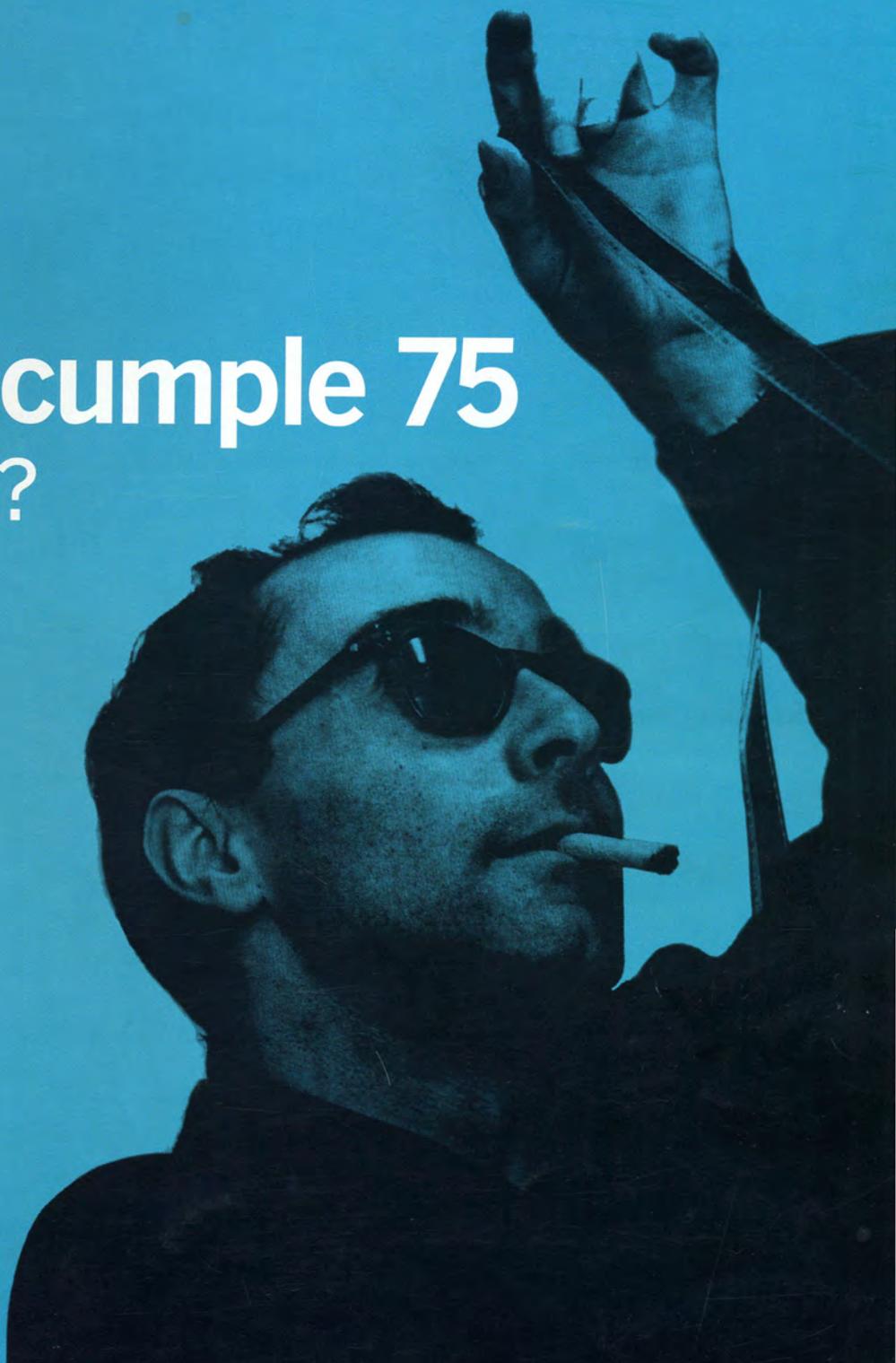


EL AMANTE CINE

Nº 163
DICIEMBRE
2005

Godard cumple 75 ¿Y dignifica?

Especial J.L.G.



+
EL CINE
QUE
ODIAMOS

En sus zapatos + Meykinof Entrevista con Carmen Guarini + Elizabethtown
+ El transportador 2 + El jardinero fiel + No mucho sobre el pibe mago +
San Sebastián + Valladolid + Cine y comida parte 2

ARG \$ 9,50
URU \$ 95
AÑO 15
ISSN 150636
0.0163
9 770329 260003

REVISTA **EL AMANTE CINE**

EN ESTAS FIESTAS REGALÁ AMANTES

PROMOCIÓN 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**



CON TODO DERECHO

Programa de ciudadanía porteña



El Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires profundiza su combate contra la desigualdad y la exclusión social.

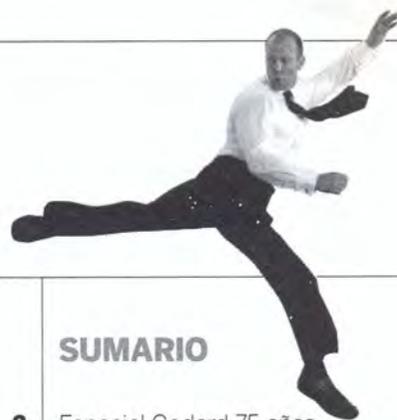
Con Todo Derecho es un sistema universal y directo de transferencia de ingresos que permitirá que todas las familias cubran sus necesidades básicas.

Con Todo Derecho tiene el firme objetivo de eliminar la indigencia y romper con la reproducción de la pobreza de generación en generación.

Inscripción desde el 28 de noviembre hasta el 23 de diciembre

Informes: en todos los CGP o llamando al 0800-777-6242

**Ningún hogar indigente en la Ciudad.
Ningún chico condenado a la pobreza.**



Las revistas no son como la gente. Eso es una obviedad, y hasta puede ser interpretado como que las revistas no son como la revista **Gente**. Y es que, por suerte, algunas no lo son. Decíamos que las revistas no son como la gente porque cumplen años de manera distinta. Cuando una persona nace, comienza a vivir su año "cero" (aunque es su primer año de vida), y a los doce meses cumplirá un año. Las revistas nacen y ya están en su año uno, y al cumplir un año entran en su año dos, y así sucesivamente. Es decir, la gente vive su año veinte cuando tiene diecinueve años cumplidos pero no dice "este es mi año veinte de vida" sino que dice "tengo diecinueve años". En el caso de las revistas no es así: las revistas dicen "este es mi año quince de vida", y en realidad tienen catorce años cumplidos. Todo este barullo es porque entramos en nuestro año quince, es decir, en este diciembre hemos cumplido catorce. Entonces, los festejos por los quince años, con vals y todo, serán en diciembre de 2006.

Igualmente, cumplir catorce años habilita no sólo a emborracharse teniendo en cuenta la connotación quinielera del número. Habilita a hacer algunos balances, a tener miradas generales. En los cumpleaños uno tiende a mirar cómo estaba el año inmediatamente anterior. En nuestro caso, hace exactamente un año estábamos viviendo algunos traumas, vinculados a cambios de importancia en la sociedad de la revista y en la organización, y con graves problemas en nuestra modesta economía. Con no poco orgullo podemos decir que hoy estamos mucho más contentos (decir tranquilos sería desconocer la energía y el nervio que corren por la sangre de estas páginas) y que tenemos muchos planes para el futuro, para un futuro que nos encontrará, como siempre, definiéndonos y jugándonos, para usar una comparación musical, por los John Coltrane y los Ramones del cine, por los Piazzolla y los Pappo, y no -volviendo el cine- por el tibio término medio de **Las invasiones bárbaras**, **Shakespeare apasionado**, **Patoruzito**, **Harry Potter** y su asociados.

SUMARIO

- 2 Especial Godard 75 años

- Estrenos**

- 16 En sus zapatos
- 18 Todo sucede en Elizabethtown
- 19 El jardinero fiel
- 20 El mercader de Venecia
- 21 Creep Polémica
- 22 El transportador 2
- 23 Meykinof
+ Entrevista con Carmen Guarini
- 26 Harry Potter y el cáliz de fuego
- 28 Contra la animación digital
- 29 Cachimba: Tango, un giro extraño; Vanidad
- 30 La vereda de la sombra. El noveno día, El lobo
- 31 Una vida iluminada; El exorcismo de Emily Rose; Bloqueo, la guerra contra Cuba
- 32 Oliver Twist. La película de Niní, Pueblo chico
- 33 El sur de una pasión, Dar de nuevo, Rosas rojas... rojas, La cueva
- 34 Polígono Sur, Gol!, Plan de vuelo, Chicken Little

- 35 De uno a diez
- 36 El cine que odiamos

- 42 San Sebastián
- 45 Valladolid

- 48 Dossier Cine y comida parte 2

- 50 Estrenos 2005

- 51 Desde España

- 52 Amores y anarquías

- 54 DVD
- 59 Música
- 60 Cine en TV

- 61 Obituario

- 62 Correo

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 Pena
Marcos Vieytes
Tomás Binder
Ezequiel Schmolter
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 9º piso. Bs. As.
Distribución en el interior
DISA S.A.
Tel. 4304-9377 / 4306-6347

JILG

75 AÑOS



De cine y de películas (y de Godard)

10 Y el hombre que siempre supo demasiado cumplió 75 años, el 3 de diciembre. Aquí, Jorge García viene acordándose de ese cumpleaños hace varios meses, y de él fue la idea de hacer este especial. La idea, pero ninguno de los artículos aquí presentes. Los que sí escribieron oscilan entre la admiración, el rescate de alguna zona particular de su filmografía y el rechazo hacia otra, más una puesta en duda de las reales influencias de Godard, con otros reclamos. Parece ser que siempre que se habla de Godard se habla de su cine, de sus declaraciones (aunque en un excelente artículo del número 101 de esta revista, Hugo Salas proponía la sana idea de callar a Godard) y de su influencia. Una influencia que no pocas veces se hace de un peso tal que llevó a un conocido crítico americano (que me dijo que no podía citar su nombre, tal el peso de Godard) a decir que el cine y el pensamiento sobre el cine sólo cambiarían de verdad a partir de la muerte de Godard. Como es notorio, el sujeto del cine

moderno por excelencia sigue vivo. ¿El cine ha cambiado con Godard vivo? No puede asegurarse con certeza, sobre todo si no sabemos qué cosa sería un cambio hoy y cuánta magnitud debe tener para ser considerado como tal. Lo que sí es seguro es que la influencia del Godard actual en el cine actual es muy poca. O por lo menos, menor a la que tuvo durante los 60 sobre el cine de esa década. Aunque, ojo, tal vez una afirmación así ya se haya topado con varios lectores que están pensando que en realidad la influencia del Godard actual en el cine actual es inmensa.

20 Dice Cristina Pujol en el prólogo de *Teoría y crítica del cine* (Paidós) que "es curioso comprobar diariamente cómo la forma en que se enseña y se piensa el cine en la universidad apenas tiene relación con el presente. Mientras antes se pensaban *juntos* el cine y el mundo, ahora *únicamente* se nos enseña a pensar el cine". Godard siempre ha pensado las dos cosas juntas, desde el

comienzo (la pregunta es si sigue haciéndolo, si quiere seguir haciéndolo, ver punto 60). El cine y el mundo o, mejor aun, el cine, la crítica y el mundo. La crítica de cine, la crítica del cine; la crítica del mundo, la crítica de mundo. Una crítica basada en el conocimiento del cine y haciendo cine, una crítica hacia el cine; una crítica a todo lo que se cruce, una crítica hecha basándose en todo lo que se encuentre en los archivos (godardianos) de la cultura occidental y vaya uno a saber de qué otros lares y galaxias. A los 19 años, Godard publicaba un texto llamado "Por un cine político" en *Gazette du Cinéma*, y su último párrafo era así: "Cineastas franceses que os quejáis de la falta de argumentos, ¿por qué no habéis filmado aún, ¡desventurados!, el reparto de los impuestos, la muerte de Philippe Henriot o la vida maravillosa de Danielle Casanova?". Es decir, cómo se distribuye el dinero del Estado, la muerte de un francés antisemita, anticomunista y del gobierno de Vichy, y la vida de una luchadora comunista de la resistencia

Estas son algunas tentativas en torno a los tres cuartos de siglo de JLG. Existen las películas de Godard y existe Godard, también se puede decir que existe el cine de Godard, pero... ¿pueden el cine de Godard y su valoración llegar a anular las propias películas? Al parecer, al autor le gustaba más el "cine de Godard" antes de esta celebración y de tener que hacer esta nota. **por Javier Porta Fouz (y otros)**

30 "Como ya lo demostró en *Sin aliento*, que era un canto a la anarquía, Godard improvisa sobre el terreno, se concede la facilidad de dejar sin correcciones la actuación de su mujer, la facilidad de poner en palabras las ideas del filósofo, la facilidad de recitar en la banda sonora (y no aclara quién habla) las estadísticas de la prostitución. En esto hay una voluntad de desobediencia a las normas del cine tradicional, un afán de libertad y de espontaneidad. A esta altura los defensores de la Nouvelle Vague aparecen defendiendo ese propósito como la gran renovación, como la nueva época del cine." Este fragmento (medio párrafo del anteúltimo) es de una larga crítica escrita en julio de 1963 sobre *Vivir su vida* (1962) por el crítico uruguayo Homero Alsina Thevenet. Fiel a su estilo, para llegar a la evaluación, a las "conclusiones", HAT previamente describe, analiza, contextualiza e interpreta precisa y largamente la película. El texto, titulado "El amor por Anna Karina", concluye así: "Pero

ese es un camino fácil para el artista. Lo difícil, y lo que mide realmente a un creador cinematográfico, es integrar todos los datos en un relato armónico y sentido, que progrese sin desviarse y que pueda tomarse en serio por su idea o por su emoción o por ambas. Aquí Godard se ha puesto a hacer un film que en algún sentido surge de entrecasa, sobre un personaje poco representativo que es, inequívocamente, un testimonio sobre los encantos y los límites de Anna Karina. Pero si tuviera que enfrentar temas más complejos, más rigurosos, más exigentes (como Bergman, o Visconti, o Fellini, o Satyajit Ray o Kurosawa), el realizador no saldría del paso con ese estilo juguetón, ufano de su propia espontaneidad, como el que muestra un buen conversador de sobremesa. En su film hay aciertos, y ese sabor de testimonio directo, elegido pero no elaborado, que ha sabido mostrar Bresson. También hay improvisaciones, apartes, larguezas y cortedades, propias de quien quiere destacarse por su desobediencia

a las armonías y los equilibrios que otros artistas creen necesarios".

40 Debo confesar que yo tampoco soy un gran fan de *Vivir su vida*, que tal vez esa sea la película que menos me apasiona del Godard del período inicial (hasta 1967, ver nota de Castagna). Mi película preferida de Godard es *El desprecio* (1963), seguida de *Masculino-femenino* (1966) y *Una mujer es una mujer* (1961). *El desprecio*, justamente, responde con creces a "las armonías y los equilibrios" de los que hablaba HAT. Con los años, *El desprecio* se ha convertido en una de las (o la más) estudiadas, recuperadas (es notable la edición doble en DVD de Criterion), revaloradas películas de Godard. Los siguientes son fragmentos de la introducción del libro de Michel Marie, un estudio crítico sobre *El desprecio* (búsquenlo con el título original, *Le mépris*), editado por Nathan en la colección Synopsis (no disponible en castellano por ahora): "Sexto largometraje de Jean-Luc Godard, *El despre-*

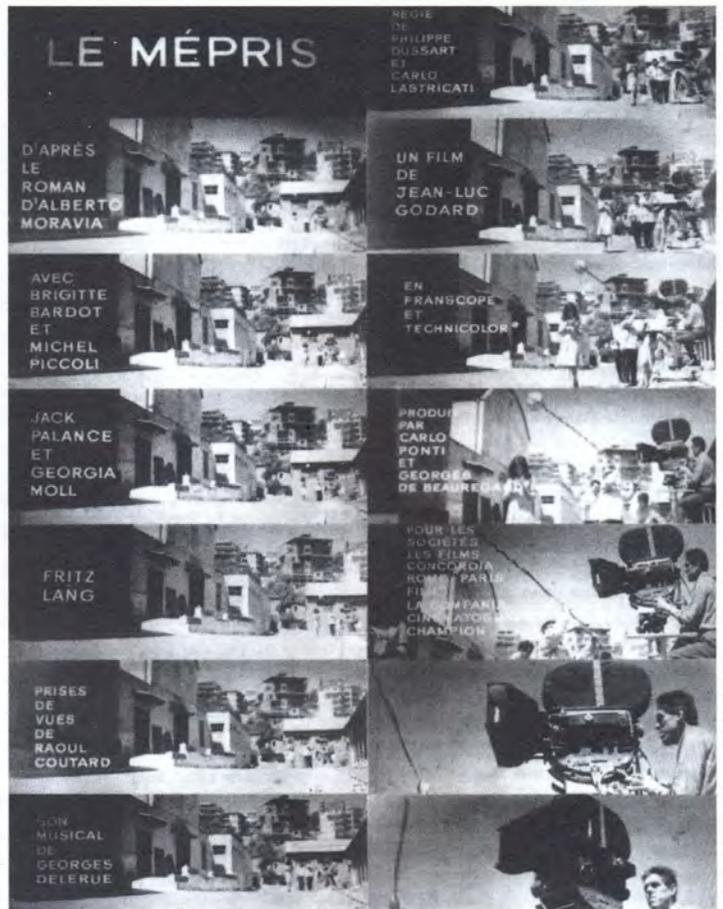


Imagen publicitaria de **El desprecio**, con la bella BB. Al lado, imágenes de unos títulos que no están en la película.

ció es un film atípico. Es una superproducción internacional con una estrella en la cumbre de su gloria. El cineasta adapta con cierta fidelidad una novela de un autor contemporáneo, considerado como uno de los maestros de la literatura italiana, Alberto Moravia.

"Con el primer montaje terminado, el coproductor americano Joseph E. Levine se opone a la presentación del film en el festival de Venecia en septiembre de 1963. Jean-Luc Godard deberá agregar algunos planos y el film saldrá por fin en diciembre.

"Será recibido de maneras diversas, como la mayor parte de los films del realizador. Para ser una película con Brigitte Bardot, será un éxito más bien pequeño. La crítica está muy dividida y el número de artículos hostiles es importante.

"*El desprecio* tiene una nueva distribución en 1981, esta vez en el circuito 'arte y ensayo'. Para ser un reestreno, su carrera esta vez es un triunfo. Ahora es recibida como una obra mayor del cine francés de los años 60 y la crítica señala el clasicismo de su escritura. (...)

"*El desprecio* se ha convertido en una

película de referencia de numerosos novelistas, pintores, músicos. Para el cine francés de los 60, es un poco lo que fue *La regla del juego* para su época."

Por si no quedó claro, en *El desprecio*, el más irreductible de los cineastas se vio obligado a agregar planos por orden de un productor. Godard rodó tres nuevos fragmentos, y dos de ellos fueron efectivamente agregados a la película. Uno de esos dos fue nada menos que la conversación, al principio, luego de los créditos hablados, entre Paul (Michel Piccoli) y Camille (Brigitte Bardot) desnuda, de espaldas. Al ver a BB, uno puede tender al agradecimiento instantáneo a Levine y, sin embargo, el acierto de esa secuencia va más allá de la belleza del culo de BB y de la belleza de la situación íntima de la pareja. La conversación prefigura el desarrollo del relato, lo carga, lo tensiona, y lo potencia y lo hace enriquecer en cada nueva vez que uno ve *El desprecio*.

Ver muchas veces *El desprecio* es una actividad de unos cuantos, entre ellos de Martin Scorsese. También Michel Marie —en la introducción que estábamos citando, luego de decir que *El desprecio* fue, a los 18

años, la segunda película de Godard que veía (la primera había sido *Vivir su vida*)—menciona esta adicción: "Esta primera visión de *El desprecio*, literalmente, me subyugó, y me hizo quedar en la sala durante tres sesiones consecutivas. Debo haber vuelto a ver la película una veintena de veces en las semanas siguientes. (...) *El desprecio* es un jalón decisivo de mi cinefilia personal y ciertamente ha jugado un rol importantísimo en mi ulterior vocación profesional". Adhiero a lo dicho por Marie. Y como no es nada fácil estar de acuerdo con alguien cuando se empieza a hablar de Godard, festejo la coincidencia.

50 "Hay muchas películas más que encuentro bastante nulas o pedantes. He conseguido salir airoso en ciertos momentos, pero raramente producir películas de una sola pieza. Quizá *Allemagne année 90 neuf zéro* (1990), *The Old Place* (1999), con *Anne-Marie Miéville*, *JLG/JLG* (1994) han sido películas que han tenido cierto éxito. En *Pierrot el loco* hay muchos momentos interesantes, pero el conjunto no se sostiene. Me he sentido siempre dividido entre lo

que convencionalmente se llama ensayo y lo que convencionalmente se llama novela." Este es, obviamente, el propio Godard, en una entrevista publicada en *Cahiers du cinéma* en abril de 2000. A esa declaración de Godard, Emmanuel Burdeau y Charles Tesson le dicen: "En otro tiempo se decía 'Queremos Pierrot el loco'. Hoy sería más bien: 'Queremos *El desprecio*'". Godard responde: "Nunca he comprendido por qué *El desprecio* gusta tanto. Comercialmente es una película que aporta muchos beneficios a quienes tienen los derechos. En las clasificaciones obtiene siempre un buen lugar. Creo simplemente que es porque procede de una novela a la americana, con una base que no me pertenece. Es una película con muchos puntos flacos".

60 Y más tarde, en esa misma entrevista, ante la pregunta de si tiene un reproductor de DVD, dice Godard: "Sí, pero no he conseguido todavía ir más allá del panel del comienzo. No alcanzo a ver la película. Hay que utilizar un mando demasiado complicado. No me corre prisa, ya aprenderé. O pagaré a una asistenta que sea capaz de manejar los DVD, Internet y toda la informática. A partir de cierta edad, uno pertenece a cierta época y no a otra". En su libro de ensayos *Estilos radicales*, Susan Sontag decía sobre Godard, a principios de 1968: "A Godard no le preocupa el problema de la impureza –no hay materiales que no sirvan para la película– pero, a pesar de ello, está implicado en una empresa extraordinariamente purista: la de idear una estructura cinematográfica que hable en un tiempo presente más puro. Su esfuerzo se encamina a realizar películas que vivan en el presente concreto, sin contar algo pasado". Y antes, en el mismo artículo: "Godard es el primer director importante que incorpora algunos elementos contingentes del momento social específico cuando filma una película, y que a veces los convierte en el encuadre de esta".

70 En su libro *Nadie como Godard* (cuyo título original *Nul mieux que Godard* sería "nadie mejor que Godard"), en el artículo "Filmar un plano / Eureka. Inmenso" (1989), Alain Bergala plantea: "Por mucho que uno sepa que no existe, quién no ha soñado con descubrir un día sobre el tapete la imagen que le diese la clave del cine de Godard y lo autorizara a telegrafiar como el pobre héroe de Henry James: 'Eureka. Inmenso'".

"Porque a fin de cuentas una cosa es segura: cualquiera que sea la extensión del territorio-cine explorado por Godard al cabo de treinta años y cualquiera que sea la



distancia entre las postulaciones más contradictorias del acto cinematográfico –entre las cuales se ha negado desde siempre a elegir para no tener que renunciar a la que no hubiese elegido–, se hace evidente en cada una de sus películas, e incluso de sus planos (...), pero no tiene nada que ver con la gestión de un estilo (...) ni con el ornamento de un toque de autor. Se trata evidentemente de otra cosa y no sólo de una inflexión personal que hiciera de Godard un autor más; se trata más bien de otra especie de cine, tan variada como la de todas las demás películas, pero de la que, por una desgraciada aberración genética, el llamado Godard Jean-Luc es el único cineasta y debe cargar con la totalidad de ella, cosa que a menudo debe de pesarle, aunque sigue año tras año preservando tenazmente su continuidad, mientras hace ostentación de su sonrisa de viejo sabio.

"Si propiamente hablando no existe, pues, un autor Godard sino más bien un cine-Godard, lo que conviene buscar no es la imagen en el tapete, sino más bien el rasgo distintivo de esa especie de cine llamada Godard."

75 Algunas conclusiones a título individual: una de mis diez películas favoritas de todos los tiempos es *El desprecio* e intuyo que lo seguirá siendo. Y mi plan inicial era escribir sobre esa película en particular, pero tal vez por la misma situación de hacer un especial sobre un director por motivo de su cumpleaños número 75 (!), toda la preparación del artículo fue para rumbos más generales (quizás alguna vez hagamos un especial sobre las películas de Godard en lugar de esta suerte de extraño culto a su figura). Y cuando uno se mete con el Godard general, se puede encontrar con opiniones como las de Bergala, o como las del propio Godard. Debo confesar que ante la idea de un cine-Godard, como la de Bergala, huyo despavorido. Siempre me han gustado más algunas de sus películas y la mayor parte de sus críticas de cine que su persona, que incluye películas (o fragmentos de ellas), declaraciones y actitudes que llegan incluso a negar lo que más valoro de su insoslayable obra. O que simplemente refuerzan la idea de que el mejor Godard fue el de los 50 y los tres primeros cuartos de los 60. Decía Godard en 1959: "Sólo me gustan los films que se parecen a sus autores". A mí, no necesariamente, no en todos los casos y no todo el tiempo. O tal vez *El desprecio*, de esos magistrales tres cuartos de década, se parecía a un Godard muy distinto del que ya tiene tres cuartos de siglo. **[A]**

El hombre de la cámara de cine (y de video)

Una mirada sobre el Godard que vino después

por **Gustavo J. Castagna**

Más de un texto sobre las imágenes de Godard se anima a dividir su trayectoria en diversas etapas, tomando en cuenta, como ejemplo, la obra de Picasso. En un sentido, la propuesta resulta interesante: desde *Sin aliento* hasta el Mayo Francés, de ahí los trabajos colectivos y clandestinos del grupo Dziga Vertov, más tarde las películas en video y su vuelta al cine "comercial" en los 70, la fundación de la empresa Solimage junto a su compañera Anne Marie Miéville, sus exploraciones en otros soportes, sus films para televisión, documentales, cortometrajes y los llamados "apuntes" sobre obras aún no terminadas o todavía no exhibidas. La obra de Godard, que hoy suma entre 75 y 80 trabajos donde figura su nombre, titánica y desmesurada, sin embargo, ofrece una serie de imposibilidades para realizar una nota seria y analítica. Los films de los 60, desde *Sin aliento* hasta *La chinaise* y *Week-end* (ambas de 1967), son de fácil ubicación y conforman el corpus estético más integrador y sólido para comprender al realizador más inteligente e innovador de la historia del cine (quien escribe estas líneas, además, sostiene que Godard es el cineasta audiovisual más influyente de los 60 y también de estos días). Sin embargo, analizar minuciosamente la filmografía de Godard desde los 70 implicaría definir un fenómeno incompleto, ya que buena parte de su obra, aluvional y arrasadora, no se encuentra a disposición. Por lo tanto, estos apuntes y meras reflexiones sobre un puñado de películas no tienen la intención de arribar a conclusiones apresuradas sobre el mito audiovisual que acaba de cumplir 75 años, seguramente, recluso en su laboratorio suizo, hablando sobre el futuro de las imágenes junto a Miéville, fumando otro haba-



no o esperando el inicio de un partido de la selección de fútbol de Francia. Más aun, quienes escriben sobre Godard y continúan dilucidando al mito desde nuestro país, muy lejos del desinterés tonto y superficial que caracteriza a los que rechazan su figura, también hacen lo mismo: aproximarse a un cineasta-oráculo desde algunas de sus infinitas variables estéticas, siempre en permanente cambio, en lugar de llegar a afirmaciones absolutas y diatribas sin sustento. El réquiem pre-Mayo del 68 ya estaba instalado con *La chinaise* y *Week-end*, de ahí que nadie se sorprendiera cuando Godard emprendió el proyecto Dziga Vertov, con films como *Viento del Este*, *British Sounds* y *Pravda*, desapareciendo del mundo que lo rodeaba, ya lejos de la euforia cinéfila de la etapa embrionaria de *Cahiers* y de la legitimación de las imágenes a través la Nouvelle Vague. "Godard no está para bromas", se lee en *Godard por Godard*, el extraordinario libro de críticas cahieristas y entrevistas al oráculo sesentista, enojado con el mundo y pesimista con la pequeña burguesía francesa

que ocupaba las calles reclamando, entre otras cosas, el destierro del viejo líder Charles De Gaulle. El emprendimiento maoísta revolucionario Dziga Vertov (trabajos colectivos filmados en una clandestinidad casi transparente) tuvo poca difusión, propiciada por el mismo grupo y por el desinterés (obvio) de la distribución. De ahí en más, el retorno a la trinchera del cine, pero también, al descubrimiento de la imagen video, a través de las primeras experimentaciones con el nuevo soporte, cuando pocos creían en él. ¡"Video, video, todas las películas del mundo en Beta", se escucha en *Prénom Carmen* de 1982! Pero Godard había emprendido la vuelta diez años antes con *Tout va bien* (codirigida con Jean-Pierre Gorin), oficalizando los ecos estéticos del grupo Dziga Vertov, para mostrar que aun la revolución y las tomas de fábricas, a cargo de un grupo de jóvenes, eran posibles. Godard reflexiona a través de dos personajes, la pareja que constituyen una periodista americana (Jane Fonda) y un director publicitario (Ives Montand) a quie-

nes hace hablar a cámara, mostrando sus ambiguas actualidades profesionales y su desconcierto frente al mundo. La puesta en escena, que toma elementos de *La ventana indiscreta* de Hitchcock y *El terror de las chicas* de Jerry Lewis, sin embargo, no recurre a la cita cinéfila de antaño y al guiño al pasado/presente del cine. Da la impresión de que Godard está emprendiendo otro camino: las imágenes de *Tout va bien*, declaradamente políticas (como se observa en el plano secuencia del asalto al supermercado), no se complacen en el juego de la cita y el homenaje de los 60. Más aun, *Tout va bien*, film clave para comprender la auto-marginalidad del grupo Dziga Vertov, también oficia de réquiem: volví, nos dice Godard, vean a Ives y a Jane cuando creían en las utopías, sus inestabilidades ideológicas son parecidas a las mías. *Letter to Jane* (1972), sesenta minutos en plano fijo sobre una foto de Jane Fonda junto a militantes palestinos y periodistas curiosos, actuaría como coda de *Tout va bien*. Con el temor de caer en la simplificación, la obra de Godard también puede dividirse en tres etapas, de acuerdo con las mujeres que tuvo a su lado. La etapa cinéfila, junto a Anna Karina; los

años políticos clandestinos o no tanto, al lado de Anne Wiazemsky; y la que se inicia en 1974 y continúa hasta hoy con Anne-Marie Miéville, donde el discurso, en muchas ocasiones, ya es a dos voces.

En *Salve quien pueda (la vida)* (1979), Godard toma como excusa el auge del cine pornográfico para filmar rostros (al fin y al cabo, una de sus obsesiones estéticas). En los 60 había sostenido que *Vivir su vida* era un documental sobre Anna Karina haciendo de la prostituta Naná. Pues bien, los primeros planos de Isabelle Huppert continúan la tradición, ahora desde el lente del director que interpreta Jacques Dutronc, en la piel de su personaje... Paul Godard.

Como siempre ocurre, Godard habla de él mismo para hablar del mundo, pero ya no se esconde detrás de una cámara o de los dos recordados planos secuencia de *Week-end*. La figura de Godard-ego se transparenta, se pone al alcance del interesado en verlo a él reflexionando y discutiendo con Miéville, encerrados ambos en su laboratorio en Suiza. *Soft and Hard* (1986), en ese sentido, tiene un único objetivo: mostrar

las rutinas de una pareja, como si se tratara de un film casero donde los protagonistas hablan sobre las imágenes o hasta ensayan (como se ve a Godard) algunos movimientos tenísticos entre cuatro paredes. Godard se filma desde la nuca (como hacía con sus actores en los 60) mientras trata de articular un discurso sobre sus actrices Nathalie Baye en *Detective* (1985) y Maruschka Detmers en *Prénom Carmen*, donde aparenta no haberse sentido cómodo con los trabajos de ambas. Su verba es inquisidora, casi a los gritos y aplastando la voz de Miéville, quien lo mira aterrado, en una actitud entre resignada y nada combativa. Pero Godard hace una larga pausa y deja que su pareja hable y lo instigue a reflexionar de otra manera. En este momento de tensión de la pareja, Godard alude a que él empezó tarde a interesarse por el cine, a los 18 o 20 años, mientras que ella ya era una espectadora desde su infancia y adolescencia. Godard se humaniza de manera feroz en esta escena de *Soft and Hard* frente a la mirada contemplativa de su mujer.

Semejante transparencia del personaje-Godard haciendo de sí mismo o en la piel

Tradición artesanal en la elaboración del mejor cigarro suizo.



CERRO NEVADO
DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO

www.cerronevado.com.ar

IN LOVE WITH TOBACCO

de algún realizador de ficción (Dutronc en *Salve...*; Jerzy Radziwilowicz en *Passion*, 1981) tiene relación con el paso del tiempo y con el afán de entronizar su discurso. Su cine ya se ha transformado en una especie de confesionario en voz alta, donde aparecen moviolas, consolas, televisores, videocassetes, videocasetes y discusiones sobre los problemas de producción de una película. *Tout va bien*, por ejemplo, empieza con el plano detalle de una chequera y una mano que firma cheques de los rubros técnicos en relación con el costo de producción de la película que vamos a ver. Este cine en primera persona, siempre presente en Godard pero en los 60 todavía oculto detrás de una cámara o de un afiche sobre la mitología del cine (*El desprecio* sería el film referencial), tiene su declaración definitiva en *Soigne ta droite* (1987), donde Godard encarna a un director con dos denominaciones: El Idiota y El Príncipe. Si en un momento no estuvo para chistes fáciles y más tarde se lo veía recluido en un manicomio, interpretando al tío Jean de *Prénom Carmen*, escuchando música y sonidos desoladores a través de su enorme radiograbador, en *Soigne ta droite* vuelve a tener lugar para las bromas: establece un homenaje a la comedia *slapstick* y a su admirado Jerry Lewis, especialmente, en la absurda escena que transcurre en un avión, que alude a *Más loco que un plumero*, último film del realizador de *El profesor chiflado*.

Por lo tanto, no hay un solo Godard, por lo menos en aquellas películas a las que no se tiene un inmediato acceso. El atroz pesimismo estético de *Passion* (la imposibilidad de encontrar la luz adecuada en los *tableaux vivants* de obras de Delacroix, Rembrandt, Goya y El Greco) contrasta con la ligereza de *Soigne ta droite*, una gran broma farsesca e irónica sobre el futuro del cine, donde hasta hay lugar para citar a Michel Platini, el ex gran jugador de fútbol de Francia, el otro deporte godardiano junto al tenis.

Acaso la síntesis de su pesimismo y optimismo, al mismo tiempo, sobre el futuro de las imágenes se manifiesta en *Histoire(s) du cinéma*, trabajo demencial de cinco horas, elaborado entre 1989 y 1999 y comentado en la revista en los números 135 y 136. Más aun, algunos de sus films anteriores y posteriores confluyen en *Histoire(s) du cinéma*, como referencia, contexto, cita, alusión, homenaje, reescritura, reinterpretación. Por ejemplo, *2 x 50: 100 años de cine francés*, un supuesto film de encargo concebido por el centenario del nacimiento del cine. Allí, Godard discute con Michel Piccoli, quien a través de la puesta en escena, le transmite la misión de hacer una película sobre los cien años del cine francés. Las *boutades* de

La pantalla godardiana se puebla de fantasmas en lugar de los fuegos artificiales que reclamarían el festejo por los cien años, las imágenes ya no tienen movimiento y las fotografías de viejas películas rememoran un tiempo pasado sin retorno alguno.

Godard están a la orden del día y también su desazón por el futuro del cine y su celebración centenaria. *2 x 50* formula una tesis original: puede hacerse un documental sobre las imágenes de una cinematografía sin recurrir a una sola imagen, ya que Godard trabaja a través de fotos fijas, voces en off, textos de los films y citas a los críticos y teóricos de la cultura francesa (Bazin, Truffaut, Rohmer, el mismo Godard). La pantalla godardiana se puebla de fantasmas en lugar de los fuegos artificiales que reclamarían el festejo por los cien años, las imágenes ya no tienen movimiento y las fotografías de viejas películas rememoran un tiempo pasado sin retorno alguno.

Abonado en su mayor parte a la imagen-video, Godard retorna esporádicamente al 35 mm, como ocurre en *Alemania nueve cero* (1991), una película que dialoga con su cine de los 60 al mostrar a Lemmy Caution (Eddie Constantine), encarnando el mismo papel que en *Alphaville* (1965), el detective con reminiscencias de Bogart y la serie *noir*.

Ahora, Lemmy, agrietado por el paso de los años (como Godard), recorre las calles del Berlín pos muro y encuentra un paisaje donde no hay por cumplir misión alguna desde las estructuras del género. A diferencia de Wenders con *Las alas del deseo* (1989), cicatrizado por el blanco y negro de la primera parte de la película y por la voz grave y solemne desde los textos de Peter Handke, Godard espía su pasado cinéfilo desde el ojo de la cerradura: sólo queda el fantasma de Lemmy-Constantine recorriendo un paisaje diferente, a punto de jubilarse y retirarse, tal vez, a un laboratorio en las afueras de Ginebra. La muerte ronda por el cine de Godard en los años 90 y en *Alemania nueve cero* queda opacada tenuemente por las fotos fijas de algún film, como *Alemania año cero* de Rossellini, que habla de aquella militancia cinéfila.

Entre las añoranzas y su actualidad con la imagen-video, Godard sobrevive en Suiza junto a su mujer, aferrado a la vida más que a la necesidad de que la vida pase únicamente por las imágenes. Anne-Marie Miéville es, en ese sentido, la responsable del cambio de la humanidad de Godard al que se lo puede ver llorando en su rol de actor en *Después de la reconciliación* (1999), dirigida por su esposa. Pero ya no se trata del llanto que provocaba un melo de Douglas Sirk o la ronda del amor que describían las idas y vueltas de Lola Montes de Max Ophuls, por citar dos referencias a través de la crítica del Godard cahierista. Esas lágrimas y esa humanidad que suplantaban al intelecto, por fin, Godard las ofrece al mundo gracias a la mirada de su esposa. El resto del mundo, tal vez, sólo se exprese desde la sutil sensación de un discreto mutis por el foro.

Pasaron más de veinte años desde que un anónimo espectador, al momento de la premiación en Venecia de *Prénom Carmen*, le tirara a Godard en la cara una torta crema, mostrando su fastidio y malhumor. Recuerdo a los pocos que vieron *Nouvelle vague* (1990) cuando se estrenó en Argentina, huyendo despavoridos de la sala. Lo mismo ocurrió con *Elogio del amor* (2001) o *Notre musique* (2003), exhibidas en festivales locales o en salas no relacionadas con la oscuridad del cine. Acaso el mundo hoy es menos inteligente que hace cincuenta años y desde allí pueda comprenderse al Godard de hoy: su refugio-laboratorio en Ginebra, su narcisismo de viejo cascarrabias, su cuerpo presente en las propias películas, su postura de oráculo que ya no le teme al llanto. Sin embargo, de algo estoy seguro: su cine, el de la Nouvelle Vague, o el de cualquier década, está más vivo que nunca. Ah... ¡Feliz cumpleaños, JLJG! **[A]**

Nueva visita a Alphaville

Godard: entre revisionista y visionario

por Eduardo A. Russo

U no puede sospechar que JLG no anda animoso a sus 75. Se lo nota lejos de la vitalidad de un Eric Rohmer con sus 85, o de Chris Marker con sus 84, por citar al azar a otros (bastante más) veteranos de su misma generación. Hace bastante que la leyenda viviente tiene sus días. Se afeita espaciado, su humor es cambiante y deja sólo con desgano su reclusión en Rolle. Pero bien puede venirle en gana tener hoy sus días, cuando el hombre supo tener sus años. Por ejemplo, 1965. En este 2005 cumplen cuarenta *Pierrot le fou* y *Alphaville*. Una se estrenó en abril, la otra en octubre; lo que se dice una temporada redonda. Si bien *Pierrot* no pudo apagar la mecha y le explotó la cabeza, hay indicios de que Lemmy Caution es inmortal, incluso parece hoy más joven que hace cuatro décadas.

Barthélemy Amengual resaltó que Godard, como los artistas pop, mixturaba materiales de la cultura de masas y de las obras de arte o pensamiento más exquisitas, luego de despedazarlos, confundirlos y mezclarlos sin jerarquías: el resultado es un complejo de citas que, observado a la justa distancia, cobra forma orgánica. Difícil no ver hoy a *Alphaville* como un borrador de procedimientos que mucho más tarde aparecerían en su obra video, con su punto culminante en las *Histoire(s) du cinéma*. Aunque aquí sin la gravedad, conservando el placer inocultable de los juegos peligrosos conducidos por el rocoso y entrañable Caution. Citemos un poco más, Godard obliga: Roland Barthes (quien fue convocado para actuar en *Alphaville* –película sobre el lenguaje y los límites del sentido, si las hay– pero se rehusó) comentaba que, como Schumann, Godard armaba sus obras como *intermezzi*: cuando algo arrancaba, lo interrumpía para lanzar inmediatamente otro motivo, y así de principio a fin. ¿Hay aquí una historia, o es más un repertorio, un ensayo sobre los tiempos del cine?

Es muy conocida la declaración godardiana de que cuando escribía crítica ya estaba haciendo cine; no es menos cierto que luego, cuando comenzó a filmar, siguió con la crítica por otros medios. En un breve e imprescindible artículo sobre JLG, Jonathan Rosenbaum proponía ver a *Alphaville* como la más lograda revisión crítica del cine ale-



mán de los veinte. Extremo ejercicio de estilo sobre la luz y la sombra, obsesivo tratado sobre la manía germánica por el control. Más allá de las obvias evocaciones de *Metrópolis* –en este caso, una de tipo postindustrial– *Alpha 60* es una condensación maquiánica de *Caligari* y el Dr. Mabuse, y los habitantes de *Alphaville* permanecen, lavado de cerebro y psicofármacos incluidos, en una sedada servidumbre sólo quebrada por las pulcras ejecuciones de anónimos funcionarios: una población a lo Cesare. Sólo faltó, para cerrar acabadamente el cuadro y hacerlo visionario, teñir el orden totalitario de su razón instrumental con los deseables mensajes del marketing y la publicidad, aunque no se le escapó el eros cool. Las pantallas de TV están siempre vacías en *Alphaville*, donde las consignas no dejan de ser de un orden más gerencial que político. Una cultura no de la imagen, sino del este-reotipo. Un mundo de sujetos administrados. Más que tirano, *Alpha 60* es un supremo, impersonal *manager* dedicado tiempo completo a la optimización de sus recursos humanos. Por otra parte, el costado visionario lo hace anticipador, por un par de décadas, a la mixtura de ciencia ficción, *film noir*

y relato de espionaje que en los 80 daría el terreno propicio para el cyberpunk, con su humor corrosivo y tentación de parodia incluidos.

En *Sin aliento*, Godard ya había visto una París acristalada. Y si en *Pierrot le fou* la fuga conduce al Mediterráneo y a esos cielos abiertos que presenciarán uno de los desenlaces más memorables de la historia del cine, aquí explora (con la inestimable ayuda de Raoul Coutard) la urbe delineada con los reflejos de los rascacielos modernistas y las luces intermitentes. *Alphaville* es una pesadilla señalética, un manual de instrucciones sobre el control urbano a la enésima potencia y sobre la posibilidad de sostener una ética de oposición, singular, para quienes tengan el coraje o el deseo intacto. El desenlace, con su elogio del amor como en el cierre de *Nosferatu*, postula ya a Godard como el último de los románticos alemanes, a pesar de su fachada parisina.

Gracias a films como *Alphaville* todavía somos ajenos a ese “voy bien, gracias, de nada” que repiten los serviciales autómatas humanos que pueblan esta capital del dolor, y el cine, hoy como entonces, nos hace un poco más libres. [A]

Informe para la Academia

Godard y... ilos gags animados!

por **Leonardo M. D'Espósito**

Estimados oyentes del mundo humano: sé que ven ante ustedes ni más ni menos que un conejo. Un conejo quizá demasiado grande comparado con el resto de los conejos que bien conocéis, pero no soy un conejo como cualquier otro sino que, en lugar de nacer de placenta, he nacido del pelo de un cerdo, de un pincel, para ser más preciso. Se sorprenderán quizá de verme aquí hablando de algo que tan bien conocéis o creéis conocer como la obra y el sentido de la existencia de Jean-Luc Godard. Bien, estimada audiencia –entre quienes logro distinguir no pocos académicos con ceño fruncido–, quiero manifestar aquí y ahora que *monsieur* Godard ha tomado mi vida y la de mis congéneres dibujados como molde para una parte importante de su cine. Mi informe, pues, es la presentación de estos datos para que tengáis a bien hacernos justicia. Godard ha admirado a Frank Tashlin y a Tex Avery, manos que nos han insuflado vida en más de una ocasión. Además, monta cada film de acuerdo con una propiedad narrativa que se vuelve elección y no obligación: sus films de la primera etapa –digamos, hasta *Week-end*– tienen esa característica ligada al gag, pero no al gag realista de la comedia muda, sino al gag irrealista (es, Godard, ante todo, un irrealista) de la comedia dibujada. No, no tiene nada que ver con Disney, aquel hombre que quiso diluir el dibujo animado en la mimesis de la realidad, sino con mis compañeros sufrientes de la Warner. Allí donde el paso de un fotograma a otro se vuelve un arduo problema de elecciones (esto es sintomático en la animación) es donde aparece con brío el método Godard para ensamblar las piezas del mundo con el molde del humor. No otra cosa es la secuencia de *Una mujer es una mujer* donde Belmondo se cruza con Jeanne Moreau y le pregunta: “¿Y Jules et Jim?”, a lo que la bella adulta (siempre bella, siempre adulta) Moreau responde: “Moderato”. No, no es sólo una doble cita: es el tipo de humor desarticulante con que Avery, Tashlin, Clampett, Jones, Freleng y McKimson, padres fundadores, desafiaban al público a pensar en el cine. Sé que estos datos son para ustedes irrelevantes, pero sugiero que revisen las obras

de este buen señor. Vean especialmente *Pierrot, el loco*. Allí es donde la descarga de humor absurdo, las corridas y persecuciones y los cambios de tono permanentes muestran de manera clarísima hasta qué punto Godard nos ha visto, nos ha pensado, nos ha copiado. ¿Qué es Belmondo sino un avatar de los dibujos animados? Hasta la reacción ante la muerte de su amada tiene la misma naturaleza que la que mis congéneres pueden tener ante una caída de miles de metros que se frena a último instante. Las transiciones están marcadas por ese ritmo de cartoon frenético que desafía la construcción burguesa de las leyes físicas y lógicas. Es todo eso y es mucho más. El final de *Pierrot...* es un homenaje (¿dije “homenaje” para suavizar la culpa de quien ustedes, viles académicos, se encargan de ensalzar?) a todas y cada una de las explosiones que solemos utilizar en nuestro diario morir y renacer de gag a gag. Esas últimas imágenes, con el color irreal tomando todo el protagonismo, no es una declaración romántica ni un atentado a la lógica: los cartuchos de dinamita naranja y amarillo, el azul impregnando la piel –como la piel de las extrañas criaturas de Robert Clampett– son ni más ni menos una declaración de principios y un principio de orden. Godard muestra en ese final terrible y liberador nada menos que los dibujos animados de Warner Bros. que encontraron la modernidad antes de que alguien la llamara así, y que rompieron las reglas de todo lo establecido en el cine incluso antes de que ustedes, viles impregnadores de conocimientos canónicos, las definieran. *Per aspera ad astra* será la divisa del analista; la de Godard es “por la risa al absurdo de la realidad”. Así declaramos nuestra primacía en su método, así lo declaramos hijo de nuestras propias locuras. Que el canon occidental sea arcilla en sus dedos es simplemente un acto de necesaria honestidad y lucidez: Godard no dibuja, registra. Pero estamos en su lente al registrar. ¿Nos harán justicia, entonces, al menos como inspiradores constantes de un método que del caos encuentra un nuevo y cómico orden? ¿No es el final de *Nuestra música*, también, un gag de *merrie melodie*? Esperamos su respuesta. Por nuestra parte, eso es todo, amigos. **[A]**



El cine incommensurable

Sobre el cine de Godard con centro en **Vivir su vida**

por **Marcela Gamberini**

"El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias."

Gilles Deleuze, La imagen-tiempo

Cuando Godard filma, no sólo hace películas sino que además reflexiona y recorre vastas zonas de la cultura y, consecuentemente, de la vida contemporánea. Lo que Godard filma, al decir de Deleuze, no es el mundo sino la posibilidad de establecer de nuevo la creencia en ese mundo. Los personajes de JLG, en general, viven historias sencillas: el amor, la pérdida, la guerra, la política, la muerte; lo que se transforma y se complejiza es la realidad en la que viven, el suelo en el que se detienen, el cielo hacia el que levantan los ojos. En este ahora complejo, el ahora godardiano, el hombre y la mujer pierden referencias, pierden vínculos, sus historias sencillas no encuentran anclaje en la manera en que se presentan el universo y la realidad. Tal vez el cine no sea nada más que uno de los modos de reestablecer esa creencia, esa conexión que supone que el hombre simple debe tener con lo que lo rodea, ahora complejo. Esa complejidad se revela en los hechos culturales: el cine, la literatura, la pintura tratan de establecer nuevos modos de representar lo que nos circunda, y con estas representaciones, nuevas maneras en las que el hombre se conecta con la espesa selva de lo real, tal como decía Saer. Sucede que hay cierto espesor en la realidad de la que sólo los hechos estéticos dan cuenta, y este dar cuenta es además un gesto político. Así, donde muchos directores afirman, JLG cuestiona, y en ese cuestionamiento hay una resistencia estética y política; su cine es un cine de ideas, que tentado por la melancolía es atravesado por cuestionamientos y dudas. Sus vagabundos y errantes personajes, tristes a veces, eufóricos otras, tienen sus films de una búsqueda incesante; restablecer el vínculo con el mundo, asignar un sentido, tener una meta. Esta búsqueda, pensada muchas veces como un recorrido espacio temporal, trastabilla con la ruptura del relato tradicional. Sus



narraciones disruptivas, sus relatos despedazados dejan por sentada la difícil tarea que supone caminar en línea recta; ya no es posible la linealidad narrativa, los atajos del relato, los fuera de campo, los cambios en el punto de vista, los juegos entre lo dicho y lo no dicho, que dejan en claro el advenimiento de la modernidad y con ella el advenimiento de otro modo en que la realidad sucede.

En *Vivir su vida*, una historia lineal y cronológica, contada en secuencias o en capítulos a la manera de una novela, se narra la trágica e inequívoca vida de una prostituta. Esta mujer llamada Naná evoca

a varias mujeres, es en sí misma varias mujeres presentes en el cine y en la literatura (siempre un texto es la suma de otros textos, pareciera decir JLG). En principio se evoca a la *Naná* de Émile Zola, una novela emblemática del naturalismo francés donde también se cuenta la trágica vida de una prostituta; y también se cita a la *Juana de Arco* de Dreyer, donde se rescata la relación de Juana con la libertad, la muerte, el martirio y la liberación final. Además, aparece otra cita interesante, el magnífico relato "El retrato oval" de Edgar Allan Poe, donde un hombre descubre que esa mujer que está retratando simultáneamente está muriendo. También hay marcadas citas a filósofos como Leibniz y Platón. De esta mixtura interesante que hace JLG de autores clásicos deviene una película que puede ser considerada como constitutiva de la modernidad cinematográfica.

El inicio del film es emblemático, con el perfil de Naná y con personajes que entablan un diálogo de espaldas a la cámara. JLG filma el reverso, el otro lado, aquello que no se ve pero se escucha, la relación entre lo dicho y lo visto se vuelve más compleja, no vemos la fuente de los discursos, no vemos los rostros de quienes hablan. ¿Es que ellos hablan o ellos son hablados por propios discursos o por discursos ajenos? ¿Estos personajes son hablados y a la vez atravesados por discursos sociales, políticos, estéticos? ¿Sus cuerpos emiten palabras? Nunca se sabe con JLG. También sus planos son problemáticos, son descentrados, muestran el quiebre del sujeto, la importancia del espacio que lo contiene, ese espacio vacío a veces y repleto otras se impone al espectador desde el mismo campo de la imagen, quebrando la noción clásica de campo y fuera de campo.

En los bordes de *Vivir su vida* se juega el cine mismo, la posibilidad de recurrir a la imagen no como complementaria de la palabra sino como constitutivas ambas del discurso cinematográfico, compartiendo un mismo estatuto. También en las excrescencias de *Vivir su vida* se juegan las relaciones entre lo dicho y lo no dicho, entre la falta y el deseo, entre el placer y el displacer, entre la libertad y la muerte, entre el mundo y su compleja representación. [A]

Mon Oncle

JPL* y JLG* en los 60

por JPM*

Jean-Pierre Léaud ha dicho en alguna oportunidad que François Truffaut era su padre artístico y Jean-Luc Godard su tío. Por supuesto que esta afirmación denotaría graves problemas familiares, porque la rivalidad entre estos dos “hermanos” se fue haciendo cada vez más notoria año tras año, y es muy probable que parte de la culpa la haya tenido Léaud, o mejor dicho, la competencia entre ambos por este actor (otra de las razones es bien evidente, y es el hecho de que eran y siguen siendo los dos principales referentes de la Nouvelle Vague). Papá Truffaut lo descubrió, eso lo sabemos todos, y también sabemos que al hacerlo lo inmortalizó en Antoine Doinel, tal vez el personaje más inolvidable de la historia del cine. Pero Godard –que lo agarró seis años después, primero para hacer cameos en *Alphaville* y *Pierrot le fou* y luego para protagonizar *Masculino-femenino*, *La Chinoise* y aquel fallido experimento llamado *Le gai savoir*, además de apariciones en *Made in USA* haciendo de un tal Donald Siegel y en *Week-end*, donde hace una intervención pequeña pero lo suficientemente importante como para no ser considerada cameo– encontró en él, al igual que lo había hecho Truffaut antes y lo seguiría haciendo, una voz para expresar sus ideas sobre el mundo.

Si Antoine Doinel y su Claude Roc de *Las dos inglesas* eran, como el mismo Truffaut, personajes desesperadamente románticos y completamente clásicos, los personajes que encarnó en los films de Godard, como el mismo JLG, estaban politizados al extremo, eran modernos y fueron haciéndose cada vez más nihilistas. Si en el Paul de *Masculino-femenino* teníamos a alguien de estas características pero con algo de romanticismo, ya en el Guillaume de *La Chinoise* y muchísimo más todavía en el Emile de *Le gai savoir*, el romanticismo había quedado eliminado por completo para dar paso al cada vez más marcado nihilismo. Claro que en *La Chinoise* hay mucho de ironía, y eso aliviana un poco las

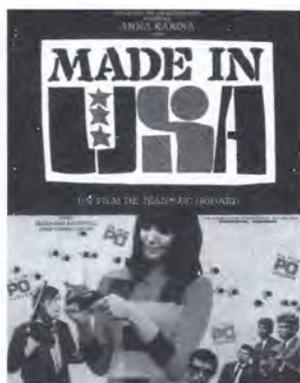
cosas y la convierte hasta en una película amena –diablos, si es mi favorita de JLG–, pero si en aquel film había una crítica hacia sus propios personajes –y tal vez hacia Godard mismo, que estaba pasando por un período de transición del que no volvería nunca más–, en la casi invisible en cuanto a distribución (aunque se puede bajar de Internet una copia de paupérrima calidad) *Le gai savoir* ya tendríamos al Godard hermético, el Godard que gira sobre Godard, el menos accesible, el que se vale mucho del discurso y poco del cine, el peor Godard, a mi entender.

Si a la altura de *Masculino-femenino*, el primero de los films de Godard con “alto contenido político”, sus personajes eran “hijos de Marx y la Coca Cola”, como dice uno de los típicos cartelones godardianos en aquel film, JLG fue eliminando cada vez más eso de la Coca Cola y de cualquier cosa proveniente de Estados Unidos –esto viniendo de alguien que hizo *Made in USA* basándose en una novela de Richard Stark y que era todo un gran homenaje al policial americano–, hasta desembocar en la perorata anti-Spielberg de *Elogio del amor*.

Los personajes que interpretó Léaud en los films de Godard –varios de los mejores y uno de los peores– hacen ver perfectamente este gran cambio. Su pequeña pero, como ya dije, emblemática aparición en *Week-end* interpretando, entre medio de ese embotellamiento de proporciones bíblicas en el que transcurre la película y luego de un impactante choque múltiple, al revolucionario y mano derecha de Robespierre Louis de Saint-Just, es un ejemplo perfecto del mejor Godard que aparecería por última vez en aquel film. Léaud recita un texto como si estuviera poseído, pero toda esta escena está filmada en un travelling lateral en plano secuencia. Esa pequeña escena, como toda la filmografía de Godard hasta ese momento, desborda de cine, lo cual dejaría de ocurrir desde *Le gai savoir* en adelante.

Y *Le gai savoir*, con sus dos únicos personajes filosofando durante larguísima 96 minutos delante de un fondo negro e iluminados por una luz tenue que grita “¡Teatro!!” por los cuatro costados, hace dar cuenta de la absoluta versatilidad de Léaud. Hasta en este film carente de cualquier tipo de interés (por lo menos para mí, he dicho) salvo para demostrar el declive de un gran director, él hace su trabajo y lo hace muy bien, al punto tal de convertirse en la única razón para seguir viéndolo. Da gusto verlo a Jean-Pierre donde sea. [A]

* Jean-Pierre Léaud y Jean-Luc Godard por Juan Pablo Martínez



Esta nota habla sobre la influencia de Godard como crítico y cineasta, y de cómo lo que comenzó como un acto liberador terminó convirtiéndose en una herramienta de represión.

Sombra terrible

por Gustavo Noriega



Celebrar a un director porque cumple 75 años suena a culto de la personalidad, a devoción fanática sin matices cuya impaciencia no respeta ni al sistema decimal. Se podría asociar con esos desfiles chinos o soviéticos con carteles de Mao y/o Stalin mientras miles de ciudadanos agitan libritos. Si el culto a Godard está lejos de esas demostraciones, no es porque ofrezca más aperturas a la crítica sino porque el director está tan alejado de lo oficial como alguien pudiera estarlo. Hace poco leí en el prólogo de una biografía suya escrita por Colin McCabe que *Histoire(s) du cinéma* era algo así como la culminación del desarrollo de la cultura

occidental que había nacido con *La divina comedia* (sí, dice eso). Godard casi no tiene detractores: un puñado de gente lo admira hasta la irreflexión y el resto lo ignora, apenas fastidiado cuando ocasionalmente entra en contacto con alguna de sus obras. Así es como no hay posibles críticas negativas razonables de sus películas: o se profieren desdenes que destilan ignorancia o se las elogia una tras otra, como si el hombre no tuviera la posibilidad de equivocarse. En una entrevista publicada por los *Cahiers* en 2000, el propio franco-suizo se quejaba de la recepción de las *Histoire(s)*: "Creí ingenuamente que las *H(s)dC* darían lugar a un debate. Todo el mundo celebró el gran tra-



bajo del artista pero nadie me dijo que las cosas entre Hitler y la UFA habían sucedido en forma distinta a como yo las había contado". Nótese que JLG sólo imagina críticas a su obra desde un punto de vista meramente histórico y no estético. Pero no se trata aquí de moderar entusiasmos ni pasar lista a las exageraciones, sino de revisar cómo la colocación del director en un lugar olímpico –por parte de sus admiradores y por él mismo– cambió de signo el significado de su surgimiento.

La aparición de Jean-Luc Godard dentro de la nueva crítica, nucleada en los *Cahiers*, y como director, dentro de la Nouvelle Vague, fue doblemente liberadora. Los cahieristas desenmascararon el cine de *qualité*, prestigioso ante los ojos de la burguesía, y dieron argumentos intelectuales a la cinefilia que se deleitaba con el cine clásico norteamericano. Es difícil imaginar la gozosa sensación que habrán sentido los cinéfilos al encontrar un discurso que les daba sostén y argumentos a sus pasiones, que consagraba a meros directores a sueldo de los grandes estudios como a verdaderos artistas y daba respetabilidad a lo que hasta ese momento se veía como vulgar.

Godard, casi en soledad, prolongó su labor crítica cuando se lanzó a la carrera como director, descifrando y poniendo en evidencia los hasta ese momento invisibles mecanismos de ese mismo cine que los propios cahieristas habían legitimado. Como señala David Oubiña en su libro *Filmología*: "Cuando Jean-Luc Godard dice (refiriéndose a los directores de la Nouvelle Vague): 'Somos los primeros cineastas en saber que Griffith ha existido', por

un lado, está reconociendo un linaje pero, por otro lado, está desmontando las estructuras ocultas de una convención naturalizada".

El montaje discontinuo de *Sin aliento* sería sólo el comienzo de un desafío. De allí en más JLG, película a película y en contraste patente con los otros directores cahieristas, jugaría con las convenciones visuales y sonoras hasta hacerlas añicos. La "gramática universal" del cine americano narrativo se convertía en una posibilidad entre otras y no la única. El cine podía incluirse a sí mismo, los problemas de hacer cine podían ser el eje de las películas mismas. Era la hora del cine moderno.

Para los admiradores de Godard, esa narrativa tiene la estructura de un relato histórico en la cual una forma hace obsoleta la anterior, de la misma manera en que se pensaba que el capitalismo reemplazaba al feudalismo para luego dar paso al socialismo. Así como los marxistas pensaban que el socialismo no podía coexistir con el capitalismo, que el surgimiento de uno era la muerte del otro, el cine moderno, entendido de esa manera, hacía viejas y caducas a todas aquellas películas que siguieran respetando las convenciones clásicas. Así, los códigos genéricos, el montaje invisible, hasta la mera pretensión narrativa, se convertían en rémoras del pasado. El mismo Oubiña, en el citado libro, dice:

"La mayoría de los films insisten en el modelo narrativo del realismo decimonónico".

La mención a las novelas del siglo XIX

Arriba, el fulgurante debut de Godard: **Sin aliento**. Abajo, una tapa de los sesenta de **Cahiers du cinéma**: **Hatari!** de Hawks.



como matriz del cine narrativo, que suele ser recurrente en este tipo de pensamiento, tiene, indudablemente, un matiz peyorativo. Hay una idea de progreso en el paso de una forma a otra que, si se me permite la chicana, tiene ciertos resabios decimonónicos. De esta manera el primer mensaje liberador "No es obligatorio filmar como se lo venía haciendo", se convierte en un manifiesto negativo: "No se *debe* filmar como se lo venía haciendo".

Veamos algunos ejemplos. En un artículo publicado en *Punto de vista* en 2003, Oubiña cuestionaba el apego de Adrián Caetano a los códigos genéricos en *Un oso rojo*. Replicando unas declaraciones del director acerca de Godard y Spielberg, DO afirmaba:

"Lo que subyace a esta afirmación es una idea del cine clásico como gramática universal frente a un regodeo puramente retórico sobre los artificios del estilo en el cine moderno.

Significativamente, Caetano no responde a esta supuesta 'modernidad pasatista' con un modernismo más radicalizado sino que usa el clasicismo como un instrumento de reacción: más que un rescate de lo clásico, hay un regreso al clasicismo como garantía de una autoridad inmutable. Se trata de una concepción monumentalizada e indiscutible *sobre* lo clásico. ¿Por qué no entender lo clásico, en cambio, como aquello que perdura por su gran ductilidad, por su capacidad para ser reapropiado en diferentes períodos y desde diferentes tradiciones bajo formulaciones siempre cambiantes?

Estamos muy lejos del cine clásico, dirá Daney; ya no sabríamos cómo hacerlo y por eso lo amamos".

Y poco más adelante Oubiña agrega:

"Spielberg no entiende el cine clásico, simplemente lo imita; reproduce una estructura ya devaluada que funciona mecánicamente: la lógica de la imagen-acción en su versión más caricaturesca".

Hay varias cosas en el artículo de Oubiña que pueden discutirse. Una es la asimilación de lo genérico a lo clásico, lo que le permite relacionar el experimento de Caetano con *Un oso rojo* con la obra de Spielberg: se puede –de hecho, es lo que se hace normalmente– filmar con el lenguaje clásico sin apelar a unos códigos genéricos que derivan de un modo de producción que ya no existe. La elección de filmar una película de género es, entonces, si se quiere, más deliberada que la de utilizar el lenguaje clásico. La otra, más importante, es la idea de que Caetano y Spielberg filman como se

lo hacía hace cincuenta años, antes de la aparición del cine moderno. Incluso si así lo hicieran, lo que no es necesariamente cierto, significaría no una mera cristalización conservadora sino la elección de un lenguaje posible. El problema del cine contemporáneo no pasa por un apego reaccionario a formas superadas sino por la subordinación de las decisiones a los estudios de marketing, la influencia de los códigos televisivos, el psicologismo, la redundancia, la rendición ante el digitalismo, el uso bastardo y abusivo de la música, el vértigo insensato y la sobreexplicación. Son todos problemas nuevos, no menos graves, pero distintos a la mera imitación de una era dorada ya perdida. Se puede discutir si Spielberg y Caetano forman parte de ese nuevo panorama o si su aparente arcaísmo no es una forma de resistencia al mismo. Pero delimitando los bandos de esa forma grosera y restrictiva, no hay formas de distinguir bazofias industriales como las *Matrix* o *Armageddon* con *Un oso rojo* o *La lista de Schindler*, películas sobre las que se puede discutir hablando de cine. Quizá justamente las *Matrix* puedan verse como una "reformulación y apropiación de lo clásico", lo que demuestra que ese *aggiornamento* no produce necesariamente resultados interesantes. Como también lo sugiere, para ir a un ejemplo que en algún momento fue caro a Oubiña, el jugueteo con los géneros de los hermanos Coen, que terminó en la lisa y llana frivolidad.

A menudo, la reacción anticlásica apunta directamente a la misma idea de la representación. Godard mismo se acerca a las posiciones francamente reaccionarias y autoritarias de Claude Lanzmann en lo que respecta al Holocausto y a su idea de la obscenidad de su puesta en escena. Así es como en 1995 rechazó un premio del Círculo de Críticos de Nueva York con el melodramático argumento de que, entre otros fracasos, no había logrado impedir que Spielberg filmara los campos de concentración. Según él, la *única* (el subrayado es mío) forma de filmar los campos sería desde la vida hogareña de uno de sus guardias. JLG eligió en *Elogio del amor*, una de sus últimas películas, reforzar esta idea, poniendo en boca de uno de sus personajes una serie de opiniones antiamericanas, vulgares y estereotipadas. De esta manera se elige un punto de vista distante y cerrado, que iguala lo desigual, que homogeneiza lo que es distinto e impide leer las diferencias entre una miniserie televisiva como *Holocausto* (1979) y *La lista de Schindler*, que, con sus limitaciones y aberraciones, es un material cinematográfico digno de discusión.

Hace ya un año, con motivo de nuestro número 150 y con espíritu lúdico, realizamos en *El Amante* una votación interna

relacionada con las mejores películas de la historia. Si siempre que llueve hay mosquitos, cada vez que se publica una lista de este tipo aparece una nota en otro medio señalando, con invariable indignación, deficiencias y sesgos. El inspector fue esta vez Alejo Moguillansky en *Punto de vista* y su malestar viene perfectamente a cuento de esta discusión. La clasificación de lo que se puede o no se puede votar según el autor es reveladora de esta tendencia eliminacionista de los partidarios del cine moderno:

"Los resultados (...) transmiten el desenlace de un conflicto entre el cine de mercado y de espectáculo y el cine a secas. Por el momento va ganando el primero".

Más adelante agrega:

"Yo no puedo creer en la coexistencia pacífica de la tradición de la calidad y un cine de autores', escribía Truffaut en 1954. Y acá tenemos, cincuenta años más tarde, a *Cuando Harry conoció a Sally*, de Reiner, con la misma cantidad de votos que *Ordet*, de Dreyer".

No me molesta tanto el aire de superioridad que exuda el artículo como su criterio esquemático, dogmático, imperativo. Por suerte la separación entre cine a secas y cine de mercado no estaba en la mirada de los cahieristas de los cincuenta que veían más allá de las clasificaciones perezosas. Si vamos a invocar a los *Cahiers* debemos recordar que ellos rescataban una forma de filmar instalada en un sistema de producción comercial y que allí supieron encontrar, más allá de los excesos que Bazin reprime con paternalismo, lo que los inspectores de la época rechazaban por vulgar. Que una comedia de Rob Reiner de la década del 80 cumpla hoy el mismo papel que el cine de *qualité* en los cincuenta, como sugiere AM, es algo que no es evidente, que hay que demostrar en vez de declamar. Que *Cuando Harry conoció a Sally* conviva en una lista con *Ordet* no debería ser un escándalo para nadie que no tenga una mirada sobre el cine restrictiva y represiva. Nuestros Padres Fundadores, con Godard como una de sus primeras espadas, nos liberaron de la opresión de la respetabilidad para luego volver a cerrar las puertas del placer en nombre de un nuevo puritanismo. Quizá sea el momento de recuperar ese espíritu liberador, de permitir que distintas formas de hacer cine convivan en aparente pero viva contradicción, de recuperar el puro gozo de ver películas, de cruzar de Ben Stiller a Kiarostami, de la comedia americana al cine de vanguardia tailandés, de *Un oso rojo* y *Guerra de los mundos a Sátántangó*. Sentirse libres otra vez. [A]



La liebre de Durero

por Javier Porta Fouz

¿Cuántos Curtin Hanson son necesarios para elevar el nivel del actual cine americano industrial? ¿Cuántos directores deberían dejar atrás bodrios equivalentes a *La mano que mece la cuna* o *Río salvaje* –no justamente sus primeras películas– y decidirse a tomar en serio el cine luego de cumplir los cuarenta años? Curtis Hanson pudo. ¿Será él una, la excepción? La figura del director que pega un salto cualitativo es extraña. Antes bien, la historia del cine, sobre todo en la industria, está plagada de tristes historias de gente en inexorable decadencia cinematográfica y paralelo crecimiento financiero. Hanson, sin embargo, ha hecho, seguidas, con un aire de estabilidad que genera confianza en el espectador, *Los Ángeles al desnudo* (*L.A. Confidential*, 1997), *Fin de semana de locura* (*Wonder Boys*, 2000), *8 Mile* (2002) y ahora *En sus zapatos*. La primera de ese cuarteto fue la más festejada por la crítica y premiada y, sin embargo, no aparece hoy como su mayor logro, si bien la actualización y la “glamourización” del policial negro, sin dejar de lado sus costados salvajes –y la conversión



de Kim Basinger en algo para recordar y buscar a partir de ese momento–, no son méritos desdeñables. Pero es justamente su carrera posterior, esas tres películas de las que ni siquiera participó en el guión, las que lo han convertido en una figura excepcional en el contexto del cine industrial hoy, con la belleza asordada de *Wonder Boys*, otra adaptación novelesca al igual que *En sus zapatos*, como su sutil cumbre.

Hanson no es sordo, es alguien que escucha la película que tiene entre manos y la hace crecer aprovechando las posibilidades que tiene a mano. Esto es evidentemente visible –audible– en *En sus zapatos*, en la que luego de fijar estereotipos chirriantes como el del personaje de Cameron Diaz en la primera media hora, estabiliza su película y se le anima a la fluidez con una historia poseedora de una alta cantidad de elementos de riesgo de naufragio, de convertirse en un sucedáneo de mala ficción televisiva, llena de plot points que son como grumos y tan supuestamente vertiginosos como vacíos. ¿Cómo hace Hanson para que los elementos de conflicto no asu-

man el frente del relato? Los disuelve en el tiempo cinematográfico. Hanson crea momentos cinematográficos, se anima a relajarse en el cine, mejor dicho, *en* cine. Un ejemplo: la escena en el restaurante japonés, el verdadero primer encuentro entre Rose Feller (Toni Collette) y Simon Stein (Mark Feuerstein), expone solamente la comunicación que comienza entre ellos. Asistimos entonces, junto con Rose, a una revelación: Simon es encantador. A esa revelación llegamos mediante gestos, palabras, sobre todo a través de la mirada asertiva del personaje, que se desenvuelve ante la cámara, ante una cámara que no empaqueta. La cámara de Hanson es púdica, transparente, paciente: el absoluto contrario a la de Volker Schlöndorff en *El noveno día*, una cámara abyecta, violadora, cretina, que filma campos de concentración con la estética de un videoclip de U2 en su etapa "berlinizada" de principios de los 90 e intercalando títulos de crédito. Hanson no quiere hacerse visible, y es la demostración de que, parafraseando a Kael, un director que piensa no es un director mentalmente desprotegido. Un director que piensa puede permitirse hacer una película noble, incluso a partir de una historia nada sofisticada. Desprotegido, en cambio, está Fernando Mereilles en *El jardinero fiel*.

¿Y cuántos Fernando Mereilles se necesitan para bastardear aun más el valor de una imagen? ¿Cuánto más puede subsistir el engaño de decidir un modo de luz quemada y de parpadeo visual, empaquetarlo, venderlo y obnubilar cualquier tipo de reflexión? ¿Cuánto más se puede intentar marear para que los defensores del cine choronga se enfrenten cada vez menos al cine y cada vez más a las enseñanzas envueltas en metal? Mereilles llega a poner incluso una propaganda antes de la película. En este principio de siglo de mucho mareo, estamos otra vez ante el peligro de obnubilación temática: *El noveno día* y *El jardinero fiel* tratan temas importantes. Y los tratan pésimo. Si no es posible pensar y describir una imagen, valorarla en lo que puede tener o no de moral, sopesarla frente a otras maneras de ver el plano y el mundo, es muy probable que aparezcan los coros adulones de Schlöndorff y de Mereilles, y que ese sea el "cine serio" que opaque la existencia y diluya el interés por un cine serio sin comillas, ese que no pone el valor de una imagen entre comillas, como *El hijo (Le fils)* de los hermanos Dardenne, que promete estrenarse hace meses. Veremos qué pasa, quiénes serán capaces de sentirse interpelados cuando lo haga. Mientras tanto, el modelo que capta y seduce a los espectadores que no entran en *Harry Potter* y similares es el de un cine, como decía el Topo Gigio sobre la tevé, "que a la vez nos educa y entretiene", con acentos diversos en uno o en otro lado de la propuesta, como las dos películas mencionadas o el desorientado revuelto francés *El muelle*. Entonces, ¿quién quiere ver un cine que se plantee sobre cómo va a exponerse, sobre cómo es? ¿Un cine que piense y que pueda ser pensado? ¿Un cine al que le importe el cine? Con las categorías confundidas como para que *El jardinero fiel* o *El noveno día* sean jerarquizadas, como para que la originalidad sea evitada a toda costa, como para que importe cada vez más ser y figurar como director, y cada vez menos qué es el cine y cómo nos puede afectar, mover, cambiar, presentarse ante nosotros y embrujarnos, se hace cada vez más difícil que no se nos escape la liebre.

En el Museo Albertina, en Viena, está *La liebre* (1502) de Alberto Durero, un dibujo de 25 x 22,5 cm, una evidente obra maestra. No se trata de aquí de comparar la calidad de *La liebre* con la de *En sus zapatos*, sino de pen-



En sus zapatos In Her Shoes

Estados Unidos,
2005, 130'

DIRECCIÓN

Curtis Hanson

GUIÓN Susana Grant
(basado en la novela
de Jennifer Weiner)

PRODUCCIÓN Lisa Ellzey,
Carol Fenelon, Curtis
Hanson, Ridley Scott

PRODUCCIÓN EJECUTIVA
Tony Scott

FOTOGRAFÍA

Terry Stacey

MONTAJE Lisa Zeno
Churgin, Craig Kitson

MÚSICA Mark Isham

DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Dan Davis

INTÉRPRETES

Cameron Diaz, Toni Collette,
Shirley MacLaine,
Mark Feuerstein,
Richard Burgi, Candice
Azzara, Brooke Smith,
Ken Howard, Francine
Brees, Jerry Adler,
Norman Lloyd.

sar una manera de ver esta película. Por sus dimensiones y su detalle, *La liebre* puede abarcarse con miradas profundas, incisivas, hasta microscópicas. *La liebre* de Durero invita a ese tipo de miradas, a encontrarle los trazos, a ver cómo triunfó, hasta en los más mínimos detalles, uno de los más grandes dibujantes de animales de la historia. *En sus zapatos* invita a ser mirada de cerca. Y no sólo por sus dimensiones —a pesar de lo que cobran las actrices de una película así, está lejos de ser una película grandota— sino además porque los trazos de Hanson son visibles, honestos, frontales. Es tan poco engañadora, tan transparente la manufactura de Hanson que se notan fácilmente los detalles, incluso las cosas fuera de lugar: la madrastra de las protagonistas, si bien no es un mal personaje, es poco verosímil como esposa y sus trazos son gruesos (en *La liebre* es remarcable la casi absoluta hechura a base de trazos finos) o la repetición de características de Maggie (Cameron Diaz) en la primera media hora. Por otra parte, al ser una película transparente, luminosa y que no abruma con flashbacks innecesarios ni con estiramientos de conflictos generadores de suspenso plástico ni con cámaras que vuelan (muy presentes en la decadente comedia romántica industrial, ausentes en esta comedia sobre la amistad entre hermanas), se nota con claridad la exactitud de algunos pequeños trazos, como el "okay" de Shirley MacLaine ante el primer acercamiento físico de su pretendiente, o el viaje desde la desconfianza hasta la recuperada complicidad entre las hermanas Maggie y Rose, mostrado con pequeños gestos y mínimos diálogos, con alguna línea como "¿todavía es muy pronto para hacer chistes sobre eso?", digna de una película de Billy Wilder. El gran BW le dijo a Hanson que luego de *L.A. Confidential* seguramente iba a querer hacer una comedia, y no se equivocó. El propio Hanson declaró —en una entrevista publicada en la revista inglesa *Empire*— admirar a Wilder y a Howard Hawks por su capacidad de pasar de un género a otro. Hanson viene probando distintos géneros, y en *En sus zapatos* es capaz incluso de cambiar de tono sin que se note y con cada cambio apuntalar mejor la estructura del relato.

Y finalmente, Hanson demuestra (como también lo hace el novato Scott Derrickson en *El exorcismo de Emily Rose*, pero eso será tema de algún Llego tarde) que exponer y hasta denunciar los males de sobreproducción, banalización, irritación y pelotudización de buena parte del cine contemporáneo de las salas de estreno, puede hacerse desde adentro de la gastada maquinaria industrial de relatos. Con una película tanto más defendible en cuanto es evidentemente desapareja, visiblemente imperfecta, Hanson nos dice que es posible volver a hacer cine con el género, con estrellas, con encanto, con emoción. Su receta es la honestidad industrial, es la imitación del modelo y el esfuerzo por copiar cada pelo y bigote de la liebre. La buena noticia es que no todos se olvidaron de los zapatos de Billy Wilder. La mala noticia es que *En sus zapatos* anduvo por debajo de las expectativas en su país de origen, el mismo en el cual el viejo Billy no pudo hacer una sola película en sus últimas dos décadas de vida. Decisiones como la de Hanson, quien luego de ganar mucho dinero con los bodrios *La mano que mece la cuna* y *Río salvaje*, prefirió no seguir escalando posiciones financieras y sí probar suerte con el cine que le gustaba, son las que homenajean a los grandes directores del pasado, esos que tuvieron la suerte, hasta la década del 60, de conectar con un público —digámoslo de una vez— al que le gustaba ir al cine porque le gustaban las películas. [A]

Desboque

por Agustín Campero



Todo sucede en Elizabethtown

Elizabethtown
Estados Unidos
2005, 123'

DIRECCIÓN

Cameron Crowe

PRODUCCIÓN

Cameron Crowe, Tom Cruise y Paula Wagner

GUIÓN Cameron Crowe

FOTOGRAFÍA John Toll

MONTAJE Mark Livolsi y David Moritz

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Clay Griffith

INTÉRPRETES

Orlando Bloom, Kirsten Dunst, Susan Sarandon, Alec Baldwin, Bruce McGill.

Por mil quinientos motivos, esta película irrita a la enorme mayoría de la gente que la vio. Tiene mil quinientas torpezas y elementos que se empecinan en arruinarlo todo. Y lo tiene a Orlando Bloom, que no puede dejar de ser un queso, pero también a Kirsten Dunst... y a partir de su presencia uno puede llegar a justificar cualquier cosa.

Sabiendo que Cameron Crowe (*Casi famosos*, *Jerry Maguire*, entre otras) es a la vez el director, guionista y productor de la película, resulta demasiado inocente pensar que el resultado final es a pesar suyo, que se le fue de las manos, que se le desbocó. Pero la excesiva suma de cosas aparentemente ridículas e inexplicables, de arbitrariedades imposibles de ubicar dentro de un mismo universo fílmico, hacen que esta resulte una película simpática. De a poco los elementos se le revelaron. Pero si aceptamos esta construcción como su lógica sintagmática, con sus luces apareciendo aliteradas y arrítmicas, tenemos que tomar al desboque hacia el final como el momento en el que se constituye la constelación. Y aquello que parecía accesorio, resulta esencial. *Todo sucede en Elizabethtown* termina siendo una road movie a partir de cartografías musicales, sin que nada de lo aparentemente importante sea relevante, excepto la euforia final de un encuentro romántico idealizado.

Es cierto, el argumento da un poco de vergüenza. Quizá fue pensado como aleccionador y negador, pero son tan inconsistentes los mecanismos de ejecución de esas lecciones que terminan olvidadas por completo. Drew Baylor (Orlando Bloom) es un joven exitoso en caída libre al abismo. Con sus ideas le hizo perder a una mega empresa de zapatillas deportivas algo así como mil millones de dólares, el mayor fracaso de la historia de la industria zapatilleril. No sólo lo echan, sino que además la más prestigiosa revista de negocios lo designa "el fracasado del año". El mundo se le da vuelta. Todos quienes antes lo aplaudían, ahora lo repudian. Su novia lo abandona. Imagina la manera más efectiva de matarse, y termina diseñando una ridícula máquina suicida a partir de una bicicleta fija y un cuchillo de cocina. Pero segundos antes del fin, un llamado interrumpe el pro-

ceso. Su hermana le avisa que su padre acababa de morir en Elizabethtown, que él debía impedir que sea enterrado allí y que debe garantizar su cremación.

En el avión, para seguir rumbo al pequeño pueblo de Elizabethtown (Kentucky, en la "Norteamérica profunda", confederacionista, conservadora, republicana, belicista), conoce a la azafata Claire Colburn (Kirsten Dunst), quien a primera vista se enamora de él y decide desplegar sus trampas para conquistarlo. Ella, conocedora y segura, le dibuja un mapa para que el atontado interpretado por Bloom llegue al pueblito en auto. Se despiden en el aeropuerto y en menos de un día él la está llamando. En el medio, Drew conoce a sus familiares, a su primo rockero, a sus tías gordas y encantadoras. Y comienza a conocer aspectos desconocidos de su padre, a partir de los recuerdos de quienes lo acompañaron en su juventud y de los rincones del pueblo.

Hasta ahora, lo único que justifica la existencia de esta película es el personaje de Kirsten Dunst, una rubia de cacería al acecho de su presa. Acosadora, molesta, segura, imponente, simpática y encantadora. Y a partir de ella se orquesta el desmadre. Llamados en espera con la gracia de la ridiculez frente al deseo de seriedad temática, conversaciones por celular absolutamente imposibles, en su sentido temporal y su pretensión de realidad, encuentros familiares para organizar el homenaje al muerto que boicotean cualquier juego con la nostalgia.

Un casamiento, falsos noviazgos y el homenaje al padre de Drew aportan la impresión de velocidad de acontecimientos. Pero el concierto de rock termina por desatar todo, con el golpe de la sorpresa. Y es en esa clave que se avanza hacia el final, con el mapa de rutas para ser seguido escuchando "canciones especiales", que el personaje de Dunst crea a partir de sus propias experiencias. Quizás este viaje justifique todo el film. Porque imprime la sensación de ondas sonoras, de la experiencia del movimiento de imagen, música y construcción de evocaciones propias de un viaje en auto. Y porque otorga la certeza de que la rubia, gracias a varias jugadas maestras, finalmente tuvo una cacería exitosa. [A]

Un lugar pintoresco

por Federico Karstulovich



La tendencia es más bien cíclica y en parte la lógica se parece a los concursos de becas extranjeras para los países del llamado tercer mundo. ¿De qué hablo? La industria de cine mayor en Hollywood suele tener ritos que funcionan alrededor de procedimientos de canonización, por lo general exagerados, que bajo la égida de la entrega anual de un premio tan autoindulgente como el Oscar, buscan autentificar su operatividad. Advertencia: no hablamos de una teoría paranoica de cooptación sino de una lógica desafortunada del capitalismo tardío, que hace moco cualquier posible horizonte de novedades, mediante la canonización de realizadores representativos del exotismo local del país subdesarrollado de origen. Una lista reciente al azar: Almodóvar, González Iñárritu, Salles, Agresti, Meirelles, Amenábar. Todos ellos comparten, más allá del juicio que podamos emitir sobre sus respectivas obras, un nivel estándar de técnica (que en algunos casos tiende a bajar estrepitosamente). Todos son realizadores extranjeros no ya devorados por las majors (teoría cinematográfica de los dos demonios), sino apropiados en tanto representantes, satélites ideológicos de una visión exótica del mundo; colonialismo puro. Son algo así como representantes desplazados, embajadores de poca monta de las regiones de origen, que en muchos casos, además, pueden trabajar dentro del sistema de estudios norteamericano. Sin embargo, su utilidad resalta más, dentro del mapa insaciable de la corrección política, relatando temporadas en el infierno.

No sé si es casualidad o no, pero varios de estos directores exponentes provienen o han desarrollado un buen tramo de sus carreras en el terreno de la publicidad. Ese paso parece ser el más adecuado para determinar la visión del mundo y sus miserias (fantasía pequeñoburguesa a la máxima potencia, aun en la pequeñoburguesía viajante de los países subdesarrollados: el baño tercermundista y la foto testimonio que dice "yo estuve ahí"). De la corta lista enumerada de directores, el brasileño Meirelles resulta ser un exponente más bien peligroso. Y no precisamente por identificarse con claridad con una tendencia fascistoide o aun racista. No,



El jardinero fiel

The constant gardener

Inglaterra, 129'

DIRECCIÓN Fernando Meirelles

GUIÓN Jeffrey Caine

MÚSICA Alberto Iglesias

FOTOGRAFÍA César Charlone

MONTAJE Claire Simpson

DIRECCIÓN DE ARTE Chris Lowe, Christian Schaefer, Denis Schnegg

PRODUCCIÓN Simon Channing-Williams, Henning Molfenter, Thierry Potok, Tracey Seaward

PRODUCCIÓN EJECUTIVA Jeff Abberley, Julia Blackman, Gail Egan, Robert Jones, Donald Ranvaud

INTÉRPRETES Ralph Fiennes, Rachel Weisz, Hubert Koundé, Danny Huston

Meirelles profundiza en el film que aquí nos compete aquello que ya había propuesto en *Ciudad de Dios*: el mundo del otro, el espacio desconocido del pequeño-burgués, no sólo puede ser representado sin mediar reflexión alguna (falsa concepción de neorealistas de tablón: haga andar la cámara y deje que el mundo se encargue del resto) sino que además debe ser propiamente espectacularizado. El espacio se banaliza y se vuelve pintoresco, la descripción miserabilista y miserable al mismo tiempo.

Esta inmoralidad salta a la vista en *El jardinero fiel*. Es que Meirelles sitúa el ojo sobre el mundo de forma tan irreflexiva que la perfección o imperfección técnicas deliberadas en la búsqueda de belleza instantánea valen por sobre la posibilidad de encuadrar o saber montar un plano con otro. No sólo en el rigor narrativo no se pone de manifiesto ninguna justificación pragmática de la narración (algo que podría adjudicarse al cine clásico), sino que la parafernalia del fuera de foco, sobre o sub exposiciones de luz, colores gastados y otras manipulaciones técnicas no hacen sino confundir al ya bastante confuso mapa que intenta delinear: una especie de denuncia contra los elefantes farmacéuticos y los negocios de la corrupción en conjunto con los gobiernos de países subdesarrollados. Claro está que los usos técnicos no son ociosos y que precisamente ese pintoresquismo a la hora de representar la pobreza y enfermedad extremas no son sino evidencias de una apabullante estigmatización, discriminación y, finalmente, miserabilismo. Puro maniqueísmo. La técnica aquí no devela, no cuestiona, sino que ensordece y shockea, sale a la caza del comentario horrorizado de las imágenes lejanas. En síntesis: cualquier potencial denuncia se difumina. Las consecuencias de los abusos del poder económico sobre el cuerpo social excluido son exhibidas con la impudicia de aquel que debe mostrar porque hay que denunciar y no apagar nunca la cámara, al mejor estilo de noticiero. Supongo que además de estas estupideces con pretensiones de *political correctness* este tal Meirelles debe filmar rápido y barato, porque no debe rever un solo plano. [A]

Shakespeare descafeinado

por Eduardo Rojas



Shakespeare es una voz. Una voz poderosa que atraviesa siglos y lugares y crea, arrastra imágenes, las subordina a su magnetismo y alienta en muchos directores (de teatro, de cine) la ilusión de que se puede revivir a Shakespeare con nuevas imágenes, trayéndolo al tiempo presente (Richard Loncraine en *Ricardo III*, apenas un ejemplo) o manteniéndolo en la ortodoxia isabelina (Laurence Olivier en *Hamlet*). Son pocos los que han tenido suerte en sus adaptaciones al cine, Orson Welles, criatura shakespeariana, desde luego, en *Macbeth* y su azaroso *Otelo* y, con ambiciones más modestas, Al Pacino con *En busca de Ricardo III*. En ésta, con inteligencia, Pacino deshace el entuerto poniendo al frente sus dudas, abriendo el proceso creativo a la vista del espectador, mostrando cómo un grupo de neoyorkinos, encabezados por un ítaloamericano, se enfrentan al fantasma de aquella voz.

En lugar de ello Radford opta por una especie de



El mercader de Venecia

The merchant of Venice

EE.UU., Inglaterra, Italia, Luxemburgo, 2004, 138'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Michael Radford
PRODUCCIÓN Jean Claude Schilm

FOTOGRAFÍA

Benoit Delhomme

MONTAJE

Lucía Zucchetti

MÚSICA

Jocelyn Pool

INTÉRPRETES

Al Pacino, Jeremy Irons, Joseph Fiennes, Lynn Collins.

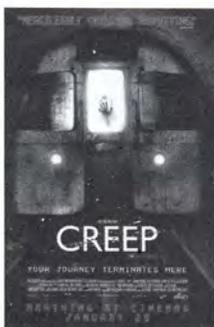
método historicista. Escenarios y vestidos de época, actuaciones marcadas hasta el detalle para dar el tono *so british* (cuando en realidad se trata de *british* interpretando a italianos) y, lo que es peor, metiendo el conflicto en la historia, Venecia del siglo XVI, con una introducción ajena a la obra que quiere explicar cuál era el contexto de entonces. Todo ello para justificar el gran dilema de muchos shakespearianos: el antisemitismo de Shakespeare. Esta es una discusión inútil: Shakespeare era tan antisemita como cualquier gentil de su época. Si existía entonces, el concepto de corrección política no alcanzaba al antisemitismo. En todo caso, la audacia de Shakespeare consiste en dotar al judío Shylock de humanidad, de capacidad de sufrimiento, de amor y deseos de venganza. Su figura encorvada por la humillación y el rencor se arrastra por la pantalla recibiendo desprecio. El judío según Shakespeare es el otro, aquel en quien se descargan las propias vergüenzas, las propias humillaciones. Pero en lugar de la hoguera o el sanbenito, él se permite indagar en el interior de éste ser oscuro y vengativo. Imaginemos a un artista estadounidense hoy tratando de hacer lo mismo con Bin Laden. Sería imposible reclamarle ecuanimidad o equilibrio. ¿Tendría ese hipotético artista la lucidez o el coraje de indagar en su interior con tanta curiosidad, con tanta inconsciente compasión?

Radford elige en cambio la innecesaria excusa del contexto histórico. Shakespeare no es historia, es sueño, pesadilla, fantasía, médula del hombre. La historia en su obra es un proyecting que colorea el sostén dramático.

El mercader... de Radford tiene en cambio un único acierto: el resaltar la homosexualidad de Antonio y su amor por Bassanio. Sólo así se explica el sacrificio de Antonio, su fortuna y su carne puestas a disposición del judío, como seguramente lo estuvieron antes a la de Bassanio. Antonio no odia a Shylock. Cuando lo insulta y lo escupe, está actuando *pour la gallerie*, un acto de cobardía necesario para seguir en su rol de hombre de fortuna y mantener la ilusión de un amor. Antonio es un ser sufriente, y ese sentimiento lo iguala a Shylock y le permite comprenderlo. Es sólo un instante, una mirada entre estos dos hombres, en el final, ambos derrotados, que Radford se ocupa de hacer tan breve como para que el espectador lamente que no haya profundizado en esta línea.

Hay por supuesto –Radford es democrático– espacios y tiempos para el lucimiento de todos. Cada uno tendrá su monólogo, su oportunidad, su cinco minutos de fama. Los insípidos: Bassanio (Fiennes), Portia (Lynn Collins) y Jessica (Zuleikha Robinson) y los grandes: Jeremy Irons y sus melancólicas miradas de amor perdido. Y por supuesto Pacino, abrumado, ronco, sesgado siempre frente a la cámara, un cuerpo a la defensiva y unos ojos de hurón que miran desde algún lugar lejos de su cara. (Sería útil ver nuevamente *En busca de Ricardo III*, ver la forma en que Pacino construye su personaje desde la duda, desde la ignorancia, desde el temor y desde la imposibilidad de no ser británico. Ver cómo su cuerpo se transforma en la humanidad tullida de Ricardo III. Cómo, en definitiva, Pacino y su compañía resuelven el dilema aceptando que Shakespeare es un misterio al que hay que rendirse.)

Tal vez el disfrute de Pacino, y de Irons, justifique la visión de la película de Radford. Allí se recrea la voz de Shakespeare. El resto es silencio. **[A]**



Creep

Inglaterra /Alemania,
2004, 85'

DIRIGIDA POR

Christopher Smith

CON Franka Potente,
Vas Blackwood, Ken
Campbell, Jeremy
Sheffield, Paul Rattray,
Kelly Scott y Sean
Harris.



La penitencia

a favor por **Marcos Vieytes**

Criatura suele ser sinónimo de monstruo manufacturado, pero también de niño; vale decir, de cosa inacabada o prematura. Hablar de niñez también es, para algunos, hablar de penitencias. Una de las cuales consistía en poner al niño contra una pared y dejarlo parado allí durante un tiempo (in)definido mientras la familia continuaba con el (a)normal desenvolvimiento de sus quehaceres. Si bien este poner contra la pared tiene mucho de ejecución, no deja de ser una magistral enseñanza sobre el fuera de campo. En dicha posición no hay nada que mirar, salvo esa misma nada compuesta de miedo u odio a un poder superior que puede castigarnos aun más duramente sin que, las más de las veces, entendamos por qué. *Creep* usa de modo ejemplar este miedo infantil dotándolo de un grado de sinrazón todavía mayor. La espeluznante sensación de amenaza construida alrededor del fuera de campo visual se extiende durante toda la pesadilla de Kate –joven alemana que se duerme esperando el subte para despertarse y descubrir que se ha quedado sola y encerrada dentro de un laberinto de túneles, ratas, abuso, desempleados y muertes inexplicables– hasta que Smith decide mostrarnos la cara de la criatura responsable del horror en un primer plano memorable. Allí comienza otra película, distinta, no inferior sino más bien complementaria, en la que el fuera de campo visual se llena por completo de una presencia gore explícita pero inexplicable, dejando al entendimiento en una especie de fuera de campo semántico más atroz incluso que el otro. Tal desconcierto, sumado a la pena por la criatura, que no es lástima sino conciencia del encuentro que no pudo ser, le da a *Creep* una dimensión emocional única, pero también un fuerte sesgo social y político que no precisa de la alegoría ni de los subrayados para concretarse. La secuencia sobre la que se imprimen los títulos finales es elocuente al respecto, y mucho más aun la inmediatamente anterior: si todo ha sido un sueño de Kate, el de la exclusión social forzada puede ser la peor pesadilla. **[A]**

Terror miedoso

en contra por **Diego Terrotola**

Alineada en el revival setentoso bastante de moda, *Creep* señala alevosamente a *Death Line / Raw Meat* (1972), dirigida por Gary Sherman, con Donald Pleasence: ambas son historias claustrofóbicas de terror confinadas a los pasadizos de la infinita red de subterráneos británicos. Ahora bien, en *Death Line* lo monstruoso aparecía en la forma de un ejército colectivo de zombies ligado al inhumano misterio histórico de la construcción de los túneles, mientras que *Creep* limita lo monstruoso a un caso excepcional: un laboratorio escondido en los fondos cloacales donde se realizó un experimento llamado Craig (Sean Harris), criatura que parece repetir la lógica de su creador y trata a sus víctimas con el mismo sadismo hospitalario. Es decir, mientras que la red de subterráneos como espacio terrorífico en *Raw Meat* se justificaba porque emergía de su propia historia de barbarie, la lógica de *Creep* es gratuita, ese laboratorio podría estar oculto en cualquier otro lado, en un hospital, en una cancha de fútbol, en la nave Nostromo. Vale aclarar que el resto de *Creep* no es gratuito, está dictado por un régimen de esquematismo narrativo: a un prólogo misterioso, como función introductoria le sigue una linda chica (Franka Potente) perseguida que atraviesa las crueldades típicas y es ocasionalmente asistida por pasajeros de esa pesadilla que desemboca en la revelación/explicación/exterminio del monstruo. Y, además, un final guarango de malo reduce la historia a mero *tour de force* moralista: la rubia que odia a los vagabundos termina convertida en uno de ellos. Ese cálculo genérico y narrativo también alcanza la estética y el montaje, un ritmo insustancial a golpe de académico *raccord* canchero. Y una vez sobreexpuesto el monstruo Craig, todo en *Creep* se vuelve como él: sin rasgos poderosos, desdibujado, raquítico, lánguido. En realidad, para mostrar lo monstruoso hay tanta timidez como cobardía: ni gore explícito ni misterio elíptico; más bien, una película de terror miedosa, que no se anima a ser verdaderamente horrible. **[A]**

¡Liberación!

por **Hernán Schell**



"La próxima vez que tengas que disparar dispara, no parlotees."

Tuco Ramirez (Eli Wallach) en **Lo bueno, lo malo y lo feo**

El *transportador 2* es una película destinada a ser desdeñada por mucha gente que la calificará de "poco seria" porque "no dice nada". Y efectivamente, si se toma la idea de que una película "dice algo" cuando habla de la vida o el mundo, es seguro que *El transportador 2* no es precisamente un ensayo sobre la condición humana. La película cuenta la historia de Frank Martin, un personaje que, como sabrá quien haya visto el primer *Transportador*, se dedica a transportar cualquier cosa sin hacer preguntas. Aquí Frank, a modo de favor, se dedica a hacer de guardaespaldas de un chico cuyos padres se encuentran al borde del divorcio. De pronto el niño es raptado, lo que hace que Frank vaya a rescatarlo haciendo gala de sus increíbles habilidades como conductor y luchador mientras los padres, unidos por una misma causa y un mismo pesar, vuelven a reconstruir la pareja. Así descrita, esta parece una trama bastante hitchcockiana en la que un delito sobre el que gira toda la película es sólo la excusa (el famoso *McGuffin*) para ahondar en las relaciones entre personajes. Nada más lejos de eso. Louis Leterrier, aprendiendo de los defectos y virtudes de sus dos películas anteriores (*El transportador*, *Danny, el perro*), en las que se había manifestado como un director diestro para filmar escenas de acción y especialmente torpe para abordar situaciones dramáticas, explica la situación de sus personajes muy superficialmente (sabemos que el padre se ocupa poco de su hijo por un regalo inadecuado, sabemos que el bueno es buenísimo porque le encanta salvar vidas y sabemos que el que rapta al chico es malísimo porque asegura que, si bien no es el diablo, ¡desearía serlo!) y se dedica a lo que mejor sabe transformando a la historia en una excusa para poder mostrar en el corto espacio de 87 minutos la mayor cantidad de peleas y persecuciones posible con un nivel de realismo capaz de llegar a hacer que el héroe de la película venza peleando a decenas de personas sin cansarse, caiga desde un edificio sobre un taxi y salga ileso y, en una escena que quedará en la antología del disparate voluntario, saque una bomba que se encuentra debajo de su auto utilizando sólo una rampa, un gancho de grúa y sus sobrehumanas habilidades como conductor.



El transportador 2

Francia, 2005, 85'

DIRECCIÓN

Louis Leterrier

PRODUCCIÓN

Luc Besson y Steve Chasman

GUIÓN Luc Besson y Robert Mark Kamen

FOTOGRAFÍA

Michael Amudsen

MÚSICA

Alexandre Azaria

INTÉRPRETES Jason Statham, Alessandro Gassman, Amber Valleta, Jason Flemyng, Kate Nauta, Matthew Modine.

Pensará el lector que al estar describiendo así a la película se está apoyando la idea de que "no dice nada". No necesariamente, porque si vamos a despreciar una película porque su contenido es mínimo, entonces defenestremos el humor de los hermanos Marx, el cine experimental y, de paso, podemos aplicar el mismo concepto para todo el arte y desdeñar a Lawrence Sterne y, por qué no, toda la pintura abstracta y hasta gran parte de la música. Pero eso es imposible porque nadie negará que existen grandes obras de arte que se sostienen pura y exclusivamente de un discurso formal; nadie dirá, por dar un ejemplo extremo, que las obras de Mozart no "dicen nada", al contrario, se puede afirmar que sus formas de combinar tonos y armonías dicen algo sobre las posibilidades de la composición musical. Y justamente *El transportador 2* con sus imágenes hipnóticas, sus peleas coreográficas y la esencial vacuidad en su contenido termina siendo disfrutada con el mismo goce y la misma despreocupación con la que se escucha música, y esta música dice muchas cosas. Entre ellas, que con un montaje virtuoso puede mostrarse una pelea entre más de diez personas sin que resulte confusa, que hay actores (el talentoso Jason Statham) que pueden hacer determinados papeles en base a su sola presencia y un par de gestos, pero sobre todo *El transportador 2* dice con esa forma de ignorar la historia y esa capacidad de sostenerse narrativamente a piñas y patadas que la acción es valiosa en sí misma. Y esto parece ser respuesta necesaria a mucho cine actual de acción y aventuras que decide ignorar las enseñanzas de Cameron, Leone y el mejor McTierman y en vez de manifestar sus ideas sobre el mundo durante el transcurso de la acción, frenan la adrenalina generada en el espectador para ponerse forzosamente solemnes y demostrar que ellos además de generar vértigo dicen "otras cosas importantes" (por nombrar algunos ejemplos: *Episodio 3* y sus banales reflexiones políticas, la trilogía *Matrix* con sus insufribles manuales de filosofía para principiantes y, hay que decirlo, las dos *Spiderman* de Raimi, muy buenas las dos pero cansadoras en su insistencia por mostrar el destino trágico y la naturaleza dual de sus personajes). *El transportador 2*, por el contrario, libera al género de esa necesidad imperiosa que sienten algunos de mostrarlo "serio y pensante" sabiendo que una muy buena montaña rusa cinematográfica ya es algo lo suficientemente serio, complejo e importante. **[A]**



Tensiones, distancias y revelaciones

por Eduardo A. Russo

Difícilmente separables, *Ronda nocturna* y *Meykinof* hacen el par más atípico y considerable del cine argentino reciente. Como no hay dos sin tres, el sistema incluye también al libro que con el mismo título del film de Cozarinsky editó el Centro Cultural Rojas (que incluye un breve prólogo de EC y el guión del film). El conjunto arma lo que Leonardo Quaresima llama un *texto virtual*. Algo así como una película mayor, proyectada en el espectador-lector, que interroga la idea de obra cinematográfica y se pregunta por el raro trabajo del cine. *Meykinof* es la experiencia inicial de contacto con la ficción por parte de una documentalista empeñada en filmar un proceso: cómo las decisiones de un cineasta –algo invisible– se hacen imagen. ¿De dónde surge una ficción? Desde el comienzo, Guarini trata de filmar lo invisible.

Ajeno a toda disciplina, *Meykinof* se rebela ante los *making of*, ante esa ideología fundada en un “cómo se hizo” celebratorio del espectáculo pleno y consistente. Pero el mismo carácter de ficción fronteriza que asume *Ronda nocturna* obstaculiza la posibilidad de

cualquier presunto *making of*. En lugar de eso, este *Meykinof* (no un género, sino un nombre propio) asiste a la ficción emergente desde lo dado a ver casi inadvertido –o tenuemente consentido– como el de sus cartoneros devenidos actores y luego devueltos a los afanes de la subsistencia. Extras, cartoneros actores –haciendo de cartoneros– que luego vuelven a ser tan reales como invisibles, por cotidianos, para los ojos de los paseantes. *Meykinof* no registra lo completo para festejarlo en bloquitos televisivos. Guarini asiste incómoda –está a la vez *de más e implicada*– a la ficción pulsátil promovida por Cozarinsky, entre escritura y espectáculo. También se distancia del *backstage*, porque aquí la dimensión de *stage* es incierta. Dirige la incertidumbre de su mirada a un horizonte de otras incertezas. La cuestión en juego no es ética (como las tradicionales en el doc) ni estética (como cuando la ficción reina, segura de sí) sino ontológica: ¿qué sucede durante esos eventos misteriosos en los que nace una película? En suma, ¿qué es el cine?

Ronda nocturna, con valentía excepcional, propone un film de fantasmas o sobre el retorno de los muertos, algo casi inaudito en la pantalla argentina. Y lo hace mediante un realismo áspero que pide espectadores, tan exigentes como refinados, que sostengan continuamente el doble juego de ver la ficción en el documental y el documental en la ficción. No sin tensión, como los amistosos (pero tensos al fin) intercambios entre Cozarinsky y Guarini. O como las ejemplares discusiones entre el realizador y su exigente director de fotografía, Javier Miquélez (entre otras cosas, *Meykinof* desliza algunas lecciones rotundas sobre la cocina del cine). El equipo como banda, las alianzas, las esperas, las noches de vigilia. Todo a lo largo, Guarini se sostiene en un borde riesgoso: ni demasiado cerca en el mirar, ni muy lejos como para no escuchar. Y registra minuciosa los tiempos del tedio o la indecisión tanto como los del acontecimiento.

Mientras Cozarinsky hace acceder sus espacios, seres y acciones a la ficción, Guarini documenta los vestigios que tienden a escamotearse fuera de cuadro, como cierto gato subrepticio durante el rodaje: misterios de los actos de creación. Renuente a todo *making of*, se propone como cultora del intervalo, su trabajo crece *entre* las imágenes de *Ronda nocturna*. Su ojo desplazado, interrogativo, llega a su tensión máxima ante el rodaje de una escena de sexo fantasmagórica, que le permite repensar el dispositivo cinematográfico, ensayar mediante el ejercicio de la mirada.

Filmar lo que se pierde ha sido para el cine un gesto crucial de modernidad, y allí se enmarca *Meykinof*. Pero también, como lo hacían los pioneros, aquí se filma lo que se encuentra, sometido a los goces del azar. Guarini recuerda, deleuzeana, que “toda creación es un acto de resistencia”. De hecho, *Meykinof* es el nombre de eso que persiste en lo que se ha empeñado en resistir.

Como en *Fantasmas de Tánger*, Cozarinsky finaliza *Ronda nocturna* evocando cierta sobrevivencia ante una aurora. Guarini hace que *Meykinof* termine en la oscuridad; persevera así en el misterio de esa vida sostenida hasta el *corten*, evitando definitivamente el lugar del mero comentario en imágenes, para mostrar a la ficción y el documental como caras complementarias de un cine abierto a ese mundo oscuro que, sin embargo, no cesa de revelarse ante la cámara. **[A]**



Meykinof

Argentina, 65', 2005

DIRECCIÓN

Carmen Guarini

GUIÓN

Carmen Guarini

PRODUCCIÓN

Paola Pernicone, Maite

Diorio y Marcelo

Céspedes

FOTOGRAFÍA

Carmen Guarini

MONTAJE

Martín Céspedes

INTÉRPRETES

Edgardo Cozarinsky, Gonzalo

Heredia, Javier

Miqueles, Moro

Anghileri.



Fantasmas de lo real

por Diego Trerotola

En *Meykinof* parece abrirse un rumbo distinto en tus trabajos documentales, hay una mirada más cercana a un hecho específico sin mucha trascendencia social, como es el rodaje de una película. Además, aparece tu propia voz en off reflexiva.

Para cada tema me planteo alguna estrategia; no se puede aplicar el mismo estilo de realización a cualquier tema. Creo que hay temas que te ayudan a encontrar la forma. Y es verdad que *Meykinof*, por el tipo de rodaje y de producción, es una película independiente, donde yo aseguro no sólo la cámara y la fotografía sino también el sonido; y por trabajar con técnicas digitales, me parecía que existía la posibilidad de establecer una línea de diálogo entre mi mirada y eso que estaba ocurriendo. *Meykinof* no tiene tanto que ver con la película *Ronda nocturna*, tiene más que ver con eso que yo llamo "la tribu que estaba ahí", tratando de componer un espacio de creación. Me parece que mi diálogo tiene que ver con todo lo que eso me iba produciendo íntimamente,

como reflexión intelectual, no tanto emotiva, aunque lo emotivo también entra. En definitiva, tiene que ver con tomar riesgos, explorar diferentes maneras de narrar. Ya había un poco comenzado a jugar con esto de la primera persona en *El diablo entre las flores*, el corto que hice para la Secretaría de Cultura de la Nación. Pero no creo que la voz en off sea una fórmula que uno pueda usar en cualquier película. En esa era un diario de viaje y la explicitación de una mirada, y acá me parece que tenía que ver con eso pero al mismo tiempo no era tanto un diario sino un explorar las relaciones entre la ficción y la realidad, que yo desde el primer momento llevé como hipótesis. Evidentemente, trabajando con la obra de alguien como Edgardo Cozarinsky, que viene también de trabajar en cine documental, me intrigaba qué pasaba cuando se metía dentro del campo explícito de la ficción, de la construcción propiamente dicha. *Ronda nocturna* era una ficción que se iba a trabajar en espacios naturales, necesariamente iba a haber cruces todo el tiempo, de

los cuales iba a emerger alguna cosa que yo quería captar. Entonces, partí de eso, de la necesidad de ir explorando sombras.

Y con veinte años de documentalista, ¿cómo ves esta película en tu obra?

La veo como una obra de cierta madurez, donde me permito muchas libertades que al principio no me hubiera permitido nunca, no hubiera sabido que tenía la posibilidad de contenerlas, manejarlas. La voz en off, por ejemplo, significó un producto de una evolución. En *Jaime de Nevaes* tuvimos una discusión con Marcelo Céspedes (productor de Cine Ojo) para que yo estuviera más en la película, y yo no quería. También me parece que hay temas que hay que contarlos desde afuera y hay otros en que uno tiene que involucrarse.

Como productora de documentales, directora y organizadora de DocBsAs, ¿cómo ves la expansión de la producción del documental argentino?

A mí me parece importante el crecimiento

que ha tenido la producción documental, obviamente es un proceso que recién comienza. En muchos aspectos hay muchos trabajos que duplican el lenguaje televisivo, y en ese sentido hay una parte a superar. Porque creo que hay que tomar conciencia de que hacer cine documental no es hacer reportaje televisivo, y yo insisto mucho en esta diferenciación. Con mis alumnos llevo las cosas al límite y les digo que en realidad yo no hago documental, hago ficción.

Porque me parece que siempre estamos en el terreno de la representación, y que tenemos que tomar conciencia de que lo que decimos lo estamos diciendo nosotros, es una cosa parcial, recortada. En ese sentido, les digo que en el fondo la realidad no existe. Por supuesto, es una barbaridad, hay procesos, la realidad no está porque nosotros estamos allí. Pero nuestra realidad, la que nosotros contamos, es parte de nuestra interacción. Creo que de esto no hay mucha conciencia y que todavía se copia cierto lenguaje televisivo. Creo que falta mayor exploración, falta tomar riesgos. Creo que hay algunos ejemplos de ciertas películas que no avalan estas falencias que digo, sino todo lo contrario, por ejemplo la de José Luis García, *Cándido López. Los campos de batalla* que pasó por el DocBsAs. Y la de Darío Doria, *Grissinópolis*, que no pasó por el DocBsAs, que creo que es una de las mejores películas que se han hecho sobre el proceso de las fábricas recuperadas, por no decir la mejor. Es una película que trabaja fondo y forma, no se queda en la denuncia o el testimonio inmediato que es necesario dar. No, se toma su tiempo, y me parece muy interesante. Creo que son las películas que quedan.

Por otro lado, la experiencia del DocBsAs fue muy interesante, fue un trabajo colectivo y tuvo que ver no sólo con defender una manera de hacer cine, sino también con qué se cuenta con ese cine, y ambas cosas tienen que ir de la mano.

Y, justamente, Cozarinsky es un realizador que sigue el modelo que rompió con esto de pensar el documental desde la televisión, y encontró formas, estructuras y una reflexión sobre la forma.

Edgardo es un modelo. Todo esto que decís de Edgardo se ve desde su primera película documental, *Guerra de un solo hombre*, que realmente es un trabajo de provocación e innovación absoluta realizado hace más de veinte años. Él utiliza los archivos y los reinterpreta, les pone texto que es completamente lo opuesto. Es muy tempranamente innovador.

¿Qué otros documentalistas te marcaron, que siguen esta línea que vos proponés?

Bueno, Robert Kramer, Johan van der Keuken, personas que son los grandes pilares que me han nutrido. Me gustan los docu-

mentales de Wenders, no *Buena Vista Social Club* sino los anteriores. Una película que me marcó enormemente, pero que después lamentablemente no ha habido continuidad en su trabajo, fue *El desencanto*. Fue una de las primeras películas documentales que vi en los setenta y dije: "Yo quiero hacer este cine". Y Víctor Erice también. Me gustan esas cosas que siempre se juegan a los límites.

Si bien hay un auge en Argentina en relación con la producción documental, no hay verdaderos circuitos de exhibición.

Un poco viendo la experiencia de otros países, no existe un circuito específico para el documental. En realidad, la ventana de distribución "natural", entre comillas, del documental es en Europa la televisión, principalmente los canales públicos. Incluso hay canales especializados en documentales, pero no te estoy hablando de National Geographic. Eso es lo que falla en este país. Nosotros en el DocBsAs intentamos contactar a algunas televisiones, para ver si se acercaban para entender esta lógica de funcionamiento en otros países, donde la televisión no solamente genera espacios de difusión, sino cierta lógica de producción que le puede ser rentable. Pero nunca hemos tenido el más mínimo eco, la televisión en Argentina funciona de otra manera. No hay un espacio para que la televisión coproduzca, se involucre en la producción y tome riesgos. Todavía no están las condiciones políticas para eso. En el resto de Latinoamérica es el mismo fenómeno. Creo que ahora la televisión chavista está comprando documentales latinoamericanos, pero siempre es la compra. Hay algunos programas que son pseudodocumentales, que acá los llaman documentales, y por eso todo la confusión. Por ejemplo, *En el camino* de Mario Markic, lo llaman documental y también eso espanta espectadores de las salas. La gente se dice: "No voy a ver a gente que habla frente a cámara". Eso no es documental.

Igual, no creo que el problema tenga que ver exclusivamente con hablar frente a cámara. Hay documentales donde nada más pasa eso y son extraordinarios, por ejemplo, Blind Spot. La secretaria de Hitler y la entrevista de cinco horas de Syberberg a Winnifred Wagner.

Está también la de Lanzmann, *Un vivant qui passe*, de un tipo de una hora y pico hablando a cámara en una sola entrevista, con unidad de espacio y tiempo. Pero bueno, tiene que ver con la construcción de la mirada, cómo se pone la cámara, qué se quiere decir, es lo que hace que eso sea una película y no una entrevista.

Volvamos a Meykinof. También aparece el humor, incluso en el título burlón al "making of". El humor es una novedad en tu obra, porque casi estaba ausente de tus

películas anteriores, aparecía lateralmente en Tinta roja.

A mí me parece que falta humor en el cine documental, tendría que haber más. Pero no es fácil, hay temas que no se prestan. Además, como estamos acostumbrados a documentales de temas trágicos, nos cuesta entender que hay cosas que pueden ser contadas con humor.

Meykinof descarta el formato de entrevista típica del making of y establece un diálogo muy particular en el mismo espacio del rodaje.

Esta zona de interactividad, donde yo me hago presente a través de buscar la mirada y la palabra hacia mí, tenía que ver con establecer que esa no era una cámara omnisciente, "el dios que mira", sino que había alguien ahí trabajando en el rodaje. Eso está explícito, es un acuerdo real. Me parecía interesante esa interactividad, yo era parte de eso y al mismo tiempo estaba un poquito más afuera. Me parece que era interesante mostrar esa relación con mi cámara.

Justamente creo que además de contar los vaivenes de la tribu de Ronda nocturna, el documental narra otra historia: vos involucrándote cada vez más en el rodaje, un diálogo con los miembros del equipo, entre estar adentro y afuera. Y lo interesante es que a veces la cámara se convierte en un cuerpo, y otras es algo virtual, desaparece. Incluso hay una lógica en esto, Ronda nocturna es una película de fantasmas corpóreos, y tu cámara es corporal pero también etérea, y vos te convertís en uno más de los fantasmas de la ficción.

Yo lo veía más como que los fantasmas de Edgardo tienen que ver con la muerte; la idea era ver cómo se asomaban sus fantasmas en el rodaje. Algo que a mí me llamó profundamente la atención, y que no fue armado, sucedió la noche de rodaje en el billar, cuando Edgardo me pidió que buscara el rodaje del día anterior e incluyera las imágenes de Moro Anghileri porque su actuación fue muy importante, muy intensa. Edgardo sabía que no iba a pedir las imágenes, porque no eran mías. Y de repente, me voy a hacer otras cosas, y en el monitor aparecen las imágenes del día anterior. Y que aparecieran en el contexto del rodaje sí se justificaba. Aparece Moro en el monitor y me dije: "Son los fantasmas". Me asombré muchísimo. Y eso es el tema del azar, de qué manera el azar siempre interviene, y en el documental tiene un espacio de intervención mayor. El tema es cómo uno lo controla. Ese es el tema de la ficción: controlar el azar de antemano. Y muchas veces en la ficción aparece a pesar de toda la planificación. Y en el documental sabe que uno no lo controla, pero en el momento del rodaje tiene que empezar a controlarlo. [A]



Mucho ruido y algo de magia

un poco en contra por **Hernán Schell**

En esta parte de la saga, el mago Potter se verá obligado a participar en un torneo de magia en el que, por su edad, teóricamente le estaba prohibido competir. En el libro original, como en todos los libros de Harry Potter, una prosa bastante pobre describe personajes chatos, dueños de comportamientos predecibles, entablando diálogos más bien aburridos; la verdadera fuerza del libro reside entonces en la capacidad creativa de J. K. Rowling para imaginar elementos fantásticos de todo tipo y, sobre todo, en una inteligente forma de abrir varios interrogantes a lo largo de la historia para develarlos hacia el final de una manera clara y ordenada.

Curiosamente en el film de Mike Newell (*Cuatro bodas y un funeral*, *Brasco*), el punto fuerte estará dado por los celos que le prodigarán al exitoso Harry Potter su amigo Ron y la actitud protectora y madura de amiga Hermione para con sus dos compañeros. El director sabe manejar estas situaciones con humor y elegancia, y así logra que los personajes sean, sino más profundos que en la novela original, al menos más atractivos. El problema es que la mayor parte del metraje está dedicada a mostrar la forma en la que Harry irá pasando las pruebas del torneo y a resolver el misterio que connota el haber sido elegido para participar en él. Este hecho que en la novela constituía un excelente rompecabezas lleno pistas falsas e identidades confusas, aquí, por razones de síntesis, sólo puede ser un misterio que se resuelve con una vuelta de tuerca. Esto hace que el enigma y la aventura terminen por hacer que la mayor parte del tiempo se extrañe las formas de interrelación entre Harry y sus amigos.

Quizá sirva de consuelo decir que Newell no ha hecho un desastre como lo hizo Columbus en las dos primeras entregas de la saga, sólo hizo un producto que atrás de tanto huracán publicitario, tanta algarabía histérica por parte de los más entusiastas seguidores, tanta celebración de tanto medio masivo por el éxito de la película, no esconde más que un film fallido. **[A]**

Descalificado

en contra por **Marcos Vieytes**

Luego de ver el último *Harry Potter* sólo puedo coincidir con aquellos que piensan que hay algo infinitamente más terrible que el disgusto: el aburrimiento. Esta cuarta parte del *pack* Potter se asienta sobre dos patas que, para mi gusto, cojean tanto que la tornan incapaz de sostener el interés de quien no sea un seguidor acrítico suyo. Uno de los problemas consiste en tomar el término "magia" como sinónimo de "todo vale", lo cual parece otorgarles licencia a sus creadores (y sospecho que la mayor responsabilidad le cabe a Rowling, pues daría la impresión de que los guionistas apenas si se han limitado a escoger asombros y repartirlos por el metraje con la mayor literalidad posible) sólo para llevarnos de este mundo a otro no demasiado distinto y viceversa, crear tanto suspenso como pueda caber en la expresión "abracadabra", o introducir pautas dramáticas caprichosas para transgredirlas con la misma arbitrariedad con que se postularon, neutralizando el poco efecto que tenían. De modo que lo que menos abunda es la sorpresa y de lo que más adolece la película es de libertad. El universo Potter más parece un universo en pote que termina funcionando como sucedáneo del nuestro, en el que hasta las transgresiones carecen de originalidad y la idea de magia que sobrevuela (bajito) responde a la dictada por el sentido común. Incapaz de provocar, o ceder siquiera en una secuencia, al poder anárquico de la imaginación, no resulta para nada extraño observar cómo las nociones de reglamento, serie, competencia e institución dominan la saga de principio a fin. Por eso tampoco sorprende que al promediar la primera mitad podamos a escuchar a un aprendiz de mago decir, refiriéndose a otro aprendiz —pero sub 20— que a bordo de su escoba barre el aire de un estadio a pura carrera, freno y finta, que "más que un atleta es un artista". Exactamente lo contrario podemos decir nosotros de la película, y ese es el otro problema que ella tiene: no califica siquiera como una decente ficción deportiva. **[A]**



Harry Potter y el cáliz de fuego

Harry Potter and the Goblet of Fire

Inglaterra / Estados Unidos, 2005, 154'

DIRECCIÓN Mike Newell

GUIÓN Steve Kloves

INTÉRPRETES

Daniel Radcliffe,

Emma Watson, Ralph

Fiennes, Robbie

Coltrane, Rupert Grint,

Sir Michael Gambon.

Cursos de verano Enero

Inscripción previa
VACANTES LIMITADAS

Informes

elamanteescuela@fibertel.com.ar
o llamar al 4951-6352.

Horarios y programas www.elamante.com



Cuatro clásicos que hicieron historia: Tener y no tener, ¡Qué verde era mi valle!,
La sospecha y King Kong, por Santiago García

Las películas y su música: una mirada desde el cine, por Javier Porta Fouz

Cine oriental inédito III: Tres primicias y un clásico, por Diego Brodersen

La crítica de cine: definiciones en pugna, por Javier Porta Fouz

El cine japonés después de la debacle de los estudios: del clasicismo a la diversidad,
por Diego Brodersen

Cine italiano 1: De la posguerra hasta Ostia, por Gustavo J. Castagna

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

En todos los cursos se proyectarán fragmentos de películas.
Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración.

ARANCEL \$100 cada curso. Promociones por más de un curso.

ARANCEL ESPECIAL PARA SUSCRIPTORES DE LA REVISTA IMPRESA \$70 por curso.

Próximamente publicaremos la información de los cursos a dictarse en febrero.

Los que vieron **Chicken Little** dicen que es moooooo mala. Como estreno, le dedicamos un espacio pequeñito en la página 34. Pero acá nuestro especialista aprovecha la oportunidad para reflexionar sobre la animación digital.

Y de paso, una pregunta: ¿por qué **Femme Fatale**, de Brian De Palma, se estrenó como "Mujer fatal" y a esta del **Chicken Little**, que es para pibes, le dejan el título en inglés y no le chantan "Pollo pequeño" o "Polluelo"? **por Leonardo M. D'Espósito**

El dibujo manco

Cada vez que se estrena un film de animación digital pasa lo mismo: uno se pregunta por qué le habrán puesto píxeles. No es que uno esté en contra de la animación realizada por computadoras ni mucho menos: el problema reside en que la técnica elegida para hacer un film de animación debe estar relacionada con el mundo que se quiere presentar al espectador, es decir, ser parte de la puesta en escena. El estreno de *Chicken Little*, una película demasiado chica y demasiado cara, trae otra vez el problema a la palestra. Es hora de ser claros.

La animación digital "parece" más barata que el convencional trabajo del dibujo animado o el menos convencional pero más antiguo de animar muñecos y objetos. Simplemente porque, entre dos posiciones de un personaje u objeto, la computadora se encarga de "llenar" los espacios intermedios (en la jerga, *inbetweens*), lo que reduciría el costo de trabajo humano. En segundo lugar, dada la capacidad de cálculo de una computadora, se pueden hacer tomas y movimientos que serían imposibles (o infinitamente engorrosos) con una cámara colocada delante de un panel de dibujo o una maqueta. De hecho, se puede trabajar de modo tal que la cámara sea ubicua, diluyendo para siempre la falsedad de la cuarta pared. Como la perspectiva y el movimiento siguen reglas matemáticas, es bastante sencillo en teoría reproducir estas cosas. Pero hay movimientos aleatorios en el mundo que no puede reproducir el cálculo, como el de los cabellos, el agua o incluso el rebote mínimo de un objeto en el suelo (¿vieron que siempre parece antinatural cuando los personajes "caminan" en un film digital?). Sin embargo, aplicados a la poética adecuada (léase todo lo que hace Pixar), estas fallas quedan disimuladas e incluso aprovechadas por los animadores. Los mundos de Pixar (lo dijimos hace un

par de años en otro texto) son ajenos a lo humano; sólo cuando entran en colisión con él se genera el drama de cada film. Por eso sus reglas físicas pueden ser todo lo ambiguas y antinaturales que la computadora permita.

Hay otra diferencia sustancial entre la animación cuadro a cuadro tradicional y esta digital, y está relacionada con el paso de un fotograma a otro. Eso, ni más ni menos, es algo importante en el estilo y la visión del mundo de un director de animación. En un film de Walt Disney, se intenta que los 24 cuadros que hay en un segundo de dibujo "copien" el movimiento natural de los seres que representan. En un corto de la Warner, no. Robert Clampett, por ejemplo, basaba el movimiento deforme y alocado de sus películas en que cada uno de los 24 fotogramas que conformaban cada segundo era un salto respecto del precedente: cuando uno ve cuadro a cuadro eso, nota que no hay una seguidilla lógica de lo

que sería el movimiento, sino un movimiento alterno, inventado, de una enorme carga poética.

Con los muñecos pasa lo mismo: mientras los animadores de Aardman (*Wallace y Gromit*) intentan hacer las cosas a mitad de camino entre el movimiento "natural" y uno "inventado", Jan Svankmajer usa "saltos", muchas veces logrando un "tartamudeo" de la imagen que es, también, una declaración de principios. Cuando se aplica la computadora, esto simplemente se elude, es un problema –el de la representación y creación del movimiento– que no se plantea (otra vez, Pixar es la excepción; pido que vean cuadro a cuadro cualquier secuencia de cualquier film). Es decir, la animación suele hacerse cargo de su "irrealidad", no así la digital.

¿Por qué *Chicken Little*, que bien podría ser un film de animación convencional –devolviéndonos además la posibilidad del registro directo del trabajo del artista–, no lo es? Porque hay un malentendido en Hollywood: como los últimos dibujos animados anduvieron "mal" ("mal" significa "por debajo de los 100 millones de dólares"), deducen que nadie los quiere ver, algo que no es cierto en lo más mínimo, como lo atestiguan las crecientes ventas de las películas clásicas de Disney.

El problema es la falta de imaginación y la apelación constante a la parodia y la sátira, como si la animación debiera ser nada más el payaso de Hollywood. No es así, como lo prueba *El cadáver de la novia*, por ejemplo. La animación digital no sólo es cara, sino que además adormece la imaginación de los artistas que ya no piensan el movimiento. De allí que la mayoría de estas películas se basen en el guión, el diálogo, las "voces famosas" o las secuencias "asombrosas" para impactar al público. La calidad humana suele estar ausente, porque la mano que dibuja se ha tornado anónima. **[A]**





Cachimba

Chile / España / Argentina, 2004, 127'

DIRIGIDA POR Silvio Caiozzi, **CON** Pablo Schwarz, Mariana Loyola, Julio Jung, Patricio Contreras.

Cachimba es la cuarta película que Silvio Caiozzi (*Coronación*) dirige a partir de un trabajo de su compatriota José Donoso. En este caso se trata de la adaptación de *Naturaleza muerta con Cachimba*, novela corta del escritor fallecido hace ya casi una década. A pura brocha gorda, Caiozzi retrata la historia de Marcos, un empleado bancario deprimido que sale con la tímida Hildita y viajan juntos al semidesierto balneario de Cartagena. *Cachimba* comienza como una comedia negra que utiliza recurrentemente el grotesco como herramienta humorística, pero se oscurece paulatinamente mientras la gracia se desvanece y le deja el camino libre al drama. Una vez que Marcos se topa con un museo costero íntegramente dedicado a la obra de Gustavo Alfonso Larco, un pintor totalmente ignorado en Chile pero de renombre en Europa, la amargura se apodera de la historia. Marcos emprende una lucha contra viento y marea para que el pintor logre el reconocimiento que merece en su tierra. Caiozzi sorprende porque jamás utiliza este cambio de registro en su fábula –el traspaso de la farsa al drama– para teñirla de sensiblería. Sin embargo, *Cachimba* se ve afectada por el grotesco que empapa todo el relato y las extenuantes dos horas y pico de duración. Entre esta mixtura perjudicial y la utilización de la ironía como único recurso con que el director reprocha el desinterés por la cultura y los malos manejos de la burocracia, *Cachimba* borrona con el codo muchas de sus virtudes. Es extraño ver cómo una película se condena a la superficialidad con tanta torpeza cuando ya ha logrado que sus personajes tengan rasgos entrañables a pesar de construirlos en base a pequeños mamarrachos. *Cachimba* es mucho más interesante cuando no machaca con oposiciones entre las necesidades artísticas y las económicas y su levedad hace que un garabato parezca una obra de arte sin que esta ponderación se note impostada. **Nazareno Brega**



Tango, un giro extraño

Argentina, 2004, 87'

DIRIGIDA POR Mercedes García Guevara **CON** La Chicana, Fernando Otero, Adrián Iaies, Brian Chambuleyrón, Las Muñecas, Osvaldo Montes, Pablo Mainetti, 34 Puñaladas.

En un momento de *Tango...* el pianista Fernando Otero cuenta que su madre –cantante de ópera– le pregunta al escuchar su música: “¿Dónde está la narrativa, por dónde empiezo con éste tema?”, “En cualquier lugar. Por el principio, por el medio”, contesta Otero. Este diálogo es ilustrativo. Del fenómeno musical que retrata la película y del estilo con que registra los acercamientos de un grupo de músicos jóvenes, a un género de códigos ya cerrados, de otra época, de otro país. Los que intentan abrirlos ahora lo hacen desde otras historias y bagajes musicales. De allí los múltiples registros: la disonancia de Otero, los coros paródicos de Las Muñecas, el sonido jazzero de Iaies y en el centro, la pareja Solá-Estol con su grupo La Chicana. A partir de ellos la narrativa, como decía la madre de Otero, se dispersa en demasiados fragmentos. Pierden relevancia el atrayente sonido de Iaies y sobre todo el estilo “neoclásico” del gran Brian Chambuleyrón, un fuera de época que canta como en el 40. García Guevara hace equilibrio con todos estos elementos, unas veces con más éxitos que otras. Por ejemplo, la aparición de Gardel delata la ruptura, no sólo musical sino histórica del país en la segunda mitad del siglo pasado. Pero ¿era necesario someter a los nuevos a esta confrontación? Es inevitable: su voz y su imagen refirman el viejo dicho: cada día canta mejor. Otra: el cierre de la película está musicalizado por “Contrabajando” de Piazzolla que arrastra las imágenes a un paseo casi clipero por Buenos Aires. ¿Cuál es la ciudad que vemos al compás de Astor? Puerto Madero, la avenida Santa Fe. Cuando termina la introducción rítmica y empieza la melodía, hay unos pantallazos del puerto y algún barrio anónimo; después, otra vez escenarios parecidos. El Buenos Aires del 90. Este parece ser el territorio propio de estos raros músicos nuevos. Este será también su dilema: a esos barrios, al revés de Troilo, no se puede volver. El tango, viejo o nuevo, está en otros lugares. **Eduardo Rojas**



Vanidad

Vanity Fair

2004, Inglaterra / EE.UU., 141'

DIRIGIDA POR Mira Nair, **CON** Reese Whitherspoon, Gabriel Byrne, Romola Garai, Jonathan Rhys-Meyers, Angelica Mandy, Roger Lloyd-Pack.

Si algo hay que agradecerle a Mira Nair por esta adaptación de *La feria de las vanidades* (William Makepeace Thackeray, 1847), es la sinceridad con que emprende su trabajo, anunciando apenas con el primer plano de la película aquello que el espectador verá estirarse durante las siguientes dos horas y media. *Vanidad* empieza, claro, con un pavo real (que es “real” no por monárquico, sino por auténtico). O sea: una verdadera pavada, con amplio despliegue de brillos y plumas, diez gramos de cerebro y nada de alma. Pedirle realismo a una película que intenta narrar la escalada social de una mujer –Reese Whitherspoon, todavía demasiado dependiente del papel y el director que le toquen en suerte (o en desgracia) para ser una gran actriz– en la Inglaterra de principios del siglo XIX no es desatinado; pedirle que guarde una mínima conexión con ese mundo o con este es necesario. Nair defrauda ambos reclamos. A pesar de los parlamentos afectados, la reconstrucción de época de manual escolar, las secuencias vergonzosas y los detalles nefastos –el regodeo sobre los muertitos de Waterloo; la India colonial, pobre pero feliz–, *Vanidad* es tan pero tan nadista que ni siquiera produce tedio o indignación. Es abstracción casi pura, dos horas y media de nada, ni adaptación literaria, ni teatro filmado, ni –¡libranos!– cine. Un vestido carísimo (porque aquí hay presupuesto, créanme, con profusión de corsés, joyamen y animales exóticos) flotando en el vacío. Milagro –o aberración, más bien– operado por Nair, que en su afán por demostrar que no es una directora de cabotaje, ha decidido navegar hacia las aguas inseguras de una cierta *qualité* a la inglesa. Mientras pensamos cuánto de verdad había en la boutade de JLG, que detectaba directamente un oxímoron en la expresión “cine inglés”, podemos encontrar una contradicción en los términos más pequeña y más indudable cuando leamos, en los créditos, “Una película de Mira Nair”. **Agustín Masaedo**



La vereda de la sombra

Argentina, 2003, 94'

DIRIGIDA POR Gustavo Fabián Alonso, **CON** Claudio Polosecki, Marcelo Birmajer, Enrique Sdrech, Catalina Dugli, Tomás Abraham.

El platense Gustavo Alonso debuta con un documental sobre el emblemático Fabián Polosecki, conductor de *El otro lado* y *El visitante*, hitos del periodismo televisivo que transmitió ATC entre 1993 y 1995. Gracias a estos programas y al final trágico de Polo, su figura se volvió legendaria, pero Alonso jamás ensalza su imagen ni tampoco la desmitifica. El director entrevista a personajes diversos que tuvieron un rol importante a lo largo de la vida profesional y personal de Polo. Entre todos hacen un recorrido que se inicia con su militancia en el PC y su participación en *Radiolandia* y el diario *Sur*, y llega a su popular etapa televisiva. Lo más interesante que tiene *La vereda de la sombra* es el uso que Alonso le da al material de archivo. El director lo toma para repetir la lógica detectivesca que tenía la narración de *El otro lado*. La voz en off de Polo es la guía del documental y la cámara persigue al periodista mientras se pasea con su impermeable de gabardina por las calles de Buenos Aires o escucha a alguno de sus disímiles entrevistados. Pero lo que impacta del uso de este material es que refleja la progresiva degradación física y mental de Polosecki previa a su suicidio y cómo fue que el personaje televisivo fue envolviendo y fagocitando al periodista. Las imágenes de *El visitante* que muestran a Polo como una especie de Coronel Kurtz entre la maleza del Tigre son elocuentes, y los testimonios de sus allegados sobre sus últimos días son escalofriantes (los recaudos que toma la familia para cuidarlo estremecen tanto como cuando su hermano devela un dato relacionado con el lugar elegido por el periodista para arrojar-se debajo de un tren). La selección de fragmentos de sus programas, sobre todo cuando se percibe todo el desenfado de Polo para plantarse frente a una cámara, representa los momentos más altos del documental y le hacen justicia a la esencia de un periodista oscuro pero lleno de chispazos de brillantez.

Nazareno Brega



El noveno día

Der Neunte Tag

Alemania, 2004, 97' **DIRIGIDA POR** Volker Schlöndorff, **CON** Ulrich Matthes August Diehl, Hilmar Thate, Bibiana Beglau.

Un mérito de la película podría ser el de engrosar la propensión alemana en el nuevo milenio por descubrir el Holocausto desde la propia lengua e imágenes. De esta pendiente responsabilidad histórica (demorada, sí, pero 60 años es poco en la historia de la humanidad) *El noveno día* aporta alguna instantánea verdadera, como la imagen de la crucifixión de un prisionero vista desde una ventana. En su crítica de *La caída* (EA 156), Noriega destaca la resistencia de los alemanes a enfrentar (cinematográficamente) la realidad de sus campos de exterminio. Silencio quebrado por el testimonio de Traudl Junge en *La secretaria de Hitler* (2002), sustancia primordial para *La caída* (2004), en donde Ulrich Matthes personificaba a Goebbels. Matthes es ahora el sacerdote luxemburgués Kramer, prisionero por opositor al régimen que es liberado con la misión de reconciliar a su arzobispo con los nazis. Misión que, de ser cumplida, le otorgará el beneficio de la libertad y salvaguardará las vidas de sus familiares y compañeros. Misión que, de no ser cumplida, lo devolverá al campo de exterminio de Dachau. Pero el "dilema moral" se descubre en una puesta solemne y paquidérmica, con actuaciones afectadas y una seriedad aletargada y somnolienta, una luz tipo velador que circunda puntos lumínicos para resaltar la oscuridad del entorno. Dilema en rigor no tan dilemático y matizado con presuntos momentos tiernos, como cuando juega con su hermana a arrojar copos de nieve. Pienso en el concluyente testimonio de Primo Levi en *Si esto es un hombre*, cuando buscando el tono por el relato de su cautiverio descarta "el lamentoso lenguaje de la víctima". ¿Por qué entonces el empeño en *El noveno día* por oscurecer el sol? ¿Por qué transformar las experiencias traumáticas, demasiado enquistadas y arraigadas a nuestros cuerpos, en heroicidad inconsistente, lamento de víctima o dilema moral? **Lilian Laura Ivachow**



El lobo

España, 2004, 125', **DIRIGIDA POR** Miguel Courtois, **CON** Eduardo Noriega, Silvia Abascal, Paatrick Bruel, Mélanie Doutey.

A fines de 2004 *El lobo* constituyó un éxito sorprendente para el cine español. Nada lo hacía presagiar: todas las bazas jugaban en su contra. El cine sobre el terrorismo en el País Vasco, con la ETA como epicentro, nunca ha sido un tema del agrado de los cineastas españoles ni tampoco del público. Basada en un hecho real y en un personaje de cierta repercusión en la vida pública española, *El lobo* se plantea en todo momento como una película de género, la historia de un infiltrado en la banda terrorista que será perseguido tanto por los terroristas como por la policía, sospechoso por un lado de ser un traidor y desprotegido por el otro. Una equidistancia que resuelve de un plumazo ciertos inconvenientes políticos: la película está ambientada en los estertores del franquismo, así que esta nunca podría ser una historia de buenos y malos. El género dicta también el acartonamiento de las consignas políticas de unos y otros, algo a lo que *El lobo* se enfrenta sin rubor y sin miedo al ridículo. Del mismo modo que la terrorista interpretada por Mélanie Doutey parece toda una invitación a integrarse en la banda terrorista. Esta descontextualización potencia los elementos genéricos, lo que, al menos en España, consiguió atraer al público más joven. Un público al que nunca le interesaría una película sobre ETA y la política española de 1975, pero sí un thriller al que no se le puede negar agilidad narrativa y que disimula mal que bien las carencias de producción, congénitas en las películas españolas de época. Un público al que, ay, tampoco se lo quiere aburrir con las disputas domésticas de Eduardo Noriega y una siempre estupenda Silvia Abascal, aunque quizás ahí estaba el gran tema de *El lobo*: la historia de un hombre que pierde su identidad y que, cual personaje de Paul Auster, se ve impelido a desaparecer. Así, no hubiese resultado incoherente y fuera de lugar la pretenciosa inclusión del tema de Leonard Cohen que cierra la película. **Jaime Pena**



Una vida iluminada

Everything is illuminated

EE.UU., 2005, 106'. **DIRIGIDA POR** Liev Schreiber. **CON** Elijah Wood, Eugene Hutz, Johnathan Safran Foer, Jana Hrabetova.

Después de viajar millas y millas en un paisaje fantástico con un anillo colgado al cuello, ahora lo que le cuelga a Elijah Wood es una responsabilidad y una duda, y el paisaje existe en un país llamado Ucrania. Es, también a su manera, un paisaje del pasado remoto y mítico, aunque –y esta es la parte interesante de esta ópera prima del actor Liev Schreiber– marcado aquí y allá por los arañazos de esa sombra que es la cultura global (las huellas del ultracapitalismo suelen oscurecer muchas cosas antes luminosas). Lo que uno piensa es que se va a encontrar con la premisa “joven descubre que el antropocentrismo estadounidense es uno de los males contemporáneos” y eso se diluye en la travesía personal y los chistes obligados del choque de culturas. Hay una idea de lo utópico americano que atraviesa el film: que los sentimientos y las tragedias disuelven las fronteras, pero que todo eso se expresa en inglés, bueno o malo. Aunque la simpatía de ciertos elementos, la actuación de algunos rostros y el paisaje hacen lo suyo para que el film tenga una personalidad, en realidad difieren el verdadero asunto: en un universo donde existió el nazismo, la globalización es, como mucho, un mal menor. Así, el viaje de descubrimiento se transforma en una travesía de confirmación, y Frodo, ese personajito que dejaba la tierra de los vivos porque le era insostenible sobrevivir en un mundo sin diferencias, se convierte en un Cándido agradecido de que su abuelo haya elegido como destino (¿aleatorio?) los Estados Unidos. Distinto habría sido si el punto de vista hubiera sido el de los ucranianos: estaríamos hablando exactamente del film opuesto. Sí, la mirada antropocéntrica sigue firme en nuestros personajes cargados de buenas intenciones; sí, la realidad del americano como forastero en tierra extraña sigue sin aparecer en ningún rincón del fotograma. Uno puede disfrutar la película, eso no se discute; el problema es pensarla. **Leonardo M. D'Espósito**



El exorcismo de Emily Rose

The Exorcism of Emily Rose

EE.UU., 2005, 119'. **DIRIGIDO POR** Scott Derrickson. **CON** Laura Linney, Tom Wilkinson, Campbell Scott y Jennifer Carpenter.

El problema es la lucha entre la razón y la fe, en pugna desde hace siglos. Y es posible que terminemos pensando que son dos cosas diferentes, cuando en realidad son hermanas. La razón tiene su propia fe, la fe su propia razón. “Fe” no implica la creencia en Dios, sino la confianza en algo sin necesidad de pruebas a favor de su ocurrencia o su existencia. Bien, entonces *El exorcismo de Emily Rose*, un film de un perfil bajo enorme –al punto de conspirar contra su probable importancia–, es una película donde la fe y la razón se dan la mano. La historia es la de un cura acusado de matar por negligencia –por no brindar la asistencia médica necesaria– a una chica que podría –o no– haber estado poseída por el propio Lucifer. No es precisamente una película de terror aunque coquetea (mal) con el género en ciertas secuencias que, tramposas, intentan inclinar la balanza del espectador hacia la fe en Dios y sus manifestaciones subalternas (en ese punto, ni el enorme talento, la enorme belleza y la combinación de ambos atractivos de Laura Linney pueden torcer el destino infame de su personaje). Lo interesante es que los momentos en que vemos a la pobre Emily Rose dar pruebas de la posesión diabólica están filmados alternando su punto de vista y uno objetivo. Aparece la duda, el verdadero tema de la película. No la duda sobre la existencia de Dios, sino simplemente la duda razonable que el derecho utiliza para exonerar. *El exorcismo...* trata de acercarse a esa cuestión y, por momentos, lo logra. Pero el director tiene tanto miedo de que alguien pueda pensar que existe la posibilidad de que Dios no exista o que los milagros y el Diablo sean ilusiones perfectamente explicables libro en mano, que se obliga a injertar operaciones fantásticas totalmente ajenas al fondo de la película. Si se descartan esas excrecencias culpógenas, *El exorcismo...* es una pequeña sorpresa que, sin mucha bulla (¡pero con Campbell Scott!), obliga a ejercitar las neuronas. **LMD'E**



Bloqueo, la guerra contra Cuba

Argentina, 2005, 68'. **DIRIGIDA POR** Daniel Desaloms.

Este documental de propaganda logra, con un tema demasiado fácil, lo que pocos es incapaz de provocar nada. Ya sabemos que el bloqueo a Cuba es criminal e injustificado. Y también que la Revolución cubana es romántica y heroica, polémica y defendible. *Bloqueo* desaprovecha todo, porque no contiene ningún intento de trabajar cinematográficamente con los materiales con los que cuenta. Da lo mismo la duración de los planos en cada entrevista, la distancia, el movimiento, la posición de las cámaras o el sonido. No importa cómo hacer con las imágenes de archivo para buscar algo, emoción, complicidad o alguna tensión. Los planos se suceden amorfos, parcos, sin vida, pasivos. Las aburridas entrevistas evolucionan largas, arrítmicas, reiterativas y enumerativas. Soporíferas. A excepción de Ibrahim Ferrer, todos parecen recitar argumentos aprendidos de memoria. Algunos con experiencia y convicción (Ricardo Alarcón, presidente de la Asamblea del Poder Popular de Cuba), otros con aire a trámite y “deseo que esta entrevista termine pronto” (Felipe Pérez Roque, ministro de Relaciones Exteriores), con cierto orgullo de misión cumplida (el director de un instituto de medicina tropical) o con aire burocrático (un economista del gobierno). Las decisiones estéticas aplastan cualquier trabajo con estas diferencias. Para todos el mismo tono, la misma cámara fija, el mismo esquema muerto y promotor de la ausencia absoluta de interés. Como investigación es pobre e hipócrita, y supone que está ante un espectador adormecido e ignorante. Por ejemplo, la URSS es apenas mencionada, y para esta película la Guerra Fría jamás existió. Eso sí, el director logra insertar imágenes de Perón, Cámpora y la plaza llena (no pudieron ocultar a López Rega). El ex presidente del INCAA y actual diputado Jorge Coscia y alguna oscura oficina de subsecretaría nacional encabezan la lista de agradecimientos. **Agustín Campero**



Oliver Twist

Oliver Twist

Francia / Reino Unido / República Checa, 2005, 130', **DIRIGIDA POR** Roman Polanski, **CON** Ben Kingsley, Jamie Foreman, Barney Clark, Harry Eden, Leanne Rowe.

Cuando de adaptaciones literarias se trata, todo parece circunscribirse en el cine al espinoso terreno de las infidelidades. Una simpática anécdota que le contó Hitchcock a Truffaut es al respecto más (cinemato)gráfica: dos cabras se están comiendo los rollos de una película cuando una le dice a la otra: "A mí me gusta más el libro". *Psicosis*, un buen ejemplo de gran película basada en una novela irrelevante, echa por tierra este tipo de observaciones. Corman, por otra parte, partió de la indiscutiblemente talentosa obra de Poe para hacer de ella una apropiación totalmente personal e inexacta. Lo que probaría una vez más que la infidelidad, por lo menos en el cine, es altamente recomendable. Con respecto a Polanski, no caben dudas de que es un director importante. Y Dickens, un escritor más que consagrado. También hay un acuerdo en que *Psicosis* es puro Hitchcock y que los cuentos de Poe en manos de Corman son otros cuentos. La pregunta casi matemática sería: ¿cuánto hay de Polanski en este *Oliver Twist*? La respuesta paradójica es que hay mucho más Dickens en este *Oliver Twist* de Polanski que del mismo Polanski. Quizá por su destreza para volverse invisible y hacer de una novela clásica de aventuras una película clásica de aventuras, con un héroe fatalmente caído en desgracia y villanos de primera línea (el Fagin de Ben Kingsley y sus niños ladrones). Historia de buenos y malos que respeta casi a rajatabla a *Oliver Twist* o *las andanzas de un hijo de la parroquia*, una muy popular novela con ilustraciones publicada por entregas en la prensa. Aunque pocas se recuerdan, de la novela ya se hicieron innumerables adaptaciones: miniseries, películas de animación, mudas, sonoras en blanco y negro y a todo color. Esta, seguramente, y tal vez por su corrección, tarde o temprano entrará en la larga lista. Las pesadillas de Dickens, pobladas de niños huérfanos y hambrientos, parecen volver al cine, sin embargo, de manera recurrente. **Marcela Ojea**



La película de Niní

Argentina, 2005, 99', **DIRIGIDA POR** Raúl Etchelet, **CON** Enrique Pinti, Jorge Luz, Pipo Mancera, Antonio Gasalla, Angelita Edelmann y Lino Patalano.

Casi desde el comienzo, el universo de este documental se nos impone con la peor de sus espadas y de la manera más cruda: la insufrible voz en off de Enrique Pinti —exagerada, subrayada, desvergonzadamente hipócrita— hiere, mal predispone, raja la tierra y condiciona negativamente para todo lo que va a venir. Esta negatividad se potencia con el guión que la voz de Pinti recita con "su" habilidad supina. Un vómito de lugares comunes del manual argento actualizado, plagado de porteñismos forzados, obeliscos, "nuestro cine", "nuestros actores", "nuestra industria", "nuestra gloria", toda esa gomina y glamour "que nos supieron robar". Cada vez que Pinti calla, la visión mejora. El sonido de los fragmentos de las películas de archivo es imposible (verla en el complejo Tita Merello es una experiencia irritante) y resulta llamativo el quiebre narrativo que se produce en el momento del exilio forzado de la actriz, cuando el documental rompe con los niveles de explicación que venía sosteniendo. El didactismo deviene en cobarde disimulo, y para las amarguras casi no hay motivos políticos ni responsables. Pero en esta película hay elementos interesantes que vale la pena destacar. Contiene ciertos excesos simpáticos que demuestran admiración, por Niní, su momento histórico y el imaginario popular en su versión más inocente y divertida. La construcción es artesanal, rudimentaria pero cuidadosa, muy consciente de sus elementos y sus posibilidades tecnológicas, algo poco habitual y, en cierta forma, audaz. Y en el juego de montaje, en la ancianidad de los entrevistados, emerge un involuntario contraste entre pasado y presente, juventud y vejez, gloria y decadencia. Un cierto aire de nostalgia y tristeza que se rinde ante la insoportable idea de que todo tiene su momento, que existe el anacronismo y que lo que alguna vez fue bello y armonioso, también puede desencajar. **AC**



Pueblo chico

Argentina, 2003, 70', **DIRIGIDA POR** Fernán Rudnik, **CON** Lorenzo Quinteros, Diego Starosta, Carla Crespo, Julián Romera, Eugenio Soto.

Segunda película de Rudnik, *Pueblo chico* mantiene algunas de las coordenadas de la ópera prima del director, *El nadador inmóvil*, aunque se trate de una experiencia decididamente menos radical. Si en el primer film no había diálogos, ahora aparecen, pero en un tono enrarecido: en buena parte de la historia, lo que dicen los personajes suena deliberadamente artificial, una elección que los pone en sintonía con la propia puesta en escena, que acentúa el distanciamiento del realismo. La historia de *Pueblo chico* está ambientada en un pequeño poblado balneario del que sabemos poco, casi nada. En esa especie de ciudad fantasma viven un alcalde, una mujer más joven que es su pareja y un tercer hombre, el marino que llega para colaborar con algunas tareas sobre las que nunca hay demasiadas precisiones (y cuando las hay, son irrelevantes para el progreso de la historia). Lo que sí sabemos es lo que explícitamente manifiesta ese alcalde (Quinteros): hay un pasado que se añora —y que tiene el color y el sabor del peronismo— y un presente que se sufre. Pero a la hora del balance, más allá del esfuerzo evidente por mantener una férrea economía en el relato y de la alegoría política más ramplona (llega una grotesca pareja de inversores que representa a capitales extranjeros y es rechazada por el mandamás, identificado con la defensa de lo propio), hay poco para señalar en la película. Igual que ocurría con su predecesora, *Pueblo chico* parece ir quedándose sin nafta a medida que avanza en el camino, a pesar de que ese camino no es tan largo. La sensación que queda es un poco decepcionante: si lo que se narra es casi anecdótico, hasta banal, y el desarrollo de los personajes tan escueto, mantener la tensión que requiere un largometraje se hace cuesta arriba. Habrá que ver cómo evoluciona la obra de Rudnik, que se perfila como un bicho raro dentro del cine argentino, aunque todavía eso no sea necesariamente motivo de celebración. **Alejandro Lingenti**

El sur de una pasión

Argentina, 2001, 87'. **DIRIGIDA POR** Cristina Fasulino. **CON** Analía Couceyro, Ingrid Pelicori, Gabriel Molinelli, Pablo Carnaghi, Isis Krüger.

Susan podría ser una chica Almodóvar de no ser por la excesiva gravedad que la separa del *kitsch* y la aleja de una posible veta cómica. Podría ser también la típica habitante de cualquier tango, si no fuera porque el carácter absurdo e inmotivado de sus actos la privan de todo halo trágico. Pero por suerte, más allá de las incongruencias de la historia que se hacen carne en la protagonista —una por demás sobreactuada Analía Couceyro—, se mueven una serie de personajes secundarios interesantes. Sobre todo la impecable Lili —una prostituta extranjera interpretada por la actriz alemana Isis Krüger—, de quien Susan parece enamorarse, y que, junto con algunos climas muy logrados gracias a la iluminación y a la dirección de arte, entrega los mejores momentos de esta película. Basta la bella escena onírica en la que ambas comparten un dorado día de campo para probar que algunos personajes pueden brillar con luz propia aunque no siempre tengan la película que se merecen. **Marcela Ojea**

Dar de nuevo

Argentina, 2003, 90'. **DIRIGIDA POR** Atilio Perin. **CON** Ernesto D. Pasquín, Juan Aguilera, Virgilio Gigli, José Luis Maronna, Adrián Airala, Tito Visentín, Ñoti Martínez, Luis Margani.

Un grupo de jubilados decide secuestrar a un tipo con plata y pedir un rescate, pero las cosas salen mal y son graciosas. Bueno, no muy graciosas dado lo espantoso de la actuación, que jamás cuaja. En realidad, *Dar de nuevo* es una película mal barajada: debería —así lo requiere un mínimo pensamiento en la situación de base— ser un film sobre la desesperación; finalmente, es un film sobre la piolada y la mentira. Sí, claro, el truco es un juego de ese tipo, pero no hace mal a nadie. En cambio, el cine es un tren eléctrico muy caro como para estrellarlo en el paredón de las pésimas ideas. En fin, que es preferible el dominó (donde uno puede decir "paso") a este interminable partido de casita robada.

Leonardo M. D'Espósito

Rosas rojas... rojas

Argentina, 2004, 83'. **DIRIGIDA POR** Carlos Martínez. **CON** Ulises Dumont, Alicia Zanca, Mauricio Dayub, Carlos Martínez Bel, Alicia Burdeos.

Una "prostituta muy sufrida", un "poeta sabio", un "joven director de cine",



una "florista pura y tierna" y tres "simpáticos filósofos de café" se dan cita en un típico bar de Buenos Aires. Esta miscelánea de personajes, a los que por supuesto también se suma el "mozo comprensivo", es el centro de un collage de situaciones cotidianas, fragmentos de historias personales y diálogos sueltos, cuya dispersión no hubiese resultado perjudicial de no ser por el afán declamatorio y el exacerbado porteñismo de estos seres y lugares. La idea de situar esta película en los años 60, con los signos de una época que se cuelean por los televisores y repercuten en las carteleras de cine y en el vestuario —una representación del tiempo puramente decorativo—, le da a *Rosas rojas... rojas* un tinte tan pero tan vetusto que no sólo la hace retroceder muchos años más de los que se propone, sino que nos lleva a dudar, literalmente, del color de las flores del título. **MO**

La cueva

The Cave

EE.UU., 2005, 97'. **DIRIGIDA POR** Bruce Hunt. **CON** Eddie Cibrian, Morris Chesnut, Lena Headey, Piper Perabo, Kieran Darcy-Smith.

Una pandilla de buzos, de los mejorcetes en su actividad, acepta investigar una cueva (dah) recientemente descubierta. En la kilométrica caverna en cuestión no hay sólo restos, fósiles y de los otros, de los Templarios (la orden medieval de índole militar y religiosa), sino, parece, hay todo un ecosistema que se desarrolla más allá del mundo exterior. Y, obviamente, una cadena alimenticia donde los humanos no ocupan la cima. *La cueva* posee todos los males del Hollywood reciente (sobredimensión del uso del sonido, gravedad en las actuaciones, solemnidad en lugar de ironía o alegría). Pero el film de Bruce Hunt posee dos

pequeñas virtudes que se deben al mareo del montaje: traducir en un espacio cinematográfico ese ambiente asfixiante de grutas y canales subterráneos, y no sobredimensionar el rol de los efectos digitales –casi lo logra del todo– al nunca mostrar de cuerpo entero a las alimañas que acechan en la oscuridad. **Juan Manuel Domínguez**

Polígono Sur

España-Francia, 2003, 110'

DIRIGIDA POR Dominique Abel

CON Emilio Caracafé, Ramón Quilate, Luis De los Santos, Rafael Amador, José Jimenes.

Misterios de la exhibición local, tras su paso en fílmico por el Bafici 2003, se estrena en DVD este documental de la franco-española Dominique Abel. Y lo bien que hace. El Polígono Sur, o las Tres Mil Viviendas, es el barrio bajo y bravo de Sevilla, pero también (o por eso mismo) es la cuna bastarda del nuevo flamenco, léase Pata Negra, los del Revuelo, El Farruco... La directora fantasmagoriza a esos pocos triunfadores mientras persigue, con cámara curiosa y enamorada, a los nuevos talentos, a los viejos anónimos, a los que se quedaron. La excusa es la preparación de un festival homenaje a Pepe "El Quemao", que será a la vez el primer show multitudinario en el Polígono ("Déjate de paranoias y vente a las Tres Mil" es el slogan) y la primera oportunidad de visibilidad, fuera de la crónica policial, para el barrio. Por ahí se cuele la gran virtud del documental: develar la crítica social como parte necesaria de ese arte mestizo y conflictivo que es el flamenco. A años luz tanto de la glam-huequización de Saura como del ombliguismo gitano de Tony Gatliff, Abel muestra sensatez, sentimientos y compromiso en el cotidiano de una comunidad de olvidados por todos, menos por la música. **Agustín Masaedo**

Gol!

Goal!

EE.UU., 2005, 118', **DIRIGIDA POR** Danny Cannon,

CON Kuno Becker, Alessandro Nivola, Marcel Iures, Stephen Dillane, Anna Friel.

Igual que su protagonista, *Gol!* es una película de ninguna parte. Un inmigrante latino en EE.UU., transportado a Inglaterra por obra de la suerte, el talento y los negocios oportunos. Esta fórmula narrativa de epopeya hollywoodense (pero carente de emoción y brillo), acompañada por impostadas actuaciones de telenovela centroamericana (sin las vueltas de tuerca que la caracterizan) y con el toque gélido de un cine inglés sin particularismos (no hay nada propiamente inglés más allá de Newcastle y



el acento) terminan por conformar un pastiche deslucido, tan alejado del color local como de la pasión global que envuelven a este deporte. Una indefinición que también se traslada a la puesta en escena, donde los planos largos demasiado largos (vistas aéreas casi planetarias) y los planos cortos demasiado cortos (de distancia y de duración) no logran capturar ni siquiera la belleza de un fútbol casi ausente, frustrando el último recurso que podría haber salvado a esta película. **MO**

Plan de vuelo

Flightplan

Estados Unidos, 2005, 98', **DIRIGIDA POR** Robert

Schwentke **CON** Jodie Foster, Peter Sarsgaard, Sean Bean, Kate Beahan.

Thriller de la variante "úselo y tírelo", cuyo mayor interés mientras se lo ve es ¿y cómo van a explicar lo que está pasando? En algún momento lo explican y la tensión corporal del espectador baja y se termina la gracia. Y encima quedan incongruencias y cosas mal resueltas (¿por qué suben primeras las protagonistas?, por ejemplo). Ah, se trata de una intriga en la que a Jodie Foster se le pierde la hija en un avión volando de Berlín a Nueva York. La Foster está insoportablemente intensa y como rasgo de nerviosismo se la pasa moviendo la mandíbula. Sí, claro, uno se acuerda un poco de *La habitación del pánico*, y de uno de los lugares comunes sobre los alemanes: que son fríos. El director y el director de fotografía de *Plan de vuelo* son alemanes, y hacen una película narrativa y visualmente helada y sin gracia alguna (aunque hay que decir que Sean Bean "da bien" como piloto). Sobre el final,

unos detalles en el audio terminan de arruinar esta película lúgubre y paranoica: mientras la Jodie –con su hija recuperada– camina con determinación y valor entre los pasajeros que antes no le creían, se escuchan algunas de las líneas de diálogo más estúpidas y peor injertadas del mes o de algún período mayor de tiempo. **Javier Porta Fouz**

Chicken Little

EE.UU., 2005, 77', **DIRIGIDA POR** Mark Dindal.

Disney toca fondo con su primera película de animación digital. El problema no sólo es que la animación carece de alma (como bien explica Leo D'Espósito en este número), sino que a la película también le falta vida. Esta reversión libre de un corto propagandístico que Disney produjo durante la Segunda Guerra Mundial parece craneado directamente por ejecutivos o responsables de marketing. A lo largo de toda la narración, las escenas parecen procederse por obligación, como en esos juegos en los que hay que unir una sucesión de números con el lápiz para lograr un dibujo primitivo y repleto de aristas. Con esta torpeza es que se alinean las aventuras del pollito que padece la desconfianza de su padre. Primero se destaca que el pollito es un tarambana; un ratito después, su potencial. Más tarde es el turno de la incredulidad injustificada de papá gallo y, por último, no queda otra que la forzada reconciliación familiar. Todo esto, siempre acompañado por una guarnición de violines grasos y una ensalada de parodias berretas sobre la cultura popular americana. Dónde estará la gripe aviar cuando se la necesita... **Nazareno Brega**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	Álvaro Arroba Letras de cine	Jorge Ayala Blanco El Financiero. México	Jorge Bernardez subjativa. com.ar	Nazareno Brega El Amante	Ricardo Cota criticos. com.br	Leonardo D'Espósito El Amante	Isaac León Frías La Primera. Perú	Diego Lerer Clarín	Miguel Peirotti La voz del interior	Josefina Sartora cineismo. com.ar	PROMEDIO
La vereda de la sombra			7			7					7.00
Meykinof			8			7		6			7.00
En sus zapatos		6	8			6			6	7	6.60
Harry Potter y el cáliz de fuego	6	7	8		6	5	6		7		6.43
El transportador 2		5	7			7			5		6.00
Polígono sur		5		7							6.00
Temporada de patos	1	7	7	7	9	5	7	6		4	5.89
El noveno día		5	6	6	8	4		7	6	4	5.75
El exorcismo de Emily Rose	3	6	7	6	5	6			6		5.57
Oliver Twist	1	5						8	8		5.50
Creep		5		6		5					5.33
El jardinero fiel	2	8	6	1	8	5		6	7	5	5.33
Una vida iluminada	3	4		5	7	6		7			5.33
Pueblo chico				5		5					5.00
Todo sucede en Elizabethtown	2	6	4	6	6	4		5	7		5.00
Chicken Little		6	4	2	7	2			7		4.67
Rayas		5		6	3	6	2		6		4.67
Tango, un giro extraño				5		5				4	4.67
Vanidad		5	7	3		4			5	4	4.67
Gol!		4	4			4			6		4.50
El casamiento de Romeo y Julieta				6	6	4	3	3			4.40
El mercader de Venecia	2	5	6	1	7	5			6	3	4.38
Cachimba				6		3	4	4		2	3.80
El lobo	2	5	5							3	3.75
El sur de una pasión				5						1	3.00
Dar de nuevo				2		1					1.50
Rosas rojas... rojas				1		2					1.50



EN DICIEMBRE

Suscribite por 12 números a **EL AMANTE**, llevate un libro de regalo y obtené un 30 % de descuento en los cursos de verano de **EL AMANTE/Escuela**.

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, 1° P
(C1051ABD) Buenos Aires.
Argentina.

O también podés hacerlo a través de **Western Union**.

El amor está muy bien pero el odio tiene lo suyo. No buena prensa, seguramente, pero en el campo de la crítica no sólo ha generado buena literatura sino que es un elemento más que necesario para establecer un canon. Porque cuando se hace una de esas famosas listas en las que se eligen las diez, cincuenta o cien películas favoritas de la historia, no queda claro lo que pasa con las infinitas que quedan afuera. ¿La ausencia de *La diligencia* es porque quedó pegando en el poste o porque los votantes no la toleran? ¿Las películas de Eisenstein no figuran porque son en blanco y negro o porque se piensa que su montaje no deja pensar al espectador por sí mismo? ¿El cine fino europeo y el blockbuster norteamericano semanal les resultan indiferentes o les provocan rechazo? Las posibilidades son demasiado grandes, inmanejables. Hay que complementar el canon del amor con el canon del odio,

su reverso necesario.

El artículo fundacional del odio en la crítica cinematográfica es la famosa pieza de François Truffaut "Una cierta tendencia del cine francés", del 31 de enero de 1954. Truffaut ataca a la "tradición de *qualité*" que sigue el cine francés del momento, adaptando prolijamente obras literarias. El artículo sería la piedra fundacional de la política de los autores y el término "*qualité*", peyorativo e inspirado evidentemente por el odio al status quo del cine de su país, perdura hasta nuestros días.

El Amante tiene, como sus lectores saben y disfrutan bien, su costado *El Odiante* (frente y perfil, dirán algunos). De hecho, el primer artículo que despertó las iras de algunos de nuestros lectores fue ya en el número 2, en marzo de 1992. La nota la había escrito Quintín y se llamaba "10 nuevas razones para odiar a Greenaway y un epílogo". Aunque hoy haya pasado a un merecido olvido, cuando apareció la revista Greenaway era

un director prestigioso y reverenciado. La nota de Q, relacionada específicamente con *Conspiración de mujeres*, cumplía con todos los requisitos de una buena nota de odio: no dejaba de expresar explícitamente su ira mientras argumentaba punto a punto, numerados como en las películas del inglés, los horrores de su sádico sistema cinematográfico. Terminaba con la siguiente frase: "Curioso destino el de Greenaway. Nadie dice que su cine sea bueno a secas. En cambio, acostumbra a recibir el calificativo de Genio, ese frecuente sinónimo de imbécil, que la megalomanía suele disimular".

La siguiente película de PG (*La tempestad*, donde paseó a Sir John Gielgud toda la obra con un gorrito colla) fue un fracaso estruendoso y, aunque la cantidad de lectores que teníamos no llegaba ni por asomo a la de la gente que iba a ver sus obras, el distribuidor, indignado, nos culpó de su debacle y nos acusó de haberle hecho perder un montón de plata.

Las películas que odiamos

El club de la pelea

Fight Club
EE.UU., 1999, 139'
DIRIGIDA POR
David Fincher.



Animarse a más

Si a un republicano algo paranoico, algo salido de sus cabales y algo ignorante, le pidiéramos que nos describiera qué es y cómo opera una guerrilla revolucionaria, su descripción no estaría lejos del grupo "guerrillero" que forman Brad Pitt/Edward Norton en *El club de la pelea*. Una guerrilla con elementos tan diversos como contradictorios. Elementos nazis (hacen jabón con grasa humana), neonazis (se rapan el pelo y se visten de negro), comunistas (no creen en la propiedad privada), anarquistas (no creen en jerarquías, aunque el

grupo tiene un líder), elementos zen (creen en el desapego absoluto), nietzscheanos-ateos (creen que Dios ha muerto o que no existe o que es malo). El líder de la guerrilla es un esquizofrénico autoritario y sus integrantes son personas frustradas, autómatas, casi robóticas, que repiten frases imbéciles, capaces de extirparle los testículos a su propio líder si él lo ordena. La metodología no es menos confusa. Brad Pitt tortura a un chino para que retome la universidad, siga su sueño y se haga veterinario; ponen carteles por la ciudad dando consejos que ya viene dando Utilísima hace años; intentan hacer enojar a transeúntes desprevenidos mojóndolos con una manguera. Lo menos importante de *El club de la pelea* es si pretende ser una crítica-a-la-sociedad-de-consumo o si pretende ser una crítica a los grupos que quieren transformar o destruir esta sociedad. Lo importante es el trazo grueso y la obviedad sistemática y metódica, el bombardeo constante de imágenes y consignas publicitarias, el griterío y la queja sostenida y vacía, el pesimismo sin gracia, el exceso de testosterona, el violento canchero visual y verbal, la puesta en escena, planificada y construida para justificar un final sorpresa insostenible. *El club de la pelea* es la contratara de *Como un avión estrellado*: ambas películas son esencialmente adolescentes, pero una tiene los peores rasgos de la adolescencia y la otra, los mejores. Que las películas de Fincher sean más populares que la de Acuña es tristemente sintomático. **Ezequiel Schmoller**

El caso más reciente de artículo iracundo en nuestras páginas fue el del llamado "cine choronga". En marzo de 2004, enfurecidos por la consagración de crítica y público de una película abominable como *Las invasiones bárbaras* (irritación potenciada por el fracaso de nuestra favorita *Escuela de rock*), Javier Porta Fouz y Marcelo Panozzo acometieron un escrito salvaje bajo el título "¿Qué es el cine choronga?". La película había sido premiada en Cannes, había ganado el Oscar a la mejor película extranjera, había recibido un entusiasmado "Excelente" en Clarín y, en respuesta a una pequeña crítica desdeñosa, había generado un nutrido correo de lectores ofendidos. JPF y MP sintieron que era la oportunidad para escribir un manifiesto que repudiase esas películas que son una lección de cómo vivir y de cómo no filmar al mismo tiempo. La relación con otra de nuestras castigadas, la insoportable *21 gramos*, permitía comparar: "¿Tendrán algo en común estas dos películas? Parece obvio que las dos tratan

'temas importantes', pero creo que hay una unión más profunda: ambas son películas con las que no se puede construir 'otra película', ni por escrito ni por otro medio, no es posible interpretarlas, es inútil ponerlas en diversos contextos; están completamente hechas, el espectador se limita a ver y escuchar obviedades envueltas en metal".

La lista de diez películas odiadas que figuran comentadas en las próximas páginas responde a un criterio que comienza pero no se agota en la votación de los miembros de la redacción. Cada uno eligió las cinco películas que más irritación le habían causado (los votos individuales, en www.elamante.com) y luego, sobre la base de ese universo, elegimos no solamente las más votadas sino las que nos permitían trazar un mapa del cine que odiamos hoy. No figuran ni Greenaway ni Subiela, ya que sus declinantes cinematografías posteriores a nuestros embates las tenemos marcadas en las culatas de nuestras páginas. Tampoco hay películas menores, de esas que

nos sacan de quicio pero no fueron vistas ni resultaron influyentes: nada de Emilio Vieyra y sus torpezas fascistas por aquí. Como no se trata de las peores películas sino de las que, dentro de lo que se conoce como cine, más daño le han hecho, tampoco figuran las transposiciones más bastardas de la televisión al cine, como las películas en las que actúa Francella. La idea es que figuren películas que sean consideradas buenas por gente que tenga una relación con el cine que exceda lo casual, que hayan dejado una marca, que nos hayan molestado por su eco, más allá del tiempo de su proyección. Hay dos películas argentinas tremendamente exitosas, el clásico cine choronga canadiense, el "made for Cannes" de Almodóvar, la soberbia indie americana, los blockbusters hechos en serie, etc. Algunas de las elegidas fueron bien comentadas en nuestra revista. Para nuestra vergüenza, una fue tapa. He aquí nuestra expiación. **Gustavo Noriega**

Y cumplimos catorce años y se nos ocurrió, para hacer algo a modo de balance, la simpática idea de pensar y elegir diez películas que nos definen por la negativa (y explicar cada caso). Es decir, ese cine que nos gusta que no nos guste: el cine que rechazamos. Más precisiones, en la nota general aquí arriba. Y en nuestro site, las votaciones individuales.

21 gramos

21 grams
EE.UU., 2003, 124'
DIRIGIDA POR
Alejandro González
Iñárritu.



Peso liviano

Muchos directores parecen creer que cuanto más confusión generen sus películas, más aclamadas serán. O lo que es peor, se confunde calidad con un entramado narrativo "complejo" que ponga a prueba la atención del espectador. No vaya a suceder que obviemos cualquier sutileza, simbolismo, o esa escena clave que ate todos los cabos sueltos. Pienso en *Memento* y recuerdo sentirme irritada por su supuesta originalidad. O *Irreversible*, que se hacía la provocadora. *21 gramos* es un film que adolece

de un mal similar a los ya mencionados: confundir cine con un rompecabezas que el espectador debe armar sin pasar por alto ninguna pieza relevante. Una vez completado el puzzle, se supone que debemos alabar el estilo de Iñárritu, quedarnos con la sensación de que se nos contaron muchas historias profundas y de que tomamos alguna moraleja de todas ellas. El espectador como títere, atado a las arbitrariedades visuales y a los golpes bajos de turno. Pero es curiosa la contradicción interna del estilo de la película. Por un lado, propone un desafío y, por el otro, es brutalmente obvia. Se repite el esquema de otro opus de Iñárritu (*Amores perros*), a saber: terrible accidente (excusa para cruzar las vidas de los involucrados y mostrar hasta qué punto la experiencia pudo cambiarlos). Pero, claro, al verse alterado el orden cronológico de los hechos, es imposible comprender de inmediato qué le ocurrió a cada personaje y qué circunstancia lo condujo a un determinado lugar. Los datos se dan a cuentagotas, con muchos planos de rostros azotados por el dolor, de escenas sobreactuadas (¿acaso no se puede reflejar tormento sin la necesidad de un excesivo griterío?) y de reflexiones varias sobre sacrificio, religión, fe. Y tampoco se nos ahorra la clásica historia de *todos nos merecemos una segunda oportunidad*. Pero al concluir *21 gramos* no se extrae ninguna moraleja, más bien se llega a la conclusión de que lo visto fue elemental, liviano. La película de Iñárritu es falsa en su pretensión de ser caleidoscópica para ocultar una tosca unidimensionalidad. **Milagros Amondaray**

Las películas que odiamos

Felicidad

Happiness
EE.UU., 1998, 134'
DIRIGIDA POR
Todd Solondz.



Pegame y llámame Jordan

Joy Jordan es "fea" y algo "nerd" y tiene un novio "nerd" que es algo "feo". Compone canciones "tontas", es docente y su "limitada conciencia" le impide comprender el alcance de una huelga. Joy es de Jersey y tiene dos hermanas: Helen, la "linda" (y por linda, obligadamente "frívola" y "mala escritora"), y Trish, un ama de casa "moralista" y "aburguesada". Trish está casada con un psicoanalista (paidófilo con ensueños de *serial killer*) que atiende a un "gordo-freak" vecino de Helen, con quien sustancia "grotescas fantasías sexuales".

Aclaro que el uso del entrecomillado es sólo por el abuso que hace Solondz en *Happiness*. Y la mayor irritación de esta película es su visión entrecomillada y despectiva que no podría, ni con dedicación, haber sido más mezquina. Su colección de "freaks" sólo remite a categorías. Todos juntamos figuritas alguna vez y aunque nunca completé el álbum *Maravillas de la naturaleza*, *Happiness* se estrenó con mi adolescencia ya vencida para desmaravillar lo más natural: ¿qué carajo tiene de tabú tener fantasías sexuales con un vecino/a? (ver *The hole*, Tsai). ¿Por qué reírse de los gordos que han dado cuenta del erotismo más festivo? (ver John Waters). ¿Por qué tantas zonceras juntas en el año 2000?

Happiness confirma la moral norteamericana que pretende criticar porque la muestra obstinadamente desde la ridiculización y el prejuicio. Las chicas Jordan son, como esa pirámide de latas de duraznos que (me contó mi papá) había que derribar en el Parque Japonés, únicamente blanco de ataque. La felicidad irónica del título es gansa y la provocación, pueril. Podría adjudicarsele a Solondz una adolescencia tardía. Pero como dijo la secretaria del Hitler: "ser joven no es excusa". Observar el mundo desde *Happiness* lo simplificaría en cuatro colores y lo reduciría al plano de un tour. Nos guiaría desde el valle de los *losers* hasta el monte de los ricos-frívolos, y en el bote de los feos (que reman con las feos) llegaríamos a la isla de los pervertidos. Aunque Solondz sí logra un mérito ecuménico: reunir a la especie humana bajo el concepto de misantropía.

Lilian Laura Ivachow

Shakespeare apasionado

Shakespeare
in love
EE.UU./Reino Unido,
1998, 123', DIRIGIDA
POR John Madden.



Exorcismo

¿Qué cuernos hacía esta película en la tapa de esta revista (número 85, año 1999)? Y bueno, tenemos este muerto en el ropero: una de nuestras tapas más vergonzosas (sí no la más). Hubo algún caso de película puesta en "tapa en contra" como *Todo sobre mi madre* de Almodóvar, pero lo de *Shakespeare apasionado* no fue así. Hubo una crítica un poco a favor tirada en la página 11 (con la que su autor, Gustavo Castagna, hoy no está de acuerdo) y había por lo menos tres estrenos a los que se les dio mayor cobertura y que podrían haber sido jerarquizados. Pero, como nunca, la portada de esta revista fue para el pro-

ducto hecho con el Oscar como objetivo, para la película de ese público que cree gustar del cine y abraza *Las invasiones bárbaras* mientras descarta la última de John Waters e ignora a Tsai Ming-liang. Es decir, una tapa de alta traición a nuestros lectores y a la tradición de esta revista.

Shakespeare apasionado es una de esas películas teatrales, de guión de enredos de ficción televisiva, que hace guiños banales para quienes igualan Shakespeare con toda clase de importancia y reconocen –sin dejar de sentirse halagados– que esta historia que cuenta un enamoramiento de William Shakespeare se parece mucho a *Romeo y Julieta* (¡ah, la sutileza!). Dirigida por el nulo John Madden, quien luego haría *La mandolina del Capitán Corelli*, y musicalizada de tal manera que se puede seguir y entender cada etapa de la película con los ojos cerrados, *Shakespeare apasionado* ni siquiera tiene la jerarquía necesaria para estar en este listado ni para irritar por sí sola. Es cierto que ganó el Oscar a la mejor película (en un año en que estaba nominada *La delgada línea roja*), pero ya sabemos que el Oscar es como es y anda siempre con lo puesto, que puede premiar tanto una de John Ford como una cosa llamada *Chicago*. El problema tampoco es que nos hayamos equivocado, sino que en ese momento elegimos disfrazarnos de otra cosa, de lo que no fuimos ni seremos. Por eso esta inclusión y este exorcismo. Es preferible ser feo y polémico a falso. Y hablando de fealdad, Gwyneth Paltrow, en la tapa, encima salió medio bagarto. **Javier Porta Fouz**

Dogville

Dinamarca y 8 países más. 2003. 178'

DIRIGIDA POR
Lars von Trier.



Vacío fílmico

¿Qué dirán los libros de historia del cine dentro de cien años? ¿Cómo será recordado Lars von Trier? Probablemente se destaquen su rabiosa originalidad y escaso miedo al ridículo; seguramente se hable de su figura como padrino de una nueva generación del cine danés. Tiempo al tiempo. Por el momento, su cine parece atrapado en un callejón sin salida... pintado en el suelo. *Dogville* parece

destilar como ninguna otra de sus películas cierta sensación de hartazgo, de vacío fílmico. El tipo que alguna vez utilizara todos y cada uno de los recursos del artificio cinematográfico, se inventa un dogma tan ridículo como ostentoso y se dedica a manipular y zarandear a sus personajes, como siempre hizo, pero ahora sin pruritos ni ocultamientos de tipo alguno. Si hay algo irritante en sus últimos films es precisamente esa cualidad de titiritero sádico potenciada, de niño bien que utiliza sus chiches para destruirlos hasta su imposible reconocimiento, sin razón aparente ni condiciones atenuantes.

En *Dogville* conviven la necesidad de la autopromoción autoral y un forzado sentimiento antitodo que disfraza capricho de rebeldía. Última encarnación del eterno manierista, Von Trier se empeña en demostrarle al espectador que sus ideas sobre el cine son erróneas y fatalmente anquilosadas, valiente y galante proyecto que se topa con su propia condición de provocación estéril. Como dijera alguien en estas mismas páginas hace algún tiempo, el danés es demasiado brillante, demasiado talentoso para manejarse sin estribos ni freno de mano. Como un caballo desbocado durante una noche particularmente tormentosa, *Dogville* avanza a los tumbos por su trama de violencia y redención, castigando a discreción a la heroína durante todo el trayecto para, finalmente, despanzurrar a todo el mundo en la recta final, en la mejor tradición de un dios antojadizo y veleidoso. Así no hay cuerpo que aguante. **Diego Brodersen**

Matrix Recargado y Revoluciones

EE.UU., 2003.
138' y 129'

**DIRIGIDAS Y ESCRITAS
POR** Andy y Larry
Wachowski.



Impronta solemne

Aburdamente, el título de la segunda película *Matrix* marcaría literalmente la estupidez puesta en escena en las últimas entregas de la trilogía: los hermanos Wachowski recargaron su universo cyberhippie con seriedad, insustancialidad cinematográfica, automatización cool de esteticismo de software, bravuconada ideológica discursiva, infantilismo cultural. Si bien la primera *Matrix* tenía un planteo filosófico pomposo y alguna pretensión de artísticidad berreta con su diseño gráfico biomecánico, su vitalidad

de jugueteo tecno convertía a la película en pirotecnia publicitaria que deshojaba a cada paso su propia impronta solemne. Las últimas dos partes nunca llegan a esa ligereza porque ponen mucho empeño en que las imágenes digan, sentencien y repitan algo definido que deriva en la tontería más prepotente sobre un sistema frío y tecnócrata que redundaba cada uno de los convencionalismos más anquilosados del conflicto básico tecnología *versus* humanidad. Ni ambigüedad, ni fantasía desbordada ni búsqueda estética, todo lo virtual se congelaba en el aire pacato de una tormenta visual precisa que dilatada una historia de amor y de guerra. Neo y Trinity (Keanu Reeves y Carrie-Anne Moss escaneados a baja resolución) se pusieron los trajes bicolors de héroes guerreros de una mala historieta: el patrón que componía los encuadres parecía salido de un molde tan maniqueo que rechazaba cualquier envión del ruidoso multicolor de los verdaderos superhéroes. Todo era una mala adaptación de un cómic que, por suerte, nunca existió. El odio que se sentía por cada una de las tonterías infladas a fuerza de imágenes generadas por computadoras se multiplicaba en un falso mundillo verbal, con un forzado eco mítico en los nombres propios (con Oráculo incluido) y un regodeo en discursos morosas que multiplicaban el tiempo del relato, tratando de generar un poco de legitimación y coherencia conceptual más allá de las imágenes. Pero en realidad, la palabrería sólo interrumpía el flujo y no permitía gozar de cierto sabor visual que aparecía en la inacabable maquinación. **Diego Trerotola**

Las películas que odiamos

Luna de Avellaneda

Argentina, 2004, 143'

DIRIGIDA POR Juan José Campanella.



Chantaje

Hace tres o cuatro años el crítico argentino Juan Carlos Frugone, actual director del Festival de Valladolid, elogiaba las "audacias afectivas" del cine de Campanella. Pero si hay un elemento ausente de *Luna de Avellaneda* es, sin lugar a dudas, la audacia. En su mejor momento (el prólogo de época con Castillo incluido) logra ser apenas una efectiva comedia costumbrista. El resto es un calculado catálogo de desgracias dispuesto con prolija abyección para concitar la pena graciosa de los espectadores hispa-

no hablantes. Con el agravante de que esa prolijidad se va groseramente al diablo cuando llega la hora del debate final por la venta del club. Entonces, lo peor de esa retórica culposa –que, aplicada a una película reciente y a una cierta actitud nacional recurrente, Noriega ha dado en llamar "autoritarismo sentimental"– sale a la luz con toda desvergüenza. Pocas veces el uso y abuso de un personaje menor (por tiempo ocupado en pantalla y por edad, pero tan merecedor de respeto como cualquier personaje), exclusivamente configurado para darnos pena, ha sido expuesto con tanta impunidad en la pantalla y celebrado con tan ciega despreocupación por el público. Pero también es cierto que, como nunca en el cine argentino posdictadura, hemos podido ver con tanta transparencia el proceso mediante el cual un director técnicamente dotado subestima a su público echando mano de la más perversa demagogia: valerse de una nena morocha y hambrienta filmada en primer plano para conseguir el apoyo general. En su prólogo a la poesía completa de Evaristo Carriego, Borges denominaba "chantaje sentimental" a este recurso a través del cual se nos obliga a compartir con todo el mundo determinadas emociones, so pena de ser unos canallas incapaces de sentir la más mínima conmiseración. Eso es, ni más ni menos, lo que se propone una y otra vez *Luna de Avellaneda*: chantajear al público para ponerlo en su favor. El riesgo de no hacerlo es quedarse afuera de ese club decadente, bonachón y medio estúpido que es la Argentina para Campanella. **Marcos Vieytes**

Patoruzito

Argentina, 2004, 73'

DIRIGIDA POR José Luis Massa.



Botarates

Odio esta película. La detesto porque representa la peor expresión de una pura operación comercial gatopardista que se presenta a sí misma como superproducción 100% nacional y por lo tanto incuestionable. La repudio porque, además, contó con el apoyo de cierta crítica cómplice y obsecuente, alegres festejantes de un producto nefasto e indefendible. Y legal pero inmoralmente financiado con el dinero del Estado que administra el INCAA, institución capaz de facilitarle unos pesitos a Patagonik Film Group-Artear (Clarín), Buena Vista Internacional

y Telefónica Media-TELEFE y Naya Films (productor de "Hola Susana"), para ayudar a que se lleve adelante este engendro que va poco más allá de una veloz facturación. En ese pequeño mundo de negocios y negociados, alcahuetes y avivados que poco tienen que ver con el cine desde cualquier ángulo desde el que se lo aborde, los realizadores pretendieron alcanzar el éxito de otra vergüenza: *Manuelita*, financiada con la misma lógica, vergonzosamente premiada, vergonzosamente festejada. Cumplieron con su misión. La superaron. *Patoruzito* no sólo llenó salas. Fue aun más defendida, por sus tintes nacionalistas, por una supuesta mayor factura técnica, por la lamentable presencia de Los Nocheros, La Mosca y León Gieco. Y por ser parte del marketinero combo patagónico. Su aparato de difusión fue monumental y efectivo. Su invasión en las salas, contundente. No hubo en el estreno de *Patoruzito* un sólo hecho destacable. Su vocación criollo-costumbrista-internacionalista redondeó a la vez un producto neutro con identidad cultural fácilmente identificable. Empanadas y espantapájaros. Payadas en un *saloon* de western disfrazado de pulpería. Odiar esta película en cierta forma me define. Es bueno asumir al enemigo. Es bueno tener en claro dónde está el cine que odiamos, quiénes lo ejecutan y quiénes son aquellos que lo sostienen. Porque también elegimos aliados, trincheras y compañeros. A todos quienes desde estas páginas creyeron que defender y contagiar el cine que aman es una forma de cambiar el mundo, salud. **Agustín Campero**

Todo sobre mi madre

España, 1999, 101'
DIRIGIDA POR
Pedro Almodóvar.



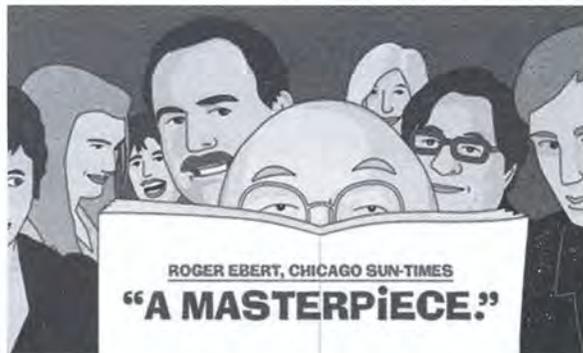
El fin de la historia

Una película PRO para un país PRO. La España pre Aznar de *Todo sobre mi madre*, a primera vista, parece el mejor lugar posible para anidar, celebrando la cristalización de un imposible presente sin fisuras. Conciliando conflictos irreconciliables de todo tipo (clase, género, raza, religión, prácticas sexuales y demás), la película despliega con una torpeza narrativa inusual (volviendo odiosa toda típica marca de la histeria almodovariana) travestis,

madres solteras, religiosas, actrices drogadictas, enfermos de sida, madres que pierden sus hijos, gente urgente de sexo rápido, pero todo muy ordenado. Cachivache superficial vestido de multiculturalismo y progresismos varios, la lógica de *TSM* –como bien señalaba Quintín al momento del estreno– funciona inversamente a lo que podría sugerir: la heterogeneidad de personajes presentada sin posible conflicto depara en una vulgarización de cualquier auténtica diferencia. En la apropiación-síntesis de todos los discursos (donde la palabra deshace el conflicto que plantea el cuerpo), se pone de manifiesto una neutralización del otro (y de aquello que implica una ampliación de las prácticas del deseo) en pos del móvil de la película de una punta a la otra: el verdadero y único fin es la procreación, la superación de contradicciones, la motorización del sistema. La muerte, el pasado, la pérdida, lo irreconciliable son negados por un supuesto presente próspero, donde la historia contemporánea encuentra a España convertida en un país tolerante, maduro, que ha dejado atrás las bobadas infantiles (desmintiendo a su vez el pasado filmográfico del propio Almodóvar) y determinado la propagación de una sociedad próspera económica y socialmente, un lugar ideal para traer vida al mundo (¿o por qué, si no, la obsesión con los nacimientos?). La publicidad y sus formas. Sí, yo la odio con ganas pero no me salió una nota punk, me salió ordenadita y prolija, pero al primer cartel que veo en la calle, una patada en honor a esta bazofia. **Federico Karstulovich**

Las invasiones bárbaras

Les invasions barbares
Canadá, Francia,
2003, 99'
DIRIGIDA POR Denys
Arcand



Cómodos pedantes

Pocas películas despertaron en la redacción de *El Amante* tanta ira como esta. Celebrada por la crítica en casi todo el mundo, ganadora de unos cuantos premios internacionales (mejor guión en Cannes y tres César, entre ellos), nominada para dos Oscar y ganadora de uno, *Las invasiones bárbaras* es la continuación de *La decadencia del imperio americano* (1986), otro film exitoso y aclamado del canadiense Denys Arcand, dedicado también a retratar un mundo al que el director parece pertenecer. La historia de *Las invasiones bárbaras* se desarrolla alrededor de Remy, un profesor de historia de Montreal, cínico, mujeriego y caricaturescamente progresista que, ante la cercanía de la muerte

que determina un cáncer, se reencuentra con su hijo, convertido en un importante hombre de negocios en Londres, y un grupo de amigos intelectuales tan sardónicos como él. Esa reunión de un par de días es la excusa para que Arcand ponga en boca de sus personajes su presunto ideario, un derroche de cinismo vacío disfrazado de importancia donde se pasa revista a unos cuantos años de historia contemporánea con pasmosa liviandad. En el pequeño universo de Arcand, los sindicalistas son una pandilla de corruptos, el marxismo, el estructuralismo, el feminismo y todos los "ismos", apenas una moda, y la posta es contarlos despreocupadamente, fumando un porro y descorchando vinos caros. Lo que revela en verdad *Las invasiones bárbaras* es la derrota ideológica que sufrió una parte de la generación de Arcand, algo que queda patente en la elección del héroe de la película, el hijo del protagonista, un empresario que resuelve todo, hasta las cuestiones sentimentales, a fuerza de dinero e incluso logra que Remy le diga antes de morir que sus nietos deberían imitarlo. El trabajo de puesta en escena del film es tan espantoso como su ideario, como lo revela la secuencia en la que el elenco de piolas que rodea al profesor moribundo ofrece su emotiva despedida, una sucesión de primeros planos de cada uno de ellos digna de una mala telenovela. Aunque simule ser despiadado con las miserias del sistema, Arcand no puede ocultar la verdadera raíz de su película: una patética crónica del fracaso que se aleja de la revisión crítica para permanecer en un lugar más cómodo, el de una completa resignación que pretende ocultar con pedantería. **Alejandro Lingenti**

Pocos entusiasmos

Incluye semblanza de Robert Wise (1914-2005).

por Jorge García

Podría decirse que el comienzo de la 53ª edición del festival –más allá del buen tiempo que acompañó casi toda la muestra, la restitución del día que el año anterior le había sido cercenado y el retorno del apoyo de la Televisión Española luego de 10 años de ausencia– estuvo signado por la mala suerte. Y es que por primera vez en la historia del festival se había planteado que la retrospectiva dedicada a un director de cine clásico se hiciera homenajeando a un realizador todavía vivo, en este caso Robert Wise. Hay que decir, antes de continuar con esta crónica, que son hartos conocidos en los corrillos de la muestra los constantes rechazos por parte de los programadores a realizar homenajes a directores veteranos aún vivos por el temor de que pudieran fallecer antes de que el ciclo se efectuara. Pues hete aquí que a Wise (a la sazón, de 91 años) no se le ocurrió mejor idea que morir el día anterior al comienzo del festival, en el que incluso algunas versiones aseguraban su presencia. No es este el momento de discutir si Wise era el director más indicado para ofrecer una retrospectiva de su obra, pero sí aprovecharemos para hacer una breve semblanza y hablar de algunas de sus películas (se dieron prácticamente todas), varias de las cuales, sobre todo las de su primera etapa, proporcionaron agradables sorpresas. Nacido en Winchester en 1914, debió abandonar sus estudios en los años de la Depresión, y comenzó a trabajar en 1933 en la RKO, donde realizó diversas tareas, casi siempre como asistente. A partir de 1939 se especializó como montajista y luego de algunos trabajos hoy olvidados participó como editor nada menos que de *El ciudadano* y *Soberbia*, las dos memorables primeras películas de Orson Welles. En 1944, debió reemplazar durante el rodaje de *La maldición de la pantera* a Gunther von Fritsch, y la rapidez con que se desarrolló (terminó el trabajo en 10 días) provocó su inmediata contratación para posteriores films. Fue así que al terminar la década ya contaba en su haber con nueve



películas, algunas de las cuales están entre lo mejor de su obra. En los 50 se mantuvo el nivel prolífico de su carrera, con casi una veintena de títulos, pero fue a partir de su participación en la multioscarizada *West Side Story* que su carrera sufrió un brusco vuelco y aún cuando todavía rodó algunos films de pequeño presupuesto, la última etapa de su obra estuvo signada por las grandes producciones –algunas ultra exitosas, como *La novia rebelde*– que poco agregaron a su gloria pero que lo catapultaron como un gran hacedor de éxitos. Realizador muchísimo más cerca del artesanado competente que de la condición autoral, Robert Wise legó sin embargo, sobre todo en los 40 y 50, algunos títulos recordables que aprovecharemos para repasar. Su primer film, el ya mencionado *La maldición de la pantera*, si bien por lo antes expuesto no puede saberse cuál fue su real aporte, aparece hoy como uno de los pocos títulos valiosos y se encuadraría dentro de lo que podríamos llamar, en sentido estricto, cine fantástico. Lejos de ser, como muchos

piensan, una secuela de *La mujer pantera* de Tourneur (confusión acaso basada en que ambas películas estén interpretadas por Simone Simon), el film es una de las más agudas miradas acerca de las fantasías de la infancia que se hayan hecho en cine. Su siguiente film, *Mademoiselle Fifi*, parte del mismo relato de Guy de Maupassant que inspiró *La diligencia* de John Ford, y aun siendo un film de época remite a claras referencias contemporáneas acerca de la ocupación nazi en Francia. *Los profanadores de cuerpos* es una producción de Val Lewton basada en un relato de Robert Louis Stevenson y presenta en el mismo reparto a Boris Karloff (impresionante), Bela Lugosi y Henry Daniell en un film con varios momentos de terror muy logrados. Antes de finalizar la década, Wise realizará algunos de sus títulos más importantes, como *Nacido para matar*, un muy buen exponente del *film noir* en el que la *femme fatal* de turno (la siempre bienvenida Claire Trevor) se ve atraída por un asesino psicópata en un relato de tono sórdido y perverso, y *Sangre en la luna*, un atípico western con ecos del cine negro, en el que Robert Mitchum interpreta a un hombre de turbio pasado, que se ve envuelto en un conflicto entre ganaderos y rancheros. En 1949, Wise rodará uno de sus films más famosos, *El luchador*, un experimento en tiempo real que hoy no ha perdido vigencia y uno de los mejores films sobre boxeo que se hayan hecho nunca. Además hay una escena (la paliza que le dan a Robert Ryan en un sombrío callejón) que sigue siendo memorable. En los 50 hay también algunos títulos destacables en la filmografía de RW, comenzando por *El día que paralizaron la Tierra*, hoy un pequeño clásico del cine de ciencia ficción, en el que un ser de otro planeta se mimetiza con los humanos pero termina volviendo a su lugar de origen ante la incomprensión que encuentra a sus propuestas. Un film que tiene varios momentos de un logrado clima. *La ciudad cautiva* registra en un tono casi documental y en un estilo afín al de las películas de clase B de la época

la odisea de un hombre perseguido por un grupo mafioso, y *Las ratas del desierto* es un aceptable film bélico, aunque hoy opacado por otros trabajos superiores dentro de ese género. *La torre de las ambiciones* es un muy buen ejercicio de montaje en el que se muestran, de manera algo superficial, los entretelones del mundo de los ejecutivos y *El estigma del arroyo*, una biografía del boxeador Rocky Graziano, bastante exitosa en su época, hoy aparece bastante envejecida. En 1956, Wise realizó otro interesante western, *Tributo a un hombre malo*, con James Cagney como protagonista con el clásico enfrentamiento padre-hijo como motor de la acción y, en 1958, *La que no quería morir*, un alegato contra la pena de muerte al servicio del histrionismo de Susan Hayward, con una excelente banda de sonido jazzística de Johnny Mandel. Y el jazz vuelve a estar presente, esta vez con John Lewis y el Modern Jazz Quartet, en *Reto al destino*, el mejor film de Wise de la década y entre los más relevantes de su filmografía, un relato seco y conciso, de tono marcadamente desesperanzado. En 1959, RW codirigió con el gran coreógrafo Jerome Robbins *West Side Story*, un film que planteaba en términos de musical los enfrentamientos entre pandillas portorriqueñas y neoyorquinas, a la vez que desarrollaba una variación de *Romeo y Julieta*. Film multipremiado, tiene varios números realmente buenos, aunque no logra integrar demasiado bien los elementos musicales y dramáticos y se resiente por la pobre interpretación de su protagonista, Richard Beymer. A partir de allí su carrera oscila entre grandes éxitos de taquilla (*La novicia rebelde*, *La amenaza de Andrómeda*, *El cañonero de Yang-Tse*) y algún título más personal como *La mansión embrujada*, film de logrados climas y final poco complaciente. Robert Wise, más allá de su habilidad para enfrentarse con materiales a priori poco digeribles, dejó algunos títulos recordables que, si bien no alcanzan para colocarlo en el podio de los grandes directores americanos, hacen que su obra esté lejos de ser descartable. Hasta aquí nuestra referencia a Robert Wise.

Pasemos ahora al resto de las secciones del festival, en el que hubo que lamentar la desaparición (literal, ya que fue derrumbado) del complejo de cines Astoria, lo que obligó a programar funciones en las salas Warner, bastante más alejadas del centro neurálgico del evento. En los últimos años la Sección Competitiva distó mucho de ser relevante, pero siempre había alguna película que se destacaba nítidamente del resto, más allá de que fueran premiadas o no. Tenemos así el ejemplo de *En construcción* de Jose Luis Guerín o *La historia de Marie y Julien* de Jacques Rivette. Bien, hay que decir que este año no hubo títulos destacables en esa sección y la medianía (o menos que eso) se hizo

Sangre



West Side Story



Tideland



Match Point



dueña, lo que provocó que los premios fueran recibidos sin entusiasmo ni abucheos (salvo *Tideland*, premiada por la Fipresci, pero de eso me ocuparé en otro lugar). No es posible, por ejemplo, que en la función inaugural se exhiba un film de tan menguado interés como *Obaba*, del otrora interesante Montxo Armendariz. Nótese también que en la competencia estaba *El aura*, pero yo –sin creer que sea una mala película, algo que sí opina la enorme mayoría de la crítica internacional, tal vez demasiado apegada al recuerdo de *Nueve reinas*– no participo del entusiasmo que le provoca a la casi totalidad de los críticos argentinos. Y que también recibió un galardón importante *Iluminados por el fuego*, de Tristán Bauer, una película que en mi opinión no puede ser premiable en ninguna parte, pero bueno... lo cierto es que el nivel de la competencia estuvo bien por debajo de lo esperable en un festival de esta jerarquía. Tampoco la Sección Zabaltegi ofreció revelaciones ni descubrimientos (allí se exhibió *Los suicidas*, la segunda película de Juan Villegas, un film del que prefiero esperar su estreno para desarrollar una opinión más amplia y del que sólo diré que me pareció una obra más ambiciosa pero menos redonda que *Sábado* y que Villegas sigue siendo un director a considerar a la hora de hablar del cine argentino actual). Pero los títulos, al menos a priori, más destacables en esta sección hay que buscarlos en el apartado Perlas de otros festivales. Se pudo ver, por ejemplo, *Broken Flowers*, de Jim Jarmush, que venía precedida de grandes elogios y algún premio importante en Cannes. Debo decir que nunca fui un fan del cine de Jarmush, un director que me parece ocasionalmente interesante pero también considerablemente sobrevalorado y del que además creo que es un realizador más importante por su influencia que por el valor intrínseco de su obra. Los mejores momentos de esta película –una historia bastante reiterativa acerca de un hombre que, al enterarse de que tiene un hijo cuya existencia desconocía, decide visitar a todas sus ex amantes a fin de dilucidar cuál es su madre– hay que buscarlos en los pocos minutos en que aparece Tilda Swinton, quien se devora la película, y en la indestructible belleza de Sharon Stone. Por lo demás, la presencia de Bill Murray reiterando sus tics hasta el hartazgo y buscando permanentemente la complicidad facilista del espectador es un lastre importante a la hora de evaluar el film. Un pronóstico: dentro de dos o tres películas a BM sólo lo van a soportar sus fans incondicionales. *Match Point*, el último film de Woody Allen también venía con su carga de ditirambos a cuestas: una suerte de remake de *Crímenes y pecados* pero sin la riqueza y ambigüedad de aquella gran película, ya que el relato es mucho más rígido y unidireccional, lo que torna los resultados

bastante previsibles a poco de avanzado el film. Además, hay una exclusión deliberada de cualquier atisbo de humor, como si WA se hubiera propuesto hacer un film sombrío a cualquier precio en la búsqueda de una seriedad que en varios momentos está emparentada con la solemnidad. *El arco*, de Kim Ki-duk, ratifica algo que ya se venía insinuando: el director coreano ha perdido los rasgos de originalidad de sus primeros films para convertirse en un director “festivalero” que filma sin parar, buscando el consenso de un público y una crítica poco dispuestos a enfrentarse a los riesgos que proponían aquellas películas iniciales. El esteticismo académico de *El arco* muestra a un realizador que da la sensación de que poco tiene que decir. También *Batalla en el cielo*, del mejicano Carlos Reygadas, puede considerarse un film festivalero, pero en un sentido diferente al de Kim Ki-duk, ya que aquí el discurso parece dirigido a la crítica que busca elementos más o menos exóticos y presuntamente originales en el cine del Tercer Mundo. Si *Japón*, su ópera prima, aparecía como solemne y pomposa, aquí incorpora sexo a discreción, mezclado con una actitud más o menos irreverente hacia algunos símbolos e instituciones de la sociedad mejicana. Hay que decir que los resultados distan de ser atractivos y el film aparece más como un producto destinado a *epater le bourgeois* que el intento de una búsqueda novedosa en los terrenos temáticos y estéticos. En ese apartado se pudo ver *Mary*, el último film de Abel Ferrara, una suerte de vuelta de tuerca sobre su idea de la religiosidad que, si se toma desde el punto de vista argumental con todo su batiburrillo político-religioso, sus referencias bíblicas y sus intentos de reflexionar sobre las relaciones entre realidad y ficción, puede parecer un soberano disparate pero que, sin embargo, ofrece un nivel de riesgo bastante infrecuente en el cine actual. Se exhibió también, en especiales de Zabaltegi, *Aguaviva*, un documental español de Ariadna Pujol que forma parte de los proyectos que impulsa la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y que narra los intentos de repoblar una pequeña villa de Teruel en la que viven mayoritariamente ancianos, con la inmigración de grupos de argentinos y rumanos a los que se trata de integrar a las costumbres del lugar. El film excede su premisa inicial para transformarse en una interesante reflexión sobre las dificultades para hacer congeniar a grupos de inmigrantes con diferentes raíces étnicas y culturales con los veteranos lugareños y no está exento de personajes entrañables y algunos momentos de auténtica emoción. Un interesante aporte a un género que en España parece a estas alturas bastante más interesante que el ficcional. La retrospectiva temática de esta edición fue *Rebeldes e insumisas*, dedicada a personajes

femeninos fuertes, en la que se pudo ver alguna obra maestra, varias buenas películas y títulos que, con generosidad, se podría calificar de prescindibles. Me quiero referir rápidamente a dos de los films proyectados en esta sección: *Dolores*, un documental de José Luis García Sánchez y Andrés Linares, dedicado a Dolores Ibarruri, “La Pasionaria”, figura emblemática de la lucha social y política contra el franquismo en España. La película toma al personaje luego de su regreso a España, tras largos años de exilio, y afortunadamente evita caer en el panfleto facilista para rescatar la dimensión humana del personaje. Por otra parte, la protagonista aparece como una gran contadora de historias y anécdotas (es memorable, por ejemplo, el momento en que cuenta cómo hace una tortilla) y, a pesar de su muy sufrida existencia, no pierde casi nunca el sentido del humor, aún cuando narre circunstancias muy dramáticas. Una pequeña sorpresa. El otro gran momento de este ciclo fue la posibilidad de ver en filmico y formato original *Siete mujeres*, última película de John Ford, y uno de los títulos máximos de su filmografía. Me he referido hace poco a ese film (ver necrológica de Anne Bancroft en *EA* N° 158), por lo que sólo agregaré que se trata de una de esas películas inagotables, cuya visión reiterada provoca no sólo placer sino descubrir en ella cada vez cosas que se nos habían pasado por alto. Una obra maestra absoluta. En la sección Horizontes Latinos había dos películas que, a priori, me interesaban: *Alma Mater* del uruguayo Alvaro Buela y *El inmortal* de la nicaragüense Mercedes Moncada. El film de Buela resultó bastante decepcionante en su intento de fusionar elementos genéricos, en este caso del cine de terror, con otros pesadamente alegóricos referidos a la situación de su país y sólo se destaca allí el trabajo de su protagonista Roxana Blanco. En cuanto al de Moncada, un documental sobre dos familias nicaragüenses, una sandinista y otra “contra”, tiene algunos buenos momentos pero no alcanza en definitiva auténtico vuelo y queda como un intento sólo logrado a medias. En esa sección lo más interesante fue *Sangre*, de otro mejicano, Amat Escalante, quien fuera asistente del antes mencionado Reygadas y que en su ópera prima, partiendo de la vida sin horizontes vitales de un matrimonio, desarrolla progresivamente una suerte de relectura de los elementos más reconocibles del culebrón de su país hasta culminar en un final más o menos apocalíptico en el que también chirría cierto tono alegórico un tanto recargado. De todos modos, Escalante aparece como un director a seguir. Y no hablaré de la perenne sección Made in Spain por cuanto el nivel de lo allí exhibido –con la honrosa excepción de *El cielo gira*– sólo permite como reacción un piadoso silencio. [A]

Año de transición

Incluye varias quejas sobre los premios.

por Jorge García

Para hablar de esta edición del Festival de Cine de Valladolid hay que comenzar señalando dos hechos importantes. El primero es que la muestra cumplió su primer medio siglo, y así se convirtió en una de las más antiguas de España, algo que no es fácil de conseguir, sobre todo si, como en este caso, no se trata de un festival de clase A; y el segundo es que, luego de casi dos décadas de estar a cargo de Fernando Lara, hoy al frente del Instituto de Cine de España, el festival cambió su director, tarea que quedó en manos de Juan Carlos Frugone, un crítico argentino residente en España desde hace tres décadas. Es indudable que un cambio de equipo realizado a pocos meses del comienzo del festival –la designación de Frugone se demoró bastante– siempre suscita problemas y esto se vio reflejado en algunos poco habituales inconvenientes que se produjeron en esta edición de la muestra. Un hecho positivo fue, sin duda, que tanto en las funciones del Teatro Calderón como en las del cine Roxy –el de mejor proyección y sonido– se colocaron los subtítulos electrónicos, un requerimiento largamente solicitado por los concurrentes asiduos del festival. Es de lamentar que esa medida no se haya hecho extensiva al resto de las salas, ya que el sistema de auriculares en los que se realiza una traducción simultánea hecha por una sola persona que representa todas las voces, no parece una solución adecuada para un festival de esta jerarquía. Otro de los problemas de esta edición –y en esto coincidían la casi totalidad de los concurrentes veteranos a la muestra– fue el nivel de la programación, claramente por debajo de las expectativas despertadas por el cincuentenario del evento, algo que, para muchos, estaba motivado en que en los títulos en exhibición se percibía una excesiva dependencia de las distribuidoras mayores que imponen sus películas a la hora de la selección de obras. Se extrañaron las retrospectivas, la sección documental fue

muy inferior, por ejemplo, a la del año pasado, y la Competencia, salvo por un par de films, tampoco apareció como relevante. Está bien que se haya hecho una revisión de películas importantes exhibidas a lo largo de la existencia del festival en la sección “50 años amando el cine”, pero toda esa muestra tuvo una impensada dosis de desprolijidad –más allá del innegable valor de algunas obras propuestas– por varios inesperados problemas, como la demora en llegar o la simple y llana ausencia de algunos títulos, algo que provocó constantes cambios en la programación, el hecho de que algunos films (entre los mejores de los vistos) como *Dies Irae* y *Fat City* tuvieran un único pase, la exhibición de otros en versiones en DVD sin anuncio previo, el deficiente estado de varias copias, la ausencia de subtítulos y hasta la proyección de alguna de ellas doblada al español, una sumatoria de hechos que provocó que los resultados de esta ambiciosa sección fueran bastante deslucidos. Y otro tema al que no quiero dejar de referirme –aun a riesgo de ser reiterativo– es al de los premios, algo que a veces resulta casi risible en los festivales de cine. Es sabido que la composición de los jurados generalmente responde a intereses que poco tienen que ver con la estética cinematográfica pero resulta claro que –más allá de que a la película chilena ganadora del galardón mayor en la competencia haya quien pueda considerarla de algún interés (no es mi caso)– normalmente los mejores films, como en esta ocasión el de Michael Haneke, quedan marginados (independientemente de que se le haya otorgado una suerte de premio consuelo). Pero si las elecciones de los jurados oficiales provocan casi siempre polémicas, menos entendible es lo que ocurre con la serie casi ininterrumpida de dislates protagonizados por la Fipresci, una entidad presumiblemente al margen de las componendas e integrada por críticos competentes y/o exigentes. Por cierto que la más o menos frecuente concurrencia a festi-





Dies Irae



**Feliz Navidad
(Joyeux Noël)**



**El niño
(L'enfant)**



**Escondido
(Caché)**

vales internacionales –que me permitió conocer a varios de sus integrantes– me ha hecho poner seriamente en duda la presunción anterior pero –para mencionar al azar tres premios recientes, el de la coreana *Sakwa*, un menos que mediocre y convencional melodrama coreano premiado en Toronto, *Tideland*, que recibiera el galardón en San Sebastián en medio del abucheo de la prensa presente, y que algunas opiniones confiables me definieron como la peor película de la competencia exhibida en ese festival, y el otorgado en Valladolid a *Feliz Navidad*, una deplorable película francesa– provoca que uno se pregunte cuál es el sen-

tido de esos premios. Es sabido que hay una degradación ostensible del nivel de la crítica cinematográfica –de algún modo, paralela a la del cine comercial de consumo, un cine en el que, en los tiempos que corren, uno casi se conforma con que una película no termine con una canción o que los protagonistas no desenfunden sus teléfonos celulares en los momentos mas inoportunos– y que, por otra parte, mucho de lo más interesante que se hace en el mundo no se ve ni siquiera en los festivales, pero resulta francamente ridículo que para un grupo de críticos internacionales *Feliz Navidad* sea mejor, por ejemplo, que *El niño (L'enfant)*, el

último film de los hermanos Dardenne (y no se trata de una cuestión de opiniones, sino de hacer una apreciación objetiva de los valores de cada película). Hay también quienes dicen que, en última instancia, los premios carecen de importancia pero, si es así, que directamente se los suprima y no se establezcan competencias entre los films para evitar situaciones que bordean el ridículo. En fin, como es probable que este sea un tema sin solución a la vista, mejor pasemos a reseñar algo de lo visto en la última edición de Valladolid.

La película inaugural fue *Arcadia*, el último film de Costa-Gavras (digamos que el pase para la prensa se superponía con la única exhibición de *Dies Irae*, de Carl T. Dreyer, seguramente el mejor film de todos los que se dieron en el festival), una película acerca de un ejecutivo de una empresa que, al ser despedido y no conseguir otro trabajo, decide eliminar a sus potenciales competidores. La película –derivativa de *El empleo del tiempo* y *El adversario*– tiene algunos toques de humor negro pero, como suele ocurrir en el realizador, abunda en el trazo grueso y el subrayado de cada situación. Un típico film de Costa-Gavras. En la competencia oficial, como anticipé, la mejor película fue *Escondido*, el último trabajo de Michael Haneke, quien narra las consecuencias que provoca en una pareja la aparición de algunos misteriosos videos que revelan, por parte de quienes los envían, conocimientos del pasado de los personajes. La película consigue en muchos momentos un clima inquietante y perturbador, y tras sus referencias –en un primer nivel– a la guerra de Argelia, que aparecen por momentos algo forzadas, en una segunda lectura descubre la precaria estabilidad que se oculta tras la aparente placidez cotidiana de la pareja burguesa. Haneke confirma que sigue siendo uno de los directores más interesantes del cine actual. Fuera de concurso (pero premiable para Fipresci) se proyectó *El niño*, el último trabajo de los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne, en este caso relatando los avatares de una muy joven pareja desempleada, que sobrevive gracias a los pequeños delitos que comete la banda a la que pertenece el muchacho. La película tiene la habitual austeridad y despojamiento de los films de la pareja, pero aquí comienza a notarse cierta repetición un tanto mecánica de algunos procedimientos como el uso de la cámara en mano, a la vez que el final tiene un tono edificante del que carecían los trabajos anteriores. De todos modos, los Dardenne siguen siendo realizadores a tener muy en cuenta. Otro film que se dio fuera de concurso fue el recientemente premiado en Venecia (¡oh, los premios!) *En*

terreno vedado, de Ang Lee. Lee es un realizador ecléctico y hábil, que ha trabajado en diversos géneros aunque, a mi entender, goza de una reputación desmedida si se tiene en cuenta la calidad de su obra. Aquí incursiona en una suerte de western contemporáneo, una especie de saga sobre dos vaqueros –no homosexuales como se ha escrito reiteradamente por ahí, sino bisexuales– que, tras comenzar a trabajar juntos, empiezan a sentir una inesperada atracción mutua. El tiempo pasa, se separan, ambos se casan y tienen hijos, pero siempre está latente aquel viejo sentimiento, lo que los hará encontrarse una interminable cantidad de veces a lo largo de sus vidas. El film es un relato prolijo y sin nervio, con abundantes toques de cine de *qualité*, del que no se puede decir que sea malo pero sí que es reiterativo hasta el hartazgo e inmensamente aburrido. Otra película que se exhibió con varios premios, en este caso en Karlovy Vary, fue *Mi Nikifor*, del polaco Krzysztof Krauze. Aquí estamos ante un biopic sobre un excéntrico pintor naif, centrado en los últimos años de su vida, cuando vive y trabaja en la casa de otro pintor más joven. El personaje ofrece algunas aristas interesantes, pero la realización es de una chatura alarmante y casi nunca consigue que el personaje nos provoque algún interés, más allá de la esforzada interpretación de Krystina Feldman (sí, una actriz de más de 80 años) quien, como no podía ser de otra manera, se llevó el galardón a la mejor interpretación femenina. *Banquete de bodas*, del belga Dominic Derudder (un director con algunos títulos interesantes en su haber), relata la trillada historia de la violencia solapada que aparece en una serie de personajes, en este caso luego de una frustrada comida de bodas. La película oscila permanentemente entre

la comedia y el drama, pero termina sin encontrar su verdadero tono y culmina con una secuencia final complaciente y conformista. La chilena *En la cama*, segunda obra del chileno Matías Bize, fue la ganadora de la Espiga de Oro. El film transcurre en su totalidad en la habitación de un hotel, donde la pareja protagonista ha ido a parar fortuitamente (hay claros ecos aquí de *Una relación pornográfica*) y si bien hay cierta sobriedad y las interpretaciones son ajustadas, queda la sensación de que la cosa no daba para más que para un medio-metraje. Y en cuanto a *Feliz Navidad*, de Christian Carion, antes mencionada y que ganó el premio de la Fipresci, según reza al comienzo del film se trata de una historia inspirada en sucesos reales que transcurre en la Navidad de 1914, durante la Primera Guerra Mundial, cuando tropas enemigas, dicen, confraternizaron, haciendo un alto al fuego. Aquí estamos ante un relato que, tras su apabullante corrección política, trasmite una sensación de permanente falsedad, con varias escenas (como la de las arias operísticas) que orillan, o caen decididamente, en el ridículo. Digamos que este fue el film que cerró el festival. Poco fue lo interesante que pudo verse en otras secciones (no hablamos aquí de la retrospectiva de los 50 años por ser todos films ya vistos) y se podría rescatar *Helada*, ópera prima de la inglesa Julie McKoen, un relato acerca de una muchacha obsesionada por la misteriosa desaparición de su hermana, a la que cree ver reaparecer en algunas visiones de tono sobrenatural. La película tiene algunos momentos con cierto clima, pero está perjudicada por la indecisión de la realizadora entre utilizar en la narración un estilo realista o darle un carácter decididamente onírico. De todos modos no es un film descartable. Un docu-

mental suizo interesante fue *Nuestra América*, de Kristina Konrad. La realizadora vivió algunos años en Nicaragua, donde en la década del 80 rodó algunos trabajos dentro del género, en plena efervescencia sandinista y cuando las utopías revolucionarias parecían al alcance de la mano. Dos décadas después regresa a ese país y registra los cambios ideológicos producidos y cómo aquellas utopías se han transformado en un lejano recuerdo, aun para aquellos que participaron directamente de los hechos. Bastante decepcionante fue *Brasileirinho*, de Mikka Kaurismäki, un documental que trata de reconstruir los orígenes del choro, un ritmo brasileño que luego fuera desplazado por el samba y la bossa nova. La película es un recorrido colorido y superficial que incluye reportajes y abundantes canciones, pero no aporta demasiado sobre la materia tratada y que será apreciada principalmente por quienes disfruten de ese tipo de música. En cuanto a los documentales españoles, la manipuladora y reaccionaria *Trece entre mil*, sobre víctimas de la ETA, la precaria *Internacionales en Palestina*, acerca de una organización de resistencia no armada a la ocupación israelí, y la bastante obvia *Cineastas en acción*, que describe las presiones sufridas por algunos realizadores a lo largo de la historia, fueron claramente inferiores a los del año pasado y no hablémos del cine de ficción español, de una pobreza franciscana. La 50ª edición del Festival de Valladolid sirvió también para que nos encontráramos con varios buenos amigos con los que disfrutamos excelentes tapeadas en Don Pedro Regalado, y en lo cinematográfico podría considerarse como un año de transición de una muestra de la que ojalá en la próxima edición podamos hacer comentarios más elogiosos. [A]




IP SERVICE S.R.L.

SERVICIO INTEGRAL DE MENSAJERÍA,
CORREO PRIVADO, LOGÍSTICA Y DISTRIBUCIÓN

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

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

Videoclub El Gatopardo

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



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

Venta y alquiler

Fast films

A medida que van saliendo las notas de este dossier por entregas se las vamos acercando. Aquí se empieza hablando del buen comer para luego recalar en el universo de la comida rápida, y ver que se parece bastante a un modo de cocción del cine argentino. No les decimos bon appétit sino que mejor tengan a mano un digestivo. **por Hernán Schell**

Se cuenta que cuando a Da Vinci se le preguntaba por algunos de sus múltiples oficios, antes que pintor, inventor, escritor, analista político, y vaya a saber uno cuántas otras labores de su renacentista personalidad, Leonardo contestaba primero y antes que nada: cocinero. En tiempos ya más modernos y en el terreno de la ficción, la niña Matilda del film de Danny DeVito, una Da Vinci precoz, mezclada con algo de Bart Simpson y de la Carrie de De Palma, aprende antes que el valor de la lectura, de la ciencia e incluso de las relaciones humanas, el verdadero valor del buen comer. Su madre siempre le dejaba alguna que otra comida chatarra sobre la hornalla y ella, a sus espaldas por supuesto, la tiraba al cesto y se dedicaba a cocinar



alguna que otra delicia con sus propias pacientes y brillantes manos y luego a comer como Dios manda, no tragando la comida como una gallina sino pasándola por cada uno de los rincones de la boca para al fin tragar; ese era uno de los primeros signos de la inteligencia superior de la niña. En el cine no son pocos los homenajes al buen comer: en *La boda de mi mejor amigo*, discreta obra maestra de P. J. Hogan, la protagonista, señalada como una mujer sumamente inteligente, era crítica de comidas; de nuevo Danny DeVito mostraba en *La guerra de los Roses* que la mucho más inteligente señora Rose era ante todo una brillante cocinera en tanto el terco de su marido no dudaba en mear sobre sus platos en un momento de enojosa borrachera.

También suele ser recurrente en los westerns en general y en los de Ford en particular el mostrar a una comunidad reunida y en progreso comiendo y disfrutando la comida que come. En las antípodas, el policial negro reducía los alimentos de una sociedad en decadencia a una taberna de platos baratos.

Y si nombro tanto al cine y si nombro tanto a la comida, no es por el solo capricho de mencionar dos de los grandes placeres que cruzan mi existencia, sino porque veo, no sin desesperación, a ambos malheridos por los sistemas de poder.

La comida y el comer ya no son lo que eran. Si bien todavía hay, aún en buena cantidad, espacios de buen comer y aún se practica el ejercicio de cocinar con paciencia y cariño por la comida, los locales de fast food siguen siendo una epidemia hecha mayormente de carnes de dudosa composición 100% vacuna (hay quienes hablan de una suerte de gusanos californianos), pero también de pastas con mucha salsa salida de máquinas, pescados sin sabor a pescados y comida china y japonesa hecha por occidentales cuya única relación con Oriente debe haber sido ver *Kill Bill*. Mientras tanto los minisupermercados venden productos basura salidos de sus propias factorías y las fábricas siguen haciendo cada vez más productos que llevan en su título la palabra "Quick", cosa de cocinar "quick" y comer aun más "quick", puesto que son comidas sin sabor que se engullen con la misma facilidad con las que se toma agua. Claro, porque... ¿por qué uno tiene que tardar una hora en hacer un plato si puede tardar cinco minutos?, no importa que el sabor no sea el mejor, lo que importa es que la panza esté llena. Semeja esto a las actitudes de los grandes eclesiásticos del medioevo, esos que de Cristo sólo tenían la cruz, cuando tiraban las sobras de sus manjares desde el techo de sus palacios para que se alimenten los pobres de los alrededores. Ir eliminando la capacidad de aplicar el sentido del gusto es reducirnos a animales, es aplicarnos una lógica porcina en la que se lastra lo que venga mientras sea comestible y calme el hambre y que sólo pueden imponer los que detentan el poder en complicidad, hay que decirlo, con quienes sumisamente se adhieren a sus preceptos en aras de no complicarse demasiado la vida.

Hace unos días, acaso con el solo propósito de alimentar mi morbo, vi *Papá se volvió loco*. Pensé que esta comedia (bueno, es un decir) de Rodolfo Ledo podría inscribirse en un mismo grupo de películas industria-



Salen con fritas...

Papá se volvió loco 2005
DIRIGIDA POR Rodolfo Ledo

Manuelita 1999
DIRIGIDA POR Manuel García Ferré

Un hijo genial 2003
DIRIGIDA POR José Luis Massa

El día que me amen 2003
DIRIGIDA POR Daniel Barone

Comodines 1997
DIRIGIDA POR Jorge Nisco

La venganza 1999
DIRIGIDA POR Juan Carlos Desanzo

La furia 1997
DIRIGIDA POR Juan Bautista Stagnaro

les argentinas que podrían denominarse FF (Fast Films). Allí entrarían ejemplares como *Manuelita*, *Un hijo genial*, *El día que me amen*, *Comodines*... FF son películas industriales hechas en su gran mayoría a las apuradas (o fast, para ser más consecuentes con su calificación) y que exhiben un nivel de pereza francamente pornográfico. Los FF de acción en vivo se caracterizan por estar filmados televisivamente por gente que en su mayoría proviene de la dirección de tevé y que traslada la estética ociosa de la pantalla chica a la grande, o directores de pantalla grande que simplemente deciden limitarse a filmar personajes en plano-contraplano diciendo sus líneas huecas y chistes malos; en tanto las FF de animación se basan en historias dueñas de moralejas obvias y dibujos animados horribles. FF es Francella repi-

tiendo los mismos gestos que utiliza en los sketches de televisión, FF son las deplorables focas digitales de *Patoruzito*, FF es *Esa maldita costilla* exhibiendo todos y cada unos de los hiperconocidos estereotipos sexistas, FF son una sucesión de escenas idiotas que a veces (me atrevería a decir "en el mejor de los casos") giran alrededor de conceptos mil veces escuchados del tipo "el amor todo lo puede" (*El día que me amen*) o "hay que matarlos a todos" (*La venganza*, *La furia*). Y FF son también los afiches mal diseñados, las publicidades espantosas con las que se suelen dar a conocer estas películas (exceptuó el caso de las FF de Pol-Ka, que en esto, al menos, suele tener un poco más de dignidad) y hasta sus bandas de sonido.

Claro que gente como Pablo Sirvén me dirá que si bien ese cine es malo "le gusta a la gente" porque convoca muchos espectadores. Lo que sucede es que Sirvén ignora (¿ignora?) que parte esencial de las FF es la invasión publicitaria. Como ir al cine algunas veces al año se ha transformado en un hábito propio de la clase media, las FF toman algún objeto popular con el que el espectador esté familiarizado (personajes de animación bien conocidos y estrellas populares) y luego le dice al público, cubriendo de afiches la ciudad y llenando las pantallas chicas de anuncios de su producto, que ya tiene "la" película nacional para ver con la familia, con la pareja, con las amistades o con quien fuere y todo será bien fast porque de esta manera no hay necesidad de andar seleccionando en la cartelera y, por las características de la película, menos necesidad todavía de andar pensando algo luego o durante la proyección. Porque de eso se trata todo: de simplificar, de no detenerse, de no complicarse; en suma, de no razonar.

Porque así como parte de los fast food y los alimentos quick nos brindan el "servicio" de quitarnos la capacidad de comer, degustar, pensar en lo que se come y querer lo que se come para engullir sus comidas insípidas a todo lo que da, las FF quieren brindarnos el "servicio" de quitarnos la capacidad de tomarnos el tiempo ver y evaluar y razonar las películas para darnos un cine nacional industrial que no genere ideas, un cine que se niegue a experimentar con las infinitas posibilidades de las formas filmicas, un cine que exhiba un montón de imágenes chatas y chotas al servicio de "pasar el rato", como si fuésemos los muertos vivos de Romero mirando embobados fuegos de artificio. [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 1/12

1420, la aventura de educar Raúl Tosso
2046 - Los secretos del amor Wong Kar-wai
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
...al fin, el mar Jorge Dyzel
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
Bloqueo, la guerra contra Cuba Daniel Desaloms
Bob Esponja, la película Stephen Hillenburg y Sherm Cohen
Boogeyman - El hombre de la bolsa Stephen T. Kay
Buenos Aires 100 km José Pablo Meza
Buscando a Reynolds Néstor Frenkel
Cachimba Silvio Caiozzi
Cama adentro Jorge Gaggero
Caminos a Koktebel Boris Khlebnikov y Alexei Popogrebsky
Cantata de las cosas solas Guillermo Behnisch
Cargo de conciencia Emilio Vieyra
Cautiva Gastón Birabén
Chagas, un mal escondido Ricardo Preve
Charlie y la fábrica de chocolate Tim Burton
Cielo azul, cielo negro Paula de Luque y Sabrina Farji
Clean Olivier Assayas
Clon Alejandro Hartmann
Closer, llevados por el deseo Mike Nichols
Código 46 Michael Winterbottom
Como pasan las horas Inés de Oliveira Cézár
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
Dar de nuevo Atilio Perín
Dark Water Hideo Nakata
De-Lovely Irwin Winkler
Descubriendo el país de Nunca Jamás Marc Forster
Después de medianoche Davide Ferrario
Di buen día a papá Fernando Vargas Villazón
Días de furia Niels Mueller
Doom, la puerta del infierno Andrzej Bartkowiak
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 exorcismo de Emily Rose Scott Derrickson
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 jardinero fiel Fernando Meirelles
El juego del miedo James Wan
El luchador Ron Howard
El mercader de Venecia Michael Radford
El muelle Olivier Marchal
El noveno día Volker Schlöndorff
El ojo Oxide Pang y Danny Pang
El secreto de Vera Drake Mike Leigh
El sur de una pasión Cristina Fasulino
El transportador 2 Louis Leterrier
El viaje hacia el mar Guillermo Casanova
El viaje inolvidable Tony Gatlif
El viento Eduardo Mignogna
Elektra Rob Bowman
Elsa y Fred Marcos Carnevale
En buena compañía Paul Weitz
En la ciudad Cesc Gay
En sus zapatos Curtis Hanson
Entre copas Alexander Payne
Esas cuatro notas Rafael Filipelli
Espanglish James L. Brooks
Espejo para cuando me pruebe el smoking Alejandro Fernández Mouján
Géminis Albertina Carrí
Gente de Roma Ettore Scola
Gol Danny Cannon
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
Habitaciones para turistas Adrián García Bogliano
Harry Potter y el cáliz de fuego Mike Newell
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 Cristian Pauls
Inconscientes Joaquín Oristrell
Innocence Lucile Hadzihalilovic
Kasbah Mariano Barroso
Kinsey, el científico del sexo Bill Condon
Kung-Fusión 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 cueva Bruce Hunsy
La dama de honor Claude Chabrol
La dignidad de los nadie Fernando

Solanas
La dueña de la historia Daniel Filho
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 vereda de la sombra Gustavo Alonso
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
Legado de violencia David Gordon Green
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 rompedoras 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
Meykinof Carmen Guarini
Milena baila el tango... con Ezequiel Farfaro
Million Dollar Baby Clint Eastwood
Millones Danny Boyle
Miss Simpatía 2 John Pasquin
Missionnaire Fernando Nogueira
Modelo 73 Rodrigo Moscoso
Muy parecido al amor Nigel Cole
Nietos, identidad y memoria Benjamín Ávila
Niñera a prueba de balas Adam Shankman
No tan nuestras Ramiro Longo
Ocho años después Raúl Perrone
Oldboy, cinco días para vengarse Park Chan-wook
Oro nazi en Argentina Rolo Pereyra
Otra vuelta Santiago Palavecino
Paco Urendo, la palabra justa Daniel Desaloms

Papá se volvió loco Rodolfo Ledo
Pepe Núñez; luthier - el oficio de vivir Fermín Rivera
Piratas en el Pacífico Eduardo Schuldt
Plan de vuelo Robert Schwentke
Planta 4ª Antonio Mercero
Plástico cruel Daniel Ritto
PyME (sitiados) Alejandro Malowicki
Querido Frankie Shona Auerbach
Raúl Sendic, tupamaro Alejandro Figueroa
Ray Taylor Hackford
Rayas, una cebra veloz Frederick Du Chau
Reencarnación Jonathan Glazer
Robots Chris Wedge y Carlos Saldanha
Ronda nocturna Edgardo Cozarinsky
Rosas rojas... rojas Carlos Martínez Sahara Breck Eisner
¡Salvados! Brian Dannelly
Santa Liberdade Margarita Ledo Andión
Se busca pareja Gary David Goldberg
Sed, invasión gota a gota Mausi Martínez
Seres queridos Teresa de Pelegrí y Dominic Harari
Sólo un ángel Horacio Maldonado
Sr. y Sra. Smith Doug Liman
Stealth, la amenaza invisible Rob Cohen
Súper escuela de héroes Mike Mitchell
Super Size Me Morgan Spurlock
Tango, un giro extraño Mercedes García Guevara
Tatuado Eduardo Raspo
Terror en Amityville Andrew Douglas
The company Robert Altman
Tico tico Marcelo Domizi
Tiempo de valientes Damián Szifón
Tiempo de volver Zach Braff
Tierra de los muertos George A. Romero
Todo sucede en Elizabethtown Cameron Crowe
Tómallo con calma F. Gary Gray
Un año sin amor Anahí Berneri
Un buda Diego Rafecas
Un loco de amor Sergio Castellitto
Un minuto de silencio Roberto Maiocco
Un Santa no tan santo Terry Zwigoff
Una historia violenta David Cronenberg
Una mujer infiel Tod Williams
Una suegra de cuidado Robert Luketic
Una vida iluminada Liev Schreiber
Vanidad Mira Nair
Vereda tropical Javier Torre
Vida acuática Wes Anderson
Vida en Falcon Jorge Gaggero
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

Disparen contra el guionista

por Jaime Pena

¿Puedo hacer una propuesta, modesta, pero una propuesta que sé a ciencia cierta que no va a prosperar? Prescindamos de los guionistas. Tranquilos, hablo sólo del cine español. Los guionistas argentinos, franceses o coreanos pueden dormir tranquilos. ¿Pasaría algo si durante dos o tres años el cine español se realizase sin la inestimable e impagable contribución de los guionistas? Tranquilos de nuevo: podrían seguir cobrando su salario, pero se quedarían en sus casas sin tocar ni una sola tecla del ordenador (o de la máquina de escribir, todos sabemos de su romanticismo). ¿Que el cine español acusaría su ausencia? ¿Y? Creo que los beneficios serían mucho mayores que los problemas que podría llegar a generar una medida higiénica de este tipo. ¿Se imaginan? Los actores y los técnicos llegarían al set de rodaje y el director les explicaría la escena que habría acabado de escribir la noche anterior... o esa misma mañana... o que no habrían escrito y tendrían que improvisar. Sí, claro, se necesitaría un argumento mínimo, personajes, locaciones. Pero con estos pocos elementos se han hecho grandes películas y el cine español necesita dejar de estar sobreescrito. Llevamos un año insistiendo en estos aspectos desde esta columna y cada vez es más acuciante la necesidad de algún tipo de medida paliativa. Empecemos por los guionistas y, si vemos que la cosa funciona, en un par de años seguimos con los músicos, los productores... ¿Una propuesta inviable y demasiado radical? Casi me conformo con que se prohíban los cursos de guión, la figura del analista y los manuales de Linda Seger.

Será por algo que mes a mes el mejor cine español sigue siendo aquel que no precisa de guionista *avant la lettre*: el cine documental. Hace un año comentábamos las escasas posibilidades que tenía *El cielo gira* de estrenarse en condiciones más o menos normalizadas. Y finalmente lo consiguió. Es cierto que la película de Mercedes Álvarez no alcanzó en España una repercusión comparable a su paso por festivales o a su estreno en Francia. Tampoco pasó desapercibida. Y lo que es más importante: no ha sido una excepción. Los estrenos de documentales se acumulan, casi no hay semana en la que no llegue alguno a las salas y, aunque en



muchos casos se trata de productos televisivos que buscan en los cines un plus de prestigio y alguna oportunidad en los Goya, puede decirse que el ejemplo de la Pompeu Fabra ha cundido. Además de la película de Álvarez, del entorno de la universidad barcelonesa han salido este año *Tierra negra*, de Ricardo Íscar, o *Veinte años no es nada*, el último Jordá, estrenado con demasiado retraso –se presentó en Valladolid hace un año–, si bien ha gozado de un lanzamiento más cuidado de lo habitual en estos casos. La notable película de Íscar, por ejemplo, el testimonio de todo el fin de época de una forma de vida, el de la minería del carbón en las comarcas astur-leonesas, tuvo un lanzamiento casi clandestino en el mes de agosto. Y estamos ante uno de los documentales más rigurosos y formalmente ambiciosos rodados por aquí en los últimos tiempos. Pero con este tipo de cine todavía subyace un equívoco: los documentales *deben* tratar temas político-sociales de gran calado, en ningún caso aventurarse por territorios aco-

tados del cine de ficción. ¿Un pueblecito semiabandonado, unos mineros que suspiran por la jubilación? Eso nos lo podría contar mucho mejor Iciar Bollain o Fernando León. Aun así el documental español no deja de emitir sensaciones muy positivas. Tenemos el caso de *La casa de mi abuela*, del valenciano Adán Aliaga, arrinconada por el Festival de San Sebastián, de la cual habrá ocasión de hablar con más detenimiento cuando se estrene, o iniciativas tan insólitas como *Entre el dictador y yo*, una producción de la televisión pública catalana en la que seis jóvenes directores se enfrentan a la memoria y a las huellas del franquismo. Sus cortometrajes, de calidades muy dispares, por supuesto, adoptan la forma del documental ensayístico en primera persona cuando no hace tanto este tipo de propuestas hubiesen sido inimaginables: el cortometraje es el género más conservador del cine español y los cortometrajistas merecerían un lugar al lado de los guionistas, músicos y productores.

Es cierto que no todos los documentales son perfectos, ni aún cuando su punto de partida y su planteamiento estilístico auguran las mejores expectativas. Ahí tenemos la fallida *La doble vida del faquir*, de Elisabet Cabeza y Esteve Riambau, con su visión de la Guerra Civil a partir de una película amateur filmada en 1937 que palidece al confrontarla con *El perro negro*, del húngaro Péter Forgács. El caso opuesto es el de algunas películas de ficción, como el estupendo segundo largometraje de Daniel Cebrián, *Segundo asalto*, coprotagonizado por Darío Grandinetti, una película de género con todas las de la ley, es decir, que asume todas las convenciones, en su caso, del cine negro vertiente pugilística, sin rubor alguno. Como también ocurre con las últimas películas de Urbizu, estamos ante un auténtico milagro del cine español, un cine donde el género se disfraza demasiado a menudo de pretensiones sociales. O donde un thriller psicológico en la onda Hitchcock –véase *Oculto y Ausentes*– acaba reconvertido arbitraria e inopinadamente en una película de terror, imaginamos que con la esperanza, en última instancia infundada, de llegar al público juvenil. Un cine que no acepta su propio género es un cine que necesita salir del armario. [A]

Introducción a una teoría sobre títulos

A continuación se enumeran algunas películas argentinas cuyos títulos estarían indicando lo contrario de lo que las propias obras pretenden plantear. No se trata de títulos irónicos o de juegos de palabras, sino de aquellos que contradicen el punto de vista de la película desde la irreflexión, la ingenuidad o la búsqueda de la "frase ganchara". Sobre esto podría haber una teoría, que tal vez alguna vez escriba. Por ahora, va una lista no exhaustiva, con algunos comentarios. Para que se entienda la idea, les doy este ejemplo. ¿Qué pensarían si esta nota se titulara "Los títulos no son importantes"? **Juan Villegas**

Iluminados por el fuego

Tristán Bauer

¿El fuego de las bombas iluminó las vidas de los combatientes? ¿La guerra como luz?

Maten a Perón Fernando Musante
Parece una proclama gorila, pero la película es "a favor" de Perón. Quiere denunciar que los ataques a la Plaza de Mayo del 55 fueron parte de un plan para asesinar al líder, pero asume desde el título el punto de vista de los atacantes.

Hundan al Belgrano

Federico Urioste

Un caso similar al anterior. Es casi como hacer una película histórica para reivindicar a Mariano Moreno y ponerle como título "Aguante Saavedra".

La historia oficial

Luis Puenzo

Este caso es muy interesante. Lo que la película estaría contando, según se desprende de la propia trama y de la propuesta general, es que la historia oficial sobre la dictadura es falsa y que hay una historia verdadera pero silenciada que hay que dar a conocer. Entonces, ¿por qué ponerle este título a la película?

Parfraseando a Litto Nebbia, si la historia la escriben los que ganan, eso significa que hay que llamarlos para pedirles prestado el título.

Los esclavos felices

Gabriel Arbós

Este título estaría indicando en forma muy transparente que las víctimas de los abusos por parte de las sectas religiosas son personas felices. Uno adivina que esa no es la intención de los realizadores, ¿pero no se dieron cuenta de que "los esclavos felices" suena bastante mal?

Algo habrán hecho

(por la historia argentina)

Mario Pergolini y Felipe Pigna

Es un programa de televisión, no una película, pero es un caso tan interesante de título contradictorio que vale la pena incluirlo. Pigna y Pergolini han explicado que eligieron ese título pensando en su significado literal: los personajes que se incluyen en los documentales han quedado fijados en la historia porque, para bien o para mal, "algo hicieron" para ello. Sin embargo, nadie duda de que la frase "algo habrán hecho" tiene una carga tan horrorosa que impide que se la use con un sentido distinto del ya conocido. En este caso, una actitud irreflexiva e inapropiada ha buscado el impacto y la provocación para llamar la atención. Como dirían en un título de *Ámbito Financiero*: grave.

Algo habrán hecho

Luis D'Angiolillo

Esta película está aún en proceso de producción, pero salió a la luz porque sus responsables habrían entablado un proceso legal contra Cuatro Cabezas (productora del programa de televisión homónimo), intentando así impugnar el derecho a usar ese mismo título, ya que sostienen que la película había iniciado su producción antes que la serie. El film cuenta la historia de Alice Domon, una de las monjas francesas desaparecidas durante la dictadura. ¿Cuál caso es peor: el de quien no se hace cargo de la connotación terrible de una frase para usarla en otro contexto o el de quien la utiliza precisamente para contar la vida de una de esas personas cuyas muertes se produjeron en parte porque muchos creían que "algo habían hecho" para merecer ser asesinadas?

Godard (Jean-Luc)

Godard es el anti-Ford. Las películas de Godard están hechas para el análisis; no existen fuera de la literatura que originan. Son la negación del cine, su fin, su límite. Como en las representaciones medievales de la tierra, Godard es el abismo a partir del cual toda comunicación desaparece por exceso, toda poesía desaparece por autoconciencia, toda verdad por impostura. Las obras maestras de Godard son sus entrevistas, siempre más interesantes que las películas a las que acompañan y pretenden iluminar. El cine de Godard es teórico y por ello es anticine, lo contrario al cine, que es puro tiempo, mientras que la especulación teórica es la negación del movimiento temporal, es un instante suspendido en el que la vida se detiene para que sea posible el pensamiento.

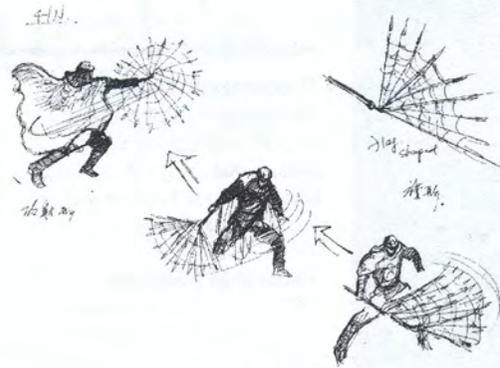
Godard le pidió a Truffaut que organice una proyección de *Vivir su vida* para Rossellini. Este salió furioso de la película. En el coche, camino del aeropuerto, muy enfadado, reprendió a Godard: "Jean-Luc, ¡estás al borde del antonionismo!".

En 1952, Godard escribió: "a la pregunta de ¿qué es el cine?, en primer lugar responderé: la expresión de los bellos sentimientos". Pues es difícil encontrar en toda la historia del cine alguien que con su obra se haya alejado más de sus propósitos iniciales. Al menos, esto es algo que ni los exégetas de Godard se atreverán a discutir.

Fernando Trueba

Diccionario de Cine

Planeta, 1997.



Tsui Hark

Quizás el nombre más importante del cine hongkonés de los últimos veinte años, Tsui Hark, vuelva a jugar en las grandes ligas. En su doble rol de productor y realizador, con títulos como *Érase una vez en China*, *Zu Warriors*, *Shanghai Blues* y *A Better Tomorrow*, Hark supo renovar en los años 80 las alicaídas imágenes del cine de la isla, descubriendo a su vez a nuevos y olvidados talentos, John Woo entre muchos otros. *Seven Swords*, su último film, es cine épico furiosamente popular, una aventura de

dos horas y media de duración con varios momentos memorables. Desconocemos si se estrenará en nuestro país, pero la reciente edición digital *made in Hong Kong* permite apreciar las imponentes composiciones visuales de su película en todo su esplendor. El DVD viene con regalo: un sobre con un puñado de dibujos firmados por Hark, de los cuales ofrecemos una pequeña muestra aquí arriba. Se permite buscar esos viejos lápices y colorear a gusto.

Diego Brodersen



Birdman abogado

Primero, el Fantasma del Espacio se dedica al negocio del talk-show. Y ahora va Birdman y se hace abogado. Los superhéroes de Hanna-Barbera, esos que parecían no servir para nada, al menos tienen el súper-poder de reconvertirse laboralmente. Por esa vía llegamos a las increíbles aventuras de *Harvey Birdman, abogado*, maravilla del disparate y la más elevada candidez, que con sus escasos quince minutos de duración deslumbra desde las trashed de fin de semana en Cartoon Network, en el bloque "Adult Swim". Con las alas y la máscara, pero cambiando las calzas por un traje, Biiiiird-maaaaaaannnnn sigue haciendo justicia, sólo que ahora defiende en la corte a sus antiguos compañeros de Hanna-Barbera. ¡Burlesco! **Panox & Pavax**

¿Para cuándo la biografía de Chet Baker...



...por Chris Isaak?



MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

DVD

Los bolcheviques vienen marchando

El acorazado Potemkin

Bronenosets Potyomkin

Unión Soviética, 1925, 75'

DIRIGIDA POR Sergei M. Eisenstein.

CON Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Aleksndrov. (SBP)

Battleship Potemkin

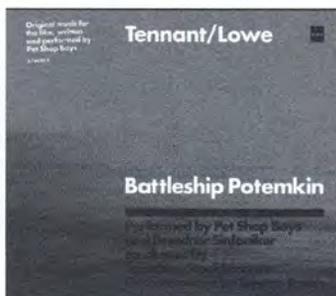
Banda de sonido compuesta e interpretada por los Pet Shop Boys, acompañados por la Dresdner Sinfoniker, 2005 (Parlophone).

¿Qué puede decirse de *Potemkin* y de su creador que no se haya dicho ya una infinidad de veces? Veamos. Corrían los primeros años post-revolucionarios y el recientemente conformado gobierno del pueblo soviético necesitaba imperiosamente películas que, a pura imagen de choque, conformaran un imaginario de origen oficial y sancionado. Que esa agenda político-cultural diera como resultado expresiones artísticas alejadas de la estampita en movimiento expresa claramente el nivel de libertad creativa de la cual gozaron, por un breve período, los cineastas cercanos al Partido. Luego llegarían Stalin, la doctrina del realismo socialista y la implacable aniquilación de la experimentación y las ideas sin triple membrete legal. Cuando Sergei Eisenstein estrenó su segundo largometraje, *El acorazado Potemkin*, a nadie se le hubiera ocurrido acusarlo de formalista. De hecho, esta reconstrucción de un hecho histórico —la sublevación de un grupo de marineros a bordo de un navío de guerra fondeado cerca del puerto de Odesa—, ocurrido veinte años antes, contó

con todo el apoyo institucional que le sería negado en los nefastos años 30.

Eisenstein dispone los elementos dramáticos de manera tal que la evolución del drama sólo puede ser interpretada como símbolo de los fracasados sublevamientos de 1905, a la vez suerte de test de probeta de la revolución de 1917. Imposición ideológica que le permite diseñar el film como génesis dialéctica del movimiento revolucionario, a costa de ciertas verdades históricas traicionadas en pos del equilibrio narrativo y la potencia propagandística. Pero *Potemkin* es mucho más que un artículo de propaganda: en su matemática aproximación al montaje y el crescendo narrativo es posible asistir a varios de los fundamentos del montaje moderno, además de ser uno de los puntales de los mecanismos publicitarios (¡perdón, Sergei!) capitalistas. Las "atracciones" incluyen, por supuesto, la carne agusanada y el bebé cayendo con su carrito por las escaleras (gran secuencia de suspenso cinematográfico), pero también algunos planos no tan recordados como el crucifijo machacando en las manos del sacerdote —el brazo santificador de los fusiles zaristas— y el grito de "Abajo los judíos" aplicado a la población del pueblo de Odesa por un figurante de repugnante fisonomía. El fascismo era, claro está, el principal enemigo del proletariado y la lucha contra el antisemitismo formaba parte de la agenda más urgente (luego sobrevendrían las purgas y cierto grado de hostigamiento religioso; los extremos siempre se tocan).

La edición en disco digital de uno de los más grandes clásicos del cine comunista permite revisar a *piacere* sus múltiples bondades, mientras se escuchan los abigarrados y sufridos compases de la banda sonora, compuesta por Dmitri Shostakovich (otro artista que sufriría futuras presiones estalinistas) en 1942. No es la única opción disponible. El mismo Eisenstein declaró que su película debía ser acompañada por una nueva banda de sonido cada diez años, y a la ya citada más la menos conocida partitura de Edmund Meisel estrenada en 1926 viene a sumarse una mucho más reciente (y electrónica). Neil Tennant y Chris Lowe, los Pet Shop Boys, acompañados por la Dresdner Sinfoniker, compusieron este año una poco canónica aproximación sonora a las imágenes de *Potemkin*, a la fecha sólo lanzada en formato CD en el Reino Unido. Luego de algunos necesarios ajustes manuales entre imagen y audio, resulta extremadamente interesante comprobar cómo ciertas escenas del film han adquirido categoría de íconos visuales. Las melodías de los PSB, sencillas y poderosas, rítmicas y sinfónicas (con preponderancia de violines y chelos), recubren a las imágenes de una sensibilidad pop hasta ese momento invisible, transformando la proyección en una experiencia absolutamente novedosa. El tema "After all (The odessa staircase)", uno de los dos tracks no instrumentales del disco, despliega una oportunidad única de mover los picetos al ritmo de la lucha bolchevique. Tradicionalistas, abstenerse. **Diego Brodersen**



La tapita del disco de los pibes Pet Shop Boys para las imágenes de *El Acorazado Potemkin*, una de ellas acá al lado.



El ciudadano Wayne

Batman

Reino Unido/EE.UU., 1989, 126',
DIRIGIDA POR Tim Burton, **CON**
Michael Keaton, Jack Nicholson,
Kim Basinger, Michael Gough,
Robert Wuhl (AVH).

Batman vuelve

Batman Returns

Reino Unido/EE.UU., 1992, 126',
DIRIGIDA POR Tim Burton, **CON**
Michael Keaton, Danny DeVito,
Michelle Pfeiffer, Christopher
Walken, Michael Gough (AVH).



Michelle Pfeiffer en **Batman vuelve**.

Hace un par de años en comicbookresources.com el escritor de historietas Mark Millar dejaba correr un rumor listo para ser usado por los cañones de esas gentes que aman a la historieta y que, sí o sí, necesitan demostrar que no se trata de un género menor sino de "un arte como las otras" (mentira: la historieta es mucho más libre que cualquier otro arte). La noticia de ayer era el descubrimiento de un abortado proyecto del gran Orson Welles en cual el director y actor consideraba la posibilidad de adaptar e interpretar en la pantalla grande, y en 1946, cuando los superhéroes aún no tenían edad de usar calzas largas, al vigilante de Ciudad Gótica, Batman. De más está aclarar que en un mundillo repleto de fanáticos de los datos, de la vigilancia y de la lógica (la creada por los cómics, obviamente) como el de los apasionados de la historieta, la noticia fue refutada en muy poco tiempo.

Aun así, datos aparte, no es difícil imaginar ese otro mundo, el choque Batman-Welles. El juego que planteó desde su creación en mayo de 1939 el caballero oscuro, el del papel, no difiere del simulado por algunos súbditos de esa metrópolis, tan geométrica y medieval como Ciudad Gótica, que es el universo de Welles. La furia, soledad y obsesión de Batman, o el carácter infantil y extraviado de su álter ego, el millonario Bruce Wayne, no difieren mucho de

lo que se podía observar en Charles Foster Kane, en el Gregory Arkadin de *Mr. Arkadin* o en el Hank Quinlan de *Sed de mal*. El juego en cuestión es el aspecto tóxico del poder, cómo su uso (de)forma a quien decide vestirlo y a la grafía en que esas vestiduras se hacen presentes, la manera en que son encarnadas, ya sea asimilando las líneas de una ciudad, de un trineo o de un murciélago. Poderes, oscuridades y disfraces. Un juego bastante similar al que llevó a cabo el director Tim Burton con sus *Batman* y *Batman vuelve*. Aunque en sus bati-films, y a diferencia de Welles, Burton siempre consideró al poder, al súper o al otro como la posibilidad de sus potenciales fábulas (Batman podría ser tranquilamente un poema burtoniano titulado "El caballero murciélago de la Ciudad Gótica") de sentirse fenómenos –tomando la palabra fenómeno en su versión más Tod Browning posible– y de cómo esa condición se enfrenta o envuelve, o ambas fricciones, al mundo que los encapsula.

Seres mitad animal y mitad humano, al menos así define Tim Burton a Batman, a Gatúbela y al Pingüino en una de las varias entrevistas que acompañan las recientes reediciones de dos discos, uno con el film y otro con varios documentales, tanto de *Batman* como de *Batman vuelve* (*Batman eternamente* y *Batman & Robin* también fueron editadas pero

dudo de que le importe a alguien). En el disco de extras que acompaña a *Batman* existe un problema similar al que generó la falsa noticia sobre la jamás contada versión de Welles: en varios de los documentales, sobre todo en el que hace foco en la historia y las diferentes tesis respecto del personaje tanto en los cómics como en otros medios, se plantea una y otra vez la aburrida teoría del estigma, de cómo *Batman* ayudó a exorcizar los demonios que pululaban respecto a la concepción del cómic. A la vez, las declaraciones y anécdotas de aquellos involucrados en la historia de Batman –escritores, dibujantes y su creador, Bob Kane– suelen perder esa simpleza del plano entrevistado/plano imagen del film-cómic-ilustración y darle al asunto una emoción de la que carecen los extras de ambos discos. Cuando se narra la historia de cómo el ya fallecido Kane, al llegar al estreno, no podía creer que ese evento había sido forjado por su creación y le caían lagrimas de los ojos, es difícil permanecer inmóvil. Ese toque personal, de historia compartida entre personaje y creador, que quiebra la consigna "contar cómo hicimos las orejas del traje", recorre también las declaraciones y los bocetos de Burton, que abundan en el disco de extras de *Batman vuelve*.

Esas pasiones, la de Burton y su Batman-Keaton, Joker-Nicholson o Pingüino-DeVito, o la de Kane y sus seguidores Frank Miller o Stan Lee, logran que los extras sobrepasen esa fase didáctica, que muestra un cine pre-efectos digitales imposible de imaginar hoy, y permitan dar cuenta de lo que realmente son los habitantes del universo de Batman, de Welles, de Burton: víctimas de esa melancólica muerte que es saber que jamás se podrá ser entendido, ya sea por "los otros" o por los que se considerara como iguales.

Juan Manuel Domínguez



¡No es todo, amigos... para nada!

Colección Looney Tunes Vol. 2

EE.UU., caja de 4 discos (también se venden por separado). (AVH)

Sí, bueno, lo admito: estoy monotemático. Es la segunda vez que voy a hablar de Looney Tunes en este número y ustedes ya saben que es una especie de obsesión. Pero la ocasión lo amerita: aunque salió en abril, queremos recomendar calurosamente la segunda "cajita" Looney Tunes con cuatro DVD perfectos.

En la primera colección había todo un disco dedicado a clásicos de Chuck Jones, otro a clásicos de Friz Freleng y un par más "por personaje", un panorama amplio de los nombres clave del período dorado de Warner. Pero la biblioteca completa de la firma tiene miles de cortos y en la primera colección muchas obras maestras habían quedado afuera. Entre ellas, el corto que Steven Spielberg llamó "El ciudadano de los dibujos animados", *One Froggy Evening* (o, en castellano, ¡Ay, qué rana!, incluido en el disco All Stars Vol. 3). Si no lo vieron, trata de una rana que canta sólo cuando la ve su dueño y el tipo se arruina tratando de comercializarla. Cuento moral perfecto que, gracias a que es una edición como corresponde, viene sin la voz en off que destruía el film en las versiones que pasaba la televisión argentina.

Hay más, mucho más. Son sesenta cortos entre los que aparecen los mejores de la serie Tweety y Silvestre, los mejores de la serie del Correcaminos y varios más. Pero los extras son más que extraordinarios. En *Lo mejor de Tweety y Silvestre* se revisa la carrera de Robert Clampett, un genio renovador del arte de la animación



poco mencionado. Su más grande admirador, John Kricfalusi (el de *Ren & Stimpy*), analiza su trabajo de una manera inolvidable. En el disco *Lo mejor de Bugs Bunny 2* aparece en vivo y en directo el señor Tex Avery explicando su trabajo. No exagero si digo que es como tener a Caravaggio explicando cómo iluminaba sus cuadros. Bueno, no; Avery es mil veces más divertido (entretenido es otra cosa) que Caravaggio. Además, tenemos rarezas como el primer y único corto ganador del Oscar al Mejor documental (*So Much for So Little*, de Jones) y dos rarezas que, solas, valen la colección: *Porky en Locolandia* (de Clampett, en blanco y negro, una declaración de amor -loco, claro- por el surrealismo y que después fue rehecho en colores con fondos de Dalí como *El último de los Dodos*, incluido en la primera colección) y *You Oughta Be in Pictures*, donde Porky y Lucas aparecen en la primera mezcla de animación y acción en vivo del período sonoro. Además, aparece todo el personal de la Warner en roles secundarios (el guionista Michael Maltese es un policía y León Schlesinger

Les juro que Spielberg no exageró: estos cortos demuestran que los animadores de la Warner son tan importantes para el cine como Orson Welles.

hace de... León Schlesinger). Hay una historia autobiográfica detrás de este corto: Freleng dejó Warner por Disney pero volvió al poco tiempo porque el sistema del Tío Walt lo aburría y no le daba chances de crear libremente. Schlesinger lo recibió con los brazos abiertos y el mismo salario.

La posibilidad de ver este material en idioma original con subtítulos y con las pistas

de audio en perfecto estado es lo mismo, digamos, que ver los cortos por primera vez.

Originalmente, cuando estas películas se pasaban en castellano, el proceso de doblaje eliminaba la música y los efectos originales y los sustituían por una banda "estándar" que no casaba con la acción. Ahora no. Además, el trabajo de voces del gigantesco Mel Blanc (más anécdotas: Blanc podía comer cualquier vegetal pero era alérgico a la zanahoria; probó hacer la voz de Bugs Bunny comiendo apio, nabo, manzana y otras cosas, pero nada producía el sonido de la zanahoria; al final, grababa con un balde al lado, donde escupía lo que masticaba). El hombre creó tonos, fraseos, defectos de habla, formas de pronunciar que definían al personaje.

Para el final, hablemos de un corto que casi no se vio en nuestro país hasta 1993, cuando Cartoon Network comenzó a pasarlo en copia nueva. Se trata de *What's Opera, Doc*, donde Chuck Jones, Michael Maltese y el músico Milt Franklin toman todo *El Anillo de los Nibelungos* de Wagner (y Tahäuser también, de paso) y lo comprimen en casi siete minutos. Elmer es un guerrero y se enamora de una valquiria que es, obviamente, Bugs Bunny disfrazado. La parodia de la iluminación y los colores de la ópera es alucinante, con contrastes y juegos de luces y colores completamente fuera de lo habitual. Conviene escucharlo en inglés (un defecto es que las canciones de los cortos no están subtituladas). Esto era lo que esta gente pensaba de la alta cultura, de la *qualité*, de la pose: eran guerreros contra la impostura con el arma del humor disparatado en ristre. Les juro que Spielberg no exageró: estos cortos demuestran que los animadores de la Warner son tan importantes para el cine como Orson Welles.

Leonardo M. D'Espósito



Anónimos

Masked and Anonymous
EE.UU./Reino Unido, 2003, 110'.
DIRIGIDA POR Larry Charles, **CON** Bob Dylan, Jeff Bridges, John Goodman, Penélope Cruz. (AVH)

I Ay, ay, ay! A esta no la salvan ni los más acérrimos fanáticos de Dylan. Lanzada casi al unísono con *No Direction Home*, el extraordinario documental de Martin Scorsese (ver sección Qué me alquiler), *Anónimos* demuestra claramente los límites del famoso cantautor como figura mítica, al menos a la hora de su representación en pantalla. Ocurre con este film algo muy similar a nuestra local *La Noche del 10*: se trata de un proyecto apuntalado en el endiosamiento sin límites de una figura pública y popular, donde los convidados de honor resultan ser la vanidad, la autoindulgencia y la repetición sistemática de los lugares comunes alrededor de esa figura. En el film dirigido por Larry Charles y escrito por el mismo Dylan, como en el show televisivo maradónico, hay invitados de lujo que se acercan para saludar a su anfitrión (los ya listados en la ficha técnica más Jessica Lange, Angela Bassett, Bruce Dern, Ed Harris, Val Kilmer y siguen las firmas), algunos bloques donde el homenajeado practica lo que mejor sabe hacer (en el caso de Dylan, componer e interpretar canciones) y hasta un "momento emotivo" donde algún desconocido hace mover las fibras íntimas del ídolo. El formato de *Anónimos* parece regirse por las convenciones del cine de ficción, aunque la mezcla de ideas (políticas, sociales, personales) termina generando tedio y algo de vergüenza ajena, y la poesía de las canciones, transformada en filosofía de cuarta. Definitivamente, *Anónimos* es una película que no le hace honor a su protagonista.
Diego Brodersen



En mi tierra

Country of my skull
Reino Unido/Irlanda/Sudáfrica, 2004, 100'. **DIRIGIDA POR** John Boorman, **CON** Samuel L. Jackson, Juliette Binoche. (LK-Tel)

El tufillo a proyecto oficial comienza a penetrar desde la secuencia de títulos: los bellos planos aéreos de la campiña sudáfrica son abruptamente heridos por la violencia de algunas imágenes televisivas de plena era del *apartheid*. En breves instantes conoceremos a Anna, periodista blanca nacida en Sudáfrica, y a Langston, su colega afro-americano (así, a través del color de su piel, se autodefine el personaje interpretado por Jackson), quienes cubrirán para sus respectivos medios, con dolor y algo de fascinación por la abyección, el proceso de "reconciliación y verdad" que enfrentó a gran parte de esa sociedad en los primeros años del gobierno de Mandela. La complejidad de un tema que continúa aguijoneando la paz de la región es reemplazada aquí por la corrección política y el voluntarismo más craso. Así, a un momento de revelación —generalmente la descripción verbal de una sesión de tortura o el descubrimiento del cadáver de un desaparecido— le siguen inevitablemente las diferentes reacciones de los protagonistas, como si la Historia y sus historias pudieran narrarse y comprenderse a partir de la simple acumulación de escenas. No ayudan en lo más mínimo la inclusión de una subtrama romántica interracial (sí, ya sabíamos que Anna no tiene problemas con los negros) ni un montaje esquizoide que intenta disfrazarse de moderno. Es muy probable que Boorman no haya tenido relación alguna con el corte definitivo; la sensación final es la de un film producido por un empleado gubernamental algo burocrático con ansias de ganarse un ascenso. **DB**



Golpe bajo

The Longest Yard
EE.UU., 2005, 113'. **DIRIGIDA POR** Peter Segal, **CON** Adam Sandler, Chris Rock, Burt Reynolds. (LK-Tel)

Golpe bajo, versión Sandler de uno de los últimos films de Robert Aldrich —que ya tuvo una remake hace unos años en Inglaterra con producción de Guy Ritchie y tiene buenas referencias—, es de esas películas en las que está todo mal; filma como una mala publicidad, con ralentis feos y esas cosas, y con un humor que por primera vez en el cine de Sandler resulta burdo y hasta ofensivo. Encima se toma demasiado en serio a sí misma cuando esto era completamente innecesario. Si *Happy Gilmore* tenía en Ben Stiller un villano cruel pero desopilante —¡y con bigote a la Village People!—, que torturaba y explotaba a la abuela de *Happy* (Sandler) en un geriátrico, los villanos de *Golpe bajo*, o sea los guardiacárceles, son villanos serios y sin medias tintas. Cuando aparecen, la música se torna lúgubre, ponen cara de malos y empiezan a pegar palazos; todo muy grave. Y si en *HG* muere un personaje entrañable y a pesar de ser un momento amargo el film jamás pierde el humor, aquí muere un personaje que la película nos quiere vender como entrañable en una escena ridícula que huele a truco de guión, y su muerte no nos importa porque el personaje tampoco. *Golpe bajo*, mezcla entre drama carcelario y película de fútbol americano, debería parecerse a *El aguador*, pero termina pareciéndose más a *Varsity Blues*, aunque sin los pocos buenos momentos de ese film. Esperemos que este haya sido sólo un traspié en la filmografía de Sandler.

Juan Pablo Martínez



El más allá

E tu vivrai nel terrore - L'aldilà
Italia, 1981, 87'. **DIRIGIDA POR** Lucio Fulci, **CON** Catriona MacColl, David Warbeck, Sarah Keller, Antoine Saint-John. (SBP)

Por si uno nunca vio un film de terror de Lucio Fulci, vale aclarar que estamos ante alguien capaz de filmar un plano bellísimo y que el siguiente parezca rodado por Enrique Carreras, alguien a quien la más mínima lógica narrativa parecía importarle muy poco. *El más allá* es una de sus mejores películas. Sí, el guión está todo agujereado, hay varios momentos involuntariamente graciosos (en especial un cartel al lado de una puerta que dice "Do not entry") y la música es a veces excelente y otras está completamente fuera de tono (¡prog rock funkoso!). Pero más allá de todo eso, Fulci consigue crear buenos climas, varias secuencias están bien logradas y posee, entre tanto zoom acelerado, algunas imágenes sorprendentes y bastante refinadas para alguien cuya especialidad era mostrar tripas en plano detalle. Es una suerte que SBP esté lanzando películas del catálogo de la editora americana Anchor Bay (¡¡¡se vienen *Suspiria* y *Rojo profundo*!!!), aunque deberían cuidarlas un poco más. En la contratapa dice que el formato es Full Screen y el sonido es 2.0, cuando en realidad el formato "scope" está respetado y la mezcla de audio es en 5.1. ¿No se dan cuenta de que hay gente que no la compra si lee que es en Full Screen? La copia es muy buena, ya que es la misma de la edición de Anchor Bay, pero la gran cantidad de extras que vienen en aquella edición —incluida la versión original en italiano— aquí brilla por su ausencia. Lo único que hay es una ficha técnica que en el ítem "Dirección" tiene el nombre del iluminador. **JPM**

QUÉMEALQUILO

por Juan P. Martínez

No Direction Home: Bob Dylan

EE.UU., 2005, 206'

DIRIGIDO POR

Martin Scorsese (AVH)

Por suerte se editó aquí este excelente documental de Martin Scorsese –comentado por Marcelo Panozzo dos números atrás– sobre los primeros años de Dylan. La película se centra mayormente en su carrera hasta 1966, más específicamente en un recital de verano de ese año en Newcastle, Inglaterra, donde luego de una desganada primera mitad acústica se electrifica y así divide a su público para siempre. Entre declaraciones de allegados varios y del mismo Bob e increíbles imágenes de archivo, los 206 minutos que dura *No Direction Home* parecen poco.

Under Blackpool Lights - The White Stripes

EE.UU. / Reino Unido, 2004, 81'

DIRIGIDO POR Dick Carruthers (Sum Records)

Este documental sobre las presentaciones en vivo del grupo integrado por Jack y Meg White en el Empress Ballroom de Blackpool, Inglaterra, en enero de 2004, es una lección de cómo filmar documentales de música. Con una imagen sucia y granulada, bien acorde con el sonido garagero y crudo del grupo, estamos frente a 26 canciones furiosas que se suceden en 81 minutos sin interrupciones. El público también está ausente de la filmación. Son sólo estos dos grandes músicos interpretando sus propios rocanroles y rocanrolizando alguna que otra canción ajena. Los puntos más altos del show son el genial cover de "Jolene" de Dolly Parton y la ya clásica "Seven Nation Army".

Bruce Springsteen & the E Street Band: Live in Barcelona

EE.UU., 2003, 180'

DIRIGIDO POR

Chris Hilson (Sony)

Aquí tenemos el show completo de Bruce Springsteen y su E Street Band en el Palau Saint Jordi de Barcelona durante la presentación del disco *The Rising*. Si uno ya vio un recital de la E Street Band, sabrá que esto significa más de dos horas y media de adrenalina pura, más aun si se tiene la opción de verlo en sonido 5.1. Todos los grandes clásicos springsteeneanos como "Born to Run", "Thunder Road", "Badlands", "Dancing in the Dark" y "Born in the USA" están aquí, además de varias de las mejores canciones de *The Rising* y cosas no tan famosas como "Night". El DVD viene también con un documental sobre la gira.

Green Day: Bullet in a Bible

EE.UU., 2005, 120'

DIRIGIDO POR

Samuel Bayer (Warner Music)

American Idiot, disco conceptual –pero de ninguna manera pretencioso– de Green Day, fue tal vez el mejor álbum mainstream editado el año pasado, y este es un combo CD/DVD de la presentación del disco en Milton Keynes, Inglaterra. Green Day en vivo suena mejor que nunca, con fuerza y con una postura combativa que se escucha y se ve verdadera –al contrario de, por ejemplo, U2 ahora–, pero el DVD tiene dos fallas: el show no está completo, por lo cual no figuran todas las canciones del disco, que en vivo suelen tocar entero; el segundo es que no puede disfrutarse lo suficiente debido a la decisión de poner entrevistas al término de cada canción.

QUÉMECOMPRO

por Diego Brodersen

Se acercan las fiestas y es hora de ir rompiendo el chanchito para hacernos algún regalo. Dudo que haya mejor opción que el impresionante box set dedicado a Alfred Hitchcock recomendado en el número anterior. Pero si el dinero no alcanza, una segunda opción, tan saludable y exquisita como la anterior, se presenta desde su portada multicolor como *The Val Lewton Horror Collection*. Lanzada hace escasas semanas por el sello Warner, la cajita incluye, en irresistibles dobles programas, los nueve films producidos por el legendario Lewton para la RKO entre los años 1942 y 1946. Por si hay algún despistado, recordemos que este ciclo de películas

de terror de bajo presupuesto (y alto rendimiento) está compuestas por *La marca de la pantera*, *Yo caminé con un zombie*, *El hombre leopardo*, *La séptima víctima*, *El buque siniestro*, *La maldición de la pantera*, *El profanador de tumbas*, *La isla de los muertos* y *Manicomio*. Todos los films incluyen comentarios pertinentes de diversos historiadores y el último de los discos contiene un nuevo y extenso documental titulado *Shadows in the Dark: The Val Lewton Legacy*, imprescindible para el estudio de este grupo de producciones que cambió la manera de entender el horror cinematográfico. ¡Ah! Nos olvidábamos de un dato imprescindible: su razonable precio de 42 dólares, todo incluido. [A]

QUÉMEBAJA

por Leonardo M. D'Espósito

¡Ay, misero de mí! ¡Y ay, infelice! Apurar downloads pretendo. Y ya que me tratáis así, ¿qué delito cometí contra vosotros bajando? Aunque, si bajé, ya capto qué delito he cometido. Bastante torpe me ha sido vuestra justicia y rigor: do que el delito mayor de un hombre es haber bajado. Yo sólo quiero saber, para apurar esta sarta –dejando Amazon, no ganga, caro como en el cielo–, cómo puedo ver, con sello, algún film de don Berlanga. ¿Dónde Plácido ha de estar? Pues si Plácido estuviera, ¿cómo pagarlo siquiera para poderlo mirar? No hay Verdugo, no está Marshall, que son de una risa suma: ya es hora de que se asuma que no

se pueden oblar. Y teniendo yo ancha banda, ¿no tengo más libertad? Emule, lleno de estrellas y escopeta nacional... ¿Acaso no ha de brindar al placer de mi mirada? Por eso, digo, mis jueces, ya que buscáis la razón: no hay otra, es confesión, que curiosidad mal sana por conocer como el agua de don Luis obra y loor. Probad, si queréis, el mito, y tipiad García Berlanga: toda la obra sin mancha estará a disposición. ¿O será todo esto un sueño? Entonces, la vida es sueño, y los sueños, sueños son. [A]

Canciones vitales



Bob Dylan, No direction home: the soundtrack

The Bootleg series vol. 7
Columbia Legacy

Y finalmente salió en edición nacional en DVD el documental de Scorsese sobre Dylan años 1959-1966. Y –ya habrán visto al aterrizar en esta página– también se editó acá el CD doble con “la música de la película” (más adelante se explicarán las comillas). Y con buena calidad en la lujosa presentación gráfica (librito de sesenta páginas con varios buenos artículos y fotos y datos). Y a menos de 13 dólares. Los CDs deben de ser una de las pocas cosas que se consiguen cada vez más baratas en Argentina. No solamente bajaron su valor en dólares desde 2001, sino que además muchos de fabricación nacional hoy son más baratos en pesos que en 2001, cuando ya saben a qué cosa era igual cada unidad de nuestra moneda. Claro, si los ponen más caros, se venden aun menos de lo que se venden hoy, así que, pese a ser bastante impermeable al conocimiento, la industria discográfica está, de a poco, aprendiendo algunas cosas.

Y ahora, un pequeño y líquido boletín de protesta, tal vez motivado por la poderosa

versión en vivo (1963) de “Masters of War”: ¿alguien puede explicar el ridículamente alto precio del agua mineral en este país? Estamos pagando por ella en un supermercado argentino más que en Europa. Agua mineral y leche, dos de las cosas de fabricación nacional que más han aumentado en estos años. Claro, el reemplazo de la leche es imposible, y el del agua mineral implica muchas veces agua con gusto a lavandina. Es mucho más fácil evitar comprar CDs (o conseguir la música de otras maneras), es así que tenemos el beneficio de algunos CDs baratos. ¿Pero cómo se hace para que no se abuse con los precios de aquellas cosas irremplazables o de difícil sustitución? La respuesta seguramente está en “Blowin’ in the wind” (aquí en versión en vivo del mismo 4 de diciembre que la de “Masters of War”). Pero uno no anda comprándose dos CDs de Dylan sólo para tener una versión más de “Blowin’ in the wind”, la pobre canción folk que sufrió una versión en *Tango feroz*. Aunque uno sí podría comprarse casi cualquier cosa con tal de tener una versión más de “Like a Rolling Stone”. En *No direction home* hay una en vivo, que cierra el disco 2, pero es la misma que está en el CD doble *Live 1966 “The Royal Albert Hall” Concert The Bootleg series vol. 4* (en realidad, el famoso y polémico concierto fue en Manchester).



Los dos discos de **No direction home** están armados en orden cronológico, y no todo el material de los discos está en la película y viceversa, ya que los compiladores se dedicaron a buscar, en función de las canciones sobre las que giraba el documental, las versiones raras, desconocidas, es decir, el material que tuviera valor de novedad.

“Like a Rolling Stone” y “Song for Woody” (Guthrie, del primer disco de Dylan) son los dos únicos de los 28 tracks que no son inéditos en este *Bootleg 7*. Así que hay mucho material tentador para cualquier interesado en uno de los más grandes músicos de la historia. Algunos destacados: la toma alternativa de “Desolation Row” (más blusera que la que quedó en *Highway 61 revisited*), la desprolija y vital versión en vivo de “Chimes of freedom”, la que se dice primera grabación del joven Dylan (*When I got troubles*), la encantadoramente simple –como si hubiera sido

grabada por un Dylan previo– versión de “It’s all over now, Baby Blue”, más corta que la editada en *Bringing it all back home*.

Los dos discos de *No direction home* están armados en orden cronológico, y no todo el material de los discos está en la película y viceversa, ya que los compiladores (Jeff Rosen, Steve Berkowitz, Bruce Dickinson y el propio Scorsese) se dedicaron a buscar, en función de las canciones sobre las que giraba el documental, las versiones raras, desconocidas, es decir, el material que tuviera valor de novedad. Scorsese fue uno de los mayores innovadores en cuanto al uso de canciones en el cine, algo de lo que Pauline Kael se dio cuenta en el momento del estreno de *Mean Streets (Calles peligrosas)*, allá por 1973: “La banda de sonido es la música de fondo de la vida de los personajes, y no solamente de fondo, porque hasta se mete en esas vidas. (...) La música es la electricidad en el aire de esta película; la música es como un motor que hace mover a los personajes”. Kael también destacaba que Scorsese había sido el primer cineasta americano no underground en ser autobiográfico y que “la música aquí no es nuestra música, puesta para conseguir que nos llegue una emoción particular, sino que es la música de los personajes”. Scorsese, así, contaba su propia historia mediante personajes que estaban puntuados, armados, atravesados a partir de canciones. Con este documental y estos discos ha contado la biografía, a varios niveles, de Bob Dylan. Y, como nunca antes, con la música, las canciones vitales del personaje.

Javier Porta Fouz

música y libros
callao y corrientes

Zivals
Callao 385, esq. Corrientes, CBA
tel. 5128.7500
Zivals Rosario
Corrientes 826, Rosario, Santa Fe
tel. (0341) 527.2722

ZIVALS

TANGO
STORE
COM

Abel Ferrara: el muchacho del Bronx

Mucho se ha hablado acerca de los límites del llamado cine independiente americano, de su utilización permanente de determinados clisés que –en última instancia– provocan que no exista una diferenciación definida con los productos más estándar del mainstream. Pero también es cierto que existen determinados realizadores que se alejan de las convenciones mencionadas para desarrollar una obra original y de fuertes rasgos distintivos que los convierten en auténticos referentes. Uno de esos raros casos es Abel Ferrara.

Nacido en el Bronx en 1951, hijo de padre italiano y madre irlandesa, desde muy joven se mostró como un ferviente cinéfilo: realizó a comienzos de los 70 un par de cortos y un mediometraje en los que ya podían apreciarse, de manera embrionaria, varias de sus obsesiones temáticas. Su debut en el largometraje se produjo en 1979, con *Driller Killer*, en el que, con el seudónimo de Jimmy Laine, interpretaba a un asesino psicópata que atacaba a sus víctimas con un taladro eléctrico. Se dice que el personaje está inspirado en el pintor y músico Douglas Metro, quien durante algún tiempo conviviera con Ferrara. Luego de este título no demasiado conocido –de hecho, en nuestro país no fue estrenado comercialmente– realizó en los primeros años de la década del 80 una serie de películas que lo convirtieron en una suerte de realizador de culto entre amplios sectores de la cinefilia y algunos de la crítica (vg., la



Lili Taylor en
La adicción

Ferrara en la tele

por I-Sat, jueves a la medianoche

La adicción 1995

The Addiction

1 de diciembre

Cuerpos malditos 1993

Body Snatchers

8 de diciembre

El funeral 1996

The Funeral

15 de diciembre

R-Xmas 2001

The Black Out

22 de diciembre

Oculto en la memoria 1997

The Black Out

29 de diciembre

francesa Nicole Brenez lo considera uno de los máximos directores de todos los tiempos). Los títulos más importantes de esta etapa son *Ángel de venganza*, un bizarro relato en el que una chica sordomuda (Zoe Tamerlis, quien luego fuera guionista de *Un maldito policía*), luego de ser violada en un callejón –digamos anecdóticamente que el violador es interpretado por el propio Ferrara–, decide tomar represalias por su propia mano ante cual-

quier hombre que se le cruce en el camino; *Suburbios de muerte*, una variación de la historia de *Romeo y Julieta*, en este caso ambientada en Nueva York y con una relación amorosa entre un chico italiano y una muchacha china, de una gran estilización visual; *El rey de Nueva York*, una de sus mejores películas, la historia de un gángster que, al salir de la cárcel, debe enfrentarse a diversos grupos para lograr el control del juego en la ciudad, con una soberbia actuación de Christopher Walken; y *Un maldito policía*, que es una especie de síntesis de sus ideas recurrentes, tanto en lo formal como en lo temático, centrada en un representante de la autoridad compulsivo y crispado por sus obsesiones morales y religiosas que busca su redención investigando el caso de una monja violada con un crucifijo (!). Y en cuanto a *Juegos peligrosos*, otra de sus obras importantes, es una película que reflexiona –a través de la crisis de una pareja que interpreta un film– sobre las relaciones entre realidad y ficción.

En todas estas películas –y también en algunos títulos que podrían considerarse menores, como *Fear City* y *Cat Chaser*– se pueden apreciar varios temas recurrentes, entre los que se pueden citar una muy particular visión de la religiosidad, la culpa y la consiguiente búsqueda de la redención como obsesiones de sus atormentados protagonistas, algo que lo acerca en ciertos aspectos (aunque en otros se diferencia bastante) al cine de Martin Scorsese, y la violencia en las relaciones entre los personajes, todo esto servido por un esti-

lo visual crispado y barroco, aunque no exento de refinamiento. También mucho se ha hablado –a veces, a partir de sus propios gustos– de la influencias que pueden detectarse en la obra de Ferrara (Pasolini, el mencionado Scorsese, inclusive Fassbinder), pero lo cierto es que su filmografía es –aun en sus películas menos logradas– definitivamente original y personal.

El canal I-Sat ofrecerá, durante los jueves de diciembre, a las 24 horas, cinco películas de Abel Ferrara en las que se pueden apreciar, más allá de los valores intrínsecos de cada una, las características señaladas. Los films a exhibirse serán:

La adicción, 1995, una suerte de relectura de los films sobre vampiros, rodada en blanco y negro y con un espíritu cercano al de los films de clase B de los años 50.

Cuerpos malditos, 1993, tercera remake de un relato de ciencia ficción ya realizado por Don Siegel y Philip Kaufman, cuya acción traslada el director a una base militar.

El funeral, 1996, uno de sus films de estructura narrativa más compleja (hay hasta un flashback narrado por un muerto) y con una buena dosis de humor negro.

R-Xmas, o la mirada del director sobre la Navidad, en este caso, impregnada de violencia, aunque en dosis más atenuadas que en otros films suyos.

Finalmente, *Oculto en la memoria*, tal vez su film menos logrado, un relato confuso y poco atractivo protagonizado por la modelo Claudia Schiffer.

Jorge García

HTTP://USUARIOS.ARNET.COM.AR/VIDEONEWFILM



**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MÁS DE 9.000 TÍTULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES

**SERVICIO
DE CONSULTA
CINEMANIA
EN CD-ROM**

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820

LUNES A VIERNES: 10 A 22 HS. / SABADO: 10 A 23 HS. / DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22 HS.

OBITUARIO

LAURA HIDALGO

1927-2005

¿Quién podría imaginarse que Laura Hidalgo, recientemente fallecida en California, se llamaba en realidad Pesea Faerman y que había nacido en Rumania? Radicada desde muy pequeña en nuestro país, estudió teatro con Hedy Crilla (con otra Hedy, Lamarr, se la comparó en algunas ocasiones por ciertos rasgos fisonómicos afines) y debutó en el cine en 1949 con *Su última pelea*, en la que hacía pareja protagónica con Armando Bo, quien –dicen– le sugirió el apelativo con que se la conoció desde entonces. Luego de algunas producciones menores, a partir de 1951, más precisamente desde *La orquídea* (un film del hoy olvidado Ernesto Arancibia –un director del que tal vez debería revalorizarse al menos por parte de su obra–), su bella figura de pelo renegrido y ojos claros, adquirió importancia en esa década en la piel de heroína devorada por sus pasiones y, finalmente, castigada por sus (presuntas) culpas. Si en el cine argentino existieron actrices que cumplieron en ocasiones el rol de verdaderas arpías (podría mencionarse en ese terreno a Inda Ledesma y Alba Mujica) hay que decir que Laura Hidalgo fue la única auténtica *femme fatal* del cine nacional (aunque no faltará quien también incluya en esa categoría a Zully Moreno, pero la imagen de esta última –más allá de su mayoritaria colaboración con Amadori, un director no demasiado provisto de talento– fue siempre mucho más débil y lavada que la de LH). Con una carrera cinematográfica bastante breve –hizo también algunas esporádicas apariciones teatrales–, hay sin embargo en ella varios títulos relevantes entre los que podemos mencionar *El túnel*, primera adaptación de la novela de Ernesto Sabato, realizada por León Klimovsky (hay una segunda, inferior a esta, del director español Antonio Drove, también fallecido hace poco), *La bestia debe morir* –una de las varias adaptaciones que se hicieron de la gran novela de Nicholas Blake y la mejor película de Roman Viñoly Barreto junto a *El vampiro negro*–, en la que compartió cartel con Narciso Ibáñez Menta, quien fuera su marido por algunos años a partir de ese encuentro, y *Caidos en el infierno*, uno de los pocos films rescatables de Luis César Amadori. Pero fueron los cuatro títulos posteriores, los últimos de su carrera en nuestro país, los que le otorgaron cierta



Laura Hidalgo y Hugo del Carril en **Más allá del olvido**, una de las mejores películas argentinas de todos los tiempos.

dimensión mítica a su figura, empezando por *Más allá del olvido*, el formidable melodrama de Hugo Del Carril –digámoslo de paso, una de las mejores películas argentinas de todos los tiempos– en el que interpretaba dos papeles antes de morir en los brazos del director/actor, *Armiño negro* y *María Magdalena*, otros dos melos, de los más delirantes, de Carlos Hugo Christensen, el primero un film de atmósfera mórbida y enfermiza rodado en Macchu Picchu, en el que interpretaba a su personaje más ambiguo, y el segundo, filmado en parte en Brasil, un relato de connotaciones bíblicas en el que encarnaba a una prostituta en búsqueda de redención. Su último papel en Argentina fue un inesperado cambio de paso, ya que protagonizó *Las campanas de Teresa*, la también póstuma comedia de Carlos Schlieper, en la que se la veía en un rol totalmente alejado de los que la hicieron famosa, pero que al

mismo tiempo permitían apreciar en ella una impensada ductilidad. En 1957, ya separada de Ibáñez Menta, se casó con un arquitecto mexicano y se radicó en ese país, donde realizaría una última película antes de su definitiva desaparición de las pantallas. Volvió esporádicamente a la Argentina (en 1987 vino a presentar un libro de poesías) y en los últimos años estaba radicada en California. Fue La Jolla, la misma ciudad donde murió Raymond Chandler, el lugar donde la sorprendió la muerte. Laura Hidalgo perteneció a esa categoría de actrices que se destacaban más por su formidable presencia cinematográfica que por sus dotes interpretativas, pero de lo que no hay dudas es de que su figura felina y carnal, de una fuerte sensualidad, y la mirada astuta y maliciosa de sus bellos ojos siempre al acecho le reservan un lugar destacado en la historia de nuestro cine.

Jorge García

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

Señores de El Amante:

Hoy en su página me puse a buscar archivos... en una de esas pongo "Godard", así de simple. ¿Se dieron cuenta de que aparece en 100 notas aunque sea sólo mencionado? Y eso que tengo entendido que no están todas subidas a la página...

Sólo eso, así de simple...

Godard, en contradicción con su genio... Así de simple nos entra, así de simple no se va. Saludos de alguien que está descubriendo el cine,

LUCIE

Estimados:

Es la primera vez que veo una película donde alguna imagen pertenece al lugar donde estoy sentado viéndola. Esto me ocurrió y no creo que me ocurra más que en el documental sobre Polosecki en el Cosmos. No le agrega ni le quita mérito a la peli, solamente me pareció algo realmente llamativo. Saludos a todo su staff,

POLACO ROMEO

Señores de El Amante:

Gracias, Noriega, por el texto sobre *Iluminados por el fuego* de octubre. Soy ex combatiente de una guerra que no fue y poco se mencionó de la que sólo faltaron horas para el primer disparo en 1978 con Chile. A la inversa de la famosa frase, aquí primero fue la farsa y después, la tragedia.

Un abrazo,

PABLO BEER

Señores de El Amante:

Leí la crítica de *El aura*. Qué bajo han caído, muchachos. Qué lejos están de esa incipiente revista de tapas en negro y amarillo. Espero que sigan así. Tal vez con un poco de suerte y con más de vuestras ligeras críticas desaparezcan tapados de buen cine.

CRISTIAN MARTÍNEZ

Señores de El Amante:

Hola, amigos de *El Amante*. Después de tanto comprar la revista, me decidí a escribirles, no soy muy bueno para esto, así que disculpen por mis errores. En el último número de la revis-

ta me tocaron el corazón. Soy fan de The Clash y punk de alma (no de apariencia por una cuestión de edad básicamente; ya tengo 38 años). Fui espectador de la primera época de la movida punk en Argentina a principios de los 80 del siglo pasado (cómo pasó el tiempo). Leyendo la revista me encuentro con la grata sorpresa de que en una crítica a la película *Millones*, de Danny Boyle, empezaban hablado sobre The Clash, una de las mejores bandas de la historia del rock. El crítico define a la banda como un grupo comunista.

Increíblemente, a muchos de los que vivimos en países subdesarrollados, este grupo inglés nos abrió los ojos, y aprendimos a conocer a Víctor Jara, Sandino, García Lorca, etc. Confieso que no vi la película, pero sé de qué se trata. También confieso que no vi todas la películas de Danny Boyle, pero cuando Ezequiel Schmoller dice que no encuentra ningún hilo conductor ni núcleo ideológico en las películas de Boyle, cosa que sí encuentra en casi toda su discografía The Clash, me parece que se equivoca y que por lo menos hay uno o dos hilos conductores que se ven claramente.

El tema de The Clash incluido en la película lo está anunciando: "Histiville UK" es un tema, como bien dice Ezequiel, del álbum *Sandinista!*, el más políticamente radical de la banda, que por su formato le causó infinitos problemas al grupo. Qué tiene que ver todo esto, bueno, en casi todas las películas Boyle retrata principalmente historias de jóvenes. Ya no hay forma de que The Clash, una banda que murió joven, haga supergirar. Joe Strummer, el cantante principal, está en el más allá y no hay forma de que canten "Career Opportunities" con 68 años de edad. Pero Boyle habla de jóvenes y de su relación con el dinero, la inserción en la sociedad, el tener o no tener y los problemas existenciales vinculados con el dinero, por tenerlo o no, y cómo cambia a las personas para bien o para mal -casi siempre para mal- en sus relaciones.

En *Tumba al ras de la tierra* los personajes se transforman cuando encuentran el dinero;

de a poco van desnudando sus miserias. En *Trainspotting*, el personaje que caracteriza Ewan McGregor es un heroinómano que encuentra su liberación a través del dinero que les roba a sus pseudoamigos. En *La playa*, Leonardo Di Caprio, a la inversa de las dos películas anteriores, quiere liberarse de la sociedad de consumo a través de la búsqueda de un lugar idílico donde el dinero no tiene ningún valor, pero la moraleja de la película es que si tuviste contacto con la sociedad de consumo, es muy difícil volver para atrás, a veces sólo por una cuestión de costumbre o comodidad. En *Exterminio* también nos muestra un mundo donde el dinero no sirve para nada; en una parte de la película, el personaje principal, por reflejo, junta dinero en una bolsa y después se da cuenta de que no le sirve y más tarde compra en un supermercado sin dinero (el sueño de todos o de algunos). Y por último, en la película *Millones*, cuyo título ya está avisando algo, la historia se centra en un dinero que encuentran unos chicos y cómo, a partir de ahí, eso cambia sus vidas.

Creo que ahí está el hilo conductor y The Clash reafirma esto: el álbum *Sandinista!* fue un quiebre en su carrera. Otra habría sido la historia si no lo hubieran grabado; ellos tenían claramente un conflicto con el dinero y el sistema, que describen en sus letras. Este disco triple, en su versión original y cuyo nombre *Sandinista!*, que en aquella época era como ponerle ahora a un disco *Al Qaeda*, tiene un tema excelente y totalmente actual que se llama "Washington Bullets". El nombre del disco, su ideología y el costo de grabarlo le trajeron a la banda muchas dificultades y fue el principio de su fin.

Gracias por todo, espero poder escribir de nuevo,

PABLO TORRIELLI

Señores de El Amante:

Febrero, año 1995. Un sábado por la tarde voy con mi amigo Alejandro al cine. A fines del año pasado, empecé a ir al cine con él y ese sería el comienzo de una racha que se extendería por cuatro años yendo al cine

todos los sábados. Personalmente, venía de unos de los momentos más difíciles de mi vida: 1994 fue el peor año de mi existencia, con problemas de todo tipo, personales y escolares, y donde honestamente tampoco sabía para qué había venido al mundo. Y mientras todos estaban madurando en su adolescencia, yo sentía que me estaba volviendo cada vez más niño. Hasta que ese sábado vi *Forrest Gump*, una película que pensé que iba a ser una estupidez a la enésima potencia. Ese afiche de un nerd mirando vaya uno a saber dónde, con el eslogan decía "el mundo no será el mismo una vez que lo haya mirado a través de los ojos de Forrest Gump", me pareció una ridiculez total. Sin embargo, cuando vi la película sentí un mazazo, a la cabeza y al corazón. Había visto algo que no había visto antes: toda la historia norteamericana a través de los ojos de este tipo, con una inteligencia y sensibilidad que casi me hicieron llorar. Sentí por primera vez que criticé una película como crítico de cine, y no como mero entretenimiento. Fue una de las más grandes experiencias de mi vida.

Mayo, año 2004. En el Cineclub Municipal, voy a entrar al primer curso de crítica cinematográfica. En el papel decía "Leonardo D'Espósito, Nouvelle Vague". Cuando entro a la sala, veo varias sillas, un proyector, una pantalla y a un tipo parado esperándonos. El hombre, medio delgado, serio y con un gran bigote, se puso a mirarnos a todos. Yo me senté bien adelante, al lado de Daniel Romano, un señor parecido a Michael Moore, quien después se convertiría en un gran amigo. El señor del bigote empezó a hablar y de pronto pienso "guau, cómo sabe este tipo". Empezó desde lo principal y fundamental hasta lo más complejo. Quedé maravillado. Lo mejor de todo era que, además, era un muy buen tipo: yo le preguntaba cualquier pavada y el tipo me respondía sin ningún problema. Cuando salí del curso, compré mi primer número de *El Amante*. El número se trataba sobre Cannes y el revuelo que causó el premio a

Michael Moore. También vi un artículo que realmente me encantó: "Filmala de nuevo, Sam". ¡Mirá vos, lo escribió este tipo con el que estuve hablando hace ratito! Después leí otro artículo titulado "Hollywood en Germano 2". El autor: Javier Porta Fouz. Mi pensamiento: ¡cómo escribe este hijo de puta! (perdón, Javier, pero te juro que esa fue mi reacción). La verdad, quedé maravillado. ¡Dios! ¡Por qué no compré la revista antes! A partir de ahí comenzó una relación de afinidad entre la revista y yo.

En este momento son las 2.41 de la mañana. Acabo de terminar de leer el artículo de Leonardo sobre el libro de Faretta y creo que, al igual que él, yo también encontré a un amigo. Nunca tuve el valor de preguntarles a ustedes (cuando vinieron a Córdoba) si a alguno le gustó *Forrest Gump*, pero me dio tanta satisfacción que Leonardo la haya mencionado (y nada menos que él), que le ha encantado la película. Yo también tuve la misma actitud chiquilina, pero es una satisfacción, y lo demás no importa. Ahora sé que no estoy solo. Gracias, Leo, por saber mucho, gracias por ser muy buen tipo. Y gracias a Javier, Gustavo, a los Diegos, a Santiago, a Eduardo, por haberme abierto la cabeza. Gracias a todos ustedes. Les debo una muy grande. Ahora son las 3 de la mañana y me voy a dormir.

NICOLÁS MOYANO
CÓRDOBA

Por la crítica

Hola, soy un joven de 18 años y, claro, creo que el cine de Acuña representa a una gran parte de la juventud argentina, tal vez un poco opacada por otras más conflictuadas. Además de eso, me parece que el cine de Acuña tiene una gran calidad y que muestra lo que quiere y como quiere, y además lo hace con mucho esfuerzo, ya que ustedes sabrán mejor que yo que es difícil tirar un proyecto hacia delante, mientras las salas están llenas de esos inmensos e indestructibles tanques comerciales. Todo esto viene a que me alegró mucho leer su crítica, ya que creo que

muchos nos hemos sentido enojados e indignados con esa crítica tan petulante e injusta de *La Nación*; y más bronca ya que lamentablemente mucha gente se guía por las críticas de dicho diario.

Gracias por su crítica, ya que no es Acuña solo, somos muchos los que pretendemos ir detrás de esa bandera de la independencia.

FRANCISCO MANUEL MOSER

Como un avión estrellado

Estimados: He leído la nota escrita por el Sr. Lingenti, y les confieso que me ha quedado claro que está irritado con el crítico de *La Nación*. Pero aparte de eso, de la película y sus valores, no he podido apreciar que la nota diga gran cosa. Hay generalidades, que tienen más olor a prejuicio ideológico que a debate de ideas, si de eso se trata el comentario de la película. Se anatemia a *La Nación* y se levanta a *Clarín* y *Página/12*... Se lo hace aparecer a Macri, sin que el pobre haya tocado pito alguno. Pero de la película sólo se dice que con menos argumentos que los que tiene se hicieron obras de arte... (¿me equivoco o está diciendo que el libro es pobre?). Luego critica, por escueto, lo único que el crítico de *La Nación* encontró de positivo, pero tampoco él se detiene a explicarnos a qué se están refiriendo, y si lo que dijo don Minghetti es bueno o malo, y por qué. En fin, soy un suscriptor nuevo, de a pie, no vi la película ni leí la crítica de *La Nación*, pero me gustaría leer una crítica de la película del Sr. Lingenti, no las etiquetas que aplica a otro crítico. Saludos,

GUILLERMO THOMPSON

Estimado Gustavo:

Hace ya tiempo te escribí, te había contado que era biólogo y que cuando era alumno en Exactas estudiaba análisis matemático en los famosos cuadernillos de tu hermano. Vivo en Brasil, durante un tiempo me suscribí a *El Amante*, después anduve corto de guita y ahora me dedico a leer su site. Entre otras cosas, porque varias de las películas que ustedes comentan nunca las pasarán en donde

vivo (Rio Grande, cerca de la Lagoa dos Patos). En fin, a pesar de todo, de alguna forma estuve viendo lo que hacían y fueron responsables indirectos de que me haya comprado *No Logo* por un comentario que hicieron en algún número, y en esto, te aseguro, les estaré agradecido por siempre.

Acabo de leer tu nota sobre la cuestión de bajar música de Internet y me vuelve a pasar, como con varias de tus notas, que no sólo concuerdo racionalmente sino también en forma emocional, si es que se puede llamar de esta forma. Tu lógica es tan evidente que no habría mucho más que decir, de parte de las grabadoras, digo. Te aporte un dato. Hay un músico brasileño, Lobão, que hace ya tiempo tiene un sistema de distribución independiente de sus CDs (y, como vos decís, los vende a un precio mucho más barato). En una entrevista en la *Playboy* el tipo decía que los artistas ganaban 50 centavos de real por CD vendido, con la única excepción de "O Rei", Roberto Carlos, que ganaba 80 centavos de real por CD. Todavía no termino de entender por qué es que los artistas no abren sites y venden sus discos directamente por Internet; debe de haber seguramente alguna historia nebulosa por atrás que sería interesante conocer.

Pero es interesante esa idea que sugerís, creo, de que la globalización come en forma indiscriminada y puede incluir a quienes la vitorean. Sin forzar las cosas, veo una confluencia de hechos que van desde el incidente de la música (a Patricia Bullrich dejémosla pudorosamente de lado), globalización, "modernidades líquidas" (el libro de Zygmunt Baumann a mí me gustó mucho) hasta el calentamiento global. La rapidez de las cosas no permite ver a largo plazo, y eso vale tanto para planes de venta de las compañías discográficas de gran porte como para plantear estrategias razonables de reducción de CO2.

Ah, y sí, hay vida más allá de Maradona, Kirchner y compañía. Un gran abrazo,

JOSÉ M. MONSERRAT

Dejo de comprarlos

¡Guau! Jamás pensé que yo usaría la frase alguna vez, pero el momento llegó. Aunque en mi caso no se trata de que piense que la revista ha merdado en calidad ni nada por el estilo. Al contrario, creo que están en uno de sus mejores momentos. El asunto es personal, muy personal. Digamos que me estoy cuestionando mi relación con el cine, con el lugar que el cine ocupa en mi vida. Escucho por ahí gente que dice ser cinéfila porque es capaz de ver más de cuatro películas seguidas sin cansarse, y todavía puede que le queden ganas de otra más. Se anestesian con cine, se inyectan películas. Yo puedo comer cuatro kilos de helado sabor limón al agua y dulce de leche, mitad y mitad, el dulce de leche arriba y el limón abajo. El helado es un invento genial y hay pocos placeres en la vida que se igualan a saborear un delicioso helado de limón. ¿Ser cinéfilo es como comer helados? Creo que no, el cine no es un placer, yo no quiero que el cine me dé todo, que "funcione" de determinada manera en mi organismo, que me anestesia, que me transporte a otra dimensión. No quiero ver diez películas seguidas y sentirme orgulloso con mi rótulo de "freak" del cine. Quiero pensar que le estoy dando yo al cine. Indudablemente no es "algo más" en mi vida, ni ocupa un lugar secundario o accesorio, ni es un pasatiempo o una adicción o una manera

de estar al amparo de los males del mundo viendo cómo todo ocurre en la pantalla, tan lejos, tan cerca. No vale la pena tampoco preguntarse si el cine es más o menos importante que la vida porque para quienes lo amamos es parte indisoluble de nuestra vida. Escucho decir por ahí también que los cinéfilos estamos "casados" con el cine. La verdad es que el término "casamiento" me dice poco o nada de mi relación con el cine, me parece que es banalizarla demasiado hablar de algo como el matrimonio. Lo cierto es que sos cinéfilo cuando ya no imaginás una vida sin cine, cuando no sólo ves cine sino que hablás cine, pensás cine, vivís cine. No importa la cantidad y ni siquiera la calidad de lo que ves, importa el ritual, mantener intacta la pasión. Y sí... no hay que analizar las pasiones, los sentimientos. Pero yo soy muy terco al respecto, o muy racional, y quiero hacerlo. Para empezar, me he propuesto que no haya más películas por un tiempo, aunque no dejaré de haber cine. Arriesgo: hay cine sin películas, porque el cine es más que la suma de todas las películas que se han filmado. Esta frase para un teórico es obvia, tonta, pero a mí me despierta grandes inquietudes. Y aquí entra, claro, *El Amante*. *El Amante* es cine. Yo seguiría leyendo *El Amante* aunque jamás volviera a ver una película. *El Amante* logró ser una revista en donde el cine no sólo se piensa y se discute, en más de un sentido se vive, se respira. Yo me tomé el cine recontra en

serio cuando los comencé a leer; ver películas jamás volvió a ser lo mismo. Algo se contagió, pegó muy fuerte. Y es tan fuerte que hoy me obliga a tomar distancia y probar cómo es la vida sin cine, o por lo menos sin lo más tangible y concreto del cine que son las películas. Insisto, todos estos planteos pueden sonar hasta ridículos. No para mí, no cuando algo ocupa un lugar central en mi vida. Central no quiere decir que me vi un festival entero, que no me perdí un estreno en el último año o que me quedé despierto hasta las 3 de la mañana para ver en cable la película inédita de ese director de culto... Tampoco se trata de si soy un espectador o si escribo críticas o si filmo películas, todo es parte de lo mismo, o debería serlo. Amar el cine es más que todo eso. La respuesta a qué es en realidad amar el cine o qué es el cine, a secas, puede ser simple para algunos o innecesaria. Yo, por cuestiones muy personales, hoy la necesito. Claro, no debe haber en esto grandes misterios, se trata en todo caso de un fenómeno con varios niveles de análisis, y yo tendré que ponerme sin duda a leer mucha teoría para despejar mis dudas, confirmar mis intuiciones. Genial. Pero siempre quedarán esas "explicaciones" que uno no encontrará nunca, ni en la pantalla, ni en las charlas de café ni en las páginas de *El Amante*. Al contrario, allí siempre habrá preguntas. Pero qué bueno que nos sigamos preguntando el porqué de todo, que sigamos creyendo que no

hemos aprendido nada. Si *El Amante* se sigue preguntando número tras número qué es el cine, qué es la vida (así, una detrás de la otra), seguirá siendo un faro que eche un poco de luz sobre tanta incertidumbre. Porque el cine desembruetece, limpia, cura, porque le da sentido a lo que parece no tenerlo... Hoy quiero comparar qué clase de persona era antes del cine y qué persona soy ahora, cuánto cambié, cuánto crecí. Y, a contramano de los tiempos que corren, soy muy lento y me encanta tomarme tiempo para estas cosas.

Amantes, los quiero mucho, sepan disculpar estos bruscos giros de timón. Será hasta la vuelta. Un enorme abrazo,

LUCAS EMILIANO MARTÍNEZ

Sea original y culto.
Haga un regalo cinéfilo.



Hombres y mujeres se rendirán a sus pies.

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CINERAMMA®

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

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

ASOCIATE
HOY

OTRA
COSA

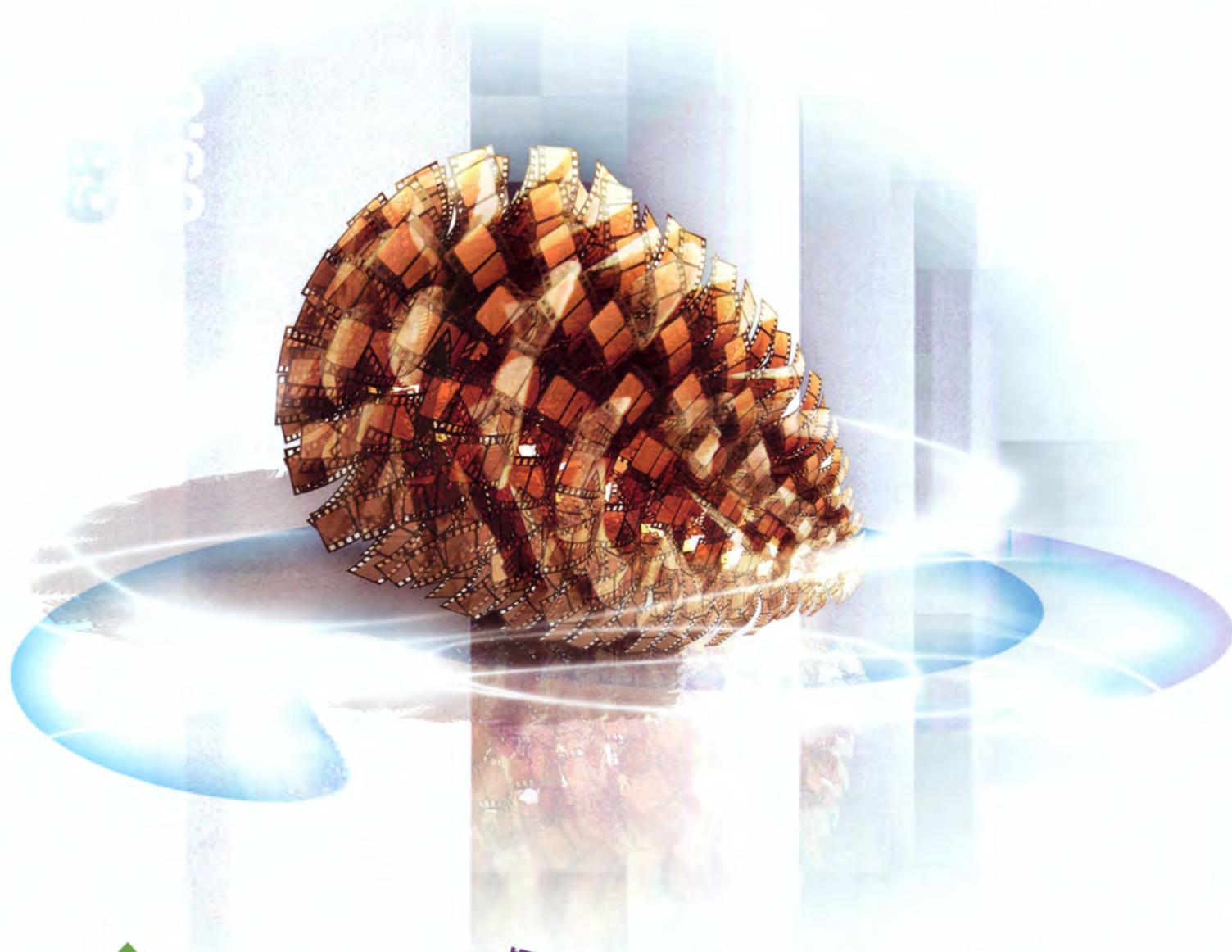
EL 10% DE LO RECAUDADO SE DESTINA
PARA LA PRODUCCIÓN DE CINE NACIONAL

PANTALLA PINAMAR

2005.2006

Segundo Encuentro Cinematográfico
Argentino - Europeo

10 al 17 de diciembre de 2005

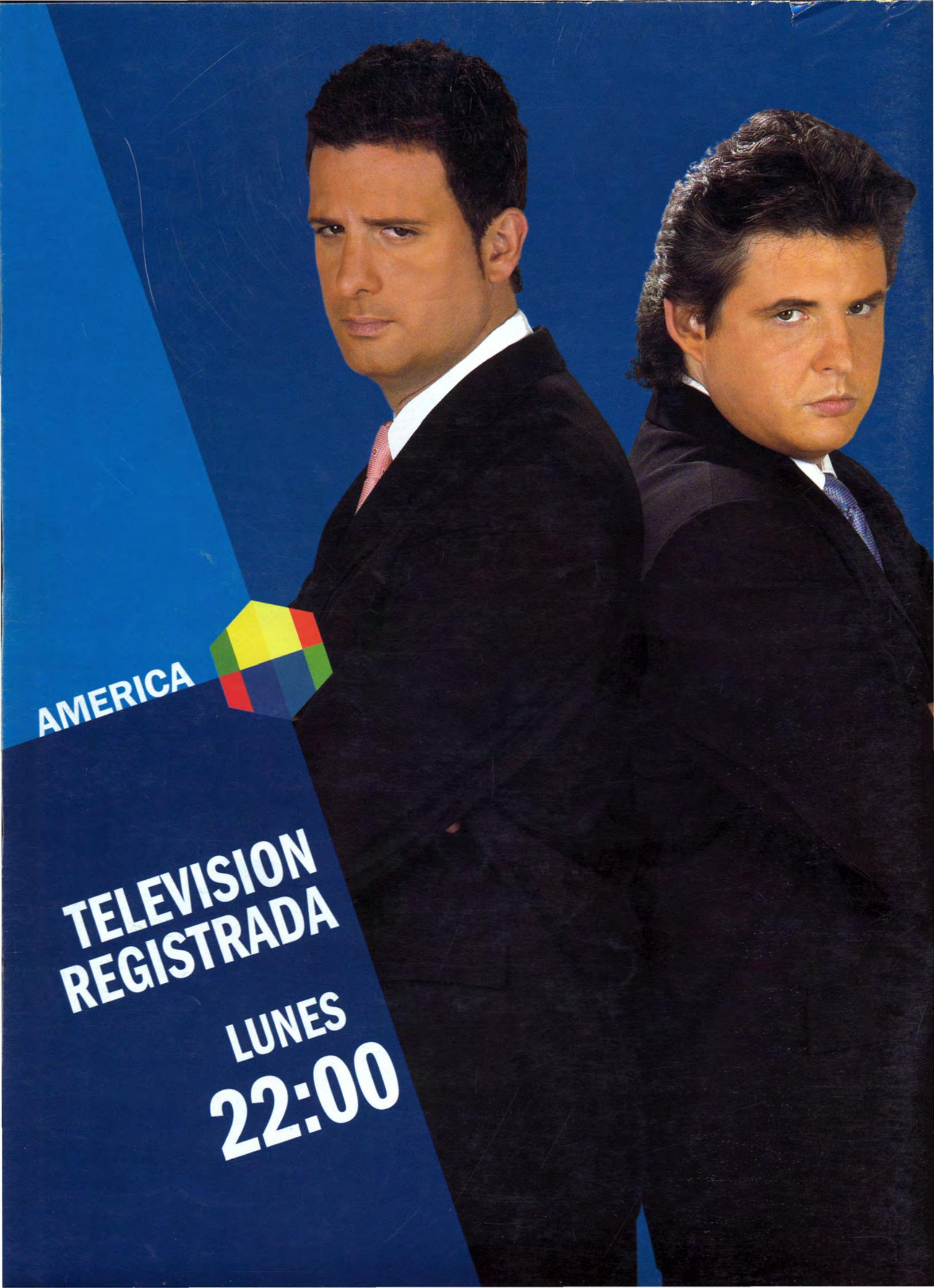


SECRETARÍA DE TURISMO Y CULTURA
DIRECCIÓN DE CULTURA
MUNICIPALIDAD DE PINAMAR


INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES



Instituto Cultural
Gobierno de la Provincia
de Buenos Aires



AMERICA



TELEVISION
REGISTRADA

LUNES
22:00