GNE No 167 PARILE 2006 2006



Crónica de una fuga La nueva película de Adrián Caetano



- Polémica **El nuevo mundo + El custodio +** + Guía para orientarse en el Bafici +
- + Las películas de los 80 (segunda parte) Flores rotas + Festival de Mar del Plata

REVISTA EL AMANTE CINE

PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

Si todavía no te suscribiste a la revista, podés recibir en tu casa los **dos regalos** y **los próximos 12 números**

de L AMANTE por un único pago de \$110.

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

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



Escribinos a amantecine@interlink.com.ar o llamanos al 011 4952-1554 para averiguar las formas de pago y el listado de las películas disponibles.

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO.

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN LA ARGENTINA

Un lugar de encuentro con el cine

11 al 23 de abril de 2006

BUENUS AIRES 8° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE

> Informes: 0800 3 FESTIVAL (7848) www.bafici.gov.ar

Hoyts Abasto

Av. Corrientes 3247 / Tel: 4319-2999

Sala Leopoldo Lugones - TGSM

Av. Corrientes 1530, 10º piso / Tel: 0-800-333-5254

Malba. Cine

Av. Figueroa Alcorta 3415 / Tel: 4808-6500

Atlas Santa Fe

Av. Santa Fe 2015 / Tel: 5032-8527

Atlas Recoleta

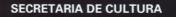
Guido 1952 / Tel: 5032-8527

Alianza Francesa

Av. Córdoba 946 / Tel: 4322-0068

















ELAMANTE CINE N°167

ste es el número más complicado de hacer, después del Festival de Mar del Plata y antes del Bafici (seguramente el próximo mes diremos que hacer la revista después del Bafici es más difícil todavía). Lo cierto es que una vez terminada la excursión marplatense quedan pocos días, no demasiada energía y los que trabajan en el festival porteño están a toda máquina resolviendo los últimos detalles de su tarea. El año pasado batimos los récords de errores en este mismo mes. Vamos a ver qué pasa este año: nos tenemos fe para que la cosa no esté tan mal aun cuando la clásica malignidad de los objetos inanimados dejó a la redacción sin Internet justo en la noche en que deberíamos terminar todo. Tampoco ayuda al humor reinante, al menos para quien esto escribe, el hecho de que hace algunas pocas horas Boca haya ganado en el último minuto con dos hombres menos y posteriormente River se haya comido cuatro pepas en Lanús.

En fin, que las noticias no son tan malas, sacando esos contratiempos. El nuevo Bafici promete mucho para ver y algo de eso nos adelanta Javier Porta Fouz, que no sólo es nuestro Jefe de Redacción sino programador del Festival de Buenos Aires. También es de River, pero es probable que no se entere de los resultados de los partidos hasta mediados de mayo, tal su enajenación. Mar del Plata estuvo mejor que en otras oportunidades, como lo hemos tratado de refleiar en la cobertura on line que hicimos en elamante.com y como lo refrendamos en las páginas que le dedicamos en esta edición. No sabemos cómo salió Aldosivi.

El resto del equipo de cierre la está llevando bastante bien. Martín ignora lo que es el fútbol, Malala es de Vélez, y lo dice con un aire de superioridad bastante chocante. Mariana, la diseñadora, es de River también, pero apenas conoce el diseño de la camiseta (si fuera por ella, seguro que le agregaría una estrellita o algún otro detalle).

En fin, nos espera una noche larga. Lo único cierto es que si usted está leyendo esto, es que salió bien.

Hasta la próxima.

Director

Jefe de redacción / Editor

Asesora periodística

Productora general

Diseño gráfico

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 Martinez Fabiana Ferraz Juan Manuel Domínguez Lilian Laura Ivachow Milagros Amondaray Agustín Campero Federico Karstulovich Jaime Pena Marcos Vievtes Tomás Binder Ezequiel Schmoller Marcela Ojea Agustín Masaedo Hernán Schel

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 Tel. 4304-9377 / 4306-6347



2 Crónica de una fuga Polémica El nuevo mundo 6

10 Historias de familia

12 Flores rotas

14 Caché

16 Hierro-3

17 Mrs. Henderson presenta

18 Capturing the Friedmans

19 El custodio

20 Impulso adolescente Hostel

The Matador

21 Casi hermanos El plan perfecto Nordeste

Underworld 2: Evolution El descenso Tapas Baios instintos 2 La era de hielo 2

23 De uno a diez

Dossier Los 80 (segunda parte)

24 Otras 10 películas de los 80

28 Diario cinéfilo

31 Musicales en los 80

34 Los géneros en los 80

36 Desde España

Festival de Mar del Plata

38 Introducción

39 Abel Ferrara

42 Stuart Gordon y Edmond

43 Las películas

Bafici 2006 48

Entrevista con Martín Reitman

Fuera del cine

Cine en TV

63

Correo

DVD





2 EL AMANTE Nº167

Crónica de una fuga

F

Argentina 2006, 110'

DIRECCIÓN

Israel Adrián Caetano

GUIÓN

Claudio Tamburrini e Israel Adrián Caetano

FOTOGRAFÍA

Julián Apezteguia MÚSICA Iván Wyszogrod MONTAJE Alberto Ponce SONIDO

Fernando Soldevila

PRODUCCIÓN

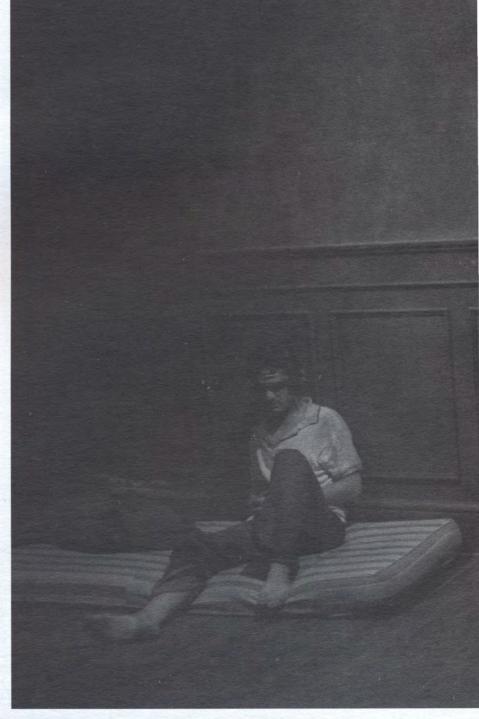
Oscar Kramer y Hugo Sigman

DIRECCIÓN DE ARTE

Juan Mario Roust y Jorge Ferrari

INTÉRPRETES

Rodrigo de la Serna, Pablo Echarri, Nazareno Casero, Gabriel Wolf, Leandro Orowitz, Rubén Noceda, Guillermo Javier de la Vega, Pablo Urruty, Pacho Guerty, Diego Alonso, Erasmo Olivera.



La libertad

por Gustavo Noriega

i Crónica de una fuga se hubiera estrenado en la semana en la que se conmemoraban los treinta años del golpe militar de 1976, habría sido la frutilla del postre. Aquella fue la semana donde la palabra "memoria" fue pronunciada más veces por los medios de comunicación. Desfachatadamente la invocaban quienes aún no habían nacido en la época del golpe, quienes se beneficiaron con el golpe, a quienes no les importó, quienes no se enteraron y también, por supuesto, quienes fueron sus víctimas directas. Los recuerdos individuales fueron absorbidos por una supuesta entidad superior, la "memoria colectiva". En esa cristalización ficcionalizada, fogoneada por el gobierno pero aceptada y promovida por el resto de la sociedad, los militares asesinos y torturadores llegaron al gobierno de la nada, contra la opinión de la mayoría y la resistencia de los combatientes, todos soñadores y constructores de un mundo mejor en el cual el respeto a los derechos humanos y a las libertades civiles eran la condi-

De todo esto, lo único que es rigurosamente cierto es que las Fuerzas Armadas organizaron desde el poder el mayor asalto sobre la legalidad que la historia argentina conoce. Los hechos protagonizados por los militares están tan bien establecidos y probados, y son tan horrorosos que sirven perfectamente de coartada para el resto de la sociedad: como es algo sobre lo cual no tiene sentido discutir, se resolvió que era de lo único que se iba a hablar. Sobre las víctimas directas, representadas por Madres y Abuelas, quedó el peso de representar el sufrimiento de la sociedad





entera. Esa representatividad se solidificó a lo largo del tiempo gracias al innegable hecho de que, en sus casi tres décadas de existencia, las organizaciones se aferraron a métodos de lucha que respetaban escrupulosamente el estado de derecho, desechando cualquier tipo de acción directa. Consecuentemente, ellas se convirtieron en otro punto de no-discusión, de unanimidad (descontando las operaciones habituales de la ultraderecha). Lo que sucedió en la plaza el 24 de marzo último lo demostró fehacientemente: ante la duda, se canta "Madres de la Plaza, el pueblo las abraza". ¿Quién puede quedar afuera públicamente de esa consigna? Pero quienes conforman Madres y Abuelas son personas, con posiciones políticas definidas y argumentaciones dignas de ser debatidas. En particular, su cercanía con el gobierno K es comprensible y defendible, pero también pasible de crítica. Como no son vistas por la sociedad como actores políticos sino como referentes morales infalibles, su confiabilidad con respecto a las violaciones de los derechos humanos en la Argentina se trasladó ingenuamente a otras posiciones. El hecho resultante de aquella tarde de marzo fue que la izquierda quiso repetir sus consignas milenarias y gastadas y despotricar contra el gobierno, como lo habían hecho en todos los aniversarios anteriores y no pudieron. (Al respecto, es interesante leer una excelente entrevista a Adriana Calvo en lavaca.org.) La historia oficial, aceptada con alivio por la sociedad y bendecida por las organizaciones de derechos humanos, no incluye

críticas a la era K.

Pareciera ser entonces que, en este contexto, el estreno de una película que contara la fuga de cuatro detenidos desaparecidos de la Mansión Seré habría representado un ladrillo más en la pared de la "memoria colectiva". A la descripción de los tormentos, acorde con la necesidad de la memoria, le agregaba, en sintonía con el momento actual, el tono triunfalista que implica esa pequeña victoria de los secuestrados que reconquistan su libertad. Las películas que recuerdan el pasado lo hacen moldeadas por el presente. Cuando Claude Lanzmann filmó Shoah (1985), dejó afuera una entrevista en la que un sobreviviente relataba la única revuelta exitosa realizada en un campo de concentración. La victoria parcial le resultaba al director fuera de registro con lo que pretendía de la película, una descripción meticulosa de la masacre. Lanzmann convirtió aquella entrevista, demasiado triunfalista a mediados de la década del 80, en una película en sí misma dieciséis años después del estreno de Shoah, en 2001, y la llamó Sobibor 14 octobre 1943, 16 heures. Es difícil no imaginar que en el pensamiento de Lanzmann los judíos guerreros de Sobibor tenían una continuidad en las políticas agresivas del Estado de Israel que él defiende, mucho más intensas y violentas en 2001 que en 1985. Siguiendo esta analogía, Crónica de una fuga parece la película K por excelencia, el cuento sobre la última dictadura para ser contado en 2006, cuando tenemos en el gobierno a alguien a quien las Madres han calificado como uno de sus hijos.

Sin embargo, la película es mucho más compleja de lo que esa lectura sugiere y amerita una interpretación totalmente diferente. A pesar de lo que su título indica, *Crónica de una fuga* está compuesta por tres partes, de las cuales el escape de la Mansión Seré es sólo la última. Como la fuga no fue largamente pla-

neada sino más bien el aprovechamiento de un condenado a muerte de una oportunidad aislada, pocas horas antes de ser ejecutado, las dos primeras partesno refieren a su desenlace sino tangencialmente. El primer tercio de la película relata el secuestro y la llegada al centro de detención. El segundo, una vez superadas las primeras torturas, cuenta la adaptación al lugar y la vida cotidiana en un ambiente de pesadilla. La tercera, como queda dicho, es la fuga misma. La película crece en interés a medida que va pasando de lo ya dicho y conocido a lo nunca visto, lo maravilloso. Es un viaje que empieza morosamente y termina a toda velocidad dejando la sensación de que queremos que la película siga, cuando al principio parecía no terminar nunca. Su estructura en tres partes nos permite realizar una analogía con la relación entre la sociedad y la Dictadura.

Al comienzo, la película parece la representación de la parálisis: todo lo que se ve, ya lo hemos visto mostrado de la misma forma en que lo hace Crónica de una fuga. Los maltratos, los saqueos, el secuestro, las torturas: todo aquello que es innegable y fuera de discusión en nuestra historia reciente está allí, una vez más. Es como La noche de los lápices, una película realizada hace veinte años, cuando se estaba construvendo ese saber indiscutible. Caetano filma meior que Héctor Olivera, sabe dónde poner la cámara y sabe dónde no ponerla (las torturas están en off). Pero esencialmente está mostrando lo mismo y se toma demasiado tiempo, como si esos hechos nunca hubieran sido contados. Esa parálisis no es distinta de la que siente la sociedad: sólo puede hablar de aquellos años en esos mismos términos, como si el resultado de ampliar la mirada solamente pudiera ser la negación de que esos hechos ocurrieron. Y lo cierto es que casi no hay negacionistas en la Argentina: hasta los jefes militares en el Juicio orientaron su defensa en otro sentido, admitiendo por defecto que todas esas historias inadmisibles podrían ser reales. Hay un libro que ha sentado los hechos negro sobre blanco, un libro al que, como pocos, se lo puede calificar como imprescindible: es el Nunca más. La primera parte de Crónica de una fuga es como filmar el Nunca más, y esa es una película que ya se había hecho.

La segunda parte, en cambio, se parece a otro libro extraordinario pero de mucha menor difusión: Poder y desaparición, de Pilar Calveiro. La autora es sobreviviente de la misma Mansión Seré donde sucedieron los eventos que cuenta Crónica de una fuga. Pero su libro no es una recopilación de sus vivencias personales, sino una disección meticulosa de la vida en los campos de concentración en la Argentina, al punto de referirse a sí misma de forma eventual y en tercera persona. Siguiendo los pasos de Primo Levi (releído por Tzvetan Todorov en Frente al límite), Calveiro desarma toda interpretación binaria de una situación extrema y la expone en toda su complejidad. "El campo es una infinita gama no de gris, que supone combinaciones de blanco y negro, sino de distintos colores, siempre una gama en la que no aparecen tonos nítidos, puros, sino múltiples combinaciones. Si bien en la vida misma se podría afirmar la inexistencia de colores 'puros' que excluyen combinaciones con otros, este hecho es particularmente cierto dentro del campo. Nadie puede permanecer en él 'puro' o intocado; de ahí la falsedad de muchas versiones heroicas. [...] En el mundo de los campos nadie puede atribuirse la inocencia pura ni la culpabilidad absoluta".

La película crece en interés a medida que va pasando de lo ya dicho y conocido a lo nunca visto. lo maravilloso. Es un viaje que empieza en forma morosa v termina a toda velocidad.

La segunda parte de Crónica de una fuga le permite a Adrián Caetano desplegar toda su capacidad para mostrar relaciones personales, con su fluidez narrativa y su magnífico oído para los diálogos. El partido de truco entre dos detenidos y dos guardias con su mezcla de familiaridad y sadismo, la escena en la que Claudio (Rodrigo de la Serna), con una plancha de cocina en la mano, evalúa usarla como arma para una posible fuga, son momentos que muestran una situación novedosa con toda su indeterminación: las nociones acerca de lo bueno v lo malo, en términos simples, se desvanecen. Un detenido le dice a Claudio que le conviene entregar a alguien para facilitar su situación en la casa, poco después Claudio se ve tentado y le pregunta a Guillermo (Nazareno Casero) por su militancia, sin éxito. El hecho no descalifica a Claudio -narrador de la película-, sino que simplemente describe el marasmo moral de la situación. El momento más desconcertante para Claudio es cuando se entera de que Guillermo protege a quien lo había delatado, como comprendiendo por primera vez que las conductas habituales tienen en el campo un prisma distorsionante (o quizá, simplemente una lupa que magnifica lo cotidiano). Poder y desaparición había tenido un equivalente cinematográfico a la altura de las circunstancias y este fue Garage Olimpo, de Marco Bechis. La segunda parte de la película de Adrián Caetano aporta a la descripción de ese mundo siniestro, ambiguo e indeterminado que es la vida en los chupaderos de la Dictadura.

Finalmente, la tercera parte es la descripción maravillosa de lo no visto: algo que para el cine es casi la razón de su existir. La fuga tiene la tensión, el suspenso y la sensación de asombro de una película de aventuras. Cuatro muchachos desnudos, encadenados a sus camas, se liberan y salen a las calles de Ituzaingó bajo la lluvia, en busca de la libertad. ¿Puede haber alguna imagen más poderosa que represente la rebeldía ante el poder dominador? Pero ¿por qué no extender ese desafío a los lugares comunes y las trampas de las historias oficiales? Caetano filma la tercera parte de Crónica de una fuga como si fuera un libro de Emilio Salgari: da lo mismo que los valientes jóvenes que corren desnudos por la calle provengan de un chupadero de la Dictadura o sean esclavos que huyen de un galeón pirata, sus ansias de libertad y sus logros provocan un poderoso efecto de éxtasis, algo que el cine argentino ignora de forma casi intencional. Esa aparente despolitización puede ser a su manera un gesto liberador: cuando el discurso sobre la historia se ha cristalizado y se repite como un lugar común que no permite variaciones, tomarlo como base para una película de género puede ser el comienzo de un nuevo camino, menos atado a no contradecir el saber común de la época. Centrar el relato sobre la fuga, como su título lo prometía, nos habría dado una película extraordinaria. Lo interesante de Crónica de una fuga, tal como se presenta, es que reproduce en su comienzo las ataduras de su director y, finalmente, de la sociedad toda, maniatada a un discurso complaciente y poco afecto al disenso. En una película polémica, Los rubios, Albertina Carri, desde su lugar de hija de desaparecidos, había logrado cuestionar el uso inercial de la memoria y la actuación de los militantes de los 70. A Caetano le llevó media película salir de ese encierro histórico y encontrarse con lo que mejor hace. [A]



Hubo un tiempo que fue hermoso

A favor por Diego Brodersen

Después de haber dicho la naturaleza y calidad de las bestias, ahora me resta hablar de los hombres. Así pues diré que los hombres, de uno y otro sexo, son de color oliváceo, como los de las Canarias; tienen la cabeza chata y la cara de tártaros; son de pequeña estatura; la mayor parte tienen muy poca barba, piernas bellísimas y piel muy dura. Las mujeres tienen los pechos muy redondeados, firmes y bien formados. Todos van desnudos, aun cuando las mujeres, después de que han conocido hombre, se cubren por delante con hojas de árbol, con un pedazo de tela de algodón o con bragas de la misma tela.

Miguel de Cúneo, 1495.

a edad de la inocencia. La mirada es el centro del universo del cuarto largometraje de Terrence Malick. La de los personajes ante la llegada de ese nuevo mundo que trastocará para siempre el equilibrio del viejo; la del realizador,



obsesionado por captar la belleza exterior e interior de seres, entes y cosas; la del camarógrafo, forzado a ejecutar una danza alrededor de sets, actores y locaciones; la del espectador, observando todo ello y siendo a su vez observado, si cabe la especulación, desde la pantalla. El nuevo mundo es un film sensorial como pocos, entregado al placer de las sensaciones aun a riesgo de perder los estribos de la narración. El viejo adagio de "contar bien una buena historia" poco parece importarle al siempre esquivo director de Días de gloria, mucho más interesado en reflejar estados de ánimo, escenarios naturales y su íntima conexión e interrelación. El relato de Pocahontas y el Capitán Smith, cuento que todo niño norteamericano sabe de memoria a fuerza de repetición, se transforma en el relato de la colisión de dos cosmovisiones, de dos estilos de vida, de la pérdida de ciertas virginidades y de la inevitable colonización de algunos por los otros. Porque la trama no avanza temporalmente más allá de esos primeros escarceos que tenían mucho de timidez y todavía algo de respeto, a comienzos del siglo XVII. El proyecto de una nueva tierra rica en promesas -sus frutos y bondades naturales dispuestos para la recolección- asomado apenas como atisbo de posibilidad: la sangre y el odio agazapados a la vuelta del recodo, todavía en hibernación pero latiendo con creciente fuerza. Mirar antes de actuar. Las primeras imágenes del film de Malick, acompañadas por los compases de un James Horner -que por esta vez acerca magnificencia sin atropellar-, confrontan dos miradas, ambas azoradas y expectantes: la del nativo ante el portento de esas naves que parecen venidas del cielo, la del extranjero delante de ese territorio inabarcable que, sabe, estará poblado de infinidad de peligros. Pero el encuentro es inaplazable y la ingenuidad pronto cederá su espacio para nunca más recuperarlo. El nuevo mundo es una poesía visual cuyo leit motiv es la pérdida de la inocencia.

Mundos nuevos. Una historia de amor, nada más y nada menos. Y al mismo tiempo mucho más. Porque ese enamoramiento a primera vista entre el militar británico y Pocahontas, la princesa algonquiana destinada a la leyenda, está maldecido y no podrá prosperar felizmente, aunque no se trate del relato típico de un amor interracial amenazado por las convenciones sociales. Sencillamente la convivencia formal y de hecho entre los dos pueblos es imposible y ambos (los protagonistas, pero también las sociedades) lo saben perfectamente. Es justamente ese proceso amatorio y el posterior desencanto el que interesa al realizador, el choque, unión y quiebre de dos continentes.

Hay en la película dos momentos clave, fundamentales a la hora de comprender las pretensiones y alcances del proyecto. El primero de ellos ocupa unos buenos veinte minutos de metraje y tiene a Smith como actor central. Luego de ser atrapado por un grupo de guerreros y sometido a una suerte de juicio tribal, su vida perdonada, es mantenido en cautiverio por tiempo indeterminado. Lejos de permanecer encarcelado entre cuatro paredes, el inglés disfruta de algo parecido a una prisión domiciliaria dentro de los confines del poblado. Rápidamente ese confinamiento se transformará en algo parecido al paraíso, y el súbito amor por una mujer, por un estilo de vida y por la tierra misma reemplazará momentáneamente en su mente y en su espíritu cualquier recuerdo colonizador. Malick evita de manera inteligente cualquier aproximación pueril a ese descubrimiento interior y no hay nada en el film que indique una preferencia intelectual hacia la vida "salvaje" y en armonía con la naturaleza. El riesgo era caer en la tentación del ejercicio idílico y convertir a Smith en una especie de cultor temprano de la new age y a la raza de aborígenes en sacerdotes sagrados de una religión ecologista. Nada de ello ocurre aunque las imágenes transmitan toda la belleza de un mundo que todavía no ha sido contaminado por ideas y tecnologías europeas.

El segundo momento clave, mucho más breve pero tan relevante como el primero, ambos profundamente relacionados, es el paseo del guerrero por los jardines reales de Londres. Enviado junto a Pocahontas para medir las fuerzas del inminente enemigo, en su mirada absorbente puede adivinarse el mismo grado de fascinación que el Capitán Smith había sentido del otro lado del océano. El nuevo mundo no es sólo América,



El nuevo mundo

Estados Unidos, 2005, 135'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Terrence Malick

FOTOGRAFÍA

Emmanuel Lubezki

MONTAJE

Richard Chew, Hank Corwin, Saar Klein y Mark Yoshikawa

MÚSICA James Horner DISEÑO DE PRODUCCIÓN

DISEÑO DE PRODUCCIÓN Jack Fisk

PRODUCCIÓN

Sarah Green

INTÉRPRETES

Colin Farrell, Q'Orianka Kilcher, Christian Bale, Christopher Plummer, Ben Chaplin, Janine Duvitski, Thomas Clair, Irene Bedard. Alex también es esa Europa que terminará devorando el viejo orden a fuerza de constancia, sufrimiento y violencia. La misma Pocahontas perderá a Smith, un mundo descubierto y colonizado (al menos a medias), y deberá abrirse a la exploración de otro, el pionero John Rolfe, acercamiento truncado fatalmente por la temprana muerte de la princesa. Luego vendrán la intolerancia y la aniquilación desquiciada, el avance tierra adentro, la codicia y el nacimiento de una nación. Pero esa es otra historia, que Malick prefiere no contar, una historia donde la inocencia ya no tiene lugar, enterrada e miles de kilómetros bajo tierra, donde ya no pueda incomodar.

La belleza. Q'Orianka Kilcher, qué dudas caben. De madre suiza y padre peruano, se trata de uno de esos prodigios del casting que cada cierto tiempo acarician la pantalla. En su joven rostro se ven retratados todos y cada uno de los vaivenes de la historia, desde el encantamiento inicial, pasando por la decepción y la melancolía, hasta el posible gesto esperanzado del final. Pero también los ojos de Malick, corridos de las convenciones del cine norteamericano, prodigándole a esos rasgos frescos la misma atención que a su milenario entorno, aplicando esa mirada en escorzo intencional que ha hecho de cada uno de sus tres largometrajes previos un universo único. Como ocurría en Badlands (1973), Días de gloria (1978) y La delgada línea roja (1998), El nuevo mundo es un relato sobre la naturaleza humana que se desarrolla dentro de las extensiones gigantescas de la Naturaleza, sobre la interrelación entre ambos y su inabarcable influencia mutua. No es casual que el film se pierda por momentos en vericuetos visuales que en apariencia poco parecen aportar al desarrollo dramático (a propósito, Malick debe ser el cineasta que mejor utiliza la steadycam), porque es precisamente ese estado contemplativo el que conforma el núcleo de interés del realizador y su obra. El lirismo y la belleza de las imágenes –que nunca rozan siquiera lo paisajístico- y su apreciación por parte de los personajes son el reflejo artístico de la idea racional del hombre viviendo en su hábitat, sea éste natural o adoptado. Y es allí, en la felicidad de la primera cosecha exitosa, en la cercanía con los familiares y amados, en el anhelo por recuperar lo perdido, en la curiosidad por lo nuevo y la nostalgia por lo que quedó detrás, donde una de las ideas centrales del cine de Malick aparece en toda su magnitud. El individuo no es tal, no existe, sin otras presencias: las de otros individuos, sus quehaceres y construcciones físicas y sociales, y la de la Naturaleza, eterna y siempre cambiante.

Otras miradas (en primera persona). Sin haber leído las páginas que completan esta polémica, imagino que su autor utilizará algunos de los mismos argumentos desplegados hasta aquí para descalificar el film. Es que El nuevo mundo es una de esas películas que se aman o se odian, casi sin términos medios, dependiendo del grado de relación que el espectador pueda o quiera entablar con las imágenes. En el mundo de Malick el estilo lo es todo, o casi, y el gusto lo complementa: puede empalagar, para algunos resultar aguado y para otros reposar en su punto justo. En lo personal, y de esa manera el conjunto me llegó y tocó desde la pantalla, creo que la mejor forma de enfrentarse a él es con los ojos, la mente y el corazón bien abiertos. [A]

Fantasmas de lo nuevo



En contra par Marcos Vieytes

Es curioso lo que me ha pasado con esta película, ■en especial porque no creo ser el único al que le ha sucedido algo similar con ella. Después de una estimulante secuencia de títulos en los que exóticos sonidos acompañan las imágenes de viejos mapas y cartografías marítimas propias de cuando este planeta todavía guardaba secretos, y de quince o veinte minutos de sostenido interés -justo hasta el fundido a negro previo al desmayo de John Smith-, debo decir que me aburrí soberanamente. Esto, claro está, puede pasarle a cualquiera sin que uno deba sentirse culpable por ello, pero aquí viene lo raro. Desde entonces no hice más que negar las evidencias que me indican la decepción que me produjo, buscar elementos que se me hayan escapado en una primera visión, y así justificar la escritura de una crítica positiva. Pero no he podido, y eso me apena. Porque el cine de Terrence Malick es uno de los pocos que todavía pueden darnos algo distinto y original, desde la duración del plano hasta las propiedades de una cámara que nunca deja de fluir por el espacio como si fuera parte del aire o del agua que suele filmar con hipnótica insistencia.

A propósito del estreno de *La delgada línea roja*, Quintín escribió en el número 84 de esta misma revista sobre lo extraña que era y las dificultades que encontraba para definirla, denominándola finalmente como un "poema filosófico" a falta de categorías que acertaran a contenerla. Releyendo ese artículo después de haber visto *El nuevo mundo*, encuentro un par de frases que pueden explicar siquiera parcialmente en qué ha fallado Malick esta vez. Al hablar de sus dos primeras películas, Quintín decía que "tenían algo de obvio y también de amanerado". Y refiriéndose a *LDLR*, agregaba que en ella había "algo de exposición didáctica y repetición monotemática" que acerca peligrosamente su tono al del mesianismo y la solemnidad. Si tales sensaciones ni siquiera llegaban a



opacar los méritos de la que se encamina a ser una de las películas canónicas de los noventa, sí contribuyen a que *El nuevo mundo* se transforme en un film solipsista y pretensiosamente trascendental con el que resulta demasiado difícil establecer contacto pese a la buena voluntad de nuestra mirada.

En aquella crítica Quintín hacía lo imposible por definir algunas de las características de un cineasta que, luego de veinte años de inactividad, había filmado una película inclasificable que muy a regañadientes aceptaba su adscripción al género bélico, pero terminaba por imponer el universo propio de un autor moderno. Ante la novedad de la propuesta, el asombro del crítico y el de los espectadores de entonces era sucedáneo del representado por una secuencia en la que ya estaba cifrado el pathos de la que ahora es su cuarta película. Mientas una patrulla de soldados americanos camina hacia el horizonte luego de haber desembarcado en la isla de Guadalcanal descubren, desconcertados, a un viejo aborigen semidesnudo que pasa junto a ellos sin inmutarse. La mirada de esos hombres viendo pasar al otro, radicalmente distinto e irreductible a parámetro alguno conocido por ellos, anunciaba la aventura que TM nos propone en la flamante El nuevo mundo. Triste es decir que los escasos quince segundos de aquella secuencia son mucho más elocuentes que las dos horas que dura esta película.

Pero ¿qué es lo que ha pasado de una película a otra? ¿Qué se perdió en el camino? Como primera respuesta podríamos admitir que tal vez nuestras expectativas eran desmesuradas, y eso ha jugado en contra del producto final con que nos hemos encontrado. También se me ocurre pensar que el cine de TM puede ser muy excitante a la hora del descubrimiento, pero de fatigosa colonización. La felicidad que transmitía el correo de un amigo para quien *El nuevo mundo* había sido su primera experiencia con el director parece abonar esta idea. Sin embargo, me

niego a creer que he caído, junto con unos cuantos críticos que han luchado como yo por disfrutar de la película, en una especie de histeria crítica tan voluble. Queda todavía la posibilidad de que *El nuevo mundo* sea realmente una película floja –sensación aumentada por la cercanía de una obra maestra como *LDLR*– en la que Malick repite sus motivos y recursos sin profundizar en ellos, en la que los personajes actúan como fantasmas en vez de personas, en la que la voz de la conciencia no dice nada sustancial, y la historia de amor es muda.

A priori, la idea del encuentro entre dos culturas es un asunto fascinante y esa fascinación
aparece tanto en la obertura como en el final británico y melancólico de El nuevo mundo, además de en el
resto de su cine. En el número de junio del año pasado, Gustavo Noriega escribía que las del director son
"películas en las que el espectador es transportado a
otro mundo: nunca son aquí y ahora, sino un lugar
extraño, en contacto con la naturaleza y en condiciones que escapan a la vida cotidiana rutinaria". Así,
las carabelas con la cruz enarbolada llegando al
nuevo continente, mientras se oye la partitura in
crescendo de Horner y los nativos corren entre los
árboles para no perderse la novedad, son uno de los
escasos momentos poderosos de una película más
bien anodina.

Claro que esa idea, ese tópico sobre el choque o cruce de civilizaciones, no deja de ser justamente eso: una idea, una construcción semántica que sólo puede ser vertida al cine mediante algún tipo de convención visual, y no una realidad de representación más accesible como lo es, por ejemplo, ese otro tipo de encuentro cultural que lleva a cabo cualquier pareja cuando se ama. Quizá también por eso Malick escogió centrarse en Smith y Pocahontas, epígonos del conquistador occidental y el nativo conquistado respectivamente. Pero allí surge uno de los grandes problemas de El nuevo mundo: su fallido registro de la experiencia sexual. Escribo "sexual" en vez de "amorosa" porque esa es el área de la relación que omite deliberadamente, para dejar paso a un contacto que incluye el somero aprendizaje del idioma del otro y una serie de miradas insípidas y movimientos circulares cámara en mano, que podríamos denominar como amoroso si no creyéramos que esa clase de vínculo también incluye la desprolijidad del deseo, la alegría del sexo y un par de aspectos más que aquí brillan escandalosamente por su ausencia.

Puede que la razón de esta ausencia sea la fascinación que TM siente por la palabra como transmisora de ideas. En la polifónica LDLR eso quedaba expuesto por la multitud de conciencias parlantes que nos hacían partícipes de sus sensaciones, pensamientos y reflexiones. En El nuevo mundo, en cambio, son pocos los que piensan en voz alta y, a menos que se llamen Wilde o Wilder, ya sabemos lo mucho que nos cuesta a todos andar con más de una o dos ideas verdaderamente profundas o brillantes encima. Es natural, entonces, que nuestra atención decaiga tratándose de una película en la que disminuyen los entes pensantes. Ante la reducción de ideas, no nos queda otra que centrarnos en las acciones de los personajes. Pero pareciera que estos, sin las palabras del escritor que TM quisiera ser, se desdibujan ante una cámara que los acompaña pero no los forja como tales. En el caso



El nuevo mundo

Estados Unidos, 2005. 135'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Terrence Malick

FOTOGRAFÍA Emmanuel Lubezki MONTAJE

Richard Chew, Hank Corwin, Saar Klein y Mark Yoshikawa

MÚSICA James Horner

DISEÑO DE PRODUCCIÓNJack Fisk

PRODUCCIÓN

Sarah Green

INTÉRPRETES

Colin Farrell, Q'Orianka Kilcher, Christian Bale, Christopher Plummer, Ben Chaplin, Janine Duvitski, Thomas Clair, Irene Bedard, Alex Rice de la pareja protagónica esto es más que notorio. Pues ¿qué otra cosa, además –e incluso antes– de hablar, tiene que hacer una pareja de amantes sino amarse? Quiero decir mirarse, tocarse, besarse, acariciarse y revolcarse entre los yuyos, habida cuenta de los muchos que desfilan a lo largo y a lo ancho del cuadro durante al menos tres cuartas partes de la película.

En LDLR había dos clases de personajes: un protagonista continuamente melancólico e introspectivo representado -decir encarnado sería exagerar- por Jim "Cristo" Caviezel y encargado de ser la conciencia reflexiva cantante de la película, y uno que en el cuerpo de Sean Penn era el contrapeso práctico del otro. Juntos le otorgaban el fino balance que la película necesitaba para ir de las preocupaciones domésticas a las más elaboradas abstracciones. Pero en El nuevo mundo se imponen la cara compungida de un Colin Farrell que parece estar continuamente constipado, como si todo el peso de ser Alejandro Magno al frente de un imperio continuara sobre sus hombros, y una joven encantadora pero asexuada hasta lo inverosímil. Por eso no extraña que recién cuando aparezca Christian Bale luego de la partida de Farrell -y el relato pase de la pasteurizada relación amorosa a la problemática de la adaptación de Pocahontas al sistema de sociabilidad occidental y el aprendizaje de nuevas costumbres- la película levante gracias al enroque en el protagonismo masculino y la aparición de unos conflictos pequeños (lavarse las manos, ponerse un corsé) pero precisos y concretos. Para entonces, empero, ciertos encuadres ya saben a clisé paisajístico, y la película parece un chicle que hemos masticado por más tiempo que el aconsejable.

Así como las imágenes pueden ser estrechamente Así como las illiagenes pacar.

domésticas o abiertas y cosmopolitas, también pueden estar domesticadas por convencionalismos visuales al uso, darnos la impresión de que fluyen en un estado más o menos natural o ser francamente salvajes. Hasta aquí, las películas extrañadas de TM tenían la virtud singular de ser, a la vez, cosmopolitas y naturales, vale decir que universales aunque transcurrieran por los caminos de Dakota o los campos de Texas, y racionales por mucho que transgredieran el tempo narrativo del cine de género, aprovechando la ocasión para advertirnos sobre la trágica pobreza de los límites humanos en el marco de lo que hemos dado en llamar civilización. La filmografía de Malick abunda en planos detalle de plantas, insectos, cielos o montañas que ven pasar impávidos a sus protagonistas rumbo a la muerte, esa presencia disonante que nos recuerda la imposibilidad de reconstruir el universo adánico y su inocente -o ingenuo- sentido de la libertad. Empresa que, pese a todo, sus personajes se obstinaban en acometer con quijotesca obcecación, lo que alguna vez me llevó a pensar que era el cineasta adecuado para filmar una hipotética versión del Génesis bíblico. Y si bien puede rastrearse un resto de ese impulso en el gesto salvador de Pocahontas, en el viaje explorador de Smith que lo aleja de ella (y que, llamativamente, Malick no acompaña) y hasta en la paciencia con que el personaje de Bale se decide a sustituir el viejo amor de Pocahontas con el suyo, no es posible hallar la misma fe en la apática puesta en escena de El nuevo mundo. Los únicos paraísos que existen, ya se sabe, son los perdidos. [A]

Los films de mi vida

por Juan Pablo Martínez

s una lástima que recién ahora se empiece a conocer el nombre de Noah Baumbach en Argentina. Desde 1995 viene haciendo películas que son de lo mejorcito que nos ha deparado el cine indie americano, pero Historias de familia (horrible título local que hace que parezca una de esas chorongadas familieras del tipo Alguien tiene que ceder; el original significa "El calamar y la ballena") es el primero de sus films que se estrena aquí. Es verdad que su ópera prima, Kicking and Screaming, y su segunda película, Mr. Jealousy, fueron editadas en video con los títulos Pateando el tablero y Mr. Celos por AVH y Gativideo respectivamente, pero también es verdad que son de esos estrenos en video que mandan al muere, de los cuales se lanzan muy pocas copias y poco tiempo después resultan inhallables. Highball, su tercer film, fue un experimento filmado en video en seis días con los mismos actores de Mr. Jealousy, que en Estados Unidos salió directamente en DVD sin el consentimiento de Baumbach, quien nunca quedó conforme con la película, por lo cual aparece firmada con seudónimo, y fue rápidamente discontinuada.

Noah es hijo de Jonathan Baumbach y Georgia Brown, escritores y críticos de cine ambos, y el haber crecido en este ámbito intelectual neoyorquino se nota en todos sus films, llenos de citas literarias y cinéfilas. Al comienzo de *Kicking and Screaming*, cuando los protagonistas están en su fiesta de graduación de la universidad, uno de ellos se entera de que su novia, con quien supuestamente se iba a ir a vivir, se ganó una beca para estudiar en Praga y le dice:



Historias de familia The Squid and the Whale

Estados Unidos,

DIRECCIÓN

Noah Baumbach

PRODUCCIÓN

Wes Anderson, Charlie Corwin, Clara Markowicz, Peter Newman **guión** Noah Baumbach **FOTOGRAFÍA** Robert D.

MONTAJE Tim Streeto MÚSICA Britta Phillips v Dean Wareham

INTÉRPRETES

Yeoman

Jeff Daniels, Laura Linney, Jesse Eisemberg, Owen Kline, Hallie Feiffer, Anna Paquin y William Baldwin. "Praga... vas a volver hecha insecto". Este excelente one-liner bien podría estar en una (buena) película de Woody Allen; de hecho, muchos de sus diálogos podrían considerarse en cierto modo "allenianos", pero si Allen es un misántropo, Baumbach es todo lo contrario. Es alguien que ama a sus personajes, que nunca se pone por encima de ellos y no teme darles un final feliz. Sí, el final de Historias... no es muy feliz que digamos, pero en el contexto de la película sí lo es, y mucho.

El film donde más se nota su amor al cine es sin duda Mr. Jealousy. Su protagonista, Lester (el subvaloradísimo Eric Stoltz, que también tiene un gran papel en Kicking como un barman que hace diez años que va a la universidad y todavía no se graduó ni tiene planes de hacerlo), es una especie de Antoine Doinel que tiene un grave problema de celos que se originó, según reza la voz en off que narra la película -que no es otra que la del mismo Baumbach-, cuando a los 15 años vio a su novia besando a un tipo de 24. Una novia de la universidad corta con él porque no pasa casi nada de tiempo con ella ya que, claro, el tipo se la pasaba siguiendo y espiando al ex novio de ella. Y en el presente, cuando Lester tiene 30 años y trabaja de profesor sustituto de todas las materias -incluida Español, idioma del que no tiene ni la más remota idea-, se obsesiona con el ex de su actual novia, un escritor de quien "dicen" que es "la voz de una generación", hasta el punto de meterse en la terapia de grupo -en el que el psicólogo no es otro que Peter Bogdanovich- adonde va él haciéndose pasar por un amigo suyo. Este film bien podría leerse como un





apéndice de la gran saga truffautiana –Baumbach escribió un muy buen ensayo sobre *Domicilio conyugal* en el libro que acompaña a la maravillosa edición en DVD de Criterion de las películaes de Doinel–, y encima comienza con la música de Georges Delerue de *Jules et Jim* y varias escenas terminan con iris.

Si aquel film era completamente truffautiano, Historias de familia es más bien godardiano-cassavetiano (si no les gustan esas etiquetas, miren las películas de Baumbach y se darán cuenta de que vienen perfectamente al caso). La mayoría de los críticos dicen que Baumbach es un gran dialoguista. Esto es verdad, pero suelen desmerecerse bastante las grandes ideas de puesta en escena que hay en sus films. Entre tanto diálogo, Kicking and Screaming tiene unos planos secuencia que pueden dejar boquiabierto a cualquiera. Pero si en ese film y en Mr. Jealousy había mesura y prolijidad en los movimientos y posiciones de cámara y en el montaje, en Historias de familia todo es mucho más austero, más sucio, completamente funcional al tono de home movie, de nuevo, cassavetiano del film. Baumbach narra esta historia semiautobiográfica sobre la desintegración de una familia, casi toda con cámara en mano y llena de saltos de eje. La cita del personaje de Jeff Daniels a Sin aliento no está puesta porque sí, tiene funcionalidad tanto dentro del relato como en la puesta en escena, al igual que los afiches y referencias a películas y obras literarias que aparecen tanto aquí como en el resto de sus films. No es un "miren qué cinéfilo que soy que te pongo un afiche de La mamá y la puta y en un diálogo hago mención a El niño salvaje"; realmente estos personajes ven esas películas. Y volviendo a la puesta en escena, uno de los momentos más brillantes del film es cuando Bernard, el personaje de Jeff Daniels, va a buscar a sus hijos en auto a lo de Joan (Laura Linney), su ex mujer. La cámara sigue al auto que se dirige a lo de Bernard unos segundos pero luego entra en una boca del subte, y a continuación vemos planos de muy corta duración del subte en marcha y frenando en cada una de las cinco paradas hasta llegar a la que corresponde a la casa de Bernard, y ahí vuelve a seguir al auto durante las cinco cuadras que Bernard había dicho unos minutos antes que había que caminar si se iba en subte hasta su casa.

Es interesante pensar en cómo hubiese contado la misma historia otro director con mucho menos talento. Si fuera un típico "dramón oscarizable" de Hollywood, sin duda todo estaría mucho más subrayado, todas las discusiones entre Joan y Bernard se mostrarían con primerísimos primeros planos, mientras que Baumbach recurre al fuera de campo o al plano general largo y las peleas son gritos de fondo apenas audibles. Cuando Frank, el menor de los dos hijos, toma alcohol o se masturba en el colegio y deja su semen en la puerta de un locker o entre los libros de la biblioteca seguro que sonaría una música "lúgubre" y condenatoria. Baumbach lo muestra como algo tan natural como todo lo que pasa en la película. Nunca juzga a sus personajes, nunca baja línea de ningún tipo; solamente registra momentos. Los padres podrán hacer y decir cosas terribles, pero Baumbach en ningún momento los condena. Y esa honestidad, esa decisión de mantenerse al margen y dejar respirar a los personajes, es lo que termina de convertir a esta extraordinaria película de un gran director en un film entrañable. [A]



Diferentes maneras Noah Baumbach y Wes Anderson

"Tiene la idea de un niño de lo que es un adulto o un famoso. Al mismo tiempo debe tomar conciencia de su propia identidad y su pasado. Debe despojarse de esa identidad que él mismo se inventó", dice Noah Baumbach. No está describiendo al escritor frustrado y profesor universitario Bernard Berkman, que compone el nunca mejor Jeff Daniels en Historias de familia, sino a Steve Zissou, protagonista de Vida acuática, que creó junto a Wes Anderson. Los directores se conocieron a través de Peter Bogdanovich, se hicieron amigos y cuando Anderson leyó el guión de Historias de familia decidió producirla. Además de Vida acuática, escribieron juntos The Fantastic Mr. Fox, próxima película de Anderson.

Es fácil emparentar, más allá de las colaboraciones, Historias de familia con el cine de Anderson. Son comedias sobre personajes abatidos, que no terminan de expresar sus frustraciones, y suelen ser invasivos y testarudos. Zissou decide llamar a Ned Plimpton, a quien cree su hijo, Kingsley Zissou. Bernard Berkman se engancha en una salida al cine de su hijo con la novia, pero los fuerza a ver Terciopelo azul en lugar de Cortocircuito. Los personajes suelen ser grandes impostores que buscan seguridad al resguardarse detrás de una fachada. Así como Royal Tenenbaum inventa una enfermedad terminal para acercarse a su familia o Steve Sizzou niega su decadencia e intenta ocultarla frente a una periodista, Walt toca como propia "Hey You" de Pink Floyd en un acto del colegio y proclama que La metamorfosis tiene rasgos kafkianos.

Baumbach es más visceral. Si Richie
Tenenbaum canaliza su furia y dolor al sacarse
zapatillas y medias en medio de un partido de
tenis, el pequeño Frank se masturba en la
biblioteca de la escuela y esparce el semen por
el lomo de los libros. Anderson apuesta por la
sátira en universos irreales (taxis gitanos en Los
Tenenbaum, stop-motion para la fauna marina
de Vida acuática) de adultos jugando a ser
niños. Baumbach se acerca sin burlas a chicos
forzados a vivir en un mundo adulto a través de
la urgencia realista de la cámara al hombro en
Super 16mm. Dos directores con muchísimo en
común pero con maneras casi opuestas de ver
el mundo. Nazareno Brega





por Agustín Masaedo

I. Años. Seis años separan El camino del samurai de Flores rotas, las últimas dos películas de Jim Jarmusch. En rigor, entre ellas hubo un corto para el proyecto colectivo Ten Minutes Older (2002) y el compilado de viñetas Coffee and Cigarettes (2003). Desde su irrupción como figura central del cine independiente norteamericano, a principios de los años ochenta, Jarmusch ha ido ralentizando su ritmo de trabajo, mediante la alternancia de lo que podríamos llamar la "columna vertebral" de su obra con proyectos más relajados, como los cortometrajes nicotino-cafeínicos o el documental sobre su admirado Neil Young. Así, a las cuatro películas de los 80, les siguen tres en la década posterior, y nada parece indicar que vaya a alcanzar esa marca en este decenio.

Flores rotas es, entonces, el debut de Jarmusch como cineasta del siglo veintiuno. A primera vista, queda claro que no hay aquí nada parecido a un Y2K (bueno, tampoco lo hubo en el mundo real), ningún cambio de rumbo brusco o ruptura estilística significativa. Pero, a la vez, la película dialoga –en muchos sentidos– con esos últimos veinte años, los mismos que lleva trabajando su director, y es inevitable encontrar en ella las marcas de ese mundo cercano y extraño, desde las más accesorias –el nombre del protagonista, que más de un personaje confunde con el

ochentoso Don Johnson-, hasta las centrales para la trama, como la carta y la máquina de escribir, objetos "tan siglo XX", al decir de uno de los personajes. Las relaciones entabladas con ese pasado, tanto para Jarmusch como para Don Johnston/Bill Murray, están menos movidas por la nostalgia que por la curiosidad y, más importante, la voluntad de volver sobre las huellas que quedaron en el viaje de ida.

II. Azares. El comienzo de Flores rotas muestra, paso a paso, el recorrido de la carta anónima que pondrá en movimiento al relato. La secuencia -del correo al centro de distribución al avión al cartero a la puerta de Don Johnston- no sólo ejemplifica perfectamente la sencillez y economía del estilo Jarmusch, también es una demostración práctica del rol fundamental que ocupa el azar en su cine. Sin cada uno de esos detalles minúsculos, frágiles, irrelevantes sólo en apariencia, no hay carta, ni viaje, ni Flores rotas. El tejido que conforman esos actos microscópicos es un recorrido entre tantos, una posibilidad única, hija de la casualidad y los accidentes. Un cine sin dios, como el que defendía Buñuel en su autobiografía, Mi último suspiro: "La casualidad es la gran maestra de todas las cosas. La necesidad viene luego. No tiene la misma pureza".

Incluso tras recibir la carta anónima que le anuncia





Flores rotas Broken Flowers Estados Unidos,

2005, 106'

DIRECCIÓN

Jim Jarmusch **GUIÓN** Jim Jarmusch **PRODUCCIÓN** Jon Kilik y Stacey Smith

FOTOGRAFÍA
Frederick Elmes

MONTAJE

Jay Rabinowitz

ay Rabii ic

Mulatu Astatke

INTÉRPRETES

Bill Murray, Jeffrey Wright, Julie Delpy, Heather Simms, Brea Frazier, Sharon Stone, Alexis Dziena, Frances Conroy, Jessica Lange, Tilda Swinton. su paternidad de un muchacho de veinte años, no hay ninguna necesidad en que el protagonista emprenda el retorno al pasado cuyas escalas irán estructurando el film. Don es un donjuán, como queda más que establecido en las primeras escenas: además de -obviamente-llamarse como se llama, su novia lo está dejando porque "la trata como si fuera su amante, y ni siquiera tiene esposa", su vecino le recuerda textualmente su condición de mujeriego crónico y, por si no estaba claro, él mismo mira en el televisor La vida privada de Don Juan. Su mundo es cerrado y confortable, un poco a la manera de la isla de Will en Un gran chico. Los personajes interpretados por Murray aquí y Hugh Grant en aquella película comparten también, al principio, la misma reacción ante aquello -una noticia inesperada, un niño- que viene a desestabilizar sus vidas vividas en piloto automático: la inacción. Y si en la película de los Weitz era el mismo elemento disruptor el que acababa por activar al protagonista, Don necesita de otra serie de casualidades: que su vecino Winston lea la carta, que sea un apasionado de las novelas policiales y que, en su matemática particular, esos datos sumen dos más dos. El entusiasta Winston va a hacerse cargo de trazar un plan de acción para el apático Don: armar una lista de sospechosas -las conquistas de veinte años atrás, posibles madres del hijo presunto- y salir a la ruta en busca de una confesión o una pista (preferentemente en forma de máquina de escribir). Podemos pensar, como Don, que es un plan brillante o ridículo, o ambas cosas al mismo tiempo, pero de seguro que él no tiene necesidad en llevarlo a la práctica. Probablemente, si no fuera por Winston, se pondría un traje y se sentaría a esperar a su hijo, en el característico gesto murrayiano: el rostro cansado, las manos apoyadas sobre las piernas, levemente torcidas hacia adentro.

III. Acordes. Toda esta introducción a la road movie que es Flores rotas está contada como una comedia de situaciones, con los personajes entrando y saliendo de unos pocos escenarios -las casas vecinas, un café-, pero no deja de ser una variación, en tono radicalmente distinto, sobre un motivo que Jarmusch había trabajado en Dead Man: un hombre que prepara a otro para un viaje solitario. En aquel ¿western? psicotrópico (nota al margen: en sus últimas películas, JJ parece abocado a disolver en ácido el concepto de género, trátese del western, el film de samurais o la comedia) nadie aprestaba meticulosamente a William Blake para el pasaje desde el mundo terrenal al espiritual; aquí Don necesita un empujón de su amigo para salir a confrontar su mundo presente con el pasado o, para ser más certeros, con las marcas que ese pasado dejó en otros presentes y en el suyo propio. También como en Dead Man, donde los cuatro acordes perturbadores ejecutados por Neil Young enmarcaban rítmica e hipnóticamente las imágenes, el tránsito entre las estaciones del recorrido de Flores rotas, está siempre dado por planos de Murray manejando mientras escucha el mismo fragmento de una apacible canción jazzera con reminiscencias etíopes. La música y los músicos nunca fueron un tema menor para Jarmusch, e independientemente de la variedad de estilos (a los nombrados habría que agregar al Tom Waits de sus primeras películas y al incendiario Wu-Tang Clan en El camino del samurai), las (s)elecciones musicales del director y la sabia administración que hace de ellas convierten a sus Flores
rotas
parece
cerrarse
sobre sí
misma
como una
burla a la
idea de
que
podemos
controlar
nuestras
vidas.

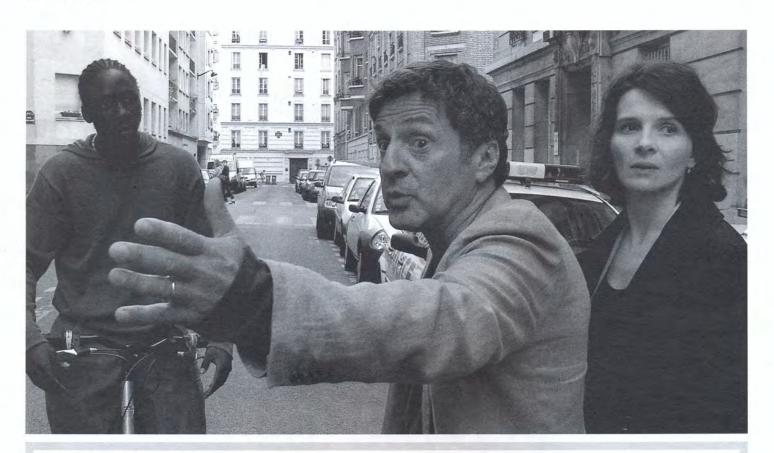




bandas sonoras en parte de pleno derecho de la puesta en escena. El efecto que producen, en tándem con las imágenes de belleza serena plasmadas por JJ, es el de recubrir su cine con una pátina de elegancia que parece emanar naturalmente de las cosas mismas. Lo mismo da si se trata de una adolescente desnuda en la ventana, una máquina de escribir rosa tirada en el pasto o un hilo de sangre seca en la frente de Murray.

Esa elegancia, cualidad sustancial del estilo Jarmusch, no es la construcción hiperestilizada y cool de, por caso, Quentin Tarantino; es una sin esfuerzo o al menos, citando a Balzac –autor del que jamás leí una línea, pero que rinde mucho en materia de citas–, una que logra el efecto esencial de ocultar sus medios: "La ciencia de no hacer nada igual que los demás, pareciendo que se hace todo de la misma manera que ellos".

IV. Adioses. El camino de Don, con estructura similar y objetivos opuestos al que emprendía Rob Gordon en Alta fidelidad, tiene algo de gira despedida de una banda de rock. Es, al mismo tiempo, un camino de retorno (al pasado), circular (porque el final y el punto de partida son el mismo) y descendente (porque cada visita a sus ex mujeres es más tortuosa que la anterior). No hay regresos triunfales, veinte años después; a lo sumo, la victoria parcial de una noche de sexo. Y al final del recorrido, el rostro impasible de Murray no da muestras de haber aprendido nada, ni de haber encontrado una sola pista firme para la investigación instigada por Winston. Sí, Jarmusch se carga, también, a la piedra basal de las road movies. Flores rotas parece cerrarse sobre sí misma como una burla suprema a la idea de que podemos controlar nuestras vidas, o al menos organizarlas según nuestra conveniencia. No somos dueños del pasado ni del futuro, y el presente "es lo que hay": ese es el banal consejo filosófico -o budista, según se vea- que Don tiene para dar. Eso, y que para avanzar no siempre hace falta moverse: alcanza con salir al mundo y dejar que el azar haga su parte. [A]



El retorno de lo reprimido

por Eduardo A. Russo

l cine de Michael Haneke concentra entre sus rasgos dos condiciones destacadas: su cualidad perturbadora y su imprevisibilidad. En tiempos en que el espectáculo cinematográfico tiende a la levedad o a la pirotecnia más desenfrenada, o a la cada vez más ingeniosa intrincación de tramas y trucos narrativos para un espectador sofisticado hasta lo mañoso, cuando la violencia *cool* estalla en las pantallas para placer de un público catador de morbosas exquisiteces que se reconocen preparadas por los más minuciosos artificios, este austríaco adusto e incómodo, con su cine áspero, depurado y sin concesiones a las almas bellas viene sacudiendo a un espectador abismado, descolocado por ficciones atípicas hasta lo insólito.

Si se lo juzga desde las sinopsis o lo que se puede encapsular en una descripción argumental y comentar en relación a una presunta premisa o interpretación ideológica, las películas de Haneke parecieran ser vehículos de algunas tesis no demasiado originales sobre el decaimiento de los vínculos afectivos, sobre las cre-



cientes barreras entre los humanos –especialmente los europeos– o el influjo pernicioso hasta lo nefasto de la violencia en los medios. Pero sus films son más que su reducción a estas descripciones. Son pesadillas que permanecen como algo vivido, irreductibles a su captura por un sentido nítido, pero donde acecha una significancia potencial que convoca a la permanencia en rincones nada confortables de la memoria, o que conducen a una revisión entre angustiosa y fascinada.

En nuestro medio, Haneke asomó casi subrepticiamente con la edición en video de *Horas de terror* (1997) y fue más conocido aún con *La pianista* (2001) y su trayectoria en salas. Entre festivales y exhibiciones eventuales fuimos conociendo su filmografía; desde su demoledor debut cinematográfico luego de extensa trayectoria televisiva, *El séptimo continente* (1989) y su reafirmación con *Benny's Video* (1993) se perfiló una intransigencia estética y un reclamo ético poco frecuente en el cine actual, que lo acerca a un puñado de directores –los Dardenne, Fred Kelemen, Pedro

Costa, Béla Tarr y no muchos más— con quienes forma algo así como un núcleo de obstinados resistentes en el cine contemporáneo.

En Caché hay un protagonista, Georges Laurent (Daniel Auteuil), conductor de un programa cultural televisivo que venía llevando una vida apacible y acomodada. Con su mujer (Juliette Binoche) y su hijo comparte una casa funcional y espaciosa, provista de infinidad de libros, música y comodidades, en fin, la vida presuntamente tersa y diáfana de un tipo "muy ocupado". Pero resulta que es observado. El primer plano de la película muestra el frente de su vivienda de una calle de barrio no muy transitada, observado desde cierta distancia, mientras salen o entran los miembros de la familia. Un video con esa imagen es dejado ante la puerta de Laurent, envuelto con un dibujo torpe y siniestro, un rostro trazado con torpeza infantil, de cuya boca brota el rojo violento de un chorro de sangre. Así comienza Caché, que sin vueltas toma el drama en pleno avance, afectando la familia y dejando asomar la cuota de ocultamiento y mentiras a la que apela la pareja, la inestabilidad que corroe todo ese andamiaje suntuoso. Georges tiene un programa de tele a la manera del de Bernard Pivot, cuyo decorado simula paredes enteras de libros. Demasiado parecidas a las bibliotecas de su casa, cuya dimensión escenográfica permitirá que por ellas se filtre una verdad largamente reprimida, que asoma por tan breves como ominosos flashbacks que remiten a una infancia rural, a la crueldad infantil y a las huellas imprevisibles de unos actos que sólo en apariencia -y a la distancia de cuarenta años de vida- fueron nimios.

Haneke, autor del guión de Caché, comentaba que en el comienzo de la idea que llevó al film se encontraba un episodio terrible, ocurrido el 17 de octubre de 1961. Allí marcharon unos 10.000 argelinos para protestar contra un toque de queda dirigido únicamente a ellos. Entre 200 y 300 manifestantes fueron muertos a golpes o estrangulados y arrojados al Sena. La dimensión de la masacre sólo salió a la luz hacia 1997 y de modo colateral, cuando el jefe de policía Maurice Papon fue juzgado por colaboracionismo bajo el régimen de Vichy. Este episodio, el más sangriento durante la V República, había sido reportado oficialmente como causante de tres víctimas fatales. Haneke tuvo la intención de crear una ficción a partir de este hecho reprimido en la historia francesa, y de a poco el proyecto derivó en este drama íntimo, que enfrenta a alguien que ha olvidado sin esfuerzo, naturalmente, con otro que permanentemente persevera en el recuerdo indigerible, aquí desplazado a la confrontación originaria entre dos niños: el pequeño Georges y Majid, el huérfano de un ahogado del Sena.

En Caché, junto a la dimensión histórica de esa represión también se localizan unos cuantos fantasmas presentes de un mundo seguro, vivido como ciudadela acechada por otro invisible que lo rodea de modo cada vez más palpable, mucho más cerca del estallido y el desmoronamiento de lo que parece indicar su creciente opulencia. En Code Inconnu (2000) Haneke examinó esta condición europea bajo la clave de una crecientemente acentuada erección de paredes simbólicas entre los sujetos, que pululaban en una danza de sentido cada vez más angustioso como indescifrable. En Le temps du loup (2003), siguiendo una línea que parece remontarse a algún Bergman, al último Tarkovski o a ficciones más recientes de Kelemen o Tarr, exploró la



Caché

Francia/Austria/Alema nia/Italia. 2005, 117'

GUIÓN Y DIRECCIÓN

Michael Haneke

PRODUCCIÓN

Valerio De Paolis, Veidt Veiduschka, Michael Weber

FOTOGRAFÍA

Christian Berger

MONTAJE

Michael Hudecek, Nadine Muse

SONIDO

Jean-Paul Mugel
INTÉRPRETES Daniel
Auteuil, Juliette
Binoche, Maurice
Bénichou, Annie
Girardot, Bernard Le
Coq, Walid Afkir, Lester
Makendosky, Daniel
Duval, Nathalie
Richard

disolución de los lazos sociales en un paisaje apocalíptico. Aquí, ambientado en una Francia inquietantemente contemporánea, Caché apenas disimula un estado terminal. Y lo hace simplemente haciendo observar el desbarranque progresivo de sus protagonistas y el enfrentamiento con un horror sordo, que solamente tiene conexión en su superficie con el thriller paranoide. Como en Funny Games, la situación se conecta con ciertos leitmotivs del suspenso y el horror cinematográfico, pero para desplazarlos hacia un lugar incierto donde el espectador se ve confrontado, no sólo a la evolución de una trama de consistencia implacable, sino a la conciencia de su propia mirada desde un lugar diferente a esa ubicación gozosa, comprometida sólo en términos de juego cómplice, a la que el cine actual lo muestra tan propicio.

Alguien mira en Caché a la familia Laurent. Pueden

ser Majid (memorable Maurice Bénichou) o su hijo, pero ellos lo niegan, como también declaran no tener idea de los dibujos y postales extrañamente acechantes y reveladores que dan noticia del episodio enterrado en la infancia pero que vive en el cuerpo mismo de sus protagonistas como náusea, llanto o temblor. La sangre amenaza todo el transcurso de Caché. Dibujada, filmada, recordada o soñada, como prueba de segura mortalidad, la tiñe de punta a punta y de modo tan breve como devastadoramente irrumpe en la película en una escena inolvidable. Aquí el miedo se impone al horror, y el espectador se enfrenta a un escalofrío demasiado reconocible: el de un llamado anónimo por teléfono, el de un hijo que tarda en volver a casa, miedo de algo fatal e irreversible, que puede pasar en cualquier momento sin previo aviso y en los mismos escenarios donde lo más cotidiano de la vida acostumbra fluir amablemente. Haneke es un maestro del extrañamiento, y es casi seguramente el último brechtiano insistente del cine contemporáneo. Sus maniobras distanciadoras no reposan en artificios con los actores, ni en la reflexividad narrativa, sino en la exposición del dispositivo -cinematográfico, videográfico-; lo que en Funny Games llevaba a una secuencia de rareza insólita con sus dos asesinos manipulando un control remoto para enderezar su ritual psicopático. Aquí el remoto, los videos, la visión desde una cámara digital empecinada en una vigilancia distante, se convierten en una inédita interpelación del lugar del espectador, tanto en sentido estético como ético, ante su puesta al tanto de este drama íntimo. Mucho se ha hablado y escrito desde que Caché se conoció el año pasado, sobre quién es finalmente el que registra esas cintas, el que sostiene una mirada vigilante –y potencialmente peligrosa– sobre los protagonistas. No hay respuesta definitiva, ni siguiera satisfactoria, remitiéndose únicamente a la consistencia interna de la ficción. Hay quienes propusieron que esa mirada no es otra que la del cineasta Michael Haneke, impasible observador de unos hechos cuya dimensión trágica no oculta sus intenciones diagnósticas de un malestar de corrosividad extrema. Pero podemos dar un giro más y percatarnos de lo que, por tan cercano, se nos oculta, y resaltarlo en su íntima evidencia. La mirada con la que se abre Caché, que puntúa misteriosamente su transcurso y que la concluye en un final tan abierto como angustioso no es otra cosa que la nuestra; la mirada de perplejos y abrumados espectadores, asomados a un mundo que exige una posición tan partícipe como a la vez consciente de sus implicancias éticas. [A]

La (in)soportable levedad del ser

por Marcos Vieytes



a segunda película de Kim Ki-duk en estrenarse comercialmente en Argentina, casi seis meses después de lo previsto, acaba con el plano de los pies de una pareja parada sobre una balanza que no registra peso alguno, y la siguiente frase impresa sobre la pantalla: "No es fácil discernir si el mundo en el que vivimos es sueño o realidad". En Hierro-3 esta cuestión de la realidad, sus límites y los medios con los que contamos para percibirla y modificarla se expresa de varias maneras distintas. Una de ellas es por medio de la mirada, otra por el uso y desuso de la palabra (ambas tratadas por Diego Trerotola en la crítica que apareciera en EA 160), y también mediante las categorías físicas del binomio peso/levedad. El palo de golf del título, las pelotas y sus pesados impactos, los cuerpos magullados, la balanza reparada por el protagonista, las viviendas vacías y de nuevo los cuerpos -esta vez aligerados por el amor y/o la muerte- le sirven al director coreano para componer una ética que elude la tragedia gracias al humor, y a un tono final que vira hacia el de la fábula fantástica.

Tae-suk (el hermoso Jae Hee) es un muchacho que ocupa casas temporalmente vacías. Averigua cuáles están desocupadas, se mete en ellas, lava la ropa, riega las plantas, mira televisión, toma fotos, repara objetos que no funcionan, ocasionalmente se masturba, y se va. Pero cuando este pasajero de viviendas -renuente a echar raíces y asentarse según la ley de gravedad social- se tope con una mujer golpeada en una de las casas que supone desiertas, doblará al marido a puro pelotazo y la invitará a seguirlo. Ella, en vez de resignarse a quedar atrapada en las redes del miedo y la comodidad, decide acompañarlo, y esa decisión inusual hace avanzar a la película y al protagonista en una dirección lírica y pedagógica a la vez. El amor -y la convivencia con ese amor errante- le descubrirán a Tae-suk los límites del albedrío y las dimensiones de la responsabilidad, entendida como toma de conciencia sobre el efecto que tienen en el otro nuestras decisiones.

Hay una secuencia que es ejemplar al respecto sin ser solemne ni moralista. Tae-suk tiene la costumbre de atravesar una pelota de golf con una cuerda que ata a un árbol cualquiera, para así pegarle una y otra vez sin tener



Hierro-3

Bin-jip

Corea del Sur/Japón, 2004, 88 DIRECCIÓN Y GUIÓN Kim PRODUCCIÓN Michiko Suzuki, Kim Ki-duk. FOTOGRAFÍA Jang Seong-back MONTAJE Kim Ki-duk MÚSICA SIvian INTÉRPRETES Jae Hee. Lee Seung-yeon, Lee Hyun-kyoon, Kwon Hyuk-ho, Ju Jin-mo, Choi Jeong-ho, Lee Misuk, Moon Sung-hyuk, Park Jee-ah, Jang Jaeyong, Lee Dah-hae.

que ir a buscarla y continuar con su juego donde sea y sin interrupciones. Este lanzar golpes al aire genera un par de momentos graciosos hasta que la pelotita se zafa de su atadura por la fuerza del golpe y atraviesa el parabrisas de un auto que caracolea a la distancia. También esta vez seguiríamos riéndonos si no fuera porque la pelota le ha roto la cabeza a una chica que agoniza temblando con una intensidad que nos angustia tanto como al personaje. Quien se aparta y llora el descubrimiento repentino de la responsabilidad moral, o la imposibilidad de seguir jugando sin riesgo y culpa. Poco después aparecerá la ley en la película.

Pero el peso de la ley que se abalanza sobre sí casi fortuitamente no responde a un ideal de justicia sino, acaso, al de la venganza disfrazada de jurisprudencia. La justicia parece reducirse a una serie de procedimientos cada vez más vulnerable a las arbitrariedades de los poderosos –cuya incomprensible abstracción es compensada con una dosis brutal de castigo físico o encierro– o encarnarse en un grupo de imbéciles que, en lugar de proteger la libertad de todos, custodian la propiedad de unos pocos y se dejan corromper por ellos con demasiada facilidad. A diferencia del papel didáctico que se le otorgara a la religión en *Primavera*, *verano...* su aparición en *Hierro-*3 es decisiva, pero no comporta –ni aporta al protagonista– ningún valor que no hubiera aprehendido antes por sus propios medios.

Hierro-3 comienza, finalmente, con una malla blanca que cubre el cuadro y difumina el verde fondo de un jardín. Pelotas de golf impulsadas no se sabe por quién golpean repetidamente contra el tejido que se embolsa por los impactos y desinfla sus trayectorias sin importarle la fuerza con que fueron lanzadas. Como si quisieran, vanamente, horadar la trama de esa tela apenas visible que limita el alcance de la voluntad del jugador y la libertad de su deseo. Libertad que, a juzgar por el misticismo juguetón de las luminosas secuencias carcelarias parece ser, en un mundo arbitrariamente parcelado y vacío, una condición mental sólo alcanzada por aquellos que ya nada poseen, salvo la conciencia de haber sido amados siquiera una vez en la vida. [A]

Goodie!

por Agustín Campero



rs. Henderson presenta pertenece, por partida doble, a aquellas comedias-coraza que intentan protegernos de los males de este mundo, no las que inducen directamente la carcajada, sino las que producen un dulce estado de felicidad. A decir verdad, pertenece y no pertenece, porque contiene una carga dramática que a mitad de su devenir la aleja de esas películas calentitas que muchas veces encontramos en las comedias musicales, pero mantiene de una forma muy consciente el deseo de ser eso. Y es por partida doble porque se constituye a partir de momentos felices y optimistas, endulzados y abrillantados con espíritu de vodevil; y porque mantiene un enérgico discurso acerca de la necesidad de lo lúdico como medio y como fin, como refugio seguro ante los bombardeos del mal.

Y reflexionando acerca de la actualidad cinematográfica, se afirma inefable frente la grosera utilización de quiebres dramáticos relacionados con accidentes y con muertes a la que últimamente recurren varios films multipremiados. En *Mrs. Henderson presenta* hay muertes pero no dan lugar a vuelcos de guión, ni impregnan de gravedad, ni son reveladoras. Tampoco facilitan iluminaciones ni magias guiadas desde el más allá.

La millonaria Laura Henderson (Judi Dench) enviuda y decide poner un teatro bajo la dirección de Vivian Van Damm (Bob Hoskins). Como divertida estrategia de marketing, son pioneros en presentar obras con desnudos totales, y para ello Mrs. Henderson establece un pacto con el "auditor" de arte de la Corona, Lord Chamberlain (nuestro querido Christopher Guest): podrá haber desnudos, pero serán estáticos como si fueran cuadros, "porque así se los podría considerar obras de arte". Durante el casting se dan cuenta de que no sólo hacen falta pezones ingleses, sino también una linda cara y así llegan a Maureen (Kelly Reilly, portadora de una discreta perfección, que a su agraciada presencia en la excelente Orgullo y prejuicio, aquí nos suma sus "teaties" y su "follaje"). A mitad de la película irrumpe la Segunda Guerra, y la adorable viejecita decide que su teatro, subterráneo, se mantenga abierto y sea el refugio,



Mrs. Henderson presenta Mrs. Henderson Presents Reino Unido, 2005, 103'

Stephen Frears.

PRODUCCIÓN David
Aukin, Laurie Borg,
Norma Heyman, Bob
Hoskins, David Rose.
Guión Martin Sherman.

FOTOGRAFÍA
Andrew Dunn

Andrew Dun

MONTAJE

Lucia Zucchetti

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Hugo Luczyc-Wyhowski

MÚSICA George Fenton. INTÉRPRETES Judi Dench, Bob Hoskins, Will Young, Kelly Reilly, Christopher Guest. para sus actores y espectadores, de los bombardeos nazis. Además, Mrs. Henderson presenta sus obras como la posibilidad de que los jóvenes soldados puedan ver (quizá por primera y única vez) una mujer desnuda.

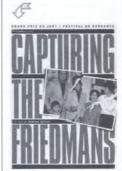
Esta película mantiene líneas propias de la autoría de Stephen Frears. Aunque con Ropa limpia, negocios sucios, Héroe accidental, Ambiciones prohibidas y sobre todo esa maravilla denominada Alta fidelidad ya es suficiente para el panteón cinéfilo contemporáneo, no es un director que se reconozca con la talla que deviene de su obra, lo suficientemente rica, diversa e inteligente como para ser considerada con detenimiento. Aquí Frears nuevamente encara el film con un guión sólido y con la humildad de no pretender contribuir con una revelación al mundo ni a su prestigio como figura. Esta película denota un engranaje artesanal preciso –aunque raramente torpe (pero no antipático) en algunas incursiones digitales-, se mueve ágil a partir de la concepción coreográfica de la cámara y construye un universo fílmico mimético del entorno en el que se supone se desarrolla la historia, iluminado con su gracia y la tonalidad leve tan característica del director. Como alguna vez escribiera Flavia de la Fuente sobre Frears (EA 30), si este film transcurre en Londres, tiene que tener el humor más british -razón esencial del tono del film-, el slang más localista y los ladrillos más rojos.

Los títulos del principio son antológicos por su perfección y por cómo nos predisponen respecto del clima que se desarrollará en el film. Y si bien la película alguna vez castiga a algunos de sus protagonistas, estos desfilan tan llenos de gracia y con tanta ligereza que ninguna solemnidad se impone por sobre el capricho lúdico. Las canciones son centrales, definitorias e inmejorables. Ellas le aportan todavía mayor alegría al ya liviano tono de *Mrs. Henderson presenta* que, teniendo en cuenta que transcurre durante la Segunda Guerra Mundial y ve cómo parte del mundo se desmorona, se afirma dinámica e intransigente frente a al bombardeo abundante y cloacal del pseudocine circunspecto y con aires de importancia. [A]

Tragedia americana

por Milagros Amondaray

uego de exhibirse en el pasado Bafici (en la sección "Algo Judío") y de sus apariciones en la programación de HBO, Capturing the Friedmans tiene su merecido estreno comercial. La génesis del documental tuvo como protagonista excluyente la vida de los payasos. Jarecki se propuso estudiar esas figuras ligadas a lo tragicómico, que conciben el humor desde la fusión de lo extravagante con lo absurdo. Para ello fue al encuentro de David Friedman, clown profesional, que bajo su colorida máscara ocultaba una realidad familiar horrorosa sobre la que el director no tardó en indagar. Pero esa intención primigenia de Jarecki no desapareció del todo, incluso terminó por definir el tono narrativo de su trabajo final, cuya multiplicidad de discursos está atravesada por ese humorismo grotesco, por una visión patética del destino humano. Por otro lado, este tono schopenahueriano de bufo trágico encuentra su canal en los Friedman, residentes de Long Island cuyos integrantes masculinos dejaban entrever, tras la risa, un pensamiento grave, una preparación para la tragedia, para el derrumbe de la armonía. La relación fraternal entre Arnold Friedman y sus hijos David, Jesse y Seth (el único al que no vemos en el documental) se construía sobre una fuerte simbiosis entre el dolor y el humor. Esto tenía como consecuencia una manera peculiar de enfrentar las situaciones, que ponía el acento sobre el costado irónico, sobre aquello que podía ser materia prima para lo ridículo. De esta suerte de filosofía quedaba afuera Elaine, madre y esposa de convenciones rígidas, con poca permisividad para las actitudes espontáneas. Lo que hace Jarecki es exponer esta oposición de caracteres y plantear un interrogante clave: ¿cómo se concilia esta polifonía de voces ante la inestabilidad? Si bien la discordia entre dos conductas bien definidas ya estaba presente, sale definitivamente a la luz al mismo tiempo que las revistas de pornografía infantil de Arnold. El descubrimiento no sólo fue una rasgadura en la superficie de la apacible vida comunitaria, sino también un detonador de las subyacentes discrepancias familiares.



Capturing the Friedmans

Estados Unidos, 2003, 107'

Andrew Jarecki

PRODUCCIÓN

Andrew Jarecki y Marc Smerling

MONTAJE

Richard Hankin

MÚSICA

Bill Harrington y Andrea Morricone



Estas se volvieron irreconciliables con el arresto de Arnold y luego con el de Jesse, ambos acusados de abusar de alumnos durante las clases de computación. A medida que la sombra de la duda recae prácticamente sobre toda la familia, el documental aborda este rasposo tema desde distintos ángulos. En primer lugar, ahonda con mayor profundidad en los Friedman como clan escindido en dos bandos: la madre por un lado, el padre y los hijos por el otro. En segundo lugar, Jarecki se propone mostrar la fragilidad de la palabra, del convencimiento, del punto de vista, y para ello hace confluir una simultaneidad de voces. Todas ellas tienen una verdad y coexisten con gran hostilidad. Capturing the Friedmans no intenta llegar a una respuesta definitoria, más bien cuestiona la unilateralidad de los hechos y la incapacidad del individuo para escapar de los estereotipos. De esta manera, el documental examina el funcionamiento de la vida familiar y su eventual desintegración, así como también la justicia norteamericana y su operativa sistemática, donde el hecho de declararse culpable es análogo al de la auténtica culpabilidad. En cuanto a la policía, se pone en tela de juicio su proceder manipulador con el testigo para hacerlo confesar algo que quizá nunca ocurrió; lo mismo sucede con los abogados y la impericia de su trabajo con los acusados.

También hay otra cuestión central: ¿quién tiene la verdad absoluta? ¿Las conclusiones que saca el individuo no están siempre sujetas a recuerdos subjetivos? Jarecki mira a una sociedad que no está acostumbrada a ver más allá de lo básico, como la ignorancia de Elaine Friedman acerca de los secretos de su esposo (cerrados con llave en una habitación) o la histeria y paranoia masiva de los padres de los alumnos de Arnold. Para contrastar esto, el director deja sólo complejidad, grises; los polos opuestos (verdad/mentira, culpable/inocente, víctima/victimario) no tienen ya cabida. Todo es contradicción pura, como los videos privados de los Friedman, cuya candidez esconde oscuridad y cuyas sonrisas enmascaran la inminente llegada de la tragedia. [A]



El hombre invisible

por Nazareno Brega

l igual que La Ciénaga y El abrazo partido, El custodio tuvo su paso triunfal por la Berlinale. Si bien las crónicas que llegaron desde Alemania dieron cuenta de una recepción fría por parte del público del festival, la película obtuvo el premio Alfred Bauer, otorgado al film más innovador de la competencia oficial, el mismo que ganó la ópera prima de Lucrecia Martel cinco años antes; Burman había ganado el Oso de Plata y Daniel Hendler, protagonista de El abrazo partido, se consagró como mejor actor. No parece haber muchas coincidencias a simple vista entre las tres películas, salvo la preocupación obsesiva por los detalles para construir personajes que utilizaron los tres directores. Tampoco debería haber mucho en común entre tres películas tan disímiles, pero lo que llama la atención es la falta de un vínculo directo con el trabajo anterior de Rodrigo Moreno.

El descanso, primer largometraje de Ulises Rosell, Andrés Tambornino y Moreno, arrancaba como una road movie hasta que Freddy y Osvaldito se apropiaban del hotel que da nombre al film y la comedia con sutiles guiños a lo social se apoderaba del relato. El descanso estaba repleta de situaciones cómicas y personajes parlanchines. Por el contrario, El custodio es un film absolutamente contemplativo en el que los silencios son claves para los personajes, cualidades que la película no duda en adoptar



El custodio

Argentina, 2005, 93'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Rodrigo Moreno
PRODUCCIÓN Hernán

Musaluppi

FOTOGRAFÍA

Bárbara Álvarez

MONTAJE

Nicolás Goldbart

DIRECCION DE ARTE

Gonzalo Delgado

MÚSICA

Juan Federico Jusid
INTÉRPRETES Julio

Chávez, Osvaldo Djeredjian, Adrián Andrada, Osmar Núñez, Julieta Vallina, Elvira Onetto. directamente de la lógica que rige la personalidad de su protagonista. Esta es la historia de Rubén, el guardaespaldas de muy pocas palabras de Artemio, ministro de Planeamiento. Nadie en su sano juicio parece intentar agredir a un personaje intrascendente (al menos desde lo político por lo que se entrevé en la película) como el ministro y muchísimo menos existen planes de atentar contra su vida, por lo que el trabajo de Rubén se limita a seguir sus pasos cual autómata, esperarlo afuera durante sus reuniones o sus encuentros con alguna amante y complacer los deseos de la familia del funcionario. El arma de Rubén parece un adorno accesorio en su trabajo, jamás parece un requisito desenfundarla y la primera vez que lo hace en la película es por una reacción violenta con los empleados de un restaurante chino que ofenden a su sobrina durante el festejo del cumpleaños del custodio.

Rubén parece confinado a espiar por el filo de las puertas entornadas que lo encierran en ese universo burocrático de pasillos largos y angostos a la espera de su empleador. Tal vez en la imposibilidad de escapar de ese mundo se encuentre el único nexo con la obra previa de Moreno. *Compañeros*, uno de los cortos que formaron parte de la película producida por la Universidad del Cine *Mala época*, narraba las tribulaciones de un sonidista atrapado dentro de una unidad básica en plena campaña electoral. Este corto puede ser tranquilamente el eslabón perdido entre los dos largos de Moreno ya que, además de pintar un microcosmos agobiante, anodino y burocrático como el de *El custodio*, comparte con *El descanso* una variedad de personajes disparatadamente coloridos y una verborragia abrumadora por parte del chanta de turno.

Aquí la vida de Rubén está puesta en función de Artemio. Rubén es alguien prácticamente invisible para el resto del mundo, y al ser un tipo esquemático y rutinario hasta la médula, se fastidia fácilmente cuando tiene que interactuar con su familia disfuncional, a la que involuntariamente también custodia, o con los otros empleados del ministro, que intentan diálogos triviales y compinches con él. El chofer del ministro, alguien tan duro y parco como Rubén, es el único que no le hace tan tediosa la convivencia. Los dos son protagonistas de uno de los momentos donde se percibe con mayor fuerza la violencia contenida que se amontona en las entrañas de Rubén: ellos pasan a buscar por el colegio a la hija del ministro, que pretende que la alcancen a la casa a un compañerito. Rubén se niega rotundamente porque se violan "los procedimientos de seguridad". La chica llama por celular a su padre y se lo pasa al guardaespaldas. El plano muestra desde atrás a Rubén sentado en el asiento del acompañante sosteniendo un celular con un colgante de plástico ridículo que oscila sin cesar mientras se nota que el ministro le pone los puntos.

Tras ese instante tan divertido como cruel, la mirada de Julio Chávez es un indicio perfecto de que su furia reprimida está a punto de desbordarlo. Algo que se percibía desde hacía rato cuando su empleador prácticamente lo fuerza a que retrate en un papel a sus agasajados en una quinta ya que, como casi toda persona con una mirada detallada al máximo, Rubén es un gran dibujante. Este bienvenido debut como "director solista" de Rodrigo Moreno tiene una narración lineal al extremo donde la ira cohibida de su protagonista está siempre en ebullición a punto de desenfrenarse. El custodio se aleja del cine de género y plantea una observación obsesiva sobre un observador obsesivo que necesita abandonar como sea la pasividad que le impone su empleo. [A]



Impulso adolescente

Thumbsucker

Estados Unidos, 2005, 96', **DIRIGIDA POR** Mike Mills, **CON** Lou Taylor Pucci, Vincent D'Onofrio, Tilda Swinton, Keanu Reeves, Vince Vaughn,

humbsucker tiene todo el look de film americano indie típico del Sundance, una marca de identidad que refuerza su hipercool banda de sonido (Elliott Smith, The Polyphonic Spree). Las referencias más cercanas podrían ser el cine de Gus Van Sant, el de Larry Clark -luego de una pasteurización, claro- y hasta el de nuestro Ezequiel Acuña. La historia es protagonizada por Justin, un jovencito (Lou Taylor Pucci, de excelente trabajo) que vive chupándose el dedo, síntoma de los traumas que trae aparejados esa edad. Lo interesante del film de Mills (conocido por sus trabajos con músicos -Pulp, Moby-) es que, aunque en la superficie parezca reproducirlos, logra esquivar sutilmente los tópicos habituales en las historias de este tipo. A la vez que exhibe con delicadeza los vaivenes de la sexualidad en la etapa del acné, el film desdramatiza el consumo de drogas y evita resoluciones con un moño/moraleja. Como bien ha señalado con ironía el propio Mills en alguna entrevista, los inventos más importantes luego de la Segunda Guerra fueron "la TV, el rock and roll, Internet y el adolescente norteamericano", ese que crece cada vez más rápido y va camino a convertirse en -otra vez Mills- "un capitalista madrugador". Igual que Justin, la mayor parte de esos chicos se parece mucho a los adultos (el protagonista de Thumbsucker termina debatiendo en foros y experimentando como presentador de TV con la conducta propia de una persona diez años mayor que él). La adolescencia como preparación para la adultez empieza a carecer de sentido, y las crisis existenciales de los hijos replican las de los padres, lo que en el caso de Justin resuelve la Ritalina, un estimulante que atenúa los déficits de atención. El problema podría arreglarse con Prozac... Mills asegura que el día que se empiece a recetar Viagra a los quinceañeros tímidos, la adolescencia habrá muerto. Puede que tenga razón. Ese es el horrendo fantasma tras la fachada naif de Thumbsucker. Alejandro Lingenti



Hostel

Estados Unidos, 2005, 95', **DIRIGIDA POR** Eli Roth, **CON** Jay Hernandez, Derek Richardson, Eythor Gundjonsson, Jan Vlásak, Jana Kaderabkova, Barbara Nedeljakova.

entro de la neo-marejada del cine de terror hay películas-tiburón y películasmojarra. Cuando las aguas se aquieten, se podrá hablar de la redefinición de los miedos post-11/S, de viejos maestros renovados, de nuevos maestros avejentados, de oportunistas, copiones y vivillos, del ojo mirando al sudeste (asiático), del recambio de nombres y de público para un género al que se le contó hasta nueve más de una vez, y de todo lo que quieran. Con suerte, también se distinguirá más nítidamente qué films eran tiburones y cuáles mojarras. El primer largo de Eli Roth, Cabin Fever (2002) corrió la suerte usual hasta hace unos años para el cine de terror: directo a las bateas. El segundo, arrastrado un poco por la corriente y un mucho por su productor, que le garantizó un hype desmesurado, se estrenó con toda la apariencia de tiburón. A un comienzo prometedor, en plan Eurotrip enrarecido -donde se demuestra cómo casi cualquier cosa, bien filmada, puede ser temible; desde una chica desnuda hasta un grupito de niños-, con una firme y casi sobria construcción del suspenso, le sigue la inmersión dubitativa en un gore demasiado cool para impresionar a nadie. El abismo nadista (¿por qué quebrar el suspenso tan pronto?) se profundiza casi hasta el final, cuando -justo tras el cameo de Takashi Miike-, hacen su aparición el salvajismo y la irrealidad reclamados a gritos por la película. Eso sí, un poco tarde para salvarla de la lectura ideológica más evidente, que se podría resumir en "yankees, stay home: el mundo es un lugar peligroso lleno de gente que quiere matarlos sin razón". Aunque algún detalle, no del todo consciente (a los protagonistas les dicen que hay muchas chicas disponibles en Eslovaquia porque el país está en guerra, y ni se inmutan), parecería sugerir que una causa probable de ese odio es la ignorancia acerca del mundo que profesa el americano medio. Pero una interpretación así, supongo, sería como buscarle aletas de tiburón a la mojarrita. Agustín Masaedo



The Matador

Estados Unidos /Alemania/Irlanda, 96', DIRIGIDA POR Richard Shepard CON Pierce Brosnan, Greg Kinnear, Hope Davis, Philip Baker Hall, Adam Scott.

odos dicen Pierce Brosnan. Y lo bien que hacen. Es que el inglés antes conocido como Bond (James Bond, obvio) en The Matador, película que coprotagoniza y produce, brilla al permutar la aristocracia del 007 por un salvajismo similar al de un cantante de flamenco, un estilo que luce en la piel -literalmente en más de una ocasión- de Julián Noble, un asesino a sueldo cuyo nomdu-guerre da título al film. El Noble de Brosnan en The Matador supera el estadio inicial de imitación mal hecha de 007 y adquiere un tono propio, un pequeño sonido entre sinfónico agridulce y balada del pistolero, que lo pone en relación con otros seres cinematográficos también resacosos, guarros, mujeriegos y, silenciador mediante, con ánimo de amar. Una estirpe cuyo máximo ejemplar es el Billy Bob Thornton de Un Santa no tan santo y Los Osos de la mala suerte. De la misma forma en que el personaje de Brosnan adquiere un tono propio, el director Richard Shepard logra que The Matador no sea nada de aquello que parecía podía llegar a ser: una película de pareja despareja, un desfile de fechorías que juegan con el imaginario galante e hidalgo creado en torno al ex Remington Steele o un thriller descartable con Brosnan de regalo. Lo raro de ese "no ser" de The Matador radica en que Shepard, para lograr tanto un tono de comedia como de vértigo, se vale nada más y nada menos que de sus personajes y de la coherencia de sus conductas, de la potencia que transmite la amistad entre el Matador y Phil Garrison (el otro pilar de la elícula, el certero Greg Kinnear). El uso de ciertos flashbacks pareciera atentar contra esa coherencia y el fluir de esta pequeña película -que llega a esquivar puñetazos lacrimógenos como el recuerdo de un hijo muerto-, pero Shepard repite en su rol de guionista aquello que logra en la dirección: un registro entre cálido y seco que permite a sus seres, sin culpa alguna y dudas varias, vivir y dejar morir. Juan Manuel Domínguez



Casi hermanos

Quase Dois irmaos Brasil/Chile/Francia, 2004, 102', DIRIGIDA POR Lucía Murat, con Caco Ciocler, Flavio Bauraqui, Antonio Pompeo, Werner Schünemann.

tra Historia del Brasil, no la de Rocha. Más modesta, encerrada en tres etapas: las del 50 y 70 del siglo pasado y la actualidad. Los cincuenta como edad de oro: los padres de Miguel y Jorginho, blanco y negro, viven una inocente bohemia de samba y alcohol. Enfrentan un único obstáculo: sus mujeres, portavoces de un discreto racismo, reclamantes de trabajo y estabilidad. Los setenta reencuentran a los hijos ya adultos, en la cárcel. Miguel guerrillero, Jorghino delincuente. Revolucionarios y presos comunes fican juntos. La promiscuidad carcelaria alienta una esperanza: que los comunes, todos negros, tornen revolucionarios. Imposible, más realistas que los rebeldes, mantienen su marginalidad. Las tensiones carcelarias se mezclan con la defección de alguna compañera. Tango brasileño: las mujeres siempre son las que matan la ilusión. La actualidad: Miguel es un diputado progre. Jorginho sigue preso, ahora importante: desde la cárcel ordena asesinatos y transas de droga en las favelas. Es poderoso, quizá más que Miguel, quien sólo suma problemas. Pesimista y misógina, la visión de Lucía Murat sostiene que cuanto más pasado, el tiempo fue mejor. Los cincuenta eran música y armonía racial; los setenta la esperanza revolucionaria; la actualidad el infierno de todos contra todos. Una visión respetable y digna de debate; sobre todo si se tiene en cuenta que Murat fue, en sus años, guerrillera y presa política. Pero su visión peca de retórica y alegoría, una bajada de línea desde la experiencia personal que extravía el camino narrativo. Las épocas se confunden por efecto de un montaje muy fragmentado y una puesta en escena que no encuentra el modo de distinguirlas: ni la luz, ni la música, ni el montaje; sólo los actores y sus dilemas verbalizados. Los hombres y sus dramas. Las mujeres, plañideras, como aquellas de Atenas de la canción de Chico Buarque. La historia que escriben los que pierden. Eduardo Rojas



El plan perfecto

Inside Man
Estados Unidos, 2006, 129', DIRIGIDA POR
Spike Lee, CON Clive Owen, Denzel
Washington, Jodie Foster, Christopher Plumier,
Willem Dafoe.

ecía Foucault que el poder es como Dios, está en todas partes porque viene de todos lados. Hay algo de esto en El plan perfecto y su trama repleta de personajes queriendo y pudiendo ejercer poder sobre otros: los ladrones de banco que vienen a ejercer presión sobre los rehenes y sobre el dueño de la institución, el dueño de la institución que ejerce presión sobre la política para que los atrapen, la política que ejerce presión sobre la policía para que actúe bien, la policía que ejerce presión sobre los ladrones para poder atraparlos, y dentro de toda la operación policíaca y como no podía ser de otra manera en un film de Lee, varios blancos ejerciendo presión sobre los negros, latinos y árabes por su sola condición racial. Puede decirse que la primera parte de la película, aun con ciertas observaciones banales, exhibe estas relaciones de poder con inteligencia y sobre todo con humor; el error viene después, cuando un par de vueltas de tuerca hacen la trama poco creíble y lo que antes era un humor controlado se desata en una especie de comedia policial con mucho de lo primero y poco de lo segundo. Todo lo relativo a la discriminación y los abusos de autoridad termina mutando en una guerra de buenos contra malos sin mayor pretensión que la de generar adrenalina. El problema, en resumen, es que la película empieza siendo Foucault y termina siendo Celular. Nadie puede desmerecer una cosa ni otra, el delirio absoluto y vacío y el análisis social pueden ser ocasión para una gran película; el problema se da cuando, como en este caso, se empieza siendo una cosa y se termina siendo otra. Así nada puede terminar tomándose en serio, ni el disparate ni el contenido social. Sólo quedará de El plan... entonces un rato ameno, algunas buenas actuaciones, otras exageradas (ay, Jodie, ¿que te está pasando últimamente?) y esa sensación molesta de haber podido ver algo bastante mejor si tan sólo se hubiese optado por seguir una sola lógica y no dos. Hernán Schell



Nordeste

Argentina, 2005, 104', **Dirigida Por** Juan Solanas, **con** Carole Bouquet, Aymará Rovera, José Coronado, Jorge Román, Daniel Valenzuela.

N ordeste es una película de denuncia, cuyo tema es predominante. La cuestión es aquí la adopción ilegal en las provincias del litoral: ante la miseria reinante es casi inevitable que se desarrolle un mercado de compraventa de niños, en el cual pueden involucrarse europeos de buen corazón. El guión tiene un peso de hierro, no siempre beneficioso: de allí salen subtramas innecesarias y forzadas, como la que involucra a un niño de doce años con amiguitos que viven en la calle, roban y se drogan. Pero también la puesta en escena se contagia del afán didáctico, como lo demuestra el montaje paralelo entre las simpleza de la vida en el campo y la ostentación de los edificios de Puerto Madero. Hay algo que denunciar y eso prima por sobre todas las cosas. Por otra parte, estas producciones con actores extranjeros y funds europeos son siempre sospechosas de estar hechas al gusto del público del Viejo Continente: una acusación quizás exagerada pero que se sostiene por la fotografía preciosista de Félix Monti, más bonita de lo que el pudor que provoca la miseria mostrada recomienda. Hasta la música participa de ese perfume de free-shop: Dino Saluzzi v Liliana Herrero, telúrico pero más al gusto de la viajera francesa que de los pobladores litoraleños. Sin embargo, la ópera prima de Juan Solanas tiene virtudes que exceden por mucho las limitaciones habituales de las películas temáticas. Dos de ellas tienen nombre y apellido: los de sus protagonistas Carole Bouquet y Aymará Rovera, la mujer madura que viene de Francia para adoptar y la provinciana atropellada por los dueños de la tierra y maltratada por los hombres. La descripción de los personajes suena esquemática y sentenciosa, pero sus riquísimos rostros expresan una profundidad y vida interior que arranca a la película de su esquematismo. Finalmente, Juan Solanas acierta en sostener un tono medido a lo largo de toda la película, resistiendo así las declamaciones del guión. **Gustavo Noriega**

ESTRENOS

Underworld 2: Evolution

Estados Unidos, 2006, 106'.

DIRIGIDA POR Len Wiseman, **con** Kate Beckinsale, Scott Speedman, Tony Curran, Derek Jacobi.

Poco se diferencia esta película de su muy mala antecesora, y las pocas diferencias la hacen todavía peor. A la solemnidad excesiva que tenía la primera Inframundo -con sus personajes tirándonos por la cabeza frases pomposas de aires shakesperianos, sin una gota de humor en medio un argumento que gira alrededor de algo tan atractivamente disparatado como una guerra entre vampiros y hombres lobo- y a sus peleas mal montadas, imposibles de ser entendidas, se les suman imágenes de erotismo histérico propios de la peor publicidad y una cantidad insoportable de vueltas de tuerca gratuitas que sólo agregan confusión y tedio. Lo único rescatable de la película termina siendo Kate Beckinsale, una de las bellezas más exquisitas del cine de los últimos años e inexplicablemente proclive a aparecer entre los peores films posibles. Hernán Schell

El descenso

The Descent

Reino Unido, 2005, 99', **DIRIGIDA POR** Neil Marshall, **con** Sauna Macdonald, Natalie Jackson Mendoza, Saskia Mulder.

E l descenso se parece bastante a La cueva. Hay un grupo de personajes dispuestos a bajar airosamente al corazón de la tierra, un pasado cuyas consecuencias complicarán el presente del grupo, las dificultades propias de la tarea debidamente explicadas para quienes lo ignoramos todo al respecto, y un componente fantástico que, allende la mitad de la película, aparece para subvertir la rutina dramática y poner en peligro las vidas de todos. Pero también hay diferencias: en esta no hay hombres, el grupo no está constituido por profesionales sino por mujeres unidas gracias a la amistad o el deporte de riesgo compartido, el prólogo no transcurre en un tiempo anterior al nacimiento de los personajes sino en uno reciente y traumático que afecta el vínculo que las une, y el elemento fantástico no tiene una explicación metafísica sino meramente física, siempre y cuando también seamos capaces de pensar a El origen de las especies como una de las cumbres de la literatura fantástica o la ficción científica. Salvo por un final en el que Marshall cede a la tentación de filmar un par de planos fácilmente alegóricos (como Jackson en King Kong cuando hace subir a Brody por el ascensor del Empire State para que el homo sapiens reemplace al simio prehistórico) sobre la evolución de la especie, El descenso se constituye como un relato primitivo pero

potente acerca de la supervivencia del(a) más apto/a. Esa fuerza es transmitida por la consistencia de la piedra, de los huesos, y por el golpe reiterado de los cuerpos contra ellos, y la dotan de una ferocidad que le faltaba a *La cueva*, cuya intensidad se diluía entre las aguas subterráneas pero a la vez superficiales de un guión todavía más esquemático que este. Un plano en el que se citan, sucesivamente y sin demasiada originalidad, *Apocalypse Now y Carrie*, nos habla de una cinefilia contemporánea más bien canónica –que ya podía advertirse en *Dog Soldiers*, su película sobre hombres lobo– pero todavía inconducente.

Marcos Vieytes

Tapas

Argentina, 2005, 94°, **DIRIGIDA POR** José Corbacho, Juan Cruz **CON** Alberto De Mendoza, Ángel de Andrés López, Darío Paso, Elvira Mínguez, María Galiana, Rubén Ochandiano

El problema de *Tapas* es básico: cuenta tres historias entrelazadas entre sí y ninguna de ellas interesa. No interesa porque es sólo una suma de lugares comunes ya mil veces y mejor vistos (la mujer adulta y el joven que se enamoran pero que se dan cuenta de que no pueden estar juntos, el hombre malhumorado y déspota que termina cambiando de actitud a partir de que se queda sólo y recibe los consejos más sabios de la persona menos esperada -un oriental que, como no puede ser de otra manera, trae de su país todo su bagaje filosófico-, la pareja de ancianos que se pelean pero que en el fondo se adoran), no interesa porque los personajes están mal delineados y tienen actitudes incoherentes, como la mujer que pasa de sentirse insegura con su cuerpo a avanzar a un joven de un minuto a otro y un hongkonés cocinero de restaurante de alto nivel que vaya a saber uno por qué elige trabajar en un bodegón de mala muerte, y no interesa por su humor tonto y su sentimentalismo poco creíble siempre coqueteando con el golpe bajo. Quizá el único mérito de la película sea que nunca llegue a tocarlo; de ser así, se estaría lisa y llanamente ante la peor película del año. HS

Bajos instintos 2

Basic Instincts 2

Alemania/España/Estados Unidos/Reino Unido. 114', **DIRIGIDA POR** Michael Caton Jones, **CON** Sharon Stone, David Morrisey, Charlotte Rampling, David Thwelis, Hugh Dancy.

V uelve Catherine Tramell, vuelve a estar sospechada de homicidio, vuelve a ser interpretada por Sharon Stone, vuelve a enloquecer a otro hombre con sus fantasías y experiencias, sólo que ahora el hom-

bre es un psicoanalista londinense controlado y no un detective neoyorquino que intenta simular su decadencia. Lo que no vuelve en esta secuela es la trama policial brillante y las excelentes ideas de puesta en escena de Paul Verhoeven de aquella aún no lo suficientemente valorada antecesora. Esta continuación es estúpida y sin ideas ni formales ni de contenido, al punto tal de tener que recurrir hacia el final a una de las vueltas de tuerca más absurdas e incomprensibles de los últimos años para despertar la atención. No vuelve tampoco el tan anunciado erotismo salvaje que iba a tener este film. Bajos instintos 2, film cobarde y mentiroso como pocos, aun teniendo en su poder a una de las actrices más sensuales y desinhibidas de la historia del cine y sabiendo sus promesas de superar en osadía a su antecesora (;av de aquellos pobres y para nada indignos espectadores que irán con el sólo propósito de ejercitar sus hormonas!), apenas se atreve a mostrar un par de escenas de sexo filmadas con rapidez y hasta con pudor y encima, en un acto de corrección política canallesco, se tira a los pies del puritanismo intolerante de Estados Unidos y corta algunas escenas para la versión a exhibir en ese país, cosa de no herir susceptibilidades. La actuación exagerada y autoparódica de Sharon Stone, totalmente a contracorriente de la ridícula solemnidad que quieren imponerle los demás intérpretes, habla a las claras de qué tan en serio se tomó la actriz semejante payasada. HS

La era de hielo 2

The Ice Age: The meltdown Estados Unidos, 2006, 90', **DIRIGIDA POR** Carlos Saldanha.

Poco (nada, por ser sinceros) esperada secuela de La era de hielo (2002). Es que esta producción de Fox donde los tres animalejos de la original escapan del deshielo viene a confirmar todos los males que la animación digital de estreno masivo ha sabido conseguir (estoy mirando a su rincón también, señorcitos de Pixar, así que no se rían). A saber: conflictos incrustados en personajes en plan de generar algún corazón con agujeritos, el abuso de esa galletita de agua cinematográfica que es la cita a la cultura pop y la constante idea de que el peso especifico del diseño -traducción: ¡ay, qué lindo el mamut!- de los personajes y sus relaciones es más que suficiente para crear un universo. La era de hielo 2 no sólo falla al no poder dar relieve espacial a ese mundo de agua congelada, sino que, además, se recibe de sádica al frenar el relato cada cinco minutos para que podamos "reírnos", y sólo "reírnos" de un roedor que envidiaría la suerte de Willie E. Coyote. Juan Manuel Domínguez

	Jorge Ayala Blanco El Financiero México	Ricardo Cota criticos. com.br	Leonardo D'Espósito El Amante	Diego Lerer Clarín	Isaac León Frías La Primera Perú	Gustavo Noriega El Amante	Miguel Peirotti La Voz del Interior	Hugo F. Sánchez subjetiva. com.ar	Josefina Sartora cineismo. com.ar	Promedio
Caché	8		9	6	9		9	8	8	8,14
El nuevo mundo	8		10	9		6	9	9	6	8,14
Flores rotas	9	8	9	7			8	7	7	7,86
Historias de familia	8	8	8	9		8	7		7	7,86
Capturing the Friedmans	7	7	8	8	7	8			8	7,57
Crónica de una fuga				8		7				7,50
El plan perfecto	7	9				7			7	7,50
Hierro-3	7		8	4	7	9	9	8	7	7,38
El descenso	5		6			6	8			6,25
Impulso adoscelente	6		4	7			8			6,25
V de venganza	5		8	5			7			6,25
El custodio	7		5	7		6		6	6	6,17
Mrs. Henderson presenta	6		7	7		7	7	4	4	6,00
Casi hermanos	7	6		5	5	5				5,60
The Matador	5	3	6					7		5,25
Hostel	5		6	4	5	5	6			5,17
La era de hielo 2	6	7	5	4			7	2		5,17
Casanova	5				4		6	5		5,00
Enredos de amor	5	4		6						5,00
Underworld 2: Evolution	4						5			4,50
Nordeste			3	5		5		5	4	4,40
Bajos instintos 2	5		2				6	1		3,50
Tapas			1				1	4		2,00



30

LA PRIMERA DÉCADA DEL RESTO DE NUESTRAS VIDAS... CONTINÚA

DOSSSIER



Tiempo de revancha Argentina, 1981, 112' **DIRIGIDA POR** Adolfo Aristarain

na película hecha con ataúdes.
Ataúdes que encierran a los que mueren de viejos y derrotados, y a los que mata la negligencia criminal. Pero también están quienes son tirados muertos desde algún Ford Falcon en movimiento. Para ellos no hay tumba. *Tiempo de revancha* es un funeral para la solidaridad, la conciencia de clase y la esperanza.

Un funeral entonces, pero contado como si fuera un policial de Hollywood de los 40. Con influencias del Bernard Herrmann más hitchcockiano en la banda de sonido y personajes memorables delineados con uno o dos detalles. La ideología está presente en cada imagen (un nihilismo terminal), pero no interfiere en la trama. Al revés, la complementa. Aristarain controló puntillosamente todos los elementos de la película, transformada en un tren imparable. No por casualidad, hay casi tantos trenes como muertos en *Tiempo de revancha*.

Las marcas de la época están por todos lados. En la famosa lengua cortada del final, también en el Falcon desde el que tiran el cadáver, en los manejos turbios de las multinacionales, en los sobreentendidos sobre el pasado militante de Luppi y Dumont. Pero sobre todo en la consecuencia más duradera de la acción del proceso: la destrucción de las condiciones laborales.

Filmada en 1981, *Tiempo de revancha* es la gran película de diagnóstico del Proceso, así como *Invasión* de Santiago fue la gran película de profecía. También podría llamarse *Tiempo de derrota*. Y ante el repliegue que produce el fracaso, cada uno trata de sobrevivir como puede. No hay salida. Y si la hay es individual, y es una fuga hacia adelante.

Este es el movimiento que recorre toda la carrera de Aristarain: gente con ciertos valores, que se desengaña al ver cómo la realidad los destruye. Entonces los caminos que les quedan son el cinismo (Julio De Grazia y su inolvidable Larsen), el silencio (la lengua cortada) o la muerte (el padre de Luppi). Un gris muerte lo impregna todo.

Manuel Trancón



Fitzcarraldo Alemania/Perú, 1982, 158' DIRIGIDA POR Werner Herzog

n el principio fue la ópera. Fitzcarraldo brota de la selva tras Caruso. Del corazón de las tinieblas a Manaos, confín dudoso de la civilización. Desde la altura de un campanario Fitzcarraldo desafía al dios cristiano: "¡Esta iglesia no volverá a oficiar mientras Caruso no cante en Iquitos!". Vuelta a la selva, al misterio que nadie, ni el malhecho nibelungo herzogiano, podrá decir suya. Pero la selva oye, y canta con el compás oscuro de sus humanos invisibles, los aborígenes. Fitzcarraldo responde con la voz de Caruso desde un gramófono. El barco fluye por el río. El silencio cubre al mundo. Las voces primitivas y la voz más perfecta se unen para festejar la primera mañana de la creación. Fitzcarraldo vive en el reino de este mundo, pero -como un Ludwig de Baviera expatriado al Amazonas- su sueño demente lo trasciende. Entonces monta un barco a la montaña destrozando árboles y hombres, tanto da, para llegar al caucho, fuente del dinero que construirá la ópera de Iquitos, templo en donde se manifieste Caruso. Un contemporáneo que pegó en el palo de la década - Coppola, Apocalypse Now, 1979dialoga con el orate Herzog. Ambos se prestan escenas y delirios (la caravana de piraguas recibiendo a los extraños del barco). Pero Coppola era entonces un dios wagneriano perseguidor del apocalipsis, desinteresado del después. Herzog es un prewagneriano (Fitzcarraldo recibe con indiferencia la noticia de la presentación de Parsifal en Manaos), un detrito del paganismo o un cristiano hereje de los bosques; un nonato oscilante entre la humillación y la grandeza que está en el mundo para compartir la incertidumbre de la aventura y del fracaso. Un apocalipsis del que renace apenas como un hombre: el habano más grande, un sillón hurtado de la ópera manausina, la módica orquesta y los dos cantantes sonando a gloria en el sosegado Amazonas peruano, los hombres corriendo hacia la orilla del río en apoteosis (y entre ellos Claudia Cardinale, otoñal esplendor de la especie humana). Aleluya. Eduardo Rojas



El enigma de otro mundo The Thing Estados Unidos, 1982, 109' DIRIGIDA POR John Carpenter

n la década del 80 John Carpenter filmó nada menos que ocho películas. Hizo varias de terror, como La niebla, El enigma de otro mundo, Christine y El príncipe de las tinieblas; pero también de ciencia ficción, como Escape de Nueva York y Sobreviven!; una comedia romántica fantástica (en su doble acepción) como Starman y hasta una especie de videojuego kung-fu como Rescate en el Barrio Chino. Si bien en los 90 mantuvo una alta productividad y hasta nuestros días demuestra estar en la plenitud de su oficio, los 80 parecen ser por excelencia los "años Carpenter".

El enigma de otro mundo (mal título para reemplazar al inmejorable La cosa) es la remake de una película dirigida por su admirado Howard Hawks pero firmada por Christian Nyby en 1951. La llegada de una suerte de virus extraterrestre que adopta la forma del organismo que infecta es la excusa perfecta para armar un gran ballet paranoico, con varias personas encerradas, rodeadas de un clima adverso, desconfiando unas de otras, sin saber si quien está al lado es un humano o un extraterrestre. Hay escenas extraordinarias, como la inicial, con el perro de una base sueca (conteniendo el virus aunque en ese momento nadie lo sabe) huyendo por la nieve, y otras como la prueba de la sangre, un verdadero prodigio en el cual el confundido espectador ya no sólo no puede saber quién es humano y quién no, sino que se devana los sesos tratando de distinguir a los protagonistas de la película.

Es además el punto más alto del efímero reinado de los efectos especiales hidroscópicos: esos mecanismos que lograban que una cabeza de perro se estire, estalle y se divida en tres mientras se escuchaba un chillido insoportable. Luego vendrían los efectos digitales y toda esa asquerosamente hermosa materialidad de babas, cuerpos chorreantes y gelatinosos desaparecería para siempre. **Gustavo Noriega**



El estado de las cosas Der Stand der Dinge Alemania, 1982, 125' DIRIGIDA POR Wim Wenders

n El estado de las cosas hay dos mundos post apocalípticos. El primero es literal: se acabó el mundo, o casi, y los sobrevivientes, una familia provista de unos estrambóticos trajes antirradiación, recorren las ruinas buscando llegar al mar para sobrevivir. Diez minutos de este mundo v corte, no hav más plata para seguir rodando. Lo que veníamos viendo era la película dentro de la película. Ahora estamos en Portugal, con el equipo de rodaje. Este es el segundo mundo post apocalíptico, el de la "realidad", el del equipo de filmación que ya no puede filmar. El primer Apocalipsis era épico, frontalmente dramático, dinámico, y los personajes que lo integraban (los sobrevivientes) tenían una clara motivación: llegar al mar y sobrevivir. El segundo Apocalipsis es mínimo, prácticamente invisible, estático v contenido. Está lleno de tiempos muertos, nace de la espera y de la abulia cotidiana, y los personajes que lo integran (el equipo de rodaje) no tienen ninguna motivación: están en el hotel y esperan. Se sacan fotos frente al espejo, se dan baños de inmersión, y si se pelean, lo hacen más por aburrimiento que por otra cosa. El primer mundo es clásico, el segundo es radicalmente moderno. El estado de las cosas se pasea entre ambos. Los personajes dicen cosas como "la vida es en color, pero el blanco y negro es más realista" o "en las diez películas que hice conté siempre la misma historia". En 1982 Wenders todavía se preguntaba si quedaban historias por contar, si se podía volver al clasicismo, si era posible filmar la realidad. Todavía se preguntaba qué era, qué tenía que ser el cine. En el suyo había preguntas y tensiones. Tenía sentido hacer una película para mostrar que no se podían hacer películas. Desde 1987, no. Desde Las alas del deseo, Wenders declaró varias veces que se considera más un narrador que un creador de imágenes. El problema no es que haya elegido mal, sino que haya elegido. En algún momento entre 1985 y 1987, Wenders decidió que iba a filmar respuestas en vez de preguntas. Ezequiel Schmoller

LA PRIMERA DÉCADA DEL RESTO DE NUESTRAS VIDAS



Reencuentro The Big Chill Estados Unidos, 1983, 106' DIRIGIDA POR Lawrence Kasdan

os años después de aquel fascinante tour de force por el film noir de los 50 llamado Cuerpos ardientes, dos años antes de su espectacular western Silverado, y tras haber guionado películas como El Imperio contraataca, El regreso del Jedi y Los cazadores del arca perdida, Lawrence Kasdan realizó un film que se parece mucho -las malas lenguas hablan de plagio- a la ópera prima John Sayles, Return of the Secaucus 7, de 1980. Kasdan, al igual que otros realizadores surgidos en los 80, como Rob Reiner, Penny Marshall y el mismo Sayles, es un director tan clasicista que si sus películas hubieran sido filmadas entre los 30 y los 50 poco de ellas hubiera cambiado. Reencuentro tal vez sea el único de sus films que no entraría dentro de esta categoría, ya que tiene que ver mucho con el zeitgeist de la época. Pero sí entra si se piensa en el film desde su puesta en escena, desde su montaje invisible, desde su excelente elenco -Kasdan debe ser uno de los mejores directores de actores de los últimos veintitantos años, además de un maestro a la hora de descubrir grandes talentos- que siempre actúa y nunca compone, que por más picos dramáticos que haya en la película jamás caen en la sobreactuación, que estaba bien in en esa época de la mano de gente como Sally Field, Dustin Hoffman y Meryl Streep. El ensemble cast de Reencuentro es todo un placer de ver, ya que está compuesto por gente enorme como William Hurt, Kevin Kline, JoBeth Williams, Jeff Goldblum, Tom Berenger, Glenn Close, Mary Kay Place y Meg Tilly, todos ellos en su mejor momento. Y sí, también estaba el gran Kevin Costner, quien interpretaba a Alex, amigo de los protagonistas en cuyo funeral se produce el reencuentro, pero él sólo aparecía en flashbacks que quedaron fuera del film, y lo único que vemos de él es parte de su cuerpo cuando lo están vistiendo para meterlo en el ataúd. Reencuentro incluye además un soundtrack omnipresente compuesto exclusivamente por canciones de los 60, la época en la que los personajes pasaron sus mejores momentos y que ahora, en 1983, añoran. Ezequiel Schmoller



Caracortada Scarface Estados Unidos, 1983, 170' DIRGIDA POR Brian De Palma

os 80 son la década del reinado de la cocaína, del exceso, del hedonismo teñido de éxito rápido en los negocios. Los 80 son una década donde los héroes se refugiaban en el pasado por el intervalo de la nostalgia o bien eran pobres patrioteros que no hacían las cosas por moral sino por órdenes presidenciales. (¿Recuerdan alguna película de aventuras que criticara abiertamente al presidente de Estados Unidos? Al gobierno sí, pero... ¿a Reagan?) No es cierto: hubo un héroe con todas las letras, un verdadero revolucionario cubano llamado Tony Montana, que tenía algún parentesco con el lejano doble de Al Capone Tony Camonte, pero no era lo mismo para nada. Brian De Palma es un artista de lo excesivo paradójicamente cartesiano: rigurosamente, puso en escena la historia de un hombre que llegó al margen del sueño americano desde la ex utopía socialista de Cuba para descubrir que se había disuelto con el último efecto de un alucinógeno de los 60 y 70. No había tiempo que perder: uno de los temas de esa obra maestra que es Scarface es, justamente -y como Volver al futuro, y como La ley de la calle y Peggy Sue, y como Después de hora- la velocidad del tiempo. Tony Montana tiene que hacer todo rápido: acumular poder en forma de dinero y edificar su infierno privado. Pero Tony tiene una moral y una ética, es leal, respeta los pactos y no miente nunca. No sólo eso: además es el único que, desde la aparente ignorancia de un lumpen, se ha dado cuenta de que el final del sueño americano es un decorado. La modernidad no llegó, el mundo aún es bárbaro y él lo sabe. Tony Montana, enamorado castamente de su hermana, shakespearianamente equivocado, traicionado como Lear, Tony Montana era el último guerrero, el que creía todavía en esos ideales pasados de moda que tenían que ver con la lealtad. Que sólo se dieran en el mundo del hampa y que ese hampa estuviera corrupta por el dinero (después de todo, el Estado) muestra el estado terrible del mundo que estuvo en las manos de Tony, su tiempo acelerado por la montaña de cocaína. Leonardo M. D'Espósito



Volver al futuro
Back to the Future
Estados Unidos, 1985, 111'
DIRIGIDA POR Robert Zemeckis.

ara mí, Volver al futuro es la película representativa de los 80. Con humor, mezclaba y torcía los géneros cinematográficos sin ningún límite ni prurito (ciencia ficción, comedia juvenil, musical, aventura, lo que se les ocurra), se reía del conocimiento pop y lo usaba como una herramienta -un arma- de la puesta en escena. No escatimaba comentarios sociales ni políticos (el alcalde negro, el reloj que tardan treinta años en arreglar, la mediocridad burocrática en la figura del preceptor, la falsedad de ese "mejor de los mundos" de los 50) y tenía como héroe a Michael J. Fox, un muchachito que se asemejaba mucho a cualquiera de nosotros, los que entonces teníamos la misma edad –17– y los mismos problemas de adaptación que Marty McFly.

La película brillaba y nos daba la broma -no cumplida- de una continuación, cargándose proféticamente esa moda tan 90 de tener franquicias en lugar de películas. Pero sobre todas las cosas, Volver al futuro nos obligaba a pensar en el tiempo. El tiempo que pasa, el tiempo que cambia los recuerdos, el tiempo presente que nos toca vivir. Marty era un personaje con constante cara de desesperado que tenía que conquistar a su propia madre y llegaba a besarla (¿a alguien se le ocurriría filmar esa escena hoy?). No era precisamente el héroe ideal, sino el héroe posible. Además de que en Volver al futuro, en una época en la que el discurso represivo de la Era Reagan (¿notaron que la corrección política crece de manera directamente proporcional a la irracionalidad de los gobiernos estadounidenses?), el rock'n'roll literalmente salvaba al mundo.

Volver al futuro es la forma más feliz de sentir nostalgia por las dulzuras y los dolores de la adolescencia, y no hay otra película así. **LMD'E**



Ropa limpia, negocios sucios My Beautiful Laundrette Reino Unido, 1985, 97' DIRIGIDA POR Stephen Frears

a primera de las dos colaboraciones entre Stephen Frears y el escritor Hanif Kureishi (la siguiente fue la excelente Sammy y Rosie van a la cama en 1987), Ropa limpia, negocios sucios se realizó con la intención de ser un telefilm, aunque luego se decidió estrenarla y llegó a convertirse en un emblema del cine combativo inglés del período thatcheriano. Lo que más resalta de esta película es que, si bien se centra mucho en la problemática social de la época en lo relativo a las clases y a la situación de los inmigrantes pakistaníes, a la hora de mostrar la historia de amor de los dos protagonistas, un joven pakistaní (Gordon Wernecke) v un inglés con pasado fascista (Daniel Day Lewis), lo hace con un perfil tan bajo que imposibilita considerarla -aunque muchos lo hagan- dentro del ridículamente llamado "cine de temática gay". Y resalta porque para esa época, en pleno descubrimiento del sida y, debido a eso, de una exacerbada homofobia, es raro que un film con intenciones políticas y sociales no haga ningún tipo de alarde de la situación. La relación entre Omar y Johnny es mostrada como lo más normal del mundo, nunca se baja línea sobre el tema (mientras en los otros casos sí, pero la película en ningún momento parece un panfleto), ni siquiera hay un solo diálogo donde se discuta sobre ello. Esa es una de sus mayores virtudes, y en eso hasta hoy es una película de avanzada.

Frears retrata el pequeño barrio del sur de Londres donde transcurre el film de manera fascinante y llena de hallazgos de puesta en escena, especialmente en un plano con grúa que empieza en una calle, la cámara sube hasta la terraza de un edificio, la atraviesa y baja hasta la calle paralela.

Con una musiquita ochentosa realizada mediante el uso de sintetizadores que emulan el sonido de gotas de agua –en una película que trata básicamente de una lavandería– y con una inolvidable escena en la que Omar y Johnny tienen sexo en el fondo del local mientras el tío de Omar y su amante bailan entre los lavarropas, Frears logra un film que más allá de tratar algunos "temas difíciles", resulta realmente entrañable.

Juan Pablo Martínez



Mujeres al borde de un ataque de nervios España, 1988, 90' DIRIGIDA POR Pedro Almodóvar



Federico Karstulovich



Palombella rossa Italia/Francia, 1989, 89' DIRIGIDA POR Nanni Moretti

según dicen, "estrenada" en el cine copia de video en algún momento en Buenos Aires. Más allá de eso, la escasa circulación de *Palombella rossa*—vista en el Bafici 1999 pero no editada en video ni en DVD en Argentina e incluso harto difícil de conseguir afuera— es uno de los más grandes crímenes de lesa cinematografía de los mundos de la exhibición y la distribución. Mundos inmundos.

Si muchas de las películas que hemos destacado de los ochenta nos han contado de los raros peinados nuevos, de la fiebre yuppie, de la cocaína, de las posmodernidades, Moretti mira hacia otros ochenta. Verdadero cineasta moderno, Moretti se calza otra vez la piel de Michele Apicella y se sumerge una vez más en el agua, esta vez como jugador profesional de water polo (como el propio Moretti) que sufre un episodio de amnesia y va recuperando la memoria fragmento a fragmento, durante el partido decisivo. Claro, Michele es militante comunista (como el propio Nanni) y el año es 1989. Michele duda políticamente, y duda como deportista, y hasta sufre de la angustia del tirador ante el tiro penal. ¿La izquierda o la derecha? Las decisiones son importantes y, a los gritos, "las palabras son importantes", dice Michele. El cine emociona y nos involucra. Pasa con Palombella rossa, y les pasa a los habitantes de Palombella rossa que se emocionan con Dr. Zhivago. La música emociona y hasta nos puede conectar con los demás. Por eso el silencio en el estadio cuando se escucha "I'm on Fire" de Springsteen, por eso el canto colectivo que comienza Michele con "E ti vengo a cercare" de Battiato. Los recuerdos emocionan v Michele grita porque "las meriendas con chocolate de las tardes de mayo no volverán". Los gritos, la obstinación y los riesgos de Michele son para opinar sobre el estado de las cosas. Michele se expone sin red. Desde al agua, Moretti junta el cine, la política, las canciones, los postres, el deporte. Piensa y siente. Y demuestra que la inteligencia combinada con la osadía son armas poderosísimas para el cine. Y que ni las opiniones clonadas ni toda el agua clorada del mundo pueden oxidar las verdaderas obras maestras. Javier Porta Fouz

UN DIARIO CINÉFILO BASTANTE ARBITRARIO

La visita de Sam Fuller, la novedad del tono menor de Pupi Avati y de otros europeos casi olvidados, son algunos hitos de la cinefilia ochentosa a contrapelo del memorioso hombre del sombrero. por Jorge García

n todas las épocas, también en esta, los cinéfilos atentos tuvieron la posibilidad de descubrir películas que o bien tenían estrenos poco promocionados, o se exhibían en circuitos alternativos al de la distribución comercial. Si en los años 60 el cine Lorraine era el refugio predilecto de aquellos que buscaban ciclos dedicados a directores europeos, siempre más esquivos de ver que las producciones de origen norteamericano, en los 70 el recrudecimiento de la censura y la represión provocó que se dificultara notoriamente esa búsqueda y que numerosas producciones importantes del cine mundial no fueran conocidas en nuestro país, sin que ni siquiera pudieran verse en ámbitos no comerciales. La caída de la dictadura y la desaparición de la censura provocaron que en los años 80 muchos títulos imposibles de ver en los años previos llegaran finalmente a estas pampas y que también en los ámbitos alternativos la oferta de títulos fuera mucho más amplia y variada que en la década anterior. Es cierto -tal como aparece señalado en el dossier dedicado a estos años del número anterior- que la aparición del video y la posibilidad de ver las películas en casa fue modificando paulatinamente los hábitos, pero siempre hubo y -aun siendo el cinéfilo, al menos tal como lo entiendo, una especie en extinción- continúa habiendo quienes están a la pesca de algún grano de trigo entre las toneladas de paja (tarea desgraciadamente cada vez más difícil en el terreno de los estrenos comerciales) o de descubrir -a través de los ciclos que proponen la Cinemateca Argentina, el Malba, la Alianza Francesa, el Instituto Goethe o cualquier otro antro- directores y películas de los que habíamos (o no) escuchado hablar. Por cierto que hoy el auge de los festivales de cine (el Bafici en primer término), la aparición del DVD, aun con las restricciones y limitaciones del catálogo local, y la oferta de la televisión por cable han facilitado el acceso a parte del mejor cine que se hace en el mundo, pero en los años 80 (y no quiero olvidarme de la quijotesca tarea desarrollada en esos años por el Club de Cine, dirigido por el recordado Octavio Fabiano, en su empecinada tarea de exhibir, siempre en versiones fílmicas, las más variadas y disímiles expresiones del cine mundial) era, si cabe el término, mucho más artesanal.

Pero es hora de ir al grano en el tema que nos ocupa, el de las películas que se vieron en aquella década, ya sea en precario estreno, exhibiciones en cineclubes, retrospectivas de la Cinemateca, semanas dedicadas a diversos países o editadas en video que hoy no aparecen registradas en la memoria inmediata. Quiero aclarar, por una parte, que todas las películas que serán

mencionadas de aquí en adelante se pudieron ver en esos años en Buenos Aires y, por otra, que no aparecerán los nombres de muchos directores consagrados y recordados. Por cierto que tampoco se hará referencia a realizadores ya reconocidos en esos tiempos por la crítica internacional -y estoy pensando en Abbas Kiarostami, Hou Hsiaohsien, Aki Kaurismäki, Otar Iosseliani, Arturo Ripstein, Michel Haneke o Chantal Akerman– a cuya obra hubo oportunidad de acceder en años posteriores (otros, como Jean-Marie Straub, siguen, lamentablemente, siendo casi desconocidos). Puede que los renglones que siguen aparezcan como excesivamente enumerativos, pero la intención de esta nota es la de rescatar del olvido algunos títulos que, como antes señalé, pudieron verse en nuestro país y de los que hoy poco (o nada) se habla.

Empecemos entonces por el cine argentino. Tal como señala Leonardo D'Espósito en su nota del número anterior, la del 80 fue una de las peores décadas del cine nacional y fueron muy pocas las películas argentinas recordables de esa época. Sin pretender enmendarle la plana, quiero agregar unos pocos títulos a su escueta lista de obras rescatables. Los días de junio, de Alberto Fisherman, describe con precisión las angustias de la clase media en las postrimerías de la dictadura y Cuarteles de invierno, de Lautaro Murúa, basado en la novela



de Osvaldo Soriano, a través de la relación que se entabla entre un cantor de tangos fracasado y un boxeador en decadencia, muestra los rastros de la dictadura en un pequeño pueblito bonaerense. La olvidada Otra historia de amor, del prematuramente desaparecido Américo Ortiz de Zárate, aborda por primera vez con adultez y sensibilidad, y sin caer en los estereotipos fáciles ni la caricatura grotesca, el tema de la homosexualidad en el cine argentino. Y hay dos películas que tratan de la represión militar desde distintos ángulos pero que son de las mejores que se han hecho sobre esa temática: Juan, como si nada hubiera sucedido, de Carlos Echeverría, un notable documental acerca del único desaparecido que hubo en Bariloche, y El ausente, de Rafael Filippelli que, sin renunciar a las búsquedas formales y narrativas tan caras al realizador, narra desde lo ficcional el secuestro y muerte del dirigente cordobés René Salamanca.

Si pasamos al cine norteamericano, vemos que en los 80 realizaron su última película Billy Wilder, John Huston, John Cassavetes, George Cukor, Otto Preminger y Robert Aldrich (la atípica y muy atractiva *Muñecas de California*, sobre dos chicas que se dedican a la lucha libre entrenadas nada menos que por Peter Falk) y en esta década ya empezó a notarse de manera sostenida la pronunciada decadencia de una cinematografía que supo ser en sus tiempos de oro la

mejor y más variada del mundo, aunque sin llegar todavía al nivel de chatura y falta de interés que caracteriza a la producción de ese origen en los años subsiguientes. El ya veterano Sidney Lumet ofreció dos de sus mejores trabajos, la agridulce Los caprichos de Estela, en la que un muchacho, para complacer el último deseo de su madre enferma, trata desesperadamente de encontrar a Greta Garbo, y Al filo del vacío, uno de los mejores films norteamericanos dentro de lo que se llama, grosso modo, cine político. Dennis Hopper, en su rol de director, anticipó el reaganismo que se venía en la desesperada y nihilista Fuera de control, y la ópera prima de Kathryn Bigelow (una directora que no confirmó las expectativas despertadas), Cerca de la oscuridad, fusionó con acierto el western y el film de vampiros, con música de Tangerine Dream. También Peter Bogdanovich realizó uno de sus más brillantes ejercicios de puesta en escena en Todos rieron, y Prohibida obsesión, de Harold Becker, con la hoy olvidada Ellen Barkin, mostró que el llamado thriller-erótico puede ser algo más que una acumulación de clisés. También en los 80 se consolidó la carrera de Abel Ferrara, con dos títulos que hoy son casi películas de culto: Ángel de venganza, en el que una muchacha sordomuda, luego de ser violada, decide tomar venganza en todos los hombres que se cruzan en su camino, y Suburbios de muerte, una trasla-



LA PRIMERA DÉCADA DEL RESTO DE NUESTRAS VIDAS

ción de Romeo y Julieta al Little Italy neoyorquino. Directamente en video salieron Dinero del cielo, del normalmente mediocre Herbert Ross que aquí, sin embargo, adaptando historias del inglés Dennis Potter, consigue, fusionando el musical con el cine negro, su mejor film, y Honkytonk Man, para un servidor la mejor película de Clint Eastwood y la única suya no estrenada comercialmente, ambientada en los años de la Depresión, con Clint como un cantante country alcohólico y autodestructivo. También con Clint como actor, pero dirigida por Richard Tuggle, guionista de Alcatraz: fuga imposible, se vio En la cuerda floja, en la que el actor interpreta a uno de sus personajes más ambiguos y vulnerables. Pero uno de los grandes acontecimientos de la década fue la visita a Buenos Aires de Samuel Fuller, con motivo del estreno de su versión mutilada de Más allá de la gloria. Recuerdo su presencia en la sala de SHA, respondiendo preguntas sin abandonar nunca su habano, como un auténtico acontecimiento. Y también del viejo Sam pudieron verse la notable y antirracista Perro blanco (editada directamente en video) y Calle sin retorno, adaptación de David Goodis cuyo comienzo es un auténtico resumen del cine del director: un rostro en primer plano recibiendo un martillazo.

Si entramos en el terreno del cine francés, aunque no se estrenaron demasiados títulos (en todo caso -y esto es aplicable a cualquier cine no proveniente de Hollywood- fueron más que los que llegan ahora), algunos ciclos de la Cinemateca, ocasionales semanas de preestrenos y la programación de la Alianza Francesa, bastante más nutrida y variada que la actual, provocaron que no se perdiera totalmente contacto con esa cinematografía. Así pudieron verse varias películas de Eric Rohmer nunca estrenadas comercialmente y un par de títulos de Chabrol, quien por más de tres lustros estuvo ausente de la distribución, Los fantasmas del sombrerero, muy buena adaptación de una novela de Simenon y Un asunto de mujeres, que a través de la historia de Marie Latour (una formidable Isabelle Huppert), la última

mujer condenada a muerte en Francia. describe minuciosamente la vida cotidiana en ese país bajo la ocupación nazi. Se vieron también varias películas de Bertrand Blier, un realizador luego desaparecido de las pantallas, con una obra notablemente revulsiva no sólo en su destrucción de las convenciones morales y sociales de la burguesía sino también de la imagen establecida de varios de los actores franceses más famosos (Padrastro, Nuestra historia, con Alain Delon sucio y borracho a lo lago de todo el film. Vestido de fiesta, en la que Gerard Depardieu es una suerte de travesti y está con ropas de mujer casi toda la película). De Agnes Vardá se conoció Sin techo ni ley, notable film de estilo casi documental y un trabajo consagratorio de Sandrine Bonnaire; y de Alain Cavalier, un director casi siempre en los márgenes de la producción francesa, Therese, atípico biopic, de un rigor casi bressoniano, sobre la santa de ese nombre. Las mejores películas de Claude Miller también se vieron en esos años, la notable Ciudadano bajo vigilancia, que transcurre la noche de fin de año en una comisaría, con Lino Ventura y Michel Serrault mejor que nunca y la aparición casi fantasmal de Romy Schneider, y Una mujer inquietante, excelente incursión del director en territorios del cine negro. Por último también se estrenaron y/o pudieron verse algunos títulos de Maurice Pialat, otro realizador con una obra bastante alejada de los tópicos comerciales del cine v de algún modo emparentada con la de John Cassavetes (Policía, Loulou, Nuestros amores). Y no quiero olvidarme de El hombre herido, la mejor película de Patrice Chereau, lo más parecido a un relato de Jean Genet que se haya llevado a la pantalla.

Pasando a vuelo de pájaro por otras cinematografías, hay que recordar que en un fugaz paso semanal se estrenó *Innisfree*, la notable segunda película del español José Luis Guerén, un relato que reflexiona sobre los aspectos míticos del cine; que del cine suizo se pudieron conocer algunas películas de sus realizadores más valiosos, como *Los años luz* de Alain Tanner, un rela-

to con solo dos personajes, Una muchacha de provincia, con una excelente Natalie Baye, y La muerte de Mario Ricci, agudo análisis de la vida cotidiana en un pequeño poblado suizo. Lo que pudo verse del cine alemán fue principalmente a través de las proyecciones del Instituto Goethe, y aunque sufrió en las primeros años de esa década la prematura desaparición de Rainer W. Fassbinder y la progresiva decadencia de Wim Wenders, algunos títulos aislados de Reinhardt Hauff (la muy interesante Stanheim, sobre el juicio a los integrantes del grupo terrorista Baden-Meinhoff) y Hans. W. Geissendorfer (Diario de una esposa desesperada, sobre una novela de Patricia Highsmith) mantenían de algún modo viva la llama de una cinematografía que en estos días parece estar resurgiendo. También recuerdo haber visto en una función del British Council, Voces distantes, todavía viven, del inglés Terence Davies, el primero de sus maravillosos relatos autobiográficos pautados por las canciones populares de la época. Del cine italiano lo más novedoso fue la aparición de algunas de películas del boloñés Pupi Avati (Fiesta de graduación, Regalo de Navidad, Historia de chicos y chicas), relatos de un deliberado tono menor y de un sentimentalismo atenuado, que mostraron a un director bastante personal.

En cuanto al cine asiático, lejos del auge que cobraría en años posteriores, y sin distribución comercial en las salas, sólo llegaron a nuestras pantallas en esos tiempos algunos de los últimos trabajos de Akira Kurosawa.

Esta muy rápida recorrida por diversas cinematografías y películas permite apreciar que ya en décadas anteriores era difícil sobreponerse a la hegemonía de los productos impulsados por las *majors* norteamericanas pero también que casi siempre hubo para quienes tuvieran vocación de cinéfilos y ganas de descubrir cosas nuevas posibilidades de encontrar, aunque más no sea en pequeñas dosis, alternativas a la chatura y mediocridad (lamentablemente cada vez más crecientes) que ofrece la cartelera de estrenos. [A]



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 llamá al 4326-4845.

ESTÉTICA DEL CINE

Nuevas perspectivas sobre GÉNEROS, AUTORES Y ESTILOS

> curso de Eduardo A. Russo

Informes al 4823 9270 - e-mail: earusso@arnet.com.ar

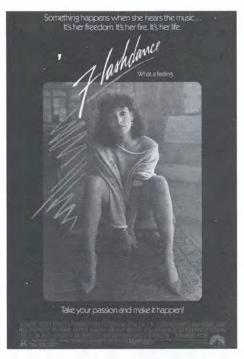
NUESTRAS PREFERIDAS A LA LUNA

Musicales en los 80. Desde la calle 42 de Broadway, algunos musicales nos prometían en los 80 un estrellato fácil. Películas como **Fama**, **Flashdance**, **Staying Alive**, **Footloose** y **A Chorus Line**, descubrieron el espíritu de una época. **por Marcela Ojea y Lilian Laura Ivachow**

ubo una vez y en el 80 una película que se llamó Xanadu. En la secuencia de títulos, avioncitos de juguete circunvalan la Tierra. La noche descubre a un pintor que, intentando plasmar un arte personal, rompe su dibujo porque no debe permitirse soñar. Los trozos del papel sobrevuelan hasta llover en el Helicón, parnaso psicodélico en donde las musas danzan encendidas. El Helicón es un mural pintado con aerógrafo, con lilas y fucsias flúo semejante a los pósters Pagsa. Las musas transformadas en trompos de luz acuden con pies ligeros para inspirar al artista.

Con evidente tosquedad y una puesta asimilable a una producción de Hallmark, *Xanadu* mostró el encuentro del musical de los 50 con el de un mundo inevitablemente renovado. Y quien la descubra hoy, con un mínimo de sensibilidad *camp*, encontrará un legado extraño, defectuoso y con sorpresas a todas luces inesperadas, como a un Gene Kelly jovial encerrado dentro de un flipper.

¿Qué fue entonces *Xanadu*, esa roller-disco musicalizada por la Electric Light Orchestra, o "lugar donde los sueños se hacen realidad"? Un perfecto paraíso del éxito que anticipó a las películas musicales de la primera mitad de los 80, atravesadas por ideales sucedáneos del *american dream* expresados en metáforas cósmicas. La emergencia de un espíritu triunfalista











alimentado por matracas como "alcanzar los sueños". La ética del éxito/fracaso arraigada a la sociedad "de las oportunidades", en la que a cada chico se le asegura que puede ser el presidente.

Recuerda mi nombre...

Una instancia perentoria para el estrellato en la película dirigida por Bob Fosse *All that jazz* (1979) que reaparece en *Fama* (1980), *Flashdance* (1983), *Staying Alive* (1983) y *A Chorus Line* (1985) es la audición. Superar la prueba es una señal de triunfo y logro personal que se estimula con latiguillos como "try!" o "you can do it!". "Remember my name" era el *tagline* de *Fama*, cuya canción posibilitaba atrapar la Luna con las manos y ver en luces de neón el propio nombre fulgurante en las marquesinas de Broadway.

Italianos, negros, latinos y judíos, de Harlem, del Bronx o de pueblos perdidos de la Norteamérica profunda, todos tienen una oportunidad. Es que el sueño americano está al alcance de todos si se lo persigue bailando. O simplemente, como dice la portorriqueña Morales en A Chorus Line, porque las minorías étnicas están de moda y parecen haberse dado cita en Nueva York. Las luces de la gran ciudad brillan a los lejos en la noche de Travolta y es a sus calles a las que se lanza con paso sinuoso y arrogante recreando fiebres de tiempos pasados. Es la ciudad de la vida intensa a la que llega la protagonista de A Chorus Line en un largo fragmento que entremezcla su viaje con la audición multitudinaria.

Lo cierto es que –como decía la profesora de danza Lydia Grant– la fama cuesta. Trabajar duro como garantía de progreso personal es el mandato para los aspirantes a la Escuela de las Artes. Ideario del *selfmade man* aplicado: entrenar, sudar, equivocarse, caerse y superar el error (¡ay! los

estimulantes porrazos de los patinadores); todo lo tan cristalizado por progresivas secuencias de montaje.

Pero el hard work resulta improductivo sin el talento. Y la fórmula talento más trabajo y determinación sigue siendo insuficiente sin el "sé tú mismo" o alguna cualidad especial que distingue a un artista. "No eres el mejor bailarín de Broadway –le dice un coreógrafo portador del ideario del show must go on a Travolta en Staying Alive— pero tienes ira e intensidad, que es lo que necesito."

Puede que las transformaciones urbanas de las décadas anteriores hayan propiciado estas audiciones tan concurridas, masividad que se contrapone a una sociedad que garantiza el estrellato con la facilidad con que deja afuera a sus aspirantes. A la vuelta de las marquesinas triunfales está el oficio no deseado y muchas veces indecente. Una indecencia de orden "moral" o simplemente porque "no haberlo logrado" es motivo suficiente de vergüenza. El primer novio de Doris en Fama concluye como mozo de bar el periplo que debía conducirlo a su triunfo en Hollywood. En Flashdance Alex rescata a su amiga, otrora patinadora eximia, de un espectáculo nudista donde apenas patina en sudor por billetes de un dólar. Puede ser que no se tenga el talento necesario, que el destino les haya jugado una mala pasada o que el paso del tiempo haya hecho tambalear a aquellas mujeres, que a pesar del dato innegable de la edad, "aún tienen mucho para dar".

Los pinches tiranos

Si en la mayoría de las películas la audición es el examen inexcusable, la estrella no es tanto quien llega a deslumbrar sino el director del show. Desde una oscuridad recortada con una luz puntual y a veces fuera de campo, espera sentado a sus anchas.

Un lugar común es la transformación de su ánimo, ante un sentimiento inicial de abulia o desconfianza. El pintoresco jurado de *Flashdance*, el gesto de desconcierto sobreactuado por Michael Douglas en *A Chorus Line*, las miradas cómplices de los profesores de *Fama* que a veces aseguran a los alumnos que no llegarán a nada y los ponen al borde del suicidio. Honestidad brutal, esnobismo intelectual, abuso de poder. Vaya uno a saber qué rudimentarias psicologías o intereses justifican semejante maltrato.

Esta impostura del director no complaciente y despiadada (cuestionada por De Palma en *Doble de cuerpo*) reviste un efecto transformador en el postulante. También puede generar un confesionalismo de "reality show", representado con una puesta oscura y solemne.

Soldar, saltar, sudar

En Footloose (1984) Kevin Bacon corta con giros y saltos los pocos rayos de luz que apenas iluminan un interior en penumbras. Puede ser un galpón o un gran tinglado, o una planta fabril, como aquella en la que la protagonista de Flashdance brilla entre chispas de soldadura. La oscuridad interior contrasta con un exterior luminoso que se asoma por alguna hendija. La luz hace visible el polvo del aire logrando el mismo efecto que el humo y la luz de reflector en estas coreografías de "ambientes naturales". Justo cuando se estaba gestando una revolución silenciosa, invisible, ultraliviana en sus productos (la de la industria ligada a la informática) estos musicales ensalzan la maquinaria pesada con sus exigencias de fuerza física y contracciones musculares. La ropa gastada, desgarrada y cómoda (mitones, rodilleras, polainas, sudaderas) exalta el músculo

Bridge the gap te invita a participar de su nueva propuesta

the movies

un espacio para que disfrutes tu cinefilia desde el inglés

a partir del 2006 en EL AMANTE / ESCUELA

Toda la información la encontrás en www.elamante.com



trabajador y enérgicamente danzante. No olvidar que esta es también la época en que la vestimenta antes exclusivamente destinada a la actividad física pasó a ser un atuendo más para el uso diario. Los márgenes estetizados de *Footloose* entregan un Bomont con alrededores plagados de chatarra. Los 90 verán el auge vociferante de lo ultraliviano, de las máquinas inmateriales emuladoras de pensamiento, como el software y el declive de aquellos grandes conglomerados de piezas pesadas que reemplazaban, reproducían y potenciaban la fuerza humana.

iTodos a bailar!

Por sus preocupaciones y temas, por el espíritu de época que las impregna, por la nostalgia y la felicidad que las hermana en el recuerdo, uno podría englobar estas películas en un conjunto uniforme. Reverlas con la perspectiva de los años nos llevó a encontrar notorias diferencias. Y las variadas consideraciones sobre el encuadre, el montaje y la puesta en escena, inevitablemente, abrieron abismos entre ellas.

Tal vez por su intento de pensar nuevas formas de representar la danza, All That Jazz y A Chorus Line acaparan los mayores méritos en este terreno. Una búsqueda, si no un logro, a la hora de mostrar las escenas de baile desde ángulos diferentes burlando el acotado espacio del escenario. La grúa puede recorrer caminos insospechados y sorprender a los bailarines por la espalda o volar sobre sus cabezas con una libertad inusitada. O girar en retirada hacia un negro infinito para volver repentinamente a un primer plano en momentos de alto impacto emotivo. La luz de reflector hiperilumina los rostros y los recorta sobre la uniformidad del fondo oscuro. Una iluminación que es puro artificio, aunque natural por su presencia constante.

La capacidad de acompasar el montaje con la música, con los movimientos del cuerpo, con los cambios en la disposición coreográfica, engruesan las virtudes de ambas películas, aunque en su excusa argumental A Chorus Line se revele torpe en materia de ideas visuales. El clásico plano-contraplano relata el viejo romance de la pareja del director con la aspirante a bailarina de coro. Los recuerdos fluyen en los flashbacks y nos llevan de una danza presente a una danza pasada en la que un Douglas joven sorprendía a la bailarina ensayando sola frente a un espejo. Ella no sabe que es observada y lo que pareciera ser un número más adquiere, gracias a la mirada del testigo, un crescendo dramático que culmina con el descubrimiento súbito del amor: "Una sonrisa y repentinamente se vuelve irremplazable", declara la canción principal de la película, aunque para

mostrar esa sonrisa única se recurra a una de las construcciones más convencionales del punto de vista. De esto no escapa Staying Alive, que con el mismo recurso despliega la escena en que Travolta mira a la bailarina estrella que una coreografía sentimentaloide le descubre irrepetible. No en vano esta película es una de las más perezosas y poco imaginativas. Con todos los vicios del telefilm, evidentes a la hora de registrar los diálogos, ni siquiera los bailes logran remontar el tedio con un empecinado punto de vista de espectador de primera fila.

Como la Luna entre las estrellas, Footloose se distingue del resto. Los encuadres elaborados hasta en las situaciones más irrelevantes, la transparencia de algunas de sus imágenes merecen consideraciones aparte. A diferencia de los otros musicales cuyos créditos destacan la figura del director-coreógrafo, la película de Herbert Ross no agota todo su ingenio en la resolución de los números musicales. Por eso la presencia de un director a secas se hace tan notoria. Será también porque Footloose tal vez se proponga mostrar algo más que bailes virtuosos. La serie de planos generales que se suceden al comienzo invitan a sospecharlo. Se trata de planos fijos, de paisajes vacíos, fotografías que nos introducen en la quietud del pueblo en el que se desarrollará la historia. Por su composición cuidada, a pesar de la sencillez, estos planos no se limitan a situar la acción.

La verdad que trasuntan estas imágenes contrasta con los clisés de *Flashdance* a la hora de recrear el entorno de la protagonista. Su vida, lamentablemente, sufre de coreografías más pautadas que las de sus números de danza. Y los espacios cotidianos (fábrica, loft) que se despliegan con una impronta meramente decorativa, están muy lejos de los de *Footloose*.

Mientras que Fama, Flashdance, Staying Alive y A Chorus Line celebran desmedidamente la conquista de un estrellato tan rutilante como impreciso, Footloose celebra el baile por el baile mismo y descubre los resortes de una comunidad puritana. El reverendo aparece en su integridad, con su moral religiosa consecuente, y las grietas de sus convicciones se refutan desde el pensamiento mismo de la Biblia.

Por estos motivos y porque sortea con gracia las tentaciones del estereotipo es que *Footloose* es la preferida entre nuestras preferidas... y porque además conserva de las otras un mismo espíritu. Y si estas razones no fueran suficientes, lean *Psicoterapia del este, Psicoterapia del oeste* de Alan Watts, que culmina invitando al hombre occidental a la danza. O simplemente vean *Footloose*, sólo para comprobar que las razones están a la vista. [A]

Cuerpos eléctricos

Mi amiga Cecilia me contó que creció en un barrio gris, que fue a un colegio gris (con uniforme gris) y que todo alrededor parecía ser de un gris oscuro. Un momento de expansión era ver Fama, los domingos a la tarde, presentada por Ford. Fama (y las dos primeras temporadas de la serie) concentraron vibraciones de época, proyectaron emociones prematuras y recrearon musicales tradicionales de la Metro como Cantando bajo la lluvia y El mago de Oz. La escena del baile entre los autos -con música inverosímilmente salida de un grabadores de una potencia arrolladora. Las indulgentes coreografías de Debie Allen cristalizaron poses vigorosas en temas eternos como "We got the power" o "Hot lunch". Y mientras que el film ponía música al hermoso Canto al cuerpo eléctrico de Whitman, Sherwood leía fragmentos de Conrad y los estudiantes de drama se peleaban por el protagónico de Otello. Tal vez olvidé estas razones, porque cuando les conté a mis amigos que Fama me llevó a estudiar literatura me increparon: ¿y por qué no estudiaste canto o danza? LLI

Pistas de baile

Muy jóvenes aún, Kevin Bacon y Chris Penn bailan juntos en una de las escenas más simpáticas de la historia del musical. Herbert Ross ensayaría estos pasos en Mi cielo azul (1990), otra comedia suburbana en la que un mafioso interpretado por Steve Martin baila mambo con el agente federal encargado de custodiarlo. Secuencias de aprendizaje dotadas de una comicidad conmovedora en las que un hombre que no incursionó nunca en el terreno de las danzas practica con otro que le infunde coraje y lo guía. Y descubre, como dijo alguna vez Susan Sontag, que la felicidad es ese sentimiento que aparece cuando en una pista de baile uno de pronto se da cuenta de que está bailando bien. Tan leve como esta idea es el registro casi documental de algunas de las imágenes de Footloose y su frescura de retrato pueblerino. Como aquella que nos muestra las inquietudes de chicos y chicas antes del baile en uno de los más bellos momentos de tristeza y felicidad adolescentes. MO

uando empezamos a organizar este dossier, algo me repiqueteaba en la cabeza, algo que me hablaba desde la década y que me costaba abordar. Primero lo adjudiqué a la cercanía emocional (la década de mi niñez) y, en un plan más racional, al también emocional carácter formador de cierta cinefilia. Como fuere, había algo inaprehensible en el cine de esos años prolíficos en películas de género. Pero hasta esta última frase se me ponía en duda: ¿realmente habían sido tan prolíficos como pensaba? Porque tampoco me parecía una década excepcional por la calidad de sus exponentes "de género". Traté, por otro lado, de huirles a las interpretaciones socio-psico-antropofilosóficas, ya que verdaderamente no me llevaban adonde me interesaba llegar: qué funciones, qué usos habían adquirido los géneros a lo largo de la historia para nosotros, como espectadores. Y tratando de vadear el costado académico, empecé a garabetear algunas respuestas. Para mucha gente, los géneros no sólo son espacios de contención y reunión (el famoso "sólo para los amantes del género"), también son una potencia: potencia ensoñadora, posibilidad de mundo, estado de resistencia. Ese costado, por algún motivo, siempre permitía que los géneros, aun con sus férreas reglas, resultaran todavía espacios de subversión. Había que pensar, entonces, pretendiendo cierta síntesis, cómo se había configurado esa relación desde 1930 hasta 1980 y entonces, historia de por medio, lograr alguna hipótesis sobre las películas y los géneros cinematográficos en la década en cuestión.

Podríamos establecer un eje: el cine clásico como posibilidad de mundo es aquello que puja como sueño que sostiene el sistema de géneros tras el crack de 1929. Esta pretensión orgánica es la manifestación de la fe en que el mundo, aun inmerso en el caos, resuelva sus contradicciones (fe republicana y burguesa, fe al fin). Si hasta terminada la Segunda Guerra el cine clásico va a plantear la necesaria creencia en ese sueño, es en la posguerra cuando ese sueño comienza a enturbiarse en su pretensión de infalibilidad. Así emergen diversos síntomas del cambio hacia mediados de la década del 50: recambio generacional, nuevas perspectivas estéticas, la aparición de la televisión y cierta renovación iconográfica asociada a una constante de tópicos que comienzan a perder vigencia. Por su parte, la década del 60 es algo así como la "década infame" respecto de la pretendida "pureza genérica" (término incomprobable y levemente nazi), y buena parte de los directores debutantes y que provienen de la TV se encargan de disparar contra todo lo que tenga el perfil de constante genérica (Ritt-Altman-Penn-Lumet), es decir, por encima del género. El uso es una forma de



POP GOES THE WORLD

¿Qué pasó con los géneros en los 80? De cómo un sistema se convierte en una licuadora de intensidades.

por Federico Karstulovich

desprecio y el revisionismo a la orden del día llega a conclusiones apresuradas y simplonas. Algunos sobrevivientes de la época de esplendor de los estudios (Hawks, Ford) realizarán sus despedidas otoñales desde dentro del género, reflexión y fe en la potencia del sueño. La TV tomaría la posta de los códigos sintetizando los logros de los géneros en meras reproducciones de patrones iconográficos. Los jóvenes directores que estallarían en la década siguiente, podrían considerarse descendientes directos de estos últimos: Coppola, Scorsese, De Palma, Carpenter, Spielberg, Bogdanovich, incluso Friedkin serían los herederos de la reflexión sobre el pasado y la pertenencia al código que el sistema de géneros establecía (ver nota de LMD'E EA 157), con revisiones tonales entre la despedida nostálgica (Bogdanovich, en buena parte), poniendo al género en perspectiva, leyendo su aparato de base sin burlarse

de él, la fusión de géneros o el trabajo del estilo de un género dentro de las constantes iconográficas de otro, como en Coppola y Walter Hill, sobre todo o, finalmente, el reciclado posmoderno de constantes, comprimiendo al género a meras representaciones iconográficas (la saga Star Wars tiene bastante que decir al respecto). Mientras estos directores constituían algo así como la revolución del futuro (que en los 80 desarrollarían una profundización del artificio pero desencantado), señores como Altman... bueno... va sabemos qué opinaban. Parafraseando a LMD'E, el artificio sólo valía si se evidenciaba el truco. Es decir: resulta más interesante o válida la destrucción del mundo que la posibilidad de concebirlo nuevamente. Una misantropía que se lleva bien con el nihilismo y que aterriza en nuestro conocido y actual cine choronga: más vale declamación oscura y densa que narración luminosa y





burbujeante.

Un título menor, un ejemplo: Cocktail, con Tom Cruise. ¿A qué género pertenecería esta película menor? ¿Por qué es más fácil tomar un título al azar de cualquier película norteamericana de las décadas anteriores y adscribir su pertenencia a un género que hacerlo con las películas de la década del 80, que complican esta operación?

Hete aquí la hipótesis: los géneros "puros" son inexistentes. Contamos, eso sí, con códigos, íconos, constantes, variables de género de los que, como espectadores e intérpretes, gozamos al establecer como conglomerado. Todo productor cinematográfico, por una simple necesidad de diversificación de la oferta para obtener una mayor demanda, define la necesidad de formar un ciclo y no limitar la película en cuestión a un género específico.

La multiplicación mediática que ocurre desde 1930 hasta 1980 no es el tránsito de la purificación a la hibridación, sino el camino que evidencia el germen híbrido que hay en todo género y su movimiento político desde la necesidad de solidificación hasta su multiplicación asociativa gaseosa. Mientras la representación genérica durante los 30, 40 y 50 constituye un núcleo aparentemente sólido y de mayores dificultades de intercambio debido a la necesaria formación del mito, las décadas del 60 y 70 permiten que estas relaciones genéricas comiencen a adquirir cierta liquidez: la posibilidad de intercambio y préstamo ya no es sólo una necesidad de producción, también hay una demanda espectatorial promovida por la novedad de nuevas estéticas. Por eso la TV se apropia de las constantes como expresión publicitaria del género, como instalación de producto. El cine sigue siendo el espacio novedoso.

Bueno, es la década del 80 la que instala un nuevo paradigma, y es el cambio de estado hacia lo gaseoso, hacia el estado atómico,

imperceptible, inaprehensible de los géneros. El cine de esta década no cuenta con una iconografía que pueda delimitar estrictamente los representantes de los géneros (y, sin embargo, cuenta con una fortísima iconografía intertextual), sino que exhibe una política de producción y consumo inusual: si los géneros siempre han tendido a permanecer en la memoria como marco de referencia y si el género nunca es a priori sino en plena formación, la política populista de la década estimulará al espectador a poner los límites -el famoso elige tu propia aventura-, a violar el código. La batea de videoclub como nuevo canon (y el "género" de acción como inventiva ochentosa). No es casual, en este sentido, que haya sido la década del 80 y no otra la que se caracterice por la profusión de subgéneros hasta el límite de lo tolerable.

La década del 80 comienza a enseñarnos que el marco que brinda el género es más volátil de lo que pensamos y que esa necesidad de antaño es hoy mutable y ni siquiera imprescindible. No es una vuelta nostálgica, ni desprecio o parodia, tampoco fusión, tampoco un momento de consolidación de la esencia de un género. Puede ser cada una de esas situaciones según el contexto. El sistema de géneros se convierte en la década del 80 en un juego intercambiable, una licuadora de intensidades y no de esencias: entre el peligro del pastiche (o el habla en una lengua muerta) o la potencia creativa de la intertextextualidad. Es el mecanismo pop el que mueve al mundo. Y la clave está en saber entender cuándo esos mecanismos operan y para quién operan políticamente (ver nota de Castagna en EA 166). La glosa, el juego del mundo y los textos amputan jerarquías y forman un cúmulo indistinto de velocidades. No es la voluntad del arte moderno de revisitar el pasado e inscribir su marca -negativamente- desde el presente, sino la de visitar el pasado desde el presente para desdibujarse enunciativamente y desdibujar el pasado, limitándolo a una mera cadena de poses (el ciclo de las Indiana Jones de Steven Spielberg, Silverado y Cuerpos ardientes de Lawrence Kasdan, Blade Runner de Ridley Scott, las películas de los Hnos. Coen, que son pruebas de ello, tendrán sus futuros hijos putativos en películas como Seven: pecados capitales, Chicago o Los Ángeles al desnudo, puros ejercicios de estilo). Sin embargo, también hay esperanzas. Hay un grupo de directores que pueden hablar en presente y en pasado pero logran que esa marca, esa pose del ícono pop, se torsione aun más. Son directores que exacerban el estado de representación, haciendo aquello que mencionaba LMD'E en su nota: logran crear el artificio puro bañado de realidad. Es decir, la vuelta al relato. La potencia del verosímil como creador de discurso, del mundo, y no como creador de verdades. Creación de artificios de lo posible (o

aquello que el cine fue alguna vez). La década enloquece y sitúa las películas más interesantes que fundarán buena parte del cine que más admiramos hoy. Sin ir más lejos, sin el desparpajo de estos directores, serían imposibles películas como Moulin Rouge! o los experimentos más interesantes de la nueva comedia americana (South Park, la película sería el mejor exponente en este sentido) o programas de TV como Los Simpson. Hay una voluntad de extraer de la cultura popular su poder de convocatoria para lograr un nuevo marco de referencia, una "fe de 90" en medio del caos. Son las películas en sí las que no permiten la estabilidad de la clasificación por su carácter mutable (como Brundle en La mosca). Los directores que mejor entendieron el proceso son aquellos que dieron a la cultura popular el papel clave como motor para los géneros. TV, cómics, el ascendente video, la música popular, la cultura trash: Joe Dante & John Landis. Su jugueteo con los géneros, la destrucción omnívora (al fin y al cabo, son los padres de nuestro bien querido "rompan todo") sostenida en sus películas son verdaderos ejemplos de esta renovación. Gremlins, The Blues Brothers (o Los hermanos caradura en traducción local), Amazon Women on the Moon (o Locuras sin fin como se la llamó aquí) son experimentos alocados que no responden a un esquema fijo (y sin embargo cuentan con marcas reconocibles de diversos géneros).

Esto es Spinal Tap, Noche alucinante, La guerra de los Roses, Volver al futuro o Calles de fuego (que revisita los códigos del western con anteojos de cómic), Los Goonies o incluso la clase ultra Z de Q, de Larry Cohen son exponentes de esa necesidad de profundizar los lazos con la cultura popular. A su vez, son películas que, como todo exponente posmoderno, derriban jerarquías llevando los materiales al límite de lo permitido por el realismo. Las películas son "realistas" porque su artificio configura una nueva mitología. ¿Neoclásicos? Ni tanto ni tan poco. Al fin y al cabo, hijos de una época de enormes burbujas económicas, expresiones de la necesidad de lucro de los estudios en nuevo ascenso luego de las dos décadas anteriores con poderes reducidos. Nuevos exponentes de estos géneros revolucionados emergen: James Cameron (Terminator, Aliens y El abismo) y John McTiernan (Depredador, Duro de matar) profundizarían esa relación amorosa con los géneros clásicos. Los géneros comenzaban su ciclo de Spectacular spectacular: el artificio potenciado como nueva especularidad del mundo, un nuevo platonismo. El problema era cómo sostener este globo y, a la vez, evitar el peligro de la representación por sobre la creación, la potencia del relato (impedir que el sueño derive en hipnosis, dominación). La década siguiente comenzaría a resolver algunos de estos interrogantes. [A]

Volver a La Mort Rouge

por Jaime Pena

ecordaba Umberto Eco en su artículo "La primera noche de mi vida" (luego en sus Seis paseos por los bosques narrativos) cómo en una visita al planetario de la Casa de las Ciencias de La Coruña tuvo la oportunidad de contemplar el cielo estrellado de aquella noche del 5 al 6 de enero de 1932 en la que él vino al mundo en la piamontesa Alessandria. Víctor Erice también ha querido revivir un momento primigenio, fundacional. En la más ambiciosa de las piezas que ha aportado a la exposición Erice-Kiarostami. Correspondencias que ahora se exhibe en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, la titulada La Mort Rouge ha reconstruido su primera experiencia como espectador cinematográfico. Erice nos aporta la fecha, el 24 de enero de 1946; el cine, el Casino Gran Kursaal, en San Sebastián; también la película, La garra escarlata, de la serie de la Universal sobre Sherlock Holmes, dirigida por Roy William Neill y protagonizada por Basil Rathbone, Nigel Bruce y Gerald Hamer. Es éste un regreso a los orígenes -lo que Eco llamaba un "regreso al útero"envuelto en esta ocasión de un halo premonitorio: como el protagonista de Vida en sombras, Erice, el cine-fils, nace en una sala de cine y a partir de ese momento su destino estará escrito.

La Mort Rouge del título no es más que la imaginaria población de Québec en la que transcurría la acción de La garra escarlata. "Un lugar perteneciente a un país que no figura en los mapas, llamado cine." El eterno conflicto entre la realidad y la fantasía, tema central y recurrente en la filmografía de Víctor Erice, queda desvelado en este soliloquio en el que el director se transfigura en aquel niño de cinco años y medio que acompañado por su hermana mayor entra en el cine –nunca mejor dicho– para descubrir, en una extraña combinación de terror y fascinación, que

la gente puede morirse. La hermana como iniciadora, los miedos nocturnos, el significado de la muerte, el cine como refugio para evadirse del clima opresor de la posguerra. Sí, es obvio que Erice está hablando de *El espíritu de la colmena* y de todos aquellos fantasmas que lo han acompañado a lo largo de su vida, algo que ya intuíamos hace tiempo pero que por fin nos ha sido revelado. ¿El gentilicio de ese país llamado cine es cineasta?

Además de otros trabajos ya conocidos, la aportación de Erice a la exposición se completa con otras dos novedades, los cortos de la correspondencia con Kiarostami propiamente dicha, El jardín del pintor y Arroyo de la luz. Pese a su interés más relativo, el conjunto de todos estos trabajos, que suman una hora de duración, constituye el principal acontecimiento para el cine español en muchos meses, en un año que, por otro lado, parece apuntar muy buenas maneras. De inmediato llegará Isaki Lacuesta con su extraordinaria La levenda del tiempo (espectadores del Bafici, no se la pierdan). Y para el verano se anuncia el nuevo rodaje de José Luis Guerín.

Pero Erice es Erice, aunque sea en formato de triple cortometraje y destino en el museo, así que me perdone Almodóvar si no le reservo más que un papel secundario en esta crónica. Desde hace años, varias películas y últimamente con periodicidad bienal, el director manchego nos ha acostumbrado a sus regresos por primavera. Su nueva película se titula -Gardel mediante- Volver, lo que puede dar cabida a múltiples interpretaciones. En primer lugar se trata de una vuelta al mundo femenino, a Carmen Maura, Penélope Cruz y Chus Lampreave; una vuelta también a los orígenes, al universo familiar; una vuelta al pueblo, a La Mancha. Un Almodóvar que siente la necesidad de volver a pisar terreno firme y seguro tras los excesos formalistas de sus dos películas



precedentes que derivaron –no es un dato baladí- en unas recaudaciones mundiales que, en el caso de La mala educación, se situaron por debajo de lo esperado. Casi podríamos definir Volver como un Almodóvar concentrado, que no se deja llevar por sus habituales -y tantas veces regocijantes- digresiones, que resiste la tentación de dejar su huella en cada plano y que, por el contrario, concede todo el protagonismo a sus actrices. O como un Almodóvar más sucio, de explícita vocación neorrealista, cuando su arranque apuntaba en otra dirección, hacia el neosurrealismo de ¿Qué he hecho yo para merecer esto? Las principales limitaciones de Volver radican precisamente ahí, en su renuncia a los elementos más absurdos y fantásticos en beneficio de un realismo en exceso explicativo. En definitiva, un Almodóvar pensado para agradar incluso a aquellos que no soportan sus excesos. Con todo, su intensidad emocional es indiscutible.

El cine español parece navegar entre estos dos polos: Erice en los centros de arte contemporáneo y Almodóvar llenando las salas. Puede parecer una paradoja, pero las hay mayores. El mismo día que se inauguraba el pomposo Festival de Cine Español de Málaga, Almodóvar contraprogramaba y estrenaba Volver. Tanto él como Erice nunca han estado en Málaga: su festival es el coto de caza privado de otro tipo de cine español. [A]



Cine Argentino, nuestro Cine

Todos contentos, ¿todo bien?

La XXI edición del Festival de Mar del Plata (décima desde su recuperación en la época de Julio Mahárbiz) dejó contentos a todos. Había oferta para cada uno de los que participaban: para los cinéfilos, un núcleo de películas interesantes; para los cholulos, visitas de famosos con sus correspondientes conferencias de prensa; para los nostálgicos, recuperación de películas y retrospectivas; para los funcionarios del INCAA, la ceremonia autocelebratoria de rigor. Se llenaron todas las salas y la afluencia de público fue superior a la del año anterior, aun cuando la oferta de salas era menor. La atención a la prensa fue generosa y amable, aunque, como suele suceder con los críticos de cine, las quejas porque no podían ver gratis todas las películas que se les antojara se hicieron escuchar. El diario, esponsoreado y editado por Clarín, era decente. El catálogo era igualmente aceptable y editado a tiempo para los concurrentes. Hasta el sitio (http://www.mardelplatafilmfest.com), a cargo de quienes manejan cinenacional.com, era sorprendentemente útil y bien diseñado.

¿Es por definición bueno un festival que deia a todo el mundo contento? No necesariamente. Por supuesto que es mejor que cuando no había nada para ver. las películas se cancelaban en cadena, los dailies no se podían leer y el catálogo era un chiste. Sin embargo, el estilo de conducción de Miguel Pereyra, libre, amable y distanciado, casi en las antípodas de la conducción de Mahárbiz, al tiempo que permite que florezcan nichos de felicidad no conectados entre sí, le impide al festival tener una personalidad definida. Una buena muestra del eclecticismo la ofrece la competencia, donde pueden convivir sin criterio obras sin sustento profesional con experimentos vanguardistas de directores consagrados,

como es el caso de la película de Werner Herzog **The Wild Blue Yonder**. Entre Daniel Burman, Terrence Malick, Herzog y el resto de los directores en competencia no hay un hilo conductor que defina cuál es el cine que uno espera ver en Mar del Plata.

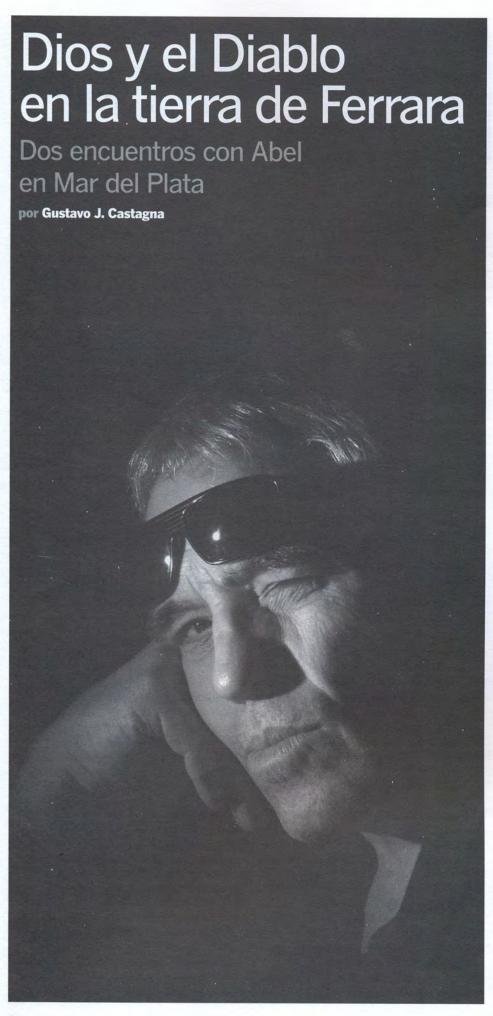
Dejados así los programadores librados a su libre albedrío, la sección más interesante del Festival. Ventana documental, va a terminar cobrando más y más espacio, al menos en el interés de los cinéfilos. Lo que no está mal si no fuera que la fecha del Festival de Mar del Plata está apenas separada por poco más de un mes con el Bafici y el perfil de la sección es muy parecido al del Festival de Buenos Aires. Eso implica repeticiones, lo cual no es grave, pero también disputas y competencia entre ambos eventos. De la misma forma es perjudicada la sección Vitrina Argentina: la superposición de fechas hace que los realizadores nacionales tengan que elegir entre ambos festivales, con la lógica preponderancia de Buenos Aires, más establecido como plataforma internacional y con un perfil mejor definido.

Esa indefinición programática de Mar del Plata tendría menos relevancia si su ubicación en el calendario se corriera de fecha. Una separación en el tiempo entre ambos festivales nos vendría bien a todos.

Para nosotros fue una buena experiencia de cobertura. En **elamante.com** realizamos un seguimiento día a día a cargo de los muchos redactores que estuvimos allí, sin las limitaciones naturales de espacio que tenemos en nuestra edición en papel. Es una experiencia que marcó récords de visitas y que esperamos se consolide en los siguientes festivales.

Lo importante, como siempre, son las películas; las más interesantes las comentamos en las siguientes páginas.

Gustavo Noriega



¿Llegó Abel Ferrara?" fue una mis preguntas preferidas durante los primeros días en el festival de Mar del Plata. Es que el director de El rey de Nueva York y Un maldito policía venía con cierto atraso a dar su master class en el evento cinematográfico. Ya habían pasado Susan Sarandon y Tim Robbins, simpáticos e inteligentes, a sala llena, respondiendo preguntas interesantes y algunas disparatadas, diplomáticos ambos. El domingo, Krzystof Zanussi ofreció una auténtica clase magistral sobre sus films, mostrando fragmentos, hablando de religión, de la vida y de algunas cosas más. Pero Ferrara no llegaba: el encuentro en el Salón Versalles del Hermitage había sido pactado para el martes pero recién al día siguiente aparecería en escena. Ese martes, al volver al hotel, arreglo una entrevista de media hora con el director a solas, con su mundo y sus obsesiones. Pues bien, acepto inmediatamente: aprecio sus películas (no todas) y su particular ubicación dentro del cine de los últimos · veinte años. ¿Qué se le puede preguntar a Ferrara? Los murmullos y comentarios de colegas que lo conocían eran inagotables y poco alentadores: ojo que se trata de un tipo intratable, caótico, disperso y que pasa a otro tema si surge alguna pregunta que no le interesa.

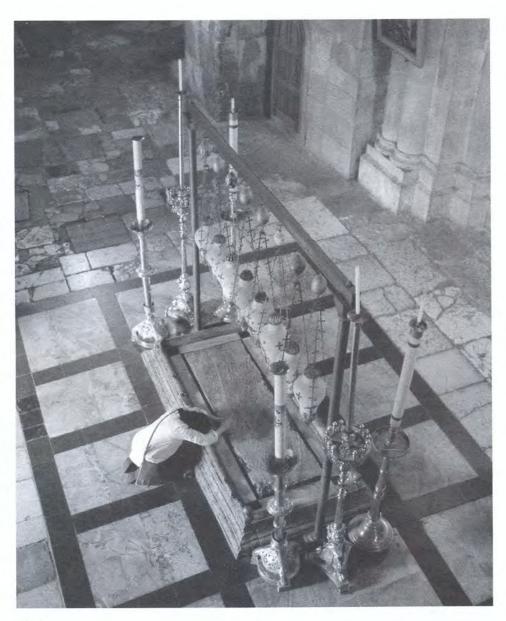
Hace muchos años, número 16 de la revista, había titulado como "El rey de la merca" la nota principal de un pequeño dossier sobre el director. El texto incluye el análisis de la filmografía de Ferrara, desde Ángel de venganza hasta El rey de Nueva York, películas viscerales, personales, apabullantes en su violencia física, con ejes heredados del cine de Scorsese y Coppola, adaptados a los años 80. Luego vendrían Un maldito policía, Juegos peligrosos (Snake Eyes / Dangerous Game) con Madonna y Keitel, más tarde El funeral, New Rose Hotel, la tercera versión de Body Snatchers, The Addiction -vampiros en blanco y negro-, la inexplicable Blackout y R-Xmas. Pero Ferrara, recién llegado al festival, venía con Mary, su última película, una particular mirada sobre la religión y el sufrimiento, donde elige a tres personajes (un director de cine, la protagonista del film y un conductor de programas teológicos) para desentrañar, otra vez, sus traumas cristianos y su relación con Cristo. El cine de Ferrara, en algún sentido, había cambiado con respecto a los inicios: desde Un maldito policía las preguntas de los personajes en relación con su dolor se hacían en voz alta, articulando un discurso diferente al de China Girl o Ángel de venganza. Más contundente, por momentos obvio, siempre visceral, el cine de Ferrara había abandonado el rostro cadáverico y feliz de Christopher Walken en El rey de Nueva York para volverse más introspectivo, íntimo, como si las llagas y cicatrices de los personajes ya no dejaran oculta-

MAR DEL PLATA 2006

mientos o refugios para calmar sus penas e incertidumbres. Mary, en ese aspecto, vuelve a bucear en el discurso directo, donde la violencia no es exterior, sino interior: un director vanidoso, una mujer alucinada en su rol de María Madgalena y las preguntas y ruegos sin respuestas (frente a Dios, su esposa, su futuro hijo) de un conductor televisivo lector de la Biblia, transforman a Mary en una película que oscila entre los silencios y dilemas que acosaban a los personajes de Bergman y la violencia (ahora, controlada) del mejor cine de Scorsese. Mary, como posible lectura, pareciera reunir a los personajes de Luz de invierno y Detrás de un vidrio oscuro, con una importante dosis de heroína conseguida por Joe Pesci, De Niro y Ray Liotta, todos en actitud de rezo y contemplación frente al vacío, como le ocurre a Willien Dafoe en el Cristo de Scorsese.

Master Class (o lo más parecido a una charla abierta). La primera imagen que tuve de Abel Ferrara, todavía lejana, resultó extraña y previsible: un zombie de George Romero tomando cerveza junto a otra persona que no conocía. Pregunto quién es y me dicen que se trata de Fernando Sulichin, productor de Mary y de films de Spike Lee (Malcolm X), de Oliver Stone (Comandante, Alexander) y de una película indie de culto como Spun. Ya la charla había empezado y me acerco al escenario, por el costado, para ver a Ferrara y a su gente. Descubro sus movimientos esperpénticos, sus carcajadas, su cuerpo extraño. Se mueve todo el tiempo, aun sentado, y no para de tomar cerveza. Alguien le pregunta por las incidencias de la religión en sus films, mira a la gente y es él el que pregunta: "¿Quién está bautizado?"; algunos levantamos la mano, nos mira (por lo menos, eso creo) y vuelve a decir: "No tengan miedo de levantar la mano". Así empezó la master class con Ferrara respondiendo algunas preguntas o, en otras, contestando a través de Sulichin. En un momento, descubro que le llevan algo y lo dejan detrás de él. De ese recipiente, primero tapado con una servilleta, surgirían varias cervezas más. El show está montado, pienso, mientras Pablo Udenio (director de Haciendo Cine, con quien compartiría la entrevista del día siguiente) me confirma que la misma situación se había producido en el festival de San Sebastián. Ferrara habla, dice cosas interesantes, pero siempre gobierna el caos, a veces responde, en otras ocasiones no, de vez en cuando se explaya o contesta con monosílabos bastante guturales. A la hora y media, se levanta, baja del escenario y se va.

No es fácil Ferrara y esto me atemoriza. Reúno algunas de sus opiniones sobre cine y otros temas vertidas en la conferencia de prensa, mientras pienso en el encuentro, casi a solas, del día siguiente. Acá van:



Mary Estados Unidos, 2005, 83'

Productores. Llegar a la Meca, como dice Spike Lee, es muy difícil. Y una vez que llegas ahí te encontrás con esos señores con aritos y de traje, los de Miami, los chupapijas.

Primeros films. No tengo demasiadas ganas de hablar de ellos, prefiero recordar los últimos, vine a hablar de *Mary*.

Juliette Binoche. Ella conocía quién había sido María Magdalena mucho más que yo. Hizo el papel por sólo 14 mil euros.

Cine clásico y cine setentista. No era un cine de autor, pero estaban los mejores: Hitchcock, Sturges, Nicholas Ray. Igualmente, en mí fue más fuerte el cine de los 70, películas como *Fat City, La naranja mecánica, Mean Streets, El francotirador*, los films de Coppola, *Saló* de

Pasolini, *El conformista*. De vez en cuando, viajo a Italia y ceno o almuerzo con Bertolucci, soy amigo de él.

Mary. Decidí hacer una película sobre María Magdalena como personaje central, algo muy difícil de pensar antes de la revolución feminista de los 60, cuando todavía el personaje era considerado sólo como una puta.

Religión. Sigue siendo un buen tema para el cine, sigue vendiendo muy bien.

Entrevista (o lo más parecido a no sé qué). Mis dificultades con el inglés me hacen pedir una traductora para el encuentro en el hotel cinco estrellas. Mientras espero junto a Udenio, pienso en las preguntas ya planificadas de antemano. ¿Las responderá? ¿Tendrá algún sentido esto? Nos informan que no contestará a preguntas ya hechas

por otros periodistas. Un colega se acerca y nos dice que ya habló de *Mary*, Binoche, su relación con los actores y otras cosas más. Mientras me entero de esto, veo pasar al tipo hablando por celular. Descubro que estoy presenciando una adaptación de *Ricardo III* posmoderna y anacrónica. Ferrara se pasea por el hall del hotel como si estuviera en un escenario, emulando a Laurence Olivier, o en todo caso, a Johnny Rotten, la voz de los Sex Pistols. El caos está ahí presente y hacia allí vamos, sin red, sin vueltas.

La mesa está servida y la integran Inés Vionnet (la traductora), representantes argentinos (entre ellos, Sulichin), algún mozo que vuelve a traer cervezas y el centro de atención, un tipo acurrucado más que sentado, con la cabeza gacha, que casi no te mira o testea de costado al desconocido.

Sin embargo, en medio de la dispersión y el caos, acaso también de la sospecha y la paranoia, Ferrara resulta alguien interesante para hablar de cine. Tal vez el deseo puro e ingenuo del cinéfilo (recorrer la filmografía, hablar de planos, obsesiones, detalles de su obra, influencias) se vea frustrado al conversar con Ferrara, pero el encuentro fue válido para comprender su lugar en el cine de hoy, la obsesión por el dinero, el corte final, los productores. Al fin y al cabo, mientras escuchaba al tipo, pensaba en Scorsese, Coppola y De Palma, que a esta altura de sus vidas poco dicen sobre planos y cámaras para hablar de plata, dueños de empresas y final cut(s) respetados o no.

Ferrara gesticula todo el tiempo, mueve incansablemente las manos o escribe, dibuja, garabatea en varios papeles números, cuadraditos, palabras. Pero no duda en responder, de manera elocuente, cada vez que se le pregunta. Se ríe muy fuerte cuando le hablo de una "maldición" de los body snatchers y casi se quiebra de pena al recordar a Chris Penn, uno de sus actores en El funeral. Penn y Zoe Lund (actriz de Ángel de venganza y guionista y protagonista secundaria en Un maldito policía), dos muertos del cine de Ferrara, ocuparon el momento melancólico y triste de la charla. Ferrara es el que opina, otra vez:

De Palma y Scorsese. Los dos son mis héroes, ellos saben todavía cómo jugar el juego dentro de Hollywood. Debería aprender un poco de ambos.

Redención. Voy a encontrarme con ella esta tarde, no sé qué va a pasar entre nosotros.

El cine que odia. El que distrae, el que no apunta a lo visual, aquellas películas que no cuentan a través las imágenes. El que no impacte en Japón y en el resto del mundo. Yo ya no aguanto los malos films, me voy del cine a los cinco minutos.

Nicholas St. John. Lo conozco desde los 15 años. Escribimos juntos los guiones desde mi primera película. Su estado de vida molesta a Hollywood. Es un cristiano devoto, que cree en las palabras de Jesús. En ese punto, somos diferentes: yo nunca había leído la Biblia hasta *Mary*. Ya dejamos de trabajar juntos, pero Nick es un genio, me quedé sin él y por eso recurrí a Zoe para *Un maldito policía*.

Próximos proyectos. Un film sobre mafiosos, *The Last Crew*, ubicado a fines de los 70, la historia de la última familia de gángsters. La contaré como si se tratara de la caída del imperio romano. Luego, tengo un proyecto con Naomi Campbell, *Go Go Tales*, donde también estaría Harvey Keitel, con quien quiero volver a trabajar a pesar de que no le gustó su papel de director de cine en *Juegos peligrosos*.

Samuel Fuller. Su famosa frase sobre observar al cine como una guerra o un campo de batalla tiene fundamento porque él vivió y peleó durante la Segunda Guerra Mundial. Vuelve de ella y hace *Yo maté a Jesse James*, su ópera prima, una obra maestra. Se ve que el tipo seguía en la guerra.

Vanidad. Matthew Modine y Harvey Keitel interpretan a dos directores de cine en *Mary* y en *Juegos peligrosos*, pero yo no me siento representado por la vanidad de ambos. No soy así como son esos personajes.

Cine clásico. Los vi todos, acaso en el lugar equivocado. Ayer en el hotel, por televisión, vi *Misery* de Rob Reiner y *El fugitivo Josey Wells* de Eastwood, dos grandes películas.

Dinero. Me manejo con diferentes presupuestos, soy un director como convencional. *The Addiction* costó medio millón; *Body Snatchers*, 17 millones; *Un maldito policía*, dos millones. Pero, al final, todo queda en manos de los productores.

Elmore Leonard. Hace bastante tiempo hice Cat Chaser (Clímax), basada en un libro de Elmore Leonard, pero no tuve el corte final. Critico esta decisión de los productores, es lo mismo que si yo intentara ponerle unos bigotes a la Mona Lisa. Va contra la ley cambiar el corte final de un film, pero en Hollywood se manejan así.

Chris Penn. Fue horrible lo que le pasó. A él y a Zoe Lund, la protagonista de *Ángel de venganza* y coguionista de *Un maldito policía*. Quería a Chris junto a su hermano para mi próximo film. Chris tenía un dolor físico e interno, un dolor moral, era una persona hermosa que sufría mucho.

Violencia cotidiana. Si vos le tirás un tiro a un policía, estás arruinado, pero podés

conseguir a un abogado que te salve de la cárcel.

Estados Unidos. Somos un país que cambió mucho luego del 11 de septiembre. Somos un blanco móvil, pensás que en cualquier momento explota una bomba. Hacer cine es un refugio frente a esta situación pero Osama sigue afuera.

China Girl. Cuando hice China Girl (Suburbios de muerte), uno de mis primeros films, invertí mucha energía en los primeros minutos de la película. Coincido con ustedes, es una de mis películas que más quiero. Convencí a los productores con ese comienzo. Igualmente, hay dos versiones, ya que fue modificada toda la banda sonora, pero por lo que me dicen, conocieron la correcta. A China Girl la veo como una respuesta y un complemento de Manhattan Sur de Michael Cimino.

Body Snatchers. Conozco y vi las otras dos versiones. La de Kaufman no la terminó él, los productores sólo lo dejaron filmar durante una semana. La de Siegel es una obra maestra, pero está distorsionada por el estudio. Mi idea con *Body Snatchers* era plantear qué pasa cuando la gente que vos conocés ya no te reconoce, por eso, la situé en una base militar, pero no sé si entendió la particular lectura que propone el film.

Violencia interior y exterior. Es probable que en mis primeros films la violencia sea algo más física y carnal que en los últimos, más interior, más introspectiva. Con el film sobre mafiosos que estoy preparando, que tiene un argumento original de Mark Whalberg, intentaré volver a la violencia exterior.

Rafi Pitts. Fucking Raffi Pitts. Hizo un documental sobre mí (Abel Ferrara: Not Guilty) en lugar de hacer un documental sobre mis películas. Me pagó 15 mil dólares, y bueno, está todo bien, aunque no puede hacer lo que hizo. Filmó algo que no vale la pena mostrar. Él me dijo que iba a hacer un documental pero cortó donde quiso; para mí es un chiste, un mal borrador. Me gustaría hacer un film autobiográfico tan sólo para aclarar un par de cosas. Hicimos uno sobre el rodaje de Mary, donde se habla de cine y de una película y no de la personalidad de un director.

Y se va. Listo, terminó, dice Ferrara. Se levanta del asiento y vuelve a su castillo para interpretar el mismo papel, siempre plagado de dudas, incertidumbres, certezas. Queda pendiente para el futuro quién haría un documental sobre Ferrara director, sumergido en fantasmas, morales e teológicos. Tal vez él mismo debería hacerlo, previo paso por el confesionario. [A]





EDMOND & GORDON

Logotomía

Compitió Stuart Gordon y se llevó un premio, mientras Herzog, Malick y Kim Ki-duk se fueron con las manos vacías. Parece infundado, pero no: a veces, la justicia adquiere las mismas formas insólitas de películas como **Edmond**. **por Diego Trerotola**

demás del acierto de abrir el festival con A Wild Blue Yonder, de Werner Herzog, existió otra jugada inteligente en la sección oficial: la inclusión de Edmond de Stuart Gordon. Pero esta película de Gordon no era una de terror o ciencia ficción característica del creador de Re-Animator, hecho que sorprendió a más de un periodista y cinéfilo. Al igual que PS de Dylan Kidd, que compitió el año pasado, Edmond es de esas producciones estadounidenses que rara vez llegan a estrenarse en Argentina y que, sin embargo, están por encima de la media de películas del año. Una gran particularidad de Edmond es que no es una obra festivalera en el peor sentido, sino que es una película made in USA que no reniega de su condición, ni la juega de producción indie (o, por lo menos, no tiene ninguno de sus pecados capitales), ni de película con sensibilidad europea. Y si bien es la adaptación de una obra de David Mamet, la película nunca descansa en la jerarquía teatral que la precede, ni deriva en mera duplicación del mametismo cinemático. La Edmond original fue estrenada en 1982, es una obra de un acto, tan directa y básica como cualquier escrito de juventud. Y, con esta película, SG realizó un proyecto que deseaba hacía años, en una suerte de regreso a sus comienzos como director de teatro y fundador del Chicago's Organic Theatre: pudo dirigir en

cine una obra de su amigo Mamet (había dirigido una en teatro). Incluso, volvió a trabajar con Joe Mantegna, un actor que si bien se convirtió en el alter ego cinematográfico de Mamet, se formó con Gordon en el Organic Theatre. En cierta forma, *Edmond* también es una venganza: cuando SG debutó como director de cine con *Re-Animator*, sus compañeros del mundo del teatro no lo acompañaron puesto que no podían participar en una producción berreta de terror.

Edmond es perfectamente comparable a Una historia violenta de David Cronenberg, aunque tal vez no llegue a tener tanto prestigio. Ambas películas comparten una visión frontal de la violencia que descompone a cada paso las certezas del mundo (real y representado); violencia que también es tan luminosa como para encandilar con un par de revelaciones, aunque sean terribles. Con la misma reposada aceleración narrativa de Cronenberg, Edmond avanza a la par del hombre del título, en una noche llena de neón y night clubs que siempre desembocan en un gran callejón de pesadillas. El viaje comienza por azar: Edmond (William H. Macy, que ganó el Astor al Mejor actor) entra en un local de tarot por una coincidencia y la adivina le vaticina que "no está donde pertenece". Desde allí, Edmond evita su destino obvio, escapa de cualquier psicologismo de manual para abandonar al protagonista en

un tour de force impredecible a través de su propia corrupción, de su propia entrega al caos más radical. En esa furia, en ese desequilibrio que nunca para, pero que tiene una discreta elegancia como para no ser un desmadre banal, el personaje y la película encuentran una dirección, un futuro. Pero la estabilidad final de Edmond, como sucede con Una historia violenta, es lo más desestabilizador que se puede ver actualmente en el cine estadounidense.

No era difícil esperar que Stuart Gordon hiciera una película como esta, si uno conocía bien su trayectoria ecléctica: alguien que si bien comenzó con galones de sangre derramada y escenas de necrofilia en Re-Animator, también llegó a convencer a Disney de que filmaran la casi inocente Querida, encogí a los niños, tras años de resistencia a hacer films que no fueran de animación. Si bien a SG le interesa el terror, primordialmente le interesa el cine. No tiene prejuicios y sus intereses, y su sabiduría, van por caminos muy diversos. Lo confirmé en la relación que tuve con él durante el festival. Un tipo con el mejor sentido de humor que conocí: se ríe a carcajadas a razón de una vez por minuto, tan cronometrado como una sitcom. SG tiene una productora llamada Red Hen; el logo es un gallo musculoso con un corazón flechado tatuado en su bíceps que dice "Lo haré yo mismo". La pasión de SG por el cine es como su logo: ruda y graciosa, desbordada y personal. Y, según lo que me contó, eso parece circular en su sangre: su hermano David G. Gordon es un biólogo que edita libros donde enseña a cocinar y querer a las cucarachas y va a programas de TV a hacerles comer bichos vivos a los famosos; una revista lo definió como "un verdadero campeón de lo oscuro", frase que también le calza como un guante a SG. Un reflejo fiel de la personalidad de SG lo da la entrevista del Diario del Festival Nº 3 (se baja el PDF en mardelplatafilmfest.com).

La pasión de Gordon lo lleva a tener muchos proyectos, incluso investigaciones en curso para guiones futuros. Tras Stuck, un thriller claustrofóbico que tal vez protagonice Willem Dafoe, prepara una saga de su ópera prima, llamada House of Re-Animator. La casa del título es la Casablanca y traza un ménage-à-trois presidencial: el vice Richard B. Cheney tiene sexo con Laura Bush y la mata. Luego de reanimarla, la Primera Dama aniquila a su marido George W. Bush, que quizá sea interpretado por William H. Macy. SG ya tiene el diseño del póster: de una ventana de la Casablanca sale una luz verde flúo como el líquido de Re-Animator. Todo esto me lo contó entre risotadas y revelándose como un militante anti-Bush tan tenaz y divertido como Susan Sarandon y Tim Robbins, también visitantes del festival. Es difícil pensar en alguien en Estados Unidos que quiera producirle House of Re-Animator. Tal vez lo haga él mismo, con sus propios bíceps de gallo burlón. [A]



The Joy of Life Estados Unidos, 2005, 65' **DIRIGIDA POR** Jenni Olson

he Joy of Life es una película visualmente estática. Los planos de San Francisco que se suceden a lo largo del film son doblemente fijos. Son fijos porque la cámara no se mueve y son fijos porque nada se mueve dentro del encuadre. Exagero. Algunas cosas se mueven, pero pocas. Además, cada movimiento multiplica la estaticidad. Me explico. Un pedazo de San Francisco en una foto fija puede generar, por la composición, la sensación de dinamismo. El mismo pedazo de San Francisco, encuadrado de la misma manera, esta vez con una cámara de cine, y provectado durante un par de minutos, necesariamente genera estaticismo. Simplemente porque, a diferencia de una foto fija, todo lo que vemos en cuadro podría estar moviéndose (cayéndose, rompiéndose, abriéndose, cerrándose) y está quieto. Esa paloma que atraviesa la pantalla, ese semáforo que cambia de rojo a verde o esa bandera que flamea nos recuerdan (en realidad, nos indican) que no estamos viendo fotografías fijas sino imágenes filmadas. Y que prácticamente nada se está moviendo. En The Joy of Life tampoco se genera dinamismo por montaje: cada imagen queda en pantalla un largo rato y a primera vista no se relaciona, ni formal ni narrativamente, con la anterior ni la siguiente.

Si visualmente San Francisco parece quieta, dormida y fantasmal, la voz en off y lo que narra (la búsqueda sentimental de una lesbiana machona, su esquizofrenia sexual, su contradictoria misoginia, sus dudas, arrepentimientos, etc.) generan un dinamismo y una tensión que contradice las imágenes.

Recién en el último tramo las imágenes y la voz en off se reconcilian. No sólo porque por primera vez *vemos* de lo que se está *hablando* (se habla del Golden State Bridge, vemos imágenes del puente), sino también porque la voz en off habla de suicidios. La palabra "suicidio" llena de sentido a una San Francisco que, visualmente, ya parecía en eterno reposo. Entonces, y sólo entonces, la dialéctica entre imagen-quietud y voz en offmovimiento llega a su síntesis. A la imagen y a la palabra terminan uniéndolas la muerte.

Ezequiel Schmoller



Oxhide Niu pi China, 2005, 95', DIRIGIDA POR Liu Jia Yin

n los bordes más indistinguibles entre E ficción y documental, la ópera prima autobiográfica de la familia de la directora Liu Jia Yin trata sobre la dignidad íntima y sobre la oferta de la propia economía del deseo personal. Pero, también, sobre la imposibilidad de dejar de sociabilizar esa lógica de la intimidad. Y todo esto vincula a esta película con un género bastante desprestigiado: el reality show, pero representado en versión extremadamente cinematográfica, negando cualquier ritmo de la histérica cámara-voyeur televisiva, aunque respetando su fascinación por captar cierta forma de trivialidad. Los veintitrés planos que arman este mosaico familiar son encuadres a contrapelo, pero no existe la pretensión artística de recurrir a una belleza prefabricada, convencional, armónica. Más bien, los planos inician búsquedas enrevesadas para afirmar nuevos ángulos personales sobre las tensiones entre la sociedad y la familia, sobre las marcas de los conflictos que se ocultan en rincones de la cotidianidad. Así, se destaca una geografía precisa y minimalista de un departamento donde padre, madre e hija conviven y trabajan en la fabricación de bolsos artesanales. Como si fuera ganado, en una escena el padre marca un bolso de cuero con un sello al rojo vivo. Ese padre que anuncia que las ofertas hacen de su comercio un éxito, después se arrepiente al notar que su trabajo no es negociable en los términos mezquinos del mercado. En su propia lógica doméstica, la firme cámara digital de Liu Jia Yin, con sus encuadres fijos de largo aliento, se impone dejar una marca profunda que no sea negociable en términos de convenciones audiovisuales, genéricas y estéticas (esa parece ser su herencia de la artesanía paterna). Por más formato digital que use, Liu Jia Yin vuelve a la huella del cine de la que habla André Bazin, a esa unidad espacio-temporal del plano donde se imprime la marca de la vida. En su primitivismo sofisticado. Niu pi es una inmersión profunda en el sentido etimológico que tiene la palabra "biógrafo". Diego Trerotola

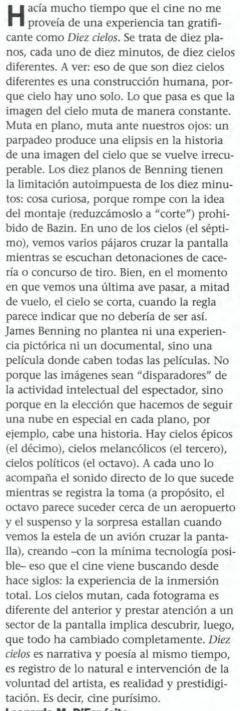


El principio y el fin O fim e o princípio Brasil, 2005. 110', DIRIGIDA POR Eduardo Coutinho

I cine documental brasileño actual = nucho más interesante que el de ficción de ese país- tiene uno de sus pilares indiscutidos en Eduardo Coutinho. En el Bafici pudieron verse tres de sus trabajos recientes: Babilonia 2000, la excelente Edificio Master y la más propagandística Peoes, y en este Festival de Mar del Plata su último film, El fin y el principio. Sin contar con un guión previo, el director se dirigió al Sertao de Paraiba, llegando a una comunidad rural en la que vivían varias familias unidas por diversos lazos de parentesco. Allí el director entrevistó a distintos personajes. en su mayoría ancianos, que cuentan sus historias de vida con una naturalidad e inocencia (en el sentido más profundo de la palabra) conmovedoras. Pero fue en ese mismo lugar donde Coutinho comenzó en 1964 (y terminó veinte años después) su obra maestra: Cabra, marcado para morir. Partiendo del asesinato de Joao Pedro Teixeira, un dirigente de las Ligas Campesinas, ocurrido en 1962, el director comienza dos años después a reconstruir la vida del personaje, con una actor que lo interpreta y la participación de sus compañeros de lucha. El golpe militar del 64 terminó con el proyecto, cuando sólo se había rodado un 40% de lo previsto. Recuperado el metraje rodado de manera fortuita, el director vuelve en 1981 al lugar, donde se reencuentra con la mujer del dirigente, quien se viera obligada a dispersar sus once hijos entre diversos familiares, y los antiguos militantes. El resultado es una película apasionante que intercala con precisión el antiguo material con lo que se está filmando en ese momento, lo que da como resultado un producto que, sin caer nunca en el panfleto, denuncia la situación política que provocó el asesinato de Teixeira, a la vez que narra los esfuerzos de su esposa Elizabeth por recuperar contacto con cada uno de sus hijos. Película que confirma la necesidad de que los documentales también tengan un trabajo de puesta en escena, es una propuesta de poderosa dimensión social, política y humana, y unos de los grande hitos del cine latinoamericano del género. Jorge García



Diez cielos Ten Skies Estados Unidos, 2004, 101' DIRIGIDA POR James Benning



Leonardo M. D'Espósito



El distrito Nyócker! Hungría, 2005, 87' DIRIGIDA POR Aron Gauder

a sección de animación que inauguró el festival tuvo sus colinas y sus valles. Su gran problema es que la "cura" vino de afuera: los once programas correspondían a selecciones de cortos ganadores del Festival de Annecy. Es decir, tortas en video con esos ejemplares: la curaduría (si se la puede llamar tal) provino de la muestra francesa. Eso impidió además que un film fundamental como Alice, de Jan Svankmajer, se viera en fílmico, aunque la posibilidad de verlo ya compensaba. De los programas de cortos, los mejores fueron los históricos, que contenían ejemplos del arte de Paul Driessen, Alison De Vere, Jiri Trnka, Zlatko Grgic y otros genios. No menciono a Bill Plympton y I Married a Strange Person, dado que ya hablamos del film en su paso por el último Bafici: siempre es un placer reverlo. Aquí sí quiero mencionar El distrito, la película ganadora de Annecy en 2005. Ensalada técnica, el film narra la historia de unos adolescentes (no "niños") que viven en un barrio casi marginal de Budapest. La tensión étnica entre eslavos y gitanos causa peleas y crímenes. Al principio, parece que vamos a ver una versión ultrarrápida de Romeo y Julieta: dos familias enemigas -dos padres mafiosos, uno contrabandista y el otro proxeneta- y dos hijos enamorados. Pero no: el film dispara para el absurdo completo que la animación permite y lo refleja en su forma. Las técnicas -todas compaginadas computadora mediante- son varias: animación virtual en 3D, papel recortado, rotoscopiado, dibujo a lápiz, maqueta animada, etcétera. La historia es absurda y el tono es idéntico a South Park: la película, sólo que con un estilo un poco más realista y ritmo y temas que recuerdan al Kusturica de Gato negro, gato blanco (para mi gusto, su última película realmente lograda). Justamente, se trata de la adaptación a cine de una miniserie televisiva húngara, y tiene su ritmo. Una prueba más de que la animación es uno de los últimos reductos de libertad que le quedan al cine mientras no lo domestiquen. LMD'E

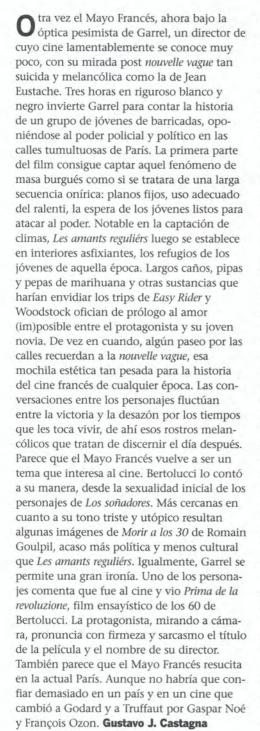


El perro negro. Historias de la Guerra Civil española Holanda, 2005, 84' DIRIGIDA POR Péter Forgács

oan Salvans es un catalán próspero. J Ernesto Noriega es un modesto estudiante madrileño. Tienen dos cosas en común: su juventud en la España de preguerra y el amor al cine. Salvans vive de fiesta. Filma su casamiento, la alegre vida en el palacio familiar. Noriega admira a Eisenstein y Murnau y ve el mundo a través de su lente aficionado. Pero... La alegría de los Salvans está recorrida por un oscuro hilo trágico que Joan filma sin advertirlo. Y algo de fugaz y nostálgico recorre los ejercicios de Noriega. La tragedia está a la mano. A la mano de Forgács que sabe el resultado de la historia. Que manipula, lícitamente, el montaje. Salvans filma a sus propios obreros saliendo de su propia fábrica. Forgács remarca con un círculo a uno de ellos, Pedro "el cruel", anarquista. Mientras el off informa de la inminencia de la guerra, Salvans registra sus juegos familiares; entre ellos una festiva parodia de fusilamiento. El presentimiento de la muerte estaba en los españoles ya antes de la guerra, conjurado en ceremonias, en juegos, en ritos. Todos sabían que ella acechaba, algunos preferían no darse cuenta. Premonición a posteriori, El perro negro produce escalofríos, porque disuelve el tiempo, porque todo es presente, muerte y crueldad. Comienza la guerra y los Salvans padre e hijo, activos militantes antirrepublicanos, son fusilados por Pedro el cruel. Su alegre historia desaparece de la película. Franco, Millán Astray, Primo de Rivera ocupan ese vacío; sus figuras, mezcla de tiniebla y ridículo, son la uniforme cara de la muerte. Fiesta y tragedia. La historia de España. Es entonces cuando reaparece Noriega, personaje berlanguiano, pasa de uno a otro bando sin quererlo ni tomar partido (ruego al lector omita impropias asociaciones). Del lado de los rojos o de los "nacionales", Noriega tiene una sola fidelidad: a su cámara. Hermano en el cine de Salvans y de Forgács, sabe que su misión es filmar, no matar. Sus imágenes nos salvan la vida a través del tiempo. Eso es el cine. Eduardo Rojas

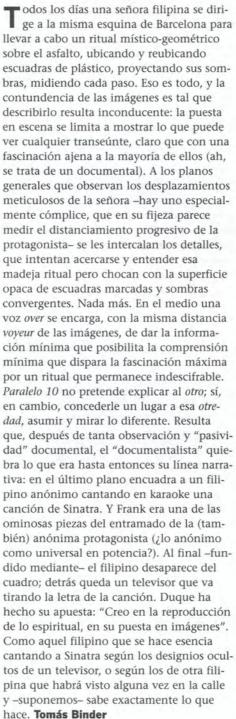


Les amants reguliérs Francia, 2005, 178' DIRIGIDA POR Philippe Garrel





Paralelo 10
Parallel 10
España, 2005, 26', DIRIGIDA POR Andrés Duque





Salve Melilla España, 2005, 52' DIRIGIDA POR Óscar Pérez

E l primer plano de Salve Melilla muestra a un hombre bromeando con una niña en un departamento familiar. El hombre anda de túnica y capucha violetas. Lo que en principio parece un superhéroe místico, resulta ser exactamente eso: Carlos Rubiales defiende el folklore de las pascuas católicas con la determinación del que no duda de estar haciendo el Bien y actúa en consecuencia. Y lo hace desde su programa de tele local, que conduce en solitario. El documental se centra en la labor televisiva del héroe, lo observa llegando a último momento a la transmisión para las cámaras, sudando bajo la capucha protocolar en un primer plano que nos identifica en su duración. La empatía que generan las imágenes es producto tanto de este seguimiento minucioso (y en primera persona) de su militancia como del retrato humano que rige al relato: Rubiales aparece en registro casero, pudiendo reírse con su hija de su vestimenta pascual o hablando de religión mientras su hijo atiende el teléfono en la profundidad del plano. Y este modo de verdad va en tándem con el del militante a ultranza: en imágenes de su programa de TV Carlos aparece bajo la lluvia, quejándose a cámara ante la negativa de la iglesia a llevar a cabo parte del protocolo a la intemperie. La tecnología del canal no permitía una transmisión decente desde el interior de la iglesia y "ustedes se merecen lo mejor, y si no podemos darles lo mejor, pues lo mejor es decirles que no podemos transmitirles como lo deseamos". Algo así dice el hombre que, en ese plano, deviene en prócer de la sala de cine y explica muchas de las risas evasivas del público: más que de la soberbia paternalista ante su fervorosa creencia, parecen provenir del incómodo asombro ante alguien que dice lo que piensa y hace lo que dice. La duradera imagen final, que en plano general muestra a la familia Rubiales haciendo guardia nocturna para proteger al escudo citadino, evidencia un pensamiento de lo documental más allá de sus contenidos. Y da ganas de sumarse a esa cruzada. A alguna cruzada. TB



The Wild Blue YonderAlemania/Francia/Estados Unidos/Reino Unido, 2005, 81', **DIRIGIDA POR** Werner Herzog

Quién dijo que estaba todo hecho en Cine y ya no se podía ser original? El viejo Werner Herzog, con su infinita locura a cuestas, rompe todos los esquemas y resignifica y embellece una buena cantidad de found-footage (películas encontradas y utilizadas en otro film) gracias al relato alucinado de Brad Dourif, con colita en el pelo y mirada extraviada. Dourif se confiesa extraterrestre y cuenta el gran fracaso de la colonización alienígena en la Tierra, mostrando un pueblo desierto de Estados Unidos mientras afirma: "We aliens suck". Las imágenes son tan variadas como pueden serlo los registros de los primeros intentos de vuelo, la filmación de una estación de la NASA con gravedad cero mostrando a los astronautas haciendo su vida cotidiana flotando, y un azulado y espectacular documental de fotografía submarina en el Ártico bajo una gruesa capa de hielo. Para Dourif esas imágenes cuentan el viaje de los humanos hacia Andrómeda (su galaxia de origen, quizá sea verdad) y muestran finalmente su planeta líquido natal rodeado de una atmósfera de helio. Hay también científicos con aspecto nerd que hablan totalmente en serio sobre teorías físicas incomprensibles para el espectador no especializado, es decir, todos. Y envolviendo todo como una sábana de seda suena una música increíble: una inquietante e hipnótica cruza de melodía étnica inclasificable con cántico religioso, obra del chelista de jazz Ernst Reijseger con el acompañamiento de la extraña voz del senegalés Mola Sylla.

Así contado, parece más bien una broma de Herzog. Visto y experimentado en una sala de cine, resulta una experiencia enorme, extraña, regocijante y graciosa. Es, también, una película bien herzoguiana, con esa contemplación de la naturaleza entre admirada y aterradora, ayer en los bosques de la Amazonia y aquí, en esta película, llevado a los más extremos confines del Universo, a esa wild blue yonder ("salvaje y azul lejanía") del título.

Gustavo Noriega



Una pareja perfecta Un couplé parfait Francia, 2005, 104', DIRIGIDA POR Nobuhiro Suwa

na pareja perfecta es la crónica de la crisis de un matrimonio. Se están separando, sus amigos no lo pueden creer. Ellos mismos dudan a veces, las certezas no son ciertas, son vulnerables, débiles, necesitados de amar y de ser amados. Suwa, cineasta elegante, riguroso, elige planos largos y planificados encuadres para contar sus intimistas historias.

Sus puestas en escena se caracterizan, sobre todo en este caso, por la acertada elección de los espacios. El film transcurre casi en su totalidad en casi dos escenarios: una habitación de hotel y una estación de tren. Lugares de paso, espacios que suponen cambios, no-lugares, lugares sin pertenencia, espacios que se llenan y se vacían espasmódicamente. En la estación de tren es donde se clausura la historia. Un largo plano, lento y esperanzado que se toma su tiempo, este plano pareciera esperar la reconciliación muda de esta pareja, su posible salvación, que sucede inevitablemente. Como las crisis, no sólo las matrimoniales, suelen ser pasajeras aunque dolorosas, y a veces traen cambios; y la representación espacial que Suwa elige para relatar esta crisis, esta mutación, este cambio, es justamente la estación de ferrocarril por su condición de inestabilidad.

También la habitación del hotel es importante; registrada con lentitud y rigidez, muestra a sus personajes que dialogan, ella mirando a cámara, el otro de espaldas, casi fuera del rectángulo del encuadre, tal vez apelando al espectador en el proceso de identificación. Es ella la que cuenta la historia, es su punto de vista el que sobresale, es casi la única que habla de frente al espectador, mostrando la angustia y la duda en su rostro. Pocas veces aparecen los dos -enteros- en el mismo plano, tal vez como en la vida, como en la crisis que atraviesan; también los planos entran en crisis y los personajes dialogan sin mirarse la cara, mediados por una puerta, en camas separadas, divididos por un biombo. Aquello que no se ve, que no se escucha, lo invisible, el silencio, es tanto o más importante que lo que aparece en la pantalla. Toda una postura estética y ética la de Nobuhiro Suwa. Marcela Gamberini



Between the Devil and the Wide Blue Sea Alemania, 2005, 90' DIRIGIDA POR Romuald Karmakar.

66 Everybody/ move your feet/ and feel uni-

ted/ ohohoh!". El estribillo de "Move Your Feet", track 3 del disco D-D-Don't stop the beat de los Junior Senior, mediante su invitación a mover los pies celebraba algo que la película Between the Devil and the Wide Blue Sea lanza a la estratósfera: la energía positiva que produce la música en vivo. En Between the... el director Romuald Karmakar captura esa energía visual y sonora al filmar varias presentaciones en vivo de pesos pesados, medianos y mosca de la música industrial y electrónica europea realizadas en el período 04/05. Pero el registro de las performances por parte de Karmakar quiebra el uso tradicional dado al montaje en el medianamente explorado vínculo entre cine y recitales, un uso que puede entender la lógica de una banda cuando bien (la editada en DVD White Stripes: Under Blackpool Lights) o que puede dar por sentada esa aura de la música en vivo cuando mal (la ex Bafici y porñoñográfica 9 Songs de Michael Winterbottom). La solución de Karmakar es concentrar esa potencia del vivo en un solo recurso como lo es el plano secuencia y hacer que cada toma dure lo que una canción. A la duración de cada plano se suman la crudeza que genera el uso del digital y un movimiento que permite dar cuenta de la estructura de cada canción, un combo que Karmakar utiliza para concentrar la esencia de cada performance más allá de que el instrumento en cuestión sea un sintetizador, una bandeja o una guitarra. Pero su mayor acierto es saber colocar la cámara en un lugar que no es el correcto sino el orgánico: aquel sitio arriba, abajo o al costado del escenario, donde se pueden partir los átomos generados tanto por dos chicas que se bañan en vino -las Cobra Killers- como por una blonda de escote gigante que grita un cover de Nirvana ("Xlover"). Eso es Between the... una decena de mini-explosiones nucleares atrapadas de forma aparentemente simple que, para aquellos que amamos danzar y extrañar a ciertas energías/canciones/personas, confirman esa verdad que cantaban los Bee Gees: deberías estar bailando. ¡Yeah! Juan Manuel Domínguez





Los tres entierros de Melquíades Estrada

Estados Unidos/Francia, 121'. DIRIGIDA POR Tommy Lee Jones

(4) A favor

Mutantes. Todos lo son en este debut funerario de Tommy Lee Jones. De apariencia física, de ánimo y de elecciones vitales. Todos, salvo Pete Parker (el propio Jones), el hosco granjero que representa lo que sobrevive del espíritu del western en una Texas marcada por la aridez de la tierra v de las vidas humanas. Los demás cambian conforme el desierto pardo, antonioniano, los devora o expulsa. Melquíades busca una vida mejor en ese páramo (que no es el de Pedro). Norton, el guardia fronterizo, mata a Melquíades y, arrastrado por Parker a un macabro viaje de punición, va dejando su índole de autómata para renacer como hombre tras la frontera, al otro lado del río.

Porque como siempre que norteamericanos y mexicanos se cruzan, el Río Bravo es
una especie de Jordán que divide un territorio que resulta, alternativamente, infierno y
paraíso. Para los (norte)americanos México
puede ser ambas cosas a un tiempo. Jones
elige, y muestra a su país como el infierno y
a México como una forma del paraíso. Los
texanos son gólems de un rabí ausente,
robots onanistas o impotentes que simulan
la vida o la quitan a los mexicanos. México
es la tierra prometida, lugar donde es posible la vida o el reposo de una muerte digna.

Después de un comienzo vacilante en que el montaje confunde por sobreabundancia de imágenes, Jones se afirma en el relato del viaje en busca de una tumba definitiva para Melquíades. Cruzado de referencias culturales implícitas en el relato (Bierce, Guadalupe Posadas, Rulfo, Kerouac), el guión de Arriaga crece en simetrías e invención de personajes, algunos inolvidables (Levon Helm, el viejo de la radio). Jones como director lo acompaña, poniéndole freno a la mexicana fiesta mortuoria de Arriaga, aprovechando sus detalles de humor negro, jugándose airosamente en el borde del ridículo. Una película fronteriza, en todos los sentidos, las espaldas mojadas de la cultura mexicana cruzando ilegalmente las fronteras yanquis con la guía de un marginal, el gran Tommy Lee Jones.

Eduardo Rojas

En contra

En 1961, Sam Peckinpah rodó su primer film, Obsesión de venganza, como varios de los suyos con problemas con los productores; allí se narraba el traslado de un cadáver a través de territorio indio. En 1974, en Traigan la cabeza de Alfredo García, era esa parte del cuerpo de un hombre la que recorría territorio mexicano, llevada por el pianista alcohólico de un cuchitril de mala muerte. Si traigo a colación estas referencias, es porque la ópera prima de Tommy Lee Jones abreva directamente en esos títulos (aunque seguramente el director, como suelen hacer todos, lo negará rotundamente y dirá que no vio los susodichos films). Nada de malo habría en ello si la película no fuera una caricatura tan burda de esas obras v si Jones le hubiera dado algún toque personal que justificara la realización. Si la primera parte del film es claramente dependiente del guión de Guillermo Arriaga (sí, el mismo de Amores perros y 21 gramos), con su presuntamente compleja estructura entrecruzando inútilmente varias historias y recurriendo a penosos flashbacks que nada aportan al relato central, la segunda mitad, cuando se pretende incorporar cierta dosis de humor en la narración, recurre a los peores elementos del spaghetti-western en su grueso trazado de situaciones y personajes (y no quiero olvidarme de la escena en la que el estereotipado guardia fronterizo le da por el culo a su bonita esposa mientras se escuchan los diálogos de un teleteatro en un televisor, suficiente para retirarse del cine en ese momento) y es sencillamente lamentable. Tommy Lee Jones propone una puesta en escena chata, impersonal y rutinaria que tampoco aprovecha la imponencia de los paisajes y como actor está tan insoportable como casi siempre (hago las excepciones puntuales de El fugitivo y Jinetes del espacio). Sólo algún acertado chascarrillo de Melissa Leo y las dos divertidas escenas con Levon Helm (interpretando a un ciego que escucha todo el día la radio mexicana) provocan algún atisbo de interés en una película, por lo demás, bastante irritante. Jorge García

Montaje prohibido

Un festival de cine es algo más que un vértigo que dura aproximadamente diez días: es una experiencia de gran conmoción que desacomoda las armonías preexistentes. Como si el orden del mundo se cambiara por unos días, como si de un carnaval medieval se tratase, durante un festival de cine todo se invierte para establecer nuevos paradigmas. Oué dirían de gente que se pelea por ver una película de diez planos fijos de cielos o que ansía el desafío de presenciar las más de diez horas de Evolution of a Filipino Family. Lo que sucede todo el año en la cartelera de los jueves, donde las películas de riesgo artístico son aniquiladas por los tanques mainstream, en un festival se desnivela a

tal punto que se invierte la ecuación. Y este Festival de Mar del Plata, con menos cantidad de preestrenos que los anteriores, fue un logro en ese sentido.

Pero, también, un festival de cine parece un

mapamundi mezclado y vuelto a repartir. No sólo por la mezcla de películas de diverso origen, sino por ser una reunión de gente que adopta al cine como única patria, al menos por un tiempo. A veces, incluso, se confunde la realidad y la ficción, ¿No estaremos en una película onírica? ¿Están verdaderamente Abel Ferrara y Stuart Gordon sentados junto a mí discutiendo sobre cine? Entrevisto a Michael Winterbottom y tiene la energía suficiente como para hacerme creer que es un personaje de 24 Hours Party People (que también es un buen título para este festival). Con la misma energía descontrolada de una canción inspirada en la electricidad de los Sex Pistols, uno transita las horas del festival: se pasa de dialogar en perfecto castellano con el israelí Yoav Shamir, director de Checkpoint y 5 Days, a encontrarse en una habitación repleta de risas de chicas borrachas que son observadas con alegría por Samo Dekleva, el presidente del Politically Incorrect Film Festival (PI-FF), que es incorrecto hasta en su irrespetuosa apropiación de la sigla del Festival de Pusán. Y, sinceramente, no creo que ni los mil montajistas de Oliver Stone puedan pegar situaciones como esas para que parezcan verosímiles. Porque un buen festival de cine siempre debería ser la mejor película jamás montada. Diego Trerotola

BAFICI 2006



Linda Linda Linda

Inyecciones de cine

Guía para (des)orientarse en el Festival de Buenos Aires

por Javier Porta Fouz

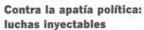
Hay que escribir la guía-adelanto para el Bafici." Eso dice Noriega. En fin, que la tarea recae en mí: yo trabajo en el Bafici, incluso este año en todo el proceso de armado y selección de la programación. Así que, supuestamente, soy el indicado para escribir una nota "que oriente" (;!) a los lectores en la enorme oferta del festival que ya se viene. Manos a la obra: sobrevuelo una vez más los trece días de programación, las más o menos mil funciones que habrá, los muchos más de trecientos títulos (entre largos, cortos y unas cuantas ofertas de unos 50 o 60 minutos). ¿Orientar a alguien sobre esto? ¿Yo solito? ¿En un par de páginas? ¿Con la diseñadora marxiana que pide las fotos y la nota porque ya tiene que cerrar? Así que lo de orientar, lo dejamos para otra ocasión. Vayamos a algo más modesto: algunos consejitos aplicados a los cambiantes humores que tienen los cinéfilos que durante los días del evento duermen poco, ven más películas de las que caben en el tiempo del que disponen y que necesitan, en ocasiones, diferentes películas inyectables (agradezco a Sergio Wolf el término "cine inyectable"). Establecido el criterio de escritura (que me permite cruzar, atravesar las secciones del festival y remezclarlas), tal vez sea más fácil empezar a diseccionar la programación. Sin embargo, lo más probable es que de acá a unos días, cuando vea esto impreso, me sienta mal por no haber mencionado tal o cual título, tal o cual foco, tal o cual director. Es que uno se termina encariñando con las películas... y pensándolo bien, hasta sería mejor no indicar nada sobre ninguna para que el espectador tenga las mismas posibilidades de ver cualquier zona del material programado. Pero esta excusa no me la van a dejar pasar. Es muy fácil rebatirla: es obvio que los espectadores conocen varios (algunos, a muchos) de los nombres de esta edición del Bafici; que ha circulado información cuando muchas películas se dieron en otros festivales; que están el catálogo, los otros medios, las recomendaciones; y varios otros etcéteras. Esta caótica notita de recomendaciones a título personal -que trata de dar información sobre algo de lo menos conocido- se suma entonces a todo eso, a todo lo que se dice de las películas que hay en un festival.

Aquí van algunos pocos títulos o focos, diversos combos inyectables para diferentes ocasiones festivaleras, con las disculpas de antemano a todos los no nombrados, y con el aviso de que –por ser un *insider*– no puedo recomendar películas de las competencias (aunque déjenme decirles que las competencias me gustan mucho, que son sumamente estimulantes, que hay unas cuantas sorpresas, y que –merecidamente—hay muchas latinoamericanas en la internacional).

Contra el agotamiento: energía inyectable

Linda Linda Linda. Chicas de secundario japonés + cantante coreana + punk + imposible no salir cantando la canción ("linda, linda/ linda, linda lindaaaaa"). A Letter from Greenpoint. La nueva del inoxidable Jonas Mekas, un grande en todo sentido que puede hacer hablar a un huevo duro y cantar como nadie "Like a Rolling Stone". Un diario personal que trasmite pura vitalidad.

Stephen Tobolowsky's Birthday Party. Documental que transcurre el día del cumpleaños de Stephen Tobolowsky. ¿Que no lo conocen? Deberían: chequeen la cantidad de películas y series de televisión en las que participó. Por ejemplo, en Hechizo del tiempo es el vendedor de seguros. En este documental, Tobolowsky cuenta historias, divierte, emociona y nos da ganas de tenerlo como amigo para que nos invite a su cumpleaños, al que asiste, entre otros, Mena Suvari.



Sisters in Law. La oportunidad de acercarse a un trabajo de la documentalista Kim Longinotto, filmado en Camerún y con una inolvidable protagonista que imparte justicia y pelea contra el machismo. Annyong sayonara. O las heridas en Corea de la invasión japonesa de principios del siglo XX contadas con enorme variedad de recursos. Apasionante incluso para quienes no conocen nada del tema.

Un dragon dans les eaux pures du Caucase. Documental sobre la globalización con mucho y bienvenido humor. En Georgia quieren instalar un oleoducto que pasa por una aldea. La cámara de Nino Kirtadzé se mete en todos lados, tanto en la aldea como en la multinacional responsable de la obra, y registra las situaciones más inverosímiles (pero reales).

Contra el apuro: duraciones inyectables

Los antecedentes de "lleno completo" en el Bafici –a pesar de sus de largas duraciones– de *La commune* (de Peter Watkins) y de *Sátántangó* (Béla Tarr) hacen pensar que las ofertas de duración desusada de este año serán una fuerte tentación para aquellos que luego andan orgullosos presumiendo de que pudieron ver estas obras gigantescas.

Una larga: *La lotta dell' uomo per la sua sopravivenza*. Diez horas y media, uno solo de los títulos de la obra de Roberto Rossellini para la televisión. Hay 50 horas para ver de Rossellini.

Otra más larga: *The Journey* (Resan), justamente de Watkins, es la película más larga jamás exhibida en un Bafici (14 horas y 33 minutos). Filmada en los cinco







continentes, el gran proyecto de Watkins sobre la carrera mundial de armamentos y el penoso papel de los medios apenas ha sido exhibido: salvo alguna que otra excepción, los canales de televisión se han negado a emitir la película. The Journey forma parte del foco sobre Peter Watkins, con otros ocho largos, incluido Edvard Munch, uno de sus trabajos con mayor circulación, pero hasta ahora no visto en la Argentina.

Contra la apatía: sorpresas inyectables

Hay más de veinte focos en este festival, y la mayoría de ellos son propuestas de descubrimiento. Uno puede ir a los grandes nombres como Abbas Kiarostami, Jan Svankmajer, Kevin Brownlow o Sharunas Bartas, pero les aconsejo combinarlos con lo que para cada uno represente un riesgo extra. Meterse en los experimentos de Mike Hoolboom, en las animaciones de Paul Driessen o Barry Purves, conocer el cine de Bill Douglas... y podríamos seguir enumerando, pero mejor centrémonos en algunas zonas de entre las muchas que pueden brindar sorpresas.

Explorar el territorio de los "Malditos latinos" será muy bien recompensado. Por ejemplo, el humor absurdo y revulsivo como El zapato chino de Cristián Sánchez indica que hay mucho que conocer de los países al sur de los Estados Unidos. Hecha a fines de los 70, es decir, con Pinochet en el poder, El zapato chino alude a las sombras políticas a través de una manera de hacer cine con influencias del primer Raúl Ruiz. Es decir, si les gusta Palomita blanca de Ruiz, Sánchez está indicado (tanto El zapato chino como Los deseos concebidos y El cumplimiento del deseo).

Y de Estados Unidos llega un recorrido por la tradición independiente. Y si allí hay nombres tales como Peter Bogdanovich, Dennis Hopper, Jim Jarmusch o Nicholas Ray, los verdaderos cinéfilos curiosos no se van a quedar sólo con eso: hay ficciones, documentales, política, sexo, diversos experimentos, cantos del cine de los 60, de los 70. Con casi treinta títulos de enorme variedad, este foco puede tornarse adictivo y absorbente.

Otro que puede generar adicción es el foco de Pere Portabella, director de obra reducida en cantidad de películas, pero de una amplitud y alcance enormes.
Portabella fue el productor de El cochecito de Ferreri, Viridiana de Buñuel y Los golfos de Saura. Palma de Oro Cannes con Viridiana y escándalo con el gobierno franquista incluido, Portabella fue uno de los responsables de escamotearle la obra maestra de Buñuel al funcionariado de la dictadura y presentarla directamente en el festival. Además, Portabella dirigió cinco largometrajes que, junto a un medio y tres cortos, se exhibirán en el Bafici. Dice

Ouim Casas sobre Portabella: "Cuando abandona la producción en el sentido profesional del término para dedicarse a la dirección, Portabella se convierte en un cineasta de vanguardia y en el más radical de los englobados de un modo u otro en la Escuela de Barcelona, incorporando nuevas fórmulas expresivas bien lejos de la narratividad clásica". En el mundo de Portabella hay mucha política: Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública documenta la transición española, y el propio Portabella ha sido senador y diputado. Y también experimentación e imágenes sorprendentes, en un sistema no narrativo pero que cuenta: Historias sin argumento - El cine de Pere Portabella es el título de un libro dedicado a su obra. Y, además, dos de sus cinco largos los protagoniza Christopher Lee. Ver para creer.

Contra toda lógica: España inyectable

Si bien el cine "mainstream" o "industrial" español está pasando por una etapa temible (ver la columna mensual del amigo Jaime Pena), tenemos aquí algunas muy buenas películas, tanto que le hizo decir a un programador de un festival español que íbamos a dar una imagen errónea de la actualidad del cine ibérico. La casa de mi abuela (ganadora del Festival de Amsterdam), Tierra negra (con influencias de Guerín y Mercedes Álvarez), Troll (un plato realmente extremo) y El taxista ful (un falso documental que también tiene propiedades energizantes), entre otras, dan una imagen que no se ajusta a la media del cine español que se estrena en España. Por suerte.

Contra la cartelera de estrenos: "solamente en el Bafici" en dosis inyectables individuales

Las que siguen son películas muy distintas entre sí que, por uno u otro motivo, son de esas que nos dicen que estar saltando de un cine a otro –hay gente que no come y/o no duerme y/o no trabaja– durante las casi dos semanas de un festival es algo que evidentemente vale la pena. Y que el cine "de estreno" es mucho menos variado de lo que podría ser.

Awakening from the Dead. Ojo con esta que es una dosis de las fuertes. Serbia, 1999, con tono sombrío pero con cero solemnidad. Una película hecha de tinieblas, humor negro y mucha, mucha desesperación. El veterano Radivojevic revisa la historia reciente de su país con ferocidad.

Shadow. De nada menos que Naomi Kawase. Sí, la directora de Shara. En menos de media hora, una obra maestra que combina cine con emociones, las emociones con los cruces de la ficción con el documental, lo íntimo con lo universal. Como siempre en Kawase, cine local y personal, emocionante y único.

Before Born. Si nos queda un director chino "por descubrir" en Argentina, tal vez sea Ming Zhang. Before Born es su tercera película y, abrevando en Antonioni y Godard y en unos cuantos otros, es tan insolente como moderna. Y tan potente como para procesar las influencias y entregar una rabiosa originalidad.

Love & Happiness. Ópera prima sueca sobre una chica en el final de su adolescencia. Sí, claro, es más bien clásica. Y también encantadora, y sin estridencias. Como Fucking Amal, pero menos pop. Como el cine que podríamos ver en la cartelera si la oferta se diversificara (aunque más no sea en cuanto a su procedencia).

Erotic Chaos Boy. Esta sí que, por más apertura de cartelera que haya, va a ser difícil que se cuele. Un diario personal hecho con dos pesos sobre las tribulaciones de un joven coreano y su novia japonesa. Cuidado: en un momento aparece un teletubbie. Hecha la advertencia, si quieren cine independiente (y fresco y simpático), ahí tienen.

What Are We Waiting for? Documental de sensibilidad única, que nos presenta a "viudas" surcoreanas de la Guerra de Corea que han vivido de luto permanente para enterarse décadas más tarde que sus maridos siguen vivos en Corea del Norte.

Dream Land. Un corto hecho en un basurero. De verdad. Y que cuenta varias historias.

The Aristocrats. La película más obscena del festival. O, por lo menos, en la que más obscenidades se dicen. Una lista enorme de cómicos ingleses y americanos (entre ellos, muchos muy conocidos) opinan sobre el chiste del título, y lo cuentan y reflexionan sobre él. ¿Quién dijo que la teoría no puede ser divertida? Esto es teoría del chiste y uno no para de reírse.

La palomilla salvaje. Un grupo de obsesionados por el "jaripeo", es decir, por montar toros en México. Si el personaje de *Toro negro* del Bafici pasado les pareció extraordinario, esperen a conocer a José Alfredo Jiménez, Reinaldo Cruz y Fidel "El Bandido".

Double Dare. Doble documental sobre dobles. La doble de La Mujer Maravilla. La doble de Uma Thurman en Kill Bill. Si uno se emocionó con Boggie Nights y Ed Wood, aquí le puede pasar lo mismo ante tanto orgullo profesional por trabajar en el cine, sea en el rol que fuere.

Un lobisomen na Amazonia. Y para el final, la típica película de trasnoche: brasileña, que jamás se estrenará, con lobizones en la selva, chicas y chicos que hacen de jóvenes lindos, tetas, mujeres amazonas y ¡Paul Naschy! Los apellidos de algunos personajes son Barreto, Corman y Moreau. [A]

ELAMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

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

Imágenes fuera del cine

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.



Informes, Ilamar al **4951-6352** o escribir a **elamanteescuela@fibertel.com.ar**. Horarios, aranceles y programas, en **www.elamante.com**.

ENTREVISTA CON MARTÍN REJTMAN





Vergüenza, títulos y otros idiomas

por Nazareno Brega, Juan Manuel Domínguez y Marcelo Panozzo



uando se hizo el repaso de tus películas en la ultima edición del Bafici un poco te negabas a ponerte en el lugar del cineasta sobre el cual se hace una retrospectiva. ¿Te genera la edición de la caja con tus películas una reserva similar? ¿Sentís el cierre de un capítulo y el comienzo de otra cosa?

Hay como una especie de capítulo cerrado desde el momento en que las obras se hacen accesibles. Hasta ahora Rapado era completamente inaccesible, Dolly vuelve a casa no existía terminada y ahora, de hecho, se editan mis tres primeros largos juntos. Sí, algo de cierre hay. Con respecto al tema de "la retrospectiva" sigo pensando lo mismo. El pasado diciembre en el Malba a la exhibición de todas mi películas le pusieron por todos lados cartelitos de Retrospectiva. No me consultaron nada y la verdad es que el título no me gusta mucho. Pero ya pasó. Tampoco puedo ser el freak de controlar todo. Medio que estoy resignado a que se comunique de esa manera.

¿Por qué decidiste terminar tu corto Dolly vuelve a casa veinte años después y pasar-lo en el último Bafici?

Dolly vuelve a casa fue filmado en el 84 y siempre quise hacer el sonido pero el problema en aquel entonces era que no había gente que hiciera ese trabajo. Quería terminarla porque me parecía que establecía una lógica muy clara con las otras películas y permitía dar cuenta de la progresión que se da entre ellas.

¿Qué te produce que en el marco de las retrospectivas mucha gente haya podido ver tus películas tuyas por primera vez?

La verdad es que yo no fui a ninguna función del Malba, así que no tengo ni idea si fue gente o no. Capaz que las funciones estaban vacías o suspendidas por falta de público. (Risas) Me dijeron que a las funciones de Rapado iba gente muy joven. Creo que la gente va al cine por la edad de los personajes: gente de treinta y pico o cuarenta fue a ver Los guantes mágicos, a Silvia Prieto fueron los

de veintipico o treinta y a *Rapado* los jóvenes. (*Más risas, vayan acostumbrándose*). Estaría bueno que sea así.

Vos siempre pusiste la edad de tus personajes en relación con la tuya.

Mis personajes siempre son un poco más jóvenes que yo, pero supongo que eso se debe a que tardo bastante entre la escritura y el rodaje. Entonces, a lo mejor, el desfase se da en lo lento de ese proceso. Igual ahora estoy escribiendo algo con personajes más chicos. Bah, por un lado hay un personaje importante de un chico de unos dieciséis o diecisiete años, uno de veinte y los padres de cuarenta y pico. El mundo de los padres en *Rapado* era accesorio al de los jóvenes, en la próxima película creo que van a tener el mismo peso.

En tus películas se transmite muchas veces esa obsesión, sobre todo en algunos diálogos. ¿Tiene que ser así o puede ser de otra forma?





Estoy haciendo un documental para Ciudad Abierta y ese trabajo fue terapéutico para mí. Logré despreocuparme por completo de si todo lo que yo pensé va estar al día siguiente en el rodaje indefectiblemente. En el documental tenés que hacer algo con lo que hay al alcance de la mano. Siempre hay una tensión entre lo que sucede y lo que tenés que armar en el momento, pero desde el preciso instante en que ponés la cámara a filmar estás construyendo algo. No pretendo hacer un documental donde registre cosas que suceden más allá de mí sino que estoy tratando de encontrar y de armar algo que me interese.

El tema del documental es la comunidad boliviana en Buenos Aires. ¿Cómo aparece puntualmente la elección de ese universo?

A partir de una propuesta de Ciudad Abierta. Ellos querían hacer una serie de documentales sobre eventos donde gente de la ciudad de Buenos Aires se manifestara. Podía elegir el tema entre una serie de eventos y estaba la fiesta de la llegada de la Virgen de Nuestra Señora de Copacabana. Es una especie de carnaval que aglutina a toda la comunidad boliviana de Capital Federal. Me parecía el tema más ajeno y el más lejano a mí, por eso me resultó interesante, porque para hacer algo sobre cosas más cercanas tengo el mundo de mi literatura o de la ficción. Preferí encarar un terreno desconocido que me sirviera para aprender algo. De algún modo los documentales sirven para eso: internarse en un mundo desconocido y empezar a conocerlo.

¿Te interesa que esos mundos tuyos de ficción dejen una huella en el documental?

Ojalá sea otra cosa totalmente diferente. Es mentira que uno se enfrenta completamente virgen de intenciones a cualquier material, siempre existen ciertas intenciones que se van modificando o traicionando o reinterpretando. En mis películas de ficción suelo tener muy claro, pero muy claro, qué es lo que quiero hacer pero el resultado no es lo que pensé que iba a ser. Suele haber un elemento sorpresa que convierte a la película en algo distinto del concepto original.

¿Alguna vez te sentiste perdido en medido de una de tus películas?

Sí, sí, muchas veces. Suelo tener un guión pero, a veces, no tengo ni idea de cómo voy a filmar eso. Por ejemplo, la escena del cumpleaños de Los guantes mágicos vista ahora da la sensación de que es imposible que sea filmada de otra manera y que conserve ese aspecto de cuadro, casi del todo teatral. Pero cuando fui a filmarla no sabía qué hacer. La escena fue armándose con los actores en ese momento. Una cosa es tener un guión listo, los textos escritos y ensayados... pero no siempre tenés la escena planeada a la Hitchcock. De hecho, cada vez tengo menos imágenes en ese sentido, cada vez uso menos story-board. Tengo la imagen de un personaje o muy claro cuál es el ritmo y la veracidad con que van a hablar los actores. Pero no hay una idea previa de los encuadres o de la puesta en escena. Tiendo siempre a que sea lo más simple y fluido posible. Intento no usar primeros planos de manera sistemática sino de manera dosificada.

Hay una voluntad, perdón por la palabra, retrospectiva en esta entrevista. El año pasado se habló mucho del Nuevo Cine Argentino. Historias breves, considerado el eslabón de base del NCA, cumplió diez años y eso generó muchas reflexiones. Pero muchos siempre quisieron ubicar ese "nacimiento" más atrás y poner como

evento clave el rodaje de Rapado. ¿Cómo fue el proceso de hacer Rapado y cómo te sentías respecto del ambiente en ese momento?

Era la época de la hiperinflación y yo me fui a Europa a tratar de conseguir plata para la película. Tuve entrevistas con gente de Televisión Española, por ejemplo. Rapado salió segunda en un concurso de guión del INCAA y como el que ganó nunca pudo filmar, yo tenía derecho a reclamar ese premio. Fui a reclamar y como el dólar se había disparado, los 50.000 dólares del premio se habían convertido en algo así como 800. (Risas) Había buena voluntad por parte de INCAA pero mi abogado de ese momento me dijo que me olvide. Entonces busqué otro abogado. Me acuerdo de estar en la oficina de José Antonio Anastasio (entonces Director del Instituto) y decirle que de acuerdo a lo firmado él estaba en obligación de darme los 50.000 dólares actualizados, caso contrario le iba a hacer un juicio penal para embargarle sus propiedades. Anastasio no era un político de los que suele haber en el INCAA sino un funcionario que había estado en fomento, parecía ser un buen tipo... Y el pobre estaba muy asustado. Me pedía por favor que no hiciera nada. Finalmente no tuve que embargarle la casa ya que me autorizaron esa plata.

¿Tu gira europea dio resultado?

Estuve varado como tres meses en un departamento chiquitito en Madrid, no sabía qué hacer y decidí irme a Francia unos días. Ahí lo llame por teléfono a Edgardo Cozarinsky, a quien no conocía. Fui a desayunar a un café donde me citó, un lugar donde supe que cita a todo el mundo, y me dijo que si iba a Holanda no dejara de ver a Marco Muller, el director del Festival de Rotterdam, porque había una fundación que daba plata a pro-

ENTREVISTA CON MARTÍN REJTMAN

yectos de países en vías de desarrollo. Fui y lo llame a Marco Muller. Le dije que venía de parte de Cozarinsky, le dejé el guión de Rapado arriba de la mesa y me dijo: "No te preocupes, te garantizo 15.000 dólares". No había leído nada ni le había contado de qué se trataba. Al día siguiente me lo encontré en la inauguración de una muestra, me dijo que había leído el guión, que le había gustado mucho y que en quince días iba a tener la plata. Fue increíble. Ahí mismo me encontré con Alejandro Agresti, que decidió colaborar en la producción de la película. Con eso un poco se redondeó: la plata del Instituto, la colaboración de Agresti y el dinero de Huber Bals Fund, que era la primera colaboración de la fundación con una película argentina. A Marco Muller lo echaron al año siguiente. Espero no haya sido por eso.

¿Cómo fue el rodaje?

Cuando hacés una película te sumergís en otro mundo. No hablo de un mundo de ficción sino el del equipo técnico, del presupuesto, de la preproducción. Un mundo que es tan autosuficiente que realmente no te importa nada más. Es como que tenés que armar una especie de país y mudarte ahí, olvidarte del resto. Yo ya había tenido la experiencia de comenzar un largo pero no había podido terminarlo debido a problemas con los productores, que eran los mismos de películas de Jim Jarmusch como Extraños en el paraíso y Down by Law.

¿Y el retraso del estreno de Rapado qué te produjo?

Yo tenía una actitud muy extraña en ese momento. Terminé la película, se dio en algunos festivales afuera y, realmente, nunca pensé que Rapado se iba estrenar acá. No tenía intenciones. Ni siquiera pensé en eso, me parecía medio imposible. Se dio por primera vez en el 93 con una serie de películas que se proyectaron en el cine Maxi, junto con Tango feroz y una de Luis Puenzo creo. Yo usé esa proyección para que el equipo pudiera verla y cuando terminó la película vinieron unos chicos de 18 años a felicitarme muy efusivamente. Yo me quedé, no entendía, me parecía medio raro. De hecho cada vez que alguien me felicitaba afuera también me sorprendía. Me parecía que no era algo para festejar, no sé por qué, no era que no me pareciera bien la película...

¿Qué suponías que se hacía con las películas? (Risas)

No me había preocupado por eso todavía, no era mi tema. Primero había que hacerla. Todo el mundo me indicaba lo equivocado que había estado al no haber concebido la distribución de la película junto con la producción. Pero de ser así nunca la hubiera hecho. Un día me llamó Julio Mahárbiz por teléfono a mi casa, con su tono autoritario, para preguntarme si no quería estrenar la película en

el Tita Merello, porque lo habían abierto ese año y necesitaban películas. Entonces le dije que sí, pero quería que se limitara el estreno a tres semanas. (Mega risas) Tenía la teoría de que si se daba poco tiempo la gente se iba a apurar para verla. Yo había vivido mucho tiempo en el exterior y veía cómo funcionaban las salas de arte afuera. Pero establecer esa estrategia con una sola película es como ridículo. Mi idea era un poco que no había que tratar a todas las películas de la misma manera. Me pasó con Los guantes mágicos que competía con Troya, no me acuerdo en qué cine fue que Los guantes... hacía mejor promedio de sala que Troya. Pero en cantidad de espectadores obviamente Troya hacía más porque ocupaba cuatro salas más.

¿Cómo te gustaría manejarte con la distribución de tu nueva película? ¿Te gustaría hacer algo similar a lo que hizo Lisandro Alonso con Los muertos?

Eso es en cierta medida similar a lo que hice con Rapado. Lo ideal sería que existieran salas de arte, por decirles así. Un lugar que salga de la lógica de los grandes cines. Me gustaría también que existiera un lugar donde algo así ya esté establecido. Si lo hacés con una sola película no hay tiempo suficiente como para que se entienda la idea. Si todo el tiempo imponés maneras nuevas no hay tiempo para que la gente digiera eso. Sería bueno, más allá del Malba, que hubiera complejos de tres o cuatro salas que funcionaran de ese modo. En un momento con Daniel Burman estábamos pensando en hacerlo. Lo más triste es que hay un mercado para eso, lo demuestra el Bafici.

Silvia Prieto tuvo un rodaje largo...

Creo que es el rodaje más largo de la historia del cine argentino. A mí me da vergüenza. Hasta hoy nunca hice un análisis; a lo mejor, que se editen las películas en DVD me sirve para sacarme ese peso de encima y hablar libremente de todo. Pero siempre traté de ocultar la fecha de inicio del rodaje de *Silvia Prieto*. (*Risas risas risas*) Arrancó a fines de 1994 y se terminó de filmar en el 98, el estreno fue en el 99.

¿Hay cosas en la película que te permiten darte cuenta de los cambios que sufrieron las personas involucradas durante el rodaje?

La gran ventaja de la película es que, como funciona por bloques y muy elípticamente, el método de rodaje no la afecto demasiado. Generalmente filmábamos escenas completas. La forma en que trabajo no suele requerir demasiados cortes y permitía que hiciéramos una escena entera sin problemas. Muy pocas veces tuvimos que volver a hacer un plano de una escena dos años después. Es más, creo que nunca. Lo que cambiaba mucho eran las personas. Hasta hace poco la llamaba a Rosario Bléfari para decirle que teníamos que

hacerle una retoma. (*Risas*) Rosario estuvo como tres años en que no podía cortarse el pelo; cuando finalmente le dije que ya podía, se lo cortó muy muy corto. La llamaba y la aterrorizaba: "Tenés que hacerte rulos para mañana". En el medio de Silvia Prieto, Valeria Bertuccelli quedó embrazada, el que hacía de Garbuglia se quebró una pierna, otro se iba de viaje, Vicentino engordaba y adelgazaba constantemente. No podés controlar a la gente durante tres años. Con lo obsesivo que soy yo, fue medio una locura.

Una vez que saliste de ese "país del rodaje" de Silvia Prieto, ¿sentiste había un mejor clima para mostrar la película?

No veía un contexto para *Silvia Prieto*. No se me ocurría dónde pasarla, no lo pensaba tampoco.

A la película la terminó estrenando Buena Vista.

El primer lugar donde se mostró Silvia Prieto fue Sundance. La vio Rebecca Yeldham, programadora del festival, y le encantó. Se la mostró al director del festival y a él también le encantó. A partir de ahí, después de que la película cerrara el primer Bafici, me invitaron a una especie de conferencia que daban en Río de Janeiro. Ahí estaba Diego Lerner, el presidente en América Latina de Buena Vista, que vio la película y encima Rebecca ya le había llenado la cabeza con Silvia Prieto. No fue una muy buena decisión aunque era ventajosa en el sentido de que si a la película le iba mal, yo no quedaba endeudado con el distribuidor. Había muy buena predisposición de Lerner pero no supieron distribuir una película chica como Silvia... En un momento iban a mandar una de las seis copias que había al Premier y yo me negué, prefería que no se viera en esas condiciones a hacer 20 espectadores más.

¿Cuándo comenzaste el trabajo con Los guantes mágicos?

Me llevó un tiempo. El tema es que tardo mucho en escribir. Creo que es lo peor que tengo. Tardo menos a la hora de escribir literatura pero soy muy vago. Había empezado el guión de *Los guantes...* y justo me dieron una beca para hacer una residencia en Iowa y lo terminé allá. Ahora estoy esperando conseguir algo similar para escribir el guión de la próxima, si no, no sé cómo voy a hacer. (*Risas*)

¿Necesitás aislarte a la hora de escribir?

Me vino muy bien. La única manera de escribir es ser metódico, no escribir cuando se te ocurra y menos un "tengo una hora libre, voy a escribir ahora". Me parece mejor un "tengo que escribir entre las 9 y las 12 todos los días". Me da un poco de vergüenza ser tan improductivo. Todos me lo echan en cara. La otra vez me llamaron de la radio y me dijeron: "Tres películas en veinte años".









¿Cómo veinte años? Hagamos cuentas. Yo *Rapado* la hice en el 91. No son veinte años, son quince. No es para tanto. Ahora estoy en la mitad de algo. Siempre empiezo con que no va a ser una comedia y después termina siendo una comedia...

¿Cómo es tu relación con ese tránsito a la comedia?

Se me empiezan a ocurrir cosas graciosas y no puedo evitarlo. (*Risas*) Me empiezo a divertir, cobro entusiasmo y ahí se encamina el guión y empiezo a trabajar con más ganas. El problema de hacer comedias es que después vienen y te dicen: "¿Cuándo vas a hacer una película seria?".

En las tres películas está siempre muy presente el tema de la comedia, pero por otro lado hay otras cosas que ponen en acción ese lugar común de "funciona en varios niveles". Me pasó con Los guantes... que en una primera visión me dejó una cierta carga de tristeza. Es una película con momentos de desolación.

Mucha gente ve el final de Los guantes... de esa forma y otra lo ve de una manera optimista, como algo bien para arriba. Obviamente hay un declive en la película, ya que el protagonista pasa de tener su coche a manejar un micro y pierde lo que de algún modo más quiere. Pero termina haciendo lo que más gusta, que es bailar. Es cierto que en el plano él se ve un poco más de lejos y eso ayuda a generar esa sensación de desolación. Pero es el final de la película y uno tiene que alejarse de algún modo de ese mundo que estableció. No lo pensé como un final ni pesimista ni optimista sino como dejar al personaje en un lugar casi igual al que estaba al comienzo pero en otro momento. En mis películas los personajes no cambian demasiado. Silvia Prieto es quien más cree que cambia o hace de ese posible cambio una situación problemática.

Existe un uso particular de los objetos en tu cine, tal es el caso del televisor Telefunken en Los guantes mágicos; son objetos que por su cercanía pueden generar una melancolía en quien los reconoce como parte de un pasado.

Yo los pienso en términos estéticos, lo que me gustaría ver ahí, en la medida en que esos objetos armen a los personajes. Ese televisor Telefunken arma un poco el personaje de Cecilia, es el ámbito y parte del cuarto donde ella vive. Cecilia es ese cuarto + la actriz + los diálogos que escribís + cómo dice esos diálogos + las reacciones que tiene + cómo interactúa con los otros personajes... No pienso a ese televisor como algo nostálgico. Lo que me parece un poco falso es la idea de que si una película transcurre en determinado año todos los elementos de la escenografía en ella tienen que pertenecer a ese mismo año como si estuviéramos en Falabella.

Te quería preguntar por el momento actual del cine argentino. Detecto, por ahí errónea o paranoicamente, una necesidad de generar noticias buenas. Algo visible de una manera muy rara en la nota que te hicieron para el diario Perfil en diciembre. El título era "El cine argentino esta atravesando su mejor momento" y en la nota decías que el cine argentino nunca fue una gran cosa y que quizás este sea un buen momento.

En realidad, para mí es el mejor momento del que yo tenga recuerdo en el sentido de que existen directores interesantes. Pero de ahí a lanzar un título como ese me parece un poco patético. Pero con los medios así, ¿qué vas a hacer? No sé. Siempre titulan cualquier cosa.

Ahí tenemos el titulo de esta entrevista.

(¿Adivinen qué? Sip, risas)

En *Página 12* me pusieron un título tipo "Detesto la pretensión" y la frase en realidad era algo así como "detesto la pretensión del falso naturalismo". ¿Qué les pasa? Alguno que se ponga las pilas.

Existe una división entre un cierto triunfalismo y una sensación de que, de alguna manera, se está acabando una etapa. ¿Cómo lo ves vos?

La verdad es que no estoy viendo muchas películas últimamente. La otra vez me preguntaron si *El aura* era cine independiente. Dije que no, que me parecía algo muy personal pero no independiente. Estoy podrido de esa pregunta.

Título: "Estoy podrido". (Risas)

Me parece muy coyuntural y apresurado ponerse ya a analizar qué momento está pasando el cine argentino o qué momento está pasando el Nuevo Cine Argentino o qué momento está pasando el cine industrial. Son estrategias que pueden ser de marketing o hasta de índole política. Deberíamos esperar diez años y ahí ponernos a hablar. Hoy podemos discutir de los años 70 o de los 80, pero si hablabas de los 80 en los 80, ¿qué podías llegar a ver realmente? No ves nada. Igual insisto, el cine argentino nunca fue un gran cine. Obviamente, si hacemos un revisionismo podamos encontrar grandes películas. Me refiero a que nunca existió como fenómeno salvo ahora que tiene como un reconocimiento y viene acompañado de algunas muy buenas películas. Seguramente hubo películas buenas antes pero nunca se pusieron en un contexto de: "Ah, mira, el cine argentino". Lo que pasa ahora con el Nuevo Cine Argentino da cuenta de un crecimiento, de que hay cosas que va no se hacen y que las películas se hacen con más conciencia. Ahora, bien o mal, se están haciendo películas y se puede hablar de películas. Estamos hablando en otro idioma. [A]

FUERA DEL CINE

MÚSICA LIBROS DVD CINE EN TV DVD



Fría tempestad

Kekexili China/Hong Kong, 2004, 95' DIRIGIDA POR Chuan Lu, CON Duobuji, Zhang Lei, Qi Liang. (LK-Tel)

a historia narrada por Fría tempestad, basada en hechos recientes y reales, es tan particular que merece ser detallada en algunas líneas. En el Tíbet, flanqueado por majestuosas montañas nevadas, existe un inmenso valle conocido como Kekexili; allí habitan algunas especies animales en peligro de extinción, entre ellas el chiru, también conocido como antílope tibetano. Los métodos utilizados por el gobierno chino a la hora de evitar el exterminio de esta especie, valorada particularmente por su preciado pelaje, incluyeron la conformación de varios grupos de vigilantes, las "patrullas de la montaña" -el film se conoce internacionalmente bajo el título Mountain Patrol-, grupos de recios hombres tibetanos con poder de policía que, a falta de mejores perspectivas a futuro u otro empleo estable, recibían una paga razonable por patrullar el territorio y apresar a los cazadores furtivos que pudieran descubrir.

El segundo largometraje de Chuan Lu luego de la despareja El robo (The Missing Gun, 2002), ya comentada en esta misma sección (ver EA 145), es un extraordinario ejemplo de película popular entendida como gran espectáculo y al mismo tiempo se trata de un film extremadamente ambicioso, maduro y complejo, un tipo de cine cada vez menos frecuente. El relato en primera persona del corresponsal enviado a cubrir esta situación para un diario de Pekín va cediendo el lugar a otras voces mientras su presencia, al principio rechazada por los lugareños, va ganando la confianza del cerrado grupo. Como un Lawrence del Tíbet, el periodista pasará de mero observador imparcial, de una sincera turbación por unas costumbres que no puede sino considerar bárbaras, a un estado de plena comprensión del otro que lo llevará a terminar integrando el grupo como uno más. Los peligros unen a las personas y este trayecto de iniciación en los confines de la Tierra tiene todo el sabor de la aventura, pero no entendida como gozoso estado del físico y el espíritu sino como forzosa necesidad. Desde el primer encuentro de la patrulla con un grupo de cazadores, quedan claramente establecidas dos cuestiones. En primer lugar, la línea que divide lo legal de lo ilegal es tan difusa como cambiante, y en tierra de nadie las cuestiones de vida o muerte se dirimen en cuestión de segundos, muy lejos del ambiente jurídico y carcelario. En segundo término, y aquí

descansan algunos de los pasajes más oscuros del film, que la presencia de esos cazadores –que bien podrían formar parte del grupo de vigilantes ya que su extracción social y geográfica es exactamente la misma– es debida no tanto a la codicia y la falta de escrúpulos sino a la temible presencia de la pobreza. Los dos grupos son carne de cañón de fuerzas superiores y todos los involucrados lo saben a la perfección.

Así las cosas, Fría tempestad es una película de aventuras cuya característica más sobresaliente es la sensación de tristeza que transmiten sus imágenes. Con poco tiempo para detenerse en detalles pintorescos y anecdóticos, el film de Chuan Lu -en verdad un nombre para tener en cuenta en el futuro- se abalanza hacia su inevitable resolución, tan seca y lacónica como los personajes que habitan esos inhóspitos parajes. Un par de placas confirman la sospecha de que las patrullas de la montaña ya no existen, reemplazadas quizá por otros métodos menos artesanales, más en sintonía con la nueva China postcomunista. A lo lejos, como en los noventa minutos transcurridos, nuevamente las montañas. Y si bien es cierto que su belleza, realzada por el uso del lente panorámico y un trabajo de fotografía notable, se disfruta doblemente en una pantalla grande, al menos nos queda el consuelo de este límpido transfer digital de un film que pasará completamente desapercibido. Diego Brodersen

Schultze alcanza el blues

Schultze Gets the Blues Alemania, 2003, 114', DIRIGIDA POR Michael Schorr, CON Horst Krause, Harald Warmbrunn, Karl Fred Müller.

Schultze y a dos de sus A amigos del trabajo los jubilan. Sus superiores, o quizá sus compañeros, leen los discursos de ocasión. Los "homenajeados" escuchan en silencio. Se suceden frases hechas, metáforas mineras sobre la vida y grandilocuencias varias. La ceremonia la vemos en plano general, de relativamente lejos, desde un pasillo y a través de un vidrio. La cámara situada allí nos distancia de la ceremonia, de su solemnidad e impostación. Nada de tirarle un primer plano a los jubilados ni a sus compañeros o superiores, y menos poner alguna música de fondo que realce el sentimiento (también Murnau, en La última carcajada, elegía distanciarse de las ceremonias de degradación de las grandes empresas. También él mostraba en plano general y a través de un vidrio cómo al personaje de Jannings su jefe lo relegaba a trabajar en el baño). Cuando los discursos por fin se acaban y Schultze y sus amigos se quedan solos, la cámara entra a la habitación (por corte) y los toma de más cerca. El acercamiento es sutil y, como muchas virtudes de Schultze Gets the Blues, puede pasar desapercibido. Ahora los tres jubilados, sentados en una mesa, miran en silencio el regalo que les otorgó la empresa: una piedra horrible, deforme y verde que se enchufa a la pared y brilla. Cada uno mira su piedra con desconfianza. En un gesto de heroísmo silencioso, el gordo Schultze se levanta y enchufa la suya a la pared. Los tres la miran brillar, en el silencio de la habitación.

Este punto de partida de Schultze Gets the Blues (un personaje al que jubilan) es parecido al de Las confesiones del Sr.



Schorr no está solo. Se hermana con directores como Tsai Ming-liang, Aki Kaurismäki o, para no cruzarse de continente, Martín Rejtman.

Schmidt, esa película de Alexander Payne que crece un poco todos los días. Claro, Schmidt era el Señor Schmidt y Schultze es simplemente Schultze. Léase: a Schmidt lo jubilan de la vicepresidencia de una multinacional y la ceremonia es magnánima; Schultze, en cambio, es sólo un empleaducho más y la ceremonia de despedida se hace en una oficina de la empresa, un poco a las apuradas. Pero a los dos les entregan el certificado de ingreso al territorio de la vejez. Y los dos, desarraigados de su ex rutina, salen a buscar algo que no saben ni sabemos bien qué es. Si el punto de partida es el mismo, el recorrido y sus resultados no. Ni la manera de mostrarlos. No es que Michael Schorr y Alexander Payne filmen radicalmente distinto. De hecho, filman bastante parecido. Los dos tienen una predilección por el plano fijo, general y largo. Pero los efectos que generan son prácticamente opuestos. En Las confesiones... la cámara y la dirección de arte realzaban con crueldad quirúrgica la mediocridad de los suburbios estadounidenses. La distancia entre espectador y personajes era doble. En primer lugar, la cámara estaba lejos. En segundo, el director y los espectadores compartían información que los personajes no tenían. La doble distancia resultaba, entonces, reflexiva, crítica, incómoda y/o cínica, según el

momento y el espectador. La distancia de Schorr opera al revés. El alemán filma lo que Serge Daney llamó, a propósito de Wenders y *París, Texas,* "la emoción en plano general".

Pero Schorr no está solo. Se hermana con directores como Tsai Ming-liang, Aki Kaurismäki o, para no cruzarse de continente, Martín Rejtman. Por ejemplo, el barquito de Schultze y un barcote mastodóntico comparten el río Mississippi (y el encuadre) con la misma elegante elocuencia con la que el Renaut 12 destartalado de Vicentico compartía el encuadre con el Renault 12 pistero en Los guantes mágicos. El uso del color (mezcla de grises con colores primarios) recuerda a Kaurismäki. Algunas escenas resueltas en un solo plano remiten al cine de Tsai. ¿Y qué? Al fin y al cabo, Schultze... es un exponente más (uno excelente, por cierto) de un cine que se está haciendo en la actualidad. Que esto no se malinterprete. Estos directores no son todos iguales. El optimismo triste de Kaurismäki no es igual a la neutralidad asexual de Rejtman ni a la radicalidad de Tsai. Son búsquedas diferentes, pero parten de un lugar parecido. Además, los cuatro comparten una cualidad que no sabría muy bien cómo describir o justificar, pero que intuyo fuertemente: sus películas terminan de completarse en el espectador. Ezequiel Schmoller





Una nueva vida
The Beautiful Country
Estados Unidos/Noruega, 2004,
128', DIRIGIDA POR Hans Petter
Moland, CON Damien Nguyen, Ling
Bai, Nick Nolte, Tim Roth, (LK-Tel)

ada más natural que la coproducción internacional: se cuentan por docenas los films de realizadores argentinos que recurren a la ayuda de aportes franceses, holandeses, norteamericanos, españoles, etc. Lo llamativo de Una nueva vida es que se trata de un provecto noruego, cofinanciado por una productora norteamericana, y rodado en parte en Vietnam, en diversos idiomas orientales subtitulados al inglés. La historia transcurre a comienzos de los 90 y tiene como protagonista a un joven engendrado en las postrimerías del conflicto bélico que asoló la zona. De madre vietnamita y padre americano -un G.I., claro-, marcado por esa falta de identidad típica del half breed, diversas circunstancias lo llevarán a "hacerse la América" en busca de su progenitor, acompañado por su hermano y una bella muchacha que anda en las malas (genial Ling Bai, la cocinera de Dumplings). Dividido en seis segmentos muy marcados -la vida rural antes del viaje, el entretiempo en Saigón, la detención en un campo de prisioneros malayo, la larga travesía en barco, la llegada a Estados Unidos y el reencuentro con el padre- el film no logra nunca escapar de lo previsible y lo obvio, marcando tarjeta en cada uno de los departamentos del buen (mal) guión dramático al uso, golpes bajos incluidos. El mejor tramo es claramente el último, con un Nick Nolte ciego y taciturno, en el que la brocha gorda que venía golpeando al espectador es reemplazada mágicamente (y muy tarde) por una marcada sutileza en el manejo de las situaciones. Película extraña Una nueva vida. Diego Brodersen



Todos los hombres del presidente

All the Presidents Men Estados Unidos, 1976, 135' DIRIGIDA POR Alan Pakula CON Dustin Hoffman, Robert Redford. (AVH)

l problema que tiene *Todos* E los hombres..., del fallecido Alan Pakula, no es su tema por demás interesante la historia de los dos periodistas que investigaron el caso Watergate, sino el tratamiento moroso y superficial que el realizador le otorga, más dispuesto a reproducir de la manera más fiel posible una sucesión de hechos reales que a reflexionar sobre ellos. Sin embargo esta edición especial de dos discos del film se vuelve levemente recomendable por tener la extraña particularidad de que algunos de sus extras son bastante superiores a la película que presentan. Dos de los cinco documentales que acompañan al film sirven de ejemplo. Uno sobre Bernstein y Woodward, los dos periodistas que desataron la tan célebre (y celebrada) polémica que acusaba al gobierno de espía y corrupto; y el otro sobre "Garganta profunda" (la fuente principal y, hasta hace un año, anónima de los dos cronistas), que cuenta con los testimonios de diferentes comunicadores sociales -incluyendo a Bernstein y Williams- y reflexiona de una manera mucho más profunda que la propia película no solamente sobre el caso Watergate sino acerca de su influencia tanto política como periodística. Los otros extras (dos makingoff de la película, uno hecho en los 70, otro en tiempos actuales y una entrevista a Jack Warden realizada para la televisión) no aportan demasiado al film y solamente sirven para que el espectador se sorprenda por lo cruel que ha sido el tiempo con el otrora carilindo Redford.

Hernán Schell



Demencia 13 Dementia 13

Estados Unidos, 1963, 75'

DIRIGIDA POR Francis Ford Coppola,
CON William Campbell, Luana

Anders, Bart Patton. (SBP)

sta *quickie* producida por Corman es uno de los primeros créditos como director de Francis Ford Coppola y está en el Top Ten de películas de terror de Stephen King. No es difícil imaginar, por estas razones, que se enliste como película de culto en más de un libro (por ejemplo, en Cult Horror Films de Welch Everman). Todo esto provoca que Dementia 13 tenga notoriedad y una trivia espesa, pero no hace que se la tome demasiado en serio, más bien se la convierte en una "curiosidad" para cierta clase de cinéfilos, de esos que sólo disfrutan de forma descerebrada de lo berreta, como cuando la sombra del micrófono cruza la cara de un actor. Y, sí, eso pasa en esta película de Coppola, pero Dementia 13 trasciende su calidad de ocurrencia apurada con fines de explotación, para ser inclasificable y original a partir de una inestabilidad forjada con talento. Antes de ser elegantísimo y preciso y entregarse a un cine operístico, Coppola se ubicó en un terror desequilibrado entre el estilo estadounidense y el europeo, entre un whodunit clásico y un horror gótico desatado. Este relato de la familia Haloran en una mansión irlandesa contiene personajes ridículos y creíbles, imágenes sugestivas y escenas viscerales, que recrean constantemente la trama y el estilo. Por momentos, Coppola celebra, como en sus mejores películas, la vitalidad de reinventar el horror del mundo desde una cámara de cine. Diego Trerotola



Terminator 2: El juicio final Terminator 2: Judgement Day Estados Unidos, 1991, 152', DIRIGIDA por James Cameron, CON Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, (Gativideo)

n febrero Gativideo lanzó la segunda edición local de Terminator 2. Esta tiene el director's cut del film, con 16 minutos más de metraje que aportan muy poco pero sirven como curiosidad. Remasterizada de manera milimétrica, tiene excelente calidad de imagen y sonido. Pero una película como T2 pide a gritos una edición súper especial llena de extras, algo de lo que esta carece. Sólo hay un documentalito de 7 minutos que no le llega ni a los talones al comentario de audio a cargo de Cameron y el coguionista William Wisher, que sí aparece en el Terminator 2 - Extreme DVD lanzado en Estados Unidos (si uno lo pide por Internet, le va a salir un poco menos que la edición local, que está alrededor de los 55 pesos). También hay que aclarar que en el disco 2 del Extreme DVD hay una versión en alta definición del corte original de la película para ver en la computadora, pero quienes vivimos fuera de Estados Unidos y Canadá no vamos a poder verlo, ya que, al intentarlo, el programa se conecta a Internet para bajar la licencia de reproducción, pero nos bloquea el acceso por estar fuera de esa zona. Afortunadamente, en el disco 1 de sí podemos ver el corte original -aunque no en alta definición- en cualquier reproductor de DVD, ya que aparece como easter egg (material oculto). Con sólo buscar "easter eggs Extreme DVD" en el Google van a saber cómo acceder a él. En cuanto a la edición local, vale la pena si uno la quiere alquilar. Pero si se la quiere tener para siempre, es preferible comprar la extranjera. **Juan Pablo Martínez**



(ESTÁ EN EL ACTORS STUDIO)



estreno temporada 2006 martes 22:00 hs

Sólo er

Film&arts

www.filmandarts.tv

James Lipton continúa revelando los secretos de las estrellas. Desde el Actors Studio.

QUEMEALQUILO

por Juan P. Martínez

Top Gun Estados Unidos, 1986, 109'

DIRIGIDA POR Tony Scott (AVH)

Luego de una edición de cuarta que contenía sólo la película en una copia que dejaba mucho que desear, por fin se lanza la edición especial de este clásico ochentoso dirigido por el erróneamente catalogado como "el hermano malo de los Scott", ya que es todo lo contrario. Esta edición de dos discos viene con un comentario de audio, un documental de :147 minutos! v cuatro videoclips de canciones de la película, entre ellas "Take My Breath Away" de Berlin y aquel estallido de Arena Rock llamado "Danger Zone" de Cheap Trick, ambas producidas, como el resto de las canciones del soundtrack, por Giorgio Moroder.

Phenomena Italia, 1985, 110' DIRIGIDA POR

Dario Argento (SBP)

Nuevamente, estamos ante otro título del catálogo de la empresa americana Anchor Bay, pero como pasa con muchos de los films que lanza SBP y pertenecen a esa editora, aquí está solamente la película; no contiene ninguno de los muchos extras que sí aparecen en la otra edición. Igualmente, la de Anchor Bay está discontinuada, y es la primera vez que podemos ver esta película en su versión original, ya que su edición local en VHS, que llevaba el título alternativo Creepers, duraba 25 minutos menos. Y una cosa más, señores de SBP: paren de poner información incorrecta en las contratapas de los DVD: esta no es una versión Full Screen sino Widescreen.

Volver al futuro: la trilogía

Estados Unidos. 1985, 1989 y 1990, 111', 108' y 118' DIRIGIDA POR

Robert Zemeckis (AVH)

Otra vez información incorrecta en la contratapa: dice que las películas están en Full Screen, cuando en realidad están en Widescreen. Esta edición es una pequeña expansión de la anterior de tres discos: aquí hay un cuarto disco, aunque en realidad el material nuevo es ínfimo, ya que mucho de lo que aparece en este disco estaba en la edición anterior. Igualmente se extraña que hasta ahora no se hayan incluido entre los extras las escenas de la primera película, con Eric Stoltz haciendo de Marty McFly, quien fue reemplazado "porque no daba con el papel". Zemeckis había prometido incluirlas cuando la saga saliera en DVD, pero ni noticias.

E.T., el extraterrestre FT

The Extraterrestrial Estados Unidos. 1982, 115'

DIRIGIDA POR

Steven Spielberg (AVH)

Hace poco, para acompañar la nueva edición especial de Tiburón, volvió a ser lanzado el DVD de este clásico de Steven Spielberg, Lamentable, porque es exactamente la misma edición que salió en 2002, sólo que, en lugar de contener -al igual que la edición americana- la versión original del film y la remasterizada en ese año, sólo trae esta última. Spielberg, al contrario de George Lucas, de cuyas películas solamente tenemos acceso a las "nuevas versiones", nos dio la oportunidad de verla tal como la recordamos, pero a AVH esto no le pareció necesario. Una verdadera lástima.

MECOMPRO

por Diego Brodersen

or primera vez en esta sección recomendamos una edición digital sin subtítulos en español. Es que se trata de un film único que difícilmente sea accesible de otra manera, al menos por el momento. Para todos aquellos que manejen el idioma inglés en forma escrita y se consideren amantes del cine japonés clásico, el lanzamiento en el Reino Unido de Humanity and Paper Ballons (1937), del realizador Sadao Yamanaka, merece celebrarse con pitos, matracas y, por supuesto, muchos globos. Yamanaka formó parte de la misma generación de Ozu, Mizoguchi y Naruse, pero su muerte temprana en 1938, en

plena contienda bélica con sus vecinos los chinos, terminó súbitamente con una carrera que va sumaba veinte títulos. De esas casi dos docenas de films, sólo tres han sobrevivido a la fecha, y a juzgar por el nivel de perfección narrativo de Humanity... -un jidaigeki de ley con franco contenido social y humanístico, cuya historia sobre un samurai venido a menos se inclina claramente a favor de las reformas democráticas-, se trata de una de las pérdidas cinematográficas más lamentables de la historia del cine nipón. Se consigue en tiendas on-line británicas (amazon.co.uk, sendit.com) a unas 15 libras más gastos de envío. Enjoy! [A]

MEBAJO

por Leonardo M. D'Espósito

o estuve ahí, ahí con mi banda de hermanos, en la primera línea de combate. Yo vi al General Walt dirigir las operaciones. Era nuestra misión acabar con el demonio alemán y los pérfidos nipones. Allí estábamos, a brazo partido, cada uno en lo suvo defendiendo lo nuestro. En poses incómodas, ante la amenaza de un ataque inminente, seguíamos con la operación secreta. No era como ahora, no señor: todo a mano, a lápiz partido, a veces pintando con el bigote de algún compañero caído sobre el tablero de dibujo. ¡Qué tiempos!

Y después nuestro trabajo, Victory Through Air Power, quedó en el olvido, sólo visto por algunas personas en ese triste y duro 1942. Walt ascendió y nosotros nos enfrentamos a los fríos cheques de invierno: habíamos dibujado cómo vencer al eje, y lo vencimos por la estrellada con barritas.

Hoy una nueva generación verá por qué fuimos los sacrificados. Sólo buscar lo que hizo Disney on the Front Lines y registrarlo en la memoria obstinada del mulo. E, sí, ese mulo, el de Internet, tierra de la libertad y hogar del valiente. [A]

CINE EN TV

Los sonidos del silencio

o son muchas las oportuni-dades que se tienen –ya sea por desinterés de los programadores o porque se supone que no tendrán mucha repercusión en el público- de ver películas mudas en el cable pero, sin embargo, hay que decir que el canal Retro exhibe mes a mes diversos títulos que están entre los más importantes de ese período de la historia del cine. Es así que allí, entre otras cosas, se pudo ver, por ejemplo, un completísimo ciclo dedicado a Buster Keaton, ya recomendado en esta sección. Durante el mes de abril, todos los sábados a las 10 de la mañana (puede ser una buena alternativa al fútbol inglés, con ese campeonato casi definido) se provectarán cinco títulos que -aun con su disparidad de valores- son referentes indiscutibles de esa etapa del cine. Hay que aclarar que es posible que alguno de ellos ya se haya proyectado cuando esta revista salga a la calle, pero como normalmente los films se repiten, seguramente habrá alguna nueva ocasión de verlo(s). Las películas a exhibirse serán las siguientes:

Es imposible presuponer qué hubiera pasado con la carrera de Lon Chaney en el cine sonoro (realizó en ese terreno una sola película, remake de un exitoso film mudo, antes de su prematura muerte en 1930), pero es indudable que fue uno de los actores fundamentales del período silente, ya que logró caracterizaciones que aún hoy figuran como de las más impresionantes de la historia del cine. El jorobado de Notre

Dame, 1923, de Wallace Worsley, primera adaptación de una novela de Víctor Hugo que luego conocería varias versiones, fue el primer trabajo de gran presupuesto del actor y el título que lo lanzó a la consideración mundial luego de una carrera ya bastante prolongada. Con una monumental reconstrucción de época y numerosos extras, el film sufre por la rutinaria e impersonal dirección de Worsley, pero la presencia de Chaney, en una de sus composiciones más recordadas, compensa esas debilidades.

Conocido principalmente por sus monumentales El nacimiento de una nación e Intolerancia, dos títulos enormemente influventes, la carrera de David W. Griffith recorrió, sin embargo, otros caminos y en el terreno del melodrama contenido e intimista, Pimpollos rotos, 1919, se lleva las palmas. Film que el director realizó para contrarrestar las acusaciones de racismo dirigidas a su obra, narra con un poderoso aliento lírico la dolorosa historia de amor entre una muchacha sometida a un padre que la brutaliza y un tímido y retraído florista chino. Hay pocas actuaciones en la historia del cine que son absolutamente inolvidables: la de Lillian Gish en esta película es una de ellas.

Hay una frase de Serge Daney que define perfectamente la situación de la crítica frente a este director: "Será difícil desembarazarnos de Cecil B. De Mille". Rey de Reyes, 1927, es una perfecta muestra del cine de este realizador, esto es, una historia bíblica importante, enormes desplazamientos de masas, preocupación

Cine mudo

El jorobado de Notre Dame

1923, de Wallace Worsley 1/4, 10 hs.

Pimpollos rotos

1919, de David W. Griffith 8/4, 10 hs.

Rev de Reves

1927, de Cecil B. De Mille 15/4, 10 hs.

Metrópolis

1927, de Fritz Lang 22/4, 10 hs.



El acorazado Potemkin 1925, de Sergei Eisenstein

29/4, 10 hs.

por el espectáculo y la taquilla antes que por el arte. Sin embargo, hay casi siempre elementos originales -muchas veces cercanos al kitsch- en sus películas, como en este caso la utilización de un primitivo technicolor cuando Cristo se eleva al cielo. La secuencia de la muerte en la cruz, paralela a una monumental tormenta que literalmente devora a gran cantidad de personas, es memorable.

Mucho se discute acerca de cuál período es más importante en la

filmografía de Fritz Lang, si el alemán signado en lo visual por el expresionismo o la más austera etapa americana (personalmente prefiero esta), en la que sus preocupaciones temáticas y estilísticas se expresan a través de diversos géneros. Metrópolis, 1927, es uno de los títulos principales del tramo mudo de su carrera. Con guión de Thea von Harbou, entonces esposa del realizador y luego funcionaria nazi, la película tiene un planteo argumental tan ingenuo como reaccionario, basado en una simplista conciliación de clases sociales, pero es en el terreno visual y arquitectónico donde la película despliega todo su esplendor, con imponentes escenas de masas v escenografías que recogen tanto elementos del expresionismo como del art déco.

La obra de Sergei Eisenstein es una de las más influyentes a través de los años, sobre todo en lo que hace a la composición visual dentro del cuadro y al montaje (no tanto respecto de la narración y la puesta en escena). Si bien El acorazado Potemkin, 1925, es posiblemente su obra más famosa, casi todos los elementos que aparecen sistematizados en esta película ya podían visualizarse en su primer largometraje (La huelga, 1924). El acorazado... está inspirada en diversos sucesos reales y es una inflamada epopeya revolucionaria en la que el director aplica todas sus teorías y además cuenta con una de las escenas más famosas de la historia del cine: la matanza de civiles en las escalinatas de Odessa a manos de las tropas zaristas que bajan los escalones disparando implacablemente. Jorge García

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



NEW

CINE CLASICO Y DE **AUTOR**

MÁS DE 9.000 TÍTU-LOS ALQUILER / VENTA

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

O'HIGGINS 2172 T CAPITAL FEDERAL TEL.: 4784-0820

CINE EN TV

Titanes en la pantalla

l boxeo fue desde los tem-pranos años del cine fuente de inspiración para numerosas historias que dieron lugar tanto a productos comerciales al servicio de la estrella de turno (vg. la saga de Rocky) como a miradas críticas sobre los entretelones de esa actividad, tan ligada a éxitos fulgurantes como a caídas estrepitosas y en las que sus protagonistas se ven en muchas ocasiones envueltos en sucesos que los superan y provocan (para bien o para mal) modificaciones en sus vidas. Es posible, a pesar de lo dicho, que no hayan sido tantos en la historia del cine los títulos valiosos centrados en esta actividad, pero sí hay los suficientes como para se lo considere una suerte de subgénero. Resulta entonces por demás atractiva la retrospectiva que el canal Retro dedicará a películas que tienen al boxeo como eje de sus historias. Seguramente los cinéfilos puntillosos (entre los que me cuento) lamentarán la ausencia de algunos films fundamentales en ese terreno (v me estoy acordando de El luchador, de Robert Wise, con su riguroso tratamiento en tiempo real del drama del protagonista -un, como siempre, genial Robert Ryan-; Cuerpo y alma, de Robert Rossen, con John Garfield y otros posteriores black-listed, como el en ese momento guionista del film Abraham Polonsky, una corrosiva mirada sobre el auge y caída de un pugilista y, a la vez, un ácido retrato de la sociedad capitalista; o Gatica, el mono, uno de los films importantes de Leonardo Favio, en el que la dimensión política del relato corre a la par de la humana) o de títulos decorosos regularmente vistos en el cable como El triunfador, de Mark Robson. Pero dejemos las quejas a un lado y centrémonos en reseñar los títulos a exhibir que hay entre ellos varios muy buenos: Toro salvaje, 1980, uno de los

Box en TV por Retro



Toro salvaje 1980, de Martin Scorsese 9/4, 18 hs.

La caída de un ídolo 1956, de Mark Robson 10/4, 15.30 hs.

Réquiem por un peso pesado 1962, de Ralph Nelson

El número uno

17/4, 15.30 hs.

1967, de Tom Gries 17/4, 22 hs.; 23/4, 18 hs.

10/4, 22 hs.; 16/4, 18 hs.;

El boxeador

1926, de Buster Keaton 17/4, 23.50 hs.

El peleador callejero

1975, de Walter Hill 24/4, 22 hs.: 30/4, 18 hs.

Ciudad dorada

1972, de John Huston 24/4, 23.40 hs. films esenciales, no sólo de Martin Scorsese, sino del cine de la década del 80, inspirado en la figura de Jake La Motta, un fajador ítalo-yanqui que protagonizara memorables peleas con el impar Ray "Sugar" Robinson y que terminara, ya gordo y envejecido, como animador de un nightclub. Rodada en blanco y negro (la iluminación de Michael Chapman es extraordinaria), como todas las grandes películas excede sus premisas argumentales para convertirse en un vigoroso retrato de una época y de un medio social. Las actuaciones de De Niro y Joe Pesci son simplemente fantásticas y la tensión interna y el crescendo dentro del cuadro que consiguen en las escenas que comparten, en las que conversan, gritan, discuten o pelean es inolvidable. Un must absoluto

La caída de un ídolo, 1956, de Mark Robson, dizque inspirada en Luis Ángel Firpo, nuestro Toro Salvaje de las Pampas (el protagonista se llama Toro Moreno), tiene como atractivo adicional la de ser el último trabajo de Humphrey Bogart, antes de su prematura muerte, interpretando a un periodista que oscila entre sus códigos morales y la tentación por el dinero. Un trabajo decoroso, aunque algo plano, sobre la utilización de un fortachón ingenuo por parte de un grupo de mafiosos y una muy buena interpretación de Bogie.

Réquiem por un peso pesado, 1962, de Ralph Nelson, con guión de Rod Serling, el creador de la serie Dimensión desconocida, adaptando su propio trabajo original para televisión, y centrado en la figura de un boxeador con una larguísima carrera, al que los médicos le aconsejan no pelear más, aunque su inescrupuloso manager está dispuesto a sacarle el jugo hasta último momento, así sea como combatiente de lucha libre. Algunos buenos momentos,

algo discursiva y lastrada por un inverosímil romance del protagonista con una trabajadora social.

El número uno, 1967, de Tom Gries, una suerte de biopic sobre Cassius Clay interpretado por él mismo, que desaprovecha un material interesante para convertirse en un trabajo al servicio del narcisismo del protagonista.

El boxeador, 1926, de Buster Keaton, en la que el genial cómico interpreta a un joven rico y hastiado de la vida que, para conquistar el corazón de una muchacha perteneciente a una ruda familia campesina, se hace pasar por un duro boxeador con los resultados previsibles. Un film no demasiado visto del gran Buster, con varios grandes momentos.

El peleador callejero, 1975, la ópera prima de Walter Hill ambientada en los años de la Depresión en New Orleans, en la que Charles Bronson -en uno de sus mejores papelesinterpreta a un hombre solitario y taciturno que se gana la vida peleando a mano limpia en las calles por dinero. El trío que componen con su arrogante y jactancioso manager y un escritor fracasado que actúa como segundo es inolvidable, en un relato ascético y contenido que está entre las mejores películas del director.

Finalmente, Ciudad dorada, 1972, de John Huston, es una de las grandes películas del realizador, una historia de boxeadores fracasados –no importa si están en el principio o el final de sus carreras—ambientada en bares miserables y sórdidos gimnasios con una galería memorable de personajes, entre los que destaca Susan Tyrrell, como la borracha y reventada amante del protagonista. Otra película para no perderse.

Jorge García

DISPAREN

EL AMANTE

SOBRE

ESCRÍBANOS A Lavalle 1928 C1051ABD, Buenos Aires Argentina

POR E-MAIL amantecine@interlink.com.ar

POR FAX (011) 4952-1554

Estimados Amantes:

Esta comunicación es sólo para felicitarlos por el informe sobre el cine de los 80 y para sumarme a la reivindicación que hizo Castagna de ese maravilloso personaje secundario de Aliens 2: la "cameroniana" soldado Vázquez. Esa mujer musculosa y poco femenina moría junto a su capitán, al que poco estimaba y con el que reñía continuamente, agarrados de la mano, mientras hacían explotar una granada para evitar el avance alienígena. De esta manera, el inepto capitán y la diosa Vázquez se sacrificaban para permitir que sus compañeros se salven. Creo que su muerte me dolió más que si hubiera muerto la Weaver, juro que no exagero. Que Castagna mencionase esta muerte poco recordada por la mayoría, me provocó mucha emoción. Muchos saludos.

PABLO BOURGAREL

Sobre la crítica a **Match Point** en el newsletter de *EA*

Fui uno de los primeros en escribir en contra de la crítica de JPF, y no por algún tipo de cuestión personal: creo que ha hecho críticas muy buenas, más allá de que haya coincidido con mi opinión o no (ejemplos: Moulin Rouge! o Clean). No coincido con la popular teoría de que el crítico es un cineasta frustrado como cita alguno de los lectores, básicamente porque si yo pensara eso, no leería una crítica (con el mismo criterio podría decirse que cualquier lector que escribe, es un escritor frustrado). Deben existir por supuesto cineastas frustrados en la crítica, así como también existen y existieron críticos-cineastas y críticos "a secas". Pero criticar una crítica (valga la redundancia) a partir de esa teoría, es tan simplista e infantil como algunos de los párrafos de la crítica de JPF. Pero tampoco vale la teoría de que "loco, es su opinión, ¿cuál hay?", porque entonces todos seríamos críticos de cine (o de cualquier otro arte). Todos podemos emitir nuestra opinión, pero para ser crítico hace falta algo más. Para empezar, un poco más de rigor en lo que uno escribe. No basta con realizar afirmaciones (ingeniosas o no) sobre una película. Si se realiza una afirmación y un cuestionamiento, tiene que haber un porqué, una justificación de dicha apreciación, por-

ple capricho. Voy a citar la crítica de JPF: "armada no a base de planos o escenas o secuencias (sí, hay planos, secuencias y todo eso, pero parecen extraídos de la biblioteca de planos, escenas y secuencias...)". Esta afirmación no dice nada y podría ser aplicable a cualquier película, por lo arbitraria. Porque ¿cuál sería el criterio para realizar dicha afirmación? Como no aparece en la crítica, tengo que tomarlo como un simple capricho de quien escribe. Y creo que ahí radica la molestia de algunos de los lectores (entre los que me incluyo). Otro ejemplo: los diálogos que son dichos con "omnipresente solemnidad". ¿Es cuestionable la solemnidad en los diálogos? ¿Es cuestionable la solemnidad en general? Si es así, habría que cuestionar el cine de numerosos cineastas mucho más consagrados que Woody Allen: Bergman y Antonioni, por citar dos ejemplos. ¿Por qué la solemnidad es negativa en esta película y no en otras consideradas "obras maestras"? Siguiendo la lógica del párrafo final de la crítica, sería mucho menos "fino" v elegante ponerle un 1 a una película de estos directores, si de cuestionar solemnidades se trata. Otro ejemplo: los diálogos que no cargan con más de un 0,00001% (me falta algún cero para ser tan ingenioso creo, ¡te imagino contando los ceros, Javier!) de su sentido explícito. Me pregunto en cuántas películas de Woody Allen había sutilezas en los diálogos y los personajes decían algo más de lo que querían decir explícitamente. Si hay una característica del cine de WA, es la mayor importancia que les otorga a los diálogos por sobre la puesta en escena. Nuevamente, ¿esto es cuestionable? ¿O será una de sus marcas "autorales" (entre comillas por lo desgastado del término acuñado por Bazin y tan defendido por El Amante). Yo prefiero otro tipo de cine, que es lo opuesto a esto (ejemplo, Hierro 3), pero no puedo pretender que una película de WA tenga una puesta en escena original y virtuosa ni que toda la información no se pase a través de los diálogos. Quizá mi memoria falla o mi conocimiento de la obra de WA es insuficiente, pero no recuerdo ninguna película suya que esté

exenta de estas características. Si

que sino se convierte en un sim-

la explicitud de los diálogos es cuestionable, cuestionemos entonces todo el cine que tenga estas características.

Creo que de esto se trata la crítica. Realizar una crítica es a la vez una defensa o cuestionamiento sobre un determinado tipo de cine. Entonces sería interesante que JPF realice una definición un poco más seria del término cine "choronga" (aunque el término no suene demasiado serio) y que no sólo se refiera a películas fácilmente criticables y a directores consagrados pero en evidente decadencia, como es el caso de WA desde hace varios años. Asimismo, sería interesante que los críticos de El Amante (¿todos?, ¿algunos?) participen de la polémica. Sobre Brokeback Mountain. No entiendo cómo muchos gays la consideran una obra representativa. El hecho de que dos hombres cojan, no quiere decir que sea una película gay y, mucho menos, militante. Más bien, en este caso, diría todo lo contrario: ¿nadie se detiene a ver la evidente homofobia de la misma? Justamente, es lo más políticamente correcta posible como para no molestar ni ofender a nadie (macho, machista, homofóbico, gay, mujeres, etc.). ¿Por qué? Porque es la historia de dos tipos que cogen entre sí (y cada uno adopta su "rol" gay correspondiente) y, sin embargo, ¡nunca se consideran homosexuales! Nada más tranquilizador e hipócrita que eran "sólo dos hombres que se amaban". Saludos,

MARTÍN RODRÍGUEZ

Los 80: hermoso cine, hermosos mundos, hermosos recuerdos

Los 80, mis comienzos como espectador. Mis primeras emociones, decepciones, miedos y disfrutes. Recuerdo haber presenciado mi primer film en un "videobar" de Valeria del Mar (perdón por la rima fácil de hiphop...). En ese entonces tenía tan sólo cinco años y contemplé junto a mis padres las primeras escenas de El Imperio contraataca (imperio al que atacaría años más tarde en búsqueda de sus dos restantes partes). A mediados de la década en cuestión ya consumía altas dosis de imágenes y sonidos. De ahí en adelan-

te no paré: fue cine v magia, mundos de fantasía y criaturas irreales que aún hoy visitan mi mente. Recuerdo ir al cine v esconderme tras las butacas al ver Gremlins (Rayita era muy heavy en ese film); disfrutar con Time Bandits (en especial, con sus planos generales que describían esos espacios tan fantásticos): emocionarme con Indiana Iones: v ver a mi abuela llorar con E.T. (en ese entonces, a mí me agradaba la imagen del alienígena y esos primeros planos de su interestelar rostro, lo que hacía que prácticamente no prestara atención al relato y sus consecuencias). Pero, con el correr de los años, llegaría un nuevo invitado, portador del "cine casero": la VHS. A partir de ese instante de gloria, con mi familia, y en especial mi primo, nos dedicábamos a asaltar cualquier videoclub hasta dejarlos sin un casete (el oro codiciado por entonces). Allí comenzó otra historia: empecé a consumir un cine lejano, prohibido, uno que no creía posible. Escapaba del control de mis padres y utilizando la video importada que mi viejo había traído a casa en uno de sus viajes (una tremenda Panasonic que todavía hoy conservo), le daba al remoto como nunca. Lo que siguió fue odiar a Cronenberg por la impresión inyectada en mis pupilas por su film Scanners (y esa impactante imagen de... bueno... ustedes ya saben... algo que explota en plano medio mientras se dirige a cámara). Observar Muchacho Lobo y caer en una especie de "bananismo" (un "ismo" de la época) viendo a tan cool perso-

naje actuar. Presenciar Volver al futuro v empezar a decir: "Este Michael Fox la tiene clara, es mi ídolo". Ver los Goonies y después formar una pandilla con mis amigos cercanos para explorar casas abandonadas. Sentir (quizá por primera vez) una fuerte sensación de pérdida al ver El imperio del Sol. Contemplar algo sin entenderlo demasiado como La serpiente y el arco iris de Craven y admirar a ese animal protagonista de las deshumanizadas (en muchos sentidos) aventuras de Los ojos del Gato. También estaban aquellos films que, además de mirarlos, digamos que los "bailaba" y "cantaba" (¿confundidos?). Y sí: Una chica al rojo vivo, Mannequin y Dirty Dancing perduraron en mi mente más por sus temas musicales que por su narración en imágenes (aunque la imagen de Kelly Lebrock bailando mientras suena el tema de Wonder es la principal culpable de mi primer amor imposible). La verdad es que en ese pandemónium de imágenes, sonidos y música siempre supe rescatar los momentos en los cuales me sentaba con mi familia y amigos, compartiendo emociones para luego referirnos a lo visto en la pantalla una y otra vez. Nos unía el cine y sus mundos. Y nos regalaba sensaciones únicas. Lo que me dio el cine, me da y seguramente me dará, son mundos para explorar, evaluar, disfrutar, querer u odiar. Los 80 me formaron como espectador. El cine de entonces me regaló momentos que no voy a olvidar nunca, y cada vez que vea un film de esa década, recordaré también a aquellos que ya no están conmigo, pero que fueron los que me acercaron a la pantalla para disfrutar de esos mundos tan hermosos. Sí, porque el cine es hermoso: ¿o alguien todavía lo duda? ¡Saludos a todos!

EZEQUIEL VILLARINO

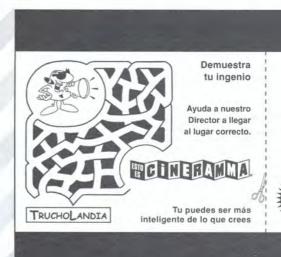
Amigos de El Amante:

Quiero compartir con ustedes algunos recuerdos de los 80, y de un poco antes, también. Gracias a mi abuelo, empecé a ir al cine desde chica. No me llevaba a ver Bambi ni Fantasía, sino las que a él le gustaban: las de cowboys. indios y tiros. Cuando tenía 11 años, me llevó a ver El Padrino (que no sé si la habré entendido, pero me fascinó), y a partir de entonces el cine comenzó a gustarme cada vez más. Hasta que en los 80 tuve la oportunidad y el placer de disfrutarlo como nunca antes y como nunca más después. Esos fueron los años en los que, por unos pocos australes, los miércoles a la noche podía ver las películas "raras" del ciclo de Cine Arte del Auditorium de Mar del Plata. Los fines de semana a la tarde me gustaba salir sola, sacar la entrada y caminar por la costa hasta la hora de la película. Después, me sentaba a ver lo que yo había elegido, máximo beneficio de ir al cine sin compañía y, por lo tanto, sin necesidad de acuerdo previo con nadie. Claro que también el sábado a la noche iba al cine con mi novio. Además de las tan famosas Scarface, Enamorándose, Terminator, las de Indiana Jones y varias más, vi en aquel tiempo otras películas que me mostraron un universo y un arte para mí totalmente nuevos. La muerte de Mikel, Adelante Brasil, Último tango en París (tras varios años de censura), Zelig y El Baile son algunas de las que recuerdo.

taje hecho por ustedes, que después de ver alguna película le decía a un amigo: "Ayer me pasó una cosa en la vida...". No sé si las películas que vi en los 80 eran buenas o malas, pero lo que es seguro es que fueron importantes, porque me permitieron ver una parte del mundo v de la humanidad que aún desconocía. Después de una adolescencia anestesiada por la educación de los años de la dictadura, aquello era descubrir y sentir otras realidades, y varias veces "me pasó una cosa en la vida" mientras veía una película. Tan profundo, tan intenso puede ser el cine. Eso duró unos años. Después, en el 88, me recibí, me casé y ¿qué hice? Me vine a vivir a San Martín de los Andes. No tenía plata para la videocasetera, había un solo canal de televisión v el único cine existente tenía una programación tan escasa y espantosa que el estreno de Las aventuras de Chatrán fue lo mejor de la década (por supuesto que no me la perdí, tan desesperada estaba...). Por eso los 80 fueron para el cine y yo, tiempos de celebración y de duelo. Después de unos años, la cosa algo mejoró. Me regalaron la video, pusieron un nuevo cine en el que dan dos películas por semana y ahora, con el DVD y el 29 pulgadas, zafo. Pero ya no es lo mismo. Sigo extrañando al cine tanto como el mar. La revista es maravillosa; leerla me hace pensar, disfrutar, reírme mucho y alguna vez, hasta también llorar. Igual que el cine. No se puede pedir más. Les mando un abrazo,

Litto Nebbia cuenta, en el repor-

SILVIA LUPONE





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

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



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

20TH CENTURY FOX PRESENTA UNA PRODUCCION DE K & S FILMS S.A.

RODRIGO DE LA SERNA

EN UNA PELICULA DE ISRAEL ADRIAN CAETANO

CON LA PARTICIPACION ESPECIAL DE PABLO ECHARRI

CROSECA BEUNIA

BASADO EN UNA HISTORIA REAL

120 DIAS 4 JOVENES

UNA OPORTUNIDAD

THE JUNIMARO ROUST TORREFFERMAR THE JUNIMARY TREE

27 DE ABRIL DLO EN CINES







WWWCRONICADEUNAFUGACOM





