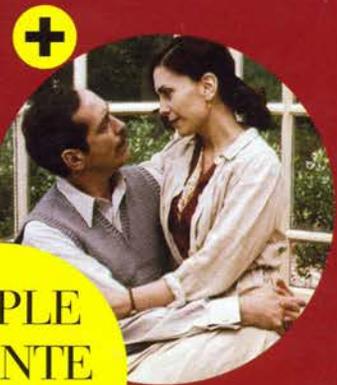


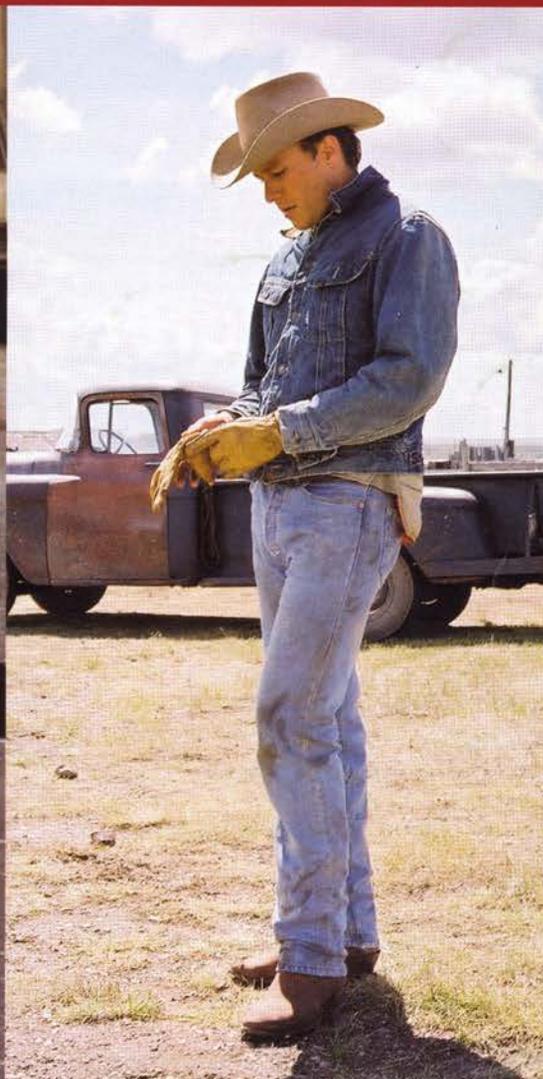
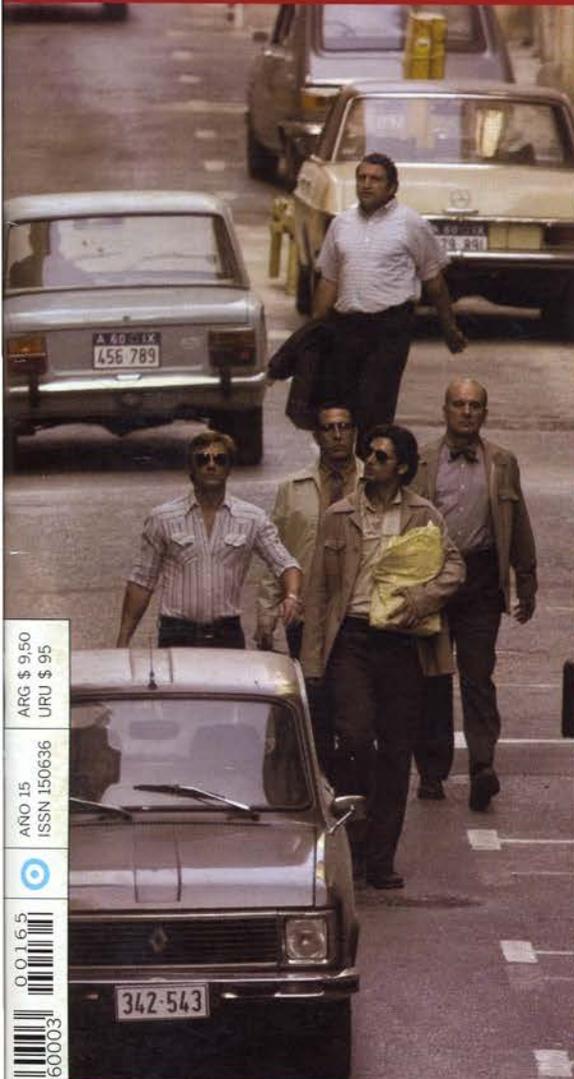
EL AMANTE CINE

Nº 165
FEBRERO
2006



TRIPLE
AGENTE
ESPECIAL
ROHMER

El increíble castillo vagabundo y todas las películas de Miyazaki + **Dumplings** + **Las locuras de Dick y Jane** + Entrevista con Litto Nebbia + **Los Osos de la mala suerte**



+ **Munich:**
¿cine o mensaje?

+ **Secretos en la montaña:**
plomo con mensaje

+ **Orgullo y prejuicio:**
cine

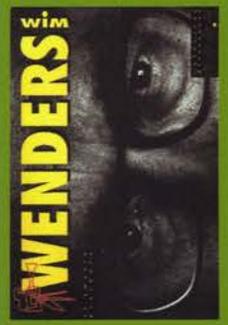
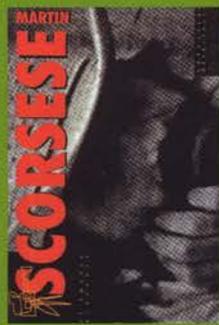
ARG \$ 9,50
URU \$ 95
AÑO 15
ISSN 150636
O.O. 1.65
9 770329 260003



EN FEBRERO

Suscribite por 12 números a **EL AMANTE**. Llevate un libro de regalo y obtené un 10% de descuento en los cursos 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

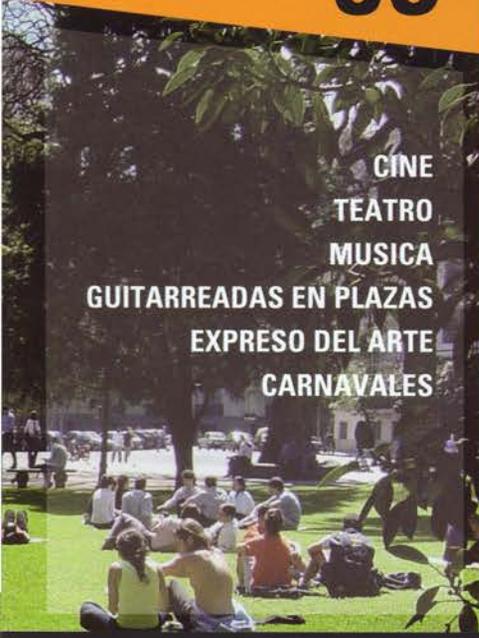
Gastos de envío incluidos
Mercosur US\$ 75. Resto de América US\$ 100. Resto del mundo US\$ 130

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

O también podés hacerlo a través de Western Union.

cultura BA VERANO 06

Gratis y al aire libre Vas a querer quedarte en Buenos Aires



CINE
TEATRO
MUSICA
GUITARREADAS EN PLAZAS
EXPRESO DEL ARTE
CARNAVALES

CINE ARGENTINO EN PANTALLA GIGANTE ANFITEATRO PUERTO MADERO
Rosario Vera Peñalosa y Av. Costanera
Viernes, sábados y domingos - 21 hs.
FEBRERO
Viernes 10 - *La suerte está echada*
Sábado 11 - *Hermanas*
Domingo 12 - *Sed invasión gota a gota*
Viernes 17 - *Un buda*
Sábado 18 - *Machuca*
Domingo 19 - *Como pasan las horas*
Viernes 24 - *Un minuto de silencio*
Sábado 25 - *Conversaciones con mamá*
Domingo 26 - *Luna de Avellaneda*

ROSEDAL DE PALERMO
Av. Infanta Isabel e Iraola
FEBRERO
Viernes 10 - 21 hs. - **IÑAKI URLEZAGA**
Sábado 11 - 21 hs. - **LUIS ALBERTO SPINETTA**
Sábado 18 - 21 hs. - **MERCEDES SOSA**

Doná libros en todos los espectáculos de Verano 06

Consultá la programación completa en www.buenosaires.gov.ar



Febrero es el mes previo a la entrega de los Oscar. Se conocen las nominaciones y comienza el delirio interpretativo del periodismo local acerca de lo que la Academia quiso decir este año. Otra tara clásica de mes es la caza de argentinos nominados. Leyendo la edición de Clarín del 5 de febrero nos enteramos de que a la muy publicitada nominación a la correcta música de Santaolalla para la hiper correcta **Secreto en la montaña** hay que agregarle la de otro argentino, Pablo Helman (¡ex baterista de Los Moros!), por los efectos especiales de **Guerra de los mundos**. Estos "hallazgos periodísticos" rociados de nacionalismo nos tienen tan sin cuidado como otro disparatado titular de tapa de clarin.com del mismo día: "Wolfsburgo volvió al triunfo con un gol de Klimowicz". Por lo menos al "Granadero" Klimowicz, ex jugador de Lanús, actualmente en Alemania, varios lo vimos jugar; en cambio, sentirnos identificados con el ex baterista de Los Moros se nos hace un poco más cuesta arriba... Nos consuela pensar que esto no es lo peor, que lo peor vendrá en junio, mes del Mundial, nuevo motivo para el reverdecer del patriotismo bobo.

Pasando a temas más gratos, nos enteramos hace unos pocos meses de que entre nuestros lectores estaba nada menos que Litto Nebbia, quien se acercó a comprar algunos ejemplares para completar su colección. Después de establecer contacto, nos acercamos a su casa de Tigre para charlar sobre música y películas y comprobar que es un cinéfilo rabioso, obsesivo y meticuloso (bah, como todos los cinéfilos). Reproducimos en este número sólo una parte de lo que fue una larguísima y encantadora charla donde descubrimos que vivíamos en el mismo país, el de la música y las películas. Así es que, junto con él, decimos: ¡viva la patria!

SUMARIO

Estrenos

- 2** Orgullo y prejuicio
- 6** El increíble castillo vagabundo
- 8** Filmografía comentada de Hayao Miyazaki
- 12** Polémica: Munich
- 18** Polémica: Triple agente
- 20** Especial Eric Rohmer
- 28** Polémica: Secreto en la montaña
- 30** Dumplings
- 31** Johnny & June, pasión y locura
- 32** Dicen por ahí...
- 33** Las locuras de Dick y Jane
- 34** Polémica: Zathura: una aventura fuera de este mundo
- 35** Polémica: La joya de la familia
- 36** Un amor, dos destinos; El juego del miedo II; Amando a Maradona
- 37** Los productores, La mujer de mi hermano, Syriana
- 38** Bambi II, el gran príncipe del bosque; Mi abuela es un peligro 2; La demolición; Más barato por docena 2; Valiant; Detective por error
- 39** De uno a diez
- 40** Entrevista con Litto Nebbia
- 45** Obituario: Shelley Winters
- 46** DVD
- 53** Cine en TV
- 54** Libros
- 56** Amores y anarquías
- 58** Desde España
- 60** Correo
- 64** Llego tarde

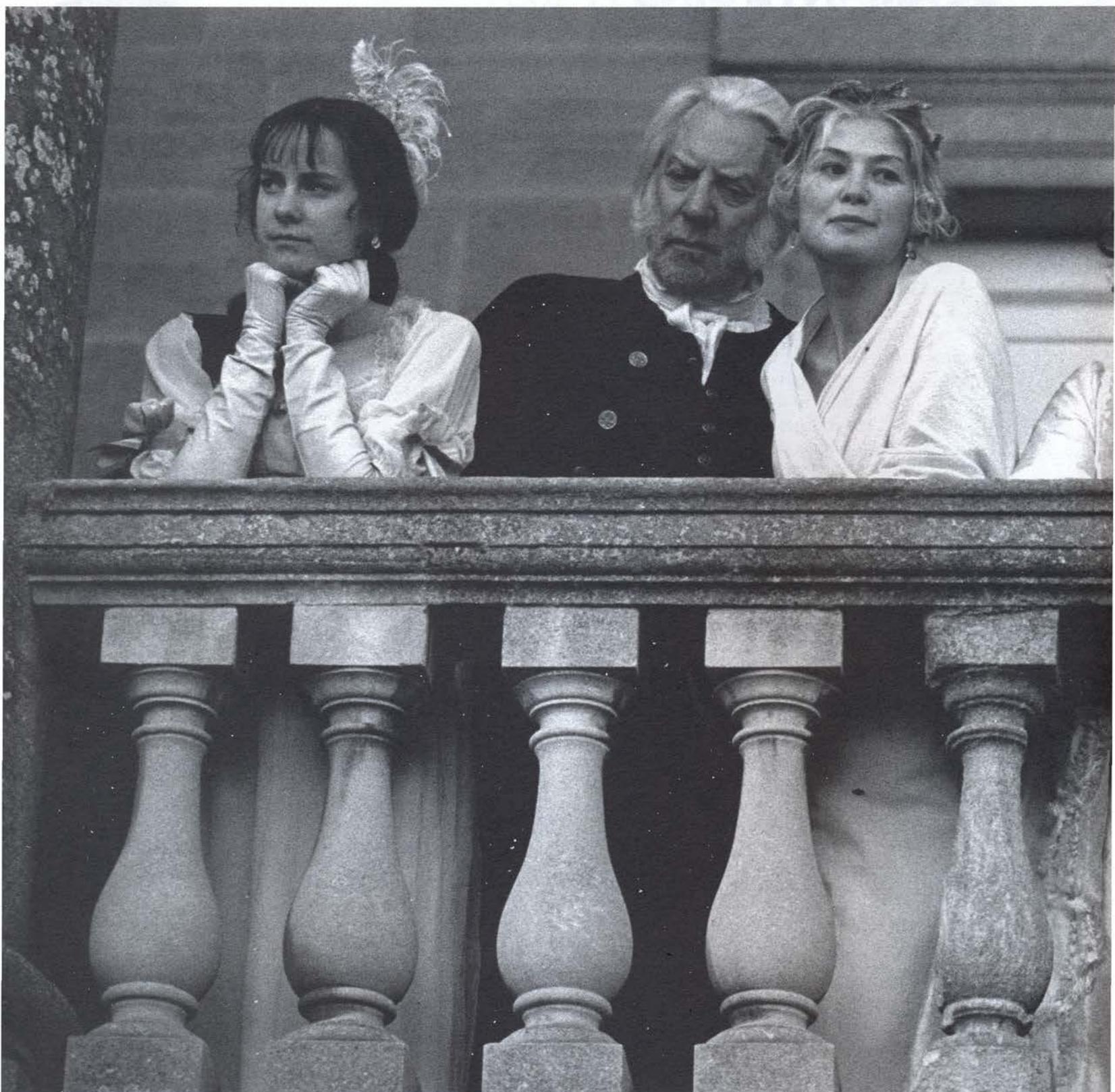
Director

Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor
 Javier Porta Fouz
Asesora periodística
 Claudia Acuña
Productora general
 Mariela Sexer
Diseño gráfico
 Mariana Marx
Colaboraron en este número
 Gustavo J. Castagna
 Eduardo A. Russo
 Jorge García
 Alejandro Lingenti
 Marcela Gamberini
 Diego Brodersen
 Leonardo M. D'Espósito
 Juan Villegas
 Diego Trerotola
 Marcelo Panozzo
 Eduardo Rojas

Manuel Trancón
 Nazareno Brega
 Juan P. Martínez
 Fabiana Ferraz
 Juan Manuel Domínguez
 Lilian Laura Ivachow
 Milagros Amondaray
 Agustín Campero
 Federico Karstulovich
 Jaime Pena
 Marcos Vieytes
 Tomás Binder
 Ezequiel Schmoller
 Marcela Ojea
 Agustín Masaedo
 Hernán Schell
 Mariano Kairuz
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





La película de la semana

por Javier Porta Fouz

El jueves más cercano al cierre de este número se estrenan varias películas. Una de ellas es otra adaptación de Jane Austen, *Orgullo y prejuicio*, dirigida por el debutante Joe Wright. Otra es *Secreto en la montaña*, del internacionalizado taiwanés Ang Lee. Una de las mejores películas de Ang Lee fue *Sensatez y sentimientos* (1995, con guión de Emma Thompson y basada en otra novela de Jane Austen). Antes de *Secreto en la montaña*, Lee hizo *Hulk*, enorme apuesta que fue una de las menos exitosas adaptaciones cinematográficas de superhéroes de cómic. *Hulk* era cine, movimiento de poesía verde. Ahora parece haber vuelto a olvidar la pasión y el riesgo cinematográficos y ofrece una película con la que muy probablemente –según dicen– gane los principales Oscar. Lee, entonces, se encamina a sumar a su Oscar de mejor película extranjera (el *qualité* de aventuras orientales *El tigre y el dragón*) uno por mejor película a secas (el *qualité* “con mensaje” *Secreto en la montaña*).

Nos dice Lee en esta película que hubo una historia de relaciones homosexuales entre vaqueros hace unas décadas. Ajá. Información recibida. Recibida mediante una de las películas más soporíferas y cuadradas de varias temporadas a esta parte. *Secreto en la montaña* molesta aun más porque es el producto de alguien que sabe hacer mucho mejor las cosas pero –tal como hacía Amenábar en *Mar adentro*– reduce su talento a la mediocridad ambiente y manda un mensaje. Si Amenábar decía: “Che, está bien que la gente pueda decidir sobre su muerte”, Lee ahora nos dice: “Che, no está bien discriminar a los homosexuales, aunque tengan jean y sombrero y cuiden ganado, y en lugar de vivir en San Francisco o Nueva York se les ocurra vivir en otro lado” (aunque hay que ver si lo logra realmente, lean la nota de DT en la página 29). A mucho público le gusta que una película le diga que su manera de pensar es muy progre y correcta. Y la prensa opio de los cerebros se hace eco ruidoso y oportunista. Un ejemplo: la revista *Veintitrés* anuncia desde su tapa, en la semana del estreno de *Secreto en la montaña*, el tema de la homosexualidad entre gauchos.

El título de esta nota alude, por un lado, a esas películas que pasaba Canal 9 en su era Romay-palomita, que con formato de telefilm feo trataban “temas importantes”. Ang Lee –con un nivel de manufactura “lindo y prolijo”– gana el León de Oro en Venecia (!!) con el espíritu de esas “películas de la semana”, y seguirá cosechando premios. Por otro lado, el título de estas líneas sirve para definir a secas, sin intertexto, a *Orgullo y prejuicio*, la mejor película de su semana de estreno y una verdadera sorpresa. Una novela de Jane Austen llevada al cine por un novato nos hace acordar, sin previo aviso, una de las variantes de lo que nos gusta ver en el cine. Nos recuerda que los personajes pueden construirse de manera progresiva: al



principio, poco nos dicen Elizabeth y Darcy. Sobre el final, estamos enamorados de ambos y no soportaríamos un final no feliz. La película de Wright nos ha metido en la historia a fuerza de cine, con una primera mitad hecha a fuerza de movimiento y desplazamientos cinéticos, tanto de los personajes como de la cámara. El segundo baile de la película, con sus largos planos en movimiento que pasan de un personaje a otro y que con naturalidad captan diálogos, gestos, actitudes, tristezas, soledades y fervores, nos muestra –con gracia, con emoción– cómo progresa ese fragmento crucial de la vida de los personajes que Austen y Wright eligieron contar (con guión de Deborah Moggach y revisión de Emma Thompson). *Orgullo y prejuicio* cuenta, narra. *Secreto en la montaña* expone su tesis y a cada rato nos dice: “Y los protagonistas se encontraron a coger en su montaña”, una y otra vez, sin crecimiento narrativo; total, para exponer una tesis de la cual el propio público –sensible, progre– ya está convencido de antemano, no hace falta mucho más. Claro, por supuesto, hay que agregar la fotografía y la música “bonitas” de Rodrigo Prieto y Gustavo Santaolalla, respectivamente. Y un montaje haragán, que nos da la sensación de que por más que la película cuente décadas en dos horas y catorce minutos, nosotros estamos asistiendo a décadas contadas en tiempo real.

En un artículo llamado “En plano-detalle” escrito en 1945 y publicado en castellano en 1981 por la revista argentina *Cinégrafo* en su número 1, Serguei Eisenstein decía que las películas podían verse de tres maneras: en plano de conjunto, en plano medio y en plano detalle. En plano de conjunto es verla así: una película es importante porque trata un tema importante para la sociedad en un momento determinado. En plano medio es verla en función de la empatía con los personajes y de la identificación con sus situaciones. En plano detalle es verla en función de la construcción de cada aspecto (montaje, música, construcción narrativa, etc.). El plano detalle es el plano más cinematográfico de todos; el plano en el cual –combinado con algo de plano medio– debería trabajar más la crítica de cine, para aportar algo útil a los cineastas y al público (no se niega el valor del plano de conjunto, pero puede siempre estar puesto por delante de todo). Y ver más allá del tema y poder explicar (o por lo menos notar, destacar) los detalles de montaje, de descripción del plano, de sonido, de movimiento de la cámara, de ubicación de los personajes y sus miradas. Cómo eso hace que se llegue desde el interior de una iglesia a que Elizabeth y Darcy tengan esa conversación en una galería a resguardo de la feroz lluvia que ya los mojó y que sigue como fondo de la conversación. Cómo el *timing* y el *crescendo* emocional se arman para que esa conversación sea el centro de gravedad del relato. Cómo esa cámara puesta al servicio de rostros y diálogos (no la cámara puesta al servicio de paisajes que se agregan a los personajes-maqueta del film de Lee) puede integrar también el paisaje verde y la lluvia. Una película como *Orgullo y prejuicio* nos fomenta las ganas de entrenar el ojo para el plano detalle porque es una película que volveremos a ver. La de Ang Lee ya la vimos, ya penamos en el cine para poder decir que cumplimos con nuestra obligación de ocuparnos de temas importantes. Y no la vamos a querer volver a ver. Y va a ser olvidada por el cine. Esa es mi apuesta. Y que volveremos a ver *Orgullo y prejuicio* porque es la que nos pertenece en cuanto amantes de este arte, porque sabemos que los temas importantes están ahí, pero no anulan a los personajes ni a la capacidad vibrante de hacer cine mediante la cámara, los diálogos, el montaje y todos aquellos elementos que Lee ha subordinado y ha reprimido para hacer una película que ganará premios y que será bien recibida por la gran familia periodística simplemente porque hasta el peor escriba de los medios puede decir lo mismo que Lee en *Secreto en la montaña*: “Che, está re mal andar discriminando”. *Orgullo y prejuicio* nos muestra una de las variantes de qué es el cine. Y nos da ganas de seguir indagando para ver si podemos describir con mayor precisión este arte que amamos. Gracias, Joe Wright. [A]

Elizabethtown

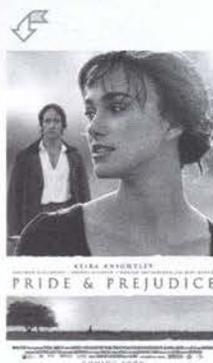
por **Marcelo Panozzo**



En el prólogo de la terrible y adorable *Orgullo y prejuicio* editada por Porrúa (ay, esas dos columnas de texto; uf, esa traducción que transforma a Elizabeth Bennet, o Lizzy, en Isabel), el mexicano Sergio Pitol se refiere a la protagonista de la novela diciendo: "Con Elizabeth, Jane Austen dio vida a uno de los personajes más deliciosos de la literatura universal. Forjar este tipo de criaturas constituye una de las máximas dificultades para cualquier novelista: están hechos de la misma pasta de la Rosalinda de Shakespeare. Seres vitales: fuego, inteligencia, movimiento". Sin embargo, frente a un personaje y a una novela así, tiende a abrirse un único camino: el santuario. Obra importante de la literatura, siglo XIX (escrita a fines del XVIII pero publicada en -y convertida en emblema de- el XIX), vestidos, modales, atardeceres, campiña, regias mansiones y sentimientos contenidos. No importa cuál sea la historia a contar, ese es el equipamiento básico. Hay una segunda vía, tomada muy de tanto en tanto, que consiste en dar vuelta todas las convenciones en favor del "espíritu de la obra" o de la posibilidad de extraer (remarcar) lo que el clásico dice del momento, y por allí es posible pasar sin escalas del vigor del *Edward II* de Derek Jarman a una de esas noticias que suelen aparecer en *Clarín*, del tipo: "Hacen una versión de *Fausto* con lémures".

Orgullo y prejuicio, film debut de Joe Wright, es importante por no haber tomado ninguno de esos dos senderos, porque su director se metió en el libro y salió con una idea (frente a tantos que llegan con la idea y salen sin nada): Jane Austen fue una de las primeras realistas británicas. "Esto tenía que ser tratado como una pieza realista antes que como una de esas típicas e idealizadas pinturas de Inglaterra. Podía, de hecho, hacerla texturada, real y áspera", dice el director en las notas de prensa de la película.

Orgullo y prejuicio cuenta la historia de un romance imposible entre dos personas orgullosas y prejuiciosas: la tal Lizzy y Mr. Darcy. Ella es la brillante segunda hija de las cinco que alumbró Mrs. Bennet (madre desesperada hasta lo indecoroso por ubicar a las nenas con buenos partidos, teniendo siempre en cuenta la precaria situación económica de la familia). Él es un millonario en



Orgullo y prejuicio Pride & Prejudice

Estados Unidos / Francia / Reino Unido, 2005, 127'

DIRECCIÓN Joe Wright

PRODUCCIÓN

Tim Bevan, Eric Fellner, Paul Webster

GUIÓN Deborah

Moggach, basado en la novela de Jane Austen

FOTOGRAFÍA

Roman Osin

edición Paul Tothill

MÚSICA Dario Marianelli

DIRECCIÓN DE ARTE

Nick Gottschalk, Mark Swain

VESTUARIO

Jacqueline Durran

INTÉRPRETES Keira

Knightley, Matthew

Macfadyen, Simon

Woods, Talulah Riley,

Rosamund Pike,

Donald Sutherland,

Brenda Blethyn.

apariencia tan arrogante como reservado, al que se le caen permanentemente gestos de desprecio hacia a los Bennet. Lizzy & Darcy entran en contacto a raíz de que el mejor amigo de él se enamora de la hermana mayor de ella, romance que también tendrá que avanzar entre obstáculos relacionados con los sustantivos abstractos que dan título a la obra.

Wright es fiel a Austen en varios puntos: primero y principal, en la pintura de Elizabeth como una mujer independiente, noble y aguda; y luego, en la descripción de bandos y en la sucesión de hechos que la novela presenta. No modifica mayormente nada de lo que hay en el libro, pero hace dos cosas muy importantes: tiene claro que está filmando una película y asume que, de no tener un libro letra chica, entonces habrá que inventarla. *Orgullo y prejuicio* está hecha de detalles y de gestos que reemplazan los habituales paisajes y recitados. Wright cuenta más y mejor con el director de fotografía y con el editor que con los directores de arte, y aun así, cuando la acción -que avanza de manera imparable- deja lugar a los detalles, los apuntes que aparecen en el cuadro sirven para hablar de los personajes y de sus vidas. Como bien decía Nazareno Brega en la crítica de *elamante.com*, "un par de zapatos embarrados marcan mejor las diferencias de clase entre personajes que los discursos y subrayados". Hay un único instante en el que la película renuncia a ese sorprendente, precioso realismo, y es la escena en la que Darcy y Lizzy pasan de bailar en un salón atestado y bullicioso a estar completamente solos, como si hiciera falta remarcar que el mundo puede desaparecer en momentos así. De todos modos, la escena es tan corta, es un recurso tan fuera de lugar, que inmediatamente ilumina el poder y la verdad del resto del film.

Fuego, inteligencia y movimiento son lo contrario a bronce, reverencia y pulcritud, y por eso *Orgullo y prejuicio* está viva, respira, sigue a sus personajes en lugar de marcarles el paso -como si la película misma leyera el libro por primera vez-, se preocupa por que entendamos cómo puede encenderse un amor así y contra qué fuerzas hay que luchar para llevarlo adelante, llegando a un desenlace que no es sólo un final feliz para los protagonistas, sino también uno dichoso y radiante para el cine mismo. **[A]**

Cine para armar

por Agustín Masaedo



Me muero siempre, y me mato un poco cada vez que muere cualquiera de mis hermanos: la hierba, ratones, las tías, los gitanos, los peces, los pájaros, los invertebrados, las moscas, los niños, los perros, los gatos, la gente, el ganado, los piojos que mato, los bichos salvajes, los domesticados, y qué pena, si mueres, de los pobres gusanos. Tú arranca, yo aprendo como aguilucho. Vuelo a un mundo imaginario...

Extremoduro, Te juzgarán sólo por tus errores (yo no)

Prólogo para Oscar. Si es que las nominaciones a los Oscar todavía pueden ser consideradas evidencia de alguna cosa, este año vale la pena atender a lo inusual que resulta la terna de Largometraje de Animación: *El cadáver de la novia*, *La batalla de los vegetales* y *El increíble castillo vagabundo*. Más rara todavía si se compara con la inmediatamente anterior: *Los increíbles*, *Shrek 2* (¿?) y *El espantatiburones* (¿?!). Si esto significa algo, será que la animación digital no fue capaz de entregar en 2005 siquiera una película nominable, como para salvar las apariencias, o será que se nota demasiado la distancia entre un estudio y un autor, entre un píxel y un trazo, entre un disco rígido y un alma.

La animación solía ser el terreno del juego, la fantasía, la imaginación: de la libertad, vamos. Por fuera de moldes impersonales y fórmulas gastadas, unos pocos autores todavía lo entienden así. Uno de ellos va a escuchar "the winner is" antes del nombre de su último film, y esa es una novedad para saludar.

Juguetes para usuarios. En un ensayo de su libro *Mitologías*, Roland Barthes escribió: "Los juguetes habituales son esencialmente un microcosmos adulto; todos constituyen reproducciones reducidas de objetos humanos, como si el niño, a los ojos del público, sólo fuese un hombre más pequeño, un homúnculo al que se debe



El increíble castillo vagabundo

Hauru no ugoku shiro

Japón, 2004, 119'

DIRECCIÓN

Hayao Miyazaki

PRODUCCIÓN

Toshio Suzuki

GUIÓN Hayao Miyazaki, basado en la novela de Diana Wynne Jones

MÚSICA Joe Hisaishi

MONTAJE

Takeshi Seyama

DIRECCIÓN ARTÍSTICA

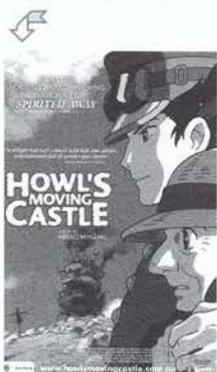
Yougi Takeshige y Noboru Yoshida

proveer de objetos de su tamaño. (...) ante este universo de objetos fieles y complicados, el niño se constituye, apenas, en propietario, en usuario, jamás en creador; no inventa el mundo, lo utiliza. Se le prepara gestos sin aventura, sin asombro y sin alegría".

Reemplácese "juguetes habituales" por "films animados por computadora" y se obtendrá un principio de explicación para el rápido declive (en calidad, interés y valor cinematográfico) de lo que hasta no hace mucho parecía, en Occidente, la tendencia hegemónica en materia de animación. Pixar podría seguir siendo la notable salvedad, pero su reciente compra por parte de Disney, gran responsable de la infantilización y estandarización del género, pone en suspenso hasta ese juicio. Es que si la aventura es calculada al milímetro según el resultado/efecto buscado, si el asombro es solamente fascinación tecnológica, y si la alegría está garantizada por ensayo y error en *focus groups*, pocas son las esperanzas de encontrar allí algo parecido al cine.

Y juguetes para demiurgos. Todo lo contrario pasa con *El increíble castillo vagabundo*. Un lugar común como "dar rienda suelta a la imaginación" cobra todo su sentido a la primera –se recomienda fervientemente que no sea la última– visión de la nueva obra maestra de Miyazaki, que, como decía Brodersen a propósito de *El viaje de Chihiro*, lo es del cine de animación y del cine a secas.

Pero hay algo que distingue a la apuesta de *El increíble...* con respecto a su antecesora, algo más radical: si en *El viaje...* todavía se percibían trazos de una dramaturgia más convencional –no dejaba de ser, en definitiva, un tradicional viaje de iniciación, de búsqueda de identidad–, aquí no hay más que una dialéctica contemplación-movimiento, liberada y liberadora de cualquier regla narrativa. Miyazaki dibuja un mundo (que puede evocar una pequeña ciudad alpina durante la guerra, pero entonces ¿qué harían allí todos esos magos y, más importante, ese enorme castillo mecánico?), ubica en él a unos seres fantásticos y complejos, y libera a esas creaciones de riendas, de cualquier compromiso u obligación.



Esos seres, vivos como Sophie y Howl o (relativamente) inanimados como Calcifer o Cabeza de Nabo, comparten todos un rasgo central del cine que practica Miyazaki: la inestabilidad. Los espacios y los paisajes, los personajes y sus humores, están en transformación permanente, inquietos y mudables (el “móvil” del título en inglés es más certero que el “vagabundo” del castellano), a la espera de que sea el espectador quien acomode las piezas y termine de darle forma –que no es lo mismo que ordenar– a esas criaturas y a ese mundo. Sophie se convierte en anciana; lo que en un cuento de hadas o sus versiones siglo XX, las películas de Disney, sería el conflicto central, aquí es apenas un movimiento/excusa entre tantos. La predecible tensión juventud-vejez no es tal; más allá de las primeras quejas de Sophie sobre sus huesos, Miyazaki parece decir que no hay competencias exclusivas, no hay un “mundo anciano” opuesto a uno joven. Más aun: no hay mundos opuestos sino que coexisten en distintos planos, como los espacios a que comunica la puerta del castillo. Cuando Howl observa dormir a la Sophie anciana, ve (y vemos) su cuerpo adolescente de nuevo. Acostumbrados como estamos a que cada plano venga con su manual de uso, con su correspondiente explicación, deberíamos sospechar que es el amor o algún poder sobrenatural el que permite al hechicero ver la esencia, la verdadera naturaleza de la chica. Pero esas interferencias de la Sophie original, y hasta de una inexplicable Sophie de mediana edad, empiezan a repetirse con mayor frecuencia y sin que medie la vista, mucho menos el amor, de Howl. ¿Significan algo? Probablemente no más que lo dicho acerca de la transformación perpetua; ni siquiera son tan evidentes en *El increíble...* como en *El viaje...* los elementos shintoístas que permitan una segunda lectura, si se quiere, simbólica, de ese film (excepto, tal vez, el guiño al trabajo espiritual de Chihiro que implica la “limpieza radical” del castillo). Lo mismo con la bruja Calamidad, que amaga con desempeñar un rol clásico de villana como no los hay en ninguna película de Miyazaki, pero termina incorporándose a esa familia no tradicional, tenenbaumniana en el sentido de que se sustenta en elecciones sentimentales más que en lazos de sangre, ocupando el lugar de abuela bonachona.

El cine de Miyazaki es caleidoscópico, estimula ojos creadores, y el placer que se obtiene de él es comparable al de acostarse en el campo y soñarles formas a las nubes. Es también, y a consecuencia de ello, un cine regido exclusivamente por la imaginación, que es casi lo mismo que decir sin reglas. Un cine de sueño, de invención y de juego, pero un juego como el que sigue describiendo Roland en su gesta: “Las formas inventadas son muy escasas: algunos juegos de construcción, fundados en la tendencia a armar objetos, son los únicos que proponen formas dinámicas. Cualquier juego de construcción, mientras no sea demasiado refinado, implica un aprendizaje del mundo muy diferente: el niño no crea objetos significativos, le importa poco que tengan un nombre adulto; no ejerce un uso, sino una demiurgia: crea formas que andan, que dan vueltas, crea una vida, no una propiedad”.

Epílogo para guerreros del arco iris. Queda para el final una cuestión no menor, que sólo en apariencia contradice las apreciaciones anteriores sobre la ausencia de relato y las “configuraciones provisionales” en *El increíble...*

Uno de los personajes sufre una transformación que podría ser definitiva. Howl (o Hauru) libra una guerra unipersonal contra –perdón por la iteración– la guerra. Pelea contra todos los bandos a la vez, contra esa presencia ominosa que no es nueva en el cine de Miyazaki –ni en el japonés en general, por obvias razones–, contra los que quieren transformar su ecosistema por las malas, y cada vez que vuelve de la batalla se convierte un poco más en una suerte de águila gigante y monstruosa: se embrutece. Sin embargo, Miyazaki mantiene el relato de ese cambio escrupulosamente separado de la descripción del mundo de Sophie, pinta con abundancia de negro esa larga noche en la que el mago se va quedando y sólo al final, tras haber creado las condiciones para que imaginemos una solución satisfactoria al mal de Howl, ensambla los dos mundos en uno. La respuesta obcecada y esperanzada de Miyazaki a la guerra, la destrucción ambiental y a las fuerzas ciegas que las mueven, siempre lo sospechamos, está en lo que le sobra al cine del animador: corazón. [A]

Antes de comenzar a hacer películas, **Miyazaki** pasó varios años en la televisión, donde comenzó a acercarse a la narrativa occidental desde la mirada oriental. Fue el diseñador, dibujante, guionista y muchas veces director de un conjunto de series sobre clásicos infantiles: **Heidi**, **Marco - De los Apeninos a los Andes**, **Anne of Green Gables** y más. Después hizo una serie sobre las aventuras de Sherlock Holmes interpretada por perros. Aquí comenzamos hablando de su primera serie autónoma, **Lupin III**, que dio origen luego al largo **Lupin III, el castillo de Cagliostro**. Sí, bueno, la cosa es complicada y típicamente japonesa.



Lupin III

Rupan sansei

Japón, 1971, 23 episodios de 23'

Lupin parte II

Rupan sansei: part II

Japón, 1971-1980, 155 episodios de 30'

Es un poco complejo rastrear toda esta serie de dibujos animados. Hay dos series en realidad: la primera codirigida por Miyazaki e Isao Takahata –socio y autor de un film extraordinariamente triste sobre la bomba de Hiroshima llamado *La tumba de las luciérnagas*–; la segunda, producida por Miyazaki, que también dirigió tres episodios. Lupin III es el nieto del gran chorro Arsenio Lupin, y se encuentra metido en aventuras de espionaje y robo internacionales donde no faltan varios de los elementos que luego desarrollaría el autor: malos que cambian de bando, personajes femeninos fuertes (en este sentido cabe acotar que aquí hay una cuota de sensualidad alegre que no aparece en el resto de su obra), acción a raudales y un enorme gusto por el diseño de ingenios mecánicos. Si se compara con lo que vendrá después, *Lupin* es una especie de borrador o más bien de puente entre las exigencias de un género exitoso comercialmente –la serie televisiva– y la búsqueda de un estilo personal con preocupaciones individuales. Lo que se desarrolla aquí es la estética, además de un fuerte lazo que interroga acerca de la influencia del imaginario occidental en el japonés. Si aún no se trata de una obra “zen”, es evidente que la forma de narrar es profundamente nipona, aunque el protagonista sea un occidental. Las persecuciones y la coreografía de varios personajes en medio de fondos detallados y mucho más complejos que los que comúnmente se ven en el dibujo comercial japonés hablan, ya, de una técnica narrativa basada exclusivamente en la imagen y sus contrastes. Las tramas tampoco defraudan en cuanto a su complejidad –que aquí no es temática, sino novelesca– y rescatan el espíritu del folletín, también alejándose de la gravedad que se imponía en la época para este tipo de productos. Es un Miyazaki gozoso y profesional, sutilmente personal y dinámico.

Leonardo M. D'Espósito



Conan, el niño del futuro

Mirdi shōnen Conan

Japón, 1978, serie de TV, 26 episodios de 24'



Lupin III: el castillo de Cagliostro

Rupan sansei: Kariosutoro no shiro

Japón, 1979, 110'



Nausicaa del Valle del Viento

Kaze no tani no Naushika

Japón, 1984, 116'

Más que *Nausicaa*, la primera obra completamente personal de Miyazaki es esta serie para televisión de más de 20 episodios, que incursiona por primera vez en ese mal llamado "ecologismo" que se suele asociar a su trabajo. Digamos: Miyazaki no es un ecologista militante como Tolkien, que deploraba el progreso tecnológico y añoraba una organización social al mismo tiempo medieval –que no feudal– que no alterase la naturaleza. Para Miyazaki lo importante no es si hay o no tecnología, sino el equilibrio entre la máquina, la naturaleza y el hombre. No es la máquina la que pervierte al hombre, sino a la inversa. *Conan* narra la historia de dos niños (Conan y Lana) veinte años después de la Tercera Guerra Mundial. El mundo está en peligro y una serie de villanos busca a Lana para que les entregue a su abuelo, un científico que conoce el secreto de la energía solar. La Tierra está devastada, aunque la naturaleza sigue su curso y es la única esperanza de los humanos. Es decir, estamos en el terreno de *Laputa*, de la que es una especie de borrador. Aunque mucho menos elaborada en lo visual que sus films posteriores, esta serie presenta todos los elementos del arte de Miyazaki, incluyendo ese futurismo anacrónico que puebla muchas de sus películas. La síntesis entre lo oriental y lo occidental es ya un hilo conductor desde lo estilístico, a lo que se suma la cuestión de la infancia como reservorio de la imaginación que permite zanjar problemas. La nobleza de espíritu, muestra Miyazaki, es algo inherente a ser niño. La relación de Lana y Conan tiene todo el romanticismo de las grandes novelas, y se nota el amor del autor por el relato decimonónico. Son personajes dickensianos, que se volverán luego una constante del director. **LMD'E**

El castillo de Cagliostro es la película que hubiese querido hacer Steven Spielberg en lugar de *1941*, que no está nada mal, claro, pero que definitivamente y por más febril que sea no se acerca siquiera a la emoción, la locura y el ritmo con que Hayao Miyazaki animó la mejor de las aventuras de Lupin III, ladrón internacional y nieto del mismísimo Arsène Lupin. *El castillo de Cagliostro* es una maravilla absoluta, empezando por una animación que se ubicaba a años luz de cualquier cosa que se estuviese haciendo por entonces, en la que se cruzan cierta verosimilitud del *live action* (básicamente el costado social, la parte más *Intriga internacional* del asunto, diríase) con una libertad de colores y movimientos que sólo el dibujo animado puede dar. Miyazaki no quiere reproducir con su trazo la fisonomía exacta de las personas, pero sí busca establecer unas reglas reconocibles (el cochecito símil Fitito, el casino, los billetes falsos, la policía y unas persecuciones dignas de Friedkin), para luego despedazarlas en un desenlace prolongado y frenético, en el que Lupin puede pasar, en un instante, de estar al borde de una caída al vacío a descubrir que es capaz de volar. El Lupin nieto es 60% ladrón y 50% playboy (lo que, en efecto, suma 110%), y si bien al comienzo de la aventura lo vemos ir tras una legendaria casa de falsificación de billetes, rápidamente corrige el rumbo y se entrega a la tarea de liberar a una princesa atrapada en lo más alto del castillo de Cagliostro. La película constituye el principio mismo de la historia de Miyazaki en el terreno del largometraje, y aun tratándose de la adaptación de un *manga* popular, que ya había tenido versiones animadas para TV (incluso algunas realizadas por el propio director), lleva su sello marcado: corazón y pases cortos, el juego más bonito posible. **Marcelo Panozzo**

Originalmente un *manga* o novela gráfica (una historieta, aclaro –en voz baja, por si JMD no lo considera comiqueramente correcto–) del mismo Miyazaki, que tuvo tanto éxito como para permitirle fundar su estudio Ghibli, *Nausicaa* presenta en forma embrionaria muchas de las obsesiones y recursos que el director desplegaría más plenamente en su obra posterior. Las mujeres que se descubren, las mujeres fuertes, los villanos ausentes –más equivocados que malvados–, el amor por la naturaleza, el amor por los cielos, el humor, el viento, las batallas: todo se insinúa aquí, como una semilla en el momento exacto de convertirse en brote. Si algo impide considerar a *Nausicaa* un trabajo del todo maduro, no es, desde ya, el dibujo, que confirma a HM en una estética, entre futurista y surreal, casi del todo desarrollada; mucho menos sus dotes como cineasta: habría que comprobar cuántos films animados por computadora hacen hoy un uso tan inteligente de los travellings y muestran tal variedad de planos como esta película de 1984. Los reparos frente a *Nausicaa*, entonces, pasan apenas por cierta literalidad, cierta explicitud temática y argumental –heredada tal vez del *manga* primigenio, donde las palabras debían ser más importantes– que no termina de armonizar con los universos de mera fantasía visual creados por Miyazaki. Así, esta épica sobre la luz de esperanza que enciende la heroína –sustantivo que HM conjuga siempre en femenino– del título en un futuro distópico bajo el imperio de la guerra, la contaminación y unos insectos gigantes y temibles que sólo quieren vivir en paz, se deja leer demasiado linealmente, sin la libertad interpretativa ni la atmósfera de sueño característicos del Miyazaki por venir, como una alegoría sobre el mundo contemporáneo, amenazado por la guerra, la contaminación y, bueno... personas temibles que sólo quieren vivir en paz.

Agustín Masaedo



Laputa, castillo en el cielo

Tenkû noshiro rapyuta
Japón, 1986, 124'

El nombre viene de aquella isla flotante con la que el gran Jonathan Swift satirizaba el Iluminismo en ese libro indispensable (¡léanlo!) que es *Los viajes de Gulliver*. Pero aquí se trata de otra cosa: Laputa es un reino escondido en las nubes donde hay un enorme poder oculto. Una niña llamada Sheeta tiene el secreto para llegar allí, y es ayudada por un huérfano llamado Pazu que trabaja en una mina. Miyazaki toma el Japón de finales del siglo XIX y comienzos del XX, con su desarrollo industrial hiperacelerado, y lo transforma, para darle universalidad, en una aldea minera que parece salida de *Qué verde era mi valle*. De hecho, hay una pelea a golpes de puño que es un homenaje directo a John Ford. Así como las persecuciones –notablemente una entre trenes en vías elevadas– son un tributo a Steven Spielberg, quien a su vez aceptó haber “copiado” a Miyazaki alguna vez. Como en todo el cine de Miyazaki, la tecnología es “retro”, como si hubiera nacido de los grabados decimonónicos de las obras de Julio Verne. Pero el núcleo de la historia –compleja, con personajes de una enorme humanidad, como la banda de piratas aéreos– es nuevamente la necesidad de un equilibrio entre los monstruos de la razón y las fuerzas de la naturaleza. Es una de las películas con más acción física y velocidad del autor, aunque la música de Joe Ishaishi (su colaboración con el director y con Takeshi Kitano ya le da derecho a figurar entre los mayores creadores históricos de la música para el cine) le da a todo un aire melancólico. La secuencia de apertura y la de títulos conmueven con sus diseños y colores. Y lo mejor es que cada escena de acción estalla en poesía (vean caer a Sheeta entre las nubes). Miyazaki se muestra tan solvente para crear como para sintetizar influencias. *Laputa*, después de *Totoro*, es su mejor película (lo que es muchísimo decir). **LMD'E**



Mi vecino Totoro

Tonari no Totoro
Japón, 1988, 86'

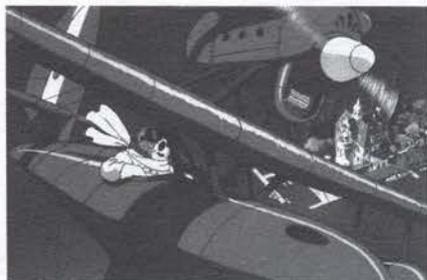
Hablando de películas a las que uno se iría a vivir, *Mi vecino Totoro* es la número uno de mi lista, lejos. Me la presé, hace algo más de 10 años, la artista plástica Gabriela Forcadell (¡gracias, gracias!), y no sólo me metió de lleno en el mundo de Hayao Miyazaki, sino que me llevó a desarrollar una relación con la película misma que aún hoy no sé bien cómo definir. Desde entonces vi *Totoro* muchas veces (quizá diez, quizá más), y siempre por razones diferentes: la excusa de mostrarla a hijos de amigos o parientes siempre estuvo al alcance de la mano, pero también la vi en soledad, como una vía de escape o como la más perfecta de las celebraciones. Esa casa en el campo a la que se mudan los protagonistas, habitada por los duendes del polvo, se convirtió en el único proyecto inmobiliario digno de tener presente a lo largo de la vida entera. Madre enferma ya tuve, gracias. ¿Y Mei y Satsuki, las niñas protagonistas? Son una idea de futuro a la que jamás podría resistirme. Allí las generaciones se cruzan y tengo que dejar afuera una parte de la historia para empezar a pensar en hacerme cargo de la otra. El gatobús siempre está cerca, durmiendo en una alfombra con forma de pelota de básquet. Y después están los totoros, que son un poco más complicados: aparecen muy de tanto en tanto, pero tienen formas extrañas, y hay que adaptarlos a esas enormes bolas de pelo gris azuladas que conocemos, así como los perfiles de la ciudad deben ser adecuados a los del bosque en el que ellos viven. Así, con cada nueva visión la película se revela distinta y describe un recorrido inverso al utópico: es ella la que se viene a vivir con nosotros, la que se amolda a nuestras penas y la que enciende alegrías en lugares insospechados. Finalmente, es muy posible que todo esto no le interese mayormente a nadie. Mil disculpas, pero no tenía otra opción. **MP**



Kiki's Delivery Service

Japón, 1989, 105'

Obra maestra escondida, el film de Miyazaki despliega un abanico de sensaciones que recuerda a Ozu. La comparación no es ociosa, dado que el *tempo* cinematográfico, la variabilidad de los registros emocionales y, sobre todo, la centralidad de temas tales como el crecimiento, el alejamiento de los hijos, la aventura de ingresar a la vida adulta, además del sentimiento de constante orfandad, están presentes en ambos, aun con sus diferencias formales. Kiki tiene 13 años. En su carácter de bruja, a esa edad accede a la adultez y debe abandonar la casa de sus padres. Kiki terminará haciendo pie en un pueblo costero, donde deberá adaptarse en soledad, apenas acompañada por su noble gato, su presente compañero. Con este pequeño *plot*, Miyazaki logra captar un espectro que va de la tristeza a la sorpresa alegre, de la melancolía a la acción pura, del compañerismo a la dureza de la soledad en los inicios de la vida adulta. Logra, además, un registro conmovedor que no escinde “lo fantástico” y “lo real”, sino que naturaliza los elementos fantásticos (como los poderes de vuelo de Kiki); así evita todo posible riesgo de metáfora fácil, considerando que la lógica de lo fantástico no es especular sobre el mundo, sino que pertenece a otros niveles de intensidad de la experiencia emocional. Esa carencia de solución de continuidad es la que permite que los personajes se muevan por cambio de intensidades y no por ascensos dramáticos, ritos de paso de nivel. De ahí, que toda experiencia, por minúscula que sea, es vivida de este (y de aquel) lado de la pantalla como una revelación: el mundo de los adultos deja de ser un espacio de degradación de la fantasía; por el contrario, es la ampliación hacia otro universo de aventuras. De esta manera, Miyazaki consigue el milagro de refundar miradas sobre el mundo a cada paso, por eso la visión de sus películas no puede ser otra que la visión emocionada de quien vuelve a verlo todo, otra vez. **Federico Karstulovich**



Porco Rosso
Kurenai no buta
Japón, 1992, 94'



La princesa Mononoke
Mononoke-hime
Japón, 1997, 134'



El viaje de Chihiro
Sen to Chihiro no kamikakushi
Japón / Estados Unidos, 2001, 125'

—Esto no es un western, no puedes dispararme.
(Porco Rosso)

—Hi-yo, Silver. (Donald Curtis)

No hace falta ser un cinéfilo erudito para leer y sentir, latente en las imágenes de *Porco Rosso*, un buen pedazo del clasicismo norteamericano más puro. No sólo los aviones, los hombres recios y la doncella aventurera de *Casablanca*; bien en el centro de este relato respiran además los héroes ásperos de Monument Valley, esos de caballos, pistolas y presentes curtidos por pasados oscuros. Porco Rosso es enorme y su figura es mítica porque idéntico es su pasado, el que se deja entrever en esa foto de compinches aviadores en la que su otrora rostro humano aparece borro-neado a fuerza de nostalgia y dolor (borrar con la mano lo que ayer escribió con el codo: como muchos de nuestros cowboys queridos, Porco ha dejado atrás los tiempos del romanticismo y la fiereza para convertirse en justiciero solitario y a sueldo). Hombre prudente —por herido y cicatrizado—, el cerdo Rosso tampoco cae ante las trampas del amor: ni ante Gina (la Ingrid Bergman de Miyazaki, ancla del género de espionaje) ni ante Fio (*femme hawkiana*, profesional a ultranza, mujer con los pantalones bien puestos). Hombre valiente —por surcar los cielos hace rato—, el cerdo Rosso habita paisajes fordianos con bravura: los cielos de Miyazaki no tienen nada que envidiarles a aquellos que Ford plasmó en sus westerns. Su uso del gran angular (profundidades inabarcables) es síntoma de un director que piensa la animación en términos de realidad y cine. Su uso del color emociona hasta al más almidonado. Entre tantos planos inolvidables hay uno cenital en el que se ve a la comunidad de hidroaviadores aproximarse a alguna isla para el duelo final. Como en nuestro Lejano Oeste —como en el bar de Rick en *Casablanca*—, para Miyazaki lo que importa es el grupo, la comunidad y los códigos. *This is the beginning of a beautiful friendship*. **Tomás Binder**

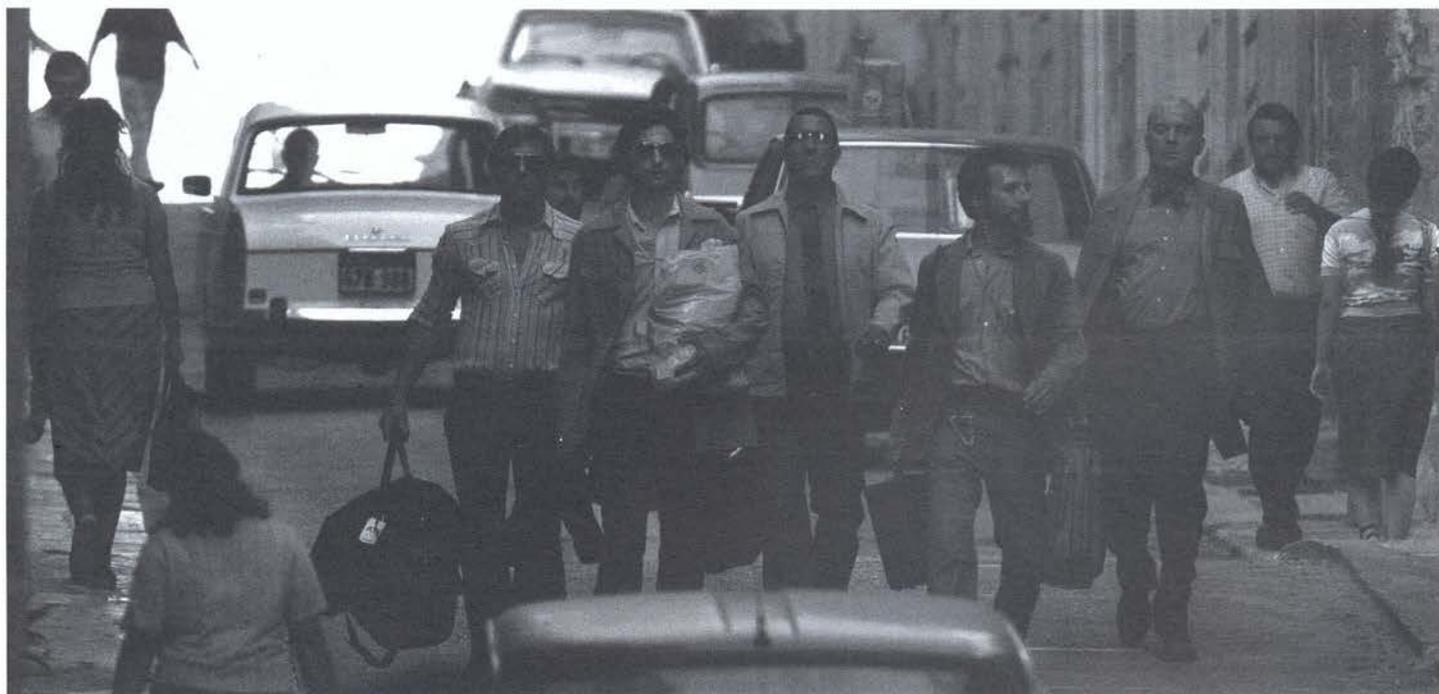
“La única revolución posible es la ecológica.” Palabras de Luis Buñuel, escritas hace treinta años, que encarnan de forma precisa una constante del cine de Miyazaki: su humanismo ecológico. *La princesa Mononoke*, un relato que cuenta una batalla acaecida en el medioevo entre los habitantes humanos de una acería y las deidades de un bosque (lobos y jabalíes gigantes), se convierte en mucho más que la máxima manifestación respecto a la ecología del director. Se vuelve una película algo salvaje que camufla su ferocidad ideológica en una narrativa de índole clásica y que convierte a la habitual, en el sentido más infinito con que Miyazaki dota a la expresión, “fauna de maravillas” del director en el último vestigio de un romanticismo filoso y exagerado. Filoso porque hierne ciertos reduccionismos en los que se puede caer a la hora de enfrentarse a la Industria contra la Madre Naturaleza (recordar la guerra entre árboles y manufacturas de *El señor de los anillos*). No es que Miyazaki no comprima visualmente la maldad en un elemento ajeno al medio ambiente en cuestión, logrando que un trozo de metal dentro de un animal sea algo similar a un tumor que termina por convertirlo en un demonio o, al contrario de ese proceso, agigante la magia con un elemento ajeno a nuestro imaginario visual cotidiano (pitufos fantasmagóricos como síntomas de la salud de la floresta). La diferencia radica en que Miyazaki, haciendo uso de esas imágenes, velocidades, sentimientos y aventuras exageradas, vuelve, en el sacrificio, humanas a sus criaturas y criaturas a sus humanidades, los muta —con la explosión seminuclear de una deidad incluida— en seres con dudas y certezas respecto a cuál es su lugar en esa guerra de los mundos. Tan filosas y exageradas son las palabras de Buñuel que es imposible imaginar otra oración a tallar en la empuñadura del cine del guerrero Miyazaki y una espada mejor que *La princesa Mononoke*.

Juan Manuel Domínguez

“En estos tiempos en que los literatos parecen haber descuidado sus deberes épicos, creo que lo épico nos ha sido conservado, curiosamente, por los westerns”, dijo Borges en 1967. Unos 39 años después, hasta el Oeste desamparó a la épica. Pero no todas son derrotas: ahora se hicieron cargo de sus deberes épicos (curiosamente, o no) creadores de dibujitos y animaciones como Nick Park, John Lasseter y el japonés Hayao Miyazaki con sus personajes siempre listos para la aventura.

Para seguir en tema, en algún viejo western un cowboy, mientras miraba el horizonte interminable y reseco, sentenció: “Un desierto es un espacio y un espacio se cruza”. Y procedió a hacerlo. Eso mismo hizo Chihiro, entrar a un lugar desconocido y cruzarlo, con gran capacidad de adaptación a los prodigios que se le presentaban. Esa capacidad de la protagonista la comparte con todo *El viaje de Chihiro*, que de tan llena de transformaciones, convirtió a la transformación en su tema. Se transfigura a sí misma, y al hacerlo cambia siempre de tono. Así logra producir emociones tan opuestas como el miedo y la felicidad con diferencia de segundos. Desde el sin cara que oscila entre ser un bicho medio bueno y un monstruo voraz, hasta Chihiro, ella pasa con naturalidad del miedo paralizador al coraje para transformar un mundo donde es un ser insignificante.

Los dibujos de la película son una forma de expandir las formas de conocimiento, de abrir las percepciones a nuevos mundos. Imágenes alucinatorias desbordan la aparente normalidad integrada por una familia con padre, madre, hija, coche, ir de la casa al trabajo y del trabajo a la casa. Mirar *El viaje de Chihiro* es tomarse vacaciones de la realidad, volver a lo que el cine fue durante décadas: una muestra de lo que podríamos ser si viviésemos nuestras vidas de forma más creativa. Dejar que todo, tanto lo mejor como lo peor, pase. **Manuel Trancón**



Retrato del artista sincerándose

⊕ A favor por **Leonardo M. D'Espósito**

Atención: esta crítica cuenta mucho del film, incluso vueltas de tuerca. Por lo demás, la mitad de sus ideas provienen de Valeria Battista, mi mujer, que leyó el texto preliminar y generó una conversación de la que esta segunda versión es producto.

Seguramente han visto ya *Munich*, el último film de Steven Spielberg. También, con toda seguridad, han salido del cine perplejos o enojados. Por una vez, el buen Steven los dejó sin respuestas fáciles ni finales felices. ¿Es necesario aclarar que hay pocos finales realmente felices en la obra de Spielberg? Todos los héroes de su obra han perdido algo y encuentran otra cosa. La muerte aparece de manera constante, a tal punto que sólo un personaje que no pertenece a lo humano (aquel E.T. cuyo nombre lo definía) era capaz de burlarla de manera indefinida, no definitiva.

El mundo de Spielberg tiene una enorme violencia: ¿alguien recuerda algún personaje que muera por causas naturales en cualquiera de sus films? En su obra, el hombre –directamente o por interposición dinosaurio– ha sido siempre lobo del hombre. Lo que ha cambiado en una carrera que lleva más de treinta años, y comparable con la de cualquiera de los grandes nombres de la historia del cine (es decir: Spielberg es uno de los grandes nombres de la historia del cine), es el desplazamiento de la aventura al sufrimiento. Por eso *Guerra de los mundos* fue



Munich

Estados Unidos,
2005, 164'

DIRECCIÓN

Steven Spielberg

GUIÓN Tony Kushner
y Eric Roth

MÚSICA John Williams

INTÉRPRETES Eric Bana,
Daniel Craig, Mathieu
Kassovitz, Hanns
Zischler, Ayelet Zorer,
Geoffrey Rush,
Mathieu Amalric,
Michael Lonsdale,
Ciarán Hinds.

tan odiada por tantos espectadores, quienes, a la vez y enfermos de un contradictorio cinismo, le condenaron un supuesto "final feliz". Desde *Jurassic Park* y hasta el presente (recuerden el ejemplar final de *Amistad*), la amargura es parte sustancial de su cine.

Vayamos a *Munich*, la primera película totalmente autobiográfica de Spielberg, que funciona en dos niveles. El primero es el cinéfilo: Spielberg toma el cine de suspenso y espionaje de los 60 y 70 (especialmente *Topaz*, esa película para muchos insatisfactoria de Alfred Hitchcock, pero también films menos sustanciales como *El espía que vino del frío*, la saga de James Bond, *Contacto en Francia* et al.), que define en su forma la época. Es la parte "thriller" del asunto, donde aparecen las secuencias de suspenso y el espectador está obligado a seguir a –e incluso a simpatizar con– cinco asesinos. Para ellos es una guerra secreta, como si todo fuera encontrar vampiros escondidos (sería bueno interpretar algunas películas de terror de los últimos años como metáforas del terrorismo, así como la ciencia ficción de los 50 tenía que ver con el maccartismo y el miedo a la invasión soviética). No carecen de humanidad ni de empatía, pero cada atentado que cometen nos llena de estupor. Moral, especialmente: como espectadores, no tenemos más remedio que querer que triunfen; como personas, que fracasen. En los dos primeros tercios de la película, nos volvemos esos asesinos. Todo es fantástico (los mercaderes de información interpretados por el antipático Mathieu

Amalric y el simpático Michael Lonsdale, los artefactos explosivos de Mathieu Kassovitz): todo es cine.

El siguiente tercio genera la duda: ¿qué estamos viendo? Ni más ni menos cómo un Estado –nada menos que Israel– manipula a una serie de personas en nombre de valores como la patria para usarlos como un arma ya no de venganza, sino de ataque. La política real se hace presente, y aparece el segundo nivel del film y del propio Spielberg: el hombre que vive en este mundo a pesar del cine. Ningún mecanismo de la manipulación cinematográfica puede dar cuenta de la manipulación del poder y de la idea del asesinato como forma de hacer política. Las palabras más lúcidas quedan en boca de un palestino: “¿Su revolución, su religión? Les hacemos creer que nos importan. Pero esto lo hacemos por una sola cosa: el hogar”. El hogar físico se vuelve metáfora del hogar como tema (los planos de los muebles de cocina, con su contrapartida, el comentario de la mujer de Avner de “la cocina es demasiado grande”; no sea cierto que su único hogar es su mujer), que se retoma en el no tan descabellado montaje paralelo final (la violencia provocada por la emboscada alemana, paralela al sexo entre Avner y su mujer, que le revela al protagonista que se ha quedado sin hogar). El primero en ver esto no es Avner sino su adversario. Más aun: descubre que su adversario hace lo mismo que él por las mismas razones, nada más y nada menos. Piénsese por ejemplo en el uso de la música: hay canciones que los personajes, de uno u otro signo, comparten. Pero al mismo tiempo, mientras se da el capital diálogo en la escalera, se escucha a Al Green haciendo “Let’s Stay Together”. Las canciones sirven de comentario, contrapunto y toma de posición en esta situación cerrada que es la del enfrentamiento de dos terroristas y adversarios. No es casual: la cultura popular (esa a la que pertenece el cine) parece el único puente posible en el desacuerdo mortal entre pueblos.

En el personaje de Avner, es Spielberg mismo el que se hace la pregunta “¿qué estoy haciendo y por qué lo hago?”. Que es la equivalente a la del espectador respecto de qué lo emociona, a quién apoya en el film. Entramos en el horror, y dentro de ese horror no hay respuestas simples. Steven Spielberg no tiene, como empresario o director, ninguna necesidad de filmar rápidamente una película por la que todo el mundo lo acusa de algo. La necesidad es moral e individual: es la idea del arte en estado puro, por decirlo claramente. Y como perfecto conocedor del cine, usa las armas que conoce para contagiarnos ese malestar. Es un cineasta, no un politólogo.

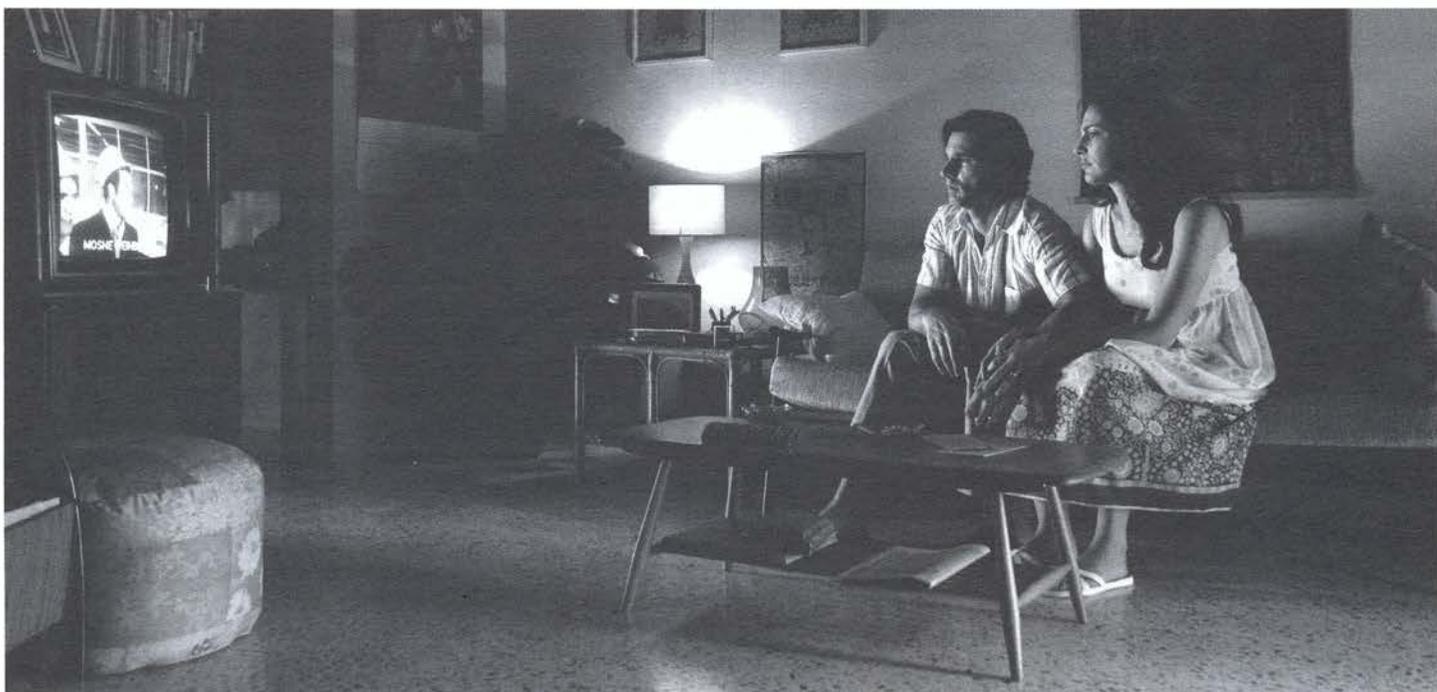
Las ideas del film parecen triviales: la violencia engendra más violencia y ningún asesinato se justifica. El que asesina a favor del Estado pierde toda humanidad. El asesino, al negar la humanidad del otro, deja de ser humano (corolario: matar a un asesino no es homicidio, porque el asesino es una “no-persona”). Pero Spielberg acusa al Estado de Israel de ser responsable de la violencia y de la continuidad del terrorismo. No sólo eso: en los Estados Unidos que votaron masivamente a George W. Bush, mostrar que la demolición de las Torres Gemelas es una consecuencia lógica de la escalada de violencia es subversivo (imagen simétrica a la que abre el conflicto: atletas americanos ayudando a los terroristas palestinos a “colarse” en la villa olímpica). Quien utiliza todo el poder, toda la técnica, toda la habilidad narrativa para decirlo, no es un cineasta independiente o un recién llegado; no es, tampoco, un extranjero que arma un film de denuncia. Lo hace el realizador más impor-

La cultura popular (esa a la que pertenece el cine) parece el único puente posible en el desacuerdo mortal entre pueblos.

tante de Hollywood en los últimos treinta años. El más rico, el más poderoso, el que puede elegir cualquier proyecto sin tener que preocuparse por conseguir dinero. Es decir: alguien que puede tranquilamente seguir medrando en este orden de cosas. Es verdad que los estadounidenses son etnocéntricos, pero no ver la importancia de esta película y el riesgo de hacerla en el universo en el que hoy vivimos, es ser etnocéntricos a la inversa. Recuerden que, por lo menos hasta el año pasado, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood no consideraba como elegibles para un premio a films de Palestina (y este año, Arafat muerto, el favorito a ganar es un film palestino). *Munich*, además, demuestra y explica el divorcio entre el mundo real y su representación en el día de hoy: el cine no alcanza. Estamos viendo la confesión por ficción interpósita de la perplejidad de una persona. Spielberg da cuenta de que la infalibilidad no existe, de que a veces hay que recurrir a lo más simple para decir con sinceridad lo que uno tiene en la cabeza, aunque en una primera visión parezca confuso.

Hay algo más: el doble juego del cine de ficción como modelo y de la imposibilidad de “cerrar” este preciso relato en el molde del film tradicional delata el abandono de Spielberg a sus propias inquietudes. De alguna manera, *Munich* es un film suicida y lo dice. Los agentes que mueren, son asesinados. Pero son asesinatos ambiguos: en primer lugar, queda claro que los ejecutores pudieron ser árabes, israelíes, la CIA, la KGB y hasta la AFIP. El mundo “real”, el del negocio de la violencia, es inestable. En segundo lugar, los agentes tienen una actitud tal que parece que se dejan asesinar (flagrante en el caso de la “agente sensual”). El film hasta deja claro que el experto en bombas puede fallar (¿no puede ser que haya fallado, por ejemplo?). Es decir, hasta la vida propia carece de sentido. Es lo que dice uno de ellos cuando deja desnuda a la asesina holandesa: “No me importó. Y yo no era así”. Parecen personajes de cine manipulados por un director de blockbusters sangrientos e insulsos que toman repentina conciencia de que carecen de humanidad. Esa es su tragedia, esa es la tragedia de Avner. Y eso lo deja fuera de juego, temeroso, viviendo en una ciudad y un mundo que, en parte gracias a él o a quienes lo manipulan, tiene los días contados. Sin hogar y en un hogar que va a desaparecer.

Casualmente, estaba estos días leyendo dos libros que, en algún punto, se complementan. Uno es el *Facundo*, de Sarmiento. El otro es un ensayo de 500 páginas sobre el asesinato político en la historia rusa (*Le malheur russe*, de Hélène Carrère d’Encausse). En ambos libros se habla de la violencia como rechazo de la civilización. Se me ocurre que Spielberg se dio cuenta de que aquella dicotomía civilización-barbarie no ha quedado irresuelta sino ignorada. Las calculadas imágenes del cine clásico daban la impresión de que hasta el caos podía normalizarse y repetirse, que las presiones sociales y el salvajismo primigenio ya sólo se reproducían en la pantalla grande. La violencia genocida (lo dice Carrère d’Encausse para asegurar que Rusia fue siempre la excepción) es un accidente puntual en la historia de las sociedades (Hitler y el Holocausto son una excepción de huela profunda en la historia alemana, por ejemplo). *Munich* es la primera película que, desde el imperio de lo estable que es Hollywood, dice todo lo contrario: la violencia no es más una excepción en la vida de las sociedades sino, hoy, la norma. Es un film histórico, pero todavía falta mucho para que nos demos cuenta. [A]



El centro del mundo

En contra por **Gustavo J. Castagna**

No es casual que haya vuelto el cine político o, traducido a Hollywood, el *mea culpa* típico del cine norteamericano. Como si se tratara de un viaje a través del tiempo, se recrean los viejos (o nuevos, veremos) códigos y clisés de un sector de la producción industrial de los 60 y 70, aquella que encabezaran algunas películas de Stanley Kramer, Sidney Pollack, Alan Pakula, John Frankenheimer o Sidney Lumet con la mirada hacia el pasado reciente (el asesinato de Kennedy en Dallas), un contexto culposo y revisionista sobre una derrota bélica (Vietnam) y una visión hacia el futuro luego de la caída de Nixon pos Watergate y la entronización de un gobierno más liberal y dispuesto a escuchar lo que ocurría en otras partes del mundo (la gestión de Jimmy Carter). Probablemente se trate de una moda (otra más) propiciada por la industria del entretenimiento y acaso dentro de un año las factorías hollywoodenses encuentren otra veta temática más redituable y menos politizada. La cuestión es que en los últimos meses y en algunos por venir seguirán surgiendo herederos del Oliver Stone de los 80, figura solitaria de un cine político de masas en medio de la gestión Reagan y su obsesión por recuperar la conciencia del norteamericano medio. De Reagan a su manera y de Stone con la suya, sin tantas diferencias entre una y otra.

Se dirá que aquella realidad fue más compleja que lo que expresan estas líneas, y también la actual, que nos gobierna desde el día en que un par de aviones entraron sin pedir permiso en las Torres Gemelas. En efecto, si el cine político antes y después de Watergate presentó su prédica a través de micrófonos ocultos y teléfonos intervenidos y vigilados (*La conversación* de Coppola,

obra maestra, es un ejemplo), hoy la invasión de películas donde Estados Unidos, paranoico y globalizador desde sus criterios belicistas y económicos, vuelve a plantear el mismo interrogante de antaño: ¿hasta dónde creer una visión del mundo que, a través del cine, se transforma en un discurso hegemónico sobre un único poder absoluto?

En los años de *Todos los hombres del presidente*, *Asesinos S.A.* y *Los tres días del cóndor*, Spielberg con *Tiburón* empezaba a constituirse en una voz importante del mainstream y en un referente esencial del cine hasta estos días. Más allá de films interesantes o no, resulta indudable su destreza narrativa y su capacidad para contar historias que proponen del espectador más de una lectura. Una perezosa e inútil división de su ya extensa filmografía permitiría separar a la trilogía de Indiana Jones de *La lista de Schindler*, pero más allá de variables estéticas, géneros y temas importantes o no, su estilo es el que se impone en las imágenes. Más aun, su manía simplificadora (en apariencia), escondida bajo la coraza del entretenimiento, representa otra de sus marcas.

Sin embargo, desde *Inteligencia artificial*, en mi opinión, Spielberg se ha vuelto un director importante, con muchas cosas por decir sobre Estados Unidos como centro del universo, como si hubiera alzado la voz con un sentido autocrítico que recuerda al peor Oliver Stone. Sus virtudes narrativas no están en duda, pero sí sus reflexiones como pensador cinematográfico. Como si la puesta en escena, desde *AI* en adelante, se encontrara supeditada a la reflexión subliminal y, al mismo tiempo, sin demasiadas ambigüedades. Extraño, en ese sentido,



personajes con dobles o triples lecturas como Oskar Schlinder o la relación padre sustituto-hijo que se establece en *Atrápame si puedes*, no casualmente la película menos recordada de la última década. En la vereda opuesta se ubicarían la gelidez presuntuosa de *Inteligencia artificial* y *Minority Report* y la burda metáfora que ostenta *La terminal*, en la que hasta ha perdido su astucia narrativa para filosofar otra vez sobre Estados Unidos como centro del mundo.

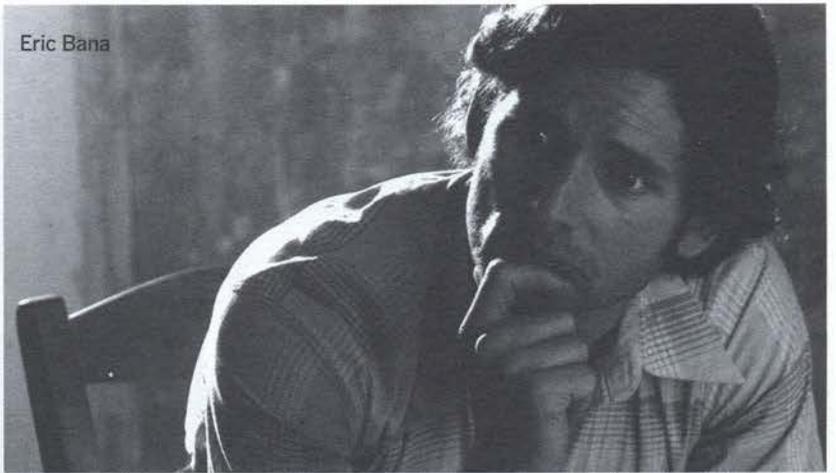
Al mismo tiempo, una película como *Munich* es una muestra de sus ambiciones sobre los grandes temas y sus dificultades para que su discurso resulte creíble con el reparto de culpas sobre la masacre de israelíes en los Juegos Olímpicos de 1972. Spielberg elige un McGuffin (el hecho en sí mismo) como pretexto para contar las derivaciones de la masacre. En este punto se separa de Oliver Stone, a quien tal vez en una oportunidad se le pasó por la cabeza realizar la crónica cinematográfica del suceso. Por eso *Munich* no es la reconstrucción del hecho histórico, sólo expresado en los primeros quince minutos de manera extraordinaria, como tal vez únicamente Spielberg puede concebirlo en imágenes.

Los problemas, sin embargo, llegan pronto en *Munich* cuando Spielberg describe de manera grotesca a la mayoría de sus personajes: palestinos, israelíes, agentes de la CIA, heroínas perversas metidas en el mundo del espionaje, integrantes de la familia del protagonista. Las discusiones sobre política, aunadas a la culpa judía, suenan como un recetario de manual extractadas de una película de juicio de Stanley Kramer, en tanto, la nueva entronización de la familia como institución imprescindible, a través de la relación padre e hijo, se materializa por medio de la simplificación más extrema. Hasta puede permitirse que Spielberg no reparta su juego entre buenos y malos (como acaso, nuevamente, haría Oliver Stone) pero su voracidad temática produce el estancamiento de sus virtudes como narrador.

Por supuesto que hay escenas rescatables más allá de los personajes estereotipados (en ese sentido, el intermedio que encarna Geoffrey Rush representa las imposibilidades de Spielberg para transmitir un discurso creíble), pero como el cineasta apuesta fuerte con *Munich*, en un par de momentos, se sumerge en la estupidez y en el subrayado que, ahora sí, lo acerca a Oliver Stone. Por ejemplo, la larga escena en montaje paralelo entre la relación sexual del protagonista y su esposa con el recuerdo de la masacre representa cumbre elemental de aquello que no debería hacerse en cine.

Pero además, por si fuera poco, Spielberg profundiza sus contradicciones (¿o contrariedades?) ideológicas al momento en que el grupo de israelíes enviados por Golda Meir para vengar la masacre de Munich coloca una bomba para aniquilar a un enemigo sin saber que la víctima puede ser una adolescente. Esta secuencia, jugada con un suspenso que remite al cine de Hitchcock, pero también al De Palma de *Los intocables* y *Scarface*, tiene su reflejo en la manipuladora y obscena escena de las falsas duchas de *La lista de Schindler*. Pero como *Munich* es una película sobre la culpa, superficial y esquemática de su responsable, el grupo comando israelí dejará a salvo a la niña. Más tarde, al poco tiempo de este rescate de último minuto, se podrá cumplir con la operación asignada. Spielberg parece decirnos, entonces, que el resto del mundo puede volar en pedazos, ya que él representa al centro de este mundo caótico, de culpas repartidas y cuentas pendientes a resolver en el futuro. **[A]**

Eric Bana



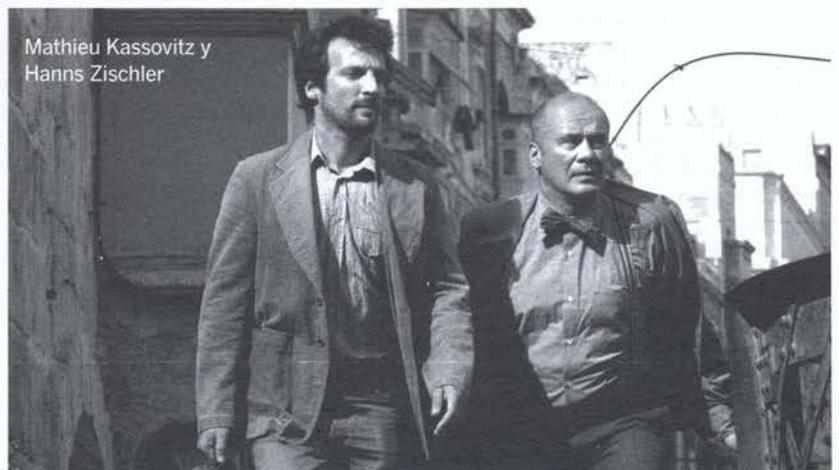
Geoffrey Rush



Lynn Cohen



Mathieu Kassovitz y Hanns Zischler



El hombre (in)quieto

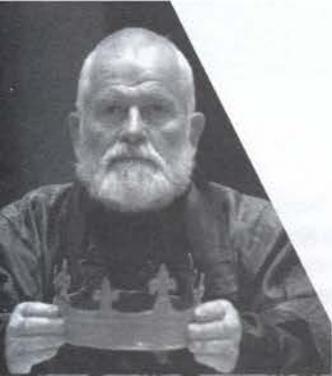
En contra por Manuel Trancón



Avner (Eric Bana) y Carl el *cleaner* (Ciarán Hinds) están en el lobby de un hotel lujoso, en Londres. En medio de una discusión sobre la legitimidad de los asesinatos que realiza el grupo comando que Avner lidera, su compañero le dice: "Conocí personas capaces de hacer las peores cosas, pero corriendo. (...) Lo único que los aterroriza es la inmovilidad". Pero antes, se impone hacerse esta pregunta: ¿por qué este nuevo Spielberg es más interesante como parte de una discusión política que como película? Para entenderlo, quizás ayude *Guerra de los mundos*. Durante casi dos horas Tom Cruise y sus dos hijos no pararon de correr para esconderse de los extraterrestres *exterminators*. No había muchas explicaciones y *vivíamos* el mismo terror que los personajes. Pero el final abrupto clausuró la incertidumbre previa con un mensaje tranquilizador que restauraba la armonía, pero aburrido. Spielberg suele tener problemas cuando frena, se para a pensar y desarma esa máquina narrativa perfecta. Es irónico que *Munich* tenga el diálogo antes citado que trata sobre eso, la dificultad para analizar las propias acciones. Esa charla entre el protagonista y el personaje más interesante de la película es una señal de autoconciencia por parte de Spielberg. Sabe sus limitaciones, y lo conmovedor de su película es cómo intenta superarlas... y falla. Si dirigiendo secuencias de acción sigue siendo un distinto, la embarra al querer darles respetabilidad a los dramas de sus personajes. En su voluntad de convertirse en eso que los bobos de siempre llaman un director serio, en *Munich* no es ni el gran mago de feria que filmó *Tiburón* ni el gran juez ético sobre la relación entre política y ética en Medio Oriente. No logra poner esa enrucijada en imágenes, y frena la película para verbalizar discursos. Una de las peores consecuencias de que separe acción y reflexión es que se dicen demasiadas palabras y frases sólo para remarcar un sentido simbólico (en *Munich* tienen ese aura por ejemplo: hijo, padre, familia, país, carnicero, cocinero, compartir el pan, etc...). No puede ser todo simbólico porque pierde valor. Si cada frase tiene una clave escondida, uno se cansa y empieza a querer que los personajes tengan algún diálogo de gente normal, para variar. (Una curiosidad al margen es que, de los cuatro compañeros de

Spielberg suele tener problemas cuando frena, se para a pensar y desarma esa máquina narrativa perfecta.

grupo de Avner, el que piensa, pierde. Primero el *cleaner*, que desde el principio hace objeciones a los motivos y métodos de la misión; "es raro eso de pensarse a uno mismo como asesino", dice en su primera escena. Después el que fabrica las bombas -Mathieu Kassovitz- muere apenas conoce el remordimiento. Por último Hans -Hanns Zischler-, desalmado y sin conciencia hasta acordarse algo tarde de que quizá no esté del todo bien eso de matar gente. Acto seguido aparece sentado en un banco frente al río, con una puñalada mortal como toda compañía. No es casual que el único que se salva sea Steve -Daniel Craig-, un gorila desalmado a quien sólo le importa "la sangre de los judíos". En *Munich* a Spielberg le tiembla el pulso y no logra transformar en imágenes los conflictos éticos. Para no ir demasiado lejos, vuelvo a *Guerra de los mundos*, a la escena en que Tom Cruise le vendaba los ojos a su hija para que no viera el asesinato de Tim Robbins. Eso para salvarle la vida a la nena. No había parloteo. Sólo la espalda y la cara de la chica con los ojos vendados cantando "Hushabye Mountain" con voz lastimosa y, fuera de campo, el sonido de una pelea, que todos intuíamos mortal. Así el drama de la escena se agigantó. E incluía conflictos como sobrevivir uno o respetar la vida ajena, la aceptación de la paternidad y sus responsabilidades por parte de Cruise, la muerte como hecho sin solución, la nena que acababa de dejar de serlo porque, aunque no lo dijera, entendía perfectamente qué pasaba y, por sobre todo, incluía el talento del director para juntar todos esos significados y que no nos agobiaran. Cedo a Castagna (ver *El centro del mundo*) el placer de analizar el montaje paralelo como horror idiota. Para ejemplificar cuán perdido está el director, hay en *Munich* al menos otra escena, digna de Joel Schumacher, que uno preferiría no haber visto en una película de Spielberg: Avner llora en primer plano. A la expresión facial de Eric Bana, que tan bien rinde en los momentos de acción, no le da para llorar como se debe frente a cámara. Spielberg puede lidiar con emociones espectaculares, pero si tienen algo que ver con el intimismo, no sabe qué hacer con ellas. No puede manejar el dolor de un padre que extraña a su hija, sentado solo en la cama de una habitación de hotel. **[A]**



Un catálogo incomparable: el del primer cine.

Los actores, los directores y los títulos que hicieron y hacen grande al séptimo arte. Porque allí donde nació el cine, el cine sigue siendo mejor.

www.europaeuropa.tv

El primer cine





El velo y las tinieblas

A favor por **Eduardo A. Russo**

Hasta *La dama y el duque*, las ficciones rohmerianas con ambientación histórica fueron tres curiosas excepciones. *Triple agente* manifiesta tantas concordancias con la anterior como para ser la progresión de una nueva serie. En esta, como en aquella, Rohmer revisa la complejidad de un tumultuoso drama histórico marcando la sensibilidad y la intelección de sus personajes. También recrea no tanto las imágenes de una época sino una mirada. Lo que en *La dama y el duque* implicó un insólito experimento visual, aquí recurre a un tramo de la mirada documental en el siglo del cine: los años treinta, en el preámbulo mismo de la Segunda Guerra. Narra un drama íntimo; no obstante, en los padecimientos privados, incluso en la circunspección de sus criaturas, se presagia la catástrofe de masas.

Rohmer se ha basado en un enigmático caso real que conoció en su juventud, el *affaire Skoublin*. Un general ruso blanco en exilio parisino, de apellido Miller, desapareció y un oficial suyo fue acusado, para luego también esfumarse. Hasta allí los datos; lo insoluble del enigma permitió trabajos de investigación que se pierden en la conjetura. Pero *Triple agente* no



Triple agente

Triple Agent

Francia / Grecia / Italia / Rusia / España.
2004, 115'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Eric Rohmer

FOTOGRAFÍA

Diane Baratier

MONTAJE

Mary Stephen

PRODUCCIÓN

Françoise Echegaray,

Philippe Liégeois,

Jean-Michel Rey

INTÉRPRETES

Katerina Didaskalou,

Serge Renko, Cirielle

Claire, Grigori

Manukov, Dimitri

Rafalsky, Natalia

Kougly, Amanda

Langlet.

está fundado solamente en el caso Skoublin –aunque utilice hasta las actas del juicio donde fue sentenciada su mujer– sino que construye un mundo donde el clima imperante participa de un tinte conspirativo universal que, a partir de la intriga política, ingresa en la metafísica. A tal efecto concurren tanto *El agente secreto* de Conrad como *Los endemoniados* de Dostoievski. El resultado es un texto fascinante, que a cada revisión arrojará nuevos indicios sobre Fiodor y dará nuevos matices al padecimiento de su mujer, Arsinoé, que tras haber corrido el velo que la protege en su tristeza cotidiana, se enfrenta a una oscuridad abismal.

Quiso el azar (aunque tratándose de Rohmer, ese azar no es otra cosa que un principio estructurante) que viésemos *Triple agente* luego de una proyección de la magnífica *Cuento de invierno*. Allí su protagonista, Felicie, accede a una revelación crucial por medio de la representación teatral de una pieza de Shakespeare, que sólo a ella le revela un sentido en el que se juega la verdad de su vida. Los momentos más demoledores de *Triple agente* parten de la misma matriz, aunque revelan algo en sentido contrario. Como a Felicie ante el extrañísimo *The Winter's Tale* shakespeariano, a Arsinoé se le aparece una verdad que la desmantela. La representación que en aquel provocaba luminosidad intensa, aquí abre sólo tinieblas. Cada vez que habla, su marido Fiodor se revela –mediante una teatralidad minuciosa, ejecutada con maestría– un absoluto extraño que teje, una tras otra, aclaraciones y explicaciones sucesivas, una maraña de gestos y discursos que ponen en juego no tanto la verdad o falsedad de sus enunciados, sino peligrosos dispositivos de ficción a su alrededor. ¿Qué hace Fiodor, a quién responde, cuál es su juego? Nada se aclara en el film. En movimiento incesante interviene en las fuerzas en conflicto, y no sólo Arsinoé ignora el sentido último de sus acciones donde se suceden rusos blancos, rojos y nazis, lealtades o intereses, estratagemas y errores en un ajedrez que no solamente cambia las piezas de posición, sino que las tiñe renunciando al blanco y negro. Todo es zozobra en *Triple agente* desde el momento en que el sinuoso Fiodor es percibido desde su fiel e inerte Arsinoé, tal vez la más desamparada y frágil heroína rohmeriana.

Arsinoé pinta, y sus pinturas, de un realismo honesto y algo *naïf*, retratan escenas y personajes callejeros de un mundo amable, simple y ausente, teñidos de tristeza. Frente a ella se abre un mundo totalmente opuesto en su apretada opacidad, casi irreal. La extrema locuacidad de todos los personajes –Rohmer admite que es, de todas sus películas, aquella en la que más se habla– se refuerza por el hecho de que no emiten puro palabrerío sino que portan información, acaso fatal. En la Francia del Frente Popular y sus tensiones de izquierda con la convulsión (y confusión) creciente, y con el trasfondo de la guerra civil española y sus más trágicos desencuentros entre comunismo y anarquismo, ante la amenaza fascista y el avance nazi, el cuadro colectivo se prepara a estallar mientras Arsinoé pinta, piensa y se enferma cada vez más a la vez que va perdiendo a su marido, que evoluciona en misiones equívocas e insondables. Al final –que sólo se aparta de la tragedia por la seca distancia impuesta por Rohmer– ella y su irreparable soledad se pierden silenciosamente en las tinieblas. **[A]**

Territorios de frontera

⊖ En contra por **Federico Karstulovich**



"La filosofía es en realidad añoranza, necesidad de sentirse en casa en cualquier lugar.

¿Adónde vamos, entonces? Siempre a casa."

Novalis, **Fragmentos**

U nos números atrás, a partir del estreno de *Una historia violenta*, Gustavo Noriega expuso en su nota la importancia de ciertas películas límite, que tensionan el sacrosanto espacio del *auteur* para transformar autorismo en nuevos terrenos de experimentación estética. Esas películas, además de adentrarse en riesgos estéticos imprevisibles para la obra del director, logran también, en ciertos casos, alterar el automatismo perceptivo de forzar la lectura siempre al marco de una poética autoral determinada. En este punto, tales obras pueden marcar caminos de expansión hacia otros rumbos de la poética de autor (el eclecticismo de Peter Weir podría ser un caso), pueden ser simples disrupciones de una lectura demasiado dogmática del autorismo (la ya mencionada *UHV* o *La zona muerta* en Cronenberg, y así como *Una historia sencilla* o *Duna* en Lynch) o, eventualmente, ejemplos en donde las salidas del



mapa pueden ser grandes fracasos que marcan un camino de vuelta inevitable hacia terreno conocido (como fueron *Marte ataca* y *El planeta de los simios* para Tim Burton). Tampoco sea cuestión de limitar esta observación al maniqueísmo conceptual de autorismo versus impersonalidad, que nos llevaría a la frivolidad del catálogo de decoración: el arte de la combinatoria de un buen vino con la disertación sobre el último Kiarostami.

A lo largo de su carrera, Eric Rohmer ha probado con delicada constancia la existencia de esos territorios fronterizos. Desde *La marquesa de O* pasando por *Perceval, el galo* hasta la más reciente *La dama y el duque* (posiblemente, sus tres películas más alejadas del registro convencionalizado de su poética), cada una de ellas supuso un territorio a explorar y, al día de hoy, se mantienen como faros siempre un poco más allá de los caminos transitados en los *Cuentos morales*, las *Comedias y proverbios* y *Los cuentos de las cuatro estaciones*, series constantes a lo largo de su filmografía que en cierta medida han funcionado como hábiles *run for cover* hitchcockianos, sin que esto resulte un menosprecio de tales obras. No es casual, las películas más inclasificables de Rohmer se encuentran usualmente entre el final de algunas de estas tres series y el comienzo de otra. Como si el director se cuestionara su propia obra, ya no en consideración de su calidad sino en tanto el riesgo que supone el proyecto dentro de su filmografía.

Dentro del abanico de temas que presenta la obra de Rohmer (el azar, la lógica como trampa racionalista, la complejidad de las relaciones amorosas, la irrupción del acontecimiento), *Triple agente* se sitúa en un espacio entre distante y cercano, entre la experimentación módica y el "respeto" a la propia poética. Entonces, ¿estamos ante un ejercicio de estilo? ¿O ante una parodia a las películas de espías? ¿O un film político en donde Rohmer vuelve a manifestar sus solapadas preferencias por el antiguo régimen? El problema que transmite el visionado ya no es el de la perplejidad ante la propuesta límite. Tampoco el regocijo ante el reconocimiento narcisista del espacio conocido. El punto que vuelve al proyecto relativamente inconveniente es precisamente que Rohmer haya optado por esta extraña forma de riesgo: la medida de lo impersonal como política narrativa. Y aquí lo impersonal se traduce directamente en abulia y carencia de todo riesgo: extraña paradoja, el riesgo de no tomar riesgos. Finalmente, el resultado es magro, carente de humor (excepto en el final), de la ligereza burbujeante que Rohmer solía entregar. Aun el valor del uso de la palabra hablada es convencional. *Okay*, se podrá decir que los alambiques lingüísticos y la traducción, dentro de la película, funcionan como comentarios sobre el artificio de la palabra como falsificación de la identidad, sin embargo no pasa de eso, una utilización dramática lineal. Ejercicio ¿inconsciente? de una modernidad baudeleriana: Rohmer, con su película de época, se pierde en la multitud de la ciudad cinematográfica aun a riesgo de resultar *qualité*. Como si quisiera reinventarse nuevamente pero de unas maneras insólitas. Cabe pensar, entonces, qué significa esta obra en su filmografía. Eric Rohmer, por primera vez en su carrera, nos la ha negado, nos ha negado el placer de la belleza de ver su cine, entregando a cambio una película huérfana y abandonada a su suerte. [A]



El amor después del mediodía



Mi noche con Maude

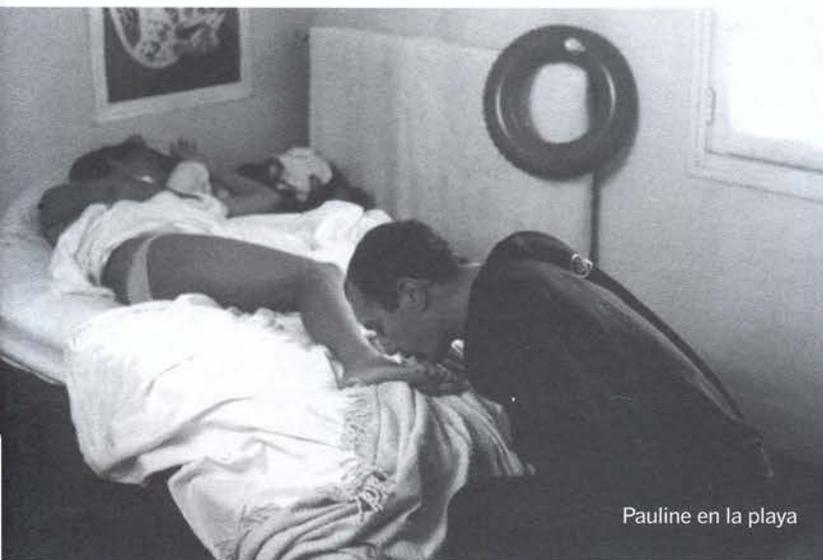
El estreno de **Triple agente** y el enorme ciclo del Malba dedicado a Rohmer en enero fueron los motivos de este especial, que amplía el dossier del número 42 con diferentes miradas (incluso polémicas), y lo actualiza con extensos comentarios de **Cuento de invierno** y **El árbol, el alcalde y la mediateca**, las dos de las que nos faltaba escribir. **por Jorge García**

La vigencia indiscutible de un autor

Para los que creemos firmemente en la condición autoral dentro del cine, referida esta a la reiteración de constantes –tanto estilísticas como temáticas– en la obra de determinados directores, el ejemplo de Eric Rohmer nos viene como anillo al dedo. Desde luego que no faltarán quienes digan que hay películas en su filmografía que aparecen como diferentes del grueso de su obra, pero una mirada atenta también descubrirá en ellas los rasgos distintivos de un realizador absolutamente personal y del que –como pocos en la historia del cine– podría decirse que su obra es una suerte de discurso único e ininterrumpido a lo largo de más de cuatro décadas. Nacido Jean-Marie Maurice Scherer en Nancy en 1920, algo mayor que los popes de la Nouvelle Vague, fue profesor de literatura en una escuela provincial antes de ingresar en el mundo del cine en los años 50 realizando algunos cortos, aunque su principal aporte en ese período fue como crítico en diversas publicaciones francesas, como la fugaz *Gazette du Cinéma* que fundara en 1950 junto con Godard y Rivette. Entre 1957 y 1963 fue editor de *Cahiers du Cinéma* y de esa época también

data el libro que, junto a Claude Chabrol, le dedicara a Alfred Hitchcock, hoy un auténtico clásico (hay que decir que sus principales trabajos en este terreno están recogidos en el volumen *El gusto por la belleza*, de Editorial Paidós, un conjunto de textos imprescindibles para cualquier cinéfilo que se precie) y que también fue en su momento famosa la discusión que sostuvo con Pier Paolo Pasolini defendiendo un “cine de prosa” frente al “cine de poesía” pregonado por el realizador italiano. Su primer proyecto de largometraje, *Les petits filles modèles*, de 1952, quedó definitivamente inconcluso, por lo que su debut en ese terreno se produjo cuando, ya casi cuarentón, realizó *El signo de Leo* (1959), seguramente la película de su filmografía más directamente emparentada con el tono y estilo de los films de la Nouvelle Vague aunque muy cercana en espíritu a las películas de Frank Capra. A partir de los años 60 su obra adquiere características marcadamente personales y en ella pueden detectarse ecos muy amplios, que van desde la novela clásica del siglo XVIII, pasando por la gran tradición de la comedia francesa, tal vez su influencia más importante, hasta el

cine clásico americano –en particular el de Howard Hawks, uno de sus directores más admirados–, aunque siempre transfigurados por un estilo narrativo austero y casi minimalista en el que los estados de ánimo de los personajes –siempre contradiciendo en los hechos lo que pregonan verbalmente–, sus pensamientos y sus emociones más íntimas, sin caer nunca en el psicologismo, se ven expresados a través de un depurado classicismo narrativo y una puesta en escena de engañosa simplicidad. Si el núcleo central de su obra hay que buscarlo en tres grandes bloques de films, los seis *Cuentos morales*, la serie de seis *Comedias y proverbios* y los cuatro *Cuentos de las cuatro estaciones*, en los que se pueden apreciar de manera cabal los rasgos antedichos y una inolvidable galería de personajes femeninos (podría señalarse a Rohmer como uno de los grandes directores “femeninos”), hay también en su filmografía títulos de otra índole y que, paradójicamente, son su films más experimentales y arriesgados en términos formales, como sus adaptaciones literarias: de Heinrich Kleist, *La marquesa de O*, en la cual hay una notable utilización de los decorados y las pinturas románticas,



Pauline en la playa



El signo del Leo

o del escritor medieval Chretien de Troyes, cuya versión de *Percival, el galo* es un film de carácter casi experimental en el que hay una sorprendente utilización del espacio, plagado de los decorados más heterogéneos, que oscilan entre lo artificioso y lo *naïf*, con los personajes narrando sus acciones en primera persona, acompañados de canciones de la época y que aparece como uno de los títulos más curiosos de su carrera. En cuanto a *La dama y el duque*, personalísima interpretación de la Revolución Francesa, basada en las memorias de Grace Elliott, una dama inglesa, amante del duque de Orleáns, el visceral antiizquierdismo del director da lugar a un film rotundamente "monárquico" en el que Rohmer utiliza las más modernas imágenes digitales; y *Triple agente*, su último trabajo hasta la fecha, es una película que podría calificarse de espionaje, aunque la acción transcurre íntegramente dentro de un departamento. En estos dos últimos títulos el director, a pesar de su ya avanzada edad, muestra una sorprendente vitalidad y frescura.

Hay tres rasgos que a primera vista aparecen como dominantes en la filmografía de Rohmer y ellos son, en primer lugar –y aun cuando alguna vez, en lo que podría considerarse un auténtica *boutade*, el director sostuvo que sus películas se podrían desarrollar sin diálogos– la importancia que le concede a la palabra dentro de la estructura de sus relatos, por otro el hecho de que su cine –y esta es una característica que señalan preferentemente los detractores del director, que los hay– es la pertenencia uniformemente burguesa, normalmente de clase media o media alta, de sus protagonistas y, finalmente, su preferencia por convertir en eje de sus relatos a personajes femeninos, generalmente jóvenes.

Conviene detenerse brevemente en estos aspectos. Los personajes rohmerianos dialogan de manera constante, sin prisa pero también sin pausa sobre los temas más disímiles y –como señalaba antes– afirmando de manera rotunda conceptos que se verán desmentidos por las acciones que esos personajes ejecutan. Rohmer ha dicho que se ha inspirado muchas veces para esos diálogos en conversaciones escuchadas al azar, aunque la extrema inteligencia de los mismos da para pensar acerca de la veracidad de tal aserto. (Aquí debo decir –para que no se crea que mi gusto por la filmografía del director es absolutamente incondicional– que un aspecto que ocasionalmente me churría en su obra es la presencia de adolescentes omniscientes, que parecen conocer todos los secretos de la vida y el amor, y una tendencia a veces presente en los personajes a explicar y racionalizar excesivamente sus sentimientos y estados de ánimo, como si a veces Rohmer desconfiara de los silencios y los pequeños gestos y necesitara de la verbalización permanente, algo que puede convertir esos discursos en innecesariamente farragosos.) Acerca de su visión de la burguesía, hay que decir que está bien lejos de la mirada burlesca y desencantada de un Godard o la ácida aproximación de Chabrol. Por el contrario, Rohmer no parece nunca renegar de su condición social (es conocido, como señalaba antes, su rechazo a cualquier posición cercana a la izquierda) y prefiere lanzar una mirada suavemente irónica, no exenta de compasión, sobre sus atribulados protagonistas. Y están también sus personajes femeninos, una *troupe* de heroínas cálidas, sensibles, tiernas, obsesivas –a veces, por qué no, insoportables– que constituyen una galería

inolvidable que ubica al director a la cabeza de los realizadores que han colocado a la mujer en el centro emocional de sus relatos. Si bien, por lo señalado al principio de esta nota, es difícil establecer (aunque cada uno tendrá con seguridad sus preferencias) distinciones apreciables entre sus películas, hay que señalar sin ambages que los momentos más logrados de su filmografía son aquellos en los que el director, apelando a una ligereza que, en este caso, no debe confundirse nunca con superficialidad, y desprendiéndose de cualquier rastro de intención de trascendencia, se acerca a la mejor comedia –no sólo francesa sino también americana– en los más diversos contextos (recordar, vg. la escena del personaje escondido en la cama de la protagonista en medio de los dramáticos avatares de la Revolución Francesa en *La dama y el duque*). Y además –los que hayan visto el documental *Eric Rohmer, con pruebas en la mano*, de la serie televisiva "Cineastas de nuestro tiempo" de Andrés S. Labarthé, así lo habrán podido apreciar– no deja de sorprender el apasionamiento y entusiasmo, tal vez diferente de lo que podría suponerse a priori, con que ER responde al cuestionario acerca de su obra del crítico Jean Douchet. El realizador, ya septuagenario, habla con fervor del cine en general y de su obra en particular, recurriendo a ejemplos, apuntes y fragmentos de películas en una actitud muy diferente, por ejemplo, a la del circunspecto Alfred Hitchcock actuando en las mismas circunstancias. Estos rasgos, aún intactos en los lozanos 85 años del realizador, son, junto a la coherencia general de su obra, los que hoy le otorgan –y ojalá sea por mucho tiempo– un lugar de privilegio entre los realizadores vivos del cine actual. [A]



El rayo verde



Rohmer me cansa por Hernán Schell

Si bien la afirmación que diré a continuación ya está en el título, me debo en la obligación de repetirla de nuevo: Rohmer me cansa. Esta reiteración no es a consecuencia de darle a este escrito un tono de protesta. Antes más bien se trata de autoconvencerme de que, luego de años de tener a este director como uno de mis realizadores preferidos, no puedo dejar de ver en su cine algunas limitaciones que me impiden ya considerarlo no como un maestro, sino sólo como un muy buen cineasta. No se trata de haber descubierto que el cine de Rohmer tenga defectos; desde el momento en que empecé a entusiasmarme con él, sentí rechazo por *La coleccionista* y me había decepcionado con *La dama y el duque*, así como me había sentido irritado con ciertos momentos de las muy buenas *Paulina en la playa* y *La rodilla de Clara*. El cine de Rohmer no carece de defectos, su juego es casi siempre el de la naturalidad y la sutileza, él es el gran cineasta de los pequeños gestos y las historias epifánicas, de ahí que su calidad se resiente, por ejemplo, cada vez que un personaje se explica a sí mismo o es explicado por otro, o cuando un diálogo común de pronto se torna forzosamente filosófico, pero son defectos con los que se puede convivir. Después de todo, también Sergio Leone peca de un exceso de grandilocuencia y Jean Rindler, en sus películas más esperanzadas, de cierta ingenuidad, y eso

nunca fue un impedimento para considerarlos grandes cineastas. Lo de Rohmer es otra cosa, algo que molesta y viene de raíz, de la esencia misma de su cine.

Empecemos por un hecho indiscutible: el grueso de las películas de Rohmer son enormemente parecidas. Siempre una anécdota mínima, siempre personajes jóvenes que exhiben sentimientos muy cambiantes, siempre esa misma sensación de tristeza que se desprende de todos sus finales y siempre la misma mostración de la artificialidad de los escenarios en tres de sus cuatro películas de época.

Si se leen además sus críticas previas a su actividad como cineasta, se darán cuenta de que todas sus características formales ya estaban pensadas de antemano. Ya a fines de los 40 (¡una década antes de empezar a filmar!) pedía por un cine que hablase y le diera importancia al tema del diálogo, o que prestase atención a la composición de cada plano antes que al valor del montaje (obsesión rohmeriana que se advierte en el uso virtuoso del plano fijo).

¡Y claro!, dirá alguno, eso es lo bueno de Rohmer, que es el ejemplo más acabado de un autor cinematográfico, aquel que pinta siempre la misma rosa, que se asienta sobre el universo que construye y no se sale de él.

Pero si eso es un ejemplo arquetípico del autor, hay que empezar a pensar si un autor en su máxima expresión es precisamente

algo ideal. La coherencia en exceso es algo que está sobrevalorado en general y en la teoría de autor en particular. No cuestionarse a sí mismo durante tanto tiempo, no atreverse a variar siquiera un poco en sus concepciones tanto formales como de contenido, raras veces puede ser loable. Más bien es señal de conformismo, y pocas ganas de experimentar, y eso a los grandes siempre les ha caído mal, porque si hay una característica que hizo grande a Hitchcock, es que pudo de un año a otro pasar de una obra críptica y mortuoria como *Vértigo* a la aceleración disparatada de *Intriga internacional*, de la misma manera que Wilder antes de entregarse a la acidez y al pesimismo de *El departamento* tuvo un ataque de luminosidad con *Una Eva y dos Adanes*. Incluso Bresson —de quien podría decirse que, como Rohmer, se asentó en un modo de filmar casi toda su vida— era bastante variado en sus contenidos y hasta terminó traicionando su cristianismo para ir poniéndose más oscuro y secular. En cambio, Rohmer pareciera que se quedó en su fórmula para filmar, y por no atreverse a correr riesgos o variar un poco su discurso, su cine, si bien puede seguir agradando, va perdiendo su capacidad de asombrar.

Pero la mayor limitación del cine de Rohmer es que, como él mismo dijo, no dice nada sobre el mundo, sino que se limita a mostrarlo.

La dama y el duque



La mujer del aviador

Es decir, Rohmer no emite opiniones en su cine. Lo que vemos es un conjunto de comportamientos aislados que él filma con una cámara que solamente observa. En su cine un mujeriego empedernido y una víctima de sus infidelidades, una mujer desesperada por casarse y otra aburrida de su matrimonio tienen el mismo tratamiento estético. Escribió Molière una vez que el afecto debía basarse en una preferencia, por lo que quien quiere a todos, no quiere a nadie. Del mismo modo, la puesta en escena de Rohmer en general es democrática con todos, en tanto y en cuanto quiere filmar todo tipo de gente, pero al no optar por exaltar o indignarse con uno y con otro, puede decirse que es una puesta que no quiere a nadie. Prueba de esto es que Rohmer raras, muy raras veces remarca la alegría de un personaje o muestra algo de compasión por las muchas personas que en sus películas sufren en silencio.

De esta manera, entonces, sería Rohmer –y no Buñuel– el verdadero entomólogo del cine. Buñuel de vez en cuando rompía la cuarta pared, nos hacía ver que ahí había un director, un señor que estaba emitiendo una visión del mundo con sus consabidos sentimientos (aunque sólo sean muchas veces de odio) y no simplemente un hombre que miraba a la especie humana con una cámara en vez de con un microscopio. Ese más bien es Rohmer, aquel observador impasible, aquel que en sus películas, más que querer mostrarnos su mirada de ciertos comportamientos, nos los está señalando con la precisión de un científico conductista.

Esto, si bien por un lado es de una originalidad rabiosísima, también esconde su costado molesto y hasta irritante. Serge Daney

decía que la puesta en escena era una cuestión moral y despreciaba a quienes estetizaban hechos históricos terribles como el Holocausto porque no mostraban cierto respeto, cierto sentimiento de impotencia por esa locura que no podían comprender y a la que por esto no debían embellecer sino simplemente contemplar. Del mismo modo puede afirmarse que si hay moral manifestada en la puesta en escena, la falta de "esteticismo" del cine de Rohmer, la ausencia de música o de primeros planos cuando sus personajes brillantemente contruidos y de una complejidad envidiable se deshacen en lágrimas o confiesan una mentira, también habla de una forma más que cuestionable en que el director se para frente a sus personajes y frente al mundo.

Porque Rohmer no describe en general grandes desgracias de la humanidad, sino conflictos mínimos, sí tristes, pero de ninguna manera comparables a las grandes y más infernales pesadillas; los personajes de Rohmer tienden a ser adorables porque viven y se equivocan de manera tal que reflejan nuestras propias dudas y equivocaciones. Por ejemplo, siempre tiende a haber en Rohmer un personaje que es manipulado por otro y, como bien decía el gran Orson en *La dama de Shangai*, "todos somos el tonto de alguien", y por ende, todos sentimos ternura y compasión por el señor o señora. Todos, claro, menos Rohmer, que sólo en *El rayo verde* o *La mujer del aviador* (sus dos mejores películas, sus dos verdaderas obras mayores) pone una música de fondo discreta pero que demuestra verdadero cariño e identificación por lo que filma. En todos los demás casos el cine de Rohmer

es no estética sino éticamente reprochable, porque la falta de empatía hacia gente que, al fin y al cabo, no hace otra cosa que sufrir por la inestabilidad de sus sentimientos y por conflictos existenciales, parece devenir de alguien que, no exento de una importante dosis de soberbia, parece estar relegado de toda equivocación.

Véanse si no sus comedias y proverbios (exceptuando por supuesto *El rayo...* y *La mujer...*). En estas películas siempre encontramos personajes confundidos e ingenuos que sólo pueden ver (como todos) una parte de los hechos que viven. Rohmer decide empezar cada una de estas películas con alguna frase irónica o aleccionadora del tipo "quien habla demasiado, termina errando" o "los amigos de amigos son mis amigos". O sea, uno de los pocos momentos en que Rohmer se traiciona y decide "decir" algo en vez de sólo mostrarlo, es para dejar en claro que él sabe más que ellos.

Y como del desdén pasivo al activo hay un solo paso, no es de extrañar que Rohmer haya realizado *La dama y el duque*. Allí encontramos por primera vez a este director furioso e indignado, ahí es donde Rohmer asomará su espíritu altanero que sólo podrá ver a la masa como un conjunto de brutos que creen estar construyendo justicia cuando en verdad están llenando el mundo de inmundicia. Es en ese proletario en potencia estereotipado asediando a la noble en su carroza de *La dama...* en donde aparece de manera directa el costado irritante del minimalista amable que todos creen ver, aquel que se pone a contemplar y a filmar la humanidad solamente porque le llama la atención que el mundo viva tan equivocado. [A]



Rohmer, los tarotistas y las benditas cuestiones morales

por Ezequiel Schmoller



Rohmer es un director de cine que está siempre con sus personajes. No los suelta. No deja de mostrarlos. Aparecen hasta en los títulos. *Mi noche con Maud*, *Pauline en la playa*, *La rodilla de Clara*, *La carrera de Suzanne*, *El signo de Leo*. Si un personaje rohmérico ve algo que le llama la atención, Rohmer elige mostrar su cara de sorpresa y no el *algo* que genera la sorpresa. Los gestos faciales y sus metamorfosis son, para el director francés, casi siempre, lo más digno de ser retratado. Esto pasa, por ejemplo, en la escena del bar de *Las noches de luna llena*. Un personaje va al baño y el otro se queda tomando café en la mesa. Mientras espera, cree ver a determinada persona en otra mesa, pero no está seguro. Quizá sea alguien parecido. En ningún momento Rohmer nos muestra a la persona en cuestión. Vemos el rostro que mira, que pasa de la tranquilidad a la sorpresa y de la sorpresa a la perplejidad. Finalmente vuelve la persona del baño. El que se había quedado le cuenta que cree haber visto a..., el otro le pregunta si está seguro, y así terminan hablando en círculos durante un buen rato. El acontecimiento es algo lateral. Un disparador. Lo que importa de un acontecimiento no es el acontecimiento mismo, sino cómo lo ve o vive alguien y lo que termina generando, generalmente una discusión. Moral.

Por eso los acontecimientos en las películas de Rohmer suelen ser mínimos. O, mejor dicho, la idea que el director francés tiene de lo que es un acontecimiento es diferente de la que tienen casi todos. Rohmer muestra lo que casi todos elipsan, y omite o muestra mínimamente lo que

para casi todos constituiría grandes núcleos narrativos. *Las noches de luna llena* de nuevo: dos personajes discuten largo y tendido sobre si asistir o no a una fiesta. A él no le gustan las fiestas pero quiere acompañarla. Ella quiere que él haga lo que quiera. La discusión gira sobre sí misma interminablemente. Al final, van ambos. En la fiesta pasan dos o tres cosas que Rohmer muestra como por encima, y la pareja vuelve a su casa. Vuelven, también, a discutir. El director francés le dedica todo el tiempo del mundo a la discusión. Mucho más tiempo del que dedicó a la fiesta. Quizás este sea el gran hallazgo y la gran virtud de Rohmer: detenerse donde nadie se detiene y explorar los momentos menos cinéticos de las relaciones humanas. Yo creo, por ejemplo, que la palabra "aventura" en el título *4 aventuras de Reinette y Mirabelle* no es irónica. Para Rohmer pelearse con un mozo por no tener cambio o elegir darle o no unas monedas a un vagabundo son realmente aventuras. Morales. No es casualidad que en su polémica con Pasolini, Rohmer haya manifestado que le parecía mucho más interesante mostrar a alguien contando un sueño que reproducirlo visualmente.

Dicen que cuando uno está obsesionado con algo, empieza a verlo en todos lados. Que si un tarotista nos dice que nuestro número es el tres (¿los tarotistas hacen ese tipo de cosas?), vamos a empezar a ver el número tres en todos lados. A mí me pasó algo parecido con el cine de Rohmer. Estaba segurísimo de que el director francés se detenía siempre en el rostro de sus personajes mirando y no en lo que miraban, y empecé a ver eso en todas sus películas.

Hasta que vi *El rayo verde*, en la que Rohmer filma más de un atardecer. Hay mucho más tiempo dedicado a atardeceres que a gente mirando atardeceres. Y pensé que mi teoría se iba por la borda. De repente el acontecimiento (el atardecer, el rayo verde) tenía más importancia que el personaje. O eso me pareció. Una semana después pude salvar mi hipótesis. Creo. Si en *El rayo verde* se muestra el rayo verde, no es porque tenga más importancia que el personaje mirándolo sino todo lo contrario. Justamente, no mostrarlo hubiera implicado dotarlo de misterio. Un gran misterio fuera de campo. En cambio, Rohmer elige mostrarlo y, al hacerlo, le resta importancia. No importa el rayo verde. Al fin y al cabo, lo vemos y no es más que un atardecer como cualquier otro, quizá sutilmente más verde. Pero es importante para la protagonista, que pega un alarido de emoción y da un vuelco a su vida.

Y así, siempre. Los personajes de Rohmer están siempre en primer lugar, bien en el centro de las películas, aunque estén fuera del encuadre. Aunque lo que veamos sea un atardecer. No son un material más en la paleta de un artista. No son portavoces de lo que piensa Rohmer. No son títeres ni piezas que hacen lo que hacen para que el director demuestre una hipótesis. Es difícil o imposible saber con certeza qué piensa Rohmer sobre sus personajes o sobre el mundo. Podemos intuir o adivinar qué temas, qué tipos de personas, qué benditas cuestiones morales le interesan, pero no qué cosas piensa al respecto. Su cine, aun siendo de una coherencia estética insoslayable, está hecho más de intereses que de certezas. **[A]**

Miss Simpatía, para Miss Mundo por Lilian Laura Ivachow

Actrices con historia Béatrice Romand



—¿Béatrice Romand?

—Es la morocha de rulos simpaticona que aparece en varias películas...

—¿Y Marie Rivière?

—Es la que está en **El rayo verde**. La que hace de la amiga en **Cuento de otoño** y le consigue novio...

Algunas personas son más identificables a partir de un rasgo físico; decir “el bajito”, “el rubio”, “el de pelo largo” nos sirve para aludir simplifadamente a otros. Béatrice Romand —una de las actrices a las que Rohmer ha recurrido con habitual y renovada fidelidad— lleva una traza inconfundible: piel morena, cara angulosa, abundantes rulos negros. Esta fisicidad no es indiferente en su cine.

Hagamos a un lado a la chica que nació en Argelia y llegó a París a los 8 años. Que trabajó con Claude Berri, Joseph Losey y Michael Caine. De la persona real tomamos sus estudios de danzas clásicas, al menos para evocar la magistral soltura con la que escapa “despechada” de la oficina del abogado en una escena de *La buena boda*.

A diferencia de la recurrencia de Truffaut con su Antoine Doinel, no ha habido en Rohmer intención de pergeñar una saga. A fuerza de la repetición los personajes se han impuesto naturalmente, y las dos apariciones de Romand junto a Marie Rivière en 1986 —en *El rayo verde* y en el simpático bolo como “seguridad de supermercado” en *4 aventuras de Reinette y Mirabelle*— añaden a las actrices una historia (consciente) que nos deja trazar, o acaso inventar, una leve importancia personal. Amén de una aparición en *El amor después del mediodía* (1972), Béatrice Romand fue la adolescente entraña-

ble de *La rodilla de Clara* (1970), la joven impulsiva y tenaz de *La buena boda* (1981), la viuda demandante algo llorona de *Cuento de otoño* (1998). Tres etapas de la vida bien diferenciadas (variaciones sobre tema único con trasfondo moral) con el apremio común de la vida afectiva no resuelta.

Un rasgo primordial en Rohmer es el uso de la palabra. Cuestión sobre la que reflexionó desde su “defensa al cine que habla” en *Cahiers du Cinéma* y pone en práctica en diálogos elocuentes. Sus personajes, que desgran verbosamente inteligencias, valores o confusiones, parecen hechos de las palabras y sus dimensiones implícitas, de sus excesos y omisiones, del lenguaje no verbal. En este punto límite en donde el “ser psicológico” linda con el físico, se extiende el eje de la cámara hasta Romand: en los impulsos que afean o embellecen su rostro, entre la sonrisa irreprochable y el desborde emocional. Pero si el la emotividad es su *karma*, su *dharma* será la simpatía. Existe gente que es simpática sin saberlo y este es el punto fuerte de la actriz: encantadora cuando se enoja y melodramáticamente simpática cuando llora.

Entre la fragilidad y el deseo Rohmer abre un camino plagado de escollos. Es así que en *La rodilla de Clara* se topa con el modelo de belleza tal vez más arrebatador de Claire. En *La buena boda* Arielle Dombasle parece ayudarla aunque sólo despliega su “ser femenino”. En *Cuento de otoño*, Marie Rivière pretende ser su aliada y casi es su rival. En el camino de la conquista de la felicidad hay obstáculos. En un cine preeminentemente visible, la belleza física es poder. En dos escenas distintas de *Cuentos de otoño* dos mujeres distintas muestran a dos hombres distintos dos fotos distintas de Béatrice Romand. Las

respuestas tienen en común el breve silencio que antecede al juicio. Mientras que uno declara: “No puedo decir que me gusta con sólo una foto”, el otro afirma: “Interesante mirada”. Inevitablemente algunas mujeres califican de inmediato de “lindas”, otras de “interesantes” (difícilmente un hombre diría ante una foto de Brigitte Bardot de 1964 “es interesante, pero primero la tengo que conocer”). En este mundo (parecido al mundo) no complaciente ni hecho a medida, en el de la sociedad francesa que para señalar “lo diferente” acuñó y utilizó el término “exótico” hasta el hartazgo, Rohmer arroja a Romand, que en principio parece no pasar la prueba de la foto y debe “calificar” para ser aceptada. Pero afortunadamente, y para la dicha compartida que tenemos reservada, la aprobación física es subjetiva. Me ha ocurrido encontrar aceptables a muchachos a quienes mis amigas descartaron a priori. Otras veces sometí la foto de una chica a la opinión de amigos varones y recogí opiniones pluralmente diversas. Nadie (ni feos ni lindos) ejerce en estas películas un poder definitivo. Los falsos finales felices renuevan posibilidad o esperanza. Entre tanto cine actual que acota los modelos de atracción en lugar de abrirlos, tanta inútil sofisticación, exposición, exhibición (¡tanta histeria... bah!), poco se iguala a una aparición imprevista que Romand cortando racimos de uvas.

Será para algunos una de esas personas que enamoran de inmediato y para otros aquellas a las que hay que descubrir de a poco. Pero, como dice el chico de *Cuento de verano*, las bellezas que descubrimos de a poco son las que nos dejan ser nosotros mismos, no pretender seducir diciendo cosas inteligentes y sentirnos más relajados. **[A]**



¿El triunfo del amor?

por Gustavo J. Castagna



Cuento de invierno

Conte d'hiver

Francia, 1992. 114'

CON Charlotte Véry, Frédéric van den Driessche y Michael Voletti.

Cuento de invierno (el segundo de los *Cuentos de las cuatro estaciones*) es una de las películas que pueden provocar enojos entre los detractores de Rohmer o, en todo caso, sobre ciertos aspectos del mundo del cineasta, especialmente las citas culturales y conversaciones entre personajes, que se ubican entre la presuntuosidad y la pedantería. Sin embargo, al comparar el relato invernal con los otros cuentos de las cuatro estaciones, Rohmer realiza una operación distinta.

Su personaje central (Felicien) está en las antípodas de una criatura intelectual, tiene una hija pequeña que la acompaña a todos lados y que oficia de interlocutora de una madre que busca incansablemente un amor anterior. En ese sentido, Felicien tiene características que la distinguen de algunas mujeres rohmerianas: rechaza el contexto cultural que la rodea, dice todo el tiempo que se siente incómoda con las discusiones vanas de otros personajes en relación con una obra de teatro o un libro, y provoca más de un desconcierto entre sus ocasionales parejas. Pues bien, hay que decirlo sin vueltas: Felicien es insoponible, histérica, extrovertida, ciclotímica, insegura y charlatana. Representa, en todo caso, a otras mujeres del director pero situada en la vereda de enfrente de la verbosidad cultural. Felicien es madre (soltera, en apariencia) y eso le da una humanidad y una inocente transparencia que no tienen otros personajes femeninos del director.

El comienzo de *Cuento de invierno* muestra a una pareja feliz en la intimidad y en los paseos por paisajes bucólicamente rohmerianos. Pocas palabras sintetizan esos momentos de un par de personajes que no parecen salidos de la galaxia intelectual del realizador. A los diez minutos, una violenta elipsis nos ubica cinco años después, con Felicien y su hija a la búsqueda de la felicidad de aquel pasado perdido por un dato erróneo. De ahí en más, Felicien conocerá a otros dos hombres, un peluquero de pueblo y un hombre sumergido en su biblioteca, que creen entender sus indecisiones afectivas, pero el pasado volverá

una y otra vez a la frágil Felicien. Rohmer narra con su elegancia habitual los ocasionales instantes de felicidad con sus dos parejas y sus intratables dudas sentimentales. De allí que las rupturas, como siempre ocurre en su cine, vienen acompañadas por la palabra susurrante y la explicación racional. Es curioso cómo Rohmer articula y desarticula a la blonda Felicien: como sujeto narrador de la historia, nos puede resultar insoponible, pero se está en total de acuerdo con ella. Obsesiva como pocas, con una madre que escucha atentamente sus incertidumbres amorosas y una hija que observa y opina sobre cada uno de sus movimientos, Felicien sigue la azarosa búsqueda de ese amor de hace cinco años.

Cierto viraje narrativo se produce cuando el personaje concurre a la representación de una obra de Shakespeare. Allí, Rohmer hace callar a Felicien, que mira atentamente el escenario como poseída por los personajes. Más adelante, una conversación, rabiosamente rohmeriana, donde se vuelve a citar a Pascal (tal como ocurría en *Una noche con Maud*), sirve de prólogo a la definitiva conformación del personaje central: su religiosidad (al fin y al cabo, la del director) describe a Felicien como una alucinada católica que bordea la histeria. En esas dos escenas Rohmer juega con fuego al no dejar duda alguna sobre Felicien-madre y Felicien-mujer.

La vuelta de tuerca del final, sin embargo, vuelve a presentar el gran tema rohmeriano: el azar. Pero también, la cita subliminal al cine de Jacques Demy (*Lola*, *Model Shop*) y el homenaje intertextual que representa la breve presencia de Marie Rivière, intérprete del cineasta en *El rayo verde* y *Cuento de otoño*, entre otras películas. El reencuentro casual con aquel viejo amor unirá las piezas del rompecabezas de Felicien: el orden volvió a establecerse desde la suposición religiosa que venció al vacío sentimental. Pero ¿Felicien será, por fin, feliz? El plano final de *Cuento de invierno* vuelve a plantear más de un interrogante sobre el triunfo del amor, como siempre ocurre, en el cine del director. **[A]**

Mientras la gente discute

por Federico Karstulovich



El árbol, el alcalde y la mediateca

L'arbre, le maire et la mediatheque

Francia, 1993, 105'

CON Pascal Gregory, Arielle Dombasle y Fabrice Luchini.

Me arriesgo a decir que *El árbol, el alcalde y la mediateca* conjuntamente con *Tres romances en París* –que podría haber pertenecido tranquilamente a la serie de *comedias y proverbios*– funcionan dentro del racconto de la obra de Eric Rohmer como verdadera *summa teológica*, condensación de la poética de este autor. Mientras *Tres romances en París* se encontraba más cerca del espíritu de las aventuras amorosas trazadas por el azar, *El árbol...* se acerca al registro de orden filosófico y crítico sobre el orden lógico del mundo (paradoja de un planificador geométrico al detalle del mundo de sus películas).

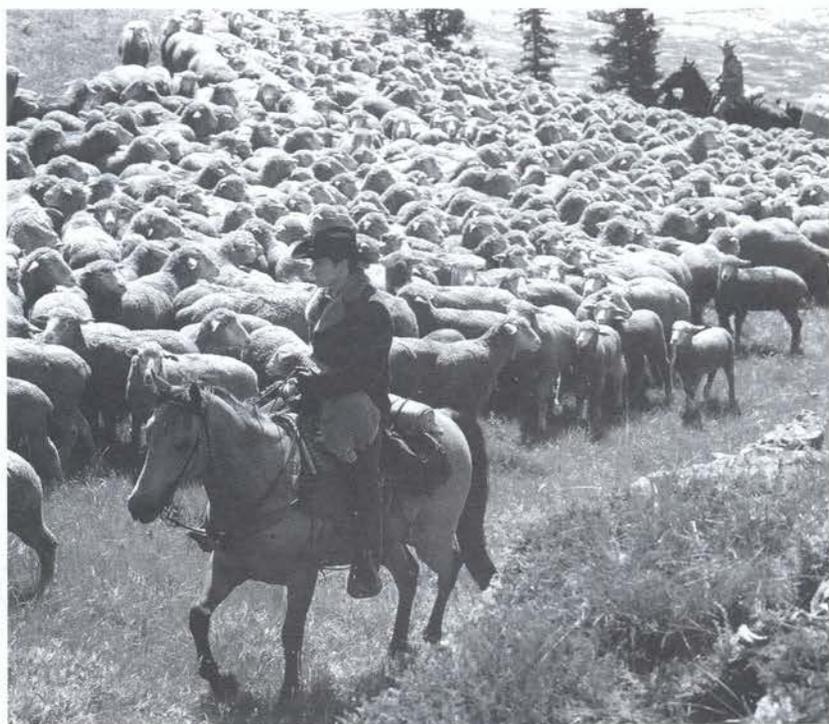
En *El árbol, el alcalde y la mediateca*, Rohmer parece volver a cierto registro –en apariencia– más documental debido, entre otras cosas, a una mayor libertad de improvisación, pero sin llegar a los límites de sus películas casi carentes de guión, como *El rayo verde* y *4 aventuras de Reinette y Mirabelle*. Si en aquellas el gusto por la improvisación y el registro documentado eran necesarios como reformulación dogmática del realismo bazianiano, incluso al nivel de contar con apenas tres técnicos a la hora de rodaje, en *El árbol...* la deliberada decisión del registro semidocumental está dada por el aspecto coral, la multiplicidad de voces que lo componen y cómo esas voces resultan vitales a la hora de pensar el tema: qué opina el pueblo sobre una decisión política que los afectará. De ahí que el interés por otorgarle tiempo al plano no sólo es estético, sino que responde a una ética narrativa: dejar hablar al entrevistado y evitar la manipulación del material como si se tratase de un informe televisivo. Pero los logros de esta película no acaban en una reivindicación del realismo, sino que Rohmer logra hacer del devenir del azar (la película podría haberse llamado también *what if...*) un verdadero juego de posibilidades que, sin exponerse a la radicalidad del Resnais de *Smoking/no smoking* –del mismo año–, supone un desafío lógico (y a la lógica) todo terreno. Algo que hubiera hecho las delicias de Foucault, Rohmer muestra los vericuetos y la propagación del poder a través de la palabra y la argumentación lógica. Una pequeña anécdota (la potencial construcción de un centro cultural de grandes escalas en medio de la cam-

piña francesa a riesgo de barrer con un terreno de puro verde) y un cuento sobre el azar (la película está estructurada sobre el condicional: si cada personaje que se cruza con otro no lo hubiera hecho, el destino habría cambiado de manos) permiten a Rohmer desarrollar con sutil maestría y en un tono muy pero muy bajo un aparato crítico de enorme sofisticación contra la utilización del poder y la imposición de la palabra por sobre la reflexión. A lo largo de la película los personajes no hacen otra cosa que argumentar a favor de una lógica ciudadana/cosmopolita contra otra lógica campestre/endogámica. Lo más interesante es que Rohmer, sin dejar de ironía y con mucho cariño aun hasta por el personaje más insoportable, los deja hablar y caer en el equívoco de la retórica autosuficiente. Mientras tanto, los niños (personajes inusuales para las películas de Rohmer) les ganarán la espalda a los adultos con un pragmatismo apabullante que rompe con la red de poder de palabras (auto)laudatorias.

Más allá del aspecto reaccionario que podría adquirir cierto tono reticente a la tecnología (y que el director parece defender), que no es ecologismo, Rohmer intenta llamarnos la atención sobre aquello que pasa mientras la gente discute. No por nada el momento más libre, el espacio de juego de la película en donde cada personaje parece más preocupado en defender su parcela discursiva, es el de las dos niñas, hijas respectivas de los extremos ideológicos del proyecto que está llevando adelante el alcalde para modernizar al pueblo. Mientras los adultos piensan en el mañana, los niños piensan el hoy que no desprecia el mañana, pero que sostiene, no puede centrar todas sus energías en proyectos que, como queda demostrado, pueden caerse por nimiedades y derribar así toda lógica. Por eso el final, entre juegos, vino y comida, entre vecinos y amigos y perros y sol, en medio del pasto y con una cámara amigable en un registro de asado dominguero, es puramente placentero, porque detrás de las palabras vacías y carentes de proyecto comunal, es la hora del placer, chiquito, efímero; pero, mientras dure, más verdadero que las paredes de la mediateca en potencia o del árbol, cuyas raíces (sutileza rohmeriana) se están pudriendo. [A]

Sexo, pudor y lágrimas

⊕ Un poco a favor por **Milagros Amondaray**



La nueva película del camaleónico Ang Lee llega con mucho ruido a premio, y acompañada también de diferentes motes, entre ellos "la película de los cowboys gays", frase sentenciosa si las hay. Lo cierto es que, más allá de las objeciones que pueden hacerse a ese resumen un tanto despectivo del film, efectivamente estamos ante una historia que se centra en la relación de dos cowboys cuyo origen tiene lugar en Brokeback Mountain. Los primeros momentos que cubren ese período de convivencia en la más pacífica soledad son los mejores del film. Parte de esto se debe a la construcción de los personajes. A través de la gestualidad (con reminiscencias a *Lo que queda del día*) percibimos que Jack Twist (Jake Gyllenhaal) es el extrovertido, conversador e impulsivo, mientras que Ennis Del Mar (Heath Ledger, en una sentida e inolvidable interpretación) es su contracara, retraído e implosivo. El primer encuentro sexual se suscita espontáneamente, duramente, como si ambas personalidades entablaran una lucha. Poco se ahonda en los porqués de esa repentina unión, que los toma por sorpresa. Este comienzo callado de la relación se condice con el tono de la primera parte del film, en la cual la naturaleza está supeditada a la evolución del vínculo. Lee se concentra en los planos de las jornadas laborales, de la majestuosidad del lugar, como si construyera un paradisíaco preámbulo a una historia de tormentosas ramificaciones. Si bien esta apuesta es interesante, algunas metáforas visuales son algo toscas, como la muerte de una de las ovejas posterior al acto sexual. Lo mismo ocurre con un *flashback* de la infancia de Ennis, donde se nos muestran las consecuencias de la condena social que sufrió un hombre por haberse atrevido a ser feliz con otro hombre. Luego de este comienzo, la historia se aleja de ese apaciguado ritmo primigenio, para avanzar precipitadamente hacia los años posteriores a ese período en Brokeback Mountain, escenario-emblema de lo idílico, de lo que pudo haber sido y no fue. Nuevamente, la naturaleza como simbolismo.



Secreto en la montaña Brokeback Mountain

Estados Unidos, 2005, 134'

DIRECCIÓN Ang Lee

GUIÓN Larry McMurtry y Diana Ossana, sobre el cuento de E. Annie Proulx

FOTOGRAFÍA

Rodrigo Prieto

MONTAJE

Geraldine Peroni y Dylan Tichenor

MÚSICA

Gustavo Santaolalla

PRODUCCIÓN

James Schamus

INTÉRPRETES

Heath Ledger, Jake Gyllenhaal, Anne Hathaway, Michelle Williams.

El abuso en la prospección implica que no habrá un detenimiento en los efectos de la separación de Ennis y Jack, quienes continúan con su relación pero sólo con esporádicos encuentros furtivos. Ennis se aleja paulatinamente de su mujer Alma (excelente, aunque desaprovechada, Michelle Williams) y el dolor que se genera en ella lo vemos a partir de pantallazos, lo mismo en lo que respecta a su futuro. Jack también se casa, tiene un hijo, se acuesta tanto con hombres como con mujeres, pero tampoco se nos muestra demasiado el escollo que le provoca su triste cotidianidad. El film se resiente donde pretende destacarse: la emotividad de las ocasionales reuniones, al tiempo que se aproxima al espectador con altanera seguridad, confiando demasiado en las lágrimas que derramará con cada romántica colisión de Jack y Ennis. Pero las razones de la fortaleza del vínculo se disuelven e incluso la pasión inicial se diluye en encuentros un tanto fríos y pudorosos. A pesar de estos desaciertos, la película tiene sus pequeños triunfos. Esa construcción inicial del carácter de los personajes se sostiene desde la reacción de ambos ante la frustración que los sobrevuela. Ennis se contiene, explota mediante violentos arrebatos y se muestra desinteresado en rehacer su vida; mientras que el irreflexivo Jack se descarga desde lo sexual. El último encuentro desnuda esos antitéticos modos de abordar la situación, a partir de una honesta conversación que pone de relieve años de suplicio personal. Justamente todo aquello que el film no hace durante las idas y vueltas del romance se condensa en ese instante. Y los últimos minutos (con similitudes con *Los puentes de Madison*, con la que el film de Lee comparte mucho) oscilan entre la subestimación hacia el espectador y una sutileza que es alcanzada en la perfecta escena final.

Secreto en la montaña fue el vehículo de Lee para lograr su evidente propósito: crear una historia de sentimientos universales. Sin embargo, ciertos convencionalismos *in-the-closet* la alejan de ese inicial romanticismo contenido para dejarla a medio camino de la crítica social y la emotividad genuina. **[A]**

Lejos del mundo

En contra por Diego Trerotola



Esta crítica revela detalles sustanciales sobre la historia. Se recomienda leerla luego de ver la película. Si no la vio, se recomienda no verla. Si ya la vio, lo lamento.

Fui a ver dos veces la última película de Ang Lee y todavía me repregunto: ¿qué es *Secreto en la montaña*? Pensé mucho sobre la película, pero me siento a escribir sin ningún plan fijado. El camino más efectivo que se me ocurre para tratar de responder esta pregunta es empezar por decir qué no es *Secreto en la montaña*. No es una película de cowboys gays, aunque este eslogan se repita hasta la estupidez: primero, porque como la mitología del cine inscribió, los cowboys son personas valientes, y los protagonistas delineados por Lee son dos cobardes que no se animan a vivir juntos; segundo, no son gays porque no comparten ninguna sensibilidad colectiva ni se reconocen como parte de una comunidad a partir de prácticas sociales y políticas (lo



gay surge principalmente como sociabilización positiva de la orientación sexual, no como forma de definir sujetos por sus conductas sexuales). Tampoco esta película es una historia de amor, porque no hay actos de amor, hay cobardía, aceptación de las convenciones, atracción física. El amor, en toda su emotividad, ambigüedad y contradicción, está ausente. Se dice también que *Secreto en la montaña* es una película directa, sencilla y clara que narra la postal homofóbica del Lejano Oeste. Lejano espacialmente, así lo fija el primer plano de la película, con un camino inhabitado en zigzag entre montañas de un clima impío y un paisaje que parece ser tan sencillo como los hombres de esas tierras. Lejano, también, temporalmente, porque estamos en 1963. Pero sobre todo, porque la lejanía con que narra, retrata y filma Ang Lee hace que esa distancia se transforme en la metáfora de su posición afectiva, intelectual, estética, sociológica y, peor que todo, cinematográfica en relación con su planteo. Como una ilustración del manual de *qualité indie*, la película alterna primeros planos y planos de paisajes con leves paneos, repitiendo perezosamente esta puesta en escena congelada en la enunciación de los actores, gestual y verbal, y nunca en lo que el cine revela del entorno y las imágenes. En ese espacio cinematográfico paupérrimo creado por la cámara de Lee, la lánguida relación íntima de Ennis del Mar y Jack Twist, los muchachos en cuestión que casi no tienen contacto con la cultura de Estados Unidos, y exceptuando una escena donde los muchachotes de un bar murmuran sobre Twist, nunca se los discrimina por ser homosexuales, lo que hace difícil ver a esta como una narración sobre la homofobia; de hecho, para ser una denuncia de algo, debería haber pruebas, y la película poco dice del contexto histórico, en una pobreza sociológica infinita. En este sentido, lo peor es una secuencia de una irresponsabilidad ilimitada: cuando le relatan a Ennis la muerte de Jack, se insertan unos planos que contradicen la versión verbal: se dice que murió cuando un hierro del auto le partió la cara y se ahogó en su propia sangre, pero se muestra en un clip vertiginoso que unos tipos lo matan a golpes (en realidad, nada se muestra, se descifra difícilmente a partir de imágenes fugaces). Y no queda claro si el clip es una imagen mental de Ennis, su imaginación sobre lo que le están contando, o si la película misma nos alerta sobre el verdadero episodio de la muerte de Jack. Y esto es terrible: la película no se juega claramente sobre la homofobia, no se atreve a retratar, desarrollar o detenerse en el machismo asesino. La homofobia puede ser apenas una paranoia, en un discurso propio de la derecha más terrible (la otra imagen de la homofobia, que está en la película, es un recuerdo de Ennis cuando era chico, contado como algo lejano, estilizado, confuso, aunque tiene una imagen elocuente). La homofobia no está en el tiempo de la historia, está en el espacio de la imaginación, de la ambigüedad o del pasado. La homofobia ahora no existe, tal vez existió (la película no se atreve a llegar a nuestros días, lo que confirma su posición de invisibilización del conflicto). Claramente, si *Secreto en la montaña* quiere ser una denuncia de la homofobia, se convierte más bien en lo opuesto.

No sé si respondí a la pregunta inicial, pero puedo agregar algo más para acercarme: la crítica de Dennis Lim en el *Village Voice* sobre *La joya de la familia* (ver más adelante en este número) decía que la película tenía a "los homosexuales más aburridos, neutralizados de la historia del cine". Apuesto que todavía no había visto *El secreto en la montaña*. [A]

Transformaciones

por Diego Brodersen



Extraño destino el de *Dumplings*. Poco aterrador para los seguidores del horror más estandarizado, melodramática y desagradable en exceso para esa pequeña franja de público general que logró abrirse al cine oriental, el último largometraje de Fruit Chan navega las aguas del film maldito. Lo cual no deja de evidenciar, en este caso, una virtud encomiable. Nacido a la sombra del film colectivo *Three... Extremes*, donde Chan compartió cartel con el coreano Park Chan-wook y el japonés Takashi Miike, sus productores decidieron que la historia merecía un mayor metraje para enriquecer el desarrollo dramático. No es este el lugar para comparar en detalle ambas versiones –el largometraje de 90 minutos que se estrena en nuestro país y la versión de 37 minutos que integra *Three...*–, aunque es preciso mencionar que la exposición y, fundamentalmente, los desenlaces de ambas tramas difieren radicalmente, siempre en beneficio de la primera.

Mei, mujer mayor de sospechoso aspecto jovial, ex cirujana en la China de los años del aborto obligato-

rio, ofrece a su clientela de Hong Kong el mejor producto para el rejuvenecimiento jamás perfeñado: las empanaditas de feto. (Los *dumplings* del título son un término genérico en inglés y no deben confundirse con los clásicos arrolladitos primavera; los seguidores de la *cuisine* china reconocerán los *gow gees*, suerte de pequeñas empanadas o raviolos que, rellenos de cerdo, pollo o camarones, fritos o hervidos, suelen servirse en los restaurantes como plato de entrada.) Como en los tradicionales relatos morales budistas donde a cada círculo del infierno le sigue otro, aun más profundo y terrible, el relato transita el devenir de la Sra. Lee, otrora estrella de exitosas telenovelas agobiada por el paso el tiempo y el desamor de su marido, el Sr. Lee, cada día más interesado en otros cuerpos, más jóvenes y turgentes. Compartiendo algún punto de contacto con el film *Voraz*, de Antonia Bird, aunque de un tono más reposado e introspectivo, y cercano en esencia a las transformaciones de la carne del mejor Cronenberg, *Dumplings* detalla la iniciación y posterior adicción a los placeres de la carne humana de la Sra. Lee, quien comienza a recuperar tersura, energía y apetito sexual con cada nuevo embrión consumido.

Fruit Chan, en principio un realizador por completo ajeno a los vericuetos del cine de género, a juzgar por su trabajos anteriores (entre otros, *Durian Durian*, *Little Cheung* y *Public Toilet*, los dos últimos vistos en ediciones del Bafici), se acerca a una temática sensacionalista con sensibilidad y un ojo para la puesta en escena que, por momentos, se torna quirúrgica de tan precisa, mientras en otros semeja la del fotógrafo de piezas arquitectónicas, un superficial *eye candy* de colores y formas. Para ello contó con la inestimable ayuda del camarógrafo Christopher Doyle, aquí un poco más contenido que en sus trabajos junto a Wong Kar-wai. Pero es por los carriles del melodrama pasional mórbido, en el retrato de las obsesiones y perversiones carnales donde *Dumplings* acumula méritos. Como en una *soap opera* retorcida y enferma, se suceden las relaciones y cruces entre clases sociales, las traiciones e infidelidades, los amores y odios. Y claro, los abortos, interrupciones de embarazos varios con destino culinario.

Más allá de su presencia en estado embrionario, las posibles interpretaciones sociales sobre la obsesión por la juventud, el culto a los cuerpos estilizados y la alimentación nutritiva –¡ay, esos pollitos en envase natural!– nunca están dispuestas por encima de los personajes como sujetos pasionales. Chan construye un mundo táctil y aromático, es decir, un film que estimula dos sentidos en principio ajenos al medio audiovisual. Claro que las texturas y aromas que convoca no son del todo agradables: la proyección deja un regusto pastoso en las papilas y una sensación pringosa en las manos. Es allí donde la idea del film de horror se hace evidente en toda su potencia: horror al cuerpo, a sus hedores, a su viscoso interior y a su irremediable descomposición. Una película patológica que apela a fobias y miedos tan inconscientes como culturalmente arraigados. Y que probablemente expulse a una importante cantidad de espectadores por las más diversas razones. Tan lejos de la obra de arte como del mero ejercicio genérico, *Dumplings* se propone un ejercicio deforme, bizarro e irregular. Pero ya lo decía Confucio hace centurias: un diamante imperfecto es siempre preferible a un guijarro inmaculado. **[A]**



Dumplings

Hong Kong, 2004, 90'

DIRECCIÓN Fruit Chan

GUIÓN Fruit Chan y

Lilian Lee

FOTOGRAFÍA

Christopher Doyle

MONTAJE Fruit Chan,

Chan Ki-hop y Tin

Sam-fat

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Chung Man Yee

SONIDO Kinson Tsang

MÚSICA

Kwong Wing Chan

PRODUCCIÓN Peter Chan

y Eric Tsang

INTÉRPRETES Ling Bai,

Tony Leung Ka Fai,

Miriam Yeung, Pauline

Lau, Mi Mi Lee, Miki

Yeung.

La vida según los biopics

por Gustavo Noriega



Johnny & June - pasión y locura

Walk the Line

Estados Unidos, 2005, 136'

DIRECCIÓN

James Mangold

GUIÓN Gill Dennis y James Mangold

FOTOGRAFÍA

Phedon Papamichael

MONTAJE

Michael McCusker

PRODUCCIÓN

Alan C. Blomquist

James Keach Cathy Konrad

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Alan C. Blomquist y John Carter Cash

DIRECCIÓN DE ARTE

John R. Jensen Rob Simons

INTÉRPRETES

Joaquin Phoenix, Reese Witherspoon, Ginnifer Goodwin, Robert Patrick, Dallas Roberts, Shelby Lynne.

Si un padre de dos hijos varones tomara literalmente los biopics (viendo *Ray* y *Walk the Line* en seguidilla, por ejemplo), probablemente se aseguraría de que uno de los dos sufra una muerte trágica; al sobreviviente lo incitaría al consumo de algún tipo de droga y así su hijo se convertiría en una estrella pop (de soul o de country o algún otro género, qué más da). El mundo de los biopics es uno de monocausalidades: un pianista llamado Chopin tose y al tiempo muere, a Ray Charles se le muere el hermano y el trauma lo acosa permanentemente pero lo empuja al arte, Elvis le muestra una pastilla a Johnny Cash y la adicción a las drogas es cuestión de algunas páginas de guión: todas son variantes de aquella imagen ingenua que mostraba a Newton bajo un árbol descubriendo la Ley de la Gravedad gracias a que una manzana le caía en la cabeza. Es difícil plantearse la idea de contar la vida de una persona famosa en dos horas sin dar explicaciones simples de los hechos más relevantes. Pero Hollywood ni siquiera se hace la pregunta acerca de alguna alternativa: sin cuestionarse ha decidido montar una fábrica de sacar biografías y al que le toca este mes es a Johnny Cash.

Cash fue un cantante country fallecido en 2003, a los 71 años de edad. No fue un artista más: seguramente fue uno de los más grandes, de los más trascendentes. El título de una compilación de CD, abarcando sus cuarenta años de obra, habla a las claras de sus intereses temáticos: *Love, God, Murder* (Amor, Dios, Asesinato). Si las letras de las canciones se sumergen sin esfuerzo en esos tres misterios, la increíble sonoridad de su voz de barítono les da a esas temáticas la gravedad (no exenta de humor) que merecen. Se vestía de negro, lo que le valió el apodo de "The Man in Black". En el mejor diálogo de la película, su primera mujer protesta por su atuendo: "Parece que fueras a un entierro". "Maybe I am", fue la respuesta de un hombre que cantaba como sabiendo que todos, todo el tiempo, quizás estamos yendo para un entierro. Cash fue conservador y patrioter, como la mayoría de los músicos country, pero al mismo tiempo un revolucionario libertario. Se hizo amigo de Bob Dylan cuando el establishment folk lo detestaba y fue a

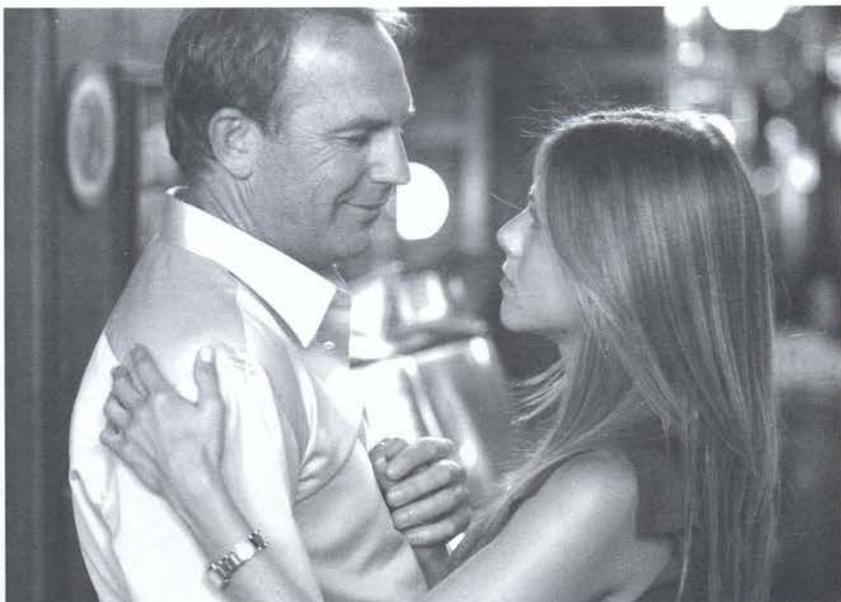
los presos a quienes les habló con más claridad y emoción. Sus discos grabados en vivo en las prisiones de Folsom y San Quentin rebosan de energía, pero no sólo de la suya y su grupo, sino la del público "cautivo", que escucha con fervor canciones que describen con precisión su insoportable estado de ánimo. Los últimos discos de Cash, producidos por Rick Rubin (*American Recordings I a IV* y la caja *Unearthed*) lo conectaron con músicos de rock de una sensibilidad sombría como la suya (no es justamente como esos últimos discos de duetos que hizo el Sinatra crepuscular con gente que detestaba o no conocía). Basta escuchar a Cash cantando "Hurt", de Nine Inch Nails, o "Mercy Seat", la plegaria de un hombre a punto de ser ejecutado en la silla eléctrica, escrita por Nick Cave, o el dúo con Joe Strummer haciendo "Redemption Song", de Bob Marley, para saber que el Hombre de Negro atravesó los géneros y las generaciones para ser el referente esencial cuando uno habla de... bueno, el amor, Dios y la muerte.

Muchas de estas cosas están en la película y, al mismo tiempo, no están. Apresada por la necesidad de contar una historia, de que las cosas encajen en un molde tranquilizador en el que la relación causa-efecto despliegue la clásica historia de ascenso-caída-redención, nada particular conocemos de Johnny Cash. Fue cantante country y algunas de sus canciones escuchamos, simpatizaba con ladrones y asesinos y alguna escena al respecto hay, Dylan es mencionado al pasar y se ve la tapa de uno de sus discos en su estudio. Pero de la oscuridad insondable de una persona siempre de luto que escribió en una canción que "mató a un hombre en Reno, sólo para verlo morir", de eso no hay ni puede haber.

Tampoco está, en *Walk the Line*, la voz de Johnny Cash. De todas las cosas que la película podía prescindir, decidió hacerlo de lo máspreciado, lo más valioso. A los actores los convencen de que pueden hacer cualquier cosa, engordar veinte kilos, adelgazarlos y aprender a hablar en arameo. Joaquin Phoenix canta las canciones de Johnny Cash pretendiendo ser él, como si eso fuera posible. No lo es. Nadie es Johnny Cash, hubo uno y lo perdimos. **[A]**

MacLaine + Costner - Aniston +/- Reiner

por Manuel Trancón



Creo que nunca hubiese ido a ver *Dicen por ahí...* de no ser por Kevin Costner y Rob Reiner. El segundo es también el director de *Cuando Harry conoció a Sally*, una de esas películas que hicieron época. El de Reiner fue siempre un malentendido menor, me doy cuenta recién ahora. Ganó prestigio por varias de sus primeras películas (*This is Spinal Tap*, *Cuenta conmigo*, *Cuando Harry...*). Pero nunca fue una fuerza creativa, sino alguien que dirigió con corrección los guiones y actores que le tocaron en suerte, o desgracia. En *Cuando Harry...* su *timing* en la dirección fue muy preciso sobre todo en acoplar la música, standards de jazz, con las imágenes (habilidad que mantiene en *Dicen por ahí...*). Pero más importante todavía fue la suma de los aportes del guión de Nora Ephron, las actuaciones de Billy Crystal y Meg Ryan, y la música de Mark Shaiman, su compositor habitual. También la fotografía de Barry Sonnenfeld y la melancolía con que iluminó New York a través del tiempo.

Reiner nunca fue un creador sino alguien que tuvo la humildad de permitir que los talentos de sus colaboradores se expresaran. Y eso incluye su aporte más importante a la cultura popular estadounidense: su empresa, Castle Rock, produjo *Seinfeld*. Ya con eso, Rob justificó su paso por este mundo.

Reiner es un director que Andrew Sarris llamaría, con esa capacidad de síntesis que lo caracteriza, "discreto y agradable". No hay nada malo con los directores "discretos y agradables". Es más, el mundo sería mejor si tuviera muchos más de ellos y si películas como *Cuenta conmigo* fueran posibles más seguido. Pero también tendrían que ser acompañados por buenos guiones. Y no dar protagonicos a, por ejemplo, Jennifer Aniston, efectiva cuando es una de seis en una *sitcom* de media hora, pero sus muecas repetidas durante 96 minutos agotan.

Atención: estoy por contar el final, así que si alguien no quiere conocerlo antes de ver la película, mejor abandóneme acá.

Sarah (Jennifer Aniston) está en ese momento de su vida en que debe elegir entre "la aventura" (Kevin Costner) y "construir una vida con" (Mark Ruffalo). Ella

elige al constructor Ruffalo, un plomo. El problema no es Ruffalo en sí. Un grande con esa simpatía descentrada que lo caracteriza y lo hace estar presente y ausente al mismo tiempo. Pero el personaje que le tocó es el menos interesante que hizo de diez películas a esta parte. Y, dato no menor, está compitiendo contra el gran Costner, que ya está de vuelta de todas y acá encima hace de un tipo que está más de vuelta todavía. *Dicen por ahí...* no resuelve uno de los grandes problemas de la mayor parte de las comedias románticas: el casamiento. Y con él llegan la familia, los hijos, el perro, la hipoteca, qué sé yo, cosas así. Es decir, *chau, joda*. Llega la seriedad, se hacen compromisos, la gente se muere de un ataque cardíaco mientras juega al golf y medita sobre cuánto que aumentó el precio de los bienes raíces en Nueva Inglaterra.

Con la caída en desgracia de la aventura, se resiente el ritmo de comedia, que se desvanece casi sin dejar rastros. Y eso es consecuencia directa de los elementos que se cuelan en la historia y desaceleran la película. Entre ellos, el paso de la empatía inicial que recaía en la abuela filosa y medio arpía (Shirley MacLaine) y en el galán irónico (Costner), al novio empalagoso (Ruffalo) y el padre conservador y aburrido (Richard Jenkins). Sarah empieza más parecida a los primeros y termina enlistada en el bando del orden suburbano que representan los segundos.

Hay una escena que es todo lo contrario a *Dicen por ahí...* con su casamiento, vestido de novia, torta, ramo de flores y toda la pelota. Está en *Tener y no tener* de Howard Hawks. Es el final (otro final contado en esta nota, y van...). Lauren Bacall y Humprey Bogart salen juntos del bar, ella contoneando la cadera. Si no me acuerdo mal, la cámara los toma de espaldas, saliendo, mientras los espectadores quedamos dentro. Fin. Pero no van a casarse y tener un montón de hijos, sino a hacer la misma vida de aventuras y peligro que tenían antes, pero ahora juntos. Van a divertirse de a dos, formarán una familia (con un tercer integrante invitado, el siempre borracho Walter Brennan) pero basada en otros cimientos. Eso no logra Rob Reiner en su nueva película, mostrar que la pareja puede ser la aventura de construir una vida con... **[A]**



Dicen por ahí...

Rumor has it...
Estados Unidos,
2006. 96'

DIRECCIÓN Rob Reiner

PRODUCCIÓN

Paula Weinstein, Ben Cosgrove, George Clooney, Steven Soderbergh

GUIÓN Ted Griffin

FOTOGRAFÍA

Peter Deming

MÚSICA Mark Shaiman

MONTAJE

Robert Leighton

INTÉRPRETES

Jennifer Aniston, Mark Ruffalo, Kevin Costner, Shirley MacLaine, Richard Jenkins, Mena Suvari.



Las locuras de Dick y Jane

Fun with Dick and Jane

Estados Unidos, 2005, 90'

DIRECCIÓN Dean Parisot

PRODUCCIÓN

Brian Grazer y Jim Carrey

GUIÓN Judd Apatow, Nicholas Stoller y Peter Tolan

FOTOGRAFÍA

Jerzy Zielinski

MONTAJE

Don Zimmerman

MÚSICA

Theodore Shapiro

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Barry Robison

INTÉRPRETES

Jim Carrey, Téa Leoni, Alec Baldwin, Richard Jenkins, Gloria Garayua y Angie Harmon.

El sueño terminó

por Nazareno Brega



"También tengo presentes a los ricos en apariencia, pero que en realidad pertenecen a una clase terriblemente empobrecida, que han acumulado basura y no saben cómo usarla o deshacerse de ella; en esta forma han fraguado sus propias prisiones de plata u oro."

Henry David Thoreau

Walden o La vida en los bosques, 1854.

La corporación en la que acaban de nombrar a Dick Roberts (Jim Carrey) vicepresidente de comunicaciones se declaró en bancarota y la anarquía reina en el lujoso edificio. Dick persigue, con el ficus de su ex oficina a cuestas, a Jack McCallister (Alec Baldwin), el CEO de Globodyne, para pedirle explicaciones. Jack corre hacia un helicóptero en la terraza y le dice a Dick que en el mercado global algunas corporaciones deben morir para que otras se hagan más poderosas. "Es la naturaleza", dice Jack sin sonrojarse y a Dick se le desfigura el rostro por el desentendimiento cuando atina a preguntar "¿naturaleza?". Jack, ni lerdo ni perezoso, replica: "¿Alguna vez leiste *Walden*? Ahí está todo", ordena a un subalterno que le facilite una copia a Dick y, mientras su ahora ex vicepresidente intenta una protesta medida, escapa en su helicóptero. La cara de Carrey, mientras sostiene el ficus ya pelado por el soplo del rotor de un helicóptero que ve perderse en el horizonte, expresa una desilusión mayor a la de un nene que se desayuna con que Papá Noel son los padres.

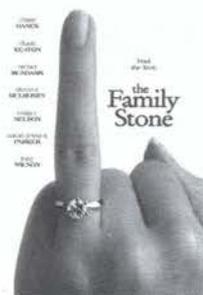
Esta tercera película de Dean Parisot (tras *Todo queda en casa* y *Héroes fuera de órbita*) se mete en la intimidad de esos que a principios del milenio se despertaron del

sueño americano con un baldazo de agua fría. Esta remake de la comedia protagonizada por George Segal y Jane Fonda en 1977 transcurre mientras el villano Bush Jr. aseguraba por televisión que era una época de prosperidad inmensa y no iban a convertirse en una sociedad en la que "el ganador se lleva todo", tiempo antes de las destrucciones masivas de Afganistán e Irak. *Las locuras de Dick y Jane* desnuda la coyuntura de los escándalos de Enron, Tyco y WorldCom (las tres aparecen entre los agradecimientos de los créditos finales), corporaciones donde CEOs canallas como Kenneth Lay, Bernard Ebbers y Dennis Kozlowski maquillaban pérdidas en los balances inventando negocios con empresas subsidiarias, así podían deshacerse de sus acciones a precios desorbitados. Lo peor es que se las vendían a sus miles de empleados, que se enteraron de las quiebras cuando ya estaban consumadas. Dick y Jane son esos perejiles crédulos a los que desclasaron de un plumazo.

Las locuras de Dick y Jane se vuelve una película compleja, y de paso consigue disimular el resultado dispar de sus gags —varios de ellos, montajes musicales—, cuando profundiza en el retrato de aquellos que siquiera tuvieron la oportunidad de caerse de la escala social. Hasta ahí, era casi una comedia rutinaria en la que, una vez más, Jim Carrey canta a los gritos y hace monerías, en este caso "I Believe I Can Fly" de R. Kelly, mientras un ascensor lo lleva a la cima del edificio, donde sabe que lo van a ascender. El histrionismo de Carrey no era tan excesivo desde la segunda *Ace Ventura* y funciona sólo cuando Dick se brota por la desesperación de su situación económica (antes de comenzar los robos declara: "Somos todos como el hombre de las cavernas con su parcelita de tierra, pero ahora conseguí un garrote y voy a tomar lo que necesite"). La película es menos oscura pero mucho más graciosa en la ternura con la que se trata la pareja, como cuando durante el asalto a una cafetería Dick, fuera de sí, le pregunta al empleado por *muffins* dietéticos porque son los que le gustan a ella.

Con ese mismo apego Dick y Jane se relacionan con los empleados domésticos, los inmigrantes ilegales, los que trabajan en supermercados y demás proletarios que aparecen en la película para recordar que, por más que esta sea la historia de quienes despertaron del sueño americano, la mayoría nunca pudo dormirse. Sus personajes ganan profundidad en la interacción con todos ellos sin condescendencia. Parisot tampoco olvida a un pequeño pero no por eso menos temible enemigo: aquellos pares de antaño que hoy miran desde arriba el declive socioeconómico de los protagonistas. Y también retrata con una pincelada rápida a los que, como Dick y Jane, cayeron en desgracia y conviven con la indiferencia absoluta del resto de la sociedad. Ellos viven ensimismados negando la situación que atraviesan, por lo que les es imposible reconocerse como semejantes. Por eso recién sobre el desenlace Dick y Jane finalmente toman conciencia de clase y planean una venganza que beneficie a los pares.

Aun con sus torpezas y limitaciones, *Las locuras de Dick y Jane* es una comedia entretenida que no se priva de denunciar a un sistema que funciona cada vez para menos gente. Aquí no se habla de unas pocas manzanas podridas, sino de un universo que avala aun hoy a una elite corporativa de CEOs que se presentan como gurús poseedores de la panacea financiera, se comportan como celebridades e incrementan sus sueldos en porcentajes inverosímiles. [A]



La joya de la familia

The Family Stone

Estados Unidos, 2005, 102'

DIRECCIÓN

Thomas Bezucha

GUIÓN

Thomas Bezucha

MONTAJE Jeffrey Ford

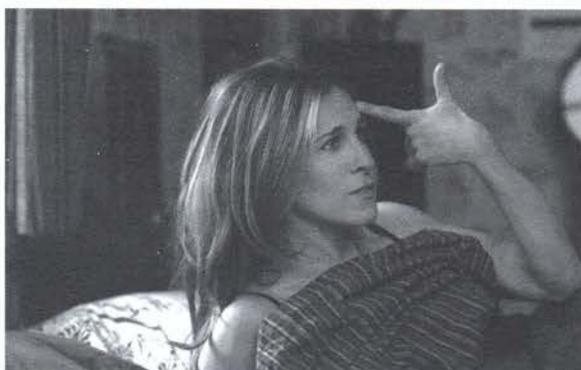
MÚSICA

Michael Giacchino

INTÉRPRETES Claire Danes, Diane Keaton, Rachel McAdams, Dermot Mulroney, Sarah Jessica Parker, Luke Wilson.

La ridiculez informe de la familia

⊕ A favor por **Diego Trerotola**



Navidad demócrata

⊖ En contra por **Ezequiel Schmoller**

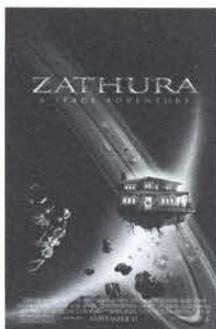


Sin disimular su calidad de *exploitation* familiar navideña, en versión progre pero no tanto, *La joya de la familia* escapa bastante bien del camino fácil de lo más trillado de este subgénero mainstream. Primero, claro, por lo acertado del cast, desde los protagonistas hasta los secundarios, que hacen que la galería de arquetipos de familia numerosa no sea un conjunto de tics, aunque cada uno se construya a partir de una exterioridad indumentaria explícita, como si llevaran uniformes. Las muecas sutiles de estos actorazos hacen que su propia rigidez comience a desaparecer. Por ejemplo, la informalidad extrema y desencantada de los hijos solteros Rachel McAdams y Luke Wilson se neutraliza frente a la precisión y efectividad de sus acciones y palabras. Pero, además de dirigir bien actores, lo que hizo sabiamente Thomas Bezucha es serruchar un drama ordinario con los dientes afilados de la comedia *screwball*, y que esto sea ejecutado con el sigilo suficiente para que el ruido no arruine la efectividad de la operación. Hay resbalones desopilantes, autos chocadores, algún que otro personaje excéntrico de más, secuencias de rapidez narrativa, inverosímiles y bruscos giros de guión: todas cosas que están del lado de la comedia más disparatada. Hay, también, momentos de emotividad oscura, silencios, enfermedades terminales, ojos con lágrimas contenidas que se acercan al drama directo pero casi silencioso. Y, en esta cruce genérica, hay una idea que es harto interesante (para decirlo en chileno): la familia es un lugar donde lo inverosímil no llega nunca a naturalizarse pero es lo que la hace avanzar. Nada de herencias naturales y culturales, de lugar de los acuerdos tácitos, de informaciones genéticas, de dificultades resueltas a partir de la sangre: todo puede entrar y todo puede salir en la familia, nunca está completa ni vacía, siempre es un estado de ridiculez informe. Incluso puede haber lo más odiado, lo que toda nuestra más robustecida cultura nos educó a rechazar: algo casi repugnante que asumimos casi con alegría, como esta película. **[A]**

La *joya de la familia* es algo así como la contracara dramática de *Los Fockers*. En ambas hay un choque entre dos ideologías: la republicana y la demócrata. En *La joya...* la ideología republicana es encarnada por el personaje de Sarah Jessica Parker y la demócrata, en mayor o en menor medida, por la familia Stone. Y todo acontece en un suburbio estadounidense.

O *La joya de la familia* es una cruce de dos seudogéneros: *comedia romántica navideña* por un lado, *padre/madre de familia muriéndose de enfermedad terminal* por el otro. Ambos seudogéneros tienen más de un punto en común: muchos primeros planos y ojos húmedos, más de un abrazo y de un *zoom in*, pianos o violines que acentúan, fuerzan o evidencian estados de ánimo, equivocaciones, arrepentimientos y redenciones y, en parte gracias a lo anterior, un nivel de sensiblería desorbitante. Cada uno de los seudogéneros por separado no suele dar buenos resultados. Juntos son dinámicos.

Supongamos que no se le puede objetar a *La joya...* el bombardeo de situaciones dramáticas por ser algo constitutivo del género. Uno no va a andar quejándose, por ejemplo, de que en los westerns hay muchos desiertos. Supongámoslo, aunque no sea cierto. Aun así, la película tiene más de un problema. El principal es el personaje de Sarah Jessica Parker. A alguien (el guionista, el director, la actriz) se le fue la mano con el nivel de *desagradabilidad* del personaje y, ya en la recta final, no hay vuelta atrás ni gesto redentor que valga. El otro problema es su pareja, Everett, el menos demócrata de los Stone. El menos demócrata y el menos *todo*, porque su personaje no está muy delineado. Sabemos que es ambicioso, porque el personaje de Diane Keaton lo dice como tres veces, pero no sabemos mucho más. Y la cara de nada de Dermot Mulroney, el actor que lo interpreta, no ayuda. Lo mejor son los personajes secundarios, los únicos que brindan a la película algo de vigor y textura. Por lo demás, vaya uno a saber qué le ve el personaje de Luke Wilson al de Sarah Jessica Parker. Claro, el amor es ciego. Y uno de los personajes, sordo. **[A]**



Zathura: una aventura fuera de este mundo

Zathura: A Space Adventure

Estados Unidos, 2005, 113'

DIRECCIÓN Jon Favreau

GUIÓN David Koepp y John Kamps, basada en la novela de Chris Van Allsburg

FOTOGRAFÍA

Guillermo Navarro

MONTAJE Dan LeENTAL

música John Debney

INTÉRPRETES

Jonah Bobo, Josh Hutcherson, Kristen Stewart, Dax Shepard, Tim Robbins.

Family Game

⊕ A favor por Juan Pablo Martínez



Sigue tu camino

⊖ En contra por Nazareno Brega



Zathura es la primera gran sorpresa del año. Se trata del tercer film del actor Jon Favreau como director y su segunda incursión en el terreno del cine "para toda la familia". La primera había sido *Elf, el duende*, que también había resultado una grata sorpresa dos años atrás. En ella teníamos por fin una película supuestamente infantil que podía ser vista por cualquier persona de cualquier edad. Lo mismo ocurre con *Zathura*, con la que también comparte la desgracia de haber sido estrenada aquí solamente doblada al español. Pero ambas son películas muy distintas.

Si *Elf* era una fábula navideña de buen corazón pero sin renunciar a la anarquía que presupone un film con Will Ferrell como protagonista, aquí estamos frente a un cuento de aventuras protagonizado por niños que no tiene de modelo a la saga de *Harry Potter* sino a aquellas inolvidables películas de los 80 como *Los Goonies* de Richard Donner y *Los exploradores* de Joe Dante. Como esos films, *Zathura* no se impone límites, no se autocensura, como sí ocurre con las películas familiares de hoy en día. Hubo una gran involución en cuanto a lo que se puede mostrar o decir en un film familiar. En *Los Goonies* había chistes sobre drogas, y hoy la idea de que un niño en una película familiar diga la palabra "cocaína" —con la honrosa excepción de *Los Osos de la mala suerte* de Richard Linklater— es algo impensable. En *Zathura* hay una referencia al incesto que no sólo es un gran chiste para el espectador, sino también para los protagonistas.

Con un espíritu bien *pulp* que recuerda al ya nombrado Joe Dante, que incluye a unos extraterrestres llamados Zorgons que tienen forma de lagartijas gigantes, se alimentan de carne humana y están creados mediante efectos especiales más bien berretas, y con citas directas al cine ochentoso, como el hecho de tener a Frank Oz haciendo la voz de un robot, *Zathura* es una película repleta de inteligencia y de buenas ideas, con una gran cantidad de momentos de alta gracia. Y encima tiene a David Koepp de coguionista. **[A]**

Zathura puede describirse como "*Jumanji* sin Robin Williams, escrita por David Koepp y dirigida por Jon Favreau". Koepp no necesita presentaciones, pero tal vez algún despistado no sepa que es el guionista más prestigioso de Hollywood (escribió varias adaptaciones para Spielberg y De Palma, entre otros). Mucho menos renombre tiene Favreau, un simpático actor de comedias devenido en promisorio director del género (la gran fábula infantil *Elf, el duende* y la subida de tono *Made* son sus películas anteriores). Esa descripción a las apuradas de *Zathura* suena más que bien, pero el principal problema que aqueja aquí a la dupla Koepp-Favreau es de *timing*: *Jumanji* se estrenó hace ya más de una década.

Esto no sería tan tremendo para *Zathura* si Koepp y/o Favreau hubiesen elegido su propia aventura y caminasen por un sendero novedoso por más que el terreno no sea virgen. Pero *Zathura* recorre casillero por casillero el camino de *Jumanji*. No parece tanto una continuación sino más una traducción literal de aquella jungla ensoñada al espacio sideral. ¿Cómo no sentir deleznable a un film que a partir de un juego de mesa pugna por las bondades de las fantasías y la imaginación de los chicos cuando en lugar de alguna pequeña idea original ofrece juegos de Playstation 2 y Xbox basados en la película? Pero *Zathura* ni siquiera es odiosa, es incapaz de producir furia en el espectador más allá de un berrinche esporádico por todo eso que podría haber sido y no fue.

Una película por encargo que se nota llevada adelante con desidia en piloto automático. El único momento que se eleva de la soporífera medianía espacial reinante encuentra a uno de los protagonistas ordenándole al robot que acaba de otorgarle el juego: "¡Traéme un poco de jugo, perra!". La defensa a la institución familia se realiza aquí con secuencias diseñadas con ese único propósito y no a través de gags como hizo Favreau en *Elf, el duende* o a fuerza de secuencias de acción como escribió Koepp en *Guerra de los mundos*. Menos mal que no está Robin Williams. **[A]**



Un amor, dos destinos

An Unfinished Life

Estados Unidos, 2005. **DIRIGIDA POR** Lasse Hallstrom. **CON** Jennifer Lopez, Robert Redford, Morgan Freeman.

Si miran con atención, el diseño gráfico de los afiches publicitarios de las dos últimas películas de Hallstrom es prácticamente igual (el de su película anterior, *Atando cabos*, también estaba partido en cuatro rostros protagónicos). ¿A qué voy?: a que desde hace algunas películas (exceptuando la muy lograda *Las reglas de la vida*), nuestro director en cuestión no ha hecho más que tender a un automatismo persistente, y ese desgano se traduce en un lastre siempre derivado en edificantes lecciones de vida. Este automatismo, que nos acerca al pantanoso telefilm, incluye los siguientes elementos: alguien que viaja y debe insertarse en territorio nuevo y hostil (Jennifer Lopez, con hija a cuestas en un pueblo del medio oeste americano escapando de su ex pareja) con una historia previa de violencia o dolor (la pérdida de su esposo –hijo del personaje de Robert Redford– y para sumar, es una mujer golpeada por sus posteriores parejas). El pasado irresuelto vendrá a ser resuelto gracias a la ayuda del pueblo anfitrión –que siempre guarda secretos–, lo que habilita una moraleja edificante y una recomposición del equilibrio perdido (los personajes de Robert Redford y Morgan Freeman cargan con una amistad basada en la ayuda mutua más allá del trabajo que los une: Freeman fue atacado por un oso que lo dejó casi paralítico, Redford se ha asilado del mundo y vive como ermitaño).

Si alguna vez los hábiles artesanos, directores de industria, supieron forjar mitos cinematográficos populares, la pregunta a hacerse hoy es qué sucede cuando la artesanía de estos directores de películas populares tiende hacia la comodidad de las marcas (¿de autor?) y no hacia nuevos horizontes. Bueno, la historia de siempre (o de los últimos años), carente de reflexión, es lo que entrega Hallstrom: cada día menos artesano, título que alguna vez se había ganado.

Federico Karstulovich



El juego del miedo II

Saw II

Estados Unidos, 2005, 93'. **DIRIGIDA POR** Darren Lynn Bousman. **CON** Donnie Wahlberg, Shawnee Smith, Tobin Bell, Dina Meyer.

Vi *El juego del miedo* por primera vez dos días antes de ver esta secuela. Lo que me habían vendido como “un thriller atrapante e inteligente” y “un paso adelante en el cine de terror”, a mí me pareció una tontería que empeoraba minuto a minuto y filmada con la estética del programa de TV *El rayo*. La idea podría haber funcionado en otras manos, pero aquí todo era muy arbitrario y tramposo –sí, sí, porque dos personas que están encerradas en el mismo lugar durante seis horas no se van a dar cuenta de que el muerto que está con ellos no está realmente muerto–, y las vueltas de tuerca, que se sucedían cada cinco minutos, eran una más atolondrada que la otra. Y *El juego del miedo II* es exactamente eso mismo, pero muchísimo peor. Hay que decirle a esta gente que los efectitos publicitarios en cámara rápida acompañados por golpes de música efectistas son simplemente feos y no crean miedo, climas ni nada que se le parezca. Y si ya hace años que resulta cansador que cuando un guionista se queda sin ideas empiece a meter las famosas “vueltitas de tuerca” sin importarle lo incoherentes que pueden llegar a ser, el hecho de que se lo siga haciendo –y que gran parte del público lo aplauda– termina resultando irritante.

Porque si en *Criaturas salvajes* de John McNaughton se utilizaba este recurso de manera desfachatada pero con coherencia y espíritu juguetón, aquí sólo se utiliza como instrumento cancherito que oculta una alarmante incapacidad para resolver una historia. El año pasado tuvimos un film como *La casa de cera*, que era algo realmente aterrador e inteligente, que no tomaba al espectador por estúpido, que no necesitaba de efectismos ni arbitrariedades. Pero gran parte del público y la crítica le dio la espalda y se quedó con este cine. Échenles la culpa a Fincher y su cancherismo visual y de guión que rinde frutos podridos como este.

Juan Pablo Martínez



Amando a Maradona

Argentina / Nueva Zelanda, 2005, 75'. **DIRIGIDA POR** Javier Vázquez.

La figura de Maradona desborda de dichos y hechos. Declaraciones polémicas, entreveros domésticos, ascensos y caídas saturan la crónica periodística entre la celebración ruidosa y el silencio anuente. Aunque el título parece anclarlo en este terreno, el documental de Javier Vázquez tiene como único mérito descomprimir esa sobrecarga de *maradonismo* en el aire que siempre presagia tormenta. Tal vez porque gracias al cariño popular que se traduce en la frescura de algunas imágenes la película se aleja de la exaltación desmedida. Las coplas de unos fonderos napolitanos, las cancioncitas desafinadas que las mujeres cubanas le dedican junto al piano son bellas y simpáticas por lo espontáneas –igual que el material de archivo que muestra a sus hermanos cuando niños– aunque exiguas en medio de un trabajo desperejo. Sus muchos defectos: la exhibición de tatuajes como prueba de amor incondicional que se intercala de manera abusiva entre los testimonios de dicción confusa, un problema no menor para un documental basado mayormente en las palabras. A esto se suma un montaje videoclipero que, en una búsqueda de ritmos visuales irreflexiva, deja esas declaraciones a mitad de camino. De este modo desfilan familiares, un amigo de Fiorito, dirigentes de la AFA, la Iglesia Maradoniana y el acoso de la prensa, entre otros personajes y temas, y una excesiva dedicación al “asunto efedrina”, poco justificada en un contexto que sólo recupera el tema de las drogas a través de unos fanáticos que trepan las paredes de una clínica. Basta una secuencia para sintetizar uno de los mayores problemas de esta película: la jugada prodigiosa del segundo gol de Maradona a los ingleses, trabajada con pinceladas impresionistas de videoarte, es una prueba clara acerca de los lugares equivocados en los que el director ha creído encontrar la belleza. **Marcela Ojea**



Los productores

The Producers

Estados Unidos, 2005, 134', **DIRIGIDA POR** Susan Stroman, **CON** Nathan Lane, Matthew Broderick, Uma Thurman, Will Ferrell.

¡Que no...! ¡Que no es una remake del film homónimo dirigido por Mel Brooks en el 68, que de musical tenía poco y nada! Que se trata de una adaptación del musical de Broadway dirigido por Brooks, a su vez basado en el film del 68. Hmmm... Tanto lío para terminar diciendo que *Los productores* versión 2005 no es otra cosa que teatro filmado, de la peor calaña (en la privada de prensa alguien hizo el previsible pero efectivo chascarrillo de "notar" en pantalla las cabezas de los espectadores de la primera fila). Que así y todo las sonrisas logren aflorar y acompañar el resto de la proyección, luego del tedio de la media hora inicial, es mérito exclusivo de la dramaturgia original, del aún afilado lápiz con el cual Brooks escribe sus diálogos. Trabajando a destajo con estereotipos que parecían olvidados (la sueca sexy, el gay mariposón, el alemán que ansía volver a los años del nacional-socialismo) y un diáfano sentimiento de amor y melancolía por una era del *showbiz* que ya nunca volverá, *Los productores* tiene todo el aire del canto de cisne.

Que absolutamente todos los actores se manejen uno o dos tonos por encima de lo recomendable en pantalla, dicho de otra forma, que sobreactúen con total desenfado, también se entronca con lo antedicho: en términos de Dreyer, "en el escenario, el actor ha de tener en cuenta que sus palabras tienen que cruzar las candilejas, el foso de la orquesta y alcanzar el anfiteatro". Que ninguno de ellos tenga gracia para el baile es consecuencia directa de la muerte del musical cinematográfico, y el consiguiente desempleo de esa raza extinta, el actor-bailarín. Pero que en una de las secuencias musicales veamos sólo a través de un espejo inclinado la esvástica que dibujan los cuerpos coreografiados, es directamente criminal: Busby Berkeley debe de estar revolviéndose en la tumba.

Diego Brodersen



La mujer de mi hermano

México, 2005, 88', **DIRIGIDA POR** Ricardo de Montreuil, **CON** Bárbara Mori, Christian Meier, Manolo Cardona, Bruno Bichir, Angélica Aragón.

La mujer de mi hermano, novela homónima del escritor peruano y entrevistador estrella Jaime Bayly, defrauda desde el vamos. Porque como melodrama televisivo que es, y no como el film escandaloso que pretende ser, por empezar debería haber llevado otro título. *El hermano de mi esposo*, tal vez; más no sea porque el centro de esta historia son los desvelos de la protagonista y la frase "la mujer de mi hermano" tiene un sesgo claramente masculino. Lejos de todo esto, la película ni siquiera se toma el trabajo de adoptar un punto de vista, negándose la posibilidad de una "mirada prohibida", que aunque acorde con la trama, hubiera requerido la toma de ciertas decisiones de puesta en escena. Por el contrario, elige un camino extremadamente convencional para abordar lo clandestino: una mujer en problemas con su marido (empresario, metódico, adinerado, "distante", abusador pero... buen tipo) que busca consuelo en su cuñado (un pintor mantenido por su familia, informal, talentoso, "apasionado", mal tipo). En medio de tantos *arque-tipos*, los diálogos no pueden no ser rudimentarios y explicativos, a tono con la estructura narrativa que para cada acción de los personajes tiene una justificación argumental ridícula. ¿Qué tiene que ver que a esta mujer le guste el cuñado con sus deseos frustrados de tener un hijo? Sobre una serie de coartadas morales como esta reposa una lascivia sobreactuada que se despliega en interiores hipermodernos, "finos", despojados, otoñales (no es un decir, hay hojas secas por todos lados). Y en esa pretensión inalcanzable e ingenua de ser lo que no es, en esa mezcla de seudoestilización y torpeza, *La mujer de mi hermano* hasta puede llegar a arrancar una sonrisa. Como si fuera poco, en su papel de cura, el cantante del grupo chileno La Ley imparte lecciones de moral a la protagonista. **MO**



Syriana

Estados Unidos, 2005, 126', **DIRIGIDA POR** Stephen Gaghan, **CON** George Clooney, Matt Damon, Jeffrey Wright, Christopher Plummer, Alexander Siddig.

Luego de la abominable *Sin rastro* (*Abandon*, 2002), Gaghan quiere volver a la etapa Soderbergh. Su segundo film tiene huellas del estilo de *Traffic*, que lo tuvo como guionista. "La corrupción es lo que hace que usted y yo estemos aquí discutiendo", espeta un personaje cerca del final, luego de que nos ha quedado claro que *Syriana* es una película comprometida con tópicos como la doble moral, las ambiciones personales y la adaptación a la ley de la selva. Esa selva que es este film está habitada por un agente de la CIA designado para matar a un príncipe de un país del Golfo, cuya riqueza petrolera es disputada por una compañía china y por intereses norteamericanos. Estos intereses son representados por dos empresas que se fusionan. Dicha fusión es, a su vez, investigada por el abogado de una firma cuya cabeza urde la muerte política del príncipe. Estos conflictos tejen una historia movidiza, que se traslada de un escenario a otro con la misma rapidez con la que sus personajes arman y desarman estrategias y honran y deshonoran su palabra. Sin estilo propio—calquito de *Traffic*, aunque aquí el petróleo sustituye a la droga como adictivo—Gaghan quiere abarcar las tramas que abre, aunque de una manera impersonal y es inhábil a la hora de mostrar el tormento interno de los personajes, sinónimos de cabecitas parlantes de discursos prefabricados. Para encontrar respuestas es necesario hacerse planteos, emprender un camino que colabore a dilucidar lo contradictorio, el origen de la retroalimentación de lo corrupto. Más que cuestionar, la película se pierde en ese vaivén narrativo y visual. *Syriana* es el testimonio de que conectar todas las historias no implica necesariamente conectarse con los personajes, y que comprometerse con universales dilemas es algo más que proponer un puñado de frases sentenciosas. Y ni toda la cámara en mano del mundo puede disfrazar esas falencias. **Milagros Amondaray**

Bambi II, el gran príncipe del bosque

Bambi II - Bambi and the Great Prince of the Forest

Estados Unidos, 2006, 72', **DIRIGIDA POR** Brian Pimental, **VOCES DE** Patrick Stewart, Alexander Gould.

Es probable que, de todas las secuelas para video y televisión que Disney produjo con el objetivo de exprimir hasta la última gota de sus clásicos-clásicos y sus clásicos más modernos, la de *Bambi* sea la primera que le prende fuego al "legado" de la compañía, descuidadamente, por un puñado de dólares. Porque, a diferencia de las series basadas en *La Sirenita*, en *Hércules* o en *El Rey León*, fabricadas con animación televisiva, barata, para que jamás trasciendan ese formato y la programación de media tarde, *Bambi II* se esmera un poco en imitar el estilo gráfico de su sexagenaria antecesora. ¿Para qué? No para lucrar con un mero *loop*, una repetición tópico por tópico de la original con una historia del tipo "y esto es lo que pasó con El Hijo de Bambi" (lo que hubiera sido tonto pero poco dañino, al estilo *Peter Pan 2*), sino para volver en el tiempo, apoyarse en el recuerdo emocional central de quienes la vieron de chicos, y darles una estocada mortal. Sí: *Bambi II* corrige nuestro recuerdo de la muerte de la madre. Como para que sepamos que, después de todo, el cervatillo no sufrió tanto; para explicarnos lo que la primera película pudorosamente reservaba a la imaginación y a la angustia de cada espectador. Una verdadera traición.

Mariano Kairuz

Mi abuela es un peligro 2

Big Momma's House 2

Estados Unidos, 2006, 99', **DIRIGIDA POR** John Whitesell, **CON** Martin Lawrence, Michelle Parylak, Nia Long, Sarah Brown

Mi abuela... era una mala película, pero hay que decir que, comparada con esta secuela, es *El ciudadano*. En esta segunda parte, el agente del FBI que antes se había disfrazado de anciana para hacerse pasar por una tía, ahora debe hacer lo mismo pero para trabajar de niñera de la familia de un sospechoso. El resultado es un film directamente desastroso. No se trata sólo de que los chistes sean malos (¡horribles!) o que sus esfuerzos por dejar mensajes acerca de la importancia de la familia unida den vergüenza ajena. Se trata de que ni siquiera sea narrativamente lógica, de que cometa errores de temporalidad básicos, y de que meta y saque personajes de la nada. Sin temor a exagerar, es posible que si Ed Wood hubiese resucitado y le hubiese tocado filmarla, hubiera hecho algo mejor que este mamarracho inmundito. **Hernán Schell**

La demolición

Argentina, 2005, 80', **DIRIGIDA POR** Marcelo Mangone, **CON** Jorge Paccini, Enrique Liporace, Mimi Ardú, Roly Serrano, Gastón Pauls, Marcelo Mazzarello, Ernestina Pais, Pascual Condito.

Un viejo medio gagá se niega a abandonar una fábrica a punto de demolerse mientras simula que cierra negocios. Un obrero de la empresa demoleadora intenta convencerlo de que deje el edificio. Se caen bien, discuten, sienten empatía, intercambian experiencias laborales... Expresan verbalmente todo lo que esta adaptación de una obra de teatro quiere hacer saber y no puede transmitir sin apelar a la literalidad. En ese pseudodebate, el senil ex gerente siente culpa por haber mirado al costado durante los 70, cuando en la fábrica desaparecieron algunos de sus compañeros sindicalistas. La sorpresa llega cuando el protagonista le responde que mire para adelante ahora porque todo eso ya pasó y debe olvidarse. Pero sorprende aun más que el resto de la película no sea mucho mejor que ese diálogo, aberrante por donde se lo escuche. Asombra más que *La demolición* haya recibido un trato favorable en los diarios. Para terminar de dejar al espectador pasmado, Mazzarello aparece con un pequeño papel -el diariero retrasado del barrio- en la peor interpretación del cine argentino de los últimos años.

Nazareno Brega

Más barato por docena 2

Cheaper by the Dozen 2

Estados Unidos, 2005, 94', **DIRIGIDA POR** Adam Shankman, **CON** Steve Martin, Hillary Duff, Eugene Levy, Carmen Electra.

Más barato por docena 2 repite los chistes, lugares comunes y el sopor de la *remake* que la precede, pero también cuenta con un par de agregados que, a priori, podían darle algo de vida a una película que no disimula su factura en piloto automático. Así, en esta secuela se suman la chispa de Carmen Electra, que en cine no tuvo más que un par de apariciones tan fugaces como entretenidas, y la cordura de Eugene Levy, simpático segundón generalmente relegado a papeles de padre racional en los que igual suele lucirse. Pero incluso ellos se ven insipidos en una comedia atrapada por la chatura que parecen atravesar el otrora divertido Steve Martin y la alguna vez ascendente estrella pop Hillary Duff en sus carreras. Una película completamente ignorable, con la única salvedad de un dato: en manos del director Adam Shankman (también el de *Niñera a prueba de balas*) está la nueva versión del clásico de John Waters *Hairspray* que debería estrenarse el año que viene. **NB**

Valiant

Reino Unido, 2005, 76', **DIRIGIDA POR** Gary Chapman, **VOCES DE** Ewan McGregor, Ricky Gervais, Tim Curry, Jim Broadbent, Olivia Williams.

¡Ay! ¡Qué mala que es *Valiant*! Y eso que tiene la voz de Ewan McGregor en alguna parte menos en Argentina, donde la estrenaron doblada (yo la vi en inglés y doblada, no se preocupen que no empeora en castizo porque no puede ser peor en anglo). Son unos palomitos mensajeros que tienen que cumplir misiones en la Segunda Guerra Mundial. Parodia de la inglesitud, con los chistes más obvios y toscos que se pueden esperar, además plagia un dibujo animado de la Warner y otro de Walter Lantz sobre el mismísimo tema. Pero eso no sería el problema, sino que los animalitos en 3D tienen el mismo problema que los humanos en 3D: no se los cree ni Patoruzito (a menos, claro, como siempre decimos por si alguien se olvidó, que los haga Pixar). Falta de cohesión narrativa o de mínimo *timing* para la astracana (que también lo necesita, *vg. Torrente*), *Valiant* tiene además el problema de que ningún elemento justifica el uso del píxel en lugar del pincel. Bueno, ya está, se cansaron de que lo diga número a número, pero es cierto, qué tanto. Iba a hacer el chiste de que si "cine inglés" es una contradicción en los términos, *Valiant* demuestra que también lo es "animación inglesa". Pero por suerte existen Aardman y Wallace y Gromit para desmentirme. **Leonardo M. D'Espósito**

Detective por error

The Man

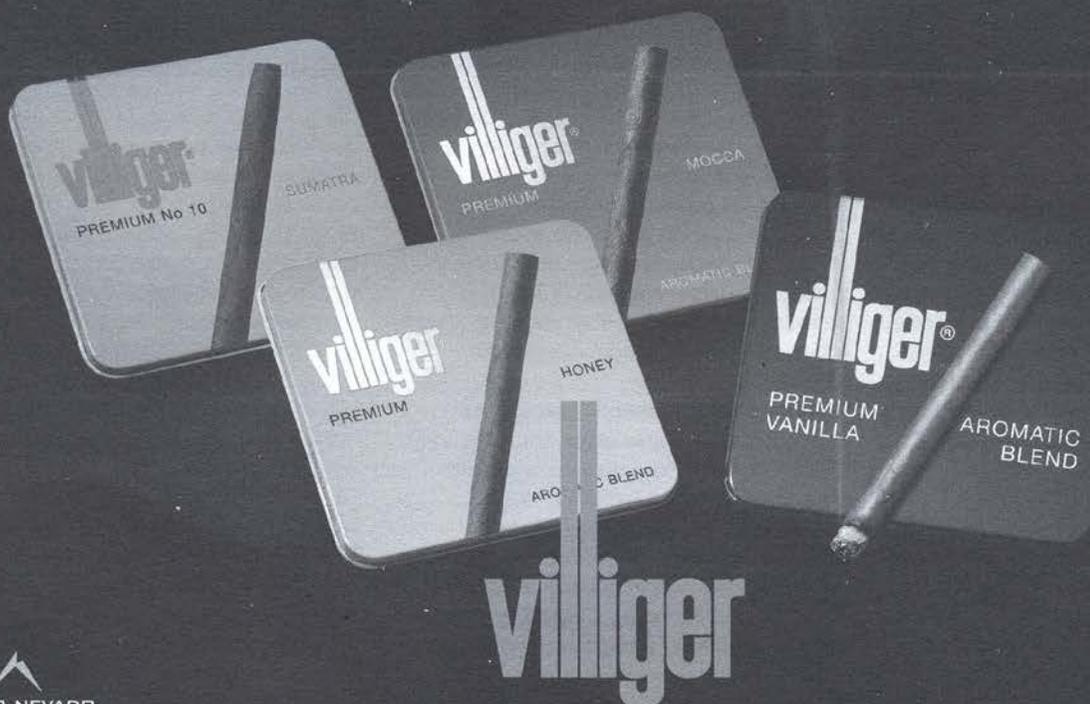
Estados Unidos, 2005, 83', **DIRIGIDA POR** Les Mayfield, **CON** Eugene Levy, Samuel L. Jackson, Luke Goss, Miguel Ferrer.

Aquel genial Eugene Levy que deslumbró en las películas de Christopher Guest y se volvió una cara conocida al interpretar al padre del protagonista en *American Pie*, protagoniza este bodrio estrenado apenas una semana después de *Más barato por docena 2*, otra bazofia en la que participó. En este primer protagónico alejado del ala protectora de Guest, interpreta a un parlanchín vendedor de productos odontológicos que por un malentendido se cruza con Samuel L. Jackson, que compone a un detective tan callado como desconfiado, en un oscuro caso de tráfico de armas. Esta síntesis argumental rebuscada busca justificar una *buddy movie* cuya única gracia reside en el intento de evocar ese costado reaccionario del policial tan típico de los 80, aunque carente de la gracia y complejidad de, por ejemplo, *División Miami*. *Detective por error* es un disparate sólo por la cantidad de situaciones y gags forzados que se aglutinan a lo largo de la casi hora y media de película. **NB**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	Álvaro Arroba Letras de cine España	Jorge Ayala Blanco El Financiero México	Jorge Bernárdez subjativa.com.ar	Nazareno Brega El Amante	Ricardo Cota criticos.com.br Brasil	Leonardo M. D'Espósito El Amante / Perfil	Diego Lerer Clarín	Miguel Peirótti La voz del interior	Josefina Sartora cineismo.com.ar	PROMEDIO
Dumplings		7			9	8				8.00
El increíble castillo vagabundo	6	8	9		8	10	7	10	4	7.75
Triple agente	9	8			8	8	7		5	7.50
Munich	8	6	8	4	7	8	7	9		7.13
Encuentro de amor		9							5	7.00
Secreto en la montaña	6	7	7	8	7	6	6	8	5	6.67
Orgullo y prejuicio		6	7	7	6	6		7		6.50
Las locuras de Dick y Jane		5		6	6			6		5.75
Syriana	3	7	7	4		4	8	8	4	5.63
Los productores		6	8		5	5	3	6		5.50
Un amor, dos destinos		5	6	6		5				5.50
Zathura...		5		4		7	6	5		5.40
Johnny & June...	5	6	8	5		2	5	7	5	5.38
El juego del miedo 2		6	7	2		4		6		5.00
Valiant		5		5	6	3		6		5.00
La joya de la familia		5	6	6		4	4	4		4.83
Dicen por ahí		5				6	5		3	4.75
Bambi II...		5		5		4		2		4.00
La mala hora			3	1	8	4	4			4.00
Amando a Maradona						1	5	5		3.67
Detective por error		5		3		3				3.67
Mi abuela es un peligro 2		5		5	2	2				3.50
La mujer de mi hermano		4				3	2	4		3.25
Más barato por docena 2	3	5		1	2	2		4		2.83
La demolición				1		1			2	1.33

Tradición artesanal en la elaboración
del mejor cigarro suizo.



fotos: del quercio


CERRO NEVADO
DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO

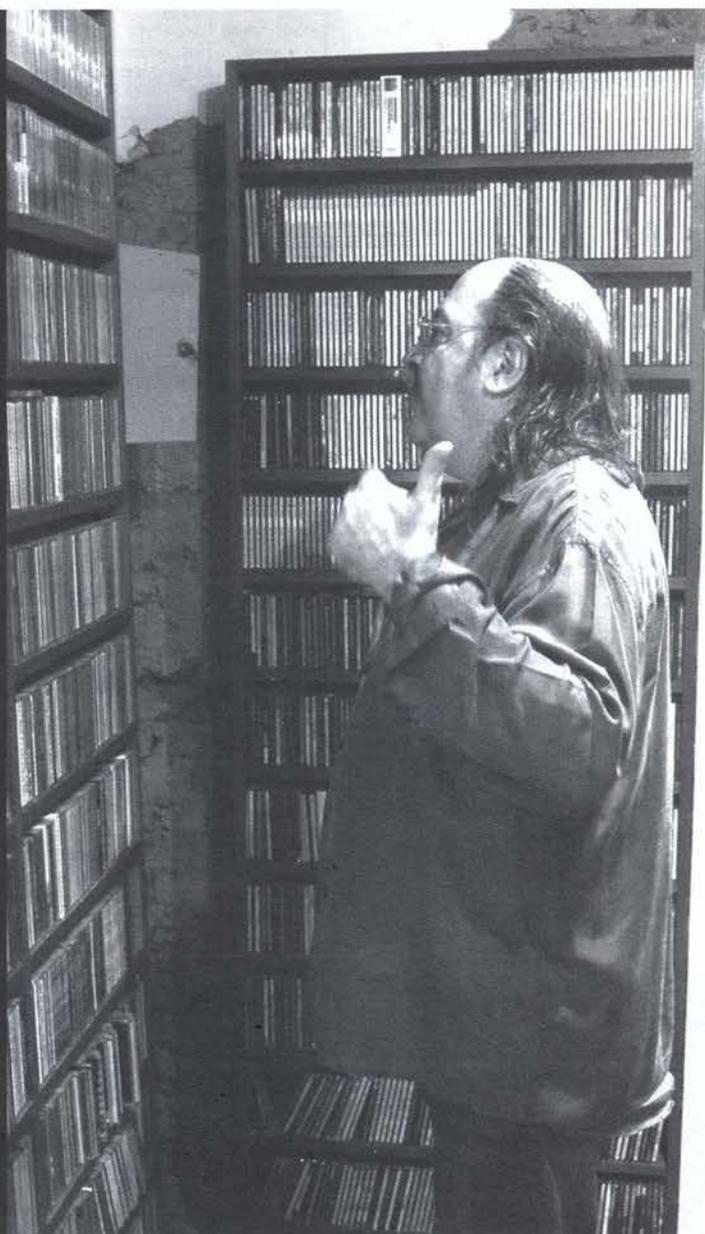
www.cerronevado.com.ar

IN LOVE WITH TOBACCO

“Yo he visto de todo”

Una tarde con un cinéfilo que creó el rock nacional.

por **Gustavo Noriega y Javier Porta Fouz**



I. El cine y Litto

“Yo veía doce películas por semana, y sabía los nombres de los directores, de los guionistas. Nosotros discutíamos de Howard Hawks, de Fred Zinnemann con mi viejo, mi vieja y un amigo. En ese momento tenía 13 años. No había de qué hablar un domingo, y no pasaba nada en Rosario en esa época, no teníamos dónde ir. Entonces nos poníamos a jugar los juegos de chicos, ¿viste? A ver de qué distribuidora era la película (*risas*). Entonces, mi amigo Marchetti me decía: ‘La sangre siempre es roja’, ‘Sí, de la Organización Rank’. Era de tanto leer los programas.

“En el cine al que íbamos, los lunes daban tres películas, los martes otras tres, los miércoles otras tres y de jueves a domingo, otras tres, pero más nuevas, estrenos. Ahora, las doce que veíamos estaban en una altura de *Fuga en cadenas* con Tony Curtis y Sidney Poitier, *El expreso de Von Ryan* con Frank Sinatra, *Duelo de titanes* de John Sturges,

esas eran las películas. Y hay que ver lo que eran las de relleno. Por ejemplo, nosotros fuimos a ver *Vamos al twist* (*Hey Let's Twist*); cuando la estrenaron, la vimos con este amigo mío trece veces. Pero lo terrible es que, como daban tres, vimos las otras dos también (*risas*). ¿Sabés cuál era la segunda? *Infierno 17* (*Stalag 17*) de Billy Wilder.”

GN: Ah, mirá vos, menos mal (risas).

Pero quiero decir que ahora es una broma cómo lo contamos, pero saber que a los 13 años viste *Infierno 17* de Billy Wilder...

JPF: Trece veces...

...y ahora viene un pendejo a decirte si viste *El Hombre Araña* (*risas*). Como si uno estuviera perdiendo el tiempo en la vida, ¿no? (*risas*).

Pero lo que veíamos nosotros siempre estaba acompañado de algo, de una épica, de buenos artistas, incluso de buena música, de buenos guiones. Íbamos a unos cines

que eran muy pesados, viste, porque no entraban mujeres en esos cines. Eran tres cines: el Sol de Mayo, el San Martín y el Belgrano. La única dama que entraba era mi madre, Martha. Y nos conocían del ambiente porque mis viejos eran músicos. Éramos muy bohemios, nosotros. Entonces vivíamos en esos cines, sabés, ni nos cobraban, entrábamos ahí. En esos cines vos podías comer, tomar alcohol, fumar, salivar. Vos agarrabas y te traías un vaso de vino, te prendías un faso, veías tres películas. Cuando vivía en México, en la época del exilio, la Cinemateca abría a las 8 de la mañana. Y son tan exagerados los mexicanos que, por ejemplo, la semana de Humphrey Bogart... daban 63 películas. Todo lo que hizo. Entonces yo iba a la primera función, a las 8 de la mañana, y en un momento pasa un tipo caminando que es Humphrey Bogart, y eso era lo único que hacía en la primera película. Y el ciclo de Alfred Hitchcock... Lógicamente, las prime-

ras películas son mudas. Entonces un día fui a ver una que es de las primeras con audio. Una película muy quieta, que ya te das cuenta de que es muy antigua. Estaba llena la salita de 200 personas. Y empieza, toda en inglés, sin subtítulos, y como son maníacos que van a ver completa la filmografía... te la han prometido y la vas a tener. Vos sabés que a los veinte minutos el quía que la está proyectando sube un poco el cuadro. Había puesto mal el cuadro, el hijo de puta. Y aparecieron los subtítulos. Y las 200 personas hacen "ahhhhhh" (*risas*). Nadie entendía un carajo de lo que estaba pasando en la película pero tampoco nadie decía nada para hacerse el "entendido". Bueno, ese lugar hermoso se quemó hace más de diez años, y perdieron casi todo. Ahora construyeron una nueva Cinemateca; hace unos años anduve por ahí.

GN: Y aparte del cine clásico americano, que se nota que es tu gran pasión, ¿te abriste a otro tipo de cine?

Sí, sí, yo he visto de todo.

JPF: Tenés un disco dedicado a Truffaut, así que...

Me gusta de todo. Lo que pasa es que, por un lado, tengo como formación con mis padres lo del cine clásico norteamericano, thriller y western y películas de piratas... Tengo todo eso. Lo que me falta, lo busco. *El pirata hidalgo, El halcón y la flecha, El cisne negro*, todo eso tengo. Después, otras cosas de cine, con lo que más me identifico en cuanto al historial, tienen que ver con lo que llamo el cine de inmigrantes en Nueva York. Coppola, Scorsese, Brian De Palma, Bob Rafelson, aunque ahí, si querés meter a Woody Allen, también. No sé, me parece que el arquetipo de este tipo de películas es lo más parecido al héroe que nosotros podemos vivir en Buenos Aires. Aun para mí, que encima no soy porteño. Siempre me parece que esos personajes están en Rosario, en Montevideo o en Buenos Aires. No los siento tan distantes como otras películas que a lo mejor aprecio, pero me doy cuenta de que es una película danesa o americana, con un tipo de cultura a la que no tenemos acceso. Creo que tiene que ver con que estos directores son hijos de inmigrantes, de tanos, de judíos... Tiene mucho que ver con eso. Después tuve mi época también del cine europeo, del neorealismo italiano; eso veíamos mucho con mis viejos. También tuve mi época adolescente del cine de la "nueva ola" francesa, que un pedacito lo vi en Rosario, en cineclub, y el resto lo vi acá. Yo conocía no solamente a Truffaut, Godard, sino a Alain Resnais, Chabrol, Alain Jessua (que tenía aquella tan buena con Charles Denner, *Vivir al revés*), toda esa cantidad de tipos que salieron en ese momento en los 60. Personalmente, el tipo que más me gustó, que siempre lo sentí

como siento ese cine de inmigrantes de Estados Unidos, es Truffaut, que debe ser por las temáticas, románticas, idílicas, qué sé yo qué. Me gustaron las primeras películas de Godard, pero su búsqueda progresiva de querer hacer un lenguaje cinematográfico cada vez más moderno y abordando lo social, a veces en otras películas me aburrí o no me interesó. En cambio, alguna película a veces subestimada de Truffaut es una maravilla, sigue siendo sensible. Por ejemplo, vi como diez veces *La sirena del Mississippi*. Por supuesto, encontré docenas de personas que se embolaron, y a mí me agarraba un ataque. Yo iba al otro día a lo de alguien y decía: "Ayer me pasó una cosa en la vida", y el tipo me miraba como si estuviera loco. La recomendaba y al tipo no le gustaba, yo quedaba como un pelotudo. *Las dos inglesas...* cómo lloré con esa película. No sé, a mí esta cosa de Truffaut de la búsqueda, la pérdida, el desencuentro y la búsqueda de nuevo, siempre me ha llegado mucho.

II. La música de cine

"Hice unas veinte bandas de sonido. Algunas muy afortunadas, pero, claro, cuando te encontrás con un director al que además le gusta la música. Las que hice con Eduardo Mignogna (*Evita, Flop*) o César D'Angiolillo (*Matar al abuelito*). Pero después te encontrás con tipos que no tienen la menor idea de música. O en una de esas viene uno y te dice: 'Mientras escribía la película estaba escuchando Vivaldi, así que quiero que me hagas una música así'. ¿Qué tiene que ver eso? (*risas*). "A mí me gusta hacer una banda de sonido donde trato de buscar una tímbrica que sea atemporal. Hay una película de un tipo que falleció, Roberto Denis, que se llama *Luna caliente*, con Federico Luppi. Bueno, Luppi está en todas porque yo, de veinte que hice, él estuvo en veintiuna, y diciendo 'la puta que te parió', siempre lo hacen insultar. La vez pasada lo encontré y le dije: 'Che, siempre trabajamos juntos y vos siempre estás puteando' (*risas*). Entonces el tipo me pide la música... La película tiene unos errores extraordinarios, además de escenas muy largas, y nada de síntesis. El compaginador era D'Angiolillo, con quien ya veníamos de haber hecho *Flop* y la de *Evita*. Estábamos contentos, ese tiempo fue lindo, todo. Pero, claro, Denis era buen tipo, pero se olvidaba las cosas que me decía. Entonces uno, de comedido que es, metía mano. Yo le pedí por favor al tipo que me dejara entrar en la moviola, para meter la música bien. ¿Y vos sabés que el tipo no iba? Yo me juntaba con D'Angiolillo y le cortábamos partes. Yo decía: 'Eso ahí no, está largo' ... Le cortamos como veinte minutos."

JPF: ¿Y acá, qué músicos de cine o directores te gustan cómo manejan la música?

Me gustaron pastiches. Digo "pastiches" porque son conglomerados armónicos que aparecen, masas orquestales que no sé qué son, muy mezcladas. El de *Gatica*, que no sé cómo se llama; es un chico joven muy bueno. También he escuchado buenos leitmotiv de Leo Sujatovich o Lito Vitale.

JPF: Iván Wyszogrod hizo la música de Gatica. Justamente, creo que acá uno de los pocos que tienen una obra importante con respecto a la música es Favio.

Sí, ese. Después, muchas cosas que escuchó, parece que pusieron un discjockey. "Poneme un rock y ahora esto para que levante, esto para que baje." Pero la música de cine es muy, muy subjetiva. No sólo se trata de un buen músico y un buen director de films. Para mí se trata de que ambos amen las dos cosas y logren esa interdisciplina artística. A veces tengo films donde he escrito la música "obligato" que le llamamos... por ejemplo, en *Flop*, que como es una parábola sobre Florencio Parravicini, transcurre en los años 20. Por eso escribí en algunas situaciones del vaudeville, un fragmento de zarzuela, una tarantella y hasta una jota muñeira. Pero de pronto aparece una textura armónica llena de modulaciones que nada tiene que ver con los años 20. Eso para mí es la real música "de fantasía" que también lleva el film... Vale decir, lo que se está imaginando el espectador, soñando en la oscuridad de la sala (*risas*). Vos sabés cómo hacen muchos afuera, ¿no? (los músicos de cine), porque, bueno, son chismes profesionales, no son cosas que uno pueda aseverar, porque a muchos de estos tipos no los conozco. Sé que algunos tienen un equipo de gente laburando, orquestadores, copistas, estilistas... Entonces un tipo les escribe el 80% de la orquestación general, y el autor le pone el sello de una manera armonizada, con su reconocible estilo hasta el final, final. Es como si yo en mi próximo disco estoy tan ocupado que le pido que cante o toque a un tipo que lo hace parecido a mí, es lo mismo. Algunos tipos, de los famosos, como Ennio Morricone... Yo tengo, qué sé yo, setenta bandas sonoras de Morricone. Hizo más de trescientas. Es imposible a nivel tiempo reloj... De esas setenta, hay veinte que son Morricone puro, puro, pero el resto... *El profesional* parece que la hizo Sofovich (*risas*). Después, bueno, *Érase una vez en América, La misión*, son divinas... Está buena *Lobo*, y *Bugsy* también.

JPF: Y de los músicos actuales de películas, ¿cuáles te gustan?

De los actuales me gusta Rachel Portman. Me gusta mucho la banda de sonido de *Pinocho*, la versión alemana que tiene cuatro temas para niños de Stevie Wonder, con



Un ambiente lleno de DVD, longplays, CD e instrumentos.

ese corazón de Stevie Wonder que me mata, y la música instrumental de Rachel Portman, divina, bien hecha, muy buena. Después me compro bandas sonoras de películas que me gustan, por ejemplo, *Braveheart* de James Horner o *El día del delfín* de George Delerue. Desgraciadamente no hay hoy día tantos compositores románticos como eran Bernard Herrmann o Max Steiner o Korngold, ni hablar eso... y tampoco se dedican esos presupuestos con los que podías utilizar gran orquesta. Sólo algunas en Estados Unidos, las de John Williams y mega producciones. Pero esas texturas ya no tienen el mismo efecto impactante creativo. Muchas suenan con la misma tímbrica de algunos cortos publicitarios sobre un nuevo auto que te pasan antes del film.

III. Polémicas

"Nosotros tenemos una cosa acorde al tiempo este que vivimos, donde es tan complicado todo con los monopolios, con todos estos atorrantes que hacen estas cosas de mierda, de tan mal gusto. Pero en Meloepa tenemos una cosa como 'capital' que es muy buena: la capacidad de organización. Tenemos una infraestructura, que nos ha costado penas y lágrimas, y podemos hacer lo que nos gusta. Te cuento una anécdota porque va al tema. Nosotros hicimos el aniversario por los cuarenta años de Los Gatos Salvajes, ¿viste? Mi grupo de adolescencia, imagínate. Entonces yo accedí porque la

Secretaría de Cultura de Rosario bancó todo y no tuve que meterme en *business* con nadie, que siempre perdés algo. Casi todos los grupos que se juntaron, se pelearon. Entonces dije: 'Yo reúno a mis compañeros si tienen ganas de tocar y están bien'. Y estaban todos bien. Canosos, con panza, pero bien. Bueno, hicimos dos ensayos y sonaba como la puta madre. La Secretaría de Cultura se portó muy bien. Nos pagó la cifra que pedimos por recital, los afiches, ayudaron para editar el libro, el disco, el DVD, todo. Hasta ahí, vamos. Entonces mi hija empezó a alquilar cámaras, cinco cámaras Beta, y filmó (con Alejandro Siskos y amigos) todos los conciertos, para hacer un film documental más adelante y un DVD antes. En ese momento teníamos la posibilidad de sacar el DVD con una revista, como se acostumbra ahora. Pero sucede que la mayoría del material que publican es recontra viejo y está recontra amortizado, entonces pagan 10 centavos de derecho. No podés trabajar así si estás haciendo una producción nueva y, encima, sos independiente. Además, no sólo es cuestión de dinero. Sos independiente porque querés conservar hasta el final la estética de tu idea, de tu producción. Por este tipo de razones muchas veces sacrificamos no llegar a más gente. Con los discos es exactamente igual. Suponte que llevamos gastados aproximadamente 50 mil mangos en filmación por Los Gatos Salvajes. Es muy difícil recuperarlo a la brevedad. Pero si lo negociás a cam-

bio de que pueda transformarse en un producto más masivo, lo perdés. Muy simple. ¿De qué te sirve ser famoso si no te conoce nadie? (risas). Finalmente accedimos a publicar el DVD (el concierto completo) con nuestra entera producción artística, pero con una venta que se realiza a partir de la revista *Caras y Caretas*, lugar donde el primer resguardo y preocupación fue para el producto artístico. Con material de otros días se está armando un especial de Los Gatos Salvajes que en mayo proyectará el canal Volver, y el resto del material queda para el film documental, que tendrá muchas entrevistas y aventuras, así que pensamos que se terminará este año para que se vea en cines durante el 2007.

"Yo lo que no tengo claro es lo siguiente: es muy difícil conseguir licencia de bandas sonoras acá, porque no ha sido habitual. Conseguí en el comienzo de Meloepa una licencia, pero porque lo volví loco al dueño, que era un francés. Nadie le daba un peso acá. Lo convencí de que, si no tenía un mango de nadie, por lo menos me diera la licencia de las bandas sonoras, y algo cobraría. En realidad, yo tomé las bandas sonoras y las edité en cassette, en el año 90, de puro gusto para mí, porque amo el cine, ¿sabés? Edité la música de Fellini, Pino Donaggio, lo de Brian De Palma, Hitchcock, Truffaut, y vendimos 40 o 50 cassettes de cada uno. En Meloepa lo único que teníamos que no fuera música del Río de la Plata -tango, folklore, jazz, fusión, lo que yo produzco- era

música de cine porque me daba un gusto. Edité como 15 o 16 bandas sonoras, siempre perdiendo. En el medio de esto, como si Dios hubiera dicho "Litto, tendrás tu sello", a mí me correspondían, durante esos cuatro años que tuve la licencia, todas las bandas sonoras de este sello francés. Entonces estrenan en Buenos Aires una película española, que yo no la quise ver entera, y también nos pertenecía la banda sonora, y mandamos a hacer 200 cassettes como para compadrear que nos pertenecía, y terminamos vendiendo casi 300.000 unidades.

GN: ¿Las cosas del querer?

Exactamente (*risas*). Fue la única vez que Melopea estuvo en el primer puesto del ranking de ventas. Sí, los de las compañías *majors* decían: "¿Quiénes son estos hijos de puta de Melopea?" (*risas*). Cuando empezó a bajar la venta, sacamos *La sociedad de los poetas muertos* y vendimos 60.000, y cuando empezó a bajar esta, sacamos *Ghost* y vendimos 30.000. Te lo juro, con toda esa plata, pero hasta el último centavo, produje veintipico de álbumes de músicos argentinos y uruguayos que hasta hoy en día no recuperé el dinero, y compramos un departamento para que Melopea tuviera un espacio físico. Fue como un regalo del Cielo.

GN: ¿Qué opinión tenés respecto al tema de los veinte usuarios a los que les hicieron juicio por bajar canciones?

Mirá, primero te digo una cosa. Si los discos costaran más baratos, nadie querría ir al *top manta* y comprar... No están bien hechos, digo, comprimidos, más las fotocopias, bueno, okay, escaneás, pero no me rompas... Un disco mío no te lo vas a bajar, sale 18 pesos, no 30 pesos. Creo que las cosas que se piratean más son las de gran venta masiva. Lógicamente, no estoy de acuerdo con el pirateo. Pero pienso algunas cosas. Los CD cuestan muy caros. Y algunas compañías deben estar perdiendo fortunas. Por ejemplo, la BMG (ex RCA), que sigue eternamente publicando los álbumes legendarios de Los Gatos, debe perder mucho. Yo no pierdo tanto. ¿Sabés cuánto cobro por cada disco que se vende de Los Gatos? Cuatro centavos cobro, querido.

JPF: ¿Cuatro centavos?

¡Te lo juro por mi hija! Ahora voy a escribir un artículo para *Caras y Caretas* sobre esto. Cuatro centavos. Y los tipos se quejan de que les roban. Claro, les roban a ellos, si yo no cobro nada. Además, hay ediciones internacionales de algunos álbumes que jamás las cobrás. Se trata de leoninos contratos que todos firmamos alguna vez de adolescentes, contratos que parecieran redactados por Drácula (*risas*).

GN: O sea, esto al último que protege es al artista.



"En esos cines vos podías comer, tomar alcohol, fumar, salivar. Vos agarrabas y te traías un vaso de vino, te prendías un faso, veías tres películas."

"Si los discos costaran más baratos, nadie querría ir al *top manta* y comprar..."

Al último. Y te digo otra cosa, el monstruo de lo que está pasando, lo mismo que está pasando con todo el mercado discográfico, que las mayores cadenas, comenzando por Musimundo, compran a consignación... ¡Consignación! ¡Un disco! Eso lo inventaron las cuatro *majors*. Claro que está mal lo del copiado. Yo personalmente pierdo derechos de autor, los royalties de artista, todo eso. Ahora, no creo que la solución sea una penalización. Creo que tiene más que ver con una cuestión de no especular tanto y tener otra educación. Este mercado lo destrozaron, y nunca se caracterizó por la solidaridad. Un sello independiente es visto como si uno fuera un "subversivo". Nunca lo entendí.

JPF: Pero además lo que se baja no es tu disco. El que quiere tu disco, va y se lo compra. Lo que se baja industrialmente son los éxitos.

Claro, claro, pero esa es la trampa. Las compañías, el 95% de su energía de producción, para llamarlo de alguna manera, lo que hacen está dentro de ese material, por eso reaccionan tanto. Vos viste que hay una moda así, subsocial, donde a los adolescentes les importa más lo que se bajaron y copiaron que ir a comprar aunque tuvieran el dinero. El otro día, un adolescente me mostró que se copió cuarenta cositas... Ni en mi próxima reencarnación yo le compraría alguno de esos discos a alguien (*risas*). Nadie se baja un disco de Miles Davis así. Está bien que ellos tomen sus recaudos, ojo, porque los está afectando en esos *hits* que ellos sacan. Lo que pasa es que esos *hits* venden 200, 300, 400.000 discos, y 100.000 se los sacan por el pirateo. No sé si el 40%, pero está bravo, ¿viste? Pero también tienen que comprender lo que están discutiendo. Hacer esta payasada, que yo veo que agarran a un pibe y le ponen esposas porque copió unos discos, es una mierda. Escuchame, la última vez que estuvimos en México tocando, la policía encontró en un edificio muy cerca de la Casa de la Moneda, el lugar donde operativamente tenían dentro del edificio abandonado, diez máquinas, pero de las grandes, de copiar. Entonces entraron y había 1.200.000 CD copiados. Cuando entraron para hacer el secuestro de esto, los tipos que estaban laburando sacaron sus ametralladoras y hubo una balacera de dos horas, porque esto ahí pertenecía al narcotráfico. Eso me parece que es distinto a ir, como la vez pasada, que un conocido que yo tengo lo fueron a buscar al Parque Rivadavia y lo llevaron con esposas porque había copiado un disco que no se consigue de Genesis (*risas*).

IV. Tango feroz

JPF: ¿Qué pasó con eso de Tango feroz, que fue toda una historia en su momento, que no se usó "La balsa"?

Ah, sí, tuve una discusión con el director este, Marcelo Piñeyro, muy fea. Bah, no una discusión, el tipo se portó como el culo conmigo, ¿no? Porque me dio un libro que se llama *La balsa*. Ese es el libro original de *Tango feroz*. Y claro, imaginate, es muy simple. Si yo te digo "voy a hacer una película", "¿Cómo se llama?", "*Yesterday*", y empieza con "*Yesterday*, lalala". Se me ocurrió a mí, te digo. Pero vienen los Beatles y me dicen "no". Entonces el tipo me dice que se le ocurrió esta película, y yo le digo: "Mirá, es una historia que protagonizamos nosotros, yo quiero saber qué es. A mí también me gustaría hacer una película sobre mi vida". Entonces, cuando él me dio el libro este, que por suerte me lo guardé, donde la cantidad de cosas que están mal y las cosas peyorativas son muchas... no se pueden comprender las cosas que decía. Entonces le digo: "Disculpame, está todo mal... Está bien, hacelo así, pero borra eso de un grupo que se llama Los Gatos, un músico que se llama Litto, y tampoco te doy el tema ni nada, yo no quiero participar en una cosa que es apócrifa de lo que ha sucedido". Entonces el tipo me dice: "Litto, no me podés decir eso porque ya tenemos el préstamo de coproducción y en 14 días tenemos que entrar a filmar, yo no puedo suspender esto. Cambiale lo que quieras al libro, yo no puedo dejar de filmar". Y le digo: "Mirá, no me pongas en ese compromiso porque yo no quiero ser Tato, yo no quiero ser censor tuyo. Vos la investigación que hiciste, y con la gente que la hiciste, te la comiste, disculpame". Es como si la biografía de John Lennon la escribiera Neustadt. La de *Tango feroz* la escribe Aída Bortnik, que en la vida estuvo en La Cueva ni nada. Digo, ¿cómo se le ocurre al tipo la vida de Tango, Los Gatos, Moris... Aída Bortnik? En este país, encima que lo político y social que pasó está todo tan mal contado, ¿el rock también está mal contado? El tipo me dice: "Bueno, bueno, yo no puedo perder tiempo, ¿de qué cifra estamos hablando?". Le digo: "Vos estás equivocado, no se trata de dinero. A mí me parece que una película que se llama *La balsa* y que cuenta las aventuras que nos han pasado con el éxito que tiene esa música, cada vez más, es un hecho comercial que, si mañana se me ocurre y busco un productor, ¿sabés cómo la hago? No la he hecho porque yo soy así, pero no me vendas a joder. ¿Y por qué vos vas a usufructuar una parte de nuestra vida, y encima contándola mal? Entonces, no es un problema de guita. Es más, no quiero ganar un mango. Hací tu película, hacé tu interpretación de la realidad". Entonces el tipo se las tomó, cambió el título de *La balsa* a *Tango feroz* y puso toda la energía en hacer un mito de Tango, con toda esta cosa que no hay que ser ningún psicólogo para saber cómo le puede pegar en el plexo a un adolescente.

Del héroe romántico, que busca tanto la verdad que muere. Y bueno, yo me la banqué, sabiendo que el tipo me iba a tirar por todos lados. Pero me quedé tranquilo porque tampoco me interesa tener que explicar la verdad publicitariamente. Yo sé lo que hice, lo que hago, estoy conforme con lo mío. Y lo que hice fue negarme a alguien que no sabe lo que hicimos nosotros. Y lo que hicimos nosotros, te guste o no te guste, es una cosa súper importante para la historia de varias generaciones, mínimamente tenés que tener un poco de respeto.

JPF: Y esa película sí que hizo guita.

GN: Y la banda de sonido, también.

Pero vos fijate, cómo es el cielo, ¿no? Yo siempre digo eso, porque por ejemplo hay cosas injustas en el mundo, políticas, sociales, y uno dice que no hay justicia en la Tierra, ¿no? Los tipos que hicieron esa banda sonora, sin que ellos sean responsables de esto que estoy contando, pero que participaron, no existen. Quiero decir, negro, ¿siempre "el amor es más fuerte"? No, el capital tuyo es más fuerte. Si vos además tenés algo talentoso y mandás la verdad de lo tuyo y no jodés a nadie, siempre vas a tener más fuerza que el otro. Por más que transitoriamente parezca que el otro en algún momento te cagó, porque la película tuvo un éxito comercial impresionante, pero ¿sabés cuál es el problema que tiene esa película? ¿Cuántas *Arma mortal* hay? ¿Cuatro? Acá no pueden hacer un volumen 2, ¿entendés?

JPF: Sí, y además es una película que la sacás en DVD ahora y no se vende.

Sí, pero es mentira, una mentira, porque lo que se muestra de la época y de Tanguito, que en paz descanse, no es así. Casi todo es exactamente al revés. ¿Entendés? Hasta el propio Tanguito debe de haber dicho desde el cielo "eso no es así".

JPF: Salió en todos lados: "Litto Nebbia no autorizó..."

Sí, quiso ponerme como un ogro. Bueno, la película cierta, alguien algún día la escribirá y dirá lo que es realmente, ¿no? Porque esta película es muy perversa. Digo, transmitirles a los jóvenes que si vos querés hacer lo que te apasiona en este lugar, te tenés que suicidar, está muy bravo. Porque eso dice la película, ¿no?

JPF: ¿Y de las versiones de "La balsa", con cuál te quedás?

No, la de Los Gatos es intocable, lo siento en el alma, pero no es porque seamos mejores... Yo te digo, honestamente, las veces que escucho las versiones que hacen sobre los temas de la primera época, como que los tipos ya no tienen el registro del *tempo* de esa época... Vos no te olvides de que a comienzos de siglo lo más rápido era un

caballo, y después era un jet. Mi abuelo era en Rosario dueño de la carbonería y yo uso gas. Pasa lo mismo con los 60 y esto. Todo el mundo está más apurado ahora. Entonces, si un tipo te toca "La balsa" hoy en día, la toca más rápido que nosotros. Esa cosa pueril del momento es irremplazable.

JPF: ¿Y la versión de Miguel Abuelo te gustó?

Más o menos, está medio cumbiancheralatina. A mí me parece que las veces que yo he escuchado versiones de "La balsa" y de "Viento, dile a la lluvia", están bien estéticamente, pero les falta la cuota vitamínica sensible que a nosotros milagrosamente nos salió de una manera natural. Éramos eso, no había con qué darle, ¿viste? Lo mismo si vos escuchás "Muchacha", de Almendra. Hay mil versiones y hay tipos que la cantan muy bien, pero esa versioncita con la guitarrita y haciendo coros el resto del grupo, tiene una cosa, ¿no?

JPF: ¿Y del rock nacional de ahora rescatás algo?

LN: A mí me gusta el grupo del tipo que toca la viola con nosotros en el grupo nuevo, del grupo Pez.

JPF: Ariel Minimal.

Sí, eso me gusta, y él toca muy bien la guitarra, y el grupo y las canciones que hacen son lindas, cantan bien. Ahora tengo un grupo nuevo, La Luz, donde él participa. Después, no sé, también estoy produciendo un disco de Andrés Calamaro que, cuando se termine, veremos dónde se coloca. Está bien porque es un disco hecho por puro placer. No lo pidió nadie, no sabemos en qué sello va a salir, nadie nos da plata... (*risas*). Hay temas inéditos de los dos y un manojito de temas que hemos escrito juntos.

JPF: ¿Con Calamaro nadie te da plata?

No.

GN: Cosa rara, ¿no?

Y eso es lo bueno que tiene. Digo, nadie está pensando en dónde tiene que salir ni qué hay que pagar, es un disco hecho por ganas. Ninguno de los dos va a ser más famoso. Él se me acercó diciéndome que admira mis trabajos, mi sonido, mis cosas, me mostró temas de él para que yo eligiera, y estamos haciendo una cosa de gusto que lógicamente, cuando se termine, espero, va a ser un muy lindo disco, y que él lo meterá en algunos lugares donde él graba, internacionalmente, y se venderá y todos ganaremos plata (*risas*) y... pero, me refiero... no está hecho con este vampirismo con que se hacen tantas cosas hoy en día. ¿Y me parece muy bueno sabés por qué? Es un ambiente, este al que pertenezco, tan engreído, todos se creen que son Dios, y no tienen tanto talento, ¿sabés? [A]

SHELLEY WINTERS

Hay actores –y actrices– que se destacan por lo selectivo de sus trabajos, otros que tienen una carrera breve pero muy interesante, y una gran cantidad que han desarrollado una prolífica obra en la que los títulos de interés son minoritarios pero que, sin embargo, alcanzan para un reconocimiento crítico (y también para lamentar que en la mayoría de las películas que participaron se haya desaprovechado su talento). A esta última categoría perteneció Shelley Winters, recientemente fallecida. Su verdadero nombre era Shirley Schrift y, aunque nació en St. Louis, prontamente su familia se trasladó a Brooklyn y allí desarrolló sus estudios, luego trabajó como modelo para financiar su aprendizaje de arte dramático y debutó en Broadway en 1941, donde apareció en diversos roles secundarios hasta su debut en la pantalla en 1943. Sus primeros papeles fueron escasamente significativos, algo que sería una constante en una carrera muy prolífica, plagada de títulos olvidables, pero con un puñado de films que permitieron que su figura quedara grabada en nuestra memoria cinéfila. Personalidad de gran temperamento y también con fuerte tendencia al compromiso político y social, dejó dos libros autobiográficos en los que ocupan bastante espacio sus matrimonios con Vittorio Gassman y Anthony Franciosa (digamos aquí de paso que Franciosa, otro actor de tempestuoso carácter –lo que le acarreoó diversas dificultades con los directores con quienes trabajó–, falleció apenas seis días después que la actriz). Algunas de estas características personales de Shelley Winters se pueden apreciar en la entrevista que le realizó James Lipton para el programa *Desde el Actors' Studio* que se transmite con regularidad por canal Film & Arts, uno de los más divertidos de la serie, pero hablemos de las películas memorables –en buena medida debido a su presencia– en las que participó SW. Su primer papel importante fue en *El abrazo de la muerte*, 1947, de George Cukor, un potente melodrama en el que daba vida a la ingenua muchacha asesinada por un actor (Ronald Colman) que trasladaba a su vida cotidiana los rasgos del Otelo que interpretaba, y en 1951 fue nominada al Oscar por su sensible composición de la víctima de un triángulo pasional en *Ambiciones que matan*, de George Stevens.



Shelley Winters a merced del malvado Robert Mitchum en **La noche del cazador**.

En 1955 fue protagonista de *La noche del cazador*, la solitaria obra maestra de Charles Laughton, otra vez como víctima, en este caso de un falso sacerdote (Bob Mitchum). Posiblemente estos dos últimos papeles, junto al que realizara en *Lolita*, la atractiva versión de Stanley Kubrick (1962) de la gran novela de Nabokov, como una ama de casa vulgar e ingenua pero no exenta de inteligencia, sean los más recordables de su carrera, pero no puedo negar mi debilidad (sin dejar de lado varios notables roles secundarios) por dos interpretaciones de comienzos de los 70, ya la actriz entrada en años y, sobre todo, en kilos: *El clan Baker*, de Roger Corman, en el que era la sanguinaria e incestuosa Ma Baker, quien con sus hijos (un inolvidable grupo de psicópatas interpretado nada menos que por Don Stroud, Bruce Dern, Diane Varsi y un jovencísimo Robert De Niro, todos dando la sensación de haber escapado recientemente de un

manicomio) aterrorizó durante un buen lapso a varios estados americanos. Las escenas finales en las que Shelley va perdiendo uno a uno a sus vástagos son memorables. Y la otra: *¿Qué la llevó a matar?*, de Curtis Harrington, no casualmente con guión de Henry Farrell (autor de la novela que dio origen a ese enorme gran guiñol que fue *¿Qué pasó con Baby Jane?*), un relato barroco y rocambolesco ambientado en los años 30, en el que dos hermanas, una de otoñal belleza (Debbie Reynolds) y la otra envejecida y gorda (genial Shelley), tratan inútilmente de reverdecer pasadas glorias. Casi toda su carrera posterior, hasta fines de los años 90, es merecedora de un piadoso silencio, pero los papeles señalados alcanzan para otorgarle a Shelley Winters un lugar en el panteón cinéfilo, aunque no se puede dejar de lamentar que el grueso de su filmografía no haya estado a la altura que su talento merecía. **Jorge García**

FUERA DEL CINE

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

DVD

Los Osos de la mala suerte

Bad News Bears

Estados Unidos, 2005, 113'

DIRIGIDA POR Richard Linklater

CON Billy Bob Thornton, Greg Kinnear, Marcia Gay Harden.

Esplendor americano.

"Todavía pienso todos los días cómo voy a sobrevivir los próximos años." La frase pertenece a Harvey Pekar, un escritor de cómics que desde los años 70 se caracteriza por el aspecto autobiográfico de su obra, y es un pequeño momento de su último trabajo *The Quitter*, un instante demoledor por su carácter aparentemente nimio —es sólo una de las cientos de frases donde Pekar se (des)arma en nuestros dedos— inversamente proporcional al golpe que genera. *Quitter* es un término sin traducción precisa al castellano, cuya interpretación más cercana sería "abandonador", alguien que renuncia a cosas sin esforzarse del todo. En el cómic en cuestión, Pekar narra desde el presente de sus 65 años cómo desde su más tierna edad ya era consciente de su resignación de cualquier tarea en que decidiera embarcarse (matón, deportista, militar, crítico, escritor, pareja) y, finalmente, cuenta su estoico acomodamiento en un trabajo de escritor. La palabra *quitter* es pronunciada más de una vez tanto en la versión original de *Los Osos de las malas noticias*, del año 76 y con dirección de Michael Ritchie, como en su reciente remake dirigida por Richard Linklater. Y a pesar de que la palabra siempre hace referencia en ambos films al grupo de niños que conforman un equipo de béisbol (los Osos del título), la violencia del término *quitter* no se diluye en la fábula deportiva de una docena de vencidos jamás vencedores (con lisiado incluido en la versión 05) o en la comedia suscitada por la aparición en la vida osa de un entrenador guarro, borracho y atómicamente inco-



Los personajes de Linklater no son ciudadanos de un mundo fantasma, no caminan penitentes e impolutos por cualquier ambiente.

recto como Morris Buttermaker (Walter Matthau antes, Billy Bob Thornton ahora), sino que adquiere, por ser ajena al mundo infantil y señalar que alguien pisó algo con olor a espíritu adulto, un peso pesado capaz de noquear a quien todavía no empezó a pelear u olvidó cómo hacerlo.

Crímenes perfectos. En un momento del texto sobre Linklater de *EA 142*, que servía de apertura a un dossier donde se revisaban sus películas y realizado con motivo del estreno de *Escuela de rock*, Nazareno Brega sostenía que para no hacer herméticas la filosofía, melomanía y cinefilia existentes en sus films, al director "le alcanza con darse cuenta de que la necesidad primordial de sus personajes es expresarse para encontrar a alguien que los entienda". En *Escuela de rock*, Dewey Finn (Jack Black) era un melómano que lograba eso al rockear —literalmente— el mundo musical y el otro de una docena de críos enfrascados en los roles (que no rock and...) impuestos por sus padres, su colegio y ellos mismos. En *Escuela...* tanto Jack

Black como el guionista Mike White y Linklater lograban un film que golpeaba la nuca del sistema educativo y que conseguía una musicalidad contagiosa y capital, una especie de traslación cinematográfica de las canciones de The Ramones. *Los Osos de las malas noticias* de Linklater ha sido definida en más de un sitio de internet como una suma de *Escuela...*, por repetir la fórmula de introducir un elemento disonante en el universo infantil y lograr que ambos exploten, y *Un Santa no tan santo* de Terry Zwigoff, tanto por compartir a los guionistas John Requa y Glenn Ficarra como por la presencia de Billy Bob Thornton en clave desafortunada. Esa definición ignora dos o tres cosas que existen en la versión de Linklater.

1. A diferencia de *Escuela...* la desobediencia que profesan los Osos para aprender y su entrenador Buttermaker para enseñar, los muestra no como capullos de soñadores sino como seres que desconocen su capacidad de soñar, cuyos papeles en la vida han sido reducidos al de Perdedores (es notable la ausencia de adultos al comienzo de la ascendente temporada del equipo de béisbol y cómo a pesar de aumentar la cantidad de familiares en las gradas sobre el final siguen dejando bancos vacíos) y que, principal contraste respecto de *Escuela...*, carecen de las habilidades para hacer eso que se supone deben hacer. Tanto el Oso adulto como los pequeños son hijos de un tiempo salvaje, personas cuyo mayor logro no será descubrir qué hacer y soñar el resto de sus vidas con ello sino que a pesar de pegarse, escupir-

se, discriminarse (no tanto como en la versión original) y compararse constantemente con "algo que salió de mi culo", se convirtieron en una familia que como la de *Lilo & Stitch* es pequeña y rota, pero buena.

2. Al contrario de los seres que habitan en los films de Zwigoff (súmese a *Un Santa no tan santo* la jamás estrenada *Ghost World* y el televisado documental *Crumb*), los personajes de Linklater no son ciudadanos de un mundo fantasma, no caminan penitentes e impolutos por cualquier ambiente. Se arrastran dejando sus huellas, en el campo de juego en el caso de *Los Osos* o en las calles de París en *Antes del atardecer*, en el lugar y el tiempo donde están parados. La adrenalina que produce en los Osos el pasar de morder el polvo de la derrota a inhalarlo es palpable, como el azúcar, en la forma en que Linklater los muestra relacionarse con la posición que ocupan en el campo de juego o en la banca de suplentes: de estar sueltos (como los puntos de un dibujo a unir) pasan a estar unidos, a compartir los espacios, ya sea en la proximidad física de un plano medio o en el horizonte de la mirada en el fondo de un plano general.

3. *Los suplentes* es otra película de deportes, de fútbol americano específicamente, que al igual que *Los Osos...* fue menospreciada a la hora de la cartelera y editada directamente para consumo doméstico. *Los suplentes* venía en la misma sintonía de *Los Osos...*: un grupo multirracial de cuasi profesionales que desafiaban las reglas de su físico y de los pre-conceptos al convertirse en los

"favoritos". Pero la película de Howard Deutch se ubica en el otro extremo del film de Linklater, no porque existan polos opuestos de calidad, sino por cómo *Los suplentes* se somete, voluntariamente, a las reglas formales, argumentales y temáticas del subgénero "película deportiva". Linklater también se somete a esas reglas pero las altera en un movimiento digno del *dilenti*, tal como definió el crítico español José Luis Guarnier a Manny Farber: "Un francotirador cuyas incursiones causan estragos irreparables en los lugares comunes y las reputaciones establecidas". El Linklater francotirador toma un armamento de calibre grueso como Billy Bob Thornton y convierte en un directo al corazón a su personaje de John Wayne dibujado por Robert Crumb: un ser que coge tanto como toma, cuya voz suena a resaca y nudillos sobre piedra, un ser sin tiempo y sin lugar, capaz de pedirles con la misma honestidad a unos niños que no se tiren con veneno de ratas porque "esa mierda es cara" o incitarlos a jugar al gritarles: "¡Esto no es una democracia, es béisbol! ¡Es una dictadura y yo soy Hitler!". Pero a su vez, Linklater deja ver los límites de sus criaturas de rock: en el juego por el campeonato, la némesis de Buttermaker encarnada por Greg Kinnear reacciona a la desobediencia de su hijo en el campo con un empujón que sienta al niño de culo, un gesto no muy diferente de aquel que Buttermaker había tenido instantes atrás con un miembro de los Osos. El mismo Buttermaker, la misma furia que antes causaba gracia.

Quiero estar entre tus cosas.

Lo vital de *Los Osos de las malas noticias*, ese equipo no tan especial al que uno dudaría en pertenecer, puede observarse en la escena en que los niños y el entrenador Billy Bob cantan al unísono "Cocaine" de Eric Clapton junto a las voluptuosas mozas del Hooters: el gag no es la guerra de los mundos Infantil versus Adulto, Caos versus Control, sino cómo se hace física esa alegría de saberse parte de una mesa (algo que John Ford sabía), de una canción y de un grupo de personas, una dicha tan concentrada en un solo plano que hasta parece inyectable. Una felicidad que parece imposible haya sido prensada en los límites de "una película deportiva de niños". El mérito de Linklater y sus Osos queda mejor expresado en las siguientes palabras de Umberto Eco para referirse al cómic *Krazy Kat*, otra obra de seres desesperados que lanzaban objetos y que querían estar entre las cosas de otros: "En la historieta *Krazy Kat* la poesía se originaba desde un cierto lirismo terco que profesaba el autor George Herriman, quien repetía su relato *ad infinitum*, variándolo en ciertas ocasiones pero siempre fiel a su tema. Era gracias a esto que la arrogancia del ratón, la compasión jamás premiada del perro y el desesperado amor del gato podían convertirse en lo que muchos críticos sintieron como un genuino estado de poesía, una elegía ininterrumpida generada en base a una dolorosa inocencia". **Juan Manuel Domínguez**

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



**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MÁS DE 9.000 TÍTULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES

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

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

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

Black Sabbath. Las tres caras del miedo

I tre volti della paura

Italia, 1963, 92'

DIRIGIDA POR Mario Bava **CON** Michèle Mercier, Lidia Alfonsi, Boris Karloff, Mark Damon, Susy Andersen, Massimo Righi, Glaucio Onorato, Rika Dialina, Jacqueline Pierreux, Milly Monti.

La residencia

España, 1969, 99'

DIRIGIDA POR Narciso Ibáñez-Serrador **CON** Lilli Palmer, Cristina Galbó, John Moulder-Brown, Mary Maude.

Suspiria

Italia, 1977, 95'

DIRIGIDA POR Dario Argento **CON** Jessica Harper, Suzy Bannion, Stefania Casini, Flavio Bucci, Miguel Bosé, Barbara Magnolfi, Udo Kier, Alida Valli, Joan Bennett.



Arriba, **Black Sabbath. Las tres caras del miedo.**

A la izquierda, un fragmento de **Suspiria.**

Luego de la edición oportunista de *Mal gusto* (ver EA 164), SBP continúa su colección en DVD de "Obras maestras del terror" con una inmersión en el horror europeo post Hammer, muy necesaria en estos últimos tiempos de miseria estilística del género. Además, se trata de tres títulos en el formato lujoso de pantalla ancha, imposibles de disfrutar, por otra parte, en cualquier otra dimensión conocida y desconocida; es más, la pantallita 4:3 mataría con la fiereza de un Jason Voorhees todo el trabajo de encuadre de los tres directores en cuestión: Bava, Ibáñez-Serrador y Argento.

A tres años de su gélida obra maestra *La máscara del demonio* (1960), Mario Bava continúa con *Black Sabbath* la búsqueda de perfección de climas dentro del gótico que había iniciado la

Hammer desde fines de los 50. Ahora en versión supercolor, pero manteniendo su estridente negrura y su erotismo aberrante, este film de tres episodios tiene una paleta modernísima que alterna luces azules y rojas, iluminando una puesta en escena clásica, con algunos travellings excesivos en su perfección. Si bien la Hammer es el principal referente de la primera y la última historia, "El teléfono" y "La gota de agua" respectivamente, en el medio hay pizcas de la Universal de los 30, con un episodio protagonizado por el mismísimo Boris Karloff, donde un niño zombie adelanta al Romero de *La noche de los muertos vivos*. Y si sumamos el cierre con Karloff como locutor, la ecuación de *Black Sabbath* se resuelve con un nivel de locura artificiosa pocas veces logrado en el cine de terror.

Más cerca de Hammer que de

Bava, pero con un universo cinematográfico propio, Narciso Ibáñez-Serrador cierra la década del 60 con *La residencia*, pero abre definitivamente las puertas para que el terror viva su plenitud en España, junto a otros degeneradores como Jesús Franco y Paul Naschy. Con travellings coreografiados con una precisión obsesiva, con un montaje interno al plano muy preciosista, la película sobre los crímenes en un internado de señoritas tiene tanta claustrofobia como erotismo "incorrecto", con escenas de voyeurismo en las duchas y una mirada lébica bastante cargada. El mérito de NIS es que, como sucede en *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), sale de todos los tópicos cinematográficos del género, con una puesta en escena menos inspirada en el montaje que en los planos largos y con una escena de asesinato resuelta

en una imagen congelada. Además, *La residencia* contiene algún momento de herejía guaranga buñueliana, como la escena del rezo colectivo en paralelo con el sadismo de una internada azotando a otra. Franco y Naschy tienen la virtud de una obra prolífica y un delirio bastante divertido, pero nunca alcanzaron la perfección cinemática de esta película de *Chicho*.

De *Suspiria* se puede decir muchísimo, y de hecho ya fue dicho: en el momento del estreno las críticas citaban como referentes a *El gabinete del Dr. Caligari*, *Alicia en el País de las Maravillas*, R. W. Fassbinder y hasta Kraftwerk. En su alejamiento de la veta clásica del giallo, rabiosamente moderno en su primera incursión en el horror sobrenatural, Argento adapta parte del espíritu de un ensayo de Thomas de Quincey sobre la Mater Suspiriorum, Nuestra Señora de los Suspiros. Desatado en una concepción psicodélicamente geométrica del encuadre, los decorados y la historia, Argento alcanza el mayor desborde estilístico con algunas de sus muertes operísticas iluminadas con una paleta de colores que le debe mucho al Súper Mario de *Black Sabbath*. Formando un dúo con *Infierno*, que lleva la arquitectura audiovisual y narrativa a un grado de mayor abstracción, *Suspiria* es una película de brujas con una estética de rompecabezas y no creo que verla traiga buena suerte, si creemos en la frase elegante que pronuncia un inquietante Udo Kier: "Los espejos rotos no traen mala suerte, sino las mentes rotas". Los delirios de la mente rota de Argento podrán traer mucha mala suerte, pero también mucho placer cinematográfico. Ustedes deciden. **Diego Terrotola**

NO TE CONFIRMES CON ZONA 4

mondo macabro

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

EL CINE SEGÚN BORGES

—imágenes, crítica, escritura—

curso de verano por
Eduardo A. Russo

Informes al 4823 9270
earusso@arnet.com.ar

King Kong

Edición especial de dos discos

King Kong

Estados Unidos, 1933, 104'.

DIRIGIDA POR Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, **CON** Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot. (AVH)

La historia del mono gigante y la rubia gritona es uno de los más genuinos mitos cinematográficos, y lo siguiente sigue siendo cierto más allá de la relación que uno pueda tener con la versión de Jackson: a la original no hay con qué darle. Como dice uno de los entrevistados en el extraordinario documental sobre el film incluido en esta edición: en la *King Kong* de Cooper y Schoedsack se dio una conjunción de astros y talentos absolutamente irreplicable. Que el film se haya estrenado en plena Depresión y, a pesar de ello, haya atraído en torrentes a las masas, transformándose en uno de los productos más taquilleros de la época, habla a las claras de su cualidad de ensoñación, de su capacidad para hacer olvidar terrores más cercanos y reales. Las imágenes de *King Kong* convocan la sorpresa primitiva y visceral ante el portentoso técnico, los sueños de aventura infantiles, el erotismo más epidérmico y salvaje. Se trata, además, del primer film-evento, en que la estrella del show le debe poco y nada a las técnicas de interpretación, personaje creado por la aplicación de la tecnología y la paciencia del artesano. Idea por demás adelantada a su época que, de más está decirlo, ha llegado a dominar como concepto a la industria de cine del Hollywood contemporáneo, técnicas digitales de por medio.

El primero de los dos discos presenta a la Octava Maravilla del Mundo con una calidad de imagen reluciente y detallada, reconstruida a partir del descubrimiento en el Reino Unido de una copia de nitrato en excelente estado. El nivel de detalle



Dos imágenes de **King Kong**, la original.

y contraste de las imágenes supera ampliamente cualquier versión hogareña anterior y los 104 minutos de metraje incorporan todos los cortes que la censura norteamericana ordenó en su reestreno en 1938. La leyenda cuenta que, además, varias escenas fueron eliminadas del corte final bien antes o bien inmediatamente después de su *première*, y de todas ellas no hay otra tan enigmática como la famosa escena del Pozo de las Arañas, sobre la cual se viene especulando desde hace por lo menos cuatro décadas. Ante la imposibilidad del hallazgo arqueológico, Peter Jackson y sus compinches en Nueva Zelanda guardaron un poco de cambio del presupuesto de la remake –seguramente, varias decenas de miles de dólares– para reconstruir (léase, volver a filmar) esa secuencia, basados en bocetos originales, un par de fotos y el guión ori-

ginal del film. El costado más entrañable de Jackson pone así en práctica la maquinaria de los sueños: olvidar por un rato la sofisticación e impersonalidad del CGI para volver a jugar con las manos. Utilizando las mismas técnicas de *stop motion* immortalizadas por Willis O'Brien en 1933, el equipo puso en práctica la sabiduría y paciencia de un arte perimido, al menos para el cine de gran presupuesto.

El documental *RKO Production 601: The Making of "Kong, the Eighth Wonder of the World"*, incluido en el segundo disco, es un detallado relato de 160 minutos acerca de la génesis, realización y consecuencias del estreno de *King Kong* e incluye dos capítulos dedicados a estas técnicas artesanales. Quizás incordien un poco al espectador neófito por su nivel obsesivo de detalle, pero para todos aquellos interesados en la

historia de los efectos visuales se trata de un hermoso regalo. Animaciones cuadro a cuadro, cicloramas, copiadoras ópticas, mattes, composites y demás vestigios del pasado reciente cobran vida nuevamente para el asombro del espectador contemporáneo. No por nada es esta la película que le cambió la vida al joven Ray Harryhausen, encandilado desde el momento del estreno con la idea de insuflar vida a toda clase de objetos inanimados. *I'm King Kong! The Exploits of Merian C. Cooper* es el título del otro documental incluido como material adicional, un recorrido de una hora por la vida y obra del cocreador de Kong, cuyas aventuras en tierras lejanas y diversas pasiones personales poco tienen que envidiarle a las del equipo liderado por Carl Denham en pantalla. **Diego Brodersen**



Gigoló por accidente en Europa

Deuce Bigalow, European Gigolo

Estados Unidos, 2005, 83'.
DIRIGIDA POR Mike Bigelow. (LK-Tel)

Gigoló por accidente en Europa es la secuela de aquel simpático film de 1999 escrito y protagonizado por el ex SNL y gran actor secundario sandleriano Rob Schneider, y producido por Adam Sandler. Pero es una secuela en el peor de los sentidos posibles. Es de aquellas secuelas malas que les dan mala fama a las secuelas. Es decir, una repetición de la película anterior pero en otro escenario (en este caso, Amsterdam). Todos los típicos chistes que uno se puede imaginar sobre "lo progres que son ahí en Amsterdam" se dan cita en esta película, que intercala momentos realmente graciosos con otros que no pueden hacer despedir ni una sonrisa. También hay una subtrama que concierne a un "asesino serial de gigolós", pero resulta más bien vacua. El chiste más gracioso de la película (aparte de que el apellido del director es casi idéntico al del personaje protagonista) se da al comienzo, cuando vemos a una vieja con una banderita americana diciendo "amo EE.UU., amo a Bush y lo felicito por haber llevado la democracia a Irak", se escucha un grito de "Shut up!" fuera de campo y la vieja recibe un ladrillazo en la cabeza que la hace caer al río. Después de eso hay chistes buenos, malos y pésimos, pero todo se cae a pedazos cuando, sobre el final, nos toca sufrir un discursito moralista de Deuce Bigalow que da un poco de vergüenza ajena, más aún en una película que parecía querer decir todo lo contrario a lo que termina diciendo. **Juan Pablo Martínez**



Amos de Dogtown

Lords of Dogtown

Estados Unidos, 2005, 107'. DIRIGIDA POR Catherine Hardwicke, CON John Robinson, Emile Hirsch, Rebecca de Mornay, Heath Ledger. (LK-Tel)

Yo tuve una patineta roja en los 70, cómo no, y me tiraba de las colinas de Parque Lezama. Me hice torta más de una vez, pero la sensación de la velocidad irresponsable y de esas rueditas en mis pies está dentro de lo más querido de mi infancia. Bueno, esta película muestra cómo ese juego medio bestia se transformó primero en una especialidad acrobática y, después, en un deporte profesional. Yo no llegué a ninguno de los dos estadios, pero bien que me hubiera gustado. Y la película me gusta más allá de la experiencia personal. Porque capta muy bien una época y porque fluye sin ripios, deslizándose entre colinas y valles artificiales, dejándose llevar por su propio impulso. No hay más gravedad en esta historia que la que impulsan las ruedas. Lo más interesante es cómo va mutando el juego improvisado en competencia, algo mucho más atrapante que los apuntes sociales que el cuento involucra. Los actores tienen la única falla de parecer corporalmente demasiado contemporáneos. Un dato extra es el paisaje casi suburbano, y la sensación de que en el abandono de la civilización, en sus patios traseros, en sus piletas vacías o abandonadas, hay una voluntad humana extrema por lo extraordinario y por el juego. Es un ejemplo menor pero honesto de un cine de sensaciones, que requiere una pantalla grande y también una experiencia colectiva, pero que se queda en los anaqueles de los videoclubes. Fans del skate, uníos: no tenéis para perder más que un par de costillas. O la vida, pero esa se pierde siempre en algún momento.

Leonardo M. D'Espósito



Un verano en pantalones

The Sisterhood of the Travelling Pants

Estados Unidos, 2005, 119'.
DIRIGIDA POR Ken Kwapis, CON Amber Tamblyn, Alexis Bledel. (AVH)

Yen última instancia se trata de más de lo mismo. Porque a pesar del esfuerzo por lograr un film de iniciación fresco y diferente, los guionistas terminaron cediendo a los pecadillos más recurrentes. La historia contempla a cuatro inseparables amigas adolescentes que, por primera vez, deben distanciarse durante unas vacaciones. Que esos jeans le calcen a la perfección a cada una de ellas, sí, a la más flaquita y también a la regordeta, parece apenas una excusa, un truco de dramaturgo para cohesionar los respectivos *coming of age* de las chicas. Y ahí vamos. Una de ellas, la más retraída y sensible, conocerá a su primer amor en las paradisíacas locaciones de Grecia; la rubia experimentada en materia sexual sufrirá un choque emocional luego de un arduo trabajo de seducción; todo ello mientras la futura documentalista se enfrenta a la temprana muerte de su joven asistente y el cuarto miembro de la hermandad tiene que lidiar con la distancia física y emocional de su padre. No se malinterprete: las jóvenes actrices están todas ellas muy bien en sus papeles –en particular la "latina" America Ferrera– y es notable el interés de *Un verano en pantalones* por construir personajes alejados del estereotipo de la *teen movie*. Pero lo cierto es que los clisés en forma de catarsis –alegría, dolor, tristeza, siempre en pares– aparecen en toda su cruel intransigencia como fantasmas pegajosos. ¡Qué hermoso imaginar un nuevo grupo de películas dirigidas por Rohmer: los cuatro *Cuentos de los pantalones!*
Diego Brodersen



El ataque del dragón blanco

Fei hap siu baak lung

Hong Kong, 2004, 89'. DIRIGIDA POR Wilson Yip, CON Cecilia Cheung, Francis Ng, Andy On. (LK-Tel)

A pesar de los esfuerzos por presentarla como la sucesora de *La casa de las dagas voladoras* –maldito marketing–, *El ataque del dragón blanco* es otro exponente de un género que los productores de Hong Kong continúan explotando regularmente desde los tempranos 80, entre otros la ahora megaestrella Stephen Chow: la parodia de otras películas. En este caso, *White Dragon*, un *wuxia* clásico del año 1968 que ya sufrió diversas reversiones posteriores. La clave elegida por Wilson Yip es tan notoria como insulsa. Durante los primeros cuarenta minutos la trama se entusiasma acumulando gags que funcionan sobre la idea del anacronismo: delivery de comida hace algunos siglos, transmisión del arte del kung fu como si se tratara del pasaje de un archivo de un disco rígido a otro, tiendas de indumentaria de diseño en plena dinastía Ming, entre otras delicias similares. El problema es que nada de ello resulta gracioso, ni las escasas secuencias de lucha impactan por su variedad y ejecución. El resto del relato se centra en la historia de amor entre la heroína herida (la bella Cecilia Cheung, líder del equipo de mujeres bigotudas de *Fútbol Kung Fu*) y el habilidoso maestro –en este caso ciego y, por ello, jugado previsiblemente como parodia de *Zatoichi*–, tan torpe y meloso como aburrida y previsible. **DB**

Calla, mudita Clásicos silentes en disquito

A ningún espectador de cine de comienzos del siglo XX se le hubiera ocurrido decir "voy a ver una película muda". De hecho, la expresión comenzará a utilizarse recién varios años más tarde, cuando el diálogo sincronizado con las imágenes se transformara en el estándar de la industria. Lo opuesto es cierto: la prensa y el público bautizaron a las primeras películas sonoras como *talkies*, algo así como "habladitas". Todo lo cual nos viene como anillo al dedo para afirmar, una vez más, que la idea de que el cine silente era necesariamente incompleto por su falta de sonido es errónea por donde se la mire. Hecha la advertencia, es momento de celebrar el lanzamiento en nuestro país, por primera vez en formato digital, de algunos de los títulos canónicos del cinematógrafo de los años 20. Se trata de un puñado de films que integran una serie editada por el sello SBP bajo la consigna *Los inicios del cine*. La colección se completa con otros tres títulos: *La marca del Zorro* (The Mark of Zorro, 1920, Fred Niblo), *Metrópolis* (1927, Fritz Lang) y *El jorobado de Notre Dame* (The Hunchback of Notre Dame, 1923, Wallace Worsley).

El nacimiento de una nación

The birth of a nation 1915

Intolerancia

Intolerance: Love's struggle through the ages 1916

de David Wark Griffith

El nacimiento del cine de gran espectáculo made in Hollywood, USA, donde Papá Griffith sienta las bases formales y dramáticas del *blockbuster* histórico. El relato seminal de la primera –con su discurso racista de largo aliento, políticamente incorrectísimo para nuestra época– y el canto a la hermandad universal de la segunda le valieron la legitimación artística que sus cortos anteriores no habían podido generar. Amante de Dickens, el teatro y las virtudes victorianas, Griffith sigue siendo una figura tan esencial como compleja,

poblada por tantas gamas de grises como lo permite el espectro. Las ediciones digitales, idénticas a las producidas por David Shepard para el sello Kino en los Estados Unidos, son inmejorables, y se trata de las versiones más completas de ambos títulos: 187 y 197 minutos respectivamente. El que cae de un techo en el minuto 37.05 no es otro que Erich von Stroheim, quien sufrió algunas fracturas en ese improvisado *stunt* diseñado para impresionar a su director predilecto.

La huelga

Stachka 1925

Octubre

Oktyabr 1927

de Sergei M. Eisenstein

Cine de propaganda exquisito, constructor de imaginarios visuales que no han perdido vigencia. Junto con *El acorazado Potemkin*, ya comentada en esta misma sección hace algunos números, estos dos films constituyen la puesta en práctica de las teorías sobre montaje más influyentes de la historia del cine, junto con las de Griffith. No casualmente el camarada Eisenstein adoraba las cintas del norteamericano. La evolución de sus ideas cinematográficas a lo largo de este tríptico le terminó valiendo el reproche estatal: *Octubre* y su "montaje intelectual" resultó demasiado críptica para la masa trabajadora y peligrosamente formalista para la *intelligentsia* estalinista. *La huelga* no ha recibido a la fecha una apropiada puesta a punto, por lo que las imágenes no poseen el grado de detalle y contraste de *Octubre*. Respecto de esta última, vale aclarar que a esta edición nacional le faltan los títulos de apertura, un detalle menor algo molesto y por completo inexplicable.

Nosferatu

Nosferatu, eine symphonie des grauens 1922

De F. W. Murnau

La primera adaptación cinematográfica de la novela más famosa de Bram Stoker, realiza-



Nosferatu, de F. W. Murnau.

da sin reconocimiento autoral ni económico a los herederos del copyright, se ha transformado justamente en un clásico del horror fílmico. Las estrategias visuales y narrativas de Murnau –probablemente el realizador alemán más importante del período mudo– en este film de moderado presupuesto que utiliza a la perfección el rodaje en locaciones, llamarían la atención del productor Erich Pommer, quien lo incorporaría inmediatamente a las filas de los estudios UFA. El vampiro más feo de la historia del cine fue interpretado, bajo varias

capas de maquillaje y siguiendo los métodos dramáticos de la escuela de Max Reinhardt, por su tocayo Max Schreck. La edición en DVD se corresponde con la reconstrucción realizada por la Cineteca del Comune di Bologna y el Filmmuseum München en 1995, de excelente calidad de imagen y manteniendo los tintes originales. Por desgracia, los intertítulos en alemán no han sido subtítulos, sino directamente reemplazados por otros en español, aunque se respetó la tipografía original. **Diego Brodersen**

QUÉMEALQUILO

por Juan P. Martínez

Brindis al amor
The Band Wagon
Estados Unidos,
1953, 111', **DIRIGIDA**
POR Vincente Minelli.
(AVH)

Una de las mejores películas de Vincente Minelli y tal vez la mejor que haya protagonizado Fred Astaire, aquí acompañado por Cyd Charisse. *Brindis al amor* es además uno de los mejores musicales de la historia. Y AVH la lanzó en una edición –que contiene dos discos– que hace honor a su importancia en la historia del cine. En el primero tenemos a la película en copia excelente y puesta a nuevo donde se disfruta como nunca el uso brillante del Technicolor y con una mezcla de audio en 5.1, además de un comentario de audio a cargo de Liza Minelli y el cantante y músico Michael Feinstein, y varios trailers de películas de Astaire. El disco dos consiste en documentales más bien básicos pero informativos.

El hombre que sabía demasiado / Chantaje
The Man Who Knew Too Much / Blackmail
Reino Unido, 1934-1929, 159', **DIRIGIDAS**
POR Alfred Hitchcock.
(Emerald)

Teniendo en cuenta la paupérrima calidad de las copias y su compresión –el DVD es de una sola capa, y para que los DVDs de una capa tengan una calidad aceptable no deben tener más de 120 minutos de video y acá tenemos 159–, este lanzamiento de Emerald de dos de las películas del período inglés del Maestro podría entrar en la categoría de lo desechable. La edición americana de *Chantaje* del sello Laserlight tiene una copia mucho mejor del film con subtítulos en castellano y viene –en un disco de doble capa– con *Fácil virtud*, film muy superior a esta primera versión de *El hombre...*, que es bastante floja a pesar de la presencia de Peter Lorre. Y si quieren comprar esa edición, les va a salir 16 pesos menos que la de Emerald.

El delator / La patrulla perdida, La diligencia
The Informer / The Lost Patrol, Stagecoach
Estados Unidos
1935/1934, 1939,
165', 94',
DIRIGIDAS POR
John Ford. (Emerald)

El primero se trata de otro combo de alta compresión y baja calidad de Emerald, con la salvedad de que tanto *El delator* y *La patrulla...* son bastante difíciles de conseguir en DVD, al contrario de los antes mencionados, que fueron editados por montones de sellos en Estados Unidos. En cuanto a *La diligencia*, aquí la gente de Emerald hizo un trabajo un poco más digno al haber conseguido una buena copia y no haberle puesto otra película más que sacrificara la calidad final del producto.

Luz de luna - Temporadas 1 y 2
Moonlighting - Seasons 1 & 2
Estados Unidos, 1985,
1245' en 6 discos.
CREADA POR Glenn
Gordon Caron. (LK-Tel)

Otro clásico casi indiscutible, aunque en este caso proviene de la TV. La mejor serie de la historia después de *Seinfeld* es *screwball comedy* de la mejor y autoconsciente como pocas. Las aventuras y desventuras de los inolvidables David Addison y Maddie Hayes y su agencia de detectives Luna Azul nos enamoraron a varios durante muchos años, y ahora las podemos tener en casa, todas juntitas y subtituladas, sin tener que recurrir a viejos VHS, con gran calidad de imagen, sonido 5.1, comentarios de audios de Caron, Willis y Shepherd, documentales y todo eso.

QUÉMECOMPRO

por Diego Brodersen

El más exitoso de los comediantes mudos recibe, finalmente, el tratamiento de lujo que se merecía. Es cierto que Harold Lloyd, analizado y disfrutado a la distancia –y ello a pesar de un extraordinario conocimiento y manejo del guión y los gags–, no suele alcanzar las alturas creativas de Chaplin y Keaton. Pero en los años 20 su simpatía y carisma en pantalla, sumado a cierta cualidad de “hombre común”, lo transformaron en el más prolífico, taquillero y amado de los payasos silenciosos. *The Harold Lloyd Comedy Collection* está compuesto de siete discos: sus últimos cortos para la compañía Roach en 1919, justo antes del accidente que le

hiciera perder los dedos índice y pulgar de la mano derecha; su ingreso en el largometraje y el estrellato en los años 20, y varios de sus films sonoros, inevitablemente inferiores. Imposible citar todos los títulos, pero van varios, en estricto título original en inglés, para evitar confusiones: *The Freshman*, *Girl Shy*, *Safety Last!*, *The Kid Brother*, *Grandma's Boy* y *Speedy* cobran nueva vida gracias a la restauración de los negativos originales que Lloyd guardó hasta su muerte. Los comentarios de audio y documentales de cada disco permiten acercarse nuevamente –o por primera vez– a la obra de este comediante algo olvidado que, dicen las buenas lenguas, además era muy buen tipo. [A]

QUÉMEEBAJO

por Leonardo M. D'Espósito

El pobre ratoncito Arturo, en su biblioteca, se calzaba los lentes, se arreglaba el moñito primoroso y salía a leer un libro que después se convertiría en su cena. Arturo sólo comía aquellos libros que le gustaban mucho. En su pancita atesoraba el *Quijote*, a Dickens, a Shakespeare. Era la pancita de ratón más culta del mundo. Un día decidió leer ensayos sobre cine. Cuál no sería su sorpresa al descubrir que no había ninguno en la biblioteca. ¿Por qué será?, se preguntaba Arturo. Por casualidad, escuchó a unos jóvenes que hablaba entre sí sobre... ¡libros de cine! Decían que no se podían comprar, que en las bibliotecas no había, que eran muy caros y que había que pro-

curárselos de otro modo. Arturo prestó atención a las frases “tenés que buscar documentos de texto” y “poné ‘cine’ o ‘ensayo’ o el equivalente en inglés, y hay un montón. Incluso clásicos de autores y críticos importantes... ¡Hasta Bazin!”. Arturo, que había leído y comido *Hackeo para dummies*, comprendió de qué se trataba. En una computadora buscó con un programita que tenía un animalito en su nombre y ¡sorpresa! Aparecieron cientos de textos sobre cine de lo más variados. Bajó uno, lo abrió y comenzó a leerlo. Pero fue tan grande la emoción que trató de clavarle el diente a la pantalla. Pobrecito Arturo: hoy sigue comiendo libros, pero los tiene que lamer bastante. [A]

Cine argentino en el canal Volver

Dentro de la variada y ecléctica programación del canal Volver, que incluye producciones especiales, homenajes y la recuperación de antiguos programas de TV (algunos, vistos hoy, absolutamente memorables, como *Parlamento 13*), el rubro más destacado –a partir de la impresionante filmoteca que posee el canal– es la exhibición de gran cantidad de títulos del cine nacional de todas las épocas. Desde luego, y no podía ser de otra manera, esa programación refleja proporcionalmente las calidades de ese cine y hay películas para todos los gustos, que oscilan entre la excelencia y lo decididamente prescindible y muchas veces es posible ver obras nunca estrenadas comercialmente o de exhibición absolutamente restringida. También puede darse el caso, como ocurre este mes, de que aparezca una buena proporción de títulos interesantes, lo que convierte al canal en indiscutible fuente de atracción para todos aquellos interesados en la historia y evolución del cine argentino. Pasemos revista entonces a los títulos más interesantes que se proyectarán durante febrero en Volver:

Mundo grúa, la ópera prima de Pablo Trapero es uno de los títulos clave del llamado Nuevo Cine Argentino y la mejor película del director, un relato que elude los clisés habituales y en el que la actuación del *Rulo* Luis Margani es una auténtica revelación.

La fuga, un título mítico realizado en 1937 por Luis Saslavsky, desaparecido durante décadas y recuperado en 1995, es una obra, vista hoy, de una sorprendente modernidad, que ratifica al director como uno de los más interesantes de la historia del cine argentino.

Se abre el abismo, 1943, de las mejores películas realizadas por el francés Pierre Chenal en Argentina, una mirada sobre la desintegración familiar absolutamente inusual en el cine nacional de esos años.

Deshonra, 1952, un film



Volver

Mundo grúa

5/2, a las 18.25 hs.

La fuga

7/2, 14 hs.

Se abre el abismo

7/2, 18.30 hs.

Deshonra

10/2, 15.35 hs.

Los tallos amargos

10/2, 17 hs.

Aquello que amamos

10/2, 18.40 hs.

¿Qué es el otoño?

11/2, 24 hs.

Elvira Fernández, vendedora de tienda

12/2, 15.15 hs.

Sotto Voce

22/2, 23 hs.

Shunko

18/2, 10 hs.

Gatica, el mono

18/2, 22 hs.

Esposa último modelo

23/2, 15.25 hs.

Fascinación

24/2, 14 hs.

Cuarteles de invierno

26/2, 24 hs.

Apenas un delincuente

27/2, 15.25 hs.

Space

Los pulpos

14/2, 8.15 hs. y 24/2, 10.20 hs.

La trampa

20/2, 9.40 hs.

La muerte camina en la lluvia

23/2, 10.55 hs.

ambientado en una cárcel de mujeres que ratifica la pericia narrativa de Daniel Tinayre, con varias buenas actuaciones y sorprendentes alusiones al aborto y el lesbianismo.

Los tallos amargos, 1956, segunda película de Fernando Ayala, un relato sombrío y opresivo, de compleja estructura narrativa aunque lastrado por la floja interpretación de Carlos Cores.

Aquello que amamos, 1959, último film de Leopoldo Torres Ríos, que retoma la mejor línea intimista del director en un relato de gran sensibilidad, con una buena interpretación de Lautaro Murúa en el protagónico.

¿Qué es el otoño?, 1977, de David José Kohon, una obra desencantada y lúcidamente profética y uno de los mejores films realizados en los trágicos años de la dictadura.

Elvira Fernández, vendedora de tienda, 1942, uno de los mejores títulos del prolífico Manuel Romero, con gran trabajo de Paulina Singerman y anticipando sorprendentemente la conciliación de clases propuesta por el peronismo.

Sotto Voce, 1996, primera película de Mario Levin, una suerte de reescritura de las variables del cine negro, con destacadas interpretaciones de Norma Pons y el recientemente desaparecido Martín Adjemián.

Shunko, 1960, ópera prima de Lautaro Murúa, una de las escasas aproximaciones del cine

argentino a la vida rural, con claras influencias del neorrealismo italiano.

Gatica, el mono, 1993, reaparición de Favio luego de larga ausencia, con un film a la altura de las expectativas despertadas.

Esposa último modelo, 1950, es una de las mejores comedias de Carlos Schlieper, el mejor director del género en el cine argentino, un relato de notable ritmo narrativo, con brillantes diálogos y Mirtha Legrand en su mejor momento.

Fascinación, 1949, otra de Schlieper, en este caso con una idea argumental por encima de la realización, aunque con varios buenos momentos.

Cuarteles de invierno, 1984, uno de los títulos más interesantes de Lautaro Murúa adaptando una novela de Osvaldo Soriano, con Oscar Ferrigno y Eduardo Pavlovsky interpretando a dos perdedores recordables.

Apenas un delincuente, 1948, de Hugo Fregonese, es un relato influido por el cine negro americano, dinámico y con un muy buen uso de los exteriores.

Como bienvenida yapa en el canal Space podrán verse tres títulos de Carlos Hugo Christensen pertenecientes a su mejor período. Los films a proyectarse serán:

Los pulpos, 1947, un melodrama sombrío y potente, de los mejores del director, en el que se puede apreciar su predilección por los climas sórdidos y morbosos y una excelente iluminación de Aníbal González Paz.

La trampa, 1949, un relato policial basado en una novela de Anthony Gilbert, con Zully Moreno afeada y despojada de todo su glamour.

La muerte camina en la lluvia, 1949, remake de *El asesino vive en el 21*, de H. G. Clouzot, un policial con toques de comedia y gran guiñol y una monumental sobreactuación de Guillermo Battaglia.

Jorge García

Crónica de una decepción

Quizás el estudio de cine como lenguaje nunca será perfectamente realizable; pero al mismo tiempo es necesario para evitar el peligro de disfrutar del cine como si se tratara de un objeto sin ningún sentido, como puro objeto de placer, de fascinación...

Esta frase, sobre la que volveremos más adelante, es parte de una pregunta que Jaques Rivette y Michel Delahaye le esbozan a Roland Barthes en 1963, y pertenece a uno de los artículos de *Teoría y crítica de cine: Avatares de una cinefilia*, un libro editado hace unos meses con una selección de escritos que alguna vez fueron publicados en la revista *Cahiers du cinéma*, maravillosamente compilados con Antoine de Baeque, y que dan cuenta de varios cambios significativos que tuvo el cine tanto en su forma de hacerlo como de verlo y pensarlo.

El párrafo del principio es la representación más perfecta de lo que constituye, quizás, el más importante de los muchos cambios significativos que tuvo el cine tratados en el libro. Sucede que en la gran mayoría de los artículos se habla de alguna u otra manera del poder de la significación de las imágenes y/o de la ideología que se desprende de las películas. La diferencia es que mientras en los escritos de una primera etapa (previa a los años 70) la idea de que el cine sea tomado sólo como un divertimento es apenas un temor, los escritos de la segunda etapa pertenecen a críticos que ya tienen frente a ellos una cinefilia hedonista que –sintiendo la misma pasión por el cine– ha decidido, sin embargo, jerarquizar el placer que les provocan las imágenes por sobre cualquier valor político o moral.

Una de las causas principales de esto, según la visión de muchos de estos críticos, es la aparición de una generación televisiva que, al recibir una alta cantidad de imágenes dia-



Teoría y crítica de cine: Avatares de una cinefilia
Antoine de Baeque
(compilador)
Paidós.

rias, se saturaron de ellas y olvidaron buscar cualquier significación. Uno de los artículos más representativos respecto de este tema es "Los asesinos de la imagen", de Thierry Jousse. Él asegura que cineastas como Quentin Tarantino provienen de "una cultura que reposa en un inmenso depósito de imágenes, de signos, de fetiches, de objetos a disposición de cada uno como un supermercado lo que provoca que ya no haya planos sino electrones a guisa de proyectiles [...] un espacio donde todo se haya en la superficie". No hay que olvidar que la mayor importancia que tiene Tarantino en el cine contemporáneo es que sabe captar como nadie esta nueva cinefilia. En ningún otro cine como el de Tarantino (con *Kill Bill* a la cabeza) se mezcla de una manera tan descarada a Godard con las películas clase Z de Kung Fu, a De Palma y Scorsese con las series televisivas y la historieta. Las películas de Tarantino son hijas de esa invasión demencial y desjerarquizadas (y por ende, desmoralizadas) de imágenes, capaz –como en *Pulp fiction*– de hacer de Douglas Sirk "churrascuitos" y encajar en medio de la trama un homenaje totalmente desconectado y gratuito al *Kiss me deadly* (Bésame mortalmente) de Aldrich. Tarantino es un representante máximo de una legión de cinéfilos transformados en lo que ahora se conocen como IMDbb ambulantes, acumuladores de datos intras-

centes, formándose una cinefilia a base de visitas a videoclubes extraños y (ahora) las bajadas de películas en Internet, concibiendo un cine que no desprende ideologías sino planos con un mayor o menor poder de atracción.

Desde la óptica de estos cahieristas, esta visión no puede ser sino signo de una decadencia, puesto que, según ellos, una pérdida de la noción moral y política de las imágenes no puede apropiarse del cine sino de una manera irresponsable. Louis Skorecki parece hablar por todos cuando, en un artículo titulado –más directo, imposible– "Contra la nueva cinefilia", defenestra a una nueva generación cinéfila que siente "una pasión inconsiderada por cualquier imagen que habla".

Este desprecio no me parece justo, creo que esta nueva visión puede aportar más profundidad de lo que se puede llegar a creer. Al fin y al cabo, una visión puramente estética del cine no tiene por qué derivar en conclusiones chatas o poco inteligentes. Pero, por otro lado, es comprensible. La cinefilia fundada por los Cahiers se propuso siempre ver al cine como un arte capaz de afectar lo personal (Truffaut hablando de un cine que *le* salvó la vida), lo social (dijo Godard una vez que lo importante de la política de autores no es la palabra "autor" sino "política") y hasta lo metafísico (Bazin y sus ideas de un cine capaz de aprehender la vida y la muerte). Esta nueva cinefilia es una gran paradoja: adora al cine pero, como diría Wilde respecto del arte en general, no cree que produzca más que belleza, y por ende es completamente inútil; la fascinación que produce es, por lo tanto, un misterio. Y eso no puede ser leído más que como una gigantesca traición de una nueva generación hacia una vieja, como hijos tirando por la borda la herencia más preciosa de sus padres. **Hernán Schell**

Todas las historias, una historia sola

En un breve artículo redactado en 1990 –recogido en el tan notable como fastidiosamente encomiástico volumen *Nadie como Godard*– Alain Bergala planteaba la casi imposibilidad de biografíar al más desconcertante e imprevisible cineasta del cine moderno. Godard parece nunca haber sido niño o adolescente. No aparece foto alguna de entonces, y su reticencia o poca fiabilidad sobre su propia historia temprana es legendaria. Como si su historia sólo pudiera ser un mosaico de fragmentos que armasen, desde el inicio, un Godard curiosamente formado y comparable con el veterano elusivo que ya entonces era. La empresa de Colin MacCabe –profesor de Cine e Inglés en la Universidad de Pittsburgh, crítico cultural y productor clave del British Film Institute de la década anterior– ha sido, en varios aspectos, de enorme ambición. Conviene aclarar de entrada que los logros son proporcionales a sus aspiraciones.

El título completo del libro es *Godard, Retrato del artista a los setenta*, evocando aquel *Retrato del artista adolescente* del Joyce de quien MacCabe es especialista. Uno de los efectos de tomarse en serio a Godard consiste en que no sólo disuelve las fronteras de lo que habitualmente se entiende por cine, especialmente aquellas que separan al cine de la vida, y las que lo distinguen de las letras, la música y las artes visuales. MacCabe postula asociaciones que podrían parecer aventuradas: Las *Histoire(s) du cinéma* son comparadas con *La divina comedia* o el *Finnegans Wake*, pero –didáctico y persuasi-



Godard, retrato del artista a los setenta
Colin MacCabe
Barcelona, Seix Barral,
2005. 472 pág.

Si la obra cinematográfica de JLG es inclasificable, la biografía de MacCabe muestra que se articula con una vida no menos extraña.

vo al cabo– muestra sus razones y son buenas. Por otra parte, la historia de JLG se teje con muchas otras historias que configuran la propia. Empezando por una familia extraña, compleja y ambivalente que determinó las figuras tempranas de su perfil: el joven Jean-Luc, oveja negra de una próspera familia burguesa, el extraño crítico cleptómano y tendiente a las largas desapariciones de sus círculos de amistades, el cinéfilo y lector tan voraz como inconstante, el cineasta devenido activista político, videasta marginal y nuevamente cine-videasta reflexivo a lo largo de una extraña parábola de medio siglo que culmina en la fundamental relación con Anne Marie Miéville... Aunque se resista a ser una novela, la de MacCabe es una biografía de misterio.

En cierto punto, la narración de la vida y trabajos de JLG en los últimos 20 años se entrelaza con la misma biografía de MacCabe como crítico, profesor, escritor, funcionario y productor, quien ha sido influido por su contacto personal con el cineasta tanto como por las figuras fundadoras de Bazin y Langlois. No sólo toma de ellos un concepto del cine, sino un sentido para el cine en la cultura contemporánea y en la vida de realizadores y espectadores, un sentido que continuamente hace tambalear a ambas categorías como casilleros fijos y las concibe como lugares permeables y permutables, creadores ambos.

Lamentablemente, una traducción lastimosa daña esta cuidada edición española. Así, por ejemplo, cuando MacCabe alude

al cine de *blaxploitation* –sobre el que ha producido un documental de Isaac Julien, *BaadAsssss cinema* (2002)–, la inepta opción de un tal V. Villacampa es traducirlo como “las películas sobre la explotación de los negros”, entre tantas otras tropelías. Por suerte sobrevive a los dislates de traducción la exhaustiva filmografía preparada por Shally Shafto y que ocupa unas 50 páginas del volumen, todo un modelo de rigor.

Nada suplementario, por otra parte, es el extenso repertorio de fotos y facsímiles que se extiende por el libro. Por cierto, con un Godard ingresado fotográficamente a los 19 años (*...The artist as a Young Man*, diría Joyce), pero con algunos textos y dibujos de su adolescencia, extrañamente premonitorios. Las fotos abundan y pueden ser bellas, reveladoras, enigmáticas y hasta desopilantes. Pero son parte íntima del volumen, no mera ilustración.

Si la obra cinematográfica de JLG es inclasificable, la biografía de MacCabe –que no evita los matices ásperos y hasta francamente incómodos del personaje– muestra que se articula con una vida no menos extraña, y aumenta la comprensión de unas cuantas cuestiones que Godard gusta desplazar y velar, aportando incluso unas cuantas ideas de lectura crítica con una vitalidad y un humor incisivo –nítidamente godardiano– que desde la perspectiva del cineasta, a lo largo de las últimas dos décadas, sólo asoma de modo intermitente, espaciado.

Eduardo A. Russo

Francés para Amantes

- Traducción e interpretación
- Cursos de lectocomprensión

María Valeria Battista

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

GUIÓN/ CURSOS DE VERANO (Enero-Febrero-Marzo)

por Federico Karstulovich
(Guionista - Redactor de El Amante/Cine)

Introducción al guión y estructuras clásicas
Supervisión de cortos y largometrajes

Informes: 4383-1981 / 15 6280 3533
efedeg@yahoo.com.ar

Llamado a la solidaridad

La organización civil Daltonicos Unidos (DU) convoca a la Sociedad Entera para el juntado firmas en avalación a una solicitud dirigida, irrestricta y exclusivísimamente, a los Señores Fabricantes de aparatos televisores, exigiéndoles a ellos el reanudamiento de la producción de los extintos y caducos modelos comúnmente denominados "en blanco y negro". Súmese usted a nuestra cruzada "Por un mundo en escala de grises".

Por otra parte, DU también se encuentra realizando tratativas con diversas academias lingüísticas de habla anglosajona para instar a la erradicación de la inapropiada –y hasta segregatoria– locución "color blindness" para referirse a quienes padecen daltonismo, ya que, según irrefutables estudios científicos, los daltónicos sí ven los colores, sólo que no pueden distinguirlos ni establecer parámetros entre ellos. Desde dicha entidad se sugiere el uso de expresiones alternativas tales como "color confusion people" o "wrong color people", o hasta un sencillo "daltonic", para denominar a quienes padecen dicho problema ocular. Sume su rúbrica, compañero.

Consultas y adhesiones: daltonicosunidos@yahoo.com

DU informa

Algunos daltónicos famosos son: Sr. John Dalton (químico, precursor en varias cosas, ingenioso), Sr. Paul Newman (fabricante de aderezos para panchos), Sr. Charly Alberti (asistente a fiestas, posador profesional), Srto. Martín Vittón (daltónico, candidato) y Sr. Éctor Ranz (herrero, abuelo de candidato, primer "Éctor" sin hache). *A ellos el daltonismo para nada les impidió alcanzar la gran fama y la notoriedad. Sepaló.*

DU educa

Próxima charla sobre cine organizada por DU: "Trilogía de Kieslowski: *Bleu, Blanc, Rouge...* ¿cuál es cuál, eh?" Miércoles 29 de febrero, 23 horas, Salón Azul de la Casa Rosada.

Auspicia: Apple Macintosh, See Different.

Guarda que el daltonismo no es contagioso. No discrimine a los daltónicos. Sepaló.

DU previene

Le damos un aconsejamiento, amigo no-daltónico. Si usted tiene la fortuita eventualidad de conocer a un daltónico, no magulle ese halagüeño momento con comentarios fuera de lugar tales como: "¿Se, no digás? Qué loco. A ver, ¿de qué color es esto?", "Si te digo que esto es verde, listo, ya está, lo sabés, ¿tendés?", "Un día me gustaría ver como vos, es re onda fumón, ¿no?", "¿Y cómo hiciste para sacar el registro, eh, a ver?", "Ah, no ves un cornó. ¿Y de lejos, tampoco?", "¿Me ves en lo oscuro?", "¿Cómo hacés con la ropa?" (y su versión más cruda: "Ah, por eso te vestís así"), "No podés manejar aviones, ¿no?" ... *Conténganse. Piense. Evite ros-cas, no haga preguntas boludas. Se lo avisamos. Sepaló.*

Martín Vittón, candidato a la presidencia de DU, Lista Verde o Marrón. Oscuro y daltónico integrante de esta revista.



Contacto en Francia

Conocí a Passarella hace cinco años en el aeropuerto de Niza. Yo había ganado un viaje al Festival de Cannes por un sorteo del canal Space. En aquella época el medio deportivo no discutía, como ahora, la supuesta conversión de Daniel "Rinoscopía" Passarella en "Dani, el progre". Se acercó a nosotros –mi hermanito disfrutó el premio de rebote–, nos saludó, se ofreció a llevarnos hasta Cannes y nos dijo que se dio cuenta en la avioneta –éramos menos de una docena en el vuelo de Milán a Niza– de que éramos argentinos. Nos dejó un teléfono por si necesitábamos algo. Fue la época en la que se decía que él iba a dirigir al Inter. Nos quedamos hablando casi diez minutos con él, los dos desencajados ante tanta amabilidad que provenía de un acérrimo enemigo de todo bostero que se precie de serlo. Después nos acordamos de que él en realidad era de Boca, y se nos pasó. **Nazareno Brega**

Sobre gustos...

Vino Robin Gibb, cuando los Bee Gees no son buenos si no son tres -y ya no pueden serlo, por lo menos los originales-, pero esto a pocos les importó. Vuelven los Stones a presentar "su mejor disco en 30 años", lo cual es verdad pero no quiere decir nada porque *A Bigger Bang* no es más que un disco menos malo que los demás posteriores a *Exile on Main Street*. También vuelve U2, cuya calidad disminuye disco a disco en una relación inversamente proporcional al aumento del nivel de tontería de su líder Bono. También parece que viene Sting, quien se divorció de la música y se casó con las "causas nobles" hace ya mucho tiempo. Los Stones ya agotaron los campos, cuyo precio es de 150 pesos, y U2 también agotó las anticipadas, y también con precios carísimos.

Cada vez me convenzo más de que el público argentino entiende poco y nada de rock. ¿Cómo explicar sino que el rock chabón venda tanto? ¿Y que en el recital de Amnesty, en 1988, casi nadie le haya dado bola a Bruce Springsteen mientras se desvivían por Sting, que no estaba en el peor momento de su carrera pero que al lado de Bruce jamás tuvo nada que hacer? Ni hablar del show de los Stones del 98, cuando venían a presentar el pésimo *Bridges to Babylon*. Luego del papelón de haber echado a Meredith Brooks a pedrazos (típica conducta machoargentina que se había dado también seis años antes con las Calamity Jane, que teloneaban a Nirvana), para una de las últimas fechas se había agregado un tal Bob Dylan al line-up. No tenía ninguna intención de ir a ver nuevamente a los Stones (había ido ya en la gira Voodoo Lounge y me había parecido suficiente), pero cuando me enteré de que tocaba Dylan, fui corriendo a sacar mi entrada. El show de Dylan fue excelente (no así el de los Stones hasta que subió Bob a cantar con ellos "Like a Rolling Stone"), pero el público lo ignoró olímpicamente. Sí, a Bob Dylan. Y con esto creo que queda todo dicho. **Juan Pablo Martínez**



La Navidad de Luis

Fue a fines del año pasado, cerca de Navidad. Viajábamos con mi amigo Galundia y Marcelita Ojea en el 96. Hablábamos del kitsch, de nuestro gusto y fervor por el kitsch, de la conciencia del kitsch, de si era válido o no disfrutar de esta sensibilidad.

Galundia dijo que debíamos ir al Multiteatro a ver a Analía Gadé y Nati Mistral, pero previamente tomar el té con masitas en la Ideal de Suipacha. Yo comenté que con un novio planificamos una vez escribir una biografía de Rolo Puente. Marcelita aseguró que la realidad del 2005 había pasado por el programa de Susana Giménez, y entre los tres encumbramos como íconos indiscutibles a Mirtha y Anté Garmaz.

Galundia se preguntó si Mirtha saldría, como años anteriores, a saludar desde la terraza del Hermitage, y Marcelita confirmó que lo haría desde el Costa Galana. Me acordé entonces del tema de Luis Aguilé y les canté el comienzo: "Señora Mirtha Legrand/ la quiero, la llevo en el corazón/ me agrada, me envuelve su seducción/ me gusta su toque de distinción". Ahí empezamos a hablar de Luis Aguilé y el espectáculo *Alegrías de España* en el Teatro Astral, de que tal vez pocas cosas habría más kitsch, del interesante intento de Montalbano con *Soy tu aventura*, de la versión (acelerada) de *Ven a mi casa esta Navidad* que abre la película. Justo en el momento en que Galundia decía que era lindo ser conciente del kitsch, una señora sentada delante de nosotros se dio vuelta y nos dijo con acento peninsular: "Disculpad que haya oído vuestra conversación, yo soy la tía Luis Aguilé". Hubo un silencio incómodo como a la espera de reprobación. Lo cierto es que la señora se integró a la conversación espontáneamente y nos dijo que Aguilé vive en España, que en España frecuenta al Nano Serrat, que el Nano Serrat había tenido problemas de salud y que Aguilé era amigo del Alberto Cortez. Todo se disolvió enseguida. Marcelita bajó en Liniers, Galundia en Flores y la tía de Aguilé, una parada después. Yo seguí hasta Almagro y me acordé del tema *Cuando un amigo se va*, de la versión que en 1980 grabó María Martha Serra Lima, de cómo la escuchaba y rebobinaba y volvía a escuchar en un cassette editado por Esso que se llamaba *Cordialidad musical*. **Lilian Laura Ivachow**



IL
Veloce
MENSAJERÍA INTEGRAL



IPS
CORREO PRIVADO
MONTAÑA 10 200

NOS ADECUAMOS A SU TIEMPO Y NECESIDAD



SERIEDAD, SEGURIDAD Y RESPONSABILIDAD GARANTIZADAS

IP SERVICE S.R.L.

SERVICIO INTEGRAL DE MENSAJERÍA,
CORREO PRIVADO, LOGÍSTICA Y DISTRIBUCIÓN

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

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

FAX: (05411) 4983-3584

Videoclub El Gatopardo

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



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

Venta y alquiler

Épocas de balances

por Jaime Pena

Siempre me han gustado las listas de las mejores películas, de los mejores discos. No tanto aquellas sobre las mejores películas de la historia como las que acotan el terreno al último año. No sabría cómo elegir mis diez o veinte películas favoritas –ya no digo las mejores o las más importantes–, qué dejar fuera, qué directores –porque en el fondo se trata de eso– privilegiar, en qué épocas centrarme, si todo un siglo inabarcable o esos poco más de veinte años que resumen mi vida de espectador consciente. Con los discos mi relación es más distante, más de aficionado y menos *profesional*, por lo que aprecio esas listas de los mejores de la historia –aunque, como hablo de rock, esta se limita a unos cincuenta años– por lo que tienen de pedagógico: conocedores en mayor o menor medida de la actualidad musical, estas listas nos sirven de guía para rebuscar en el pasado, algo que, poco a poco y a partir de cierta edad, comienza a monopolizar buena parte de nuestros intereses. Es curioso, pero sin embargo desconfío de las listas literarias o de otros estilos musicales, clásica, por ejemplo, como si temiese que mi relación menos sistemática con estas aficiones se viese alterada o confundida. En el fondo, supongo, se trata de una mera cuestión de seguridad en los propios gustos o, como suele decir un amigo, de *criterio*. Imagino que, en mi caso, todo se reduce a una falta de criterio literario y musical.

Pero, ya digo, el cine es otra cosa y me gustan mucho las listas de lo mejor del año. Al entrar el mes de enero espero siempre con ansiedad las clasificaciones de *Cahiers*

du cinéma, *Film Comment* o, incluso, la que publica la revista *Fotogramas* a partir de una encuesta entre más de treinta críticos españoles. Las dos primeras, por ejemplo, porque definen las nuevas tendencias del cine o la crítica mundial; la tercera porque inevitablemente es muy sintomática del conservadurismo de la parroquia local. Con mayor o menor fortuna, todas *dicen* algo sobre el estado actual del cine a partir de la visión, siempre parcial, pero en unos casos más que en otros, de los estrenos del año en Francia, Estados Unidos y España. Y ya sabemos que no hay dos países en el mundo en los que se estrenen las mismas películas. Podemos coincidir en las norteamericanas, y a partir de ahí todo será divergencias. Empezando por la producción nacional.

Este año he participado por primera vez en la encuesta de *El Amante*. Primera dificultad (objetiva): escoger las mejores películas de 2005 ¡estrenadas en Argentina! Vale, he visto un número más o menos significativo de los estrenos, al menos de los importantes, aunque me hubiese gustado ver muchas más películas argentinas y, aun así, he podido ver tres de las cinco primeras películas argentinas que aparecen en la clasificación final de los críticos. Segunda dificultad (subjetiva): los *best of* representan una selección de los mejores momentos del año, una especie de diario personal que nos permite reconstruir doce meses de cinefilia, cuando no todo un manifiesto o declaración de nuestras filias y fobias, a medio camino entre la sinceridad y la *boutade*, la máscara bajo la cual nos gustaría reconocernos o que nos reconozcan. ¿Cómo atenernos entonces a un campo delimitado por los intereses y los gustos de una

serie de distribuidores y exhibidores, más si estos son del otro lado del Atlántico? Mi lista para *El Amante* estaba encabezada por *Una historia violenta* y *Whisky*. Para mí, la primera es uno de los grandes títulos que nos ha deparado 2005. Mi memoria sitúa la segunda en 2004 (la vi en Cannes ese año). Los festivales, el DVD y otros medios menos confesables, no los estrenos comerciales, dibujan un 2005 muy distinto en el que la película de Cronenberg estaría acompañada en mi podium particular por *Last Days*, *Three Times*, *The Death of Mr. Lazarescu*, *The Wayward Cloud* o *Mary*. Pero, si soy sincero, no me debería olvidar de algunas películas de 2004 que he descubierto a lo largo del último año, empezando por *Café Lumière* y *The World*, y siguiendo con *Al oeste de los rai-les*, *Rois et reine*, *L'intrus* o una producción televisiva como el documental británico *The Power of Nightmares*. Todavía más, en mi opinión la mejor película estrenada en España en 2005 no es otra que *Gerry*, con varios años de retraso pero estrenada por fin. ¿De qué hablamos entonces cuando hablamos de las mejores películas de 2005?

La pomposa Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España entrega cada año los premios Goya. Las nominaciones se anuncian en diciembre y la gala de los premios se celebra el último fin de semana de enero. Los Goya premian las mejores producciones del año anterior. En la práctica, les ocurre algo parecido a los Oscar, si bien, claro, de una manera menos acusada. Si estos son algo así como unos premios de temporada que han generado una tipología de films muy determinada que se estrena en las últimas semanas del





año para que los académicos, a la hora de entregar sus votaciones, los tengan muy frescos, con los Goya ocurre algo muy parecido: las posibilidades de ser nominado parecen reducirse a las películas estrenadas a partir de septiembre, pero es que la tendencia del cine español de los últimos años es que la temporada se reduzca a los tres meses del otoño –los que median entre el Festival de San Sebastián y el anuncio de las nominaciones– o al menos es en esta época cuando se concentra el mayor número de estrenos y también los más taquilleros.

Entre nominados y premiados están casi todos los films de los que hemos hablado (mal) a lo largo del último año. Y destacan por su ausencia los que más nos han gustado: *El cielo gira*, *La cicatriz* y *Tierra negra*. Paradójicamente, las tres son producciones de 2004 estrenadas a lo largo de 2005, pero esta es otra historia, otra consecuencia más de la dictadura de los estrenos. Otra de mis películas favoritas –y por lo que percibo por ahí, casi un capricho personal–, *Segundo asalto*, tuvo una nominación en un apartado menor. Pero la noticia estaba –lo han adivinado– en la ausencia de nominaciones de *El cielo gira*, cuando hay una categoría denominada “mejor película documental” en la que, creo modestamente, podría haber tenido cabida. No, ese espacio estaba reservado, milagro, para el último Jordá, *Veinte años no es nada*, la “manipuladora y reaccionaria” –los calificativos son de Jorge García, de su crónica de Valladolid, y los suscribo totalmente– *Trece entre mil*, o la inalficible y finalmente vencedora *Cineastas contra magnates*.

Hechos como este ayudan a comprender

Arriba, *La vida secreta de las palabras*. Abajo, dos fotos de *El cielo gira*.



la raíz de buena parte de los males endémicos del cine español. Los profesionales del cine que trabajan en España, o al menos ese colectivo de más de mil académicos que ejerce su derecho al voto, consideran que un documental como *El cielo gira*, pese a todo su reconocimiento internacional, no es merecedor de ninguna candidatura. No vamos a insistir en los argumentos que hemos ido exponiendo en estas mismas páginas a lo largo de los últimos meses: llueve sobre mojado. Todo esto, en un año en el que, me atrevería a afirmar, el sentimiento generalizado era que no había depurado una buena cosecha. No había grandes favoritas ni tampoco grandes rivalidades. Uno hasta echa de menos las grandes disputas de antaño entre productores, los escándalos, los desprecios a Almodóvar, el récord de estatuillas de *Mar adentro*, las protestas contra el gobierno... El ambiente mortecino que precedió a la gala de este año responde a los propios títulos que acaparaban las nominaciones. Dicen que en el país de los ciegos el tuerto es el rey, por lo que puede resultar comprensible que se acabe alzando como vencedora de esta edición una película como *La vida secreta de las palabras*. Al lado de títulos como *Obaba*, *Princesas*, *Habana Blues* o *Ninette*, entre muchas otras, hasta puede ser defendible, vamos, que lo puedo entender, sobre todo si tenemos en cuenta que las bases no contemplan la posibilidad de que un premio quede desierto. Pero, ya decía, si las listas o, para el caso, los premios, dicen algo, en el caso de los últimos Goya constituyen el reflejo de un síntoma: la depresión en la que parece sumido el cine español.

Iluminados por el fuego se llevó el Goya a la mejor película latinoamericana, justo dos días después de su estreno comercial. En todo caso, no fueron unos buenos goyos para el cine argentino, aunque también haya que hacer mención al premio al mejor guión adaptado que se llevó Piñeyro (Marcelo) por la polémica y discutible adaptación de la obra teatral *El método Grönholm*. Con respecto a la película de Tristán Bauer, no sabemos hasta qué punto el premio contribuirá a su lanzamiento comercial, que ya parecía calculado con la seguridad de quien sabe que va a vencer en una de las categorías más secundarias de los Goya. Nunca se sabe qué puede ocurrir. Que se lo digan si no a un Campanella que, a principios de enero, estrenaba en un canal nacional, Tele 5, una ambiciosa y cara serie televisiva, *Vientos de agua*, en torno al doble flujo de la emigración entre España y Argentina en la década de 1930 y en plena actualidad. A la tercera semana era retirada de la parrilla. Campanella atribuye la baja audiencia a que los espectadores españoles no quieren oír hablar de la emigración. Puede ser. No sé si en Tele 5 pensarán lo mismo. [A]

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:

Hola, amigos de *El Amante*. Les escribo por primera vez después de seguirlos desde hace más de dos años. Pensé que la primera vez que escribiera sería para hacer alguna observación inteligente y sagaz, pero la verdad es que simplemente quería saludarlos. Disiento y acuerdo mucho con ustedes, y eso me gusta.

Un abrazo. Hasta pronto,

GABRIEL

Señores de El Amante:

Coincido con el 99% de las críticas de *El Amante*. Empero, con *Ana y los otros* disiento profundamente. No se puede calificar con 9 una película donde hay malos actores (excepto el pibito y algunos pasajes de la protagonista, señorita que jamás genera empatía alguna). Negro, me aburrí esperando el final, que jamás llegó (hablemos algún día de la diferencia entre final abierto y no-final, que no es lo mismo). Hay un par de escenas con buenos diálogos, pero muy mal actuadas. Y la única escena excelente (ya saben cuál es) no tiene el peso suficiente para justificar todo el bodrio anterior. Cuenten las tomas en las que ella camina sola. Si sacamos el 70% de ellas, la película es la misma, ergo, ¿pa' qué están? La pregunta es: si con el mismo material hacían un corto o mediometraje (como mucho), ¿por qué el espectador debe soportar más de 50 minutos de descarte? No quiero que suene a ensañamiento, pero ojalá la segunda película de esta directora levante bastante más. Floja, 4 puntos como mucho (si no estaba el pibito, no pasaba de 2. O también, 3 puntos son de él). Merece una discusión aparte esta sensación que flota en el aire (y no todos se hacen cargo) donde parece que las películas de los pibes nuevos son pura nada, una nadería que fluye hacia la nada. No es para que se enoje nadie, eh. Pero a ponerse las pilas, negro, cuenten una buena historia de una vez, no es tan difícil. Acuérdense de que hay alguien sentado en la butaca.

MARIANO

Señores de El Amante:

No puedo dejar de comenzar a escribirles sin decir lo increíbles que son algunas declaraciones: Gabriel Goity pidiendo actores profesionales porque paga el Estado (extracto de *Clarín* en la pág. 47, EA 164), y ahí lo tenés nomás a Francella... Se imaginan lo que hubiera sido del neorealismo si fuera por Goity... Y ya que estamos, si fuera por Tomás Binder –y otros de la redacción de *El Amante* presentes y pasados–, las películas infantiles debieran ser apreciadas por adultos con acompañamiento eventual de algún niño (pág. 16, EA 164), pero haciendo caso omiso a las declaraciones del menor. Es que les sería oportunísimo leer alguno de estos días un librito de Piaget (o es que son estériles y odian a los niños) y comenzarles a consultar a ellos –sí, a los que va dirigido– qué opinan. Se llevarían una sorpresita. Evidentemente, en muchos críticos no rentados igualmente prima el enano fachista setentero. En realidad, pensaba escribir sobre *King Kong*, pero ya se me fueron las ganas. En fin... Es un bodrio que quedará almacenado entre tantos otros DVD en los videoclubes, sin pena ni gloria, aun cuando el *director's cut* seguramente tenga 14 horas y venga en cajita de lujo.

Un abrazo,

JOSÉ DEMASI

Señores de El Amante:

¡Son alucinantes dándoles con un caño en sus críticas! Los felicito y los quiero un montón.

MAGALÍ

Señores de El Amante:

No hay dudas de que estoy muy lejos de los espectadores, no me acerco ni a la media. Vi en la selección de las "mejores" y aparece *Melinda...* de Woody Allen en la posición 21. Para peor, *Tiempo de valientes* está mejor posicionada. En estos casos, estar lejos de la opinión pública es bueno y triste a la vez. Quiero decir, porque a *Tiempo de valientes* la aplaudieron cuando terminó (la vi en el cine de mi ciudad, La Plata) y yo maldecía haber pagado los 6 pesos para ver humor negro tru-

cho. Faltaban Olmedo, Porcel y Ortega. Es el tipo de humor que yo no espero en nuestro país: reírse de la picana, un policía cuyo drama es su separación y un psicólogo que sueña ser un súper agente de la SIDE. *Tiempo de valientes* me acerca más a mí mismo, a lo que no quiero ver, a lo que nos hace reír y después, de alguna manera, pensar: esto no me causa, ¿por qué se hizo esta película?

NICOLÁS PIÑERO

Señores de El Amante:

Bueno, quería decirles que me encantaron sus comentarios sobre las películas que odian. No vi todas las de las listas (vi *El club de la pelea*, *Dogville*, *21 gramos*, *Las invasiones bárbaras* y *Matrix 2 y 3*), pero las que vi y odio son *21 gramos*, *Matrix 3* y *Las invasiones bárbaras*; las que me molestan pero no odio son *El club de la pelea*, *Dogville* y *Luna de Avellaneda*; y la que me provoca indiferencia es *Matrix recargado*. Lo que más me llamó la atención de las votaciones individuales fue la ausencia de *Amélie* y *Héro*. Como siempre, sus listas individuales son una delicia. Bueno, acá va mi lista: *21 gramos*, *Las invasiones bárbaras*, *Amor eterno* / *Amélie*, *Héro*, *Un día en el Paraíso*.

Saludos,

PAÚL VON SPRECHER

CÓRDOBA

Señores de El Amante:

En *King Kong* Peter Jackson hace un uso maravilloso de los primeros planos, primerísimos primeros planos e incluso planos detalle. Por fin alguien que nos coloca frente a los protagonistas para recibir justamente toda la variedad de emociones que de esos rostros emana. ¡Jackson, sos el creador de la mejor versión cinematográfica de Kong que existe! Y uno de los pocos realizadores que no utilizan los planos cercanos sin sentido. ¡Gracias!

EZEQUIEL VILLARINO

Señores de El Amante:

Daney decía que se debe ser fiel al rostro de lo que un día

nos transformó. Bien, este mensaje tiene el cometido de cumplir con tal sentencia. *El Amante* y Daney modificaron mi mundo, o sus matices. Y siguen haciéndolo. Con *El Amante* basta comprar los nuevos y releer los viejos (como buen uruguayo, hago más lo segundo que lo primero). Pero quisiera refutar o confirmar a Daney con más Daney. *El travelling de Kapo* es un texto que aun leyéndolo ya no lo leo, sino que me lee, me descubre, pacientemente.

Saludos,

AGUSTÍN REYES MOREL

Hola, amigos de *El Amante*:

Les escribo desde Londres reportando el estreno (o si no, segunda o tercera pasada a escala mundial) de *Breakfast on Pluto* de Neil Jordan. La vi en un cine del Soho donde una ignota actriz secundaria estaba presente y sus amigos festejaban cada vez que ella aparecía en pantalla. Como ya sabrán, la película, basada en la autobiografía de su protagonista, Patrick "Kitten" Braden, trata sobre un travesti irlandés hijo de una relación pecaminosa entre un cura católico y una hermosa mujer que lo abandona al nacer, se relaciona muy de segunda mano con el IRA y se embarca en una aventura en la Londres del *glam* y el disco en busca de su madre. Es una película pavota y mal ambientada, pero bonita como suelen ser las de Jordan. Es también una película muy *extrania* (perdón, aquí no existe la letra *enie*), ya que es una película asexual. No sólo no hay ninguna escena de sexo sino que jamás muestra ni siquiera un beso entre Kitten y sus sucesivos amantes. Tal vez esta es la decisión más interesante de la película: filmar la vida de un travesti que ejerce la prostitución sin un atisbo de sexo (sabemos que desde los 70 en adelante la escena-de-sexo-para-shockear-a-las-senioras es un elemento infaltable en el cine de todo el mundo). Cabe mencionar una *pequeña* participación de Brian Ferry como estrella invitada y unos

pajaritos digitales cuyas conversaciones aparecen subtituladas. Así es el cine posmoderno, mis amigos.

PATRICIO GARCÍA

Sobre *El hijo*

En cada película los Dardenne logran la representación de lo inasible: el desasosiego del alma humana. La cámara nos lleva de la paranoia del infierno de Olivier (el olivo) hasta la medición final del perdón y la redención. Cada cual (uno, todos) carga su tabla, su cruz. Cine de capas, nudos y reconocimiento de signos, como la noble madera, esencia de este film. El primer 10 de 2006.

MARÍA VALERIA BATTISTA

Señores de *El Amante*:

Hace un par de días volví a ver *El hijo*, otra gran peli de los hermanos Dardenne. ¿Alguna vez se estrenará *Rosetta* (su obra maestra)? Tenemos que seguir bancándonos la política de los distribuidores y exhibidores de ver estas pelis en ínfimas salas (les dieron dos salas y al tanque *Las crónicas de...* ¡173!) y en copias en aceptable... estado. ¿Algún día cambiará esto?

Saludos,

ADRIÁN

Estimado Gustavo:

Me parece que te mandaste una nota muy liviana para un tema tan *grosso*, como si la hubieses hecho con el piloto automático puesto, ¿me equivoco? Todo lo que mencionás ya se sabe hace tiempo, ¿quién puede buscar una buena crítica en un diario argentino? Quizás un loco, un ingenuo o un tonto, pero nadie más. Es verdad cada palabra que escribiste. *Página 12* da vergüenza ajena, no solamente la sección de cine. *Veintitrés*, con la tapa de Darín y el éxito del cine nacional, además de vergüenza da náuseas. *La Nación*, con Pablo Sirvén a la cabeza, líder del movimiento "Si convocó a 100.000 espectadores, es una excelente película", y *Clarín*, con su grupo desarticulado, da muestras de una pereza crítica que llega, en el mejor de los casos, a enojarnos; en el peor, a leer sin importar lo que se lee.

Me hubiese gustado una nota –si te la pido, es porque sé que la podés haciendo un panorama más amplio de la crítica en los medios argentinos. Sólo de los medios gráficos, porque meterse con la TV es una batalla perdida, una TV que puede mostrar a conductores de cualquier índole recomendar, sin pudor y con la mejor sonrisa, cualquier bodrio que a su canal le convenga. Hay dos temas esenciales: la vinculación de los medios con la producción de cine, y de ahí hay un paso nada más a la poca o nula independencia del crítico de dicho medio, y, algo muy importante que pocos mencionan, la escasez de buenos críticos argentinos. Y este último tema es el que más me interesa, como lector fiel de la primera hora de la revista *El Amante*, más todavía, porque, Gustavo, está claro que la calidad de las críticas ha ido decreciendo durante los últimos años. Una buena crítica tiene que cumplir varias cosas, pero hay una que considero esencial: justificar con razones claras y válidas la nota que se le pone a dicha crítica. No me importa si a mí la película me gustó y al crítico no. Me importa entender por qué no le gustó. Eso me sorprendió de *El Amante* cuando la conocí: defenestraban películas que me parecían buenas con argumentos sólidos y terminaba preguntándome a mí mismo: "estos tipos tienen razón, ¿cómo no lo pude ver?" Ahora hay pocas ideas originales, mucho divague sin hablar de la película en sí, críticas de pocas líneas, mucho piloto automático, pero no pierdo las esperanzas, tengo fe en que revertirán la situación.

Un abrazo,

MARCELO MENÉNDEZ

Sobre *Tiempo de valientes*

Con cierta demora concurrí a ver la última película de Damián Sziffrón, *Tiempo de valientes*. Tras verla –y reírme mucho menos que el resto del

público palermitano– me quedó la sensación de que el cine argentino tiene derecho, como cualquier otro, a producir películas al estilo *Duro de matar*, o cualquiera de sus congéneres, con mayor o menor felicidad. Sin embargo, observando con mayor detalle ciertos aspectos, comencé a sentir un profundo desagrado. Paso a ejemplificar: el policía Díaz (Luis Luque), en la cena con su nuevo terapeuta y la mujer de este, reconoce (verdad de Perogrullo) el peligro de una policía con armas y sueldos bajos para, a continuación, amenazar a punta de pistola a la mujer del terapeuta (Peretti) para que confiese su infidelidad. Lo consigue. El fin justifica los medios, por decir algo, y de alguna forma era necesario hacer avanzar la trama. Alguien podría decir (perogrullada *psi* de por medio, una más de las tantas que inundan la película) que hace con la susodicha lo que no pudo hacer con su propia esposa. Policía, arma en la mano, justifiquemos la violencia que total es cine de entretenimiento. El mentado Silverstein (Dios me libre de ser atendido por semejante médico) parece más preocupado por el engaño que por el acto. Resortes de la trama, podríamos decir. No abundaré en detalles de la película, que cumple al pie de la letra la receta de tantas películas similares (e igualmente eficaces) con todas sus arbitrariedades argumentales. Mi siguiente ejemplo: después de la visita del comisario a la SIDE, sabemos que todos los policías de la seccional de Díaz son, en mayor o menor medida, corruptos (cohecho, sobornos, etc., etc., la lista conocida). Pero a no desesperar: al final, los malos (que son los malos dentro de los buenos de la SIDE) son atrapados por querer robar uranio, y todos felices y contentos podemos irnos con la satisfacción de que se cumplió la regla de oro: ganaron los buenos. Que los buenos sean corruptos, criminales, es apenas un detalle. No vamos a comparar sobornos con

robo de uranio, ¿o sí? Al parecer, en el universo Szifrón sí ciertos hechos de criminalidad son menos graves que otros o, al menos, algunos merecen castigo y otros no. Eso, sin abundar en la misoginia de sus personajes. Ya en *El fondo del mar*, la aparente paranoia del protagonista quedaba justificada por el engaño de su manipuladora novia (Ella, la mala). En *Tiempo de valientes*, la pareja de Silverstein no es más que una histérica que no deja de reclamar, reclamar y reclamar. Estas son todas las mujeres del universo ficcional cinematográfico de Szifrón.

Justificación de la violencia institucional, corrupción ídem como mal menor, misoginia, un hermoso cóctel adornado por mucha acción, diálogos divertidos y entretenimiento del "bueno". En los años 80 las ideológicamente deplorables películas de los Superagentes y de Palito Ortega eran, al menos, transparentes en su brutal forma de mostrar una representación de la realidad. No había entrelíneas. En la primera década de este siglo tenemos a Szifrón que nos vende una cosa pero nos dice otra, casi tan horrorosa como la anterior, pero patinada de modernidad y de aceptación crítica y pública. Una última pregunta que me hice. En la mentada escena de la amenaza a la esposa del psiquiatra, las que más reían en el cine eran las mujeres. Espero que fuera por el innominado terror que esa imagen pudo producirles. Muchas gracias,

PATRICIO O'DWYER

Señores de El Amante:

En el número de enero leí una carta bastante polémica (o cómica) escrita por John Parker Welles, que me dejó, francamente, con horror. No sé con qué artículo o comentario que haya salido en la revista está relacionada tan acusadora y violenta carta (tal vez la nota de "Bloqueo...", tal vez otra), pero creo que el del ilustre apellido, en su furor inútilmente extremista, se pasó de la raya. No sólo

por su tono de máximo justiciero (supongo que su fanatismo lo pone en un lugar moral y espiritual inalcanzable para cinéfilos vulgares), sino también por su ligera y peligrosa confusión entre no estar de acuerdo con Castro y ser un fascista-represor-asesino. ¿Le gustarán al Sr. Welles las películas de Hitchcock, de Ford, de Spielberg? ¿O serán demasiado "yanquis" para su revolucionario paladar? ¿Qué pasa por la cabeza de este señor, que parece ser el que tiene la Verdad de la Vida escrita atrás de un póster de Fidel Castro? ¿Cuál podrá ser el cine que genera disfrute en este hombre tan fanático? Y lo peor de toda esta salsa aguada de panfletitos básicos de izquierda no es la extremidad, ni el insulto, ni el descaro, ni la equivocación ni el fanatismo: es el hecho de que, siendo esa carta un disparo tan certero y directo sobre *El Amante*, ignorarla sería censura en la magnífica cabeza del Sr. Welles, y publicarla significa quitarle espacio a alguna carta de otro lector, tal vez un poco más orientado a la discusión cinéfila abierta (con o sin orientaciones ideológicas) y no al monólogo político de turismo a Cuba. Welles advierte sobre el final de la nota que escribir mal sobre Cuba significa manchar la revista. Saco conclusiones con mi mente inferior y pienso tal vez que escribir bien sobre Cuba supondría un aumento en el nivel de calidad de la misma. Ah...

Todos quieren un poco de *El Amante*, pero espero que nunca obtengan más que "Coltrane y Ramones" (como decía el editorial), en un cóctel maravilloso de intransigencia ante los modelitos que definen nuestra inestabilidad.

AGUSTÍN MONTENEGRO

Señores de El Amante:

¡Hola! Soy una amante del cine, española, y casualmente, navegando, llegué a tu artículo "Menos semen y más cicatrices", y simplemente te quería felicitar por tu planteamiento del que estoy, lamentablemente, en total acuerdo. Un saludo desde las Islas Canarias,

NIEVES

A buscar trabajo

Sabés de cine como un niño de 5 años sabe de física termonuclear. La crítica realizada a la película *El juego del miedo* es la típica crítica de las personas que se emocionan viendo películas como *Titanic* y les dan Oscars a films como *Gladiator*. Sería bueno que veas el cine más allá de Hollywood o, en todo caso, que busques trabajo y vayas a ver todos los estrenos marketineros que te recomienda E! Entertainment.

NICOLÁS STEFANO

Brillante

Estimados: Hace un tiempo que no leía sus notas y ayer, por una de esas casualidades que tiene la vida (que no son nada casuales), buscando una crítica sobre *Munich*, me encuentro en la portada de la edición online de *El Amante* con esta maravillosa nota sobre el programa de Alessandra Rampolla. Excelente. Imperdible. Lúcida tanto como el programa. Brillante cada una de las observaciones de Hernán Schell. Mis más calurosas felicitaciones para él, de parte de una ex (recontra "ex") católica-apostólica-romana, cuya primera (verdadera) educación sexual fueron la *Cosmo* y luego la complejidad de *Confidencias* en CosmoTV. *Long live the Queen (Alessandra)!*

Saludos,

MARÍA C.

Chau, El Amante

Estimado Gustavo Noriega: lamentablemente leí tu crítica "El estado de las cosas" del número 164 de *El Amante*. Te confieso que hasta este número leía siempre la revista, pero es el último que compro... Prefiero ir a la heladería y comprarme un cuarto kilo de chocolate y sambayón. Mi abuelo decía que "peor que la ignorancia es la ignorancia que se cree sabia", y en esa nota con total desparpajo criticás a un crítico (?) como vos y decís "quiso citar a Carlitos Balá ('¿y la aneda?') pero lo confundió con Calabró"... ¡¡¡Ja, ja, ja!!! ¡No era Calabró, era Minguito! Ja, ja, ja... Indigna la soberbia ignorante. ¡Indigna! Chau,

ANDY DIDAH

P.D. 1: ¿Por qué no se dedican a estudiar? ¿O a hacer cine?

P.D. 2: Como me imagino que esta carta no la publican (la soberbia ignorante, ¡ay!), les deseo suerte, que sigan existiendo. ¡¡¡Ja, ja, ja!!! ¡¡¡Loinorito!!!

Sobre la Rampolla

¡Ahhhh! Veo que cada vez somos más los que sucumbimos ante los encantos de esta sexóloga-orientadora-capacitadora-psicóloga súper erotizante. Querido Hernán Schell, además quiero decirte que por la forma en que habla esta mujer uno siente que (algo muy obvio lo que voy a decir) lo importante para seducir es la actitud. Recuerdo a esta mujer en su programa de Cosmopolitan TV, en el que estaba acompañada por una conductora que "hacía de la bella" y en realidad la que calentaba era y es la "gordita que habla tan sensual".

Saludos,

GASTÓN

Señores de El Amante, Sr. Javier Porta Fouz:

Tengo gran placer de escribirles como compañera de vida y de teatro durante 45 años del maestro Martín Adjemián para testimoniar mi agradecimiento, que trasciende el plano del reconocimiento individual por el material de esta revista a la que soy adicta, y en especial por la nota del Sr. Porta Fouz, que reivindica la memoria de una sociedad donde son tan grandes la desmemoria, la ingratitud y el desconocimiento de una persona como tantas, que apuestan todo en cada trabajo. No sólo es importante esta nota por el reconocimiento a un hombre comprometido, sino por el trabajo como crítico del Sr. Porta Fouz, que se preocupa por estudiar e investigar los temas que trata. Algo que debería ser normal pasa a ser excepcional, y es fundamental para la cultura y la ética de toda la comunidad. En nombre de ella y de mi persona, le agradezco, Sr. Porta Fouz, mil gracias para usted y para *El Amante*.

JUDITH WAINER

Buena nota, y disentimos

Hernán, no había leído hasta ahora notas tuyas y este ha sido un muy buen comienzo. Me sentí contento al ver que, en algunas discusiones, destaqué casi exactamente los mismos puntos que vos respecto de lo bien que hace la figura de la sexóloga Alessandra en la tele argentina. Inmediatamente después de sentirme contento por esta coincidencia, me vi obligado a intentar defender el ciclo de Pigna y Pergolini. Si bien no todo es defendible en ese programa, como la tendencia a simplificar episodios de la historia o a asumir una posición respecto de alguno de los "próceres" sin lograr fundamentar en el programa los motivos de esa postura, considero que fueron muchos más sus méritos que sus desaciertos. El mayor de sus aciertos es, coincidentemente con el programa de Alessandra, el de servir como un disparador para algo, para una acción que podrá tomar el espectador luego del contacto con la pantalla. La televisión invasiva generalmente no deja inquietudes. Podríamos decir que, salvo excepciones, no deja mucho importante a quien le dedica horas viéndola. Sobre todo la televisión abierta. En el caso del programa de historia, imagino a más de un chico/chica/mujer/hombre interesándose por el asesinato de Dorrego y yendo a una biblioteca o a una librería a comprar algo para leer sobre el tema. ¿No creés que esto haya pasado? ¿No te parece suficiente mérito? En el caso de Alessandra, imagino a una

señora, quizás en el interior o en alguna comunidad desconectada con la actualidad del mundo, que desconocía que tenía algo que se llama clitoris, y advirtiéndole su derecho a tener orgasmos y a expresarle a su marido qué es lo que le gusta.

Saludos. Espero que acuses recibo.

MATÍAS LANZÓN

Regreso + Kong

Hola, Amantes, volví. Un mes sin películas: libros, reflexiones y... "Mamá, cuando sea grande, yo sí quiero ser crítico". Toda una aventura esto de escribir sobre cine, aun en espacios *amateurs* como lo estoy haciendo ahora.

Me gustó el balance 2005, faltó una nota sobre el nivel de los estrenos del año, pero esa ausencia quedó muy bien compensada con la primera mitad de la crítica de Marcelo Panozzo a *King Kong* ("los estrenos fueron una puta mierda"; con esa frase lo dijo todo). Se nota que el oficio cansa con el paso del tiempo. Yo ahora estoy feliz aun escribiendo sobre la berreteada más grande. De paso le digo a Marcelo que la segunda mitad de su crítica me llenó de emoción. Y si bien las dos primeras críticas son muy a favor de Jackson y la última es en contra, en mi cabeza las tres quedaron como un texto único. La película tiene errores muy evidentes, que Javier enumera detalladamente en su crítica, pero es tan "juguetona", y todo lo que

ocurre en esa Isla Calavera será por largo tiempo materia de mis sueños (más bien, hermosas pesadillas). La estampida y la caída/lucha de Kong y los T-Rex son insuperables (aun con sus fallas). Pocos directores pueden lograr secuencias como esas. Y la de los bichos gigantes brotando de todas partes quedará grabada en mi retina como lo más asqueroso e impresionante que haya visto en cine en mucho tiempo. Pero esa es la isla del mono, que se enamora, se vuelve loco y se muere. Y allí está el gran error de la película: muere por la bella y no por esos avioncitos que Jackson filma durante casi media hora. Entiendo que Javier no pueda soslayar esto (y todo lo demás) y se mande otra gran crítica 100% ajustada a la realidad, pero vuelvo a Panozzo y a quienes tenemos la necesidad de rescatar estas historias de romances trágicos, delirantes, extremos... aun con directores verdaderamente ensañados con sus personajes o insensibles/irreflexivos frente a su dolor en pos del espectáculo. Hay incluso algo heroico, absurdo, en la cuestión: se trata de salvar al personaje de su creador. Porque Kong es un tremendo personaje de cine, y su historia, como dice Panozzo, debe ser protegida, más allá de todo.

Saludos, Amantes, y espero que estén sobreviviendo al calor de Buenos Aires, que es más insostenible que el de Córdoba, aunque esto tampoco se aguanta. Un abrazo,

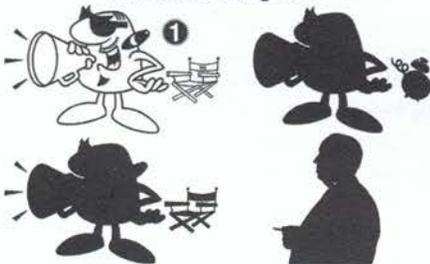
LUCAS EMILIANO MARTÍNEZ

Señores de El Amante:

Acabo de leer el listado de las mejores películas del año, donde un crítico cordobés se queja de no que llegan todos los estrenos a la ciudad de Córdoba. Yo vivo en la ciudad de Neuquén, adonde llegan muy pocas películas, y un poco tarde. Ocurre lo mismo con los videos, por lo cual no hay posibilidad de ver determinadas películas.

LEONARDO SICILIANO

Demuestra tu ingenio.



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

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CINERAMMA®

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

ASOCIATE HOY

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

OTRA COSA

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

Dentro del ciclo Archivo Abierto se proyectó el pasado noviembre en la Sala Lugones **Velvet Goldmine**, una de las veintiuna nuevas adquisiciones de la Cinemateca con películas imprescindibles como **Felices juntos** y **Descubriendo el amor**. Lo que viene son las asociaciones y sensaciones que estimuló la película.

El tigre de bengala está de gala

por Lilian Laura Ivachow

"It's funny how beautiful people are when they're walking out the door."

Amplia y diversificada fue la cobertura dedicada por *El Amante* a *Velvet Goldmine* en ocasión de su estreno; desde su filiación cinéfila hasta el repaso pormenorizado de la obra diversa de Haynes. Poco podría agregarse salvo la emoción que me produjo volver a verla a fines del año pasado. De la primera visión en el 99 una de las escenas que se fijó a mi memoria residual fue la del beso. Existen segundos en los que sólo resta relajarse y disfrutar, y esta suspensión define al acto de la poesía. Advierte Roland Barthes —y la agilidad rítmica y destreza compositiva de Haynes lo reclaman en cada encuadre— sobre la necesidad de leer/ver despacio. "Ser un lector aristocrático" en una época en que los llamados objetos culturales pasan del consumo inmediato al descarte. Y no es que Haynes pretenda ser poético sino que desde la puesta en escena acude a la detención para fijar el universo conceptual de la película. "El mundo está cambiando porque eres de marfil y oro" es la frase mágica de *El retrato de Dorian Gray* (Oscar Wilde) que se escucha en *off* antes del beso, tras un breve congelado de imagen y banda sonora.

Haynes remonta a Wilde la herencia del *glam rock*, pero desde referencias cercanas puede entroncarse con el movimiento literario surgido hacia 1880 llamado "modernismo". La misma nave espacial que en la escena inaugural arroja en 1854 a Wilde-bebé desde un cielo dublinés pleno de estrellas fugaces bien podría haber dejado en Nicaragua trece años después a Félix Rubén García Sarmiento, "el máximo exponente modernista" de acuerdo con el esquematismo de los manuales literarios. Tan coqueto fue este hombre que, prefigurando los cambios de nombre de cantantes del siglo XX, se puso Rubén Darío para inventarse a su antojo cisnes, países imposibles y luces opalinas.

Bucear en libros como *Azul* o *Prosas profanas* es ir al fondo del mar inesperado y toparse con lo más grácil (*velos tenues, vagarosos*), lo erótico (*quiero beber el amor/ sólo en tu boca bermeja*), lo tristemente célebre (*La princesa está triste/ qué tendrá la princesa*), lo pueril (*por el ramaje obscuro/ salta huyendo un canguro*). Cuenta un poema de Darío (que se llama "Estival" y está en *Azul*) cómo un tigre de bengala se enamora de una tigra que está de gala (en celo) y viven un idilio monstruoso. Luego llega de caza el príncipe de Gales y mata a la tigra. El tigre se venga comiéndose a los hijos del príncipe. Y pocos versos bastan para alinear desde el Trópico de Cáncer al príncipe de Gales con los tigres de la selva asiática y los canguros de Oceanía.

Como en el poema "Correspondencias" de Baudelaire, existen mundos artificiales que desde distin-



Velvet Goldmine
Estados Unidos, 1998,
123', DIRIGIDA POR
Todd Haynes,
CON Ewan McGregor,
Jonathan Rhys
Meyers, Toni Collette,
Christian Bale.

tas épocas se responden. Los cisnes del Avon hacen un vuelo directo a *Velvet* y otro indirecto a América para anidarse a los versos de Darío, quien se animó a escribir maravillas como "el sedeo abanico de mis plumas". Lluven plumas en *Velvet* en el concierto de "Max Demon and the Venus on furs" en el que Brian Slade abre las alas brillantes de pájaro. Y así como los versos de Darío acuñaban pedrería hasta el cansancio, Haynes construye un relato clásico con una piedra-símbolo de libertad interior que se traspasa de un héroe a otro.

Azul es la luz que inunda *Velvet* y el título de un libro de Darío de 1888, quien se desvelaba en "azules noches pensativas" cincelandos versos que llovían glamour y "niebla sutil de polvo de oro". "Eres de marfil y oro" es esa frase previa al beso viva en *Velvet*, y ¡cuántas veces escuchamos que Darío vivía en una torre de marfil! Aunque en realidad, su principado fue sólo un paraíso artificial, tan postizo como los interiores palaciegos de las discográficas de los *dandies* del pop con sillones tapizados con piel de leopardo.

El calificativo "modernos" sirvió para identificar a los precursores del *glam rock* inglés de los 70. "El estilo siempre triunfa", decían quienes fueron el "llamado glamoroso" para Brian Slade y que de haber sabido castellano se habrían sorprendido al leer "yo persigo las formas". Y así lanzaron a quemarropa disparos que fijaron su universo conceptual: "Denle al hombre una máscara y dirá la verdad", manifiesto al que los libros de Darío suscriben hasta el amaneramiento.

Pocos artistas irradian hoy los brillos sensuales, estentóreos, aerodinámicos y cósmicos del *glam*. En Buenos Aires el músico y poeta surrealista Galundia Moera recoge este espíritu al *sampear* versos exquisitos como "uva y oro, yo te exploro/ uva y oro, yo te lloro".

Termino diciendo que últimamente me cansa la partición entre hombres y mujeres. Lo que antes era un mero objeto de reflexión, en este milenio de desolación y pobreza pasmosa, sólo me quita y me limita frente a las cosas. Por eso son bienvenidos los universos permeables que confunden héroes que, como el príncipe de Gales, "calzan femenino sandalia". Películas que en los 90 hicieron un aporte formal vigoroso y al confundir géneros, alivianan sus diferencias.

Decía Jean Cartier que la elegancia era un arte, pero César Aira fue más allá al sentirla como una "forma de energía". Por eso, para los que llevan esa energía en la forma de dormir, a los que prefieren la inteligencia de los otros al pensamiento propio y creen como Tony Collette que hay una belleza singular en las personas cuando se alejan, para ellos, esta nota. Feliz 2006. **[A]**

EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

El 20 de febrero comienza la inscripción

El Amante / Escuela es la forma de estudiar crítica de cine que sólo puede ofrecer la revista que cambió la historia de la crítica en Argentina. Los alumnos no sólo toman contacto con los redactores de la revista, especialistas apasionados de cada una de las materias que dictan, sino que también pueden acceder a los recursos de **El Amante**: videos, DVDs, libros, revistas, pasantías, preestrenos, proyecciones en DVD ampliado y acceso al **Cineclub El Amante**, donde se exhibirán gratuitamente películas que no llegan al circuito comercial.

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



Primer cuatrimestre

Materias de 1º año

Cine norteamericano clásico: géneros y autores (anual)

Teorías del cine I

Historia del cine I: Hollywood

Exhibición y distribución: la economía del cine

Cine de animación

Ver para escribir: análisis de películas orientado a la práctica de la crítica (taller)

Materias de 2º año

Autores fuera de Hollywood (anual)

Cine argentino I

Historia del cine III: cinematografías periféricas

Crítica y críticos II

Cine y otras imágenes

Conocer para escribir: teoría y crítica de cine fuera del periodismo (taller)

DIRECTOR GUSTAVO NORIEGA

PROFESORES DIEGO BRODERSEN, GUSTAVO J. CASTAGNA, LEONARDO M. D'ESPÓSITO,
MARCELA GAMBERINI, JUAN CRUZ GONELLA, GUSTAVO NORIEGA, JAVIER PORTA FOUZ,
EDUARDO ROJAS, DIEGO TREROTOLA.



Para informes, llamar al **4951-6352** o escribir a elamanteescuela@fibertel.com.ar.

Inscripción: desde el 20 de febrero, los lunes, miércoles y viernes, de 10.30 a 20.30 hs.

Horarios, aranceles y programas, próximamente en www.elamante.com.



9 al 19 de Marzo de 2006

21

Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

www.mardelplatafilmfest.com



INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

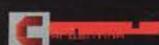


CULTURANACION
Ministerio de Cultura
GOBIERNO DE LA NACION

ARGENTINA
turismo

Instituto Cultural
Gobierno de la Provincia
de Buenos Aires

Mar del Plata



Nielsen
BookScan

