entonces, inevitable guerra con Argentina, se despidió de la hermosa chica que ama sin ser correspondido, y le saca una foto que lo acompañará en el resto de su aventura.

Después empieza la película de guerra, o de preparativos bélicos, para ser precisos. Rojas y otros conscriptos al mando de un suboficial son enviados a demarcar y vigilar la frontera en la imprecisa pampa austral.

A partir de este momento *Mi mejor enemigo* se transforma en una película de trincheras. No importa quién las haya cavado, Bowen elige eludir el contexto histórico que llevó a esa cuasi guerra felizmente abortada. Las



Mi mejor enemigo

Chile, 2004, 100'

DIRECTOR Alex Bowen

GUIÓN Julio Rojas y Paula Del Fierro

PRODUCCIÓN Carolina Fuentes

MONTAJE Danielle Fillios

FOTOGRAFÍA José María Hermo

MÚSICA Tobar & Miranda

INTÉRPRETES

Erto Pantoja, Nicolás Saavedra, Felipe Braun, Miguel Dedovich, Jorge Román, Víctor Montero.

primeras tensiones (más bien menores, salvo el accidente de uno de los conscriptos) se producen entre los propios soldados chilenos. Luego, el encuentro con una patrulla argentina, tan perdida como la chilena, separadas por unos pocos metros, primero hostiles, progresivamente fraternas, cambia el eje de la historia. En efecto, Bowen concentra el conflicto —el de la película y el histórico que la supone— en la relación entre ambas patrullas. Estas son entonces, para el espectador, causa y representación del episodio histórico. Ese es el pecado original del film. Bowen parece seguir una especie de ideal roussoniano: “El hombre es naturalmente bueno, la sociabilidad lo corrompe”. Chilenos y argentinos alejados de sus mandos, abandonados en el desierto patagónico, son capaces de confraternizar, de compartir un asado, de reducir sus disputas a un partido de fútbol (ganan ellos; se impone otra película en donde tengamos revancha). Es cierto, hay de ambos lados un par de hombres ecuanímente hostiles que son los culpables del breve combate final. Esos hombres son soldados o suboficiales. Ergo, para la película la culpa de esa locura que casi llevó a la guerra es difusa, de la soldadesca, de los pueblos. No de los ejércitos y sus mandantes de ese momento histórico. Estamos hablando de los ejércitos de Videla y Pinochet, monóticamente emponzoñados de odio y criminalidad, desatada antes que nadie contra sus compatriotas (para ser justos, del lado chileno, Pinochet produjo en sus fuerzas armadas una purga de cuadros democráticos que en Argentina fue innecesaria). Recordemos al jefe de operaciones argentino, el “Cachorro” Menéndez, y su supuesta arenga a sus tropas: “Antes de fin de año nos lavaremos las pelotas en el Mapocho”. Ese era el tipo de pistón imbécil que empujaba la guerra. Afuera, en la sociedad civil, sólo había angustia y rechazo. Esto, en Argentina; suponemos que otro tanto ocurría en Chile.

En ese contexto de países militarizados, complejos, en donde una parte de la sociedad aprobaba en silencio la victimización de otros compatriotas y pateaba las culpas para adelante, pero en las que milagrosamente subsistió un resto de cordura capaz al menos de rechazar ese disparate bélico, *Mi mejor enemigo* diluye las responsabilidades en uno de los contados episodios de la época en donde, al menos en nuestro país, la sociedad civil se separó de los militares genocidas. Desde su mirada los militares se limitan a cumplir órdenes, modelos de cordura y preocupación por la suerte de sus inferiores. Ejemplos de honor militar extraídos de algún film belicista, impulsados al combate por decisiones ajenas. Repito: soldados de Videla y Pinochet. Con militares así, las guerras no serían necesarias. Esto vale tanto para el chileno sargento Ferrer como para el argentino teniente Ocampo.

Hay sin embargo otro protagonista que trabaja a favor de la película, silencioso pero presente en la precisa fotografía: el desierto patagónico, esa pampa helada, de pastizales secos, cruzada por un viento casi material. Un territorio hostil que es enemigo común y por ello acuna la fraternidad entre las patrullas rivales. Hay allí una potencial historia paralela en la que Bowen descansa sin indagar demasiado. Pero el paisaje está, e impone su peso en la película, dándole sus mejores momentos.

Otra a favor: Rojas finalmente conquista a la hermosa chilena. Era de esperar, es notorio el éxito que los portadores de ese apellido tienen con las mujeres. **[A]**



La venganza es un plato que se sirve vivo

⊕ A favor por **Diego Brodersen**

Para quienes seguimos con interés la vital y ecléctica evolución de la industria de cine coreana, la figura de Park Chan-wook se impone como embajadora y emisaria de muchas virtudes –y también, por qué no, de varios defectos– de su vertiente más popular y masiva. En sus películas, al menos las más recientes, es posible avizorar uno de los mejores “inventos” del cine surcoreano contemporáneo: el film de género de autor, ese que en los Estados Unidos dejó de practicarse, excepciones al margen, hace ya bastante tiempo. No por nada el jurado encabezado por Tarantino, quien se demostró un consumado *lobbyista*, le otorgó un premio importante a *Oldboy* en el Festival de Cannes hace un par de ediciones. Particularidades al margen, en la obra de Park es posible asistir a la puesta en abismo de varias obsesiones programáticas: el afianzamiento de un juego de caracteres estilístico y una temática recurrente que vuelven sobre sí mismos una y otra y otra vez. Sin ir más lejos, la primera de sus películas en estrenarse en nuestro país conforma el centro de una trilogía centrada en la idea de venganza, iniciada hace tres años con *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002) –film claramente superior a *Oldboy*, ya volveremos a ello– y que se cierra con la reciente *Sympathy for Lady Vengeance* (2005), pero que también ocupa la médula de un cortometraje, parte integrante del colectivo *Three... Extremes* (2004), conocido con el muy cinematográfico título *Cut*.

Oldboy, como también ocurría en *Mr. Vengeance*, es el relato de una doble venganza entrelazada: la de un hombre que encarcela a su enemigo durante quince años y, de modo especular, la que intenta ejecutar éste último sobre su carcelero luego de la liberación. A la manera de una caja de regalo con múltiples envoltorios –la imagen de una cebolla generando lágrimas más espesas con el descubrimiento de cada nuevo estrato, quizá sea más acertada–, la trama va descubriendo capa tras capa las motivaciones y objetivos de los personajes, mucho más viscerales de lo que el enrevesado punto de partida parece indicar. Pero por encima de la estructura de thriller –en el último tramo, deudora de los giros narrativos radicales de un De Palma– y una historia básica que termina desnudándose como algo pueril, el deseo del realizador por jugar con las ideas visuales y las posibilidades del suspenso termina imponiéndose por sobre cualquier otro interés. Park es un manierista desconfiado, por ello a una escena por completo artificiosa puede seguirle un arrebato de realismo extremo, y a éste un paso de comedia trabajado a partir de la elipsis. Ver como ejemplo la forma en la cual utiliza el primer plano para *shockear* al espectador en la escena de la tortura dental, seguida por una extraordinaria pelea en plano general sin corte de montaje –un momento absolutamente teatral, gratuito y delicioso– para, finalmente, dar curso al efecto cómico al abrirse las puertas del ascensor y mostrar únicamente el resultado de la trifulca.



Oldboy

Corea del Sur, 2003, 120'

DIRECCIÓN

Park Chan-wook

GUIÓN

Park Chan-wook, Hwang Jo-yun y Lim Chun-hyeong

MÚSICA

Jo Yeong-wook

FOTOGRAFÍA

Jeong Jeong-hun

MONTAJE

Kim Sang-Beom

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Ryu Seong-hie

INTÉRPRETES

Choi Min-sik, Yu Ji-tae,

Kang Hye-jeong,

Ji Dae-han, Oh Dal-su,

Kim Byeong-ok,

Lee Seung-shin.

Allí mismo radica la gran diferencia con su film anterior, más cohesionado, sugerente y, en última instancia, terrible en sus implicancias y reverberaciones que *Oldboy*. Si en este último un tabú sexual y la discriminación de género se imponen como causas y efectos de la ira vengativa, en la anterior el amasijo de secuestros, tráfico de órganos y tortura física –todo ello, ligado al estado actual de una sociedad aún infectada por los resabios de un pasado militarizado y violento– hacían de *Mr. Vengeance* un film mucho más reflexivo, incómodo e intolerable, que tensaba al límite la sensación de catarsis violenta con la cual las películas de venganza siempre tientan al espectador. ¿Qué estoy disfrutando? ¿Por qué razón? ¿Estoy realmente disfrutando? Quizá como intento en escorzo por responder a la pregunta de Rojas en el número anterior, en su crítica a *La esposa del buen abogado*, respecto de una escena en la cual un moribundo escupe parte de su hígado sobre su hijo, es bueno recordar que el coreano ha ingresado abruptamente, durante los últimos diez años, en una modernidad híper tecnológica pero al mismo tiempo no ha podido olvidar los atavismos culturales de violencia, revanchismo y abuso de poder que marcaron gran parte de su vida personal e institucional durante el siglo XX.

En ese coqueteo algo histérico con lo lúdico y lo solemne, en esa indecisión entre la trascendencia y la banalidad, se mueven los personajes de *Oldboy*, cargados de pasión melodramática y, afortunadamente, aquejados de una falta casi total de rigurosidad psicológica (esta última, entendida como los fundamentos que dictan la construcción de los personajes y la escritura del guión en la mayor parte del cine contemporáneo). Lo antedicho encarna también grandes riesgos, ejemplificados claramente en el cortometraje *Cut*, donde Park termina hundiéndose en el lodazal del narcisismo. Es el peligro que implica negarles a los personajes un alma filmica y centrar todos los esfuerzos en la creación de un artificio por el artificio mismo, procedimiento que pone de relieve la figura del realizador-manipulador por encima de cualquier otra lectura posible y deja como única filiación de los personajes a su creador, sin conexión posible con otras realidades ni posibilidad de empatía con el espectador. Son riesgos, decíamos, y Park parece dispuesto a correrlos, lo cual no es poca cosa. Si *Oldboy* enciende los motores como comedia costumbrista (género al que pertenecen sus dos primeros films), continúa como un thriller donde la mirada va transformándose con el reemplazo de quien mira –varios personajes, pero también el presente observando el pasado y viceversa– y termina como tragedia suavizada por el olvido hipnótico, el film gana en fuerza en una segunda visión, una vez que las vueltas y los juegos de la trama están develados. La escena gastronómica con el pulpo todavía vivo y coleando –plano *shock* diseñado para la sorpresa y la repulsión del espectador– quizá pierda efectividad pero gana en poesía en esa necesaria revisión.

Si la violencia está entre nosotros, Oh Dae-su, el personaje central de *Oldboy* –un Conde de Montecristo moderno que intenta descubrir el significado de la palabra “reconciliación”– representa cabalmente esa sensación de desencanto con la realidad que sólo la alteración (o la supresión total) de nuestra rutina cotidiana puede generar en toda su potencia. El de Oh Dae-su es un viaje lisérgico al interior de nuestra violenta subjetividad, todavía atada a las fuerzas primarias del amor y del odio, *leit motiv* de la trilogía parkiana. [A]



El explicao

⊕ ⊖ No tan a favor por Manuel Trancón

Peli coreana de (mucho) acción. La idea está buenísima: secuestran a un tipo y, sin que sepa por qué, lo encierran en una habitación durante 15 años. El hombre junta resentimiento y durante todo ese tiempo se entrena para hacer mierda al culpable de su encierro. Un día, al igual que como lo metieron ahí, lo liberan sin que sepa quién fue el/la responsable de ninguno de los dos actos. Acaban de pasar menos de 20 minutos de metraje y la vida de un hombre cambió por completo, se fueron 15 años de encierro y *Oldboy* todavía no perdió tiempo en explicaciones. Hasta ese momento lo importante no era ni *quién* era el malo ni *por qué*, sino *cómo* lo vivió el personaje.

Entonces, nuestro héroe está libre. Confundido y con ganas de hacer que, en comparación, Charles Bronson en *El vengador anónimo* parezca un emisario de la paz entre los pueblos. Y así llega ese memorable travelling lateral por un pasillo lleno de enemigos con ganas de hacerles cosas feas sucias y malas, contra quienes el protagonista se enfrenta solo y con un martillo como única arma.

Hasta ahí, bastante de eso que algunos cineastas asiáticos actuales hacen como nadie: meternos en un universo imprevisible. En los últimos años hubo joyas de Kim Ki-duk, Johnny To, Kiyoshi Kurosawa, Takashi Miike, o del genio que los precedió a todos ellos: Shohei Imamura. Un aire de libertad, de “cualquier cosa puede pasar”, trajeron películas como *La isla*, *Breaking news*, *Cure*, *The city of lost souls* o *La anguila*. Eso incluía mucho humor absurdo del mejor, que susurraba: “nada tiene sentido, pero divirtámonos un rato que morir es malo, pero aburrir es peor”.

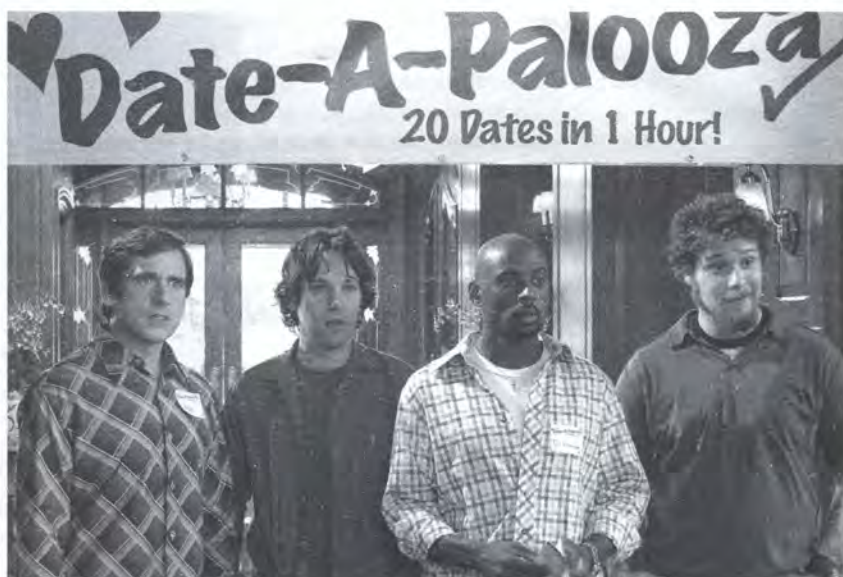
La primera hora de *Oldboy* podría haber formado parte de ese catálogo de excelentes violencias.

Fue bueno mientras duró. Después, se termina la diversión. El director y sus guionistas se acuerdan de la ley y el orden narrativos, y empiezan a tratar de explicar lo inexplicable en una sesión de terapia extendida. Y lo peor de todo: ¡¡¡frenan la acción!!!

Todo para terminar de enterarse de lo que uno nunca quiso saber. No, pibe, así no era. [A]

Las bolas de mi mejor amigo

 A favor **Juan Manuel Domínguez**



Muñecos de colección. En el blog de Esteban Podetti (weblogs.clarin.com/podeti), en un post reciente se leía este texto: "Miren, algo muy disfrutable: el video de un perro que maltrata a un montón de fanáticos de *La Guerra de las Galaxias*". Se refería a un segmento del programa *Late night with Conan O'Brien* donde Triumph, un títere de rottweiler, se masticaba verbalmente a una decena de fanáticos de *La Guerra de las Galaxias*. El humor peyorativo del falso can no puede ser tomado como un ataque directo pero, en su carácter impersonal, demuestra su crueldad: esa marioneta es la puesta en escena de ciertos lugares comunes a los que se apela al referirse a quienes dedican gran parte de su vida al consumo —quizás obsesivo y mucho más quizás compulsivo— de mercaderías hechas con personajes de ficción. Uno de los blancos de tiro de los comentarios tinellísticos/pergolinísticos del títere Triumph podría ser Andy Stitzer (el gran Steve Carrell), el dueño del título (nobiliario) de *Virgen a los 40 años*. Andy, a simple vista, parece una versión humana del novio (¿o ex?) de la muñeca Barbie, Ken, pero salido directamente de los años 60 y bastante lejos del *american way of life* que representaba el juguete.

La conexión arco iris. Distinto sería el trato que recibiría Andy por parte de otros títeres televisivos como los Muppets. La *troupe* liderada por la rana René desde la década del 70 viene haciendo ese humor o amor que fue continuado en films como *Zoolander*, *El mundo según Wayne*, *El aguador* y *Una noche en el Roxbury*. Un modelo que actualmente, dicen por ahí, está en crisis. La comedia en el mundo de los Muppets y de los films mencionados suele funcionar porque no se *ríe de*, como sucede en gran parte de la comedia argentina o con el can Triumph, sino gracias a que se *ríe en*. Es decir, se sumerge en el sistema de reglas que rige la vida de sus protagonistas y las anexa a una especie de familia donde puede o no haber vínculos sanguíneos. Esa idea de comunidad es uno de los valores más fuertes y presentes en esos *nerds* de los que se mofa el perrito notero. El hallazgo y la fuerza de *Virgen a los 40* está precisamente en el registro del nacimiento de una amistad (como la de los Muppets o la de los *nerds*), en su decisión de hacer material y no argumental la conexión que se da entre Andy y sus tres compañeros de trabajo. El director Judd Apatow utiliza las



Virgen a los 40 The 40 Year Old Virgin

EE.UU., 2005, 116'

DIRECCIÓN Judd Apatow

PRODUCCIÓN Judd Apatow, Shauna Robertson, Seth Rogen, Clayton Townsend

PRODUCCIÓN EJECUTIVA Holly Bario, Steve Carell, Andrew J. Cohen, Mary Parent, Jon Poll

DISEÑO DE PRODUCCIÓN Jackson De Govia

GUION Judd Apatow y Steve Carell

FOTOGRAFÍA Jack N. Green

MONTAJE Brent White

MÚSICA Lyle Workman

INTÉRPRETES Steve Carell, Catherine Keener, Paul Rudd, Romany Malco, Seth Rogen, Elizabeth Banks, Leslie Mann y elenco.

referencias a la cultura pop —la mención de un actor o un videojuego— no como índices de época, como sucedía en gran parte de esa comedia antes mencionada, sino como lugares donde es posible asistir, casi por primera vez, a la puesta en escena de esa energía que despliegan las amistades masculinas. No es necesario conocer la referencia pop (*Mortal Kombat*, en el caso del videogame) sino percibir en los usos de esos objetos el carácter absurdo y terno de las conductas que generan: insultos, romper un tubo de luz contra un pantalón nuevo o decir cien veces "¿Sabes por qué sé que sos gay?" en cinco minutos. En los momentos más lúcidos de un film pequeño como *Virgen...* (los hay de los otros, pero de eso se ocupan acá al lado) sólo importa lo que hagan un virgen, un porretero, un psicópata y un adúltero en la medida en que una acción como fumar marihuana en una manzana o aplaudir una anécdota donde alguien cuenta que le lamio el culo a un perro represente, no una idea sobre el mundo, sino como los mundos de esos cuatro sujetos convergen para crear un universo. Lo substancial en el film no es mostrar visualmente esas secuencias (la lamida anal) sino que lo dicho cree un vínculo, que esa guarrada sea escuchada dentro y fuera de la pantalla por otras a personas. Pero la aparición de supuesta corrección política como que Andy espere hasta la noche de bodas para su gran debut o la mirada inquisidora de la pornografía por parte de la novia que podrían poner en duda muchas de las afirmaciones de arriba son sólo muestras de la sabiduría de Apatow, que hace de esas acciones una evolución lógica y coherente de las conductas previas de los habitantes de su película: en cuanto logra enamorarse, es lógico que la maniática y obsesiva conducta de Andy lo lleve a envolver a la persona que ama en ese celofán burocrático que es el casamiento. Lo revolucionario, lo absolutamente libre y que hubiera forzado al máximo el límite de la comedia hubiera sido que Andy, a pesar de todo, continuara casto.

El mundo de Andy, y sobre todo el bombástico momento musical del final, me recordó un ensayo del escritor Nick Hornby sobre la canción "I'm like a bird", donde explicaba la sensación que le generó ver a cuatro niñas cantando y bailando ese tema: "Me alegró que tuviéramos algo en común temporalmente; tuve la sensación de que todos vivíamos en el mismo mundo, y eso no pasa tan a menudo". **[A]**



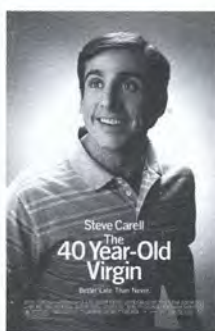
El coleccionista

En contra por Federico Karstulovich

Yo todavía guardo algunos juguetes. Mi pequeña selección de He-man. Y la verdad es que, herido en mi consideración de guardachiches, preferí no pasar por alto ciertos tópicos que sobrevuelan y aterrizan en *Virgen a los 40*, que poco casualmente comparte uno de los temas centrales de cierta NCA que anda por ahí y que cierto mainstream que anida por aquí empieza a apropiarse: el transcurso a la vida adulta en todos los sentidos que el vulgo promete (realización económica, maduración emocional, actitudes adultas y otras tantas arbitrariedades). Y, como casi toda esta nueva camada de comedia mainstream, no se toma mucho tiempo para definir cada cosa. Pura superficie y velocidad. En estas comedias no hay doble sentido, ya que están en el terreno de la literalidad pura. Como dije, superficie (sin que esto sea un elemento que juegue en contra, siempre y cuando se lo

utilice bien). No hay psicología profunda ni definiciones de vida ni grandes lecciones, tampoco es un espacio que pida pista a grandes ambigüedades. De hecho, esas formas siempre jugaban a favor de una visión más desprejuiciada del mundo. Curvas dramáticas cortas pero intensas.

Un viaje intenso hacia la vida adulta, eso es lo que parecía prometer *V40*. El giro interesante radicaba en que los encargados del ingreso del protagonista a esa "vida adulta" no eran más que unos ingenuos inmaduros (en fiel sintonía con los grupos-duetos de la NCA ultraboba: los hermanos de *A night at the Roxbury*, los amigos de *Los rompebodas*, el trío de *Aquellos viejos tiempos*) que apenas se proponían introducir a nuestro héroe en el ámbito de una sexualidad más ligera y despreocupada, menos solemne. El dato significativo, sin embargo, partía del mismo personaje: el protagonista simplemente había abdicado del sexo. No estaba obsesionado ni se había hecho adicto a la pornografía ni había probado con prostitutas ni compensaciones por el estilo. En ese punto, la película trabajaba en un registro diferente del psicoanálisis habitual, entregando un sujeto inclasificable. Juan Manuel Domínguez (aquí al lado) menciona lo revolucionario que hubiera sido mantener la virginidad del susodicho. Esa sola lectura, de hecho, habría alterado toda la topografía de la película, demostrando que aquí lo que menos importaba era el sexo regular como imposición. Esa lectura, además, habría invertido los términos, haciendo de cierto aparente puritanismo, un giro radical. Sin embargo (y de aquí se despliega el problema), luego de unos interesantes primeros tres cuartos de hora, el film comenzará a apuntar todas las piezas para la resolución sexual como explosión última, es decir, haciendo de la superficie pulida de este tipo de comedia, pura superficialidad. Como todo gira alrededor de las diferentes maneras para desvirgarse, la película pierde sus múltiples connotaciones y adquiere una sola y posible lectura. En medio de todo eso, casi como escenas de transición, el carisma de Carrell en estado de contención. De aquí se proyecta lógicamente, entonces, un maniqueísmo poligamia/monogamia en su mayor chatura, que no permite pensar instancias liberadoras del sexo aun dentro de la pareja. Como contraste están los personajes de Paul Rudd (con culo al aire) y el grandote grunge, pero claro, su soltería habilita prácticas heterodoxas, parece decirnos la película. Es decir, el uso de los cuerpos termina definido por el rol social. Así, los dos personajes que terminan casados neutralizan todo ese poder liberador del cuerpo mediante su desindividualización. El problema, que quede claro, no está dado por el casamiento sino porque, en el fondo, el casamiento parece ser la única resolución puritana a una sexualidad suspendida, arrasando además con la propia identidad (¿o si no cómo se justifica la resolución de la venta de los muñequitos?). Irónicamente, la mejor manera de quitarle poder productivo al sexo es poniéndolo en el centro. En ese movimiento, centrando lecturas y conclusiones del sexo y matrimonio, es donde la película cae por su propio peso. Por eso la resolución final suena forzada y extemporánea, desconectada, no derivativa. Una película que demuestra que para crecer juntos hay que despacharse del pasado (y de toda revolución en la práctica sexual, algo flagrantemente omitido en la pareja, precisamente por su postergación), poco tiene que ofrecer o, al menos, nada muy interesante en el fondo. [A]





La risa de los hombres infames

por Diego Trerotola

1. Es difícil para mí, como para todo el que no comparta el culto fierrero, contener el impulso de burlarse de los sitios argentinos dedicados a glorificar al Ford Falcon. Todofalcon.com o El Club de amigos del Ford Falcon de Buenos Aires (clubfalcon.netfirms.com) son un cúmulo de estampitas industriales de ese autazo y sus atributos, culto que gira sobre un discurso de este tenor: "Pasará el tiempo y los Falcon que hoy andan gallardos por las calles de la ciudad comenzarán a desaparecer. Hasta el TC dejará de contar con un Falcon en su grilla de partida. Pero aún los que no lo conocieron sabrán su historia. Como la de Gardel. Como la de Leguizamo. Como la de cualquier mito argentino", frase firmada por RT en 1993 (mi nulo saber automovilístico me hace imposible reconocer el sentido de la sigla). Y toda la historia que hay que conocer según estos



sitios consta de datos de modelos, de la historia de la nacionalización del Falcon a principio de los 60 con la presentación en el Gran Rex incluida, la participación del Falcon en el Turismo Carretera, los vaivenes a través de los treinta años de fabricación, de 1962 a 1991, con cada uno de sus detalles técnicos; todo tipo de datos menos esa calidad de mito que se proclama. ¿Qué es lo mítico, entonces? Lo peor del sentido de esas palabras, que aparecería como síntoma en la hipérbole de esa frase y de esos sitios, es que los adoradores del Falcon quieren desesperadamente crear una buena imagen y borrar el pasado del auto relacionado con la última dictadura, convertirlo en mito, alejarlo de la realidad (por definición, mito es una "persona o cosa a las que se atribuyen cualidades que no tienen, o bien una realidad de la que carecen"). De esta manera, la realidad mítica del Falcon es la

historia del auto, de su brío y perfección industrial, mientras que la realidad-realidad es su participación en la dictadura y en el genocidio argentino. Jorge Gaggero comienza *Vida en Falcon* con una publicidad de la década del 60 de los primeros modelos argentinos del Ford Falcon, donde un policía camina rodeando al auto con fascinación, a tal punto de meterse por la ventanilla delantera. Una imagen de felicidad publicitaria, mínima, pero que dispara un sentido más bien cruento, no necesita ser explicado. En la ficción del comercial, Gaggero encuentra una imagen que prefigura la más atroz realidad. Y es un buen prólogo especular para su documental, que encuentra en la realidad atroz una ficción feliz. *Vida en Falcon* es un contramito, una historia no oficial, incorrecta.

2. Si el documental social argentino tuvo un crecimiento desmedido desde 2002, fue obviamente a causa de la crisis económica, social, política que hizo que los realizadores pusieran los pies y la cámara en la tierra de una realidad cada vez más extraña. Tierra que colonizaron desde distintas perspectivas, sin respetar ni pedir permiso al pasado del documental argentino, al presente del país hecho escombros, al mundo que mira por TV. Los directores se plantaron con sus cámaras para arrancar un pedazo de cine y verdad al nuevo infierno argentino. En este contexto surgieron los documentales *Oscar*, *Habitación disponible*, *Dinero hecho en casa*, *El tren blanco*, *Días de cartón*, *Grissinópolis*, *Memorias del saqueo*, *La dignidad de los nadies*, *Abierto por quiebra*, entre otros. Poco a poco se fue abandonando lo más tétrico, lo más efectista, lo pirotécnico de todas las imágenes infinitamente terribles del 19 y 20 de diciembre de 2001, pero no para olvidarlas, sino para ver hasta dónde se prolonga su miseria, su desafío y su valentía (ver justamente que los principales aciertos de *Espejo para cuando me pruebe el smoking* es recrear el pasado retornando a los conflictos de 2001 sin multiplicar sus imágenes). Casi todos estos documentales estaban guiados por la idea de pasar revista a los sobrevivientes para pensar el presente, no tanto el pasado. Exceptuando, claro, *Memorias del saqueo*, que intentaba trazar el pasado no tan cercano, pero lo logró de manera muy sesgada e insustancialmente, pero se animó a ir más allá de 2001 para ver cuáles fueron las causas anteriores, qué continuidades hubo, etc. Es decir, dejar de obnubilarse por la estridencia del fin de 2001 y sus imágenes violentas para pensar mejor. Pero incluso ese documental seguía reproduciendo con ligereza las imágenes de los cacerolazos y la resistencia en Plaza de Mayo como prueba fácil de la barbarie y devenía mera ilustración y multiplicación televisiva (el más irresponsable exponente en ese sentido fue *El tren blanco*). *Vida en Falcon* es claramente un documental sobre gente que vive de y en la calle, pero evita la estridencia, el lugar común sobre la pobreza y la indignancia, y también evita, por sobre todo, las imágenes de fin de 2001. Y Gaggero mira bien de frente, sin por eso dejar de encontrar los costados más originales e inteligentes para construir el escenario perfecto de la crisis durante 2002, sin olvidar el pasado ni eclipsar o resolver el conflicto y la incertidumbre del presente o el futuro. Y lo encuentra todo en dos personas, Orlando y Luis, que viven en dos autos de nombre idéntico: Ford Falcon.



Vida en Falcon

Argentina

2005, 68'

DIRECCIÓN Jorge

Gaggero

PRODUCCIÓN

Verónica Cura

GUIÓN Pablo Fendrik y

Jorge Gaggero

FOTOGRAFÍA Ignacio

Gaggero y Jorge

Gaggero

MONTAJE Miguel

Schverdfinger,

Alejandro Peláez y

Pablo Fendrik

INTERPRETES

Luis García y Orlando

Gómez.

3. Y Jorge Gaggero también mira de cerca y deja que su cámara encuentre la máxima densidad posible en las cosas y las personas, consigne que aparezcan múltiples huellas, pero sin señalarlas con dedo acusador ni pretender una visión totalizadora. Gaggero no hace un documental sobre la caída de la clase media, Orlando y Luis no son evidentes representantes de nada; tampoco se trata de un registro ejemplar de la degradación post 2001, sino de un retrato excepcional: dos hombres que deciden vivir en sendos Falcon. Y hay una sensación extraña que atraviesa *Vida en Falcon*: la Argentina, el país y su ánima, está en la película del mismo modo que no está; o también la tristeza y la desesperación post crisis están en el documental al mismo tiempo que desaparecen y todo se convierte en la comedia más desopilante. Porque la realidad, como la ideología, es una intermitencia, se revela al mismo tiempo que se oculta, nunca se entrega ni toda ni literalmente, está en todas partes y en ninguna. Esa imposibilidad del documental y de cualquier encuadre, ese no poder decir toda la verdad en su literalidad, se hace conciencia en *Vida en Falcon*, que no pretende el macrocosmo sino que va directo a lo mínimo, al detalle, para que eso revele la Historia (los papeles de uno de los Falcon revelan su pasado de la dictadura, por ejemplo). En ese susurro de la realidad está la Historia y hay que tener oído para escucharla. Gaggero lo tiene. Por eso, hay que saber buscar, encontrar y ver que en un discurso menor y sintético como es el publicitario se dice más sin querer decir casi nada. Y la publicidad del Falcon podría pertenecer al pasado inmediato de los hechos de la película, o sea a 2001, con su falsa moneda un peso/un dólar; y en esa imagen feliz de la publicidad Gaggero ve la mejor forma de entender el pasado, no sólo del auto, sino del país, y no la década del 60 sino también la dictadura militar, Alfonsín, Menem y De la Rúa; la publicidad sirve como síntesis de muchos años de historia de la Argentina modernizada. El discurso irresponsable de la publicidad, leído como se tiene que leer, genera más sentidos, más huellas, que la pretensión de contar todo con imágenes de archivo, con documentos audiovisuales efectistas y literales. La inteligencia de incluir la frivolidad de la publicidad, y de seguirla con las acciones mínimas y triviales de dos indigentes, dos tipos sin ganas de generar familia ni de actualizar valores convencionales, genera una estructura muy similar a lo que Michel Foucault encuentra en su libro *La vida de los hombres infames*: a partir de meros "avisos" sobre seres infames de un registro de ingreso de un hospital encuentra vidas poema, existencias fulgurantes, y crea un texto y un pensamiento que sintetiza una dinámica social, una tensión que canaliza la relación entre los distintos poderes sin perder la dimensión de "convención y de juego", "de manía que construyó su propio sistema".

De la publicidad al registro documental, Gaggero construye su propio sistema, su juego, su paso de comedia trágica. Pero no lo hace solo, sino con los dos foucaultianos hombres infames Orlando y Luis, cuyas historias no son "como la de Gardel", sino mejor: su juego tiene mucha más libertad, más independencia, menos convención, más desparpajo y menos pretensión; es decir, tiene más vida y más arte. Y, además, cada día se ríen mejor. **[A]**

“Voy a ver”

por Diego Trerotola

¿Qué pasó o qué no pasó para esperar tantos años para hacer tu largo después de Ojos de fuego (1995), tu corto de Historias breves, que fue tan encumbrado en su momento?

Varias cosas. En definitiva, creo que no tenía una historia que quisiera contar y que quería seguir haciendo cortos. Sentía que me faltaba seguir experimentando cosas. Las posibilidades estaban, y todo el mundo me alentaba para que hiciera un largo, y había escrito algunas cosas pero no me convencían. Por otro lado, me pegó mucho *Historias breves* y me asustó un poco. Había salido de la escuela, tenía 24 años, venía haciendo cortitos que participaban en el concurso Meliés y *Ojos de fuego* era el primer corto con algo de presupuesto, en 35 mm. Había hecho una tesis en el CERC pero en 16 mm, con una Bolex y medios muy precarios; me tocó la parte del CERC que se cerró, que no teníamos casi nada. Por otro lado, también estaba Mahárbiz en el Instituto. Entonces surgió la posibilidad de ir afuera con una beca del Fondo Nacional de las Artes; me presenté y salió. Realmente estaba bien acá, podía hacer cosas, pero pensé: “Voy a hacer algo que si no no haría nunca: voy a viajar y seguir estudiando para tener más elementos para hacer cortos”. Y era loco: tenía la posibilidad de ir a Nueva York o Los Ángeles, y decidí por lo más opuesto a mí, decidí por Los Ángeles, porque era lo que me parecía más interesante. Sabía que en Nueva York lo podía ser. Hice cinco cortos allá, estuve tres años. Y me sirvió mucho, seguí haciendo cortos, escribiéndolos en inglés y tomando temáticas bastante personales: hice un corto de época, otro llamado *El túnel de la lluvia*, que sucedía en un layaautos a tres cuerdas de mi casa en el barrio armenio-mexicano-coreano, *Un pedazo de tierra*, que era una comedia negra. Experimenté muchos géneros y muchas cosas que nunca hubiera pensado hacerlas acá. Me fue muy bien con los cortos, había ganado varios premios, un

Emmy, un DGA, que es un premio de la Asociación de Directores. Estaba creando algo bueno, pero dije: “Me vuelvo, en la Argentina voy a poder hacer la película que quiero”. Nos volvemos con mi mujer y caemos en agosto de 2001 con una mano atrás y otra adelante. Llegué con deudas, sin trabajo, pero fue buenísimo. Me puse a escribir y agarré la cámara de video y salí a la calle y encontré *Vida en Falcon*.

Vida en Falcon es la película que contrasta y Cama adentro (2005) es la que planeaste. ¿Eso fue porque en realidad no empezaste el documental con la idea de filmar a los personajes de Vida en Falcon?

No, pero increíblemente encontré en ellos lo que quería filmar, de una manera conceptual. No sabía que iba a ser tan loca como lo que es *Vida en Falcon*. Pero también surge *Vida en Falcon* un poco de muchos de fracasos, y de querer filmar en un formato que tenía ganas de experimentar: salir con una DV y un micrófono y mi hermano. El documental lo filmamos en el invierno de 2002, desde junio hasta la primavera; habrán sido cuatro o cinco meses. Habíamos organizado un proyecto que era juntar distintas células, con directores y cámaras, y proponerle a cada uno que siguiera a un grupo humano durante el Mundial; libre, cada uno podía elegir. Y éramos como nueve, y yo fui a un bar, a ver varios lugares, y en un momento me gustó una obra en construcción, que justo mi vieja que es arquitecta trabajaba ahí, y era toda una manzana y era muy divertido porque ese grupo estaba construyendo una canchita de fútbol y las historias se iban conectando a partir de los partidos del Mundial. En realidad era una excusa para mostrar un poco a una Argentina posterior a todo ese golpe de 2001, sentía que tenía que ganar ese Mundial, había un sentimiento nacionalista depositado en el Mundial como la chance de reivindicarnos.

Yo era una de las tantas células, estaba bueno. Empecé con la obra en construcción y a los dos partidos que la Argentina perdió, estaba cambiando la historia y todo perdía interés. Y los obreros que hacían el perímetro eran una cuadrilla muy macanuda de bolivianos. Me decían: “No, no nos filmes a nosotros, filmá a los del Falcon”. A la cuarta vez que me lo dicen, digo: “Voy a ver”. Salgo de la obra, voy al perímetro y me encuentro con la primera escena del documental: con Orlando que ve llegar otro Falcon y lo quiere estacionar. De repente era entrar a un planeta desconocido. Y empecé a quedarme todos los días a filmar eso.

Y el registro de esa situación de indigencia de dos tipos viviendo en dos Falcon en una calle de barrio terminó siendo una historia extraordinaria, de ficción.

Sí, porque además el Falcon es muy sugerente. Y el encuentro del comercial con esos planetas hechos de bombitas de navidad colgadas con tanza, y ese es el Falcon, “nuestro auto”. Para alguien que entraba, escenográficamente ese espacio era casi como una ficción. Por eso traté de conservar esa especie de ficción más allá del documental, no sé si podría llamarlo el espíritu de esa realidad. Me encanta ese cruce a medio camino, no podría definir *Vida en Falcon*, de hecho es documental, no hay reinterpretaciones, reconstrucciones, nada. Pero con el montaje y la música me interesaba que el espectador no se sintiera seguro de que es un documental. Como no me sentía seguro mientras estaba filmando de qué es lo que estaba pasando: si esto era la realidad o una puesta en escena.

Al principio metés la publicidad del Falcon, que es un auto que tiene una historia muy densa. De hecho, uno escucha el título y lo primero que se le ocurre es la relación con los desaparecidos, parapoliciales, secues-

tros de la última dictadura. Y lo bueno de esto es que la película se hace cargo, pero de manera original.

Si no hubiese sido un Falcon, no sé qué sería de la película. Cada uno tiene su historia con el Falcon, tiene sus sensaciones.

Además, se vendió medio millón de autos, es el auto más vendido de la historia. Y bueno, es muy fuerte cómo se va filtrando nuestra historia a partir de estar ahí. Y siempre me fascinó eso de la película, de ir encontrando cosas: que el Falcon era de Campo de Mayo, con uno de los asientos quemados. O cuando Orlando se pelea con los gatos y les dice: "Los llevo a la Armada y se termina todo". Es muy loco, no podemos dejar de vivir en ese "planeta Falcon". Más allá de lo literal, hay un montón de cosas sugestivas, imágenes y momentos: el Falcon perteneció al Comando, es del Estado, "no hay persona física para transferirlo", eran frases que muy sugestivas. Me parece que *Vida en Falcon* te da para pensar ciertas cosas, desde cada uno, cada uno tiene una relación con el Falcon particular. Pero, en definitiva, tiene una relación.

Tampoco el documental tiene esa visión miserabilista, sórdida, tendenciosa, etc., de la pobreza de Luis y Orlando.

Lo bueno es que Orlando supera esa situación porque elige ese sistema que creó. Para él eso es la libertad. No tiene presiones de pagar cuentas, él domina su ámbito y es realmente autosuficiente. Es su filosofía.

Por eso Vida en Falcon propone una cámara que trata de mimetizarse con el punto de vista de los personajes, trata de estar alerta, de mostrar lo importante para ellos, no mirar desde afuera y con distancia ese universo. Y llega a una intimidad increíble en medio de una calle. Creo que eso está en todas tus películas. En Ojos de fuego mostrás un saqueo por dentro, desde el punto de vista del saqueador. En Cama adentro, la máxima intimidad de los detalles insignificantes de dos señoras en una casa.

Ese es el viaje que más me interesa cuando voy al cine y cuando hago cine. Me tengo que meter en la cabeza de personas que son muy diferentes de mí, pero los tengo que entender. Y está bueno ese viaje. Si cada uno

"Me parece que **Vida en Falcon** te da para pensar ciertas cosas, desde cada uno, cada uno tiene una relación con el Falcon particular. Pero, en definitiva, tiene una relación."

"Me tengo que meter en la cabeza de personas que son muy diferentes de mí, pero los tengo que entender."

puede hacer este viaje, nos acercamos. Eso es lo que me interesa, más allá de los contextos. Porque el saqueo se va a repetir, la crisis de 2001 se va a repetir, la historia es cíclica, pero lo que importa es lo que está sintiendo ese tipo, y tratar de ser un poco él y no juzgarlo. Ese es el viaje que hay que hacer, cuando el personaje es más diferente de vos, más contradictorio, mejor.

Habiendo formado parte de la primera edición de Historias breves (1995), junto a Lucrecia Martel, Adrián Caetano, entre otros, ¿qué te parece que es lo nuevo que esa generación trajo al cine argentino como recambio de los directores de los 80 y principios de los 90?

Yo no sé a qué atribuir el cambio. Me parece que hay un laburo muy conciente sobre la narración. En ese momento reaccionábamos ante un cine que no nos representaba. Mirabas una película y no te sentías parte; no retrataba una realidad que sentíamos. Y ese fue un punto de partida, pero me parece que va evolucionando y va buscando otras cosas. Además, era una época en que se estaba produciendo muy poco, era muy difícil hacer, más que ahora. Rejtman era el único referente un poco mayor que nosotros.

Pensando en Vida en Falcon como parte de una generación, veo que la gran diferencia del viejo cine argentino y el más reciente es que no hay un prejuicio con el documental, ya no se lo trata como género menor. Antes un director de cine era un tipo que hacía ficciones, ahora no tanto. Los nuevos realizadores están más entre el documental y la ficción.

Y creo que adonde voy es cada vez más al desprejuicio con los géneros. Mi próximo proyecto es una película coral y va a entrar en varios géneros. Y me interesa indagar eso, ir tomando riesgos e ir hacia más jugadas. Eso es mi próxima película. Además, empecé laburando en documentales y para mí es la madre de todo, porque para mí la observación, estar y vivenciar y después trasladarlo a la ficción o al documental, es como el punto de partida. Después estéticamente ese hecho lo podés expresar en distintos géneros. La observación del hecho real y ver qué me estimula, eso me parece una escuela. [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

FM 90.7



el AntiHeroe

...escuchalo por www.radiofmflores.net

CINE - TV - COMICS

A la fresca, llegó el nuevo programa
Ícono de la cultura joven!!!

Todos los Sábados a las 13:30

fmantiheroe@yahoo.com.ar

Badlands

por Juan Pablo Martínez



"El pobre quiere ser rico, el rico quiere ser rey, y el rey no está satisfecho hasta que lo gobierna todo"

Bruce Springsteen en *Badlands*

La historia real que relata David Gordon Green en *Undertow* podría haberla usado tranquilamente Bruce Springsteen en alguna canción de su disco *Nebraska*, de 1982. La canción que daba nombre a aquel disco contaba la historia real de Charles Starkweather y Caril-Ann Fugate, quienes luego de asesinar al padre de ella huyen por la zona rural de Estados Unidos asesinando a varias personas más para luego ser atrapados y Charles ser condenado a muerte. Esa misma historia es la que se cuenta en *Badlands*, la obra maestra de Terrence Malick, quien produjo *Undertow*. *Badlands*, a su vez, y no casualmente, es el título de otra canción de Springsteen.

Undertow está filmada como una película de los 70. Ya desde la secuencia de títulos –donde se ve el logo y se escucha la música de presentación de los films United Artists de la época y el año de copyright aparece debajo del título de la película– estamos frente a un ejercicio comparable con *Abajo el amor* de Peyton Reed, que hacía lo mismo pero con las comedias de Rock Hudson y Doris Day de los 60, aunque obviamente diferente en cuanto a tono y género. Sórdido, con un nivel de brutalidad en las escenas de violencia que ya no se ve por estos días pero que era moneda corriente en los años 70 –lo cual resalta lo mucho que se ha involucionado en varios aspectos–, el film cuenta la historia de dos hermanos, un niño y un adolescente, que huyen de su tío, un ex convicto que acaba de asesinar al padre de ellos por unas monedas de oro que ahora tienen los hermanos en su poder. La trama, si bien está basada en hechos reales, remite a la de *La noche del cazador* de Charles Laughton, así como también se emparentan por pertenecer al subgénero *gótico sureño*, aquel que en la literatura estuvo representado por autores como William Faulkner y Tennessee Williams.

David Gordon Green es el director de un gran film llamado *George Washington* –que sólo pudo verse en Argentina en el festival de Mar del Plata de 2001– y de *All the real girls*, que también pudo verse en Mar del Plata y luego se editó en formato hogareño. Esta es su tercera película, y si bien tiene varios elementos de sus films



Legado de violencia

Undertow
Estados Unidos. 2004.
108'

DIRECCIÓN David Gordon Green

PRODUCCIÓN Terrence Malick, Lisa Muskat, Edward R. Pressman

GUIÓN David Gordon Green y Joe Conway

FOTOGRAFÍA Tim Orr

MONTAJE Zene Baker y Steven Gonzales

MÚSICA Phillip Glass

INTÉRPRETES Jamie Bell, Devon Alan, Josh Lucas, Dermot Mulroney, Kristen Stewart.

anteriores, es bastante diferente en otros. Este es en su superficie un film de género, con apariencia de thriller y de *road movie*, pero en realidad, como en sus obras precedentes, se detiene mucho en la delineación de sus personajes principales, en especial el del hermano menor, un chico de no más de diez años que se la pasa comiendo porquerías (y cuando digo porquerías me refiero a barro, pintura e insectos) y luego vomitándolas. Los secundarios son personajes con muchas menos capas pero con el mismo trazo grueso (como ejemplo, una pareja que hospeda y da de comer a los dos jóvenes fugitivos a cambio de trabajo que no paran de "alabar a Jesús"). Esto, que a simple vista puede parecer una falencia, es en realidad parte del juego autoconsciente que inunda a la película toda. DGG dice en varias entrevistas que esta película se inspira en muchísimos exponentes del cine de los 70. No sólo en *Badlands* y otras obras indiscutidas sino también en films más clase B; *drive-in movies* mucho más oscuras y olvidadas, donde el trazo grueso, que se daba principalmente en el costado fanático religioso de muchos personajes de *southern gothics*, estaba a la orden del día, al igual que en aquel gran film maldito de 2001 dirigido por Bill Paxton llamado *Frailty*, con la que *Undertow* tiene varios puntos en común.

La secuencia de títulos de *Undertow* es espectacular. En ella vemos al personaje de Chris, el hermano mayor (interpretado por Jamie Bell, alias Billy Elliott, quien también interpreta a un personaje muy parecido a Chris en el excelente videoclip-cortometraje de "Wake me up when September ends" de Green Day), huyendo del padre de su novia (Kristen Stewart) que lo persigue a escopetazos y de la policía. En un momento, Chris salta hacia un galpón y, cuando cae, un clavo le atraviesa el pie, en una escena muy efectiva en cuanto a *shock-value*. Tanto en esta secuencia como en varios fragmentos de la película, hay varios trucos de edición que también remiten a los 70, como congelados de imágenes y repeticiones de planos en distintas tonalidades de color, hasta terminar con la imagen en negativo. Truquitos que tal vez puedan ser tildados de "ostentosos" y "cool", pero que no dejan de resultar apasionantes en este cuento moral sobre los límites a los que puede llegar la codicia, y que podría haber sido una película filmada hace 34 años o una canción cantada hace 23. [A]

San Dinista

por Ezequiel Schmoller



Ya que Danny Boyle eligió musicalizar una escena de *Millones* con "Hitsville U.K.", quizás podamos intentar comprender su película y su obra a la luz de esta elección. "Hitsville U.K." es un tema de The Clash, uno de los 36 que componen *Sandinista! Y Sandinista!* es, a su vez, una ensalada de ideas y estilos musicales, un disco doble, extraño, extremo e inabarcable, en el que conviven sin problemas, y entre otras cosas, coros infantiles, melodías bien pop, sonidos electrónicos, temas instrumentales y canciones viejas de la banda cantadas por niños. The Clash tiene un núcleo duro ideológico muy fuerte: es una banda comunista. Esta veta política termina redimensionando y aglutinando tanto eclecticismo. Las películas de Danny Boyle también son ensaladas de géneros, estilos e ideas, y basta repasar su filmografía (*Trainspotting*, *Exterminio*, *La playa*, por nombrar las más conocidas) para darse cuenta de que no tienen mucho en común entre sí. *Exterminio*, de hecho, no tiene mucho en común consigo misma, si esto fuera posible. Empieza siendo una película climática y termina siendo una de zombies. Y a diferencia de The Clash, en Danny Boyle no hay un núcleo aglutinante, nada que ate los hilos sueltos. Si, como se dijo hasta el cansancio, los autores tienen que tener un universo propio definido, temas recurrentes, un estilo y cosas así, entonces Danny Boyle no es un autor, por lo menos en el sentido más canónico. Más bien parece alguien confundido, con muchas ganas de hacer películas.

En el peor momento de *Todopoderoso*, dirigida por Tom Shadyac, Morgan Freeman (el *black messiah* del cine) le explica a Jim Carrey cuál es la diferencia entre truco y milagro. Truco es separar, como Moisés al Mar Rojo, la sopa en dos. Milagro es que los chicos elijan no drogarse y vayan al colegio. Algo de *Todopoderoso* hay en el final de *Millones*. Algo. Eso de querer explicar "los verdaderos milagros" y llegar a la conclusión de que el milagro es uno mismo, uno mismo obrando bien. Pero, a pesar de esto, *Millones* no es *Todopoderoso* ni mucho menos. La película de Boyle es una película ambigua, y durante buena parte del metraje no se entiende qué propone. De hecho, muchas veces no se entiende nada. Esto sólo la separa definitivamente de la película de Jim Carrey, de su unidimensionalidad. Si por momentos



Millones Millions

Estados Unidos y Gran Bretaña
2004. 98'

DIRECCIÓN Danny Boyle
PRODUCCIÓN David M. Thompson, Katie Goodson

GUIÓN Frank Cottrell Boyce

FOTOGRAFÍA Anthony Dod Mantle

MONTAJE Chris Gill

DISEÑO DE PRODUCCIÓN Mark Tildesley

INTÉRPRETES Alexander Nathan Etel, Lewis Owen McGibbon, Anthony James Nesbitt, Daisy Donovan.

Millones huele a *Todopoderoso* y hasta a *Cadena de favores* (Mimi Leder), su gusto, su tacto, su sabor y su apariencia son bien diferentes. En *Cadena de favores* se defendía un sistema francamente estúpido. En *Millones*, ¿se defiende la caridad?, ¿el dinero constituye verdaderamente un problema?, ¿cuál?, ¿y cuál es la solución?, ¿quemarlo? Y otra: *Millones*, ¿es una película para chicos?

Porque *Millones* adopta el punto de vista de un niño. Y, como muchas películas que lo hacen (*Mi pobre angelito*), podría ser para niños, y como tantas otras (*El tambor*), podría no serlo. La película de Boyle está a mitad de camino entre ambas. Damian, el pecosito que interpreta Alexander Nathan Etel, es contestatario y convencionalmente adorable (a lo Macaulay Culkin), y no pocos chicos de 13 van a identificarse con su -acaso involuntaria- rebeldía. Pero también hay algo inquietante (a lo David Bennent, protagonista de *El tambor*) en alguien que está tan obsesionado con santos y santas, y que conoce enciclopédicamente la biografía exacta de cada uno. Y que, por si fuera poco, tiene la capacidad de comunicarse con ellos. Película para chicos/película para adultos. Personaje adorable/personaje inquietante. Estos no son los únicos movimientos pendulares de *Millones*. Hay otro más marcado que va de lo *cool* a lo *anti-cool*. Que aparezcan santos y den consejos es *anti-cool*; que una santa se fume un porro es *cool*. El afán por ayudar a los pobres a toda costa es *anti-cool*. La reconstrucción del robo del maletín (muy Guy Ritchie: montaje velocísimo y colores saturados) es definitivamente *cool*. La lógica de *Millones* es algo esquiva.

El problema de la película es el tiempo. Pero este "problema del tiempo" no es intrínseco como en *Como pasan las horas* de Inés de Oliveira Cézar. Es extrínseco y en realidad no es un problema sino dos. El primero es que se empieza por el principio y se termina por el final. Y esto es un problema para todas las películas que empiezan mejor de lo que terminan. El segundo es que la película es un largometraje y no un medimetraje. Tener más tiempo nos permite asimilar las reglas de la película. Aduéñarnosla, adjetivarla. Es que eso de la lógica esquiva es sólo verdad a medias. En algún momento la nebulosa de la película se disipa y el péndulo deja de moverse. Lo mejor de *Millones* es cuando no se entiende. ¿Se entiende? **[A]**



Cuba for export

Habana Blues

España/Cuba/Francia, 2005, 110', **DIRIGIDA POR** Benito Zambrano, **CON** Alberto Joel García Osorio, Roberto Sanmartín, Yailene Sierra, Marta Calvó.

Esta "loca y maravillosa isla" sigue resultando un lugar fascinante y contradictorio, y el gobierno de Castro, tan resistente al paso del tiempo como los ideales que lo sostienen. El cine ha abordado en innumerables ocasiones la compleja realidad de Cuba, generalmente desde perspectivas que terminan ancladas en el pintoresquismo y la mirada simplificadora. El segundo largometraje de Benito Zambrano, director de la mucho más interesante *Solas* (1999), no es la excepción. *Habana Blues* sigue el derrotero de un grupo de músicos de rock (bienvenida la elección de una banda de sonido alejada de los más tradicionales ritmos del lugar). Zambrano no se aparta demasiado de la estructura del film de "grupo de música en busca del éxito" que, desde la masificación de los ritmos populares allá por los años 50, la industria del cine ha acercado a su público en conjunción con la edición paralela de una banda de sonido. De hecho, el drama podría transcurrir en cualquier lugar del planeta, de no ser porque a la dicotomía arte-producto inherente a la historia se le adosan particularidades locales relacionadas con la situación política y social. Pero el trazo, por desgracia, es demasiado grueso y el film no logra elevarse por encima de la mera exhibición de los lugares comunes acerca de Cuba y la imposibilidad de la emigración por medios tradicionales. Afortunadamente, en la primera media hora de proyección el espectador curioso puede asistir a un breve catálogo del rock cubano contemporáneo, que incluye la fusión, el reggaetón y el más duro hardcore. Pero a medida que la historia avanza, y más allá de las evidentes buenas intenciones de todos los talentos involucrados, *Habana Blues* no puede evitar transformarse en algo similar al sueño de los productores españoles dentro de la ficción: una coproducción internacional con el justo y necesario toque localista, diseñado para un mercado global con ansias de productos diferenciados. **Diego Brodersen**



Retrato fugaz

Final con foto

Francia/Argentina, 2003, 56', **DIRIGIDA POR** Alberto Yaccellini.

Lejos del frenesí de los hipódromos ciudadanos, *Final con foto* prefiere la lejanía y el anonimato de las cuadreras. Un paisaje de "campitos pobretones" y "pueblos olvidados", al decir de Juan José Saer, por donde deambula un fotógrafo de Saladillo retratando, desde hace tres décadas, la llegada de los caballos ganadores. Con una reconocida trayectoria como montajista, Yaccellini sólo se interesa por lo que cuenta. Su voz en off, justa y de intervenciones mínimas –a tono con las imágenes descriptivas y casi con el estilo de un video hogareño–, apenas se hace presente para sacar a los personajes del silencio cuando los muestra nivelando un alambrado o llevando el *Photochart* a barro traviesa. Así nos vamos enterando de que, antes de que el declive económico y la tecnología digital lo confinaran a su periplo de artesano, el protagonista era fotógrafo de prensa en un diario de la zona. La casa grande y a medio terminar, los marcos *ad honorem* que construye su hermano mayor, el desempleo que convierte a su hija en una aprendiz obligada y el orgullo de los paisanos "desplataados" que compran sus cuadros hacen que el documental vaya abandonando la especialización temática del comienzo para ganar gradualmente un marcado tono confesional.

Moviéndose del expansivo mundo de las carreras y los caballos al universo secreto y acotado de los oficios, Yaccellini, igual que en *Volvoreta*, reúne galopes y cine. Sabe que, en definitiva, son todas carreras contra el tiempo: lo que apenas es y ya deja de ser y el instante preciso en que algo muere y desaparece. O la inaprensibilidad de un pasado luminoso, la extinción inevitable de una técnica, la llegada irrepetible. Y en ese intento por preservar el instante de su disolución, *Final con foto* nos recuerda, modestamente y sin quererlo, el fracaso inexorable de tamaña empresa. Esta es la sensación que llega con los créditos, justo cuando los de la foto del final dejan de resultarnos unos desconocidos. **Marcela Ojea**



Santificado sea tu nombre

Di buen día a papá

Bolivia/Argentina/Cuba, 2005, 115', **DIRIGIDA POR** Fernando Vargas, **CON** Soledad Ardaya, Lisa Areno, Jorge Jamarli, Jorge Ortiz Sánchez.

Esta coproducción boliviana con Argentina y Cuba fue uno de los lanzamientos más raros del año. Durante la semana del 38.º aniversario del asesinato del Che, la película se estrenó con una sola copia en el oeste de la ciudad, bien lejos de las salas alternativas y aislada de los complejos comerciales. *Di buen día a papá* es un culebrón que involucra a una familia de mujeres en Valle Grande, pueblito en el que acribillaron a Guevara. La película se centra en la influencia de la figura del revolucionario en el día a día de las tres mujeres y del resto del pueblo en cuatro décadas distintas, con el foco puesto en los cambios en las vidas de los vallegrandinos producidos a partir del crimen. El rostro del Che aparece sólo en fotos y estampitas, lo que agiganta el halo místico que la película busca inculcarle, en una de las decisiones más lúcidas de Vargas. El retrato del Che tiene un tratamiento que jamás escapa del ícono religioso, y de hecho es Guevara quien desde el más allá hace milagros y aparentemente castiga o agracia con sequías y lluvias a un pueblo que siente una devoción incondicional por él. Cuando Vargas juega con esa iconografía, *Di buen día a papá* es leve, entretenida y evita la trampa de forzar una posición política mediante un discurso impostado, recurso innecesario para una película que crece al prescindir de subrayados ideológicos. El director no se interesa por ese costado combativo que el cine busca siempre en el Che, sino que lo aprovecha como figura mítica de la cultura popular. Vargas se mueve sin problemas por el límite de esa frontera sin atravesarla nunca, pero tiene muchos más problemas al mantener a raya las emociones de sus protagonistas. *Di buen día a papá* oscila bruscamente entre lo conmovedor y lo sensiblero, con situaciones y personajes que se muestran incontenibles, repetición que extendida a lo largo de casi dos horas aniquila la buena voluntad de hasta el más devoto discípulo del Che. **Nazareno Brega**



Los 70 sin glamour

Días de furia

The Assassination of Richard Nixon

Estados Unidos, 95'. 2004. **DIRIGIDA POR** Niels Mueller. **CON** Sean Penn, Naomi Watts, Don Cheadle, Jack Thompson, Brad Henke.

Producida por Leonardo Di Caprio, Alexander Payne y Alfonso Cuarón, la ópera prima *Días de furia* (otro título parido por la cantera de repetición y falta de creatividad inagotable de la distribución vernácula) es una película salida del túnel del tiempo. La acción transcurre en los 70. La luz es setentista. Que un actor famoso se preste a este estudio de personaje, es setentista. Sam Bicke (Penn) es un expulsado social: su familia y el mundo laboral lo rechazan. El aislamiento de Sam progresa; su paranoia y su pérdida de habilidades comunicativas, también. En un punto, se convencerá de que no hay más salida para él y para la sociedad que el asesinato de Richard Nixon, y para eso trama el secuestro de un avión y hacerlo estrellar contra la Casa Blanca. Por supuesto, la cosa termina mal para Sam y no para Nixon. Al estar basada en un caso real y con el 11-S todavía cerca, aparecen las resonancias actuales de la oscura vida de este Sam de Baltimore. Por lo demás, *Días de furia* es un molesto, correcto y nada placentero viaje al pasado y hacia la vida de un tipo en caída libre, un viaje hacia una manera de hacer cine que parecía perdida, más allá de algunos aspectos de alguna película de David Mamet. Eso es *Días de furia*, una lupa sobre un perfil de algún personaje mametiano, un personaje perdido de los viejos hermanos Coen sin una mirada que lo acose con cinismo, ironía ni autoconciencia genérica. Finalmente, este extraño estreno deja la sensación de que la casi siempre infructuosa búsqueda de placer por medios mayormente berretas del grueso de la producción americana actual es, antes que nada, un disfraz, y que películas ásperas, aunque limitadas, como *Días de furia* tal vez estén hablando, con tristeza y glamour ausente, de la vieja honestidad de un modo de hacer cine olvidado para el cual la mayor parte del público quizás esté perdiendo ¿inexorablemente? las capacidades receptivas.

Javier Porta Fouz



El muelle de las brumas

El muelle

36 Quai des orfèvres

Francia, 2004, 110'. **DIRIGIDA POR** Olivier Marchal. **CON** Daniel Auteuil, Gérard Depardieu, Valeria Golino, André Dussollier.

En *El muelle* amarran dos películas con el mismo nombre pero desigual calado. En ambas se luce Auteuil como un inspector profesional y silencioso, amado por su gente, temido por sus pares y casado con una Golino deslucida por un director que sabe cómo desaprovecharla (y eso que no es tarea fácil conseguirlo), así como Depardieu luce más desdibujado que nunca en la piel del resentido Dennis, ex amigo y rival en la fuerza que recela de la suerte, la posición y la vida entera del otro. La primera de las dos películas corresponde a la mitad inicial y es la única que no hace agua. Allí está la ambigüedad moral de la ley, el permanente cielo gris, dos hombres maduros con un pasado en común que se adivina conflictivo, un delito cuyo interés político transformará el destino de ambos (además del de la película), una morosidad musical y dramática sumamente placenteras, y todas nuestras ganas de que ni siquiera la sombra del polar francés se nos aparezca al otro lado de una esquina o gravite fuera de campo.

Pero lo cierto es que la película dobla el codo de su mitad y pareciera que el director, el productor, el guionista o vaya a saber quién diablos hubiera empuinado el codo de lo lindo para borrar, ya que estamos, también con el codo y a gran velocidad, lo medianamente bueno que venía mostrando. Porque lo que se altera de manera abrupta es la administración del tiempo, y la intensidad con que la información dramática –gratamente dosificada hasta entonces– nos es dada. Entonces sucede que se agolpan la muerte de un compañero en cámara lenta que adquiere las proporciones de un sacrificio, un *flashback* redundante que la repite sin aportar nuevos datos, un golpe bajo inexplicable, las patéticas muecas en primer plano de un tipo que se parece a Brad Pitt pero gesticula todavía más que aquel, y una elipsis de lo más inverosímil. Todo lo cual hace que naufraguen irremediabilmente las modestas esperanzas que habíamos echado a navegar allá por el comienzo. **Marcos Vieytes**



Música y exotismo

El viaje inolvidable

Exils

Francia, 2005, 104'. **DIRIGIDA POR** Tony Gatliff. **CON** Romain Duris, Lubna Azabal, Leila Makhoul, Habib Cheik.

Desgraciadamente, el título castellano de este audiovisual de Tony Gatliff es cierto. Gatliff, quizá lo recuerden, es el responsable de *El extranjero loco* (que padecía al final de una crueldad innecesaria) y de *Gitano-Quiero ser libre*. El hombre está apasionado por la música y el exotismo, pero su mirada es siempre la de su actor fetiche, Romain Duris, siempre exterior a lo que ve. Algo que en *El extranjero...* funcionaba bien, pero que después de varios films sobre lo mismo se revela no un método sino una coartada para esconder una clase un poco perversa de etnocentrismo. Mi apellido exótico me autoriza a recorrer paisajes y plasmar con la última tecnología aquello que de atávico tienen las artes de mis pueblos originarios, sería la formulación del "axioma Gatliff". ¿Nos parece buena la música que inunda la película? Lo es, pero el placer de escucharla, en este caso, es cuestión de gustos. Comparemos: en una película como *Moulin Rouge!*, me emocionó escuchar un tema que siempre me causó indiferencia como "Show must go on", de Queen. Pero no era el exotismo o la ironía lo que me atraía a escuchar esa interpretación, sino el conjunto de las fuerzas cinematográficas –podemos hablar sin vergüenza de puesta en escena– que se anudaban en esa secuencia: ella moribunda, tratando de salvar a quien amaba rechazándolo, Ziegler implacable, él sufriente, el teatro a punto de culminar su transformación. En el caso del *El viaje...*, la puesta en escena, la construcción de un mundo no sostiene la pertinencia de la música salvo como referencia decorativa, que, desgraciadamente, aparece en el primer plano. Que quede claro: no se trata de sentirse "enajenado" con una película o un director, sino simplemente de tratar de hallar alguna pertinencia cinematográfica en su realización o su existencia. Como dato marginal, que esta película se lleve un premio en Cannes mientras Sokurov, Van Sant, Cronenberg quedan rezagados, es prueba de que el negocio sigue ahogando el arte. **Leonardo M. D'Espósito**



El partir de la mirada

Paco Urondo, la palabra justa

Argentina, 2004, 85', **DIRIGIDA POR** Daniel Desaloms, **CON** Ángela Urondo, Javier Urondo, Beatriz Urondo, Juan Leyrado y Cristina Banegas.

Francisco Urondo es un poeta con voz propia que militaba en Montoneros y murió el 17 de junio de 1976, cuando un comando paramilitar estaba a punto de atraparlo junto a su mujer y su beba. Urgida por la situación, e instantes antes de ser reducida, la madre dejó a su hija en brazos de un vecino. *Paco Urondo, la palabra justa* repasa la vida del poeta pero también les da voz a dos de sus hijos, entre los cuales está Angie, la nena que a duras penas se salvó de ser expropiada por la dictadura. Tal decisión le da vida propia a la película y hace de su tercio final uno de los mejores segmentos del año.

La película de Daniel Desaloms elude por completo la voz en *off* y el panegírico desmesurado mientras pinta con unos pocos trazos y sin tedio la personalidad expansiva de Urondo, su quehacer poético, su vida sentimental, las alternativas de la militancia, los conflictos y riesgos de la clandestinidad. Pero falla cuando se propone dar cuenta de su poesía. En parte, porque Cristina Banegas la declama, y fundamentalmente porque la palabra poética, salvo aquella que se vale de las convenciones propias de la canción, suele escribirse para ser leída en silencio o resucitada por la voz particular de cada uno. Más aún si se trata de una poesía como la de Urondo, cuya oralidad establece un vínculo tan estrecho con su lector que la sola pronunciación de sus versos suena a estorbo multitudinario. Porque hasta el discurso político en Urondo se afirma sobre la cotidianeidad más espontánea. Toda reproducción solemne le es ajena y, por ello, el documental lo representa mejor cuando hace foco sobre la identidad en construcción de Ángela y la valoración, no exenta de reproches, de Javier hacia su padre. Así, del *travelling* pomposo alrededor de Banegas recitando los poemas al plano medio del hombre aquel que se hizo cargo de la criatura, se da la feliz parábola de una película que crece en tanto hace de los vivos –y el presente– su centro. **Marcos Vieytes**



Elogio de la sombra

Tatuado

Argentina, 2005, 84', **DIRIGIDA POR** Eduardo Raspo, **CON** Nahuel Pérez Biscayart, Luis Ziemkowski, Jimena Anganuzzi.

Si fuera un calificativo suficiente, podríamos definir a *Tatuado* como una película oscura. Oscura es la fotografía que deja casi ocultos los rostros de unos personajes de ánimo oscuro, como oscuros son también muchos puntos de su pasado. Una penumbra que podría considerarse a la luz de una supuesta "unidad estilística" pero que redundante finalmente en un subrayado demasiado obvio de las situaciones. Algo que no ocurre en *Como pasan las horas*, en donde un tratamiento también evidente de la imagen hace del paisaje un complemento anímico tan bello y melancólico como fatídico y funcional a lo que se cuenta. Allí sí la fotografía suma sentidos (más allá del *anamorfismo* a lo Sokurov y aún si se hubiera prescindido de ello) para sumergir a los personajes en un devenir que los excede. Pero lo que en esa película es dispersión y volatilidad, en *Tatuado* es mera duplicación. Y si un tatuaje no es más que la fijación de una idea o un sentimiento, su puesta a salvo del error, su transformación en un dato incuestionable, el film de Raspo lleva este concepto grabado bien a fondo. Este programa de analogías tan extremo y riguroso (tanto que los personajes no prenden la luz ni cuando leen), sumado a la presencia forzada e innecesaria de Malvinas y la Dictadura Militar en las líneas de diálogo, la adscriben a un linaje del que por momentos parece querer separarse. Como un disco rayado o un eco, *Tatuado* cuenta muchas veces y por distintos medios las eternas preocupaciones de cierto cine argentino. Sólo las ilustraciones de *El libro de las tierras vírgenes* de Kipling que aparecen en el comienzo de la película y la lectura de los textos en la voz de Pérez Biscayart sobre el final aportan misterio y seducción a esta historia de temas importantes (memoria, identidad, etc.) y seres atribulados. Esto y el relato palpitante acerca de una hermosa mujer sin rostro que bendecida por la picadura de una víbora decidió escapar de entre las sombras. **Marcela Ojea**

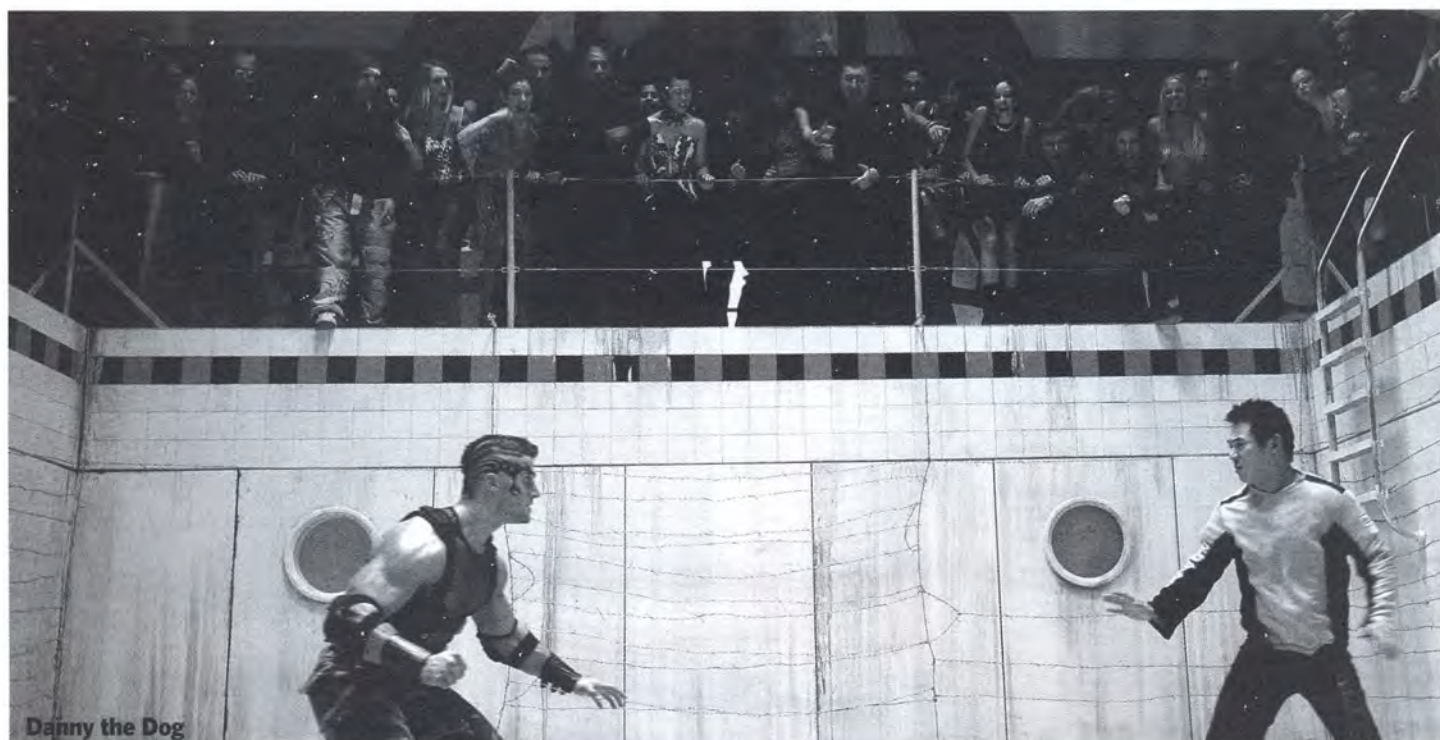


Apenas un karaoke

Código 46

Code 46
Inglaterra, 2003, 92', **DIRIGIDA POR** Michael Winterbottom, **CON** Tim Robbins, Samantha Morton y Nabil Elouhafi.

El de este último estreno de Winterbottom (director, entre otras, de *24 Hour Party People*) es un naufragio como aquellos que hacen avanzar una película entre varios destinos, sin llegar a ser, ni conjugar acertadamente, ninguno. No es una película de transe, construida a partir de las posibilidades hipnóticas de un tempo electrónico onírico-cinematográfico (*Millennium Mambo*). Tampoco se termina de definir por los diversos policiales detestivos futuristas del tipo *Blade Runner* o, en otra orilla, *Minority Report*; a pesar de confesar, casi explícitamente, que pretende ser todo eso junto: licuadoras de idiomas, encrucijadas morales, desciframientos, dones especiales, programaciones de la voluntad, hegemonía de un omnipresente Gran Hermano. Y el problema no son los tópicos que pretende involucrar. Ni siquiera la *melange* étnico-geográfica con gusto a menú post Torres Gemelas, o la desgana (y desestimulante) presencia de Tim Robbins. El problema es que parece equidistante de todo esto, y de todo lo que sucede a su interior. Lo que se ve alimentado, y a la vez provoca que sus personajes de tan fríos parezcan congelados, y que la empatía sea apenas una luz efímera que brilla en un nostálgico bar de karaoke. Todo aquello que conduzca a ese momento del film permite que el relato se mueva al menos con alguna expectativa, lo que me alienta a suponer que Winterbottom saldó mal la tensión entre una visión futurista de moda y sus impulsos pop; impulsos que cuando emergen derraman brillo a la opacidad. Y el saldo es negativo porque esos pocos minutos parecen corresponder a otro film, que en forma íntegra se plantearía a partir de una maravillosa versión de "Should I stay or should I go?", interpretada por el Clash Mick Jones, con impulsos de luces y construcciones onírico electrónicas de planos y montaje. Pero entonces estaríamos hablando de otra película. **Agustín Campero**



Danny the Dog

Unleashed

Francia/EE.UU./Gran Bretaña, 102'

DIRIGIDA POR Louis Leterrier. **CON** Jet Li, Morgan Freeman, Bob Hoskins.

Un tipo muy malo genera una tragedia familiar. El resultado es un muchacho criado como un animal asesino. Que se escapa y encuentra la comprensión, el arte y el amor. Algo así como la cruza de *El niño salvaje* de Truffaut con cualquier película "de Jet Li", más una pizca accidental de *Million dollar baby*. Un cóctel típico de Luc Besson, digamos. Sin la locura a veces irresponsable del Luc éste, sino con la rutina poco imaginativa de un empleado burocrático. Pero hay algo más: el humanismo. Da la impresión de que los films producidos o hechos por Luc Besson deben "calar hondo" en los personajes. Como si la adrenalina o la aventura, de las que el realizador es uno de los máximos cultores (que no, realizadores, hacer un culto de algo no implica necesariamente saber hacer algo), no fueran suficientes. Un prejuicio quizá francés, claro, pero que entonces contrasta con el armado internacional de sus films. Esta película deshilachada y abúlica parece contagiarse de esa idea de "penetrar" el modo hollywoodense para insuflarle algo de humanidad. Pero Besson equivoca un paso: no es que Hollywood no sepa hacerlo (ha construido el cine desde ese lugar), sino que últimamente, a lo Bartleby, prefiere no hacerlo. Lo que entonces falta a esta copia con agregado es esa mirada crítica que justificaría la elección de hacer esta película.

Leonardo M. D'Espósito

Guardianes de la noche

Nochnoi Dozor

Rusia, 2004, 113'. **DIRIGIDA POR** Timur

Bekmambetov. **CON** Galina Tunina, Konstantin Khabensky, Maria Poroshina, Valery Zolotukhin, Vladimir Menshov.

Guardianes de la noche, película rusa que asombrosamente resultó el film más visto en la historia de su país, gira en torno a guerreros del bien y del mal que esperan lo más pasivamente posible el nacimiento de un Elegido que llegará por estos tiempos y cuya decisión de inclinarse por un lado o por el otro determinará el triunfo de alguno de los dos lados. Destinado a ser una trilogía, este film no es más que un émulo barato de la saga *Matrix*, cuyo raro mérito consiste en absorber todos y cada uno de los muchos y muy variados defectos de los films de los Wachowski y ninguna de sus escasísimas virtudes. Narrativamente confusa, dueña de una estética modernosa hasta lo asqueante, llena de ideas visuales que por ser raras se piensan buenas y de frases que por tener un tono solemne y enigmático se creen inteligentes, esta obra no beneficia más que a los productores del film y a algún que otro ruso infectado de chauvinismo que al ver tanto exhibicionismo gratuito de efectos especiales de última generación habrá pensado "¡Ah!, ¡aquí también podemos hacerlo!". **Hernán Schell**

La dueña de la historia

A dona da história

Brasil, 2004, 84'. **DIRIGIDA POR** Daniel Filho.

CON Marieta Severo, Débora Falabella, Antonio Fagundes y Rodrigo Santoro.

Una mujer de más de cincuenta decide separarse porque "no se realizó en la vida". A partir de esto, los *flashbacks* remiten de la manera más tosca imaginable a una juventud en la que "era joven y estaba llena de ilusiones". La película presenta un anacronismo: los actores cincuentones en la actualidad deberían ser jóvenes en los 70 y la reconstrucción de época remite a los 60 con alevosía. El desfase es porque *Globo Film* está detrás y había que aprovechar a estos cuatro protagonistas, referentes masivos (como el director) para el público brasileño consumidor de las telenovelas de la cadena *Globo*.

Hay algo al menos laborioso en la presentación y el intento oscilante entre comedia y drama romántico de Filho. Pero aunque llene la historia de música y ritmo y colores y juventud y levedad, todo se reduce a una imitación de tendencias (decía David Kohon que lo importante es lo que hay dentro de las películas, ¿no?). Una escena rescatable: cuando las amigas asisten a una obra de teatro experimental. Pero el mérito está en las actrices. Una de ellas (como su nombre lo indica) es la bella Débora Falabella. **Lilian Laura Ivachow**



Azul extremo

Into the blue

EE.UU., 2005, 110', **DIRIGIDA POR** John Stockwell, **CON** Jessica Alba, Paul Walker, Scott Caan, Ashley Scott.

Dos parejas heterosexuales, una de caza-recompensas y otra de fiesteros, se topan debajo del mar con los restos de un barco pirata del siglo XVII, considerando una leyenda entre los expertos. Además, estos esculturales jóvenes descubren los cachos de un avión con cientos de paquetes de cocaína, considerados propios por un *zar de la droga*. Con semejante ancla argumental, unos encuadres que parecen salidos de una publicidad sobre el buceo en el Caribe y una pequeña cuota de moralina respecto de "el flagelo de la droga", *Azul extremo* intenta justificar su única razón de ser: casi dos horas de *sex-plotation*, pacata ella, de las curvas, músculos y demás montículos, pacatos ellos, de Jessica Alba (*Sin City*, *Los cuatro fantásticos*) y compañía. Como *Baywatch* pero con muchas menos carnes y muchas más pretensiones. **Juan Manuel Domínguez**

Doom, la puerta del infierno

Doom

EE.UU./República Checa, 2005, 100', **DIRIGIDA POR** Andrzej Bartkowiak, **CON** The Rock, Kart Urban, Rosamund Pike, Ben Daniels.

El director de *Romeo debe morir* adapta al cine el clásico videojuego de PC, Doom. En el videogame la única perspectiva visual era una subjetiva donde sólo se veía el arma en uso y los millones de cosas que venían por nosotros. En el film se trueca ese frenesí ciclópeo en pos de un suspenso a la *Alien* protagonizado por un grupo de *marines* interestelares liderados por The Rock (*El rey Escorpión*). Lo que en el monitor era un descontrol se convierte en la pantalla grande en unas escasas secuencias de tiroteo que carecen de cualquier noción de espacio. Incluso el único resquicio de libertad se da cuando por unos instantes la película copia la primera persona del Doom original. Una idea predecible que sólo logra confirmar las vertiginosas, exhibicionistas y limitadas virtudes del producto original. **JMD**

La leyenda del Zorro

The legend of Zorro

EE.UU., 2005, 129', **DIRIGIDA POR** Martin Campbell, **CON** Antonio Banderas, Catherine Zeta-Jones, Nick Chinlund, Adrián Alonso, Julio Oscar Mechoso.

Campbell vuelve a dirigir un film protagonizado por un ícono de la cultura popular (había estado a cargo del anterior opus del personaje creado por Johnston McCully, *La marca del Zorro*, y de un James Bond, *Goldeneye*) y, lamentablemente, repite los resultados de siempre. En *La leyenda del Zorro*, al encapotado en su versión Banderas le agarra el viejazo frente a la posibilidad del retiro involuntario (órdenes de su bellamente mastodóntica esposa, Catherine Zeta-Jones). Hasta que aparece el megalómano bellaco de turno (en este caso: el francés) y da lugar a que el Zorro lleve a cabo las coreografías, los efectos digitales y las frases hechas habituales en el cine del director de *Límite vertical*. El principal error de Campbell radica en intentar subordinar el mito del Zorro (que pasó y con grandeza por casi todo medio posible) a ser un festival de escenas repletas de piruetas, rematrimonios y justicias sin textura alguna. **JMD**

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



**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.

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	Jorge Ayala Blanco El Financiero México	Ricardo Cota criticos. com.br	Leonardo D'Espósito El Amante	Hernán Ferreirós Rock&Pop	Isaac León Frias La Primera Tren de Sombras, Perú	Diego Lerer Clarín	Álvaro Arroba Letras de cine	Marcelo Panozzo El Amante	Miguel Peirotti La voz del interior	Hugo Sánchez subjetiva. com.ar	Josefina Sartora cineismo. com.ar	PROMEDIO
Una historia violenta	10	8		9	9	9	10	10	9			9.25
Oldboy	9	9	9	9	8	7	3	8	9	8	7	7.82
Samoa	7		8			7		8		8	6	7.33
Legado de violencia	6				7	8	7					7.00
Vida en Falcon	8		5			7		7		8	6	6.83
Virgen a los 40	6	5	8			7		8	7			6.83
Final con foto			8					7			5	6.67
Millones	7	6	7		5	7			5	7		6.29
El viaje inolvidable	7	7	4				4			6		6.00
Tatuado			5			7			6	7	6	6.00
Días de furia	7		5			6	4			7		5.80
El muelle		6		6						5	5	5.80
Código 46	7	8	6	6	5	7	2	5	5			5.67
Plan de vuelo	7	6	4	5		6		4	7	6		5.63
Mi mejor enemigo					5					6		5.50
Vida en Marte			6					5			4	5.00
Danny the Dog	5		4	4		5			6	4	4	4.57
Di buen día a papá						4				5		4.50
Guardianes de la noche	5		3	5		4			5		4	4.33
Habana Blues	5		4		5	3	2		6			4.17
La leyenda del Zorro	5		3		3	4		2	6			3.83
Doom la puerta del infierno	5		5					2	3	4		3.80
La dueña de la historia		5	4								2	3.67
Azul extremo	5		1					3				3.00

artias del quencio





Humphrey Bogart

Zippo®



CERRO NEVADO
DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO

www.cerronevado.com.ar

Se prende en todas.



El hambre y las ganas de comer

Con esta nota iniciamos un dossier por entregas que saldrá en números consecutivos (o no) sobre un tema que nos obsesiona a unos cuantos: las relaciones entre el cine y los alimentos, o algo así. Bon appétit. **por Eduardo Rojas**



“¿El actor? A veces me parece que lo hago por hobby. Comer, no: yo como para vivir”.

Ugo Tognazzi, El glotón.

En *Artistas del teatro incendiado* (2005), del camboyano Rithy Panh, vista en el último DocBsAs, hay un escenario devastado: paredes carcomidas, agujeros en el lugar de puertas y ventanas, pastizales alfombrando las salas de lo que alguna vez fue un teatro. Oscilando en la difusa frontera entre el documental y la ficción, Panh cuenta otra vez su leitmotiv personal: las consecuencias del genocidio camboyano de hace treinta años, la sobrevida después de la masacre. Con su tono uniforme y desdramatizado, desmiente a quien dijera que no hay poesía posible después de Auschwitz, Pnomh Penh o la capital del espanto de que se trate. Los artistas del teatro incendiado viven y escenifican sus precarias ficciones en la Camboya post Pol Pot (¿O Pol post Pol? ¿O Pot post Pol? Desafío a quien se anime a internarse en este trabalenguas extremoriental) en lo que fue, justamente, un teatro abatido durante la guerra.

Una escena que promedia el metraje es la que disparó esta nota. Un hombre joven mete su mano en una garganta entre la pared y el techo.

—¡Ay! Ese me mordió el dedo —dice.

Otro personaje, su padre, aparece en cuadro y le pregunta:

—¿Cuántos conseguiste hoy?

—Unos cuatro o cinco —dice el muchacho.

Y mete algo en una bolsa de nylon que sostiene el padre, algo pequeño, gris, movedido. Sí, es un murciélago. La bolsa se agita, habitada por decenas de otros ratones alados que ya han capturado antes.

En la escena siguiente padre e hijo los despellejan, les cortan las cabezas, las alas. Después los tiran en un wok lleno de aceite hirviendo, de tanto en tanto revuelven la fritura.

Poco después un grupo de hombres, entre ellos padre e hijo, comen de una olla un revuelto de arroz, vegetales y unas aparceras avocitas pequeñas, de carne blanca



Afiche de *La gran comilona* y Michel Piccoli en esa película.

como la de un pollo rostizado. Uno de los comensales se queja:

—A veces comemos repollo con arroz, otras arroz con repollo, otras repollo con repollo, o arroz con arroz.

—Si no fuera por mí, que conseguí estos pajaritos —dice el joven cazador mientras chupa un hueso que luego arroja en el wok, repleto de otros tantos huesitos pelados.

Sí, son murciélagos. Patas de murciélago, pechugas de murciélago, la porción que usted quiera —o no— imaginar.

Cuando comenté esta escena a un amigo (no revelaré su nombre por razones de corrección política), me dijo:

—Estos tipos se merecían a Pol Pot.

Mi respuesta de que tal vez comían eso

como consecuencia de Pol Pot, no me convenció ni a mí mismo. Había en el detalle con el que chupaban esos huesitos chorreantes de aceite, con el que partían con sus manos esos miserables fuselajes de roedores volantes (¿los murciélagos tendrán huesito de la suerte?), un placer idéntico al de quien come el plato más elaborado de un restaurante lujoso. Algo que está antes que el hambre, que no lo necesita como pretexto. El placer puro sin el pecado de la gula. La satisfacción del instinto con lo que haya a mano. Elaborado, sazonado, culturizado, celebrado como una fiesta.

El cine —también pero cada vez menos un placer de los sentidos— recrea a menudo estas ceremonias. En *Feos, sucios y malos* (Ettore Scola, 1976) hay una escena similar a aquella: Nino Manfredi, un menesteroso habitante de una villa miseria romana, entra a una mugrosa cantina próxima a su casa en compañía de una prostituta, gorda e inocente como suelen ser las meretrices de película italiana. Entre ambos devoran un rabo de vaca sazonado con vaya a saber qué salsa o fritura. El placer con el que comen la cola vacuna chorreante de sus jugos, con que beben el vino barato, se mezcla y acrecienta el deseo sexual que se consumará enseguida. Ficción en Scola, documental en Panh, las escenas son similares en su celebración pagana del rito de la comida y la compañía.

En otro extremo de la escala social y la sofisticación, *La fiesta de Babette* (Gabriel Axel, 1987) muestra los efectos de la más elaborada cocina francesa en un poblado de ascéticos luteranos daneses. La dieta eterna de pescado en sopa o salmuera, se ve alterada por el banquete de una experta cocinera, sobreviviente y exiliada de la masacre que siguió al alzamiento de la comuna de París. Otra vez, como en *Los artistas...*, la comida aparece como una compensación, un rebrote de vitalidad después de la muerte colectiva, pero en la película de Axel hay otro

condimento (no culinario): la austeridad luterana, escandinava, se ve avasallada por la lujuria mediterránea, de raíz católica. El pecado de la gula está al alcance de los cubiertos, la elección es del comensal, a más virtud, mayor tentación, lujos de la ambigüedad que son inadmisibles en el orbe protestante.

En el protestantismo la comida difícilmente alcance este status de lujuria y tentación. Lo hemos visto en el cine: innumerables escenas de mesas bendecidas por austeros comensales. Tanta beatitud tenía que concluir, en el cine, de una sola forma: la comida equiparada con la muerte. Quién mejor para encargarse de este castigo a la austeridad cuáquera que un sibarita como Alfred Hitchcock, cineasta, católico y bulímico. Frecuentador de los excesos gastronómicos, Hitch llegó a pesar doscientos kilos y a rebajarlos violentamente en sucesivos accesos de culpa, para recuperarlos en poco tiempo. Sus rodajes eran frecuentemente una pausa entre dos o más comidas pantagruélicas. En la mesa, frente o debajo de ella, transcurren muchas de sus películas. *Festín diabólico* (1948), la película en cuestión, era un debate de dos asesinos con pretensiones de baratos filósofos nietzscheanos, con su profesor y otros comensales, en torno a una mesa debajo de la cual se esconde el cadáver de su víctima. Metáfora de una sociedad que disimula con hipocresía su canibalismo capitalista, expiación públicamente disimulada del pecado de gula de su director; nadie disfruta de esta comida, ni los protagonistas ni los espectadores, cómplices del secreto de los asesinos. La justicia finalmente llega, luego del postre. El bulímico Alfred no estaba dispuesto a perderselo. Tampoco de mostrarnos en *Frenesí* (1972), su penúltima película, que, en el acto de matar, la mirada del asesino serial de mujeres es igual a la que el inspector que lo persigue le dedica a su esposa inglesa, cuando, de vuelta en su hogar, traga las horribles comidas que ésta le prepara (la mención a la nacionalidad de la esposa no es casual, recordemos aquel dicho: "El infierno es ese lugar en donde el policía es alemán, el gerente francés y el cocinero inglés").

El cine asociado a la comida tiene la virtud de mostrar todos los extremos: el ingenio famélico de los camboyanos saborizando su miseria con alimañas nocturnas y, en el otro extremo, las sofisticadas perversiones que retratan Hitchcock o, era inevitable llegar a él, Pasolini en *Saló o los 120 días de Sodoma* (1976). Recordemos uno de sus episodios: "La Giornata della merda": un grupo de militares fascistas, prostitutas y/o esclavas sexuales sentados frente a la mesa; enormes bandejas de plata cubiertas por campanas que esconden el manjar que comerán ense-

...Hitch llegó a pesar doscientos kilos y a rebajarlos violentamente en sucesivos accesos de culpa, para recuperarlos en poco tiempo. Sus rodajes eran frecuentemente una pausa entre dos o más comidas pantagruélicas. En la mesa, frente o debajo de ella, transcurren muchas de sus películas.

La selección

Artistas del teatro incendiado

Les artistes du théâtre brûlé

Camboya/Francia, 2005

DIRIGIDA POR Rithy Panh

Feos, sucios y malos

Brutti sporchi e cattivi

Italia, 1976

DIRIGIDA POR Ettore Scola

La fiesta de Babette

Babettes gæstebud

Dinamarca, 1987

DIRIGIDA POR Gabriel Axel

Festín diabólico

Rope

Estados Unidos, 1948

DIRIGIDA POR Alfred Hitchcock

Frenesí

Frenzy

Reino Unido, 1972

DIRIGIDA POR Alfred Hitchcock

Saló o los 120 días de Sodoma

Saló o le 120 giornate di

Sodoma

Italia-Francia, 1976

DIRIGIDA POR Pier Paolo Pasolini

La gran comilona

La Grande Bouffe

Francia-Italia, 1973

DIRIGIDA POR Marco Ferreri

guida: mierda, puro y simple excremento humano que los fascistas devoran encharándose la boca (sabrán perdonar, no seguiré con el relato porque en este punto huí del cine). Metáfora esta vez del poder absoluto, cuando todos los apetitos están saciados, no queda más que la coprofagia, una forma de devorarse a sí mismo, de adelantar la muerte, de rebajar el poder a un sitio al que no se atreverían a llegar los que viven en el caos y la miseria, allí donde es preciso comer murciélagos para sobrevivir.

Pero es mejor no irse a los extremos; por suerte, para beneficio de los lectores (sí es que a esta altura queda alguno), hay estaciones intermedias, aunque para llegar a ellas se arranque en un punto casi tan extremo como la orgía pasoliniana: *La gran comilona* (*La Grande Bouffe*, 1973) de Marco Ferreri. Casi tan radical como *Saló...*, macabra y espléndida a la vez, Ferreri es un apólogo del hartazgo y el desencanto. El pacto suicida que une a los cuatro burgueses maduros, que eligen la comida como arma mortal, no habrá desagradado a otros pantagrués del cine, Hitchcock, Welles, tal vez Buñuel, escuálido abusador de embutidos y *fondues bourgignons*. Pero *La gran comilona* dejó una yapa, un bonus track delicioso, melancólico y final: *El gloton*, el libro de memorias gastronómicas, vitales y cinematográficas y, al mismo tiempo, manual de cocina del gran Ugo Tognazzi. Dedicado "A Marco Ferreri, Michel Piccoli, Marcello Mastroianni y Philippe Noiret: o sea, a La Grande Bouffe". La comida como una de las bellas artes, el arte como una forma de vivir, memorial de religiosidad pagana. Le cedemos el final a Ugo, transcribiendo un párrafo de su glorioso prólogo y haciendo un público llamado a todos los editores para que reediten este delicioso (en todos los sentidos) libro justamente agotado:

"Avidez, glotonería: palabras tontas, dictadas por la moral corriente, punitiva y masoquista. Cada cual es libre de hacer su elección, aun la de morir repleto de foie gras o consumido por los embates amorosos. Develemos estas dos sanas, grandes y materiales pasiones, durante demasiado tiempo recluidas en el gueto de la pecaminosidad. Reexhumemos esa moral epicúrea de la felicidad y de la vida, engrandecida por la romanidad y el Renacimiento; acerquémonos nuevamente y participemos del flujo ininterrumpido y secular de la baba, del esperma y de la mierda; recuperemos, en el caso de la comida en particular, una dimensión que se está desintegrando cada vez más, asediada por tropeles de envasados al vacío de productos congelados y de comidas en lata".

Ave, Ugo, los que vamos a comer te saludamos. [A]



FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE DE MAR DEL PLATA SEGUNDA EDICION 2005

www.festivalmdp.org

info@festivalmdp.org

25 Noviembre al 3 de Diciembre

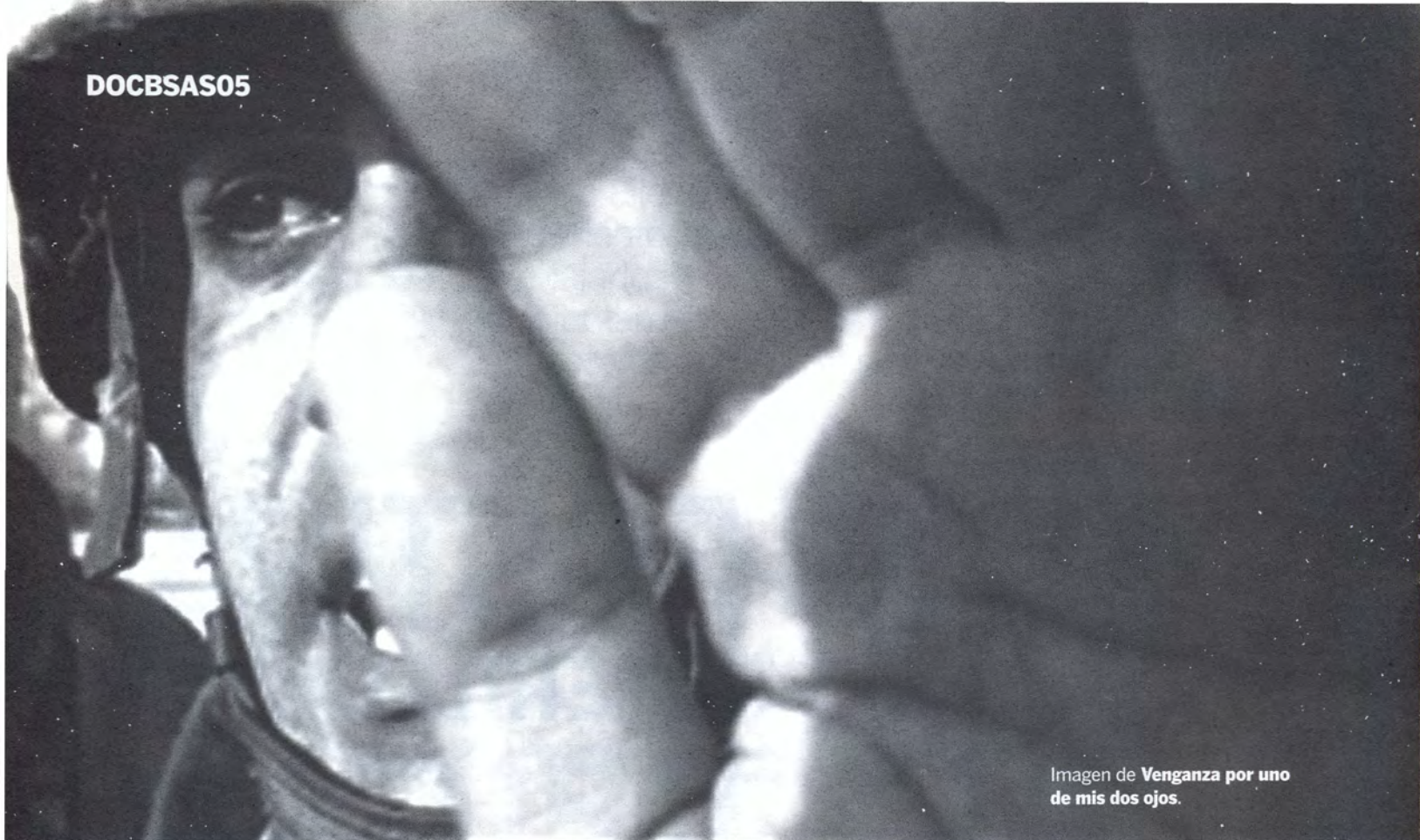


Imagen de **Venganza por uno de mis dos ojos.**

La memoria en cuestión

La visita de los documentalistas israelíes Eyal Sivan y Avi Mograbi sirvió para discutir sobre las utilizaciones políticas de la historia y la memoria.

por **Gustavo Noriega**

La presencia de Eyal Sivan y Avi Mograbi fue lo más destacado del DocBsAs 2005. Como había sucedido varias veces en el Bafici durante la gestión de Quintín, el cine fue un espacio, quizás el único, en donde la sociedad porteña discutió y se interiorizó en el conflicto entre Israel y Palestina. Ambos directores, judíos israelíes, se oponen firmemente a la ocupación que su país ha hecho de territorios árabes desde la guerra de 1967 y sus películas son testimonio de su militancia. Mograbi ha estado preso por negarse a servir en el ejército en los territorios ocupados y su hijo está encarcelado en estos momentos por el mismo motivo. Eyal Sivan ha sufrido diversos problemas en Francia, desde no poder exhibir *Route 181* en el centro Pompidou, debido a la expresa censura del Ministerio de Cultura francés, hasta recibir amenazas –una bala dentro de un sobre– por correo. De Sivan se vio una retrospectiva completa y de Mograbi su última obra, *Venganza por uno de mis dos ojos*. Ambos dieron, además, dos excelentes charlas, amén de haber contribuido a las sesiones de preguntas y respuestas más jugosas y apasionantes que se recuerden.

Sivan es un hombre simpático y espontáneo, alto, flaco y de pelo enrulado. Su energía como polemista es contagiosa. Como tiene un pasado uruguayo –padres y abuelo caminando con termo y mate por las calles de una temprana Israel– habla un excelente castellano, aunque atravesado con una infinidad de acentos. Prefirió dar sus charlas en nuestro idioma, aunque para los momentos más complejos elegía expresarse en francés y ser traducido. El apasionamiento en la discusión le traicionaba el vocabulario llevando los momentos más políticamente agudos a expresiones diáfanas y justísimas pero que a la vez se hacían desopilantes. Comentando una escena en la que él increpa a varios soldados israelíes en un *checkpoint*, una espectadora le quería hacer reconocer que a pesar de sus denuncias él se expresaba en su país con total libertad. Sivan, agitado pero sin perder jamás el hilo de la argumentación, le señalaba que no iba a ser él, judío blanco, quien iba a tener problema para pronunciarse públicamente, sino los árabes, que en Israel constituyen una minoría. “Pero en una de-mo-kra-ti-zá, no se trata de proteger a la mayoría, ¡SE TRATA DE PROTEGER A LA MINORIDAD!”, expresaba en voz cada vez más alta. Con el mismo énfasis señaló que esa era una escena tan fácil de hacer para él, que si no la hacía se convertía en cómplice de la situación. “¿Cómo se dice en castellano el ave esa que esconde la cabeza?”, preguntó, para recibir un coro de voces contestando

“¡avestruz!” desde la platea. “Eso”, afirmó, orgulloso, “¡no hay que ser *vestruza*!”

El cuestionamiento de Sivan a la sociedad israelí excede el tema de la ocupación militar. Sus películas muestran, además de la situación en los territorios ocupados, el marco conceptual e ideológico que hace que su país no tome conciencia de que le está haciendo a otros algunas de las mismas cosas de las cuales fue víctima. *Izkor, los esclavos de la memoria* (1991) muestra la vida escolar en Israel en el mes de abril, cuando se juntan una festividad religiosa con la conmemoración de la Shoá y homenajes a los héroes de guerra. Sivan muestra el uso político de la memoria al señalar cómo la educación oficial machaca sobre las mentes infantiles recordando cada una de las instancias en las que el pueblo judío fue víctima. La película contrasta la actividad y los testimonios de los estudiantes con las opiniones lúcidas pero totalmente a contrapelo del profesor Yeshayahu Leibowitz (1903-1994), un científico y filósofo sionista que sirvió como inspiración a los movimientos de desobediencia civil. El venerable anciano, protagonista de otras dos películas de Sivan (*Itgaber, el triunfo sobre uno mismo 1 y 2*, 1991), parece responder a la letanía de los alumnos, que repiten uno a uno los nombres de los campos de exterminio bajo la supervisión de sus profesores, con una frase fuerte pero significativa: “No hay nada que aprender de la Shoá. Ese es el verdadero horror”. Según Leibowitz –y Sivan con él– la memoria del Holocausto se utiliza como herramienta de victimización para así justificar los atropellos que los propios israelíes cometen sobre la población árabe y los palestinos desalojados de sus tierras. “Usamos lo que nos pasó, pero uno es lo que hace y no lo que le pasó”, es la frase perfecta del profesor para describir la situación.

Sivan está interesado en un fenómeno que si bien es generalizado, tiene en Israel una práctica particularmente activa: el uso político de la memoria. *Los abusos de la memoria* es, justamente, el título de un pequeño librito del pensador búlgaro Tzvetan Todorov que, me parece, viene perfectamente al caso. Como los más interesados en erradicar la memoria han sido los regímenes dictatoriales, dice Todorov, se hace difícil poner límites o matices a los ejercicios recordatorios. Pero, a menudo, la ritualización de la memoria ha llevado a peligros comparables a los que se pretende combatir. En sus propias palabras: “Los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechado. [...] Debido a que conciben el control de la información como una

prioridad, sus enemigos, a su vez, se emplean a fondo para llevar esa política al fracaso. [...] Desde entonces se puede comprender fácilmente por qué la memoria se ha revestido de tanto prestigio a ojos de todo enemigo del totalitarismo, por qué todo acto de reminiscencia por humilde que fuese, ha sido asociado con la resistencia antitotalitaria. [...] No obstante, el generalizarse hasta ese punto, el elogio incondicional de la memoria y la condena ritual del olvido acaban siendo, a su vez, problemáticos. La carga emocional de cuanto tiene que ver con el pasado totalitario es enorme, y quienes lo han vivido desconfían de los intentos de clarificación, de los llamamientos a un análisis previo a la valoración”. No es complicado encontrar ejemplos de este uso y abuso de la historia de un país: las atrocidades cometidas por los serbios en la ex Yugoslavia se realizaban al amparo de un llamado a la memoria nacional de la misma forma en que cada una de las guerras civiles en África y, en una menor pero innegable escala, la invasión argentina a las Islas Malvinas, que logró el apoyo popular gracias a la misma letanía inculcada en las aulas escolares.

Sivan se impuso la delicada tarea de dedicar su obra a ese tema en un país en donde el recuerdo de la peor atrocidad del siglo XX está presente en el ánimo de cada compatriota. El epíteto “judío antisemita” le ha sido endilgado una y otra vez por sus enemigos por el mero hecho de oponerse a la política del Estado israelí respecto del pueblo palestino. Algo parecido le ha sucedido al profesor Yeshayahu Leibowitz quien, a pesar de su enorme prestigio y evidente capacidad intelectual, no es visto con buenos ojos por el pensamiento oficial. De hecho, como muestra *Itgaber, el triunfo sobre uno mismo*, decidió renunciar al premio “Israel”, una distinción para las personalidades más destacadas de ese país, por la fuerte resistencia que sufrió su nominación. En *Itgaber*, al profesor –en ese momento, de 89 años– se lo ve como a un anciano magro y afable, que elige las palabras con tanta minuciosidad que las pausas entre frase y frase se hacen interminables y gloriosas: uno cree que ya dijo todo lo que tenía que decir y, de golpe, sacude una mano y lanza otra frase, tan exacta y reveladora como la anterior, para sumirse nuevamente en la larga pausa. La palabra “repantigado” se inventó para describir la forma en que se echa sobre su asiento: flaco y enjuto, torpe pero elegante, se desparrama sobre la silla y cada tanto un movimiento de su mano hace caer la kipá de su cabeza, lo que lo obliga a un movimiento rápido para no quedar descubierto ante Dios. Leibowitz fue sionista y un hombre profundamente religioso: sin



Itgaber, el triunfo sobre uno mismo, de Eyal Sivan.

embargo, todo su pensamiento gira en torno a la idea de responsabilidad. Como lo describe el site sionista *wzo.org.il*: "Para él, el significado del sionismo consistía en una soberanía nacional en la que los otros no nos dominan y nosotros no los dominamos. La ironía del sionismo realizador radicaba en el hecho de que nos habíamos liberado, pero habíamos vuelto a ser prisioneros al convertirnos en amos de otros". Leibowitz tuvo la lucidez suficiente como para comprender que la rápida victoria israelí en 1967 podría ser una tragedia para su país. Según *wzo.org.il*: "Desde los primeros días de euforia que acompañaron el fin de la guerra, Leibowitz hizo el llamado a abandonar los territorios ocupados, no guiado por la ilusión de que dicho paso traería la anhelada paz con el mundo árabe, sino bajo la consideración de que se trataba de un imperativo moral imprescindible, sin el cual el Estado no podría seguir siendo judío y democrático". Sivan contó cuando en su juventud escuchó al profesor Leibowitz en una reunión con estudiantes, que les dijo una frase estremecedora: "Yo soy un traidor". Y continuó: "Aquellos que quieran traicionar conmigo, pónganse de pie". La traición consistía en no participar junto al ejército en la ocupación de los territorios palestinos, en desobedecer la ley, como sugiere la frase de Ralph Waldo Emerson que el profesor citaba: "Los hombres honestos no deben obedecer demasiado a la Ley" (*Good men must not obey laws too well*). *Itgaber* recoge tres horas de conversaciones más algo de material de archivo; podría haber durado mucho más y no habría menguado su interés. Leibowitz parecía la clase de personas, como Primo Levi, que hacen recordar esa idea mística que dice que existen siete hombres justos que sostienen al mundo. Levi y Leibowitz fueron, quizá, los últimos hombres justos.

El propio Sivan, en su charla, tuvo palabras de igual contundencia que el profesor Leibowitz. "No creamos en las frases hechas que dicen que las naciones deben aprender de la historia para no volver a cometer los mismos errores. Nadie aprende de la historia, por la sencilla razón de que todas las naciones se ven a sí mismas como víctimas". Pero Sivan no deriva de este descreimiento una posición cínica. Efectivamente cree que hay naciones víctimas y victimarias, pero que estar en una situación oprimida en un momento histórico no puede justificar el paso a convertirse en un opresor. En *Aqabat-Jaber, vida de paso* (1987) y *Aqabat-Jaber, ¿paz sin retorno?* (1995), Sivan muestra el campo de refugiados desde donde se generó la primera intifada. Allí, los palestinos desplazados de sus hogares originarios, desde la creación del Estado de Israel en 1947 o de la guerra de

los Seis Días en 1967, recuerdan sus tierras en un ejercicio de memoria conmovedor. Le pregunté a Sivan si no creía que ese trabajo del recuerdo no podría a su vez, eventualmente, convertirse en un caso de abuso de la memoria como lo descripto anteriormente. Sivan contestó que sí, que efectivamente los palestinos hacían un uso político de la memoria y que, finalmente, una vez que su situación sea resuelta, esa utilización puede sacralizarse y convertirse en una herramienta peligrosa. Pero que la mejor forma de desactivar eso era haciendo justicia y devolviendo hoy a los palestinos a sus tierras originales. Explicó que varios de los testimoniantes, que hablaban con nostalgia de sus hogares perdidos, tenían su campamento de refugiados a apenas 20 o 30 kilómetros de su lugar original. "Lo paradójico, lo enojoso es que cualquier ciudadano de Buenos Aires, que vive a decenas de miles de kilómetros de distancia, puede afincarse en los territorios sin ningún inconveniente y esta gente, a una distancia ínfima de su lugar de origen, no puede hacerlo".

Es interesante en este punto recordar una distinción que hace el propio Todorov en otro de sus trabajos, *Memoria del mal, tentación del bien*. Allí distingue entre la memoria y la conmemoración. "Como al testigo, al conmemorador lo guía ante todo el interés; pero como el historiador, produce su discurso en el espacio público y lo presenta como dotado de una irrefutable verdad, lejos de la fragilidad del testimonio personal. [...] La conmemoración tiene sus lugares preferentes: la escuela (donde se transmite una imagen común del pasado), los medios de comunicación (por ejemplo, los documentales o las películas 'históricas' en la televisión), las reuniones de ex combatientes o demás grupos de este tipo, la vida política: los discursos sobre el pasado (desde el presidente de la República hasta el alcalde de un pueblecillo), los debates parlamentarios, los artículos en la prensa. La conmemoración se alimenta, claro está, de elementos aportados por los testigos y los historiadores; pero no se somete a las pruebas de verdad que se imponen a unos y otros. Las circunstancias no se prestan a ello: en la escuela, el maestro sabe y los alumnos se limitan a aprender; en la televisión, los espectadores son mudos, y también lo son los asistentes al discurso del alcalde; en el parlamento, los diputados de la oposición no sabían que el primer ministro fuera a evocar una página del pasado, precisamente ese día, no se habían preparado y callan."

La memoria sacralizada y el nacionalismo son desgracias culturales que suelen ir juntas. El fervor por la patria requiere del

fenómeno de la conmemoración que, como lo señalaba Todorov, es esencialmente acrítico. La idea de que lo que sucede en tu país es más importante o interesante es alimentada por los diarios; no es necesario apelar a las grandes fechas para resaltar constantemente al propio país. Si se habla de *El señor de los anillos* se le hace una entrevista al jefe de carpinteros de la producción, que es argentino. Si juega Messi unos minutos en el Barcelona, *Clarín* señalará que los diarios españoles lo elogian calurosamente, cosa que no siempre es cierta. “Tevez provocó un penal y dio el pase que luego de una serie de rebotes culminó en un gol de Corinthians”, es una frase posible de leer. Cuando vemos la campaña de Ona Sáez mostrando a Maradona (que dice “Argentina” cada tres palabras) envuelto en la bandera nacional, vemos que el nacionalismo hasta puede ser *fashion*. Uno imaginaba que el Teatro San Martín y la convocatoria del DocBsAs configuraban un territorio libre de esa moda, pero cuando Sivan hablaba de *Un especialista*, uno de los asistentes, que no había visto la película, preguntó con inocencia: “¿Hay algún material de archivo de cuando Eichmann estaba en la Argentina?”. Sivan contestó con amabilidad, explicando cómo era el film –una sobria y contundente escenificación del libro *Eichmann en Jerusalén*, de Hannah Arendt– y por qué no utilizaba nada que no perteneciera al registro del juicio. Además indicó que el servicio secreto israelí sabía de la presencia de Eichmann en nuestro país desde tiempo antes de su detención, pero no había hecho nada al respecto hasta que la situación política de Israel necesitó del juicio.

Como si el aporte de Sivan hubiera sido poco, en los últimos días del DocBsAs 2005 apareció Avi Mograbi con su última película documental, *Venganza por uno de mis dos ojos*. De Mograbi ya hemos hablado en ocasión de que se exhibieran sus películas en el Bafici. Su aspecto regordete y campechano, su militancia política y sus documentales en primera persona han hecho casi obligatoria la referencia a Michael Moore. Pero allí donde el norteamericano aparece en sus películas para corporizar una opinión definida e inalterable, Mograbi se muestra para consignar sus dudas y explicitar su punto de vista. En *Venganza por uno de mis dos ojos* está presente, como en la obra de Sivan, la idea del abuso de la memoria, pero con una vuelta de tuerca extraordinaria. La película tiene tres carriles narrativos. En dos de ellos los que tienen la palabra son guías y maestros, los pilares de la conmemoración. Ellos son los encargados de poner en funcionamiento el mecanismo de celebración oficial del suicidio colectivo de

A menudo, la ritualización de la memoria ha llevado a peligros comparables a los que se pretende combatir.

El epíteto “judío antisemita” le ha sido endilgado una y otra vez a Sivan por sus enemigos por el mero hecho de oponerse a la política del Estado israelí respecto del pueblo palestino.

los habitantes de Masada, que se negaron a rendirse a la invasión de Roma, y el recordatorio escolar del suicidio-venganza del héroe bíblico Sansón. El tercer relato paralelo a los otros dos refiere a la situación de los palestinos en los territorios ocupados. Mograbi no se limita a exponer las consignas machaconas, que meten en las cabezas de los niños israelíes la idea de victimización y venganza, sino que las ilustra con el mejor ejemplo que encuentra en la actualidad. Paradójicamente, el pueblo oprimido no resulta ser hoy el hebreo sino el palestino: el sitio de Masada es equivalente al que ellos sufren en los territorios ocupados y la idea que los maestros resaltan como heroica y digna de celebración de Sansón, que resuelve morir tratando de que con él muera la mayor cantidad posible de romanos, encuentra un inesperado e inquietante eco en los hombres bomba. Al contraponer mediante el montaje el discurso histórico oficial con la actualidad de los palestinos, Mograbi realiza un trabajo de manipulación notable que pone en evidencia el que hace habitualmente la sociedad israelí sin siquiera advertirlo. El discurso histórico toma del pasado lo que quiere y lo aplica al presente como le conviene. Mograbi hace lo mismo y los resultados son impactantes.

La sesión de preguntas y respuestas posterior a la exhibición de su película derivaba inevitablemente a la cuestión del conflicto entre Israel y Palestina. Con su habitual lucidez, Mograbi señaló que los discursos patrioter y xenófobos no eran patrimonio del actual gobierno israelí y que la mejor actitud al respecto era generalizar y estar atentos a esa tendencia en cualquier país. Y, con gracia no exenta de malicia, señaló que en esos días se celebraba en Argentina, con feriado público, nada menos que el Día de la Raza. El del autoritarismo y la exaltación irreflexiva de los valores nacionales es un tema que se ejerce con cierto, digamos, nacionalismo: todo el mundo se siente cómodo criticando a los demás países. Pero como decía Schopenhauer, “cada nación se burla de la otra y todas tienen razón”. En *Tiempo pasado*, un libro que pone en cuestión la tendencia al recuerdo en primera persona en la literatura sobre la Dictadura y la represión en la Argentina, Beatriz Sarlo recuerda una frase de Susan Sontag: “Quizás se le asigna demasiado valor a la memoria y un valor insuficiente al pensamiento”. Al aplicar estas ideas a su propio país sin dejar de perder la perspectiva general, al respaldar su obra con su riesgo militancia y por mantener siempre el humor aun abordando un tema tan dramático, las intervenciones de Sivan y Mograbi fueron definitivamente en ese sentido. [A]

Resistir, luchar, inventar

El cine de Eyal Sivan es curioso y propenso a las paradojas: conjuga a la vez amabilidad e intransigencia, humor y gravedad, perfil bajo e intervención decidida, pensamiento y acción. La retrospectiva del DocBsAs05 fue la demostración de un método de trabajo y una obra que lo hacen un cineasta de excepción, no sólo del documental sino del cine contemporáneo. **Por Eduardo A. Russo**

Sivan comienza su cine con una experiencia doble: *Aqabat-Jaber: vida de paso* (1897) muestra la subsistencia en uno de los 60 campos de refugiados palestinos armados por la ONU en los años 50. Residentes cuya instalación temporal lleva décadas, que criaron sus hijos en ese trance transitorio pero que se sospecha interminable. Y en *Aqabat-Jaber: paz sin retorno* (1995) vuelve al campo un día luego de la retirada israelí, cuando queda en dominio palestino. Tres mil personas envejecen o crecen suspendidas en tiempo y espacio, añorando el regreso a aldeas que ya no existen aún interdictas. El tiempo en Sivan bascula entre la historia y la repetición circular. En *Izkor, Esclavos de la memoria* (1991) examina durante un abril con sus cuatro celebraciones (Pésaj, el Día del Recuerdo de la Shoá y el Patriotismo, el Día del Recuerdo del Soldado Muerto en Combate y el Día de la Independencia) cómo el sistema escolar israelí manufactura la memoria y trata de unificar la emoción colectiva. De niños y jóvenes a soldados. Entre la observación y entrevistas a estudiantes y maestros (algunos de ellos fueron en su tiempo también de Sivan y su equipo de rodaje, con lo cual la película contó con un extraño guión provisto por la invariable doctrina), deja asomar a veces la figura del profesor Yesahayu Leibowitz y su cólera profética, advirtiendo sobre la progresiva derechización de Israel, por la negación de la ilegitimidad en su origen, y la creciente afirmación de una moral de Estado.

Israeland (1991) pasa de las monolíticas lecciones de *Izkor* a una doble zozobra: la de la paranoia ante los misiles de Saddam en la Guerra del Golfo y la del parque temático a medio construir que da título a la película. Esta Israelandia es una versión



Route 181, de Eyal Sivan.

reducida de la situación de Israel, un "órgano trasplantado en el cuerpo de Medio Oriente, que es rechazado", como evalúa uno de sus arquitectos. Representa a 10 kilómetros de Tel Aviv el Jardín del Edén en el desierto, mientras sus obreros palestinos y sus patrones judíos, con escepticismo, humor negro y violencia apenas disimulada, erigen sus inciertos monumentos. Por momentos, *Israeland*, en su captura de lo intolerable cotidiano, entre las máscaras antiguas y las utopías arquitectónicas a contrapelo, incursiona en un espacio de pesadilla que se hace más al borde del desquicio en *El síndrome de Jerusalén* (1994), donde Sivan apela a algunas escenas ficcionales y a la observación obstinada de una ciudad tensada entre cuatro religiones, otras tantas culturas y una continua afluencia de peregrinos entre los cuales un centenar por año padecen ese cuadro clínico descrito en el siglo XIX.

Delirios místicos repentinos y masivos, sucedidos por la convicción para el paciente de que la cosa, después de todo, valió la pena. *El síndrome de Jerusalén*, como *Izkor*, con humor ácido evita el espectáculo o la tentación del testimonio, explorando en los resquicios con estrategias de extrañamiento del espectador.

Un especialista (1999) es la renuncia definitiva de Sivan a la espectacularidad, y podría pasar por un documental de archivo sobre el juicio a Eichmann en Jerusalén, grabado en 350 horas de video, mayormente no revisado. De allí Sivan no sólo extrae elementos que reconstruyen el dispositivo ético y judicial montado en aquel juicio, sino que la abundante intervención numérica (invisible para el espectador no avisado) hace de *Un especialista* lo que él definió como "un ataque digital contra la verdad de la imagen". La obsesión que atraviesa toda su filmografía gira sobre lo que llama

“la mentalidad del verdugo”. Cómo es su lógica, su visión del mundo, la forma en que piensa su lugar y función. Eichmann es el prototipo del administrador modelo, empeñado en “transporte de material biológico a centros de procesamiento” (esto es, de la coordinación de los trenes que iban a los campos). Su único momento de alteración se da al evocar algún descontrol en el tráfico de las vías. Y una de las cosas que Sivan interroga es cómo las posiciones de víctima y victimario no obedecen a una esencia invariable, sino que se trastocan según circunstancias históricas, arraigándose sobre alguna razón de estado, algún deber absoluto. “Nadie puede decir que no cumplí con mi deber”, termina Eichmann su alegato. Tan cierto como aquella frase de Emerson que evocaba el anciano Leibowitz: “El hombre honesto no debe obedecer demasiado la ley”, o la vieja sentencia talmúdica: “Jerusalén fue destruida porque cumplió literalmente la Torah”. La obediencia, enseñaba Leibowitz y recuerda Sivan, sólo debe ser planteada en situaciones específicas y asumida por una voluntad moral individual. *Un especialista* reprocesa las viejas imágenes video. Crea espacios virtuales, yuxtapone personajes con reflejos que no existían en los vidrios de la jaula de cristal desde la que Eichmann participaba. Recrea la imagen, redoblando la manipulación de la original puesta videográfica, dejando asomar una verdad construida con lo invisible en la película aunque evidente al espectador: la maquinaria interior de un asesino burocrático, las trampas de la razón amparada en la suspensión de la responsabilidad individual.

Por amor al pueblo es otra incursión devastadora en la mente de un verdugo, esta vez un ex agente de la Stasi, incrédulo al perder el trabajo por la caída del Muro de Berlín. Basado en un libro de entrevistas –escrito en forma de diario–, el film mezcla y contamina imágenes video de los archi-

vos de la Stasi con aquellas provenientes de las cámaras de vigilancia de locales comerciales y el control de tránsito, más otras de unos casi inverosímiles cortos de propaganda stalinista de la RDA, ligados por unos planos en subjetiva que nos instalan en el punto de vista del señor S. en su despedida de su despacho en el Ministerio de Seguridad. *Por amor al pueblo* es uno de los más escalofriantes análisis que haya dado el cine sobre la sociedad de control en su vertiente socialista, en una conjunción donde el Fritz Lang del último *Dr. Mabuse* se encuentra con el Orwell de 1984.

Una figura fundamental en el cine moderno, escribió alguna vez Jean-Louis Comolli revisando los films de Rossellini, es aquella en la que un largo travelling mira hacia atrás un paisaje de ruinas. El recorrido ascendente por Italia en *Paisá* o la Berlín devastada de *Alemania Año Cero*. Una mirada que registra en su movimiento la perduración de la pérdida. En *Route 181*, Sivan y Michel Khleifi filman los más desoladores travellings del cine contemporáneo. Un muro insensato e interminable se extiende a lo largo del film, y el recorrido llega a su paroxismo en la zona norte de Cisjordania. Muro y carretera corren juntos, y la cámara se dirige adelante para encontrar sólo más muro en el horizonte y en el futuro, porque la obra de ingeniería marcha. Muro por delante, y en el retrovisor del auto en marcha, sobreencuadrado, muro que ha pasado. Imagen que condensa en abismo una situación sin salida. *Route 181* toma el aire de una *road movie* sólo para consolidarse como *jail picture*, como film carcelario; una película sobre el desencanto y una ocupación sin futuro, que persiste sólo para peor.

Modestamente, Sivan repetía en Buenos Aires que si había que optar por ver una sola de sus películas, recomendaba *Itgaber I y II* (1993), tres horas de entrevista a Leibowitz. Extraña elección: es la que

menos deja ver su intervención, aunque se lo adivina como sagaz interlocutor del nada fácil viejo sabio, con sus relámpagos conceptuales y sus humores cambiantes. Pero hay algo que la sustenta: el llamado a una lucha. *Itgaber* está dedicada al movimiento Yesh-Gvul, que se resiste a participar de la ocupación colonial y busca la integración y construcción de una identidad judeopalestina.

Alguna vez, en una famosa conferencia, Deleuze afirmó que todo acto de creación es un acto de resistencia. Pero a esta altura, y viendo las operaciones encaradas por cineastas como Sivan, tal vez sea preciso agregar, como propone Bernard Stiegler revisando a Deleuze, que esa resistencia no es simplemente aguante, sino de las de las que necesitan lucha e invención. Un combate permanente, film a film, haciendo de cada intervención una máquina de demolición del estereotipo y la autojustificación, un elemento de perturbación en el sistema de realimentación continua entre víctima y verdugo, una posibilidad de interrupción en la corriente de violencia continua y creciente. Invención, además, de nuevas formas para un cine que se asume como dispositivo de pensamiento y acción que otorga sentido renovado –más allá de la convicción militante, más cerca de algunas preguntas tan incómodas como fundamentales– a la dimensión política del documental contemporáneo. Leibowitz recordaba en *Itgaber* que alguna vez Gibbon –acaso repitiendo a Voltaire– escribió, pesimista, que la historia de los hombres era una suma de locuras, crímenes y desgracias. Pero, corregía, más bien habría que pensar que es la historia de la lucha de los hombres contra esa suma de locuras, crímenes y desgracias. Y no se nos ocurre mejor ejemplo que el cine de su discípulo Eyal Sivan para dar cuenta de cómo es posible, por los medios puestos a nuestro alcance por el cine, la continuación y afirmación de esa lucha. [A]





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

IP SERVICE S.R.L.

SERVICIO INTEGRAL DE MENSAJERÍA,
CORREO PRIVADO, LOGÍSTICA Y DISTRIBUCIÓN

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

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




Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo

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

Venta y alquiler



Festival de autor

por Diego Brodersen



Invasión
Argentina. 1969. 129'
DIRIGIDA POR
Hugo Santiago

El Festival Internacional de Cine de Viena, la Viennale para habitúes y conocedores, tuvo su primera edición allá por el año 1960, pero sólo recientemente adquirió estatus de visita obligada. Es que el evento anual comandado desde hace algunos años por Hans Hurch, director artístico y factótum ineludible en todo lo que refiere a su programación, se ha transformado en uno de los últimos ejemplares de una raza signada por la extinción. El mundo de los festivales cinematográficos, cada día más, se ve amenazado por las reglas del capitalismo más liberal, y son pocos los lugares donde la necesidad de asombro, la cinefilia (moderada o desmesurada) y los buenos modales están ubicados por encima de las exigencias industriales, la parcelación en segmentos comercializables y el mercado persa de la compra-venta de productos. Como se escuchó decir a alguien en una charla de pasillo, la Viennale es un "festival de autor". El sentido de la frase, lejos del personalismo y el capricho, implica que su programación está dictada por un sentido estético antes que estratégico, más cerca del riesgo y —por qué no— la desmesura antes que de un supuesto equilibrio que, generalmente, tiene como propósito o corolario el encubrimiento de la medianía. De esa manera, los casi trescientos títulos señalados por el catálogo indicaban decenas de posibles caminos a seguir, casi todos ellos estimulantes, refrescantes, inquietantes o, en el peor de los casos, interesantes.

No es casual, entonces, que la programación descrea de la necesidad de operar alrededor de una competencia oficial, autoexigencia esta última que suele atentar contra la calidad de muchas muestras internacionales, excepción hecha (y ello no siempre) de los grandes monstruos como Cannes y Venecia. Así, los films más recientes —tanto aquellos que ya viajaron por diversos festivales como las novedades y premiéres locales— se distribuyeron en dos grandes bloques: uno de ellos dedicado a los films de ficción, el otro a los documentales. Más allá de las cualidades particulares de cada largometraje, esta división tajante permitió corroborar una vez más que, en líneas generales, el documental está atravesando uno de sus mejores momentos históricos, mientras que la ficción parece estar sufriendo una instancia de agotamiento generalizado, donde las ideas no aparecen o lo hacen de manera poco atractiva, como si nadie supiera qué historias contar y/o cómo contarlas. El documental, por otro lado, encuentra relatos potentes e iluminadores en los personajes y lugares más insólitos. *Estamira*, del brasileño Marcos Prado, encarna un excelente ejemplo de lo antedicho. La historia de una mujer esquizofrénica de 63 años que pasa sus días revolviendo desechos en un basural de Brasil, tema que *a priori* puede despertar las peores sospechas de miserabilismo y explotación social, va creciendo a lo largo de dos horas; al finalizar la proyección se tiene la certeza de haber asistido a una película de indiscutible relevancia. La extrañeza de las imágenes, el discurso místico de la protagonista y los detalles familiares y sociales que van paulatino la narración de manera casi perfecta, terminan delimitando los contornos de un film singular y potente, que deja sin aliento y persiste en las retinas y la memoria mucho después de finalizada la proyección. Este proyecto, producido por José Padilha, director de *Ónibus 174* —otro extraordinario largometraje de

no-ficción realizado hace algunos años—, recibió el Premio de la Crítica, único galardón oficial del festival junto con el premio otorgado por el público.

Más allá de la exhibición de números puestos como los últimos esfuerzos de Tsai Ming Liang (*The wayward cloud*), Hou Hsiao-hsien (*Three times*), Hong Sang-soo (*Tale of cinema*) y Takeshi Kitano (*Takeshis'*), en la primera línea del plantel asiático, y Philippe Garrel (*Les amants réguliers*), Abel Ferrara (*Mary*), Raul Ruiz (*Días de campo*) y Manoel de Oliveira (*Espelho mágico*), su contraparte europea (films que ya han sido sumariamente reseñados en estas mismas páginas en otras crónicas festivaleras), la Viennale se impone como el lugar ideal para descubrir nuevos talentos. Un caso paradigmático es *The black and white milk cow*, dirigida por un jovencísimo realizador chino (de hecho, se trata de un estudiante de la Escuela de Cine de Peking recientemente recibido) llamado Yang Jin. El film, que sigue el derrotero de un pequeño poblado perdido en las montañas chinas y las luchas cotidianas de sus habitantes, se transforma en el canto de cisne de un modo de vida que está tocando su fin. Cruzando constantemente las líneas del documental y la ficción, claramente influenciada por cierto cine iraní reciente, la historia de un joven que debe abandonar sus estudios en la ciudad para regresar a su poblado como maestro rural se impone como metáfora de aquellos que aún no han obtenido una entrada a la nueva China potencia, inevitablemente orientada hacia el capitalismo. *The black and white...* es una película austera, lírica y sincera, marcada por una perfecta combinación de tema y forma y una insobornable sensación de melancolía.

Desde el otro lado del globo también llegaron las imágenes de *Masahista*, del filipino Brilliante Mendoza, ópera prima acerca de un muchacho masajista —un eufemismo, claro está— cuya rutina cotidiana y el trato con los clientes se ven alterados por la muerte de su padre. Rodada en apenas ocho días y poseedora de un tono contenido y preciso, resulta una de esas películas que, más allá de su limitada y escueta anécdota narrativa, permite confirmar nuevamente que el futuro del cine sigue surgiendo del Lejano Oriente. La turca *Angel's fall*, por otro lado, es una película de una apabullante precisión visual y largas escenas sin diálogos centrada en la relación incestuosa entre una joven y su padre. El director Semih Kaplanoglu vuelve en su segundo largo a un cine denso, cargado de alegorías (el discurso tiene como eje la situación de la mujer en la sociedad turca) y un desenlace revulsivo y chocante. Volviendo a nuestro continente, dos películas independientes norteamericanas de resultados medianos se presentaron en sociedad luego de su paso previo por un par de festivales. *Transamerica*, de Duncan Tucker, es la historia de un transexual en viaje iniciático con su hijo, antes de la operación que cambiará definitivamente su sexo; por otro lado, *Me and you and everyone we know*, de Miranda July, una artista multimedia pasada al cine, es un relato coral deudor, en gran medida, del cine de Paul Thomas Anderson, con sus inevitables elementos de comedia excéntrica. Por desgracia ambos films, más allá de sus aciertos, caen en un tono de redención forzado e insisten en cerrar todas y cada una de sus líneas dramáticas, legado del cine mainstream que este par de indies no pueden ni intentar evitar.

La avanzada austríaca estuvo encabezada por dos esfuerzos de diverso tenor: *Spiele Leben*, de Antonín Svoboda, y *Workingman's death*, de Michael Glawogger. El primero es un drama psicológico de texturas *cool* acerca de un jugador empedernido; drogas, sexo y interrupciones narrativas a la "elige tu propia aventura" no alcanzan para elevar los resultados por encima del jugueteo inútil, aunque el film termina resultando simpático, en particular por una impensable escena de sexo con una banana. (Dicho sea de paso, la ciudad de Viena se vio invadida por promotoras del film que, a la salida de las funciones, entregaban en mano una banana real impresa con el logo de la película. Lo que se dice, una novedosa estrategia de marketing.) El documental *Workingman's death* sigue el derrotero de varios trabajadores de oficios peligrosos (mineros de una lejana zona de Ucrania, cargadores de sulfuro de Indonesia, matarifes nigerianos), desnudando en el camino los resquebrajamientos arcaicos de la tan mentada globalización. Apenas dos ejemplos de una pequeña industria de cine que trepa a las cuarenta producciones anuales, pero que admite en su seno las más diversas inquietudes, desde el cine popular más anquilosado hasta las vertientes más provocadoras del cine experimental.

La sensación de desmesura y asombro atravesó todas y cada una de las proyecciones de la retrospectiva dedicada a Andy Warhol como cineasta. Thom Andersen, el realizador norteamericano que estuvo presente hace un par de años en el Bafici presentando su film *Los Angeles plays itself*, escribe en el libro publicado especialmente para el Festival que "la primera película dirigida por Warhol que tuve ocasión de ver fue *Sleep*, en junio de 1964, en el Cinema Theater de Los Ángeles. Durante esa proyección noté que gran parte de la audiencia había abandonado su asiento luego de media hora de proyección, y podía escucharse desde la silenciosa sala que algo estaba ocurriendo en el lobby del cine. Así es que me paré y salí para ver qué ocurría. El lugar estaba lleno de gente pidiendo a gritos la devolución del dinero de la entrada". Nada de ello ocurrió durante las proyecciones durante la Viennale, aunque más de un espectador debe de haber imitado las imágenes provenientes de la pantalla sin pruritos ni vergüenzas. La relevancia de Warhol como artista de quiebre, irreverente e inflexible, pudo volver a palpase durante los doce días vieneses, aunque el acercamiento a algunos de sus films, en particular los más extensos, no fueron experiencias aptas para todo público. *Chelsea girls* (1966), uno de sus títulos más conocidos (nominalmente, al menos), fue vista en su formato original: dos proyectores de 16 mm reproduciendo simultáneamente, de lado a lado, sendas escenas aparentemente inconexas. Cuando una de las películas terminaba, un espacio negro ocupaba su lugar hasta que el proyectorista echaba a correr otra bobina... y así sucesivamente durante unas cinco horas. Para el productor y ex director del Festival de Rotterdam Simon Field, este film señala como ningún otro los roces entre la ficción y el documental, la falsa materialidad inherente a toda operación cinematográfica. Se trata, sin dudas, de un film ultra moderno. Volviendo a Andersen y a *Sleep*: "El Pop Art no tenía como principal propósito transformar la baja cultura en alta cultura, sino transformar el mundo mundano

La Viennale es un festival de paladar negro que demanda de sus espectadores confianza, paciencia y ansias de descubrimiento.

en algo representable, y dormir es algo aún más mundano que una lata de sopa". Treinta y dos fueron las películas exhibidas dentro del programa, entre cortos y largos, y la presencia en la ciudad de Viena de Gerard Malanga, poeta underground y colaborador como asistente en varios de los films dirigidos por Warhol, ayudó a potenciar la sensación de relevancia y contemporaneidad de la muestra.

Pero si hablamos de expresiones extremas, la presentación de *The evolution of a Filipino family*, el largometraje de 643 minutos (¡sí, diez horas y media!) de Lav Diaz, debería llevarse algún tipo de palmas. La falta de tiempo en general y las obligaciones como miembro del jurado FIPRESCI de quien esto escribe impiden un comentario de primera mano, pero quienes estuvieron presentes comentan que la sensación preponderante fue la de una experiencia de vida, en particular porque el film permitió acercarse, en su cruce de drama épico con film político, a un retazo de historia de un país tan desconocido como fascinante. Rodada durante diez años y presentada en una única función gratuita, *The evolution...* fue uno de los éxitos artísticos de la Viennale. La inclusión de un homenaje a la actriz y cantante Jane Birkin, de quien se exhibieron varios de sus títulos más recordados, aportó un poco de glamour y liviandad a una programación que claramente debe clasificarse como de la vertiente "dura". Quienes estuvieron presentes durante la primera mitad del festival pudieron apreciar las dotes histriónicas de la diva francesa en el recital que ofreció a los participantes.

Siguiendo en esa línea, y como dato ciertamente curioso, vale la pena comentar que la apertura de la muestra contó con la participación de la argentina Juana Molina, quien parece haber iniciado una exitosa carrera como cantante en el Viejo Mundo, en otro caso de exilio económico post 2001. Ello y la sorpresa de poder ordenar en cualquier restaurante una buena milanesa de carne o, en su defecto, una tradicional suprema de pollo (claro que allí esos platos llevan otros, mucho más extensos y complejos nombres) aportaron una dosis de familiaridad para el visitante porteño. La programación se completó con una retro del portugués Pedro Costa, un programa especial dedicado a la estrella del cine chino de los años 30 Ruan Ling Yu (de quien pudieron verse cinco de sus films más famosos, realizados antes de su temprana muerte) y una muestra especial titulada *Buenos Aires dreams itself*, curada por Quintín y que contó, entre otros títulos argentinos y extranjeros, con una copia nueva de *Invasión*, el clásico de Hugo Santiago, *La parte del león* y *Hay unos tipos abajo*, de Raúl Filippelli y Emilio Alfaro.

Como podrá apreciarse por la lectura de esta nota, apenas un botón de muestra de su gigantesca programación, la Viennale es un festival de paladar negro que demanda de sus espectadores confianza, paciencia y ansias de descubrimiento. Fueron días largos y ajetreos, enmarcados por el Danubio y las calles de una ciudad ordenada, tranquila y rozagante, corriendo entre salas de cine con historia y personalidad propias dispersas en el casco urbano del primer distrito vienes. Se agradece: a Hans Hurch y a todo el staff de prensa de la Viennale, especialmente a Eva y Antonia, dos verdaderos ángeles vieneses. [A]



Estamira

Brasil, 2004, 115'

DIRIGIDA POR Marcos Prado

The evolution of a filipino family
Ebolusyon ng isang pamilyang pilipino

Filipinas, 2004, 643'

DIRIGIDA POR Lav Diaz

The Chelsea girls Estados Unidos, 1966, 200' DIRIGIDA POR Andy Warhol



Yo quiero cruzar con la barrera

En la Argentina todavía se produce un cine que no tiene nada que ver con el INCAA o con la Industria: de resistir se trata, dicen los que mostraron y reclamaron cine independentista en Mendoza y a fines de septiembre. Para dejar las cosas claras, **La resistencia** de Mariano Llinás y cía. repite en Buenos Aires, en diciembre y en el Malba.

por **Tomás Binder**

"The low budget is not a purely commercial consideration. It goes with our ethical and esthetic beliefs, directly connected with the things we want to say, and the way we want to say them."

(*"El bajo presupuesto no es una cuestión únicamente económica. Tiene que ver con nuestras convicciones éticas y estéticas, está directamente relacionado con las cosas que queremos decir, y la forma en que queremos decirlas."*)

30 de septiembre de 1962, primera declaración del New American Cinema Group.

Resistiré. Algunas ediciones atrás se dio en esta revista un efímero debate en ocasión de los diez años del surgimiento del "Nuevo Cine Argentino". Así, en el EA 159 Villegas le contestaba a Mariano Llinás —matizándolas— sus apocalípticas declaraciones del número anterior, que sentenciaban el fin del Cine Independiente tal como se lo conoció en la última década. Y Villegas titulaba su nota "La hora de la resistencia". Que algunos meses más tarde Llinás (con su tocayo Donoso, del que ya se hablará) haya organizado y llevado adelante una muestra/evento/festival de cine independiente en una ciudad que no es Buenos Aires y que llevó por nombre y bandera el de *La resistencia*, podría ser leído de dos maneras si uno se atiene a su título. O Llinás es parte de esa resistencia que reclamaba Villegas; una resistencia desde adentro, con apoyo del INCAA, "de Francia, de España o de Katmandú", pero desde películas que eviten que este apoyo contamine su libertad estética (la resistencia de Rejtman, de Martel). O Llinás reclama una resistencia desde afuera

de todo. O más bien desde afuera de algunos (muchos) usos y costumbres que, diría él, aplastan cualquier posibilidad de hacer un cine libre y vigoroso: un cine ajeno al INCAA, ajeno a la financiación proveniente de fondos y festivales europeos, alejado por lo tanto del registro en soporte fílmico y de esquemas de producción convencionales.

Anarquía cuyana. *Opus* es la ópera prima del sanjuanino Mariano Donoso, que pasó por la competencia nacional del último Bafici sin hacer demasiado ruido. La película de Donoso era algo así como el centro espiritual de *La resistencia*. O sea: de la muestra de películas independientes realizada en el Cine Universidad de la ciudad de Mendoza en el último fin de semana de septiembre. *Opus* es, además, la única película de la muestra aún no estrenada por estos pagos. Volviendo al Bafici: claro está que una película hace o deja de hacer ruido en parte por méritos propios, y en parte dependiendo de la presencia o no de unos espectadores que sean capaces de oír y amplificar esos ruidos. Y da la sensación de

que en el caso de *Opus* fueron los espectadores los que no vieron la novedad del film dentro del espectro cinematográfico local. Película en primerísima persona, cine de rodaje como pocos (ese cine que se hace mientras se está haciendo, cine de la ruta: algo que convierte a esta película en una *road movie* por partida doble), la ópera prima de Donoso empieza pretendiendo ser algo así como un documental sobre el estado de la Argentina a través del estado de sus escuelas para convertirse sin avisos en un documental sobre el rodaje de ese documental y en una parodia sobre las pretensiones artísticas de los Artistas. Entre su hibridez genérica y su rechazo por cualquier linealidad narrativa, *Opus* aborda la cuestión de la crisis y las huelgas sin caer en la respuesta tranquilizadora o el lamento solemne. Algo así como un engendro que no se deja encasillar. Cine libre y anárquico.

Banderas (y globos). La muestra se llamó muestra y no festival porque las películas eran demasiado pocas como para pensar en esa otra etiqueta; tres largos, tres cortos y nada más. Poco y buen cine nuevo: junto a *Opus* se exhibieron las ya requete conocidas *Balnearios* y *El amor (primera parte)* y el también llinasiano *La más bella niña*, que iba en el combo de tres cortos mudos junto a *1999* y *El carapálida* (este último, de una verdad y desfachatez emocional inusuales). Que casi todas estas películas hayan sido rodadas en video y exhibidas en el mismo soporte (tanto en Mendoza como en sus respectivos estrenos porteños en el Malba) no parece ser baladí. Tampoco lo es que *La resistencia* se haya dado en Mendoza y no en Buenos Aires. Estos elementos, aglutinados en la película de Donoso, facilitan una radiografía de las intenciones conceptuales y pragmáticas de un evento de cine anormal en una ciudad poco acostumbrada a manifestaciones cinematográficas de esa índole. La producción en video, se sabe, es mucho más barata que la producción en material fílmico. Ocurre además, dadas las dimensiones que adquiere un rodaje en fílmico, que las personas involucradas en tal proceso pasan a ser más o bastante más que las que participan en su equivalente en video. O sea que un tipo de rodaje suele implicar una mayor y más intrincada movilización que otro. Ergo: si usted quiere filmar ya, filmar urgentemente y con la mayor facilidad y libertad posible, filme en video, señor, y sin demasiadas deudas o complicaciones. Lo que Llinás y Donoso fueron a decir a Mendoza era básicamente eso. Se trataba de romper con el mito mentiroso de que hacer y estrenar una película (y más que nada, un largometraje) exigía estructuras de producción complejísimas a las que sólo se puede llegar con grandes dineros o grandes productores o grandes subsidios. Antes de la exhibición de cada película se proyectaban

diferentes textos que buscaban plasmar ante el público el espíritu de la muestra; entre títulos bandera que encabezaban esos textos como *La historia* o *El enemigo* había uno que apuntaba en esta dirección y se titulaba *Mentiras*. En ese texto, como en el resto, Llinás arremetía con la convicción contagiosa y la prosa panfletaria que se leyó en esta revista: "Es falsa la forma en que filman. Filman con esquemas de producción de hace cincuenta años, cuando eran necesarias cuatro personas para bajar una cámara de un camión... Hoy basta una cámara de video digital y un equipo de cuatro personas para hacer un film. Se puede hacer un film con la misma libertad con la que trabaja un artista plástico o una banda de música. Ya no es necesario ser un hombre de negocios para hacer un film. Ya no es necesario esperar para hacer un film. Ya no hay excusas". Con la excepción de algunas funciones nocturnas, la muestra no llevó gran cantidad de público, pero las personas presentes recibían un mensaje claro. Un llamado a la aventura ("Ser independiente es entregarse a la producción de un film con el ánimo de un explorador que se adentra festivamente en la selva"). Esa era la razón de ser de *La resistencia*. Estas películas habían sido hechas con pocas personas, con poca plata, en video y entre amigos, habían sido estrenadas y vistas; ahí estaban como evidencia concreta.

Y se estaba instando a filmar a jóvenes —ese era mayormente el público de la muestra— que no son de Buenos Aires, que no estudian en la Universidad del Cine o en la ENERC, que tienen poco que ver con esas canteras que dieron lugar a *Historias breves* y que están bien lejos de recibir algún subsidio del INCAA. El gesto de que *La resistencia* se haya dado —o haya comenzado— en Mendoza es doble; se trata de la necesidad de que se produzca cine independiente en todo el país, y —ya que estamos— de dejar en claro que no se necesita, por ejemplo, a Lita Stantic o a Daniel Burman para hacerlo. Se trata también de manifestar que quizás (sólo quizás, quizás) la capital ya no sea el lugar desde donde la resistencia estética se vaya a dar: ni desde la producción, ni desde el público ni desde la exhibición.

Las resistencias. Resulta evidente que Llinás o Donoso no se enfrentan a Villegas, Acuña, Alonso o Traperó; no se enfrentan a esa otra resistencia interna ni buscan provocar a aquellas estéticas personales más o menos consagradas. El enemigo tampoco es Buenos Aires, claramente: no se trata de un federalismo beligerante. Su enemigo, dicen ellos, "es un sistema que descaradamente se arroga la totalidad del espectro cinematográfico, silenciando, ignorando, despreciando, haciendo caso omiso de cualquier manifestación emergente". El INCAA y sus subsidios a empresarios televisivos. La comodidad.



Arriba, Mariano Donoso, director de *Opus*. Abajo: Donoso, Ignacio Masllorens, Agustín Mendilaharsu y Mariano Llinás.

En sus reflexiones sobre el NCA, tanto Villegas como Noriega señalaban la importancia de las nuevas generaciones de estudiantes en el futuro de la novedad cinematográfica argentina. Aunque Llinás no lo mencione, sus declaraciones, sus acciones y sus películas buscan y reclaman ese riesgo del novato, del estudiante. La experimentación del que no tiene mucho que perder (en lo estético-asentado, en lo económico-invertido). Su pesimismo bochinchero parece dirigirse menos a aquellos cineastas de la última década que supieron y saben muy bien lo que hacen que a los que puedan llegar a venir. Su reclamo es por un cine desprejuiciado y artesanal, más allá de los imaginarios que festivales y subsidios puedan construir en quien quiere hacer una película.

"Ser independiente es disfrutar de la innovación y el riesgo. Disfrutar de las complicaciones y los reveses. No padecerlas; disfrutarlas. Saber que a ellas les deberá el film su vitalidad. Saber que en ellas reside, en el fondo, nuestro trabajo." Cosas así piensa la gente de *La resistencia*. [A]

Mucha experiencia

por Nazareno Brega

“Más películas con una estética ajena al gusto oficial”, reclamaba Eduardo Rojas en EA 154, a propósito del adelanto veraniego de este Festival

Latinoamericano de Cine San Rafael. Rojas utilizó a *Los muertos* y *Extraño* como ejemplos de películas arriesgadas que faltaron a aquella cita. Su queja parece haber tenido algún eco. *Los muertos* finalmente llegó a San Rafael, acompañada por *Samoa*, gran experimento audiovisual filmado en Super8; el combo Frenkel con *Buscando a Reynolds* y *Vida en Marte*, y las ya halagadas en esta revista *La vida por Perón*, *Como pasan las horas* y *Un año sin amor*. Claro que por cada una de ellas había también un *Chiche bombón* o *Un buda* a mano. No había películas en filmico dentro de la sección latinoamericana, por lo que el panorama cinematográfico se reducía a lo vernáculo. Las opciones eran la revisión, la puesta al día con lo que se escapó durante el año o darle rienda suelta a la ansiedad y asistir a algún preestreno.

Las visitas obligadas a la champagnera Bianchi y el rafting reglamentario fueron alternativas a la reclusión cinematográfica pero, fuera del anecdotario impropio para estas líneas, ya han sido narradas con precisión en la excursión estival de Rojas. ¿Qué queda entonces? La razón principal para acercarse al festival: un emotivo homenaje a Leonardo Favio, en el que sus frases despertaron risotadas y sollozos entre los privilegiados espectadores. Algunas de sus declaraciones:

“Para ser cineasta, hay que ser lumpen”, a propósito de un cuadro de su habitación que le gustó y pensaba robarse para recrearlo durante el rodaje de *Aniceto*. “Lo más importante para el que quiere hacer cine es

saber cómo convencer a los demás y bicicletear el pago de algunos cheques. El talento viene después, es algo secundario”.

“Cada vez que veo *Caja negra* siento envidia, me gustaría haberla hecho yo”.

“Elsita, lo que te perdiste... A Elsa (Daniel) la correteé por todo el rodaje de *Aniceto* y *la Francisca* pero no me daba ni la hora”.

“Las primeras películas que vi fueron a través de un cieguito. Yo era chico y me la pasaba sentado en las acequias de Luján de Cuyo. Cada vez que veía venir al cieguito contento, sabía que había ido al cine. Me contaba toda la película tal como se la habían contado a él, y yo quedaba fascinado”.

“Cuando conocí el cine no sabía que el inglés era un idioma. Creía que se usaba en las películas nomás”.

“Aprendí de todos. Mi maestro más grande fue Leopoldo Torre Nilsson, pero también aprendí de Sofficci, Birri, Enrique Carreras...”

Sí, ahí arriba dice que Favio asegura haber aprendido de Carreras. Rápido, a otra cosa. El largo anfitrión de la muestra, 100% sanrafaelino, se llama *Antes del fin del agua*, que agrupa cuatro cortos, cada uno dirigido por un director distinto. La película fue programada como cierre del festival, pero como la función se superponía con la fiesta de clausura, los directores tuvieron el buen tino de organizar una proyección casera que incluía pollo al disco y pileta. Diego Rodríguez, uno de los directores y asiduo lector de esta revista, mandó saludos para buena parte de la redacción. Su compañero Gabriel Ortega demostró ser un gran baqueano y, en una exclusiva excursión (una actriz, una asistente de producción y

“adivinen-qué-crítico-de-cine” como únicos agasajados), manejó su camioneta a través de los agraciados geográficamente El Nihuil y El Atuel, pero también pasó por un pequeño y atractivo cementerio de pueblo y por la comisaría donde la policía asesinó a Sebastián Bordón, experiencia para la que nadie parecía estar muy preparado.

Otro momento intenso del festival estuvo en la posibilidad de asistir a una de las proyecciones del cine móvil. Veinte minutos de viaje en una combi bastaron para llegar a una escuelita equipada con una pantalla gigante en un hall atiborrado de sillas. La joven concurrencia que aguardaba el inicio de *El último confin*, ya cerca de la medianoche, superaba toda expectativa. El documental de Pablo Ratto registra la exhumación de una fosa común en San Vicente, Córdoba, y los intentos por identificar los cuerpos 27 años después de haber sido enterrados secretamente por la dictadura. *El último confin* cuenta con varias secuencias devastadoras: un hombre entra a la morgue para reconocer el cuerpo de su hermano; a una señora le confirman que el cadáver de su hijo finalmente fue hallado o, todavía más gráfico, una cámara que desciende a las profundidades de la tumba. La charla posterior con el director fue tan intensa como la película. Allí, Ratto se explayó sobre los demonios con los que tuvo que lidiar luego de descender a un infierno a filmar el horror.

Aparentemente, la organización de San Rafael aprendió bastante desde la visita de Rojas. Si bien aún les queda un largo camino por recorrer, la oportunidad de visitar el festival fue muy positiva. Y se puede decir, a modo de balance, que a falta de mucho cine, buenas son las experiencias. [A]

Escala humana

por Diego Trerotola

Un viaje (cualquier viaje, no sólo a festivales) me interesa menos por la novedad de los lugares que por profundizar mi relación con el cine: con las películas y con la gente de cine; por eso el único mapa de cualquier ciudad es la cartelera de cine (pido prestada esta última frase al gran Edgardo Chibán). Y el mapa del Festival de Tandil, su grilla de programación, fue más que interesante, más allá de haber visto la mayoría del material. Dedicado al cine argentino, el Festival de Tandil exhibió 51 largos en su última edición, sólo uno más que el año anterior. Esto fue lo poco que se continuó con el pasado, porque todo se volvió más cauteloso: se regresó a la base de un festival de exhibición y dejó atrás la muestra competitiva del año anterior, y Tandil volvió a ser punto cordial de encuentro del cine argentino, sin ostentaciones, sin fiestas multitudinarias con quesos, salamines y colados a diestra y siniestra. Atrás quedó la idea del megaevento, ahora todo fue maquettato para la ciudad tandilense, con su paisaje imponente pero en esencia sigiloso. Ningún festival totémico, monstruoso; en 2005 todo fue pensado, como bien dijo una de las organizadoras, a escala humana. Algunas cosas continuaron, la ruptura no fue total: la colaboración con Vitrina Argentina, la sección del Festival de Mar del Plata, siguió efectiva, y ahí fui invitado como co-programador de cinco películas para la muestra "Selección de festivales": *Después del mar* de Adrián Caetano, *Lo bueno de los otros* de Julio Midú y Favio Junco, y los documentales *Sed* de Mausi Martínez, *Abierto por quiebra* de Carlos Castro y *Alto pibe* de Martín Mujica. El resto de la programación

fue ecléctica, pero original y con criterio propio, sin demasiada atención a lo que está de moda mostrar, a lo mainstream, a lo último, a lo canonizado por ningún periodismo, etc. Hubo, por suerte, cierta libertad y soltura. Así, se hicieron retrospectivas de Eduardo Montes-Bradley, Manuel Romero, Edgardo Cozarinsky. Un "Abanico 2003/2005" juntaba *Ocho años después*, *El cielito*, *Un año sin amor*, *La vida por Perón*, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* y *El viento*. Aunque la más extravagante de todas era una sección llamada "Argentinos errantes", que constaba de cuatro películas de difícil encastre: *Cantata de las cosas solas* de Willi Behnisch, *Cuarteles de invierno* de Lautaro Murúa, *Invasión* de Hugo Santiago y *Otra vuelta* de Santiago Palavecino.

Pero la apuesta más astuta y renovadora del festival fue la sección "Yuntas bravas", de películas "hechas para dialogar entres sí". Por eso se colocaban películas en espejo, como la inédita *Costo argentino* y *Memorias del saqueo* (ambas construidas alrededor del 19 y 20 de diciembre). En esta sección se programaron las dos películas francoargentinas de Nicolás Azalbert, *Si no me ahogo* (*Sinon j'étouffe*, 2003) y *Si fuera yo un helecho* (*Que ne suis-je fougère?*, 2005). Azalbert es un caso muy particular: es (¿o era?) crítico de *Cahiers du cinéma*, y desembarcó en Buenos Aires en 2002 para investigar y escribir sobre el fenómeno del cine argentino reciente. Y, tras un giro extraño, se convirtió en el fenómeno que vino a espiar: su primera película compitió en *Lo nuevo de lo nuevo* del Bafici 2004 y la segunda se estrenó en Tandil. *Si no me ahogo* es un video experimental que funciona como una carta de amor (a una

chica, pero también a Buenos Aires). Con imágenes más bien sugestivas, y una Moro Anghileri al nivel de esa sugestión, esa película tenía instantes de inspiración, pero le faltaba el *timing* y cierto rigor sostenido desde la puesta en escena. *Si fuera yo un helecho* tiene más hallazgos, incluso es más efectista, empezando por dos descubrimientos: (1) la actriz Eugenia Capizzano en superchoso blanco & negro es una instantánea de belleza y felicidad; (2) el escritor/falsificador Timour Sergueï Bogousslavski lee fragmentos de *La Morue de Brixton* (*El Bacalao de Brixton*), un libro semiautobiográfico que recita con el dramatismo verbal de Vincent Price. Y en gesto godardiano, Azalbert mezcla fragmentos de películas y TV, pinturas, metraje propio, músicas diversas (Mogwai, Chango Spasiuk, Georges Bizet), convirtiendo su video en un verdadero maremágnum (abundancia de una cosa. Reproducción de un escrito, pintura, etc. Imitación servil de una obra. Imitación de una persona). *Si fuera yo un helecho* es abundancia, grandeza, confusión y reproducción: Azalbert replica con sus imágenes el discurso poético, enfático, contrahegemónico, errante de Bogousslavski y de Godard, en un doble gesto de falsificación, pero sin anclarse en lo personal, sino que desplaza diálogos, sin forzar la mirada propia sino en busca permanente de lo impropio de las cosas. Como Bogousslavski que falsificaba billetes (que construía a partir de un prototipo original otro doble aberrante), Azalbert convierte al video en el arma más efectiva para interrogarse sobre el mundo y la falsificación, o sobre la poesía y el amor, que se encuentran justo en la confusión de esas dos cosas. [A]

El vellocino del espíritu

Sobre **El concepto del cine** de Faretta

por **Leonardo M. D'Espósito**

Buenos Aires, 1984. En el quiosco de revistas del andén de la estación Bolívar, subte E, una imagen captura la atención de un adolescente de 16 años. Es una mujer de hierro un poco oxidada que destella una luz desde su vulva y tiene rostro de placer. Inmediatamente debajo, una tira dice "*The Long Tomorrow*, de Moebius y O'Bannon". Arriba dice Fierro-Historietas para sobrevivientes. El joven, que venía de ver *Calles de fuego* y de haber llorado sin saber por qué con sus canciones épicas, sus motos y la despedida amistosa del petisito y el héroe mientras Ella cantaba en el escenario, gastó sus últimos pesos en la revista. Dos artículos de Ángel Faretta y uno de Rodrigo Tarruella cambiaron su vida para siempre. El primero del primero criticaba a Lucas y Spielberg; el segundo glorificaba a *Columbo*. El de Tarruella ponía por las nubes *Calles de fuego*. El adolescente había encontrado dos amigos, la promesa de un hogar y una vocación que permanecieron latentes más de 10 años.

Conmoción: cada texto de Faretta le permitía a nuestro amigo saber que no estaba solo, que esa película que tanto lo había asustado, *El enigma de otro mundo*, y que sospechaba magistral, tenía autorizado el mote de obra maestra absoluta. Empezó a vislumbrar a Hitchcock, a defenestrar a Disney, a gritar de júbilo porque, carajo... ¡Buster Keaton siempre fue mejor, más noble, más fuerte, más importante que Charles Chaplin! Empezó a pensar, también, que si bien había leído mucho —para

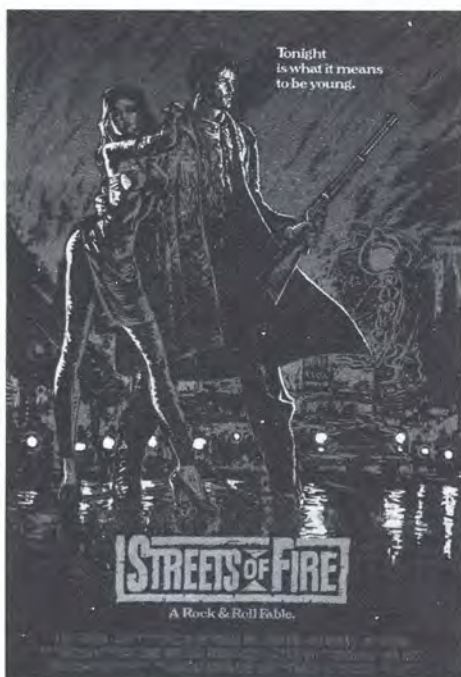
escribir de cine no bastaba solamente con que a uno le gustara una película y tuviera buena gramática—, era necesario, imperioso, inscribir el cine en el campo de las ideas. Leer más, bucear más, pero también pensar que todo estaba en la película y, si no, no era cine. Había dejado de ser un fan, un lector, para convertirse casi en un discípulo a distancia. El adolescente después se enamoró varias veces hasta que se enamoró para siempre. Después descubrió que las urgencias de la carne se extinguían en esa locura compartida que es el matrimonio y dan paso a los placeres del amor. Después, que podía escribir. En fin: creció y las enseñanzas míticas de Ángel Faretta quedaron, como la señal primera de un rito de pasaje.

Espero no haberlos aburrido; es probable que la introducción no sea necesaria. Vamos a hablar del primer ensayo publicado por Ángel Faretta, prolegómeno/síntesis/iniciación (en más de un sentido) a lo que sería su teoría del cine. *El concepto del cine*, el libro del que hablamos, es breve: cualquiera podría engañarse por su escasa cantidad de páginas. Es un libro difícil: difícil de incluir en alguna categoría (aunque es evidente que se trata de teoría y crítica) y difícil de leer, no sólo porque Faretta apele a una serie de conocimientos —especialmente semióticos y filosóficos— que escapan del común de los lectores (especialmente muchos de hoy, demasiado andahazados o coelhogados como para saber quiénes fueron Leibniz y Giambattista Vico), sino porque la propia construcción del volumen opera como puesta en texto constante y polémica de lo

mismo que el autor designa como film. Para entender los derroteros argumentativos y la construcción capítulo a capítulo, como en una novela de intriga —la búsqueda de un *logon*— es necesario extraer una conclusión del capítulo precedente, aunque la pista reaparezca. Faretta, conscientemente, se reitera y reitera conceptos página a página agregando pequeñas variaciones significativas, algo que recuerda —ni más ni menos— *The making of Americans*, de Gertrude Stein. Entre esas complejidades, aparecen perlas imperfectas —la imagen le pertenece— que, en un mundo menos pueril, merecerían la polémica apasionada hasta la síntesis: "El cine norteamericano no es yanqui sino *dixie* —es mi frase favorita del libro además, poesía pura—; el cine nace al separarse del cinematógrafo; el cine, por su carácter decisionista, es la primera y única forma del pensar y el poetizar en la modernidad con una conciencia y voluntad clara del poder". Esta última afirmación es importante, porque *El concepto...* es, ni más ni menos, un libro sobre el poder. Lo que Faretta dice es que en un siglo (en el sentido temporal y también social) donde todo es relativo y se agota en la espiral terrible de la pura discusión, el cine, por su propia naturaleza, implica un acto de voluntad —el mundo como voluntad y representación— que es una vuelta, un re-ligar desde la conciencia tecnológica del presente, con un origen de lo humano. Puse "re-ligar" como haría Faretta, cortando el prefijo de la palabra como una herramienta poética que busca, en la propia construcción del término, dos elementos que —cosa curiosa— son una obsesión del autor: la precisión y la fije-



El concepto del cine
de Ángel Faretta
Colección "Cinesophia"
Editorial DJAEN, Buenos Aires, 2005



za, aun cuando el último no aparece, casi, en el volumen. Faretta no es afecto a los circunloquios o las digresiones, trata de ir al punto siempre, pero aparece el problema de definir y redefinir constantemente los términos para que los conceptos –en realidad *el concepto*– quede delimitado. Y eso opaca el constante transcurrir del texto deviniendo –delante de nuestros ojos– teoría.

Los dioses tutelares de Faretta hasta hoy, los centrales, no han cambiado: el eje Griffith-Welles-Coppola como sujetos del

pensar el (y en el) cine; la aparición de De Palma, Carpenter, Ford; dado que sabemos que Faretta no suele citar a quienes odia, la mención de *Forrest Gump* en una línea me deparó el mismo placer medio chiquilín que sentía cuando Faretta mencionaba que *Batman*, *Duro de matar* o *Terciopelo azul* eran grandes películas (hace mucho tiempo, de verdad; vaya uno a saber si todavía lo cree). Lo que ha cambiado es el tono: la ironía, la enorme habilidad para el denuesto de calidad que era, también, parte del encanto, aparecen con mayor opacidad. Este Faretta es una persona totalmente absorbida por su construcción teórica, sin dudas útil pero que debe enfrentarse con la advertencia de que va a dejarnos un poco (un mucho, totalmente, depende del grado de esfuerzo que estemos a punto de aplicar) afuera. Lo que sí se puede asegurar es que el esfuerzo paga.

A propósito, quisiera volver a la ficción. Cuando el adolescente se integraba al mundo, cuando finalmente su lugar comenzaba a delimitarse, encontró en una librería de la avenida Callao un pequeño volumen del que alguna vez había oído hablar a Pablo Capanna. *Vacío perfecto*, de Stanislaw Lem, un puro juego literario donde el autor escribe la crítica de libros inexistentes. Uno de ellos es una novela llamada *Odis de Itaca*, donde alguien emprende algo llamado “búsqueda del vellocino del espíritu”. El personaje de la novela inexistente dice que el progreso de la humanidad depende de los genios, pero que hubo, seguramente, genios perdidos,

ideas que podrían haber cambiado definitivamente el mundo para bien. Y monta un operativo monstruoso para encontrarlos. Encuentra por lo general gente que descubrió antes de tiempo ideas que hoy son comunes. O bien una teoría que demandaría –por ejemplo– cambiar toda la matemática aunque nadie puede saber si sería una matemática mejor que la corriente. Finalmente, el personaje termina dándose cuenta de que hay uno solo de esos “genios de primer orden” que busca: él mismo. La fábula del libro que no existe, del genio incomprendido con ideas perfectamente coherentes, de una teoría secreta que puede cambiar el presente, años después de la desaparición de *Fierro* se conectaron en la mente de aquel adolescente, ahora un joven recién casado, con el nombre y el recuerdo de Ángel Faretta. Nuestro joven ahora compraba *El Amante* y veía, entre líneas, que algunos de sus colaboradores habían leído lo mismo. Pero también encontraba a otros que, por fin, lo terminaron guiando a su hogar.

Lo que Faretta intenta es delimitar el cine y darle su lugar como cine y como ninguna otra cosa. Lo que hace es decir cuál es el sentido y valor del cine en un mundo deteriorado y anclado en la discusión perpetua. En ese sentido y en algún otro se trata de un escrito dogmático, a veces oscuro, a veces rebuscado, pero que esconde más de una ironía. Es un laberinto y en el centro se encuentra el vellocino del espíritu, que sopla, esta vez, donde el autor quiere: en ciertas pantallas. [A]

ENCUESTA EL AMANTE CINE

Elija las **10 mejores películas** estrenadas en la temporada **2005**

Los votos se reciben hasta el 26/12 y se pueden elegir las películas estrenadas hasta el 22/12

Estrenos hasta el jueves 27/10

1420, la aventura de educar Raúl Tosso
2046-Los secretos del amor Wong Kar-wai
...al fin, el mar Jorge Dyzel
A mi madre le gustan las mujeres Inés París y Daniela Fejerman
Adictos al sexo John Waters
Adiós, querida luna Fernando Spiner
Adulterio John Curran
Agua turbia Walter Salles
Al caer la noche Brett Ratner
Alejandro Magno Oliver Stone
Amarelo Manga Claudio Assis
Amor eterno Jean Pierre Jeunet
Antes que termine el día Gil Junger
Azul extremo John Stockwell
Bajo amenaza Florent Siri
Batman inicia Christopher Nolan
Bob Esponja, la película Stephen Hillenburg Sherm Cohen
Boogeyman-El hombre de la bolsa Stephen T. Kay
Buenos Aires 100 km José Pablo Meza
Buscando a Reynolds Néstor Frenkel
Cama adentro Jorge Gaggero
Caminos a Koktebel Boris Khlebnikov y Alexei Popogrebysky
Cargo de conciencia Emilio Vieyra
Cautiva Gastón Birabén
Chagas, un mal escondido Ricardo Preve
Charlie y la fábrica de chocolate Tim Burton
Clean Olivier Assayas
Closer, llevados por el deseo Miker Nichols
Cómo pasan las horas Inés de Oliveira Cézar
Como un avión estrellado Ezequiel Acuña
Como una imagen Agnès Jaoui
Conociendo a Julia István Szabó
Constantine Francis Lawrence
Contra la pared Fatih Akin
Crimen perfecto Alex de la Iglesia
Cruzada Ridley Scott
Cuando los santos vienen marchando Andrés Habegger
Cuatro hermanos John Singleton
Danny the Dog Louis Leterrier
De-Lovely Irwin Winkler
Descubriendo el país del nunca jamás Marc Forster
Después de medianoche Davide Ferrario
Di buen día a papá Fernando Vargas Villazón
Días de furia Niels Mueller
El aura Fabián Bielinsky
El aviador Martin Scorsese
El cadáver de la novia Tim Burton
El departamento Paul McGuigan

El diario de la princesa 2 Garry Marshall
El fantasma de la ópera Joel Schumacher
El gran gato Ventura Pons
El grito Takashi Shimizu
El hijo de Chucky Don Mancini
El hijo de la máscara Lawrence Guterman
El hombre del bosque Nicole Kassell
El jardín de las Hespérides Patricia Martín García
El juego del miedo James Wan
El luchador Ron Howard
El ojo Oxide Pang y Danny Pang
El secreto de Vera Drake Mike Leigh
El viaje hacia el mar Guillermo Casanova
El viaje inolvidable Tony Gatlif
El viento Eduardo Mignona
Elektra Rob Bowman
Elsa y Fred Marcos Carnevale
En buena compañía Paul Weitz
En la ciudad Cesc Gay
Entre copas Alexander Payne
Espanglish James L. Brooks
Espejo para cuando me pruebe el smoking Alejandro Fernández Mouján
Geminis Albertina Carri
Gente de Roma Ettore Scola
Golpe de suerte Wayne Kramer
Grissinópolis Dario Doria
Guardianes de la noche Timur Bekmambetov
Guerra de los mundos Steven Spielberg
H.I.J.O.S., el alma en dos Carmen Guarini y Marcelo Céspedes
Habana Blues Benito Zambrano
Habitación disponible Eva Poncet
Marcelo Burd y Diego Gachassin
Hechizada Nora Ephron
Herbie: a toda marcha Angela Robinson
Hermanas Julia Solomonoff
Hitch: Especialista en seducción Andy Tennant
Iluminados por el fuego Tristán Bauer
Imposible Cristián Pauls
Inconscientes Joaquín Oristrell
Innocence Lucile Hadzihalilovic
Kasbah Mariano Barroso
Kinsey, el científico del sexo Bill Condon
Kung Fusion Stephen Chow
La balada de Jack y Rose Rebecca Miller
La caída Olivier Hirschbiegel
La casa de cera Jaume Collet-Serra
La casa de las dagas voladoras Zhang Yimou
La ciudad del pecado Frank Miller y Robert Rodriguez
La dama de honor Claude Chabrol
La dignidad de los nadies Fernando Solanas

La esperanza Francisco D'Intino
La esposa del buen abogado Im Sang-soo
La gran seducción Jean-François Pouliot
La guerra de las galaxias. Episodio III: la venganza de los Sith George Lucas
La intérprete Sydney Pollack
La isla Michael Bay
La leyenda del tesoro perdido John Turteltaub
La leyenda del zorro Martin Campbell
La llamada 2 Hideo Nakata
La llave maestra Iain Softley
La marca de la bestia Wes Craven
La masacre de Texas Marcus Nispel
La nueva gran estafa Steven Soderbergh
La sal de la vida Tassos Boulmetis
La secretaria de Hitler André Heller y Othmar Schmiderer
La suerte está echada Sebastián Borensztein
La trama de la vida Eléonore Faucher
La ventana de enfrente Ferzan Ozpetek
La vida acuática Wes Anderson
La vida es un milagro Emir Kusturica
La vida por Perón Sergio Bellotti
Las aventuras del niño tiburón y la niña de fuego 3D Robert Rodriguez
Lazos de familia Jason Roberts
Lemony Snicket: una serie de eventos desafortunados Brad Silberling
Locos de la bandera Julio Cardoso
Los coristas Christophe Barratier
Los cuatro fantásticos Tim Story
Los educadores Heinz Weingartner
Los Fockers - La familia de mi esposo Jay Roach
Los rompobodas David Dobkin
Luces rojas Cédric Kahn
Machuca Andrés Wood
Madagascar Eric Darnell y Tom McGrath
Mar abierto Chris Kentis
Mar adentro Alejandro Amenábar
Más allá de la muerte Omar Naim
Masacre en la cárcel 13 Jean François Richet
Maten a Perón Fernando Musante
Melinda y Melinda Woody Allen
Mente siniestra John Polson
Milena baila el tango... con Ezequiel Farfaro
Million dollar baby Clint Eastwood
Millones Danny Boyle
Miss Simpatía 2 John Pasquin
Modelo 73 Rodrigo Moscoso
Muy parecido al amor Nigel Cole
Niñera a prueba de balas Adam Shankman
Ocho años después Raúl Perrone
Oro nazi en Argentina Rolo Pereyra
Otra vuelta Santiago Palavecino

Papá se volvió loco!! Rodolfo Ledo
Pepe Núñez, luthier. El oficio de vivir Fermin Rivera
Piratas en el Pacífico Eduardo Schuldt
Plan de vuelo Robert Schwentke
Planta 4º Antonio Mercero
Plástico cruel Daniel Rito
PyME (sitiados) Alejandro Malowicki
Querido Frankie Shona Auerback
Raúl Sendic, tupamaro Alejandro Figueroa
Ray Taylor Hackford
Reencarnación Jonathan Glazer
Robots Chris Wedge y Carlos Saldanha
Ronda nocturna Edgardo Cozarinsky
Sahara Breck Eisner
¡Salvados! Brian Dannelly
Se busca pareja Gary David Goldberg
Sed, invasión gota a gota Mausi Martínez
Seres queridos Teresa de Pelegrí / Dominic Harari
Sólo un ángel Horacio Maldonado
Sr. y Sra. Smith Doug Liman
Stealth, la amenaza invisible Rob Cohen
Super escuela de héroes Mike Mitchell
Super size me Morgan Spurlock
Terror en Amityville Andrew Douglas
The company Robert Altman
Tiempo de valientes Damián Szifron
Tiempo de volver Zach Braff
Tierra de los muertos George A. Romero
Tómallo con calma F. Gary Gray
Un año sin amor Anahí Berneri
Un buda Diego Rafecas
Un loco amor Sergio Castellitto
Un minuto de silencio Roberto Maiocco
Un Santa no tan santo Terry Zwigoff
Una mujer infiel Tod Williams
Una suegra de cuidado Robert Luketic
Vereda tropical Javier Torre
Vida en Marte Néstor Frenkel
Vida en pareja François Ozon
Vidas cruzadas Paul Haggis
Virgen a los 40 Judd Apatow
Voces del más allá Geoffrey Sax
Voces inocentes Luis Mandoki
Vuelo Nocturno Wes Craven
Wallace y Gromit. La batalla de los vegetales Nick Park
Whisky Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll
Whisky Romeo Zulu Enrique Piñeyro
Winnie Pooh y el pequeño efelante Frank Nissen
XXX 2: estado de emergencia Lee Tamahori
Yesterday Darrell Roodt
Zatoichi Takeshi Kitano

Las mejores

1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	

La peor

--

Datos personales

APELLIDO Y NOMBRE
EDAD
OCUPACIÓN
E-MAIL
LOCALIDAD

Fotocopie esta página (si no quiere perderla) y envíela a:

Lavalle 1928, 1.º piso
(1051) Ciudad de Buenos Aires
 o por fax al **4952 1554**
 o por e-mail a **elamanteencuesta2005@yahoo.com.ar**

Enfermeras y enfermedades

por Jaime Pena

Javier Porta Fouz puede estar tranquilo: en *La vida secreta de las palabras* no suena Coldplay. Pero como Isabel Coixet es una cineasta muy cool, en los numerosos interludios musicales que cada dos por tres puntúan poéticamente su película sí podemos oír, por ejemplo, a Antony & The Johnsons. ¿Hay una música más cool en pleno 2005?

La vida secreta de las palabras es la historia de una enfermera (Sarah Polley) con un pasado misterioso, pero que se adivina traumático, desplazada a una plataforma petrolífera del Mar del Norte. Allí deberá atender a un herido (Tim Robbins, con cara de despidado y postrado en una cama la mayor parte del metraje) con múltiples quemaduras por todo su cuerpo y temporalmente ciego. Sus lesiones son sólo físicas –y, claro, metafóricas (sic); las de su enfermera son mucho más profundas y consecuencia directa de la guerra de la antigua Yugoslavia. Cuando llegue el momento de desnudarse ante Tim Robbins –momento que, dependiendo de la paciencia del espectador y del propio Robbins, llega con mayor o menor tardanza, pero que llega, al fin y al cabo estas películas se construyen por y para ese momento nuclear–, la enfermera nos mostrará las cicatrices que cubren su cuerpo y confesará su horrible pasado.

Isabel Coixet realizó hace dos años *Viaje al corazón de la tortura*, un documental de gran torpeza y prueba fehaciente de que la directora de *Cosas que nunca te dije* o *Mi vida sin mí* se encuentra como pez fuera del agua en empresas que exigen algo más que una mera imitación del cine indie de moda, antes el norteamericano, ahora el dichoso Dogma (además de los certificados, Von Trier y sus compinches tendrían que haber patentado este estilo para cineastas perezosos). El documental, como ahora la ficción que parece retomar parte de sus experiencias, estaba centrado en el trabajo del Consejo Internacional para la Rehabilitación de las Víctimas de la Tortura (IRCT), institución cuya sede se encuentra en Copenhague. No era necesario que *La vida secreta de las palabras* concluyera en tierras danesas. Ya nos habíamos dado cuenta mucho antes de que su referente era *Breaking the Waves*.

La enfermera que nos propone Jaime Balagueró en *Frágiles* también habla inglés y la interpreta Calista Flockhart. La platafor-



El de la izquierda es Segura en *Torrente 3*. Al lado, Sarah Polley atiende a Tim Robbins en *La vida secreta de las palabras*.



ma petrolífera a punto de cerrar es ahora un hospital infantil que vive sus últimas horas en la Isla de Wight y en el que “suceden extraños acontecimientos”. El rodaje de los exteriores tuvo lugar en Reading y, dado que la película de Coixet se rodó en Irlanda, uno llega a preguntarse si ambas enfermeras no habrán quedado algún día para tomar un té y discutir sobre sus distintas especialidades: la enfermería en el cine de terror frente a la enfermería en el melodrama con ribetes políticos. Hay que reconocer la originalidad de los planteamientos argumentales de las tres películas de Balagueró, en esta nueva propuesta una fuerza misteriosa –no voy a develar más, pero, insisto, esta es una historia de enfermeras– que quiebra los huesos de los niños del hospital. No se puede decir lo mismo de sus rutinarias, en ocasiones incompetentes y siempre tópicas resoluciones. Y es frustrante comprobar cómo el presupuesto de una superproducción española sólo alcanza para rodar una vulgar serie B de terror yanki.

En los mismos días en que la Unesco abre la puerta a un marco legal efectivo a la anhelada excepción cultural, ahora transformada, poco importa, en “diversidad cultural”, el cine español contribuye al debate con dos ambiciosas propuestas rodadas en inglés con vocación “internacional”. Aquellos que reivindican la diversidad cultural se tienen que conformar con *Torrente III: El protector*, que en su primer fin de semana de estreno congrega a 1.380.000 espectadores. La crítica y

la industria miran, avergonzados, hacia otro lado. Los que reclaman que el cine español debe buscar a su público y los que defienden aquella máxima según la cual “más vale honra sin barcos que barcos sin honra”. Lo que ocurre, llevamos tiempo insistiendo, es que el cine español carece de barcos (público) y de honra (calidad) y cuando el 2005 acabe, llegado el momento de hacer números, Segura habrá contribuido mucho más que León de Aranoa, Armendáriz o Coixet a redondear las cifras finales.

Que conste que siempre he preferido la versión godardiana del cine como hecho artístico antes que cultural, pero es preciso reconocer que, guste o no, *culturalmente*, Segura es más español que nadie. Y *Torrente III*, una de las pocas películas que habla de la España de hoy en día, aunque sea a través de los ojos de su fascistoide personaje protagonista. Como sus propios créditos no tienen recato en proclamar, la película está “mal escrita y peor dirigida”, pero es condenadamente divertida y no deja títere con cabeza, llamando a las cosas por su nombre: aquí las putas son putas y no “princesas”. Un inequívoco (sub)producto del esperpento nacional que debe más a Ozores que a Berlanga o Almodóvar y que *seguramente* resultará incomprensible para la mayoría de los espectadores foráneos, esos que Coixet o Balagueró tanto se esfuerzan en conquistar. Segura, al menos, ya ha demostrado que sabe estar a la altura de sus pretensiones. **[A]**

La madre virgen

Resulta que a mí me gustaba una pibita que no me daba bola. "No te preocupes, son todas iguales. Son todas putas", me dijo el Pelado, un pendejito, un vago que siempre andaba conmigo en la plaza. "No, las mujeres no son todas putas", le contesté. "¿Cómo que no?", me preguntó. "Las madres no son putas", le aclaré. "¿Acaso vos te creés que tu mamá no culeó con tu papá para que vos nacieras?", insistió él. "Tu vieja será una puta que se volvió a casar", le dije indignado al Pelado, porque su madre era viuda y se había vuelto a casar pocos días antes. Me enojé y lo cagué a trompadas. Casi lo mato. Pero me quedé pensando y la fui a ver a mi mamá. Yo ya había tenido algunas experiencias... claro, más bien manuales, pero no sabía cómo se tenían los hijos. "¿Cómo se tienen los hijos?", "¿Cómo me tuviste a mí?", le pregunté. "Bueno... el médico me aconsejó unos alimentos...", trató de zafar mi vieja. "¡No, mentira, mentira, vos sos una puta, ya me dijeron cómo se tienen los hijos! ¡Vos culeaste con mi papá!", le grité en medio de una crisis de nervios. Fue uno de los días que más lloré en mi vida. ¿Cómo no iba a llorar si acababa de saber que mi madre era una "puta", que había culeado con mi papá y con Horacio? Si no, ¿de dónde el Horacito? Esas eran mis reflexiones y no podía parar de llorar. Las madres no pueden hacer el amor. Para uno, a esa edad, la madre debe ser virgen.

Leonardo Favio a Adriana Schettini

en **Pasen y vean - La vida de Favio**, Adriana Schettini, Editorial Sudamericana.

Plantel ideal

Juan Villegas, técnico de la Selección Nacional

"Hoy mis 23 para el Mundial serían estos (suponiendo que los lesionados se recuperan).

Los que están en **negrita** serían titulares.

Arqueros Lux, Abondanzieri, Constanzo.

Defensores Zanetti, Coloccini, Ayala, Gonzalo Rodríguez, Samuel, Milito, Sorín.

Medios Lucho González, Santana, Ponzio, **Mascherano**, Riquelme, Aimar, Kily Gonzalez, **Messi**.

Delanteros Castromán, Delgado, Tevez, Crespo, Saviola".

Top Five

de títulos estúpidos en los diarios de octubre

1. "Lo que más enoja a los argentinos es que alguien se cuele en la fila".

Clarín, 16/10.

2. "Pepe Soriano vive en la misma casa donde nació, vecina a la de Raúl González Tuñón".

Perfil, 16/10.

3. "Historias de corajudos: son abuelos y cibernautas".

Clarín, 2/10.

4. "Dos argentinos y un catalán se ganan la vida en Barcelona imitando al Che, Maradona y Gardel".

Clarín, 9/10.

5. "Kirchner entra en tierra de Duhalde, además caminando".

Ámbito Financiero, 4/10.



Evento cultural no cinéfilo del mes

Lucas Varela "Espacio Historieta" del Centro Cultural Recoleta.

Dibujante que hace cursos en *El Amante/Escuela*, al que miramos/admiramos en TXT y que es amigo de la diseñadora. Es un artista gráfico de influencias pop que publica regularmente en distintos medios de la cultura oficial (Grupo Clarín, Grupo de Revistas la Nación, Capital Intelectual, Comiqueando Press). Sus influencias abarcan el surrealismo, Little Nemo, el retrofetichismo, la psicodelia, el cómic under, la estética garage, el tiki lounge y la brujería satánica. Raramente la cultura oficial se da cuenta de que semejante subversión gráfica invade sus publicaciones.

Verdadero o falso

por Lucas Emiliano Martínez,
lector empedernido

1. James Whale y Edmund Goulding colaboraron como directores en el accidentado rodaje de **Hell's Angels** de Howard Hughes.
2. Además de actor, Jack Nicholson fue guionista y productor del western **The Shooting** de Monte Hellman.
3. Ningún film de la saga James Bond incluye la palabra "hell" en su título.
4. **Infierno en la torre** y **El coloso en llamas** son los títulos de estreno en español de una misma película.
5. Robert de Niro interpretó a Lucifer en un film de Alan Parker.
6. El film **Daylight** se estrenó en Argentina con el subtítulo "Infierno en el túnel".
7. Harvey Keitel nunca actuó en una comedia.
8. Warren Beatty compuso tres personajes diferentes en la película **El cielo puede esperar**.
9. No existe un film titulado **Hellzapoppin**.
10. Al Pacino nunca personificó al diablo en una película.
11. En **Mulholland Drive**, de David Lynch, se pronuncia la famosa frase "No hay banda".
12. Robert De Niro, Al Pacino y Harvey Keitel nunca trabajaron juntos en un film.
13. **Furia infernal** y **La dama regresa** fueron las únicas películas de Isabel Sarli no dirigidas por Armando Bo.
14. El film **Hellraiser** de 1987 tuvo más de cinco secuelas.
15. El primer nivel del infierno en **Los secretos de Harry** de Woody Allen estaba habitado exclusivamente por críticos de cine.
16. El western **La puerta del cielo** de Michael Cimino fue uno de los mayores fracasos comerciales de la historia del cine.
17. Ningún film con la palabra "hell" en su título ganó un Oscar como mejor película.
18. Por lo menos una película con la palabra "heaven" en su título ganó un Oscar como mejor película.
19. **Hellboy** es el quinto largometraje de Guillermo del Toro como realizador.
20. **Heaven Can Wait** de Warren Beatty es una remake de **Here Comes Mr. Jordan** de Alexander Hall y no de **Heaven Can Wait** de Ernst Lubitsch.

VERDADERAS

1, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 12, 14, 16, 17, 19 Y 20.

El sueño de los héroes

El sábado 29 de octubre se vivió un momento épico construido por titanes. En la final del campeonato de rugby, faltando escasos segundos, el CASI dio vuelta el resultado y se consagró campeón. Clímax encumbrado de una historia de 103 años, que en los últimos 20 sólo supo de sequías. Y le ganó al SIC, su archirrival, tri-campeón, candidato y contrapunto conceptual: representante del rugby computadora, de concentraciones serias y noches sin sorpresas. El CASI, joven e inexperto, sufrido y musical, candidato natural a ser vapuleado, y cuya esperanza residía sólo en la confianza de jugadores y técnicos, llegaba habiendo clasificando siempre en los últimos minutos. Sacando tackles y piernas de su voraz hambre de gloria, y jugadas inspiradas en su histórico repertorio de fantasías. Así, en los segundos finales, habían pasado las tres clasificaciones anteriores. Y, como siempre desde los inmemoriales tiempos heroicos de la humanidad, eso fue lo que marcó la diferencia esencial frente al resto: nobleza, hambre de gloria, talento y audacia. Aquello que convirtió a hombres comunes en héroes excepcionales.

Agustín Campero



Top Five

de títulos de películas en España
(compilado por Marcelo Pavazza,
The Man From Lugano)

1. **¡Jo, qué noche!**
After Hours, dir. Martin Scorsese.
2. **Dos chalados y un fiambre**
Men at work, dir. Emilio Estevez.
3. **Bitelchús**
Beetlejuice, dir. Tim Burton.
4. **...Y si no, nos enfadamos**
Altrimenti Ci Arrabbiamo, con Bud Spencer y Terence Hill.
5. **Cachitos picantes**
Picking Up The Pieces, dir. Alfonso Arau.

FUERA DEL CINE

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

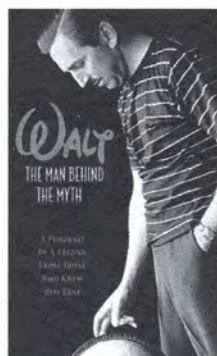
DVD ZONA 1

Un retrato animado

Walt, the man behind the myth
EE.UU., 2001, 117', **DIRIGIDA POR**
Jean-Pierre Isbouts. Documental
biográfico sobre Walt Disney.

Aunque en otro texto de este número (vaya uno a saber en qué página) digo sobre mí en forma ficcional que alguna vez comencé a denostar a Disney, cambiemos un poco: Disney era un genio, uno de los más grandes realizadores cinematográficos de la historia, un creador de formas casi tan importante como Alfred Hitchcock, diga lo que diga Truffaut. Alrededor de su figura hay una enorme cantidad de malentendidos. Lo que queda claro es que, aunque no parezca, Walt Disney era una personalidad sumamente compleja: por un lado, un tío bueno que mimaba a los buenos ciudadanos y despertaba los buenos sentimientos. Por el otro, un empleador durísimo, casi tiránico, con una visión indiscutible que dominaba todo el resto. No es cierto, por otra parte, que no permitiera la creación libre de sus artistas. Lo permitía hasta cierto punto, allí donde se encontraba con el límite de su voluntad, siempre férrea. Lo más increíble de *Walt, the man behind the myth* es que utiliza una cantidad increíble de material de archivo, películas caseras donde se ve al joven Walt como un loco que no para de moverse, alguien que siempre parece salirse del marco cotidiano y que busca de manera constante otro lugar. Un visionario que tenía la voz de Mickey, el cuerpo de Goofy y que, en el trabajo, padecía del carácter de Donald.

La película no tiene desperdicio. Si bien es bastante benévola, no esquiva asuntos como la huelga de los estudios a principios de los 40, ni la mirada torva de Disney ante los



Walt Disney: un visionario que tenía la voz de Mickey, el cuerpo de Goofy y que, en el trabajo, padecía del carácter de Donald.

consejeros militares que se le instalaron con ínfulas de productores cinematográficos en los estudios de Burbank. No hace silencio sobre sus depresiones constantes, sus agotamientos mentales, su idea de que el cine era, apenas, un estadio en una visión que llevaría a una utopía tecnológica hoy usurpada por los mercachifles. Tampoco su desapego constante al dinero: Disney no es el capitalista tacaño de cierta iconografía poco enterada, sino alguien que no pensaba cuánto debía gastar para cumplir su sueño. La curiosidad máxima de la película es que, por todos los medios, el discurso trata de morigerar la personalidad mercurial del personaje y no lo logra. En una escena vemos que construyó el más apasionante tren de juguete en el jardín de su casa –y sentado en el segundo vagón aparece, ni más ni menos, Samuel Beckett–; en otra, que cuando se dedicó a moverse un poco se dedicó al más peligroso de los deportes, el polo; en un partido contra la selección argentina –la llevaban de gira a Hollywood para jugar con magnates– algún

Behety o cosa así le encajó un bochazón en el cuello que lo hizo sufrir toda la vida (capítulo omitido en las hagiografías que hablan de la relación entre D y la Argentina: no, el tipo no copió nada para hacer Bambi, pero aquellos que creen que el Tío Walt era un cuco capitalista, no sé qué pueden pensar si nuestra más rancia aristocracia casi lo pasa a degüello). El documental se va construyendo de estos episodios en filigrana que le dan otra dimensión a Disney y lo definen como lo que realmente era: un soñador enajenado, a mitad de camino entre el campo de maíz y la biblioteca pública, dueño de una visión de absoluta coherencia que, por un deseo fáustico (si se hubiera dejado llevar, el Demonio rabelaisiano de *Fantasia* podría ser su verdadero retrato), lo fue expulsando de la creación de imágenes. Los episodios finales de la película intentan “cerrar” una historia de la manera más convencional posible, pero lo que vimos antes, si tenemos una mirada apenas inteligente, lo hace imposible. En el final, colaboradores y amigos tienen algún recuerdo de Walt. El más inteligente es Chuck Jones, que trabajó unos meses durante la concepción de *La Bella Durmiente*. Jones enfrenta a Walt –amigo de toda la vida, como solían serlo todos los creadores de dibujos animados– y le dijo que el único puesto divertido en la empresa era el de, claro, Walt. Y se fue. Así de férrea era la visión de un hombre que supo frecuentar la compañía de poetas, pero que decidió ser el único versificador en su propia tierra. **Leonardo M. D'Espósito**

Disparate cósmico

Guía del viajero intergaláctico

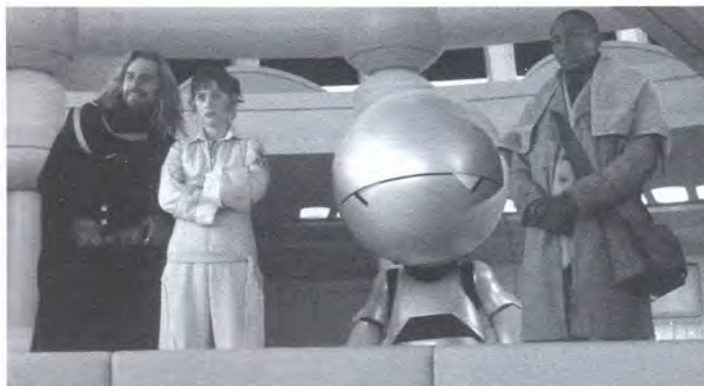
The Hitchhiker's Guide to the Galaxy

EE.UU., Reino Unido, 2005, 109'.

DIRIGIDA POR Garth Jennings. **CON** Martin Freeman, Mos Def, Sam Rockwell, Zooey Deschanel, Warwick Davis, John Malkovich y las voces de Stephen Fry, Alan Rickman y Helen Mirren. (Gativideo)

The Hitchhiker's Guide to the Galaxy nació en 1978 como una radionovela de la BBC escrita por Douglas Adams, guionista de algunos episodios de la serie de culto *Doctor Who* y del *Flying Circus* de Monty Python. Debido a su descomunal éxito, Adams escribió una serie de novelas (vendidas como "una trilogía en cinco partes") y también hizo una miniserie para televisión en 1981 y un videojuego en 1984. Los intentos de llevarla al cine fueron varios y datan desde comienzos de los 80, cuando Ivan Reitman iba a filmarla con Bill Murray como protagonista, pero el proyecto fue desechado en favor de *Los cazafantasmas*. Recién este año pudo verse la versión fílmica de esta serie que parodia a todo tipo de exponentes de la cultura pop, en especial el cine de ciencia ficción, pero Adams no pudo llegar a ver su proyecto concretado, ya que murió de un ataque al corazón en 2001.

Guía del viajero intergaláctico, la película, fue dirigida por Garth Jennings, gran director de videoclips como aquel inolvidable plano secuencia que iba para atrás y para adelante y de adentro hacia afuera que fue "Imitation of life" de REM. Sin haber tenido acceso a las versiones anteriores de la serie, uno no puede saber con exactitud cuán fiel o no es el film a la creación de Douglas Adams —aunque el guión está basado en uno suyo—, pero eso no importa, ya que estamos ante una película única y original,



¿La verdad del universo? En la **Guía del viajero intergaláctico**.

con muchas ideas y cuyo humor jamás decae.

La famosa *Hitchhiker's Guide to the Galaxy* es una especie de *wikipedia* universal, un libro que revela todas las verdades del universo, salvo una, "la respuesta a la vida, el universo y todo lo demás" (*sic*), aquella que se encuentra en una computadora milenaria llamada Deep Thought (que tiene la voz de Helen Mirren) en el lejano planeta Magrathea. En realidad, la respuesta la saben todos (es "42"), pero nadie sabe qué significa. Es por eso que el "Presidente del Universo" (un Sam Rockwell desatadísimo), un tipo con dos cerebros, uno malvado y el otro tan extremadamente estúpido que para poder pensar necesita ponerse

un casco con un exprimidor en la punta y que alguien le exprima un limón, decide autosequestrarse y secuestrar una nave espacial para encontrar la pregunta que corresponde a dicha respuesta.

Mientras tanto, en la Tierra, más precisamente en un pueblito de Inglaterra, vive un hombre llamado Arthur Dent (Martin Freeman) cuya casa está a punto de ser derribada por el gobierno para construir un viaducto y cuyo planeta está a punto de ser destruido por los Volgones (una raza extragaláctica bastante desagradable que según la *Hitchhiker's Guide* carecen de sentido del humor y son los terceros peores poetas del universo —la primera era una chica de Sussex

cuya obra fue destruida a tiempo—). Un amigo suyo, Ford (Mos Def), quien en realidad es un extraterrestre de la galaxia de Betelgeuse y autor de la *Hitchhiker's Guide*, logra rescatarlo antes de que la tierra se destruya, y es así como, luego de un veloz pero tortuoso paso por una de las naves volgonas, terminan en la nave que secuestró Zaphod Beeblebrox, el presidente del Universo, quien resulta ser "semi-medio-hermano" de Ford (si bien Ford es negro y Zaphod es blanco, "comparten tres de sus madres"). En la nave también se encuentran Marvin el androide paranoide, un robot maniaco depresivo interpretado por Warwick Davis y con la voz de Alan Rickman, y Trillian, una chica terrícola que casualmente Arthur había intentado levantarse sin éxito en una fiesta la semana anterior. Todos ellos terminarán buscando la tan mentada Pregunta a la tan mentada Respuesta.

Si todo esto les pareció un disparate absoluto, es sólo una pequeña muestra del desenfreño que tiene la película, que también incluye una religión que cree que la creación del universo fue causada por el estornudo de un ser llamado "El Gran Arkleconvulsión Verde" —cuando rezan, en lugar de decir "Amén" dicen "Hachús"—, una secuencia musical al comienzo cantada por delfines y una especie de minisable láser (que emite el mismo sonido que el sable láser de *Star Wars*), que en realidad es un cuchillo que tuesta el pan mientras lo corta.

Guía del viajero intergaláctico es un film que desborda tanta originalidad que a uno le dan ganas de salir corriendo a conseguir las novelas y la miniserie porque no puede imaginarse la cantidad de ideas que deben tener, teniendo en cuenta todas las que hay aquí sólo en 109 minutos. Y también es bello visualmente, con una enorme cantidad de escenarios y criaturas (creadas por la compañía de Jim Henson) inolvidables. **Juan Pablo Martínez**

El rey que quería ser superhombre



Elvis encerrado por unas piernas en **Prisionero del rock**.

Prisionero del rock

Jailhouse rock

EE.UU., 1957, 96', **DIRIGIDA POR** Richard Thorpe, **CON** Elvis Presley, Judy Tyler, Mickey Shaughnessy, Vaughn Taylor, Dean Jones. (AVH)

¡Viva Las Vegas!

Viva las Vegas!

EE.UU., 1964, 85', **DIRIGIDA POR** George Sydney, **CON** Elvis Presley, Ann-Margret, William Demarest, Nivky Blair, The Jubilee Four. (AVH)

Cuando era un niño era un soñador. Leía historietas y era el héroe de la historieta. Veía películas y era el héroe de la película. Todo sueño que haya soñado se ha vuelto verdad cien veces...

Elvis Presley

Allá por 1965, en el libro de ensayos sobre la historia del cómic llamado *The Great Comic Heroes*, había un texto donde el autor, el historietista Jules Feiffer, se exhibía sobre Superman y cómo el kryptoniano, a pesar de ser considerado el modelo arquetípico de supertipo, se diferenciaba de

todos los demás sujetos en calzas. La tesis de Feiffer (sí, sí, esa misma que rompía el clima en *Kill Bill* vol. 2 y que Tarantino "tomó prestada") sostenía que Superman no se volvió Superman, no hubo un accidente que le diera sus poderes, sino que Superman nació Superman y que su verdadero disfraz, el que ocultaba su realidad, era su álter ego Clark Kent. Algo similar a lo sostenido por Feiffer sucede con la carrera actuarial de otro superser: Elvis Presley. El Rey en fílmico parece comprimido, como puesto a la luz de una kryptonita que sólo deja ver sus límites, como actor en este caso, y que demuestra la miopía por parte del mismo Elvis y los mercachifles involucrados en sus películas a la hora de (no) ver su poder como mito o, peor aún, reducirlo a *el éxito del momento*. Su exagerada -31 films- y breve vida actuarial -13 años- sólo logra reflejar la falta de visión que existió en lo que respecta al oriundo de Tupelo y su presencia en la pantalla grande. Sus películas suelen ser relatos clásicos protagonizados por un "rebelde con causa" o "el galán que se enamora" que carecen de

ideas visuales, de libertades, que trasladen la potencia del Elvis cantante. Incluso en su film más logrado, *Flaming star*, donde casi por única vez se nota la presencia de un realizador (el director de *La invasión de los usurpadores de cuerpos*, Don Siegel), el personaje interpretado por Presley parece una mala fotocopia de su imagen como ídolo musical. El Elvis actor es Elvis/Clark Kent. Un diablo en disfraz.

Feiffer finalizaba su ensayo escribiendo que los cómics eran "basura" y que la "basura" era algo bueno, incluso necesario. Obviamente, el historietista lo decía de forma irónica tomando de los pelos a la ¿habitual? (y ya poco interesante) discusión sobre cultura alta versus cultura baja. De las películas de Elvis podría decirse lo mismo pero dejando la ironía en el congelador. Aún así, la reciente edición local de *Prisionero del rock* y de su mayor éxito comercial, *¡Viva las Vegas!*, permiten una operación que bien podría haber imaginado Feiffer respecto de Superman y sus muchas identidades secretas: observar el carácter centrípeto que la figura de Elvis generaba incluso cuando

aún no se tenía noción de su importancia en la historia del pop y el rock, como su figura de deidad musical lo convertía en un ser aislado, imaginado, proveniente de un lugar que, como Krypton, nunca existió.

En *Prisionero del rock*, uno de sus primeros films, Elvis es Vince Everret, un ex convicto que descubre tras rejas su talento musical y que llega, con una compañía discográfica que crea junto a su futura enamorada Peggy, a la cima (es decir, Hollywood). Con la estructura clásica de una película deportiva (surgimiento desde el barro, ascenso, caída y ascenso final), el film arrastra cada situación y actuación en pos de ver al Rey "fajando al malo", "bardeando a los ricos" y "apretándose a la chica". Y, obviamente, desplegando su nueva banda de sonidos, ya pronto a ser editada.

¡*Viva las Vegas!*, filmada siete años después que *PdR*, es la historia de Lucky Jackson, un corredor de autos de pocos recursos económicos -la pobreza suele ser una constante en los personajes interpretados por el cantante-, cuya adicción a la velocidad quita el sueño a la chica de sus sueños (Ann Magret). Cada escena de ¡*Viva...* es una excusa para, nuevamente, ver a Elvis en tal o cual situación donde la posición de la cámara, el ritmo del montaje y la falta de un rigor -o de una exageración- jamás logra envasar la esencia de la escena en cuestión sea esta una serenata, un proto musical o una carrera de bólidos en el desierto.

El lugar donde mejor se puede observar los confines en los que Elvis fue encerrado en su período actuarial es el documental que registra su vuelta, en 1971, a los escenarios, *Elvis: That's the way it is!*, proyectado en el Bafici 2003. En el film de Denis Sanders la cámara se somete a Elvis/Las Vegas/Superman y no viceversa, logrando así capturar todo aquello que no lograron traducir nunca las ficciones del Rey: su libertad, su vitalidad y su atómica energía. **Juan Manuel Domínguez**



El pelotón chiflado

Stripes

EE.UU., 1981, 106' (versión original), 126' (versión extendida). **DIRIGIDA POR** Ivan Reitman, **CON** Bill Murray, Harold Ramis, John Candy (LK-Tel)

El éxito de *Stripes* claramente dio pie al subgénero "locadé-mico", cuyo exponente más conocido es *Locademia de policía*. Esto es, un grupo de pelmazos inútiles metidos dentro de una institución que terminan siendo héroes. *Stripes* trata de dos amigos que se unen al ejército básicamente porque no tienen nada mejor que hacer, y allí se encuentran con más gente que está allí por la misma razón. Lo que sorprende de la película (la gran cantidad de situaciones graciosas y *one-liners* citables en una película dirigida por Ivan Reitman en su mejor momento y con Bill Murray y John Candy no debería sorprender a nadie) es la crítica mordaz hacia toda la institución militar. *Stripes* la muestra como algo nefasto; todo el tiempo los protagonistas están intentando huir, se rebelan, y en medio de esa anarquía, cuando llega el momento de agarrar las armas, "salvan el día" sin matar a una sola persona. La edición en DVD que lanzó LK-Tel es excelente. La película se ve y se oye como nunca, y viene en dos versiones: la estrenada en cines y una versión con 20 minutos más, lo que resulta en un film de 126 minutos, duración para nada recomendable en una película así, aunque entre esas escenas agregadas se encuentra una excelente en la que Murray y Harold Ramis huyen del ejército en un avión de paracaidistas. El DVD también contiene un interesante comentario de audio de Reitman y el coguionista y productor Dan Goldberg, y dos divertidos documentales que hacen de esta una gran edición de una muy buena y olvidada película. **Juan Pablo Martínez**



Novia y prejuicio

Bride and prejudice

Reino Unido/EE.UU., 2004, 110', **DIRIGIDA POR** Gurinder Chada, **CON** Aishwarya Rai, Martin Henderson, Nadira Babbar (Gativideo)

Adaptando muy libremente la novela de Jane Austen (de allí el juego de palabras con el título original: *Pride and prejudice* se transforma en *Bride and prejudice*), esta producción occidental intenta emular algunas de las constantes del cine nac & pop hecho en la India. Algo así como *Bollywood goes Hollywood*. Los resultados dejan bastante que desear, en varios niveles. En principio, los números musicales típicos del cine indio no funcionan demasiado bien en idioma inglés, y es claro que los realizadores no querían un film con subtítulos. Como consecuencia, las canciones se transforman en una suerte de monstruosidad multiétnica. Lo mismo ocurre con la historia, que transcurre en diversas locaciones del gran país asiático, los Estados Unidos y el Reino Unido. El problema aquí está relacionado con el tono: detrás del melodrama y el romance, el film se propone como plataforma de discusión sobre diferencias culturales y raciales, pero la insistencia en los lugares comunes y el exotismo desnudan muy pronto su calidad de imposible amalgama diseñada para el "consumidor internacional" (¿existirá tal cosa?). Lo cierto es que *Novia y prejuicio* tiene una razón de ser esencial: trasladar a su protagonista Aishwarya Rai, ex Miss Mundo y una de las más grandes estrellas del firmamento Bollywoodense, a las pantallas del cine norteamericano. La veremos pronto en una de romanos junto a Colin Firth y como compañera de reparto de Brendan Fraser en el próximo film de Roland Joffé. ¿Hablamos del cachet? **Diego Brodersen**



Pateando y gritando

Kicking and Screaming

EE.UU., 2005, 95', **DIRIGIDA POR** Jesse Dylan, **CON** Will Ferrell, Robert Duvall, Mike Ditka, Kate Walsh (AVH)

La Nueva Comedia Americana cree que hay una película en cualquier parte y que el elemento central es el personaje. Conciencia loable y productora de real libertad creativa, tal argumento a veces no alcanza para construir una película. En *Pateando y gritando* el núcleo es Will Ferrell, un maniaco entrenador de fútbol (nuestro fútbol) infantil. Imaginen las variantes entre ese personaje y ese universo, y fácilmente tendrán la película. En este caso, como suele suceder en el cine cómico de Chaplin a la fecha, nos concentramos en cómo ese personaje —y para el caso de Ferrell, una fuerza de la naturaleza— transforma o es transformado por su entorno. Aquí se combinan entonces esa tradición y la búsqueda del absurdo de la NCA. Pero el problema es que todo el peso de ese universo cae en las espaldas del cómico. Establezcamos esta diferencia: en las mejores películas de la NCA, el universo absurdo preexiste al personaje, de modo que se multiplica el efecto jugando con un personaje increíble en un universo increíble. *Zoolander*, *A night at the Roxbury*, *El reportero* y *Los rompebodas* funcionan según ese criterio. No así *Pateando...* Lo cual no implica que no haya buenas secuencias (el descubrimiento de nuestro héroe de las posibilidades de la cafeína es notable), además de la participación de Robert Duvall, que siempre es un placer. El gran problema es que para disfrutar un poco de la película tenemos que soportar —literalmente— una gran cantidad de elementos forzados, metidos con calzador, más que inútiles, inocuos. **Leonardo M. D'Espósito**



Llamame Peter

The life and death of Peter Sellers

EE.UU., 2004, 126', **DIRIGIDA POR** Stephen Hopkins, **CON** Geoffrey Rush, Charlize Theron (AVH)

Película mimética por excelencia, no sólo porque los actores imitan y sacan a la perfección a los personajes famosos que deben interpretar, sino porque reviste algunas de las mismas cualidades que su objeto de estudio. Según la película, Peter Sellers era una persona insoportable, de un egocentrismo insuperable, capaz de maltratar infinitamente a sus seres cercanos ("queridos" sería una palabra que no se aplica) y de ser a la vez manipulado como si careciera de cerebro. La película es igualmente insoportable y tonta que él, centrándose en lo peor de su persona y al mismo tiempo tratando de salirse pretenciosamente de lo que mejor le hubiera sentado, el chismerío a la *E! True Hollywood Story*. Como hizo Sellers en más de una película, Geoffrey Rush interpreta varios papeles, replicando en pequeñas apariciones a sus esposas, madre, padre y directores con que trabajaba, en un juego de espejos que se hace tedioso. Para el interés del espectador cinéfilo, John Lithgow como Blake Edwards y Stanley Tucci como Stanley Kubrick hacen sus personificaciones con destreza. La tesis de la película es que *Desde el jardín*, una de sus últimas actuaciones y la que lo consagró como actor "serio", fue el papel soñado para él, el que lo definía, ya que retrataba a una persona que carecía totalmente de personalidad. La película —ésta, la que sale en DVD— es una producción para la televisión y ganó una enorme cantidad de premios. La edición no tiene bonos interesantes. **Gustavo Noriega**

Wild Bill



Bill Murray nació el 21 de septiembre de 1950, pero fue recién a los 27 años que dio su gran salto, cuando se integró al elenco de *Saturday Night Live*. Ahí duró tres años, y durante su paso por el programa, luego de una pequeña aparición en *The Rutles*, telefilm que parodia a la historia de los Beatles y cuenta con varios miembros de Monty Python, tuvo su primer protagonismo en cine. Se trató de *Meatballs*, la primera de las grandes comedias que hizo Ivan Reitman con Bill Murray, típico film de "campamento de verano" pero completamente desquiciado, tal vez el mejor exponente junto con *Happy Campers* de Daniel Waters –que es todo un homenaje a *Meatballs*– de un subgénero con muy poco para rescatar. Pero *Meatballs* se ponía por encima de las "summer camp movies" gracias a su absoluta anarquía y a la presencia de estos dos nuevos talentos de la comedia que eran Murray y Reitman. *Meatballs* es una película muy poco conocida en Argentina ya que nunca se tuvo acceso a ella, pero en EE.UU. fue un éxito que dio lugar a varias mediocres secuelas que no tenían ni a Murray ni a Reitman. Otro film inédito aquí fue el siguiente que protagonizó Murray, *Where the Buffalo Roam*, dirigida por Art Linson, que no es otra cosa que la primera adaptación que

se hizo de la novela *Fear and Loathing in Las Vegas*, del recientemente fallecido Hunter S. Thompson, con Murray interpretándolo, y es infinitamente superior a la horrible *Pánico y locura en Las Vegas* de Terry Gilliam.

La película que lo confirmó como uno de los genios de la comedia moderna fue *Caddyshack*, estrenada aquí como *Los locos del golf*, escrita y dirigida por su amigo Harold Ramis y coguionada por su hermano Brian Doyle-Murray (un excelente comediante de perfil muy bajo). *Caddyshack* se convirtió con el tiempo en todo un clásico, y es considerada como una de las películas con mayor cantidad de *one-liners* citables. Hace unos años, estando de invitado en *SNL*, Murray protagonizó un divertidísimo sketch que era una especie de infomercial que vendía un libro de "frases de *Caddyshack*", que explicaba qué frase utilizar en cada situación cotidiana. En 1988 *Caddyshack* tuvo una secuela bastante olvidable, ya sin Murray.

Luego de una aparición en un film hecho a base de trailers apócrifos de películas llamado *Loose Shoes*, que no cuenta con buenas referencias, Murray se reunió con Reitman para hacer *El pelotón chiflado* (ver aparte). En 1982 hizo un papel secundario en *Tootsie*, pero su mayor éxito llegó en 1984 con *Los cazafantasmas*, de Reitman. Lo extraño es que Murray, habiéndose convertido en una superestrella, nunca perdió su bajo perfil, y casi siempre eligió bien sus papeles.

La razón por la cual aceptó protagonizar *Los cazafantasmas* fue para que Columbia Pictures le permitiera llevar adelante su proyecto más personal: una adaptación de la novela *El filo de la navaja*, de W. Somerset Maugham. El film fue dirigido por John Byrum y tenía guión del mismo Bill, y a pesar de ser bastante buena, fue un fracaso absoluto debido a que se lo había encasillado mucho a Murray como cómico y nadie quería verlo haciendo un drama (lo cual ahora suele ser exactamente al revés; los dramas protagonizados por comediantes tienden a ser exitosos porque se piensa que es la única manera de que un actor

despliegue su talento). A ese film le siguió una aparición en *La tiendita del horror*, de Frank Oz, *Los fantasmas contraatacan*, interesante agguarnamiento de *Un cuento de Navidad* de Dickens dirigido por Richard Donner, *Los cazafantasmas 2*, muy buena secuela bastante menospreciada, y su debut como director junto a Howard Franklin, *No tengo cambio*, otro film subvalorado.

Luego comenzó la década del 90 con un quinteto de películas que se encuentran entre lo mejor de su carrera (y algunas de ellas, entre lo mejor de la década). Se trata de *¿Qué tal Bob?* de Frank Oz, la perfecta *Hechizo del tiempo* de Harold Ramis, *Una mujer para dos* de John Mc Naughton, *Ed Wood* de Tim Burton y *Kingpin*, la mejor película de los hermanos Farrelly, donde interpreta a un jugador de bowling malvado y con un peinado ridículo.

Sus dos siguientes films, *Larger Than Life* y *The Man Who Knew Too Little*, que aquí fueron directo a video, eran bastante menores pero se dejaban ver por Bill. Pero luego llegaron sus inolvidables apariciones en los films de Wes Anderson, su abogado en la incomprendida *Criaturas salvajes*, su desopilante Bosley en *Los ángeles de Charlie* y su Bob Harris de *Perdidos en Tokio*, que, aunque es evidente desde la primera vez que apareció en una pantalla, reafirman cada vez más que Bill Murray es uno de los más grandes actores de la historia del cine.

Juan Pablo Martínez

Bill Murray en DVD

The Rutles: All You Need is Cash de Eric Idle y Gary Weis, 1978 (Zona 1)
Meatballs de Ivan Reitman, 1979 (Zona 1)
Where the Buffalo Roam de Art Linson, 1980 (Zona 1)
Los locos del golf Caddyshack de Harold Ramis, 1980 (AVH)
Loose Shoes de Ira Miller, 1980 (Zona 1)
El pelotón chiflado Stripes de Ivan Reitman, 1981 (LK-Tel)
Tootsie de Sydney Pollack, 1982 (LK-Tel)
Los cazafantasmas Ghostbusters de Ivan Reitman, 1984 (LK-Tel)

El filo de la navaja The Razor's Edge de John Byrum, 1984 (Zona 1)
La tiendita del horror Little Shop of Horrors de Frank Oz, 1986 (Zona 1)
Los fantasmas contraatacan Scrooged de Richard Donner, 1988 (AVH)
Los cazafantasmas 2 Ghostbusters 2 de Ivan Reitman, 1989 (LK-Tel)
No tengo cambio Quick Change de Bill Murray y Howard Franklin, 1990 (Zona 1)
¿Qué tal Bob? What About Bob? de Frank Oz, 1991 (Gativideo)
Hechizo del tiempo Groundhog Day de Harold Ramis, 1993 (LK-Tel)
Una mujer para dos Mad Dog and Glory de John McNaughton, 1993 (LK-Tel)
Ed Wood de Tim Burton, 1994 (Gativideo)
Locos por el juego Kingpin de Peter y Bobby Farrelly, 1996 (Zona 1)
Larger Than Life de Howard Franklin, 1996 (Zona 1)
El teatro de la vida The Man Who Knew Too Little de John Amiel, 1997 (AVH)
Criaturas salvajes Wild Things de John McNaughton, 1998 (LK-Tel)
Tres es multitud Rushmore de Wes Anderson, 1998 (Zona 1)
Abajo el telón Cradle Will Rock de Tim Robbins, 1999 (Zona 1)
Ser o no ser Hamlet 2000 de Michael Almereyda, 2000 (Zona 1)
Los ángeles de Charlie Charlie's Angels de McG, 2000 (LK-Tel)
Osmosis Jones de Peter y Bobby Farrelly, 2001 (AVH)
Los excéntricos Tenenbaum The Royal Tenenbaums de Wes Anderson, 2001 (Gativideo)
Perdidos en Tokio Lost in Translation de Sofia Coppola, 2003 (AVH)
Coffee and Cigarettes de Jim Jarmusch, 2003 (Zona 1)
Garfield de Peter Hewitt, 2004 (Gativideo)
Vida acuática The Life Aquatic With Steve Zissou de Wes Anderson, 2004 (Gativideo)

QUÉ ME ALQUILO

por Juan P. Martínez

Gilmore Girls: la primera temporada completa

EE.UU., 2000, 945' (6 discos)

CREADA POR Amy Sherman-Palladino y David Palladino (AVH)

Si bien la serie va por su sexta temporada y en EE.UU. está por editarse la quinta en DVD, aquí recién se lanza la primera. Es una de las más gratas sorpresas que nos deparó la televisión post-Seinfeld. En este caso no se trata de una sitcom sino de lo que comúnmente se conoce como "serie dramática", pero esto es sólo porque los episodios duran una hora. Lo que tenemos aquí es una galería de personajes excéntricos de un pueblito de Connecticut, con dos protagonistas (madre e hija que se llevan sólo 16 años y son mejores amigas) inolvidables. Pero lo mejor de esta serie son sus diálogos, siempre ácidos y desopilantes, con un alto nivel de cinefilia y melomanía.

Seinfeld: temporadas 5 y 6

EE.UU., 1993-1995, 550'

(4 discos cada una)

CREADA POR Larry David y Jerry Seinfeld (LK-Tel)

Todos los fanáticos de *Seinfeld* sabemos que con cada nueva temporada la serie se fue haciendo cada vez más brillante, así que es bueno saber que se están editando las temporadas con velocidad y de a dos. Aquí tenemos algunos de los momentos más altos de la Mejor Serie de la Historia, como el episodio "The lip reader", en el que Marlee Matlin interpreta a una novia sorda de Jerry que George utiliza para que le lea los labios a su ex novia en una fiesta, pero confunde la frase "sweep together" (barrer juntos) con "sleep together" (dormir juntos), y "The pie", aquel en el que Elaine descubre que hay en una tienda un maniquí idéntico a ella.

Millennium: temporadas 1, 2 y 3

EE.UU., 1996-1999, 950'

(6 discos cada una)

CREADA POR Chris Carter (Gativideo)

En pleno apogeo de *Los expedientes X*, Chris Carter, su creador, vio como algo redituable el crear otra serie. El resultado fue *Millennium*, mucho más oscura y lúgubre que los *X-Files*, pero también más hermética. Es por eso que no trascendió, y fue cancelada luego de tres temporadas. El gran Lance Henriksen interpreta a Frank Black (bautizado así por el vocalista del grupo Pixies, del cual Carter es fanático, y un personaje mucho más apasionante que Mulder y Scully), un ex agente del FBI que se dedica a resolver enigmas relacionados con la pronta llegada del Apocalipsis. Esta es la oportunidad de apreciar una de las series más subvaloradas de los últimos tiempos.

Loco por ti: la colección

Mad about you: the collection

EE.UU., 1992-1999, 491' (4 discos)

CREADA POR Paul Reiser y Danny Jacobson (LK-Tel)

Luego de las pobres ventas de las dos primeras temporadas de esta gran serie protagonizada por Helen Hunt y Paul Reiser en los Estados Unidos, debido a un boicot de los fans por la mala calidad de imagen y sonido que tenían, Sony decidió no lanzar las cinco temporadas siguientes y editaron esta caja, un *Greatest hits* de episodios de la serie elegidos por sus propios protagonistas. Si bien hay algunos inolvidables, en especial el último, con una genial aparición de Janeane Garofalo, esperemos que alguna vez salgan todas las temporadas tanto allá como aquí.

QUÉ ME COMPRO

por Diego Brodersen

El sello Universal acaba de lanzar en los Estados Unidos el box set *Alfred Hitchcock: The Masterpiece Collection*, un objeto imperdible para todo aquel que desee poseer varias de las mejores obras del Maestro en formato digital. Va el listado de las catorce películas que componen la caja en orden de realización: *Saboteador*, *La sombra de una duda*, *Festín diabólico*, *La ventana indiscreta*, *¿Quién mató a Harry?*, *El hombre que sabía demasiado*, *Vértigo*, *Psicosis*, *Los pájaros*, *Marnie*, *Cortina rasgada*, *Topaz*, *Frenesí* y *Trama macabra*.

Afortunadamente, no se trata de un mero relanzamiento de títulos ya existentes en el mer-

cado, sino que cada uno de los films ha sido remasterizado y recubierto de una succulenta capa de extras. Otra buena noticia: todos los discos incluyen subtítulos en español, con la excepción de *Festín diabólico*, *¿Quién mató a Harry?* y *Los pájaros*. Las razones, desconocidas. El precio ronda los 80 dólares en los mejores sitios de venta, pero si dividimos el total por quince (el set incluye un disco extra dedicado exclusivamente a más material adicional), termina resultando una verdadera baratija. Si a eso le sumamos un librito de 36 páginas con textos y fotografías, estaremos de acuerdo en que *The Masterpiece Collection* es el regalo ideal para pedirle a Papá Noel.

QUÉ ME BAJO

por Leonardo M. D'Espósito

Los muchachos peluchistas todos nunca bajaremos los episodios enteros del *Muppet's Show* genial por esos grandes muñecos que supieron conquistar la imaginación del pueblo sin dejarlo respirar.

Buscaríamos en el eMule... Piggy y René, cuánto valén* Figaredó, el gran Gonzó son alegría al por mayor.

No buscar en el eMule esa palabra querida Muppets completa y sabida: cien archivos a bajar,

parodia y sátira exacta más ternura sin igual, este show es lo más grande en televisión mundial.

Henson, Henson, qué grande sos, Piggy y René, cuánto valén* Figaredó, el gran Gonzó son alegría al por mayor.

*Licencia poética.



Dos en uno



Tim Burton's Corpse Bride

Danny Elfman
Warner Music

El *cadáver de la novia*, la película, hace del pasaje del mundo de los vivos al mundo de los muertos, su mezcla y su confusión, un nudo central del relato. En *Corpse bride*, la imperdible banda de sonido (edición nacional, precio no disparatado), ese nudo se hace visible en el quinto track del cd. La parcialmente jazzera "Remains of the Day" parece romper con el clima de la banda sonora, mayormente cultora de una bella tristeza sombría. "Remains of the Day", la canción del bar de la tierra de los muertos, tiene algo de sombrío pero alegre, ¿se entiende? Teatral, cabaretera, bochinchera, ideal para un desfile de Halloween decadas atrás en New Orleans. Danny Elfman se divierte cantando, y no es ninguna novedad. Elfman fue el líder de Oingo Boingo, grupo con varios años de existencia pero más activo allá por los primeros 80, cuando el espacio para una formación new wave, con algo de teatral y con dosis de humor (y con alguna resonancia de los Talking

Heads) era mayor. En 1984 Elfman llegó incluso a editar un disco solista llamado *So Lo* ("solo", ¿cachai?). Si bien *So Lo* tiene algo del estilo de Oingo Boingo, está más fechado, clavado en el sonido más demodé de la época, con algún exagerado bajo sintetizado y cierta sensación de música chiclosa. Igualmente algo de simpático hay en el álbum. Y si no, miren la tapa:



Como podrá apreciarse, los esqueletines y otros monstruitos estaban ya en el universo de Elfman un año antes de su primera colaboración con Tim Burton en *La gran aventura de Pee Wee*.

Pero volvamos a Oingo Boingo, que está lejos de ser un muerto en el pasado de Elfman (así como Devo es un interesante pasado para otro compositor de bandas sonoras: el músico de todas las películas de Wes Anderson, Mark Mothersbaugh). Las canciones de Oingo Boingo conectan con parte del mejor espíritu pop de los 80, con cierta liviandad saltarina y festiva, y con un sonido lejos de haberse oxidado por completo. En realidad, y como un destino prefijado para Danny Elfman, el primer trabajo de Oingo Boingo (al principio llamado *Mystic Knights of the Oingo Boingo*) fue una banda de sonido: para la película *Forbidden Zone*, clásico de culto y ópera prima de Richard

Elfman, hermano de Danny e ideólogo inicial del grupo. Aquí la tapa del disco del primer trabajo como compositor para cine de Danny E. (que además tenía un papelito como diablo en la película):



Oingo Boingo luego aportaría canciones para varias películas de los 80 que gastarían los cabezales de nuestras primeras videocaseteras, como *Despedida de soltero* (con Tom Hanks) o *Fast Times at Ridgemont High* (*Picardías estudiantiles*, con Sean Penn y dirigida por Amy Heckerling), y sobre todo *Totalmente salvaje* (*Something Wild*, una de las mejores películas de Jonathan Demme). La canción de Oingo Boingo presente en la película de Demme es una de sus mejores, "Not my slave". Y de paso, vaya una recomendación para el disco de *Totalmente salvaje*, que incluye también a los Fine Young Cannibals:



En fin, que la banda de sonido de *El cadáver de la novia* tiene la maestría del Elfman 2005 para hacer música triste, melancólica, gótica y burtoniana con

reminiscencias de *El joven manos de tijera*, *El extraño mundo de Jack* y de algunos de los pasajes más sombríos de *Batman vuelve*, con un piano solitario y romántico, coros etéreos y un perturbador clavicémbalo. Y combina esa maestría con otra: la del Elfman creador de canciones pop que mezclan varias influencias. Es decir, que la banda de sonido de *El cadáver de la novia* es un solo disco pero a la vez es doble (y con bonus tracks al final) porque tiene a los dos Elfman: el que esperan los seguidores del sonido de las películas de Burton y algo del Elfman de Oingo Boingo, con las calaveras y diablitos del sonido de "Remains of the Day". Y como final, una tapa de un disco de Oingo Boingo, uno llamado nada menos que *Dead Man's Party*, que incluía la canción de *Weird Science* (*Ciencia loca*, con Kelly LeBrock y dirigida por John Hughes). Tipo coherente (o con una doble coherencia) este Danny Elfman.



Javier Porta Fouz

música y libros
callao y corrientes

próximamente
Zivals Rosario,
Corrientes 826, Rosario, Santa Fe

ZIV
ALS

TANGO
STORE
COM

CORREO

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRIBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Gustavo

Te escribo para felicitarte por la valiente nota sobre la película *Iluminados por el fuego* (te aclaro que no la vi y no está en mi agenda de pendientes).

Es muy bueno que después de 25 años de ese ridículo y estúpido conflicto empecemos a plantearnos que dicho territorio tal vez nunca sea nuestro. No me olvido la ridícula manipulación a la que nos sometimos y sometieron en 1982 (yo comenzaba la escuela secundaria y me comí totalmente el discurso). Dejemos de lado el ridículo nacionalismo que nos obliga a pensar que tenemos que ser condescendientes con el cine argentino sólo porque sea argentino...

Muchas gracias,

ESTEBAN LO PRESTI

Gustavo

Recién leí tu crítica a *Iluminados por el fuego* en el sitio. Si bien todavía no vi la película (prejuicios, el boca en boca), tu crítica parece entender muy bien el discurso y las falencias de la película y sus realizadores. Pero lo que me sorprendió fue el último párrafo. Es difícil encontrar en estos tiempos preguntas como las tuyas, que dejan de lado los nacionalismos y se animan a sugerir lo que pocos hacen. De verdad el cine es poderoso.

Abrazo,

JOAQUIN BILBAO

Señores de El Amante

Es la primera vez que me atrevo a escribir a un medio, pero sinceramente me encantó el final de la nota, más allá de la película, sino tu reflexión final, estoy absolutamente de acuerdo con lo que escribiste, las Malvinas no son parte mía, sí mi territorio y cada persona que habita en él, con mi mismo idioma y mi cultura.

FABIANA CAMPAGNA

A Fernando Noriega (sic)

Aún con la certeza de que este mensaje será ignorado, mi corazón me impulsa a enviarlo de todas formas.

Dice usted: "El mapa del mundo se terminó de dibujar

hace un tiempo y en unas islas cercanas a nuestra costa viven ciudadanos ingleses, en paz, sin más pretensiones que continuar pacíficamente con la monotonía de sus vidas. ¿Está mal?"

Me pregunto si usted es un provocador consciente o un ignorante. Qué diría si oyese: "El mapa del mundo se dibujó hace tiempo, y que estos hombres de color negro quieran venir a España a quitarse el hambre es ofensivo a las pretensiones legítimas de un pueblo europeo de vivir sin pobres alrededor". Pensaría que hay una dosis de perversión y de injusticia, pues su frase es perversa, injusta y cómplice.

Que las relaciones internacionales se rijan por la fuerza no justifica *per se* la configuración de las mismas. Últimamente se incorporan en las relaciones internacionales términos como "configuración ilegítima" de territorios y gobiernos, "abuso de autoridad", etc. Estas figuras no han generado sus pares en el derecho internacional, lo que permite aún hoy que Estados Unidos invada países por petróleo, o que las Islas Malvinas pertenezcan a Gran Bretaña.

Que una cosa exista, SEA, como la ocupación, la pobreza, la INJUSTICIA, como concepto global, no implica la aceptación feliz de la misma.

Vergüenza debería darle, señor Noriega.

FERNANDO MESTRE

Señores de El Amante

Leí la crítica que hace Noriega a *Iluminados por el fuego* y al llegar al final de sus reflexiones, donde se hace o nos hace un par de preguntas, no me queda más que preguntarme: ¿es inglés este opinólogo?

HUGO JOSE PAIVA

Estimado Gustavo

No voy a empezar con la consabida frase "los sigo desde el primer número, etc., etc...". Yo en realidad los sigo desde el... ¡cuarto número! (aunque después le compré los anteriores a Haydée, creo). Han pasado muchos años desde que empecé con estas lecturas. Años en que los amé y los odié, creo que por partes iguales. Tantas veces quise escribirles

para comentarles lo que la lectura de sus artículos me provocaba (nunca mejor empleado el término), pero, claro, fui postergando y postergando la escritura, mintiéndome a mí mismo: el mes que viene... y así lo que en un primer momento era una verdadera fiebre por leerlos (devoraba la revista en unas horas, sin soltarla hasta que la terminaba) fue dando paso a un sentimiento más maduro pero menos pasional, creo. En el camino quedaron tantos colaboradores, tantas notas fantásticas (y de las otras también) que, estuviera uno de acuerdo con ellas o no, estimulaban la visión de esas pelis, que a veces parecían inalcanzables en Mar del Plata, lugar que en invierno se parece más a un pueblo que a una ciudad mediana. Cuántas veces intenté verlos por la tele, en la posada del irlandés (¿se llamaba así?) o escucharlos por la radio, con Bobby Flores o con quien fuera. Ustedes representaban para mí lo que siempre había sentido con relación al cine, la pasión, su defensa, el entusiasmo porque cada vez más gente fuera a ver ese film que uno creía haber descubierto...

Notas como las tuyas en defensa de la emoción y las lágrimas en el cine (yo también moqueo a menudo) o la de John Wayne, que en realidad era sobre tu hermano. Las crónicas de Q & Flavia, las razonadas argumentaciones de aquél (matemático al fin), el diccionario del profesor Russo, las peleías de Bernades y Pagés, las recomendaciones del hombre con sombrero...

Lógicamente, uno va estableciendo complicidades y/o afinidades. Mi gusto por el fantástico y por el terror cuajaba más con tus opiniones, pero siempre había algo, aún en los críticos más alejados de mi gusto, que me hacía ver un costado oculto de alguna película, o una perspectiva diferente para comprender mejor otra. Luego empezarían los cambios (y los recambios generacionales), algo que lógicamente ha transformado la revista.

Yo por mi parte sigo leyéndolos, ahora con mi domicilio en otra ciudad balnearia, Palma de Mallorca, a la cual lógica-

mente no llegan tampoco las pelis que no llegaban a Mar del Plata. ¡Y esto es el primer mundo! Además de que lo que para Argentina es una amenaza latente o no tanto, aquí ya es una pavorosa realidad. Me refiero al maldito doblaje, que cada vez se adueña en mayor medida de las carteleras. Ahora sólo algún tanque *muuuuy* grande (y a veces ya ni esos) puede que tenga alguna copia en versión original subtitulada. Salvo los cines Renoir, por lo menos aquí en Palma, es casi imposible no ver, pongamos por caso, a T. Cruise en *Collateral* hablando con la voz de algún conocido comediante de la TV española y con un acento digno de algún personaje de Sacristán.

Para ir cortándola con este plomífero mail, dos cosas más, que en realidad son las importantes:

(a) Sabiendo de tu debilidad por J. Connelly, te recomiendo que veas esta página: jenniferconnelly.net. Está hecha por un loco fanático de la chica. Carrera, biografía, fotos (muchas) y panegíricos varios. Pero lo más sorprendente, por lo menos para mí, fue un link con el enigmático título de "Fernandez Photos", en donde hay unas que, sí, parecen conocidas... sí, son las que le sacó tu amigo el boga en aquella cumbre del baboseo (me encantó, por otra parte), que fue el reportaje que le hicieron cuando filmó en Argentina.

(b) El mes que viene voy al Festival de Sitges y se me ocurrió la peregrina idea de unir dos proyectos, ir a un festival que desde chiquito quise ver (ahora me queda Avoriaz, si sigue existiendo) y mandar una crónica pa' *El Amante*. En serio, si no tienen a nadie que lo cubra (¡que se enferme J. Penal!), yo gustoso me ofrezco a mandarles una crónica diaria, aprovechando las bondades de Internet, y si mi notebook no me falla.

Para otra oportunidad quedarán más comentarios sobre la actualidad de mi revista de cine favorita. Por cierto, el link de letras de cine no lleva a ninguna parte, bah, sólo a leer el índice de cada número

y ver las portadas. Estos son más fiacas que ustedes para publicar en la web. *Salutti a tutti*,

RODRIGO SESMA. DESDE PALMA

Señores de El Amante

A propósito de la nota "Pepas de chocolate", que aparece en el "Llegó tarde" del n.º 161, quiero aclarar que "los ríos de chocolate que parecen caca" de *Charlie y la fábrica de chocolates*, no le hicieron olvidar a Ezequiel Schmoller el chocolate que tenía guardado en mi bolsillo, porque me lo pidió en la mitad de la película.

ANDREA KLEINMAN

Señores cineastas

Si alguna vez les encargaran hacer una película de terror en Oriente (China, Corea, Japón), deben utilizar las siguientes imágenes para asustar al público oriental:

1. Chicas con pelos largos sobre la cara (esta es muy, muy, muy importante).
2. Gente metida en una bolsa (una bolsa que se mueve es imprescindible).
3. Movimientos *clíperos* (si el fantasma no se mueve acelerando-desacelerando, la velocidad no sirve).
4. Líquidos asquerosos (los fantasmas deben escurrir agua podrida, baba verde, o algo que se le parezca).

Siguiendo estos cuatro *tips*, se les asegura una promisoría carrera en la lejana Asia, siempre y cuando no olviden exportar las películas a Occidente.

PATRICIO GARCIA

Amigos de El Amante

Les escribo desde Santa Fe Capital para decirles que compro mensualmente la revista desde el año 98. Desde entonces, he albergado la esperanza de que en alguna oportunidad publicaran algo (no sé, aunque sea una pequeña nota) sobre la mejor actriz de todos los tiempos: Sissy Spacek. Soy consciente de que no existe una sección de la revista dedicada especialmente a los actores pero, desde mi condición de fiel lector, les ruego: ¡por favor, reivindiquen a esta actriz con mayúsculas

que bien se lo merece! De paso, no estaría mal darla a conocer un poco más a las nuevas generaciones entre tanta pedorrada de malos actores dando vuelta. Desde ya, muchas gracias. Por otro lado, quiero solidarizarme con Roberto (el que detesta las Merengadas) diciéndole que el nombre de las benditas galletitas que no recuerda es Sorbona (sí, yo también soy un melancólico incurable y, personalmente, reivindico otras galletitas: ¿alguien se acuerda de las Aventura, esas rellenas que tenían tapitas de un sabor neutro, por no decir semi-salado? ¿Qué pasó con ellas? ¿Están extintas como las Melba en su tamaño original?). Perdonen, lectores intolerantes, pero no estamos intentando que la revista cree un sector gastronómico, sólo se trata de que el cine también esté acompañado de estos grandes placeres. Saludos y espero que publiquen mi correo (el próximo tal vez sea de corte más intelectual).

EZEQUIEL MAYA

Estimado Noriega

Todo bien con el cine, pero lo que hace *El aura* con el teléfono celular (código) y el llamado telefónico en mitad de la noche en ese mismo teléfono son decisiones imperdonables a la hora de forzar y hacer avanzar la trama. Más aún si te ufanas de tener un guiño de hierro y de ser un tipo hiperracional. Por lo demás, coincido. Salud,

Orgullo y prejuicio

Gustavo, te pregunto: ¿pensás que *El Amante* alcanzó su techo con el último número? Ojalá que no. Pero... ¡lo parió! (frase típica de mi abuela), qué hermosa que está la revista, en todo sentido. Uno podría sentir envidia por cómo les va en lo que hacen, pero no, porque *EA* es de todos y entonces me siento orgulloso por ser parte de esto, un orgullo que me hace, por ejemplo, "ensancharme" cuando voy leyendo la revista en el colectivo o en la cola del banco, porque tengo algo en mis manos que es especial, que tiene historia y que no se parece a nada conocido.

El número de octubre es

realmente poderoso: enorme, ecléctico, original, valiente. Nada raro en *EA*, pero esta vez la mezcla resultó explosiva y se mandaron un número que los pinta de pies a cabeza; pasar de los muñecos de plastilina a John Waters y después a Malvinas puede poner nervioso a más de uno que se tope con ustedes por primera vez, pero el "Ojo Amante" entrenado sabe que todo es parte de lo mismo y que son coherentes justamente allí donde deben serlo: en la pasión y la rabiosa honestidad.

Sólo así se explica el párrafo final de tu crítica a

Iluminados..., la ternura de LMD'E para hablar de tecnología y animación, y bueno... lo de Porta Fouz ya no es noticia, ¡lo parió!, cómo admiro al susodicho.

Además, decididamente el rediseño le vino muy bien a la revista, por si hiciera falta, leerla también es un placer estético.

Sin embargo, coincido con el lector Roberto absolutamente: el correo de lectores no está hoy a la altura del resto, le falta tremenda chispa, la mitad más una de las cartas son iguales, aburridas, impersonales, sin riesgo alguno. Perdón... ustedes nos enseñaron otra cosa, ¿qué pasó? Decir que los lectores de *EA* son ídem en su vida es muy prejuicioso, lo sé, pero digamos que no están demostrando lo contrario.

Futuros momentos importantes para *El Amante* serán el balance de este año que, aprovechando el cambio de diseño y el momento de gloria que atraviesa la revista, supongo que vendrá muy renovado. Y además se vienen los 15 años, epa... ¿Habrá fiesta de 15? Estaremos en todas...

Abrazos,

LUCAS EMILIANO MARTINEZ

El Gabinete del Dr. Burton

Tim nos regala con *Corpse bride* otra narración digna del universo del cual es creador. Nadie puede omitir los rasgos, las situaciones (repletas de tragedia burtoniana) que se hacen presente en el mundo que transitan Victor, Victoria y la novia. Todo está muerto en el mundo de los vivos y todo emana vida

en el mundo de los muertos. El gran Tim vuelve a la mirada irónica, indicando cómo cualquier ser humano puede estar bien muerto en vida si así lo desea. Victor es un claro ejemplo de ello; un personaje tan introvertido y melancólico que da asco. En *TCB* todo es binario; un modelo de dos componentes que nunca opta por generar un proceso adecuado (burguesía versus aristocracia, vivos versus muertos).

Cuando parece que emerge el proceso de relación, todo se diluye en segundos (los muertos emergen del otro mundo causando el caos como si fuese una parodia al mundo de Romero). Como si fuera poco, uno termina comparando la obra (inevitablemente) con *The nightmare before Christmas* de Selick: la técnica del stop-motion; la música del Todopoderoso Elfman (porque a esta altura el señor ya sabe cómo generar climas dotando a la imagen de un componente musical perfecto). Es en esta comparación en donde *The nightmare before Christmas* eclipsa a *El cadáver de la novia* (sé que las comparaciones son odiosas, pero a veces, necesarias). Es que en *El extraño mundo de Jack* se opta por un modelo ternario que genera un proceso más que interesante (la tierra de Halloween, la tierra de Navidad y la tierra de los vivos). Ningún elemento abandona al otro, porque el abandono generaría tragedia (imposible no tener fiesta de navidad o de Halloween en el mundo que nos toca habitar). Pero tampoco se podría reemplazar una fiesta

por otra (ya ven las situaciones de desorden y caos que provoca el señor Jack al relevar momentáneamente de su cargo a Santa). En definitiva, en ambos films el orden se reestablece por necesidad.

Otro punto es el rol protagonista: Jack es más que interesante (el Rey Calabaza en persona, dotado de magia, poder, y altamente alienado en un mundo al cual pertenece). Victor en cambio es muy opaco: "pero es digno personaje burtoniano, muy afligido; no es como Jack, que es un *grosso*", me dijo un amigo un día. Lamento decir que Jack genera en la memoria del espectador un recuerdo mucho más perdurable que Victor; el cual nos remite al Césare del film alemán expresionista de Robert Wiene, aunque las diferencias son inmensas.

Si Césare era un autómatas al servicio del nefasto Dr. Caligari, Victor es un opaco personaje agobiado por la cotidianidad del mundo que habita, sumado a la estrategia de un Dr. Burton un poco agotado en ideas.

La verdad es que siempre disfruté de Tim (al máximo); incluso lo defendí frente a aquellos que no perdonan sus manifestaciones lumínicas en *Big fish*, o su homenaje paródico en *Mars attacks*. Pero (siempre hay algún "pero") considero que con *Charlie...* Burton nos dio magia para un buen tiempo y no había necesidad (al menos por ahora) de darnos otro film dotado de su ya clásica estética. En fin, el Dr. Burton abrió su gabi-

nete y nos lanzó otra criatura; algunos la disfrutaron, otros ya la olvidaron. Es que es fácil de olvidar, porque hay un rey dando vueltas por ahí que opaca la historia de las dos "V" y la novia. Un Rey Calabaza algo aburrido, pero que sabe que tiene el poder de recordarnos a nosotros, espectadores, que está más vivo que el mismo Victor, el cadáver y el mundo binario en el que se narran las desventuras de estos últimos. Igual, respeto la crítica de Javier, que supo dar una mirada más que interesante del film.

Saludos, gente de *El Amante*,
EZEQUIEL VILLARINO

Hola, románticos

Acá todo llega muy tarde, tardísimo. Así que no fue sorpresa, cuando unos amigos me dijeron de ir a ver *El aura*, que yo aceptara inmediatamente. Fue su estreno y luego de leer sobre ella, me dije casi tranquilo: "hoy voy a ver buen cine". Pues ni chicha ni limonada. Todo comenzaba normal, mucha gente en la sala. Algunos comiendo desesperadamente sus pochochos, así no hay malas caras mientras transcurre la película... Pero parece que todo fue un tanto en vano. Todo va demasiado bien, y era de esperarse, después de la muerte del *fucking* Dietrich (que no es más que un fantasma que sigue a todos en el resto de la película) todo se vuelve embolante y uno termina pensando de qué forma puede desparramarse en la butaca para fumarse de mejor

forma la última peli de Bielinsky.

Es de pura picardía ir al sur con tanto verde y hermoso paisaje y terminar haciendo muy pocos planos abiertos (aunque cabe reconocer que están casi todos buenos, destacando esa parte que el auto se queda estancado, y Darín con Fonzi comienzan a contarse intimidades).

La fotografía, un tanto difícil de entender, o es que como yo no estoy en la vanguardia, no "cacé" ninguna. Más que nada, me molestó sobremedura ese pedacito de diez segundos donde el personaje de Manuel Rolda se está desgarrando de dolor y Darín se acerca y de pronto aparece un poste en primer plano; una mierda, la verdad. Aunque, por supuesto, no me voy a poner a enumerar todo lo que no me gustó. Me creí el único desubicado con mala cara, pero miraba alrededor y todos estaban con una mueca. La mayoría nos sentimos estúpidos (porque nos trataron así) de las insignificantes trivialidades dadas a lo largo del relato.

Sigo en esta madrugada con una incógnita más grande que el Acertijo en *Batman*, pero aprendí algo importante. Mejor dicho, volví a darme cuenta de que las opiniones (buenas o malas) son opiniones, y nunca debería dejarme influenciar por ellas. Ah, Pablo Cedrón actúa de puta madre. Saludos,

SEBASTIAN DI SIERVO

Demuestra tu ingenio.



Observa con atención estos dibujos. Busca cuál de las siluetas en negro es exactamente igual a la figura N° 1. Tu puedes ser más inteligente de lo que crees.

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CINERAMMA®

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

ASOCIATE HOY

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

OTRA COSA

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

Las bodas del cielo y el infierno

El cadáver de la novia

Corpse bride

EE.UU., 2005, 76'

DIRIGIDA POR Tim Burton y Mike Jonson,
CON Johnny Depp, Helena Bonham Carter,
Emily Watson, Christopher Lee.

Comienzo con las preguntas que, tras formulármelas y formulármelas a mis compañeros de redacción, motivaron esta columna.

¿Qué razón de ser tiene la inclusión de ese gusano que sale una y otra vez de la cabeza de la novia cadáver y que se constituye en uno de los personajes más demagógicos e insoportables que hayamos visto desde el Jar Jar Binks de *Episodio I*? Además, ¿por qué la facilista anacronía jazzera y cool en un cuento de terror decimonónico? Mi respuesta es que Tim Burton le está haciendo a su cine lo que a su pelo: la permanente. El espontáneo revoltijo *freak* de su cabellera, así como la radical oscuridad que imperaba en sus películas se volvieron marcas de estilo cristalizadas, o lo que es peor, sólo marcas: etiquetas para el cada vez más dulzón romanticismo de la factoría Burton. El aliento trágico de las obras mayores ya no sopla en sus películas o, si lo hace, ya no hiela la sangre como antes.

Claro que no creo que eso pase porque ya no sea capaz de conseguirlo, sino porque ha decidido morigerarse. Y eso es lo que molesta, lo que huele mal, lo que chirría de sus últimas películas. O lo que, no sin aprensión, Ezequiel Schmoller denomina madurez en el perfil del director que apareciera en el número anterior de *EA*. Evidentemente, su capacidad para ver el absurdo monstruoso del mundo está intacta, y ese prólogo siniestro en el universo asfixiante, hipócrita y banal de los vivos lo demuestra. Pero el problema de *El cadáver de la novia* se suscita cuando aparecen en patota la novia cadáver, los muertos y todo el más allá. Así como el problema de las últimas películas de Burton reside en el uso cada vez más pintoresco, llamativo y superficial que hace de los elementos oníricos y sobrenaturales. Aquellos mismos seres o entes cuya soledad y diferencia le servían antes para exponer el horror de todo orden social, ahora solamente lo decoran o tejen alianzas con la más pedestre cotidianeidad. Acaso al gran Tim no le vendrían nada mal un buen corte de pelo, gomina y raya al costado. Para seguir siendo un *outsider*, digo. **Marcos Vieytes**

Oficios terrestres

Espejo para cuando me pruebe el smoking

Argentina, 2005, 100'

DIRIGIDA POR Alejandro Fernández Mouján.

Si para las vanguardias artísticas unir el arte con la vida era un grito de guerra, para el escultor Ricardo Longhini es una batalla concreta con los materiales. Cómo amalgamar baldosas rotas, balas de goma y cartuchos de escopeta en una idea de calle, enfrentamiento y nación que, literalmente, no se resquebraje. Que el asfalto resista una postura vertical o que una chapa oxidada pueda flamear como una bandera son sus principales desvelos. Esto lo llevará desde un depósito de barcos abandonados hasta una cuadrilla de obreros municipales que realizará, pavimentación de por medio, una "intervención urbana" tan buscada como auténtica. El documental de Alejandro Fernández Mouján desarrolla estos pormenores de manera narrativa: Longhini serrucha, suelda, martilla, se ensucia una y otra vez en su reducto privado lleno de maderas, piedras y cadenas. Los primeros planos realzan la belleza de los elementos —su textura y su peso— en una decisión de puesta en escena acertada al servicio de un personaje interesante. Y aunque tenemos la sensación de asistir a una lucha —nunca invisible o silenciosa— entre la materia y el concepto, el escultor evita interpretar su trabajo y pasa por alto estas diferencias.

Aunque en pequeña escala, *Espejo para cuando me pruebe el smoking* recuerda mucho a *Camisea* (2004), el excelente film institucional sobre la construcción de un gasoducto en medio de la selva peruana que la empresa Techint le encargó al documentalista Enrique Bellande y que se exhibió fuera de competencia en el último Bafici. En ambos casos se trata de películas de acción que nos participan de la fisicidad de las tareas y los objetos. La posibilidad de ver la realidad con ojos de escultor que nos brinda Fernández Mouján nos acerca a esa actividad casi febril en donde las ideas son cosas y las cosas son ideas. Tan concreto y material es el mundo para Longhini que en él la pobreza es una canilla con remiendos y la riqueza, la imagen de un smoking en un espejo. **Marcela Ojea**

Genuina y sin burla

Hechizada

Bewitched

EE.UU., 105', 2005

DIRIGIDA POR Nora Ephron, **CON** Nicole Kidman, Will Ferrell, Shirley MacLaine, Michael Caine, Jason Schwartzman.

Hace un mes que se estrenó y ya nadie se acuerda de *Hechizada*. Es de las películas menos logradas de Nora y Delia Ephron, creadoras de grandes comedias como *Tienes un e-mail* y *Sintonía de amor*. *Hechizada* no maravilla a nadie, pero no está nada mal. Ensayaré una tímida defensa. Empecemos por lo que no es: no es cínica como, por ejemplo, *Abajo el amor* de Peyton Reed. La de Reed era tan canchera y con tanta ironía y distanciamiento sobre la época en la que ocurría la historia, que tapaba la total falta de ideas para pensar algo nuevo sobre el pasado. Para sentir algo. El último toque de la moda es hacerse el ingenuo para sugerir que se está más allá de todo.

Todo lo contrario a *Hechizada*. Sí tiene un aire juguetón, pero no hay burla. Por sobre todo está el amor por la serie, o por la protagonista, Samantha. Y ese tema que se repite bastante en las películas de las Ephron, el de encontrar en obras del pasado un sentido. La conexión emocional con *Algo para recordar*, *Los doce del patíbulo*, *El bazar de las sorpresas* o, ahora, una serie de televisión de hace 40 años. Esas películas y esa serie significaron algo para ellas, y saben transmitirlo. Esa es la virtud que supieron aprovechar, encontrar algo que les guste, que les diga algo, y hacer películas sobre eso. Por eso *Hechizada* es genuina, un aire de nobleza que se nota sobre todo en su protagonista, Nicole Kidman, una perfecta Samantha. La inocencia de esta bruja de verdad es creíble por la vida que le aporta Nicole con su palidez y una marcación actuarial que la aleja de la frialdad de muchos de sus papeles anteriores. Will Ferrell no es un buen galán para ella. Quizá porque el hombre ideal de las películas de las Ephron sea todavía Tom Hanks, a quien todos le creemos cuando está al borde del llanto, y todavía no encontraron reemplazante a su altura. Va a ser difícil. La gama de emociones que expresa el cuerpo de Hanks, del desvalimiento a la simpatía pasando por esa melancolía que siempre está en él, no se encuentra en todos lados.

Manuel Trancón

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. A su vez, cada materia –tanto de primero como de segundo año– podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.

Materias de primer año

Teorías del cine 2
Historia del cine 2: Otras industrias
Crítica y críticos 1
Cómicos y comedia
Cine norteamericano clásico: Géneros y autores
Medios y escritura 1

Materias de segundo año

Documentales
Los géneros marginales
Nuevo cine argentino
Historia del cine 4: El cine independiente
Autores fuera de Hollywood
Medios y escritura 2

Director Gustavo Noriega

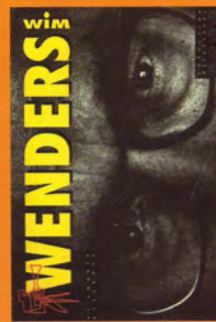
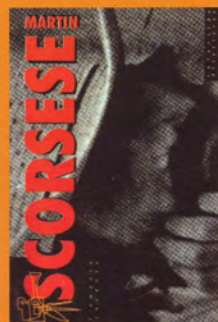
Profesores Diego Brodersen, Gustavo J. Castagna, Leonardo M. D'Espósito, Marcela Gamberini, Santiago García, Gustavo Noriega, Javier Porta Fouz, Eduardo Rojas, Diego Trerotola.

Para informes llamar al **4951-6352**
o escribir a elamanteescuela@fibertel.com.ar
Horarios, aranceles, programas en
www.elamante.com



EN NOVIEMBRE

Suscribite por 12 números
a **EL AMANTE**
y llevate un **libro** de regalo
llamá al tel/fax 4952-1554
o escribinos a
amantecine@interlink.com.ar



Y si vivís en otro país también podés recibir **EL AMANTE** en tu casa

Gastos de envío incluido

Mercosur u\$s 75, Resto de América u\$s 100, Resto del mundo u\$s 130

Envíanos un cheque en dólares a nombre de
Ediciones Tatanka S.A. a Lavalle 1928, 1º P
(C1051ABD) Buenos Aires.
Argentina.

O también podés hacerlo a través de Western Union.