EL AMANTE CINE
Nº 168
MAYO
2006

V de Venganza + Se armó la polémica con **El custodio** y con **Misión: Imposible III** + De obviedades: ¿los trailers son cada vez más imbéciles? + FICCO: el Festival de México DF + Angelopoulos en Barcelona

+
EL NIÑO
FIVE
EL SABOR DEL TÉ

Bafici 2006

La mejor cobertura sobre las películas y las discusiones del festival

ARG $ 9,50
URU $ 95
AÑO 15
ISSN 150636
00168
9 770329 260003

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 EL AMANTE** por un único pago de $110.

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

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

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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO.

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN LA ARGENTINA

EL AMANTE CINE Nº168

MAYO 2006

Al fin. Hay tanto que aclarar, advertir y enmendar que no es necesario pensar demasiado el editorial de este número. Claro que habrá que recordar todo aquello de lo que no había que olvidarse.

1. En la ficha técnica de **Crónica de una fuga** (el mes pasado) faltan los nombres, como guionistas, de Julián Loyola y Esteban Student. Disculpas.
2. También en el número pasado, la nota sobre **Reencuentro** (dossier 80) aparece firmada por Ezequiel Schmoller, pero la escribió Juan Pablo Martínez. Es que, claro, como los apellidos son tan parecidos...
3. En el número de marzo (tapa 80), en la tabla de puntajes **El método** recibe un 7 de D'Espósito. Bueno, no, dice D'Espósito que es 4.
4. En la cobertura de Mar del Plata del mes pasado, nos olvidamos de poner que la foto en la que aparece Diego Trerotola junto a Stuart Gordon la tomó Sebastián Freire. Otras disculpas.
5. También olvidamos el copete de la entrevista a Martín Rejtman. El textito decía más o menos así: "Finalmente, aparecieron en DVD las películas de Martín Rejtman. Son las primeras de la colección malba.cine, que promete más ediciones tan lujosas como esta. Más adelante, comentaremos la caja de películas. Por ahora, una entrevista con el realizador".
6. El sabor del té se estrena en proyección DVD y no en fílmico, por eso la cobertura no es mayor.
7. Como Javier Porta Fouz es editor de esta revista y programador del Bafici (y está escribiendo este editorial), quiere aclarar que la parte del Bafici de este número fue planeada, coordinada y editada exclusivamente por Noriega.
8. El mes pasado, el editorial lo escribió Noriega y puso que Porta Fouz era de River (¡!). Mentira, infamia: Porta Fouz es de Argentinos Juniors y tiene cierta aversión por los equipos grandes. Y agrega: Argentinos Juniors ganó la Copa Libertadores antes de que la ganara River.

Director
Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor
Javier Porta Fouz
Asesora periodística
Claudia Acuña
Productora general
Mariela Sexer
Diseño gráfico
Mariana Marx

Colaboraron en este número
Gustavo J. Castagna
Eduardo A. Russo
Jorge García
Alejandro Lingenti
Marcela Gamberini
Diego Brodersen
Leonardo M. D'Espósito
Juan Villegas
Diego Trerotola
Marcelo Panozzo
Eduardo Rojas
Manuel Trancón
Nazareno Brega
Juan P. Martínez
Fabiana Ferraz
Juan Manuel Domínguez
Lilian Laura Ivachow
Milagros Amondaray
Agustín Campero
Federico Karstulovich
Jaime Pena
Marcos Vieytes
Tomás Binder
Ezequiel Schmoller
Marcela Ojea
Agustín Masaedo
Hernán Schell
Guido Segal

Correspondencia a
Lavalle 1928
C1051ABD
Buenos Aires, Argentina
Telefax
(5411) 4952-1554
E-mail
amantecine@interlink.com.ar

En internet
http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de Ediciones Tatanka S.A.

Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización.

Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399

Preimpresión, impresión digital e imprenta
Latingráfica.
Rocamora 4161,
Buenos Aires.
Tel 4867-4777

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

Distribución en el interior
DISA S.A.
Tel. 4304-9377 / 4306-6347

SUMARIO

VIII Bafici
2 Introducción
6 Linda, linda, linda
7 ...y muchas otras películas
16 Entrevista con Homero Cirelli
18 Diarios personales
20 Discusiones sobre el NCA
22 Bill Douglas
23 Roberto Rossellini
24 Peter Watkins

Estrenos
26 El niño
28 Misión: Imposible III
30 El sabor del té
31 Five
32 V de Venganza
33 Alta tensión
Dos por dinero
El verano de Anna
34 Soltero en casa
Sommer
Scary Movie 4
35 El despertar del Diablo
La prueba
Casanova
Siete, número equivocado
Vida salvaje
Enredos de amor
36 Los tuyos, los míos y los nuestros
Arizona Sur
Si sos brujo: una historia de tango

37 De uno a diez

38 La poética del trailer

Dossier Los 80 (tercera parte)
41 Sobre el neoliberalismo espiritual
44 La revolución del videoclip
46 Comedias adolescentes

48 Festival de México DF
50 Entrevista con Gustavo Gamou

52 Theo Angelopoulos

Fuera del cine
54 DVD
58 Cine en TV

59 Desde España
60 Obituario: Richard Fleischer
61 Correo
64 Llego tarde

ハングルについて

LA CAZA DEL JABALÍ AZUL

por
Gustavo Noriega

Ah, qué pesadilla son los festivales. Hacia la quinta jornada de este último Bafici, la mitad de los habitués estaba enferma: resfríos, gripes, dolores de espalda o simplemente malhumor y cansancio. El Bafici trae aparejada una histeria particular. Los organizadores y los críticos actúan como si el destino del cine planetario y la suerte del cine nacional se jugara en esos doce días. ¡El estado del cine! ¡La decadencia del Nuevo Cine Argentino! ¡Faltan obras maestras! Los comentarios apocalípticos recorrieron los pasillos del Hoyts como lo hace el pochoclo en el resto del año. Una octava edición consecutiva mostrando lo mejor del cine que no pasa por los estrenos, a salas llenas, debería naturalizarse y ser tomada simplemente como lo que es: la oportunidad de tener acceso a lo que, fuera del evento, se hace inalcanzable y utópico. Pero la manía evaluacionista marcó esta edición como ninguna otra anterior, examinando con lupa si el festival se había hecho más conservador, si el cine argentino agonizaba y si la decadencia era local o universal.

Se ha dicho una y varias veces que uno de los problemas del Bafici es su falta de influencia en el resto del año, que un documental sobre las condiciones laborales en Tailandia puede ser exhibido a sala llena y, de estrenarse, ser un rotundo fracaso en el Cosmos. Curiosamente, tanto en la era Quintín como en la de Peña, esa

falencia se le adjudicó al festival mismo, como si de él dependiera el destino de la distribución de películas en Argentina. No es difícil darse cuenta de que no es lo mismo exhibir tres veces una película en el marco de un festival que tirarla a la jaula de los leones de los estrenos semanales: las mil personas que desbordan las funciones del Bafici se convierten en salas desoladas a lo largo de una semana. El desafío de articular una continuidad es una empresa posible, que puede ser encarada desde el ámbito privado. Pero si una sala de arte y ensayo en Argentina es un negocio casi seguro, también es cierto que es relativamente chico y no hay empresarios para negocios chicos y de largo plazo en nuestro país. Desde la óptica oficial, el panorama es aun menos alentador.

Así las cosas, el festival cumple con su más acotada misión: mostrar durante un período corto de tiempo que existe un tipo de cine cuyos mecanismos de circulación son diferentes a los de los grandes lanzamientos semanales. En ese sentido, el octavo Bafici cumplió con las expectativas: como siempre, hubo mucho para ver, de lo más variado y, por supuesto, más de lo que un ser humano relativamente normal puede abarcar (volveremos sobre el tema). Pero si efectivamente, como lo viene haciendo año tras año, el Bafici cumplió su cometido esencial, ¿por qué la evaluación y el malhumor? Haciéndonos eco del clima imperante, en *elamante.com* pusimos online una encuesta preguntando si esta edición era mejor, igual o peor que la anterior. Sacando un 18% de personas que opinaron que eran iguales, los que pensaban que era peor superaban a los que decían que había mejorado en una proporción de 2 a 1 (las encuestas cumplían así su subordinado papel de confirmar en números lo que uno intuye). Las razones para que esto suceda son variadas y hasta incluyen la posibilidad de que efectivamente el festival de este año haya sido menos feliz que el anterior, algo que no debería sacarle el sueño a nadie.

Hay también otra posibilidad, que no excluye a la anterior, y es que se haya llegado luego de ocho ediciones (más una cantidad aun mayor de festivales de Mar del Plata, más lo que pudimos ver aquellos que tuvimos la fortuna de viajar) a la pérdida de la inocencia con respecto al cine alternativo. En algún momento esa forma de filmar se nos revela en sus códigos genéricos, en sus reiteraciones, en sus intenciones de complacer expectativas; otras, no las del cine mainstream, más sofisticadas, quizá, pero no por eso menos codificadas. Me pasó con un par de películas alemanas (*Lucy* y *Longing*) y una canadiense (*Les etats nordiques*) a las que no pude calificar de otra manera que productos de la fábrica de hacer cine independiente. No es que sean peores que las del año pasado o que las de hace cinco, simplemente en algún momento el espectador quizá dice: "Esto ya lo vi", y nada vuelve a ser lo mismo. La idea de que se hacen películas "para festivales" remite a eso pero es un poco injusta en lo que hace a la presunción de mala fe: es una forma particular de hacer películas, que puede entrar en un sendero de previsibilidad de la misma manera que lo hace un blockbuster con explosiones y actores multimillonarios.

De esa manera, no es sencillo evaluar la programación. Las experiencias personales son muy parciales ya que un espectador, entregando su tiempo y su salud, no puede ver más que el 10% de lo que se ofrece. Sin embargo, desde mi humilde lugar voy a esbozar una crítica, algo de lo que ya hablamos en el *amante.com*. La abundante y rica oferta de documentales no contó, a diferencia de los años anteriores, con material sobre el conflicto entre Israel y Palestina. Su omisión podría haber sido disimulada, a la espera de su retorno en el año que viene, de no haber sido por la inclusión en la competencia de *Close to Home*, una película israelí que borraba con el codo lo que el festival había escrito sobre el estado del mundo en todas su ediciones anteriores.

La selección de películas argentinas tuvo como siempre su costado polémico. También es difícil evaluarla, no sólo porque se hace imposible verlas a todas, sino porque el universo posible de películas programadas también es inmanejable. Pero aquí hubo un agregado. El festival tuvo la idea de habilitar un espacio para el intercambio de opiniones y a tal efecto publicó un cuadernillo con artículos como punto de partida para las mesas de debate. En otra nota, Agustín Campero analiza la suerte corrida por esas mesas, que comenzaron bien y terminaron insatisfactoriamente. Pero la idea de no limitarse a elegir las películas argentinas seleccionadas sino convertir al Bafici en el escenario de un debate no puede ser más que aplaudida. En ese sentido, *El Amante* participó de una de esas mesas (sin demasiada fortuna) y puso en el site varias de aquellas notas para que puedan ser leídas más allá de los vertiginosos días de abril. La situación del cine argentino, las dificultades de quienes quieren hacer su primera película, la discusión sobre el presente y el futuro, serán temas que la revista seguirá desarrollando en los próximos meses con el rigor de siempre.

Más allá de las volubilidades del lado del espectador y de la variabilidad que el cine tenga para ofrecer año a año, hay una hista

Una octava edición consecutiva mostrando lo mejor del cine que no pasa por los estrenos, a salas llenas, debería naturalizarse y ser tomada simplemente como lo que es: la oportunidad de tener acceso a lo que, fuera del evento, se hace inalcanzable y utópico.

teria casi adolescente en la actitud de esperar constantemente películas "extraordinarias". Lo bueno es que un cine distinto sea puesto al alcance del espectador común. Más allá de que ese desnivel entre las ediciones anteriores y esta última sea real o imaginario, lo cierto es que hubo, como siempre, películas para ver, directores a descubrir. Hubo muchas cosas. ¿Demasiadas?

Allí quizá encontramos algunos de los problemas del festival. Los centenares de títulos que se ofrecen han terminado por convertirse en una carga demasiado grande. Por un lado, estimulando la persecución neurótica de la obra maestra perdida, para el espectador pesa siempre la sospecha de que se está perdiendo otra cosa. Hay un dicho inglés que reza que el pasto siempre brilla más en el jardín del vecino. Los diálogos eran reiterativos: "¿Qué viste?", "*Jabalí azul*, la de Schndfrberg, buenísima". "Ah, no sabía nada de *Jabalí azul*", "Es uno de los 'Focos', Pierre

Schndfrberg, no me digas que no viste nada de Schndfrberg". Y uno ni había escuchado hablar de Schndfrberg. Cada conversación iluminaba una zona del catálogo a la cual no se había llegado y quizá esa zona fuera la que contenía la joya oculta.

Pero el problema de la desmesura en la cantidad de películas no fue sólo para el espectador. Esta vez pareció que el festival demostraba que su capacidad de porte no estaba a la altura de su propia oferta. Como nunca antes, incluso en época de crisis fenomenales, hubo copias que llegaron tarde o no llegaron y problemas en las proyecciones. Se suspendieron funciones porque no andaba el sonido, una película en color aparecía en blanco y negro o los rollos estaban cambiados. No era una catástrofe como en las primeras ediciones de Mar del Plata, pero estaba lejos de la jerarquía organizativa que el festival había logrado alcanzar.

El otro problema que tuvo esta edición fue la sensación de que el festival era rehén de los sponsors. La tanda de anunciantes previa a cada película era de una longitud intolerable. El estilo imperial de *Clarín* hizo lo suyo: los dos comerciales que iban antes de cada película (desarrollando una idea tonta y supuestamente ingeniosa acerca de lo que es el cine independiente) eran particular motivo de irritación. La modalidad invasiva abarcaba el espacio público: unas horrorosas performances en el patio central del Abasto llevaban el mal gusto al extremo de hacer que actores interactúen en forma descomedida con los paseantes del lugar (contamos sólo una de esas experiencias en nuestra cobertura online pero hubo más). La información del festival se demoró hasta el día de la aparición del suplemento especial del diario, lo cual irritó particularmente al resto de la prensa. Más allá de las explicaciones dadas (el cambio de autoridades había demorado la conferencia de prensa), la sensación de que el vínculo de *Clarín* con el festival era abusivo se hizo indisimulable.

En cuanto a los otros textos generados por el festival, la sensación fue ambigua. Si bien el catálogo mostró una marcada mejoría respecto del año pasado, su llegada está siempre sobre el comienzo de la venta de entradas, minimizando justamente el mejor servicio que podría dar. La esperada grilla con horarios y salas apareció impresa aun después de que se pusieran en venta las entradas. Si a eso se le suma una idea de "secreto de Estado" que está manejando el Bafici respecto de la programación (en otros lugares del mundo el site de cada festival va dando información sobre sus películas con una antelación razonable), el cinéfilo cuenta con pocos datos a la hora de armar su agenda. Por su parte, el daily *Sin aliento* volvió a ser una expresión desangelada y triste, con breves y apuradas notas arrinconadas por una multitud de pequeños anuncios.

> Más allá de las volubilidades del lado del espectador y de la variabilidad que el cine tenga para ofrecer año a año, hay una histeria casi adolescente en la actitud de esperar constantemente películas "extraordinarias". Lo bueno es que un cine distinto sea puesto al alcance del espectador común.

Abuso de publicidades, problemas con las proyecciones, fallas en el tiempo y calidad de la información ofrecida: todos estos problemas en realidad son uno solo. Se hace un festival con cuatrocientos títulos (entre largos y cortos) con una estructura organizativa que alcanza para la mitad. Lo exiguo del presupuesto obliga a recostarse en los anunciantes de una manera indecorosa. Al Gobierno de la Ciudad el Bafici le reporta un prestigio resonante y creciente, pero no se ve que esa capitalización sea respaldada adecuadamente por las autoridades. Da la sensación de que, ponga a quien ponga en su conducción, la pasión por el cine del equipo de trabajo del festival tenderá a tapar baches y cubrir las deficiencias de la burocracia. Pero el esquema no puede repetirse infinitamente sin que la jarra comience a resquebrajarse y el agua salga por todas las grietas. El festival puede reducirse a niveles razonables, es verdad, pero también podría ser que el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires apueste de otra manera a un caballo repetidamente ganador y jerarquizarlo desde la preparación previa y el presupuesto.

Una vez más, superados el cansancio y el malhumor, quedaron las películas. La cobertura que ofrecemos da muestra de que, a la larga y comenzando a enumerar títulos que entusiasmaron, las cosas no fueron tan distintas a ediciones anteriores. En las próximas páginas se reseñan varias decenas de películas que nos gustaron especialmente. Las quejas, finalmente, no fueron porque no había mucho que para ver sino por el poco espacio para comentarlas, y que tal o cual película que merecía ser destacada quedaba afuera. El gran descubrimiento de esta edición, la obra inclasificable de Pere Portabella, será cubierta en un dossier especial en el próximo número, acompañando la muestra de sus películas en el Malba. Como sucedió el año pasado, el panorama del cine argentino será tratado aparte, con más calma y reflexión. De todas maneras, varias películas nacionales aparecen en el listado y completa la cobertura una entrevista realizada a Homero, el creador de *Porno*, una de las mejores películas de la muestra, creada al margen de todo sistema de producción conocido.

En un festival que permitió acceder tanto a la obra completa de Abbas Kiarostami como a los míticos trabajos para la televisión de Roberto Rossellini, y donde se descubrió la figura de Pere Portabella, suena un poco irrespetuoso o provocativo terminar una nota de balance hablando de *Linda, linda, linda* y *El taxista ful*. La primera, a la que le dedicamos la tapa, es una comedia pop japonesa, apoyada en la simpatía irresistible de las cuatro protagonistas y el hechizo de una de esas canciones que nos hacen sentir que estar vivo es una cosa bastante buena después de todo. *El taxista ful* es un *buddy-buddy* catalán llevado adelante por un cincuentón desocupado perseguido por la ley y un joven libertario. Son, en algún sentido, películas menores, sin pretensiones de trascender al nivel de los grandes nombres arriba mencionados. Pero son, cada una a su manera, películas rebeldes, contestatarias, que reniegan del estado de las cosas, pero que no por eso pierden la alegría. Son películas que piden por un mundo mejor y que, al hacerlo luminosamente, ya lo mejoran un poco. Lo mismo hicieron con este festival. **[A]**

Las chicas que amaban a The Ramones...

Muy probablemente, **Linda, linda, linda** no sea considerada por casi nadie como la mejor película de este Bafici. Tampoco por nosotros (bueno, tal vez haya alguna excepción). Sin embargo, la corriente de alegría que generó nos hace destacarla. Difícil resistirse al punk de colegio secundario. "Linda, linda... linda, linda, lindaaaaaaaa"

Al comienzo de *Linda, linda, linda* una chica hace un discurso a cámara. Dice algo así: no permitamos que nos digan que ya es momento de crecer y abandonar los sueños de la juventud, al mismo tiempo que hace un sentido llamado a la resistencia. La imagen forma parte de un registro documental del evento estudiantil durante el cual transcurrirá la historia y prefigura a muchas otras de "cine dentro del cine". Sin embargo, la leve comicidad de estos estudiantes sesudamente preocupados por el encuadre, repitiendo una y otra vez la misma toma, habla mucho más acerca del espíritu de la película de lo que parece en primera instancia. Porque, encuadrada o desencuadrada, es evidente que toda la fuerza de ese momento radica en la intensidad de lo que se dice. Lejos de las preocupaciones formales, queda claro desde el inicio que *Linda, linda, linda*, más que problematizar un lenguaje, busca explorar una sensibilidad.

La anécdota que lo hace posible es sencilla. Un grupo de chicas quiere reeditar su banda de rock para tocar en las jornadas de intercambio coreano-japonesas que se desarrollarán en un colegio secundario. El motivo que la desmembró no está del todo claro ni lo estará nunca, no sólo porque el director decide guardar para con sus personajes la misma distancia sigilosa que impone entre ellos, sino porque, después de todo, esa información es irrelevante. Luego de idas y vueltas, más o menos todas irán accediendo a rearmar la banda, aunque la decisión de una de ellas de aferrarse a ese enojo indescifrable llevará a incorporar como cantante a una de las visitantes coreanas. Así, con cuatro integrantes, y The Ramones –que también eran cuatro– como inspiración, el desafío queda planteado: la coreana, que apenas habla japonés, deberá cantar los viejos hits del grupo nipón The Blue Hearts.

El modo en que The Ramones, que supieron cantar cosas tales como "la ironía me parece a mí que es una política antiamericana" o "no quiero que me entierren en el cementerio de animales, no quiero vivir mi vida de nuevo", se insertan en esta película luminosa de chicas apacibles y delicadas, es magistral. Uno de los grandes méritos del film deriva de este contraste. El mundo convulsionado frente al que se paró el punk rock choca contra la armonía, el silencio y el ritmo pausado del colegio japonés, donde todos se tratan con sinceridad y respeto y se despiden con reverencias elegantes. Es imposible imaginar a estas chicas diciendo cosas como "soy una lobotomía adolescente" o "sólo pónganme una silla de ruedas y llévenme al show", aunque corran bajo la lluvia y sorteen los más variados obstáculos, y aunque no queden dudas, por la determinación con la que lo hacen, de que ellas sí vivirían sus vidas mil veces. Pero Tommy, Johnny, Joey y Dee Dee, nihilistas, anarquistas y rebeldes amigos de ruta, que invitaron desde sus letras a las peleas a puño limpio y plasmaron en sus composiciones sencillas la energía y el disgusto de una edad, son aquí algo más que inspiración y llama que arde fuera de campo. Y para sorpresa de las chicas y ovación risueña de los espectadores, están allí en cuerpo y alma. Son parte del sueño, la fiebre y la magia inesperada de una fiesta sorpresa cuando la generosidad del director los pone en plano para que nosotros también podamos contemplarlos y participar así de la alucinada alegría de los personajes.

Comprimidos de furia antisistema devenidos en canción, The Ramones también supieron brillar en *Escuela de rock*. Aunque lo que en la película de Linklater era una indignación hecha consigna, que desde las inocentes voces de los niños incitaba con urgencia a boicotear al jefe, en *Linda, linda, linda* es un llamado melancólico a luchar contra las trampas del tiempo. Esa es la idea que vuelve una y otra vez como un estribillo. Después de todo, y más allá de sus canciones, *Linda, linda, linda* es una película-canción y una canción hecha película. Es una película-canción porque comienza con un ritmo moroso que retrata el aburrimiento y la desazón, y gana fuerza cuando el relato toma carrera y alcanza vuelo. "Aquí estoy, pasándola bien con la banda, ya no soy más una chica solitaria", podrían decir sobre el final parafraseando a sus amigos de Queens. Es también una canción hecha película porque, como los festejados hits de The Blue Hearts, hace un llamado al candor y a la belleza para luchar contra este mundo imbécil. **Marcela Ojea**

PANORAMA - CINE DEL FUTURO

Linda, linda, linda
Japón, 2005, 114'.
DIRECCIÓN Nobuhiro Yamashita
GUIÓN Wakako Miyashita, Kosuke Mukai, Nobuhiro Yamashita
PRODUCCIÓN Yuji Sadari, Hiroyuki Negishi
FOTOGRAFÍA Yoshihiro Ikeuchi
MONTAJE Ryuji Miyajima
DIRECCIÓN DE ARTE Ayako Matsuo
MÚSICA James Iha
INTÉRPRETES Bae Du-na, Jason Gray, Yu Kashii, Aki Maeda, Shiori Sekini, Kohori Fujii, Masahiro Komoto, Takayo Mimura.

... y muchas otras películas

A partir de esta página, unas cuantas de las películas que pasaron por el Bafici, algunas comentadas de a pares, la mayoría individualizada, y luego notas sobre directores y otras yerbas.

RESCATES

Cinéfilos a la intemperie
Argentina, 2006, 98'
DIRIGIDA POR Carlos Oscar García y Alfredo Slavutzky.

Cinéfilos hablando de cine. Un merecido canto a sí mismos entonado por hombres que mentan un pasado en donde se asentaron sus historias personales, sus particulares mitos y manías. Todos sus ayeres confluyen en el cine, el hechizo por el que se hicieron hombres.

Cinefilia como territorio mórbido, convivencia de pasado y porvenir. La película registra esos equilibrios extraños, esa particular forma de vida y saber, ignorada por la cultura oficial, sobreviviente a todas las tempestades del último medio siglo. Algo querrá decir que muchos de los testimoniantes estén muertos o expatriados, o que sostengan sus carreras cinematográficas en un empecinado equilibrio entre dos mundos (Aristarain, Cozarinsky) o que, como los propios García y Slavutzky, demoren veinte años en concretar su película.

Cinefilia como melancolía y conflicto. Pagés y Tarruella dan cuenta de ellos, ejerciendo una y otro sobre sí mismos y con el mundo, aferrándose al cine como efímero territorio de resolución, como improvisado auditorium de su magisterio discreto, desplazado por el destierro o la muerte. También Jorge Acha, uno de los magnéticos ejes del film, una especie de *stand up comedian* aterradoramente lúcido, saludando a futuro a su propia y cercana muerte, poniéndole el cuerpo a la certeza de que el cine y la vida terminan siendo la misma cosa.

Los cinéfilos más viejos (Jorge García) se mezclan con otra generación, la de los (entonces) jóvenes Wolf y Castagna. Intercambian promiscuamente ideas y objetos. El sombrero de Castagna puede ser el mismo, esa especie de rulero, que hoy cubre la cabeza de García. No lo sabremos pero no importa. Puedes dejarte el sombrero puesto, Jorge. Pueden hacerlo todos los sobrevivientes. Los cinéfilos siguen a la intemperie. Aunque ahora haya una película que los cobije. **Eduardo Rojas**

COMPETENCIA INTERNACIONAL

La leyenda del tiempo
España, 2006, 109'
DIRIGIDA POR Isaki Lacuesta.

La leyenda del tiempo fue grabado por Camarón en 1979, y según ese gran cronista del flamenco que es Luis Clemente, el disco "formó un bucle que ayudó a cambiar el concepto de la música flamenca. Lo que se dice, romper moldes: los músicos de rock vieron a partir de entonces el flamenco de otra manera y los gitanos, más conservadores, tenían ya la venia para otras expresiones sin rigidez". Clemente también cuenta que con *La leyenda...* bajaron las ventas del artista, y que los gitanos viejos iban a las disquerías a devolverlo porque, decían, "ese no era Camarón". Sin ánimo alguno de poner a la película de Isaki Lacuesta a la altura del disco (ni más arriba, ni más abajo, ni na' de na'), hay que decir que *La leyenda*-película es el mejor homenaje posible a *La leyenda*-disco, en tanto puede irritar a la peña más conservadora y llevar a más de uno a pedir de regreso el valor de la entrada al grito de "esto no es un homenaje a Camarón", y a la vez es una obra que rompe moldes y abre la puerta a otras expresiones sin rigidez. El film tiene como protagonistas a Isra, un chico de trece años con un aire marcadamente camaroniano, al que el luto por la muerte de su padre le impone no cantar, y a Makiko, una enfermera japonesa que llega a San Fernando, Cádiz, buscando un imposible: aprender a cantar como Camarón. Ambos salieron de un casting y se intuye que hubo allí mucho ensayo, y sin embargo el documento que consigue Lacuesta superponiendo sus historias con el elusivo fantasma de Camarón es de una verdad poderosa y transparente. Esto es así porque hay otra superposición en juego, que deja a la discusión verdadero-falso documental a la altura de una anécdota, y que le brinda a la película una potencia que desarma: la cadencia sin complejos entre lo que se buscaba y lo que se encontró.
Marcelo Panozzo

EN FOCO - EE.UU. UN RECORRIDO INDEPENDIENTE

Rock Hudson's Home Movies
Estados Unidos, 1992, 63'
DIRIGIDA POR Mark Rappaport.

PANORAMA - EN PRIMERA PERSONA

Harold's Home Movies
Estados Unidos, 2004, 64'
DIRIGIDA POR Jason Plourde y Sean West.

Monotemáticas, insistentes, explícitas, estas dos películas hablan de las distintas formas ilegales de representar la propia sexualidad en la cultura estadounidense de décadas pasadas. *Harold's Home Movies* es una colección de momentos robados a la intimidad de una pareja gay de San Francisco desde fines de los 30 hasta los 70, registrados en 8 milímetros pero reservados en el más estricto secreto porque su protagonista, Harold O'Neal, no podía exponer su orientación sexual. Desde las fiestas clandestinas hasta las primeras Marchas del Orgullo Gay en San Francisco, estas películas caseras tienen una frontal visión nostálgica que dibuja el tránsito de la construcción del placer oculto, de las sociedades secretas de una complicidad amorosa, hasta la sociabilización del cuerpo homoerótico. Todo esto, registrado sin ningún tipo de pretensión artística, lo cual eleva la mirada despojada a un nivel de inmediatez que conmueve como la belleza más instantánea e impensada. Cualquier lugar común sobre la imagen homosexual de antes de los 70, y que el documental *The Celluloid Closet* resume a la perfección, es dilapidado por la vitalidad visual de esta película. *Rock Hudson's Home Movies* es más conceptual: en un montaje insistente de fragmentos de películas hollywoodenses de Hudson, donde se lee a contrapelo la inscripción de la propia sexualidad del actor. Señas particulares que pasaban por rasgos generales, RH salía del clóset en cada película mainstream, como si estuviera filmando un documental obsceno sobre su deseo. La apolínea masculinidad de RH fue imposible de encorsetar por el heterosexismo compulsivo del Hollywood de los 50 y 60, y Rappaport hace que la ficción industrial salga del clóset. Y en una gran apuesta estético-ideológica, las imágenes de esas películas se suceden difusas, estropeadas, como apropiadas clandestinamente, para mostrar la contracara del falso glamour. **Diego Trerotola**

EN FOCO - EE.UU. UN RECORRIDO INDEPENDIENTE

Titicut Follies
Estados Unidos, 1967, 84'
DIRIGIDA POR Frederick Wiseman.

El lugar determina la geografía y la temática. El Massachusetts Correctional Institution, un hospital prisión para criminales insanos. Locos, bah.

En ese lugar, en 1967, Wiseman hizo su primera película, que estuvo prohibida hasta 1991, acusada de violar la privacidad de los pacientes. Los jueces, sin saberlo, entendieron de qué trata la película. Porque *Titicut Follies* muestra cómo la institución viola todos los derechos de los internados, empezando por el de privacidad.

La cámara no opina. Es una observadora que se borra a sí misma y hasta parece invisible para quienes están delante de ella. Entonces hacen las cosas más raras y terribles, como si no existiera. Esa falta de protagonismo de la cámara, su sequedad absoluta, la transforma en un gran ojo que capta puro dolor. Muestra situaciones tan íntimas que parece leer la mente de quienes filma. Es una paradoja que un método de filmación tan racional, casi como observar células en un microscopio, dé como resultado algo tan poco racional. Esa institución y la lógica social en la que se inscribe son monstruos que se lo tragan todo: pacientes, guardias, enfermeros, doctores.

Titicut Follies expone también la desidia de los guardias y los médicos, y cómo la rutina impregna sus acciones. Por ejemplo, cuando a un paciente le meten un tubo por la garganta para obligarlo a comer y mientras tanto hablan de cualquier cosa, hacen chistes, fuman como si esperaran el colectivo... Y todo es más terrible que si los guardias y los médicos tratan mejor o peor a los pacientes, porque todos parecen igual de afectados por la institución.

El título refiere un número de vaudeville que abre y cierra la película. Es casi imposible no salir de la sala silbando esa feliz melodía. El impacto de *Titicut Follies* es mayor por eso, la aparente alegría en medio de la pesadilla. **Manuel Trancón**

RESCATES

Chang: A Drama of the Wilderness
Estados Unidos, 1927, 69'
DIRIGIDA POR Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack.

En su mezcla milagrosa de relato ficcional y registro documental, esta película está más cerca de *Tabú* (1931) de F. W. Murnau que de *Nanook, el esquimal* (1922) de Robert Flaherty. Cuando el cine era pura aventura, Cooper y Schoedsack fueron más lejos que otros pioneros y se convirtieron en los principales exploradores de una mirada que conjugara el dramatismo de las tierras lejanas con la producción de imágenes fantásticas y totémicas que cautivaran a grandes públicos, no por el mero exotismo sino por la sugestiva fuerza cinemática. En su expedición a la jungla tailandesa de Siam, los directores Cooper y Schoedsack salieron con una ambición similar a la que seis años después ellos mismos retratarían en la figura del director protagonista de la versión original de *King Kong*. Y lo que encontraron fue lo que da subtítulo a la película: el drama del salvajismo más cautivante. Las escenas donde los animales salvajes (principalmente leopardos y elefantes) interactúan con los no-actores tienen un vértigo infrecuente. *Chang* es de esas películas donde en cada plano uno se pregunta cómo corno hicieron para capturar esas imágenes extremas: la estampida de elefantes que destruye una aldea entera y su caza posterior, además de ser una de las escenas documentales más bestiales, es una muestra elocuente del grado de locura de estos directores, que arriesgaban la vida por filmar un par de secuencias. La leyenda dice que Schoedsack era el que filmaba mientras Cooper vigilaba con una escopeta que no se lo comieran las fieras; la cámara y el arma apuntaban y disparaban en sincronía, en esta caza de una aventura. Pero lejos de ser el registro de la interacción entre los hombres y los animales, lo valioso de *Chang* es que logra encaminar las imágenes con un estricto sentido narrativo, dando cuenta de la violencia del tiempo mismo de la vida salvaje. **DT**

PANORAMA - CINE DEL FUTURO

The Death of Mr. Lazarescu
Moartea domnului Lazarescu
Rumania, 2005, 153'
DIRIGIDA POR Cristi Puiu.

El argumento de *The Death...* es sencillo y terrible: un sexagenario afecto a la bebida (el Lazarescu del título) se enferma gravemente y es trasladado en ambulancia hasta un hospital para que pueda ser atendido. El problema empieza cuando, por equis razones (falta de camillas, negligencia médica, problemas burocráticos), a Lazarescu se lo deriva de una institución médica a otra mientras su salud se va desmejorando paulatinamente. La película sigue esta agonía con cámara en mano durante dos horas y media, en un registro estremecedoramente realista logrado mediante largos planos secuencia y la ejemplar naturalidad de todas las actuaciones. En medio de todo esto, además, el film se da el lujo de lograr, por un lado, una de las críticas más lúcidas y punzantes a las peores taras de los médicos, mostrados acá desde su costado más soberbio e insensible, incapaces de ver en un paciente algo más que un conjunto de órganos y articulaciones al que se puede abandonar e incluso maltratar si el doctor está de mal ánimo; por otro, resulta una película terriblemente ágil cuya duración de dos horas y media apenas se nota gracias a que su realizador, lejos de la solemnidad que hubiesen impuesto algunos directores, utiliza durante gran parte del film un humor negrísimo, al que poco a poco va abandonando, para dar lugar a un relato que bien podría calificarse de terrorífico; un terror cuya monstruosidad proviene tanto de las instituciones como de una enfermedad que nunca termina de determinarse y que, con una paciencia atroz, va carcomiéndose la salud física y mental de un paciente hasta volverlo una bolsa química sin razón ni voluntad. Situación final tan extraña y tenebrosa que resulta increíble que sea al mismo tiempo tan irrevocablemente natural y extensible a cualquiera de nosotros. **Hernán Schell**

EN FOCO - KEVIN BROWNLOW

It Happened Here
Reino Unido, 1966, 97'
Winstanley
Reino Unido, 1975, 95'
DIRIGIDAS POR Kevin Brownlow y Andrew Mollo.

Aunque su reconocimiento por parte de la crítica proviene principalmente de su trabajo de restauración sobre la copia del *Napoleón* de Abel Gance y sus obras para la televisión inglesa sobre grandes figuras surgidas en el cine mudo como Keaton y Chaplin, Kevin Brownlow realizó dos interesantes films, codirigidos por Andrew Mollo, que afortunadamente pudieron verse en el último Bafici. *La invasión de Inglaterra* es una auténtica curiosidad; pergeñado precozmente cuando KB apenas tenía 18 años a partir de la idea de qué hubiera ocurrido en caso de que los nazis hubiesen invadido Inglaterra, sólo pudo terminarlo en 1964, con un escasísimo presupuesto y hoy puede ser considerado un pequeño clásico de la política ficción. Es posible que, en una visión atenta del film, se concuerde con que la idea original está por encima de la realización, pero hay aquí suficientes elementos de interés, como la mirada poco complaciente sobre la (posible) conducta de la clase media británica, un excelente trabajo de montaje, intercalando en la historia material de archivo, y una sobriedad general en el tratamiento que se trasluce en una puesta en escena carente de efectismos y/o sentimentalismos. En cuanto a *Winstanley*, ratifica el carácter poco convencional de los films de Brownlow en la historia del fracasado intento por crear una comuna en Inglaterra a mediados del siglo XVII. La época de Cromwell está descripta de manera vívida, aunque totalmente alejada del cine de *qualité* y sin el menor atisbo de romanticismo, y lo que el film, por si hiciera falta, confirma –aunque sin recurrir en ningún momento al panfleto facilista– es que la historia de la pulcra y ordenada Inglaterra ha sido construida a través de descomunales injusticias, sangrientas represiones y una violencia que, tal vez como en pocos lugares del mundo, se ensañó siempre con los pobres y desposeídos.
Jorge García

EN FOCO - JEAN-CLAUDE BIETTE

Trois ponts sur la riviere
Francia/Portugal, 1998, 117'
DIRIGIDA POR Jean-Claude Biette.

Un estudiante de historia, solitario y abocado a su tarea docente, se encuentra por casualidad con Claire, su ex pareja, en la calle. Ella, desenvuelta y no sin cierta firmeza, decide ir un poco más allá y le propone encontrarse para cenar. De ese encuentro nacerá la posibilidad de hacer juntos un viaje a Portugal, en el que él se abocará obsesivamente a la tarea de encontrar a un viejo profesor –quien le ha inspirado su tesis doctoral– y ella intentará un recorrido introspectivo que le permita sacar a relucir algunas verdades ocultas. Este recorrido por la mítica Porto funcionará como un viaje al interior de los protagonistas, que se encontrarán y desencontrarán tantas veces como sea necesario para darse cuenta de que, el amor, en este caso, ya es imposible. El relato que construye la película es interesante no sólo porque deja ver cierta fragilidad en los sentimientos amorosos, ciertas imposibilidades, ciertos desatinos y desencuentros, sino porque está estructurado a la manera de un viaje que es no sólo físico –esos cuerpos viajan en el tiempo y en el espacio– sino también es espiritual, y funciona casi como una salvación, como una revelación. La puesta en escena es algo ambigua, con una Porto repleta de casitas y pasajes, laberíntica, que encierra varios secretos y a la vez esconde algunas verdades. A veces es necesario irse, salir, no sólo del territorio, del espacio que nos contiene sino de nosotros mismos, para reencontrarnos y darnos cuenta de la verdad que casi siempre está allí, al alcance de la mano. Los puentes a los que hace alusión el título responden a la necesidad de los protagonistas de pasar del otro lado, de desnudarse, de encontrarse más allá o simplemente desencontrarse para siempre. Un film interesante, algo onírico en sus imágenes, con excelentes actuaciones y una historia que habla de búsquedas personales y de imposibilidades.
Marcela Gamberini

COMPETENCIA INTERNACIONAL

Los próximos pasados
Argentina, 2006, 85'
DIRIGIDA POR Lorena Muñoz.

Hay en *Los próximos pasados* un momento que lo explica todo: uno de sus personajes, una viejita que ha vuelto a la casa de su infancia tras décadas de ausencia, se enfrenta con las ruinas del terreno en el que pasó sus mejores años. "Vos me traés acá, pero acá no hay nada con lo que emocionarse": la segunda persona, el diálogo con alguien detrás de cámara, la puesta en evidencia del centro del documental. Todo eso ocurre cuando aquella mujer interpela a la documentalista. Del otro lado nadie responde, más bien –ante lo ausente– sigue esperando. Y la espera pregunta.

El de Lorena Muñoz es un cine nostálgico y en tácita primera persona, de búsqueda romántica y obsesiva. Pero la presencia de alguien que pregunta y busca, se desnuda por primera vez con aquella frase desesperada: hasta ese momento –y después– la voluntad documental no niega los recursos ficcionales, las construcciones, los personajes, las historias. Y, de esos personajes, pocos hablan desde el formato clásico de la entrevista, más bien son guiados y seguidos, observados en la *verdad* del momento. Todo recurso vale para encontrar lo que se anda buscando; en este caso, el pasado y presente de una Argentina desde los avatares de un mural de Siqueiros. He ahí el McGuffin: el muralista mexicano pintó en 1933 un mural por encargo del magnate Natalio Botana, en su quinta de Don Torcuato. Ese mítico mural fue abandonado, maltratado, desarmado y almacenado en un container en San Justo; sigue ahí. La señora del principio es la sobrina de Botana; aquel terreno de su infancia es el que albergó la casa que albergó al mural. Y ahora es terreno baldío y está en venta. Y la sinceridad del documental de Muñoz no emociona sólo desde la decisión de incluir aquella interpelación, sino también desde el afán caprichoso de reconstruir con una maqueta descomunal aquel mural perdido y ausente. Sí, el pasado y la realidad deben ser buscados, rescatados y reconstruidos. Eso parece decir Lorena, aunque muchos quieran lo contrario. **Tomás Binder**

PANORAMA - MÉTODOS

Los aristócratas
The Aristocrats
Estados Unidos, 2004, 89'
DIRIGIDA POR Paul Provenza.

Sin dudas, *Los aristócratas* es una lección de cine. No sólo porque fue la película más cómica del festival, sino porque dispone de su material, montaje mediante, de forma tal que es el estilo y la forma lo que causan risa. Me preguntaba si los mismos fragmentos, dispuestos de otra manera, hubieran sido tan cómicos. Después de todo, se trata de contar una y otra y otra vez el mismo chiste (cuyo comienzo y remate son iguales) de la manera más asquerosa posible. Y las asquerosidades también son limitadas. Es más: la palabra es limitada. Y, sin embargo, el chiste sigue causando gracia. Pero demos un paso más: no siempre causa gracia y no a todo el mundo le da risa el mismo fragmento. Las combinaciones, si no infinitas, son innumerables, y resulta que todo este material desperdigado, al mismo tiempo igual y diferente cada vez, se vuelve coherente sólo por el uso de la herramienta cinematográfica. Hay algo más que no deja de ser interesante: los comediantes no sólo hablan de su oficio y de las cosas que hacen para que ese oficio funcione, sino que, al mismo tiempo, tratan de hacer reír al espectador en una especie de movimiento al cuadrado. Como me enseñaron una vez, la reconstrucción meticulosa de un cuadro abstracto es, ni más ni menos, un cuadro realista y hasta hiperrealista. Aquí, la narración meticulosa de los mecanismos del chiste la integran, al mismo tiempo, chistes en sí mismos que contienen el otro chiste. Escuchar a un señor, en un momento histórico, no poder hacer un chiste sobre el 11-S y entonces contar *Los aristócratas* de la manera más ofensiva posible, es mucho más que cómico: es un acto de libertad emocionante y dramático, como un grito desesperado que, por pura casualidad, toma la forma de la risa. **Leonardo M. D'Espósito**

PANORAMA - ECOS GLOBALES

El taxista ful
España, 2005, 87'
DIRIGIDA POR Jo Sol.

¿Un documental que no es documental sobre un taxista que no es taxista? Posiblemente, pero eso no es lo importante en esta película vital, atrevida y emocionante, porque de todas las falsificaciones posibles, *El taxista ful* se dedica con todas sus fuerzas a poner en el centro de la escena una vida que no es vida. La película cuenta la historia de José R., cincuentón desocupado y desesperado por la falta de trabajo, que un buen día tiene una idea: tomar prestada una herramienta y utilizarla en los momentos en que otros no la usan. O sea: roba taxis por las noches, los trabaja y los devuelve a la mañana siguiente, dejándole al dueño del vehículo un porcentaje de la recaudación. Tras ser sorprendido, José R. es juzgado y a partir de allí entabla una relación con grupos políticos que primero lo defienden y luego lo ayudan a esconderse. A partir de ese momento, la película, utilizando con picardía ciertos vicios televisivos, algunos atajos del falso documental y el esquema tradicional del *buddy-buddy*, sigue tanto a José como a Mar Traful, autor de *Por una Política Nocturna* (www.sindominio.net/ofic2004/publicaciones/pn/indice.html), texto que hilvana la acción a través de unos precisos apuntes sobre la desocupación como instrumento de control. La película se hace cargo tanto de la historia de José como del discurso de Mar, se pone bien cerca de las contradicciones cruzadas que uno puede generar en el otro y además va acercándose a la precariedad desde todos los ángulos posibles (tener trabajo o no tenerlo, tener familia o perderla, tener o no un techo o algo para comer), en un ejercicio de reflexión complejo y al mismo tiempo profundamente comprometido con la búsqueda de alguna salida a este malestar, a esta tristeza que de alguna manera tendría que volver a llamarse vida. **MP**

PANORAMA - TRAYECTORIAS

Three Times
Zui hao e shi guang
Taiwán, 2005, 130'
DIRIGIDA POR Hou Hsiao-hsien.

Para Hou Hsiao-hsien, el título en chino ("Lo mejor de nuestro tiempo") tiene una resonancia específica: el adjetivo "mejor" no comprende necesariamente una evaluación positiva, sino que nace porque ese tiempo ha pasado. Y este pasado (para los hebreos, el tiempo más próximo a la muerte) es la materia prima de *Three Times*.

Tres historias ocurren en tres épocas diferentes (1911, 1966, 2005), en tres diferentes ciudades (Dadaodeng, Kaosiung, Taipei) y reelaborando tres sempiternos tópicos y temas como ser libertad, amor y juventud. Claro que en este tríptico será necesario que los protagonistas sean dos porque –como en el verso de Marechal– "con el número dos, nace la pena".

En la tercera historia, May y Chen son lo que los académicos llamarían "sujetos escindidos de la posmodernidad". La realidad de Taipei es tan veloz como fragmentaria y la conciencia expandida de sus chicos y de sus chicas sentirá a flor de piel la monogamia como realidad demasiado impuesta. O sufrirá las desavenencias de una época de incomunicación.

La segunda historia es la del "tiempo histórico". El tiempo cuyas circunstancias sociales nos condicionan y hace que si nacimos "mujer", "en Taiwán", "en 1911", el ejercicio de nuestra libertad dependa de otra persona.

La primera historia (la más esperanzadora; ¡y quién viviera historias así!) está armada sobre canciones y retazos juveniles de Hou. Planos fijos, encuadres de tensa calma, movimientos de cámara leves y detalles de exquisita precisión (las bolas rojas rodando sobre la mesa de pool, las manos uniéndose en la lluvia). El pasado se mira desde una distancia que no es la del espía ni la del cazador. Una distancia puntual que va tras los pasos de May y Chen con lentitud pero sin demoras, con la paciencia perfecta con que esperamos a quienes verdaderamente queremos ver. **Lilian Laura Ivachow**

PANORAMA - MÚSICA

Last Days
Estados Unidos, 2005, 96'
DIRIGIDA POR Gus Van Sant.

El tópico de *lost boys* tan caro al cine de Van Sant tiene en *Last Days* uno de sus puntos más altos. Pero no confundir el mote: los jóvenes perdidos de GVS no son los jóvenes de Larry Clark: Van Sant no sermonea ni es un moralista, apenas se limita a una reflexión poética sobre la pérdida del mundo (motor de la experiencia de la modernidad).

Y si de modernidad y pérdida se trata, con este ultimo film GVS pasa hacia otro registro en el que la poética del movimiento es la respiración del extravío de toda referencia. Esa orfandad parece profundizarse película a película (desde *Drugstore Cowboy*, *Mi mundo privado* y *Todo por un sueño* a *Gerry* y *Elephant*) en las determinaciones formales: del corte directo y el montaje seco de las primeras películas a los largos planos secuencia, la dispersión de los acontecimientos, el quiebre de la lógica causal de las más recientes. En *Last Days* la excusa de cierta construcción de los días previos a la muerte de Kurt Cobain permite al director llevar al extremo esa propuesta formal de ruptura y, paradójicamente, logra un acercamiento original, desacartonado y juguetón, a otro *lost boy* (perdido en el bosque, en una casa derruida y en su propia cabeza).

La síntesis entre la distancia de los virtuosismos formales y la persistente obsesión por detalles insignificantes de los últimos momentos de vida de Cobain (aquí denominado Blake, vaya ironía) permiten un acercamiento afectuoso, un sentimiento de compañía en la pérdida. Van Sant no tiene soluciones para sus muchachos pero no los deja solos nunca ni los juzga (la persistencia de la *steady-cam* es aquí, entonces, una cuestión de moral). Fantasmagoría, espectrología: el cine flotante de GVS va depurándose estéticamente y consolidando una ética, la ética de los perdidos del mundo. **Federico Karstulovich**

COMPETENCIA ARGENTINA

Porno
Argentina, 2005, 82'
DIRIGIDA POR Homero Cirelli.

Estoy muy contento de haber podido ver *Porno*, porque más que una película fue un descubrimiento. No había visto hasta hacía poco las otras películas de Homero Cirelli (especialmente *Berlín*) y las vi: su cine mejora film a film. A primera vista, *Porno* es el backstage de un film porno. Pero es eso y es otra cosa: es también un viaje de descubrimiento sobre la importancia de eso que solemos llamar "contexto". Los acontecimientos están en el mundo y el mundo tiene una forma que modifica los acontecimientos. Lo que hace la cámara de Homero –y lo que justifica la manipulación de ubicar una actriz como iluminadora– es tanto registrar como modificar el acontecimiento, ya modificado de por sí por la presencia de otra cámara. Esto explica que el foco de *Porno* no sea el centro de una escena de sexo explícito, sino sus márgenes, muchas veces indiferentes a la acción principal. Porque *Porno* no es una película que "sugiera" el sexo, como los malos films de explotación soft: no elude lo explícito sino que lo deja de lado. Ahí aparecen el drama y la comedia de la vida real, y además otra idea interesante: el sexo es mucho menos extraordinario, mucho más trivial de lo que nos hacen creer. Ese muchacho que no puede cumplir con una escena de doble penetración, esa charla nocturna sobre cómo se coge a diferentes animales, el cansancio de una de las chicas no hacen más que reforzar el hecho de que, para filmar un dispositivo de excitación fisiológica hay que fingir, y que mucho de ese reflejo es, ni más ni menos, un invento de la cultura. La naturaleza, constantemente en el film, sigue su propio curso, a veces circular, a veces sin sentido para nosotros, humanos que miramos. La manipulación del "cine" también sigue su propio curso, y la molestia por ese personaje artificial se termina diluyendo. El sexo explícito, atisbado en el visor de una cámara, tiene muy poco atractivo. En el fondo, *Porno* toma un género extremo para decir que en el fingir en pantalla que hay algo más grande es una tarea que esconde una profunda melancolía. **LMD'E**

PANORAMA - TRAYECTORIAS

Awakening from the Dead
Serbia y Montenegro, 2005, 134'
DIRIGIDA POR Milos Radivojevic.

Veterano realizador serbio, reconocido a nivel internacional, de Milos Radivojevic se había estrenado en Buenos Aires hacia fines de los 80 una notable película, *Una, mi amor*, pero luego se le había perdido el rastro. Y si aquel film era una desencantada mirada sobre los finales de la Yugoslavia socialista en *Despertar de entre los muertos* redobla la apuesta para ofrecer una visión de un pesimismo absoluto sobre su país en los años de la guerra interna que terminaría fragmentándolo en varias partes. Centrada en un profesor con una vida aparentemente normal –está casado y tiene un hijo pequeño– pero al que los efectos de la contienda van sumiendo de manera implacable en una espiral de absoluta desesperanza, la película avanza dramáticamente a través de los encuentros del protagonista con diversos personajes (su padre viejo, enfermo y sin ganas de vivir; la muchacha que lo cuida, con quien sostendrá una fugaz relación sexual; una amiga de la juventud; un ex compañero de colegio, devenido jefe de policía) en una serie de "duetos" de creciente intensidad (salvo en la primera y última escena del film, nunca se ven en pantalla más de dos personajes) que recuerdan los que sostenía el personaje principal de *El fuego fatuo*, de Louis Malle, antes de su premeditado suicidio. Si el film desde el punto de vista narrativo aparece en muchos momentos como bastante académico en su permanente recurrencia al plano/contraplano, desde lo dramático pueden percibirse también ecos bergmanianos (algunas de las escenas con el padre recuerdan en su hiriente agresividad a las de Liv Ullman con su madre, Ingrid Bergman, en *Sonata otoñal*) y una recurrente negrura del film –correlativa con la progresiva decoloración de la imagen–, que sumados a la inexorable necesidad del protagonista de transferir sus culpas, desembocarán en uno de los finales más devastadores y ferozmente nihilistas vistos en las pantallas en los últimos tiempos. **JG**

PANORAMA - TRAYECTORIAS

A Letter from Greenpoint
Estados Unidos, 2004, 80'
DIRIGIDA POR Jonas Mekas.

La última película de Jonas Mekas que se dio en el Bafici no figura en imdb.com; la certeza de que esto se debe a una desinformación va seguida de otra certeza más difícil de sostener pero más interesante: *A Letter from Greenpoint* nunca debería figurar en esa base de datos porque no es una película. Razón n.° 1: si imdb considera "películas" a *Match Point* y *Armaggedon*, ¿no conviene que sea expulsada de esa categoría cualquier cosa que filmase Mekas? Razón n.° 2: el último engendro del gnomo terrible del *underground* neoyorquino no es una película porque, como dice su título, es simplemente una carta; o algo tan íntimo como una carta de quien está mudándose y no sabe dónde está parado. Desde ese desequilibrio constante que siempre fue su cine, Mekas sigue *moving ahead* y apuesta a una renovación: ya no necesita el montaje sincopado para construir el tiempo inestable de la memoria, ahora el plano secuencia del video lo conduce por los laberintos del presente. Si antes hacía películas sobre el tiempo, ahora explora el espacio con una cámara de video que mueve como si fuera una linterna. Razón n.° 3: imdb enlista la mayoría de las películas de Mekas en el rubro documental y no existe género en esa gran base de datos que se acerque a una buena definición de *A Letter from Greenpoint*, que haciendo una corrección a lo ya dicho, no es exactamente una carta, es un videoclip epistolar, por la relación entre imagen y música. Con momentos cantados, y otros donde el sonido de la radio adquiere consistencia musical, Mekas llega a musicalizar con su acordeón borracho. No existe nostalgia por el pasado y Mekas lo demuestra al dejar de lado su *affair* beatlesco (Lennon aparecía en varias de sus películas) para interpretar una escena antológica al son de "Like a Rolling Stone". Dicho: la caligrafía de esta carta de Mekas es bien rolinga. **DT**

PANORAMA - EN PRIMERA PERSONA

Stephen Tobolowsky's Birthday Party
Estados Unidos, 2005, 87'
DIRIGIDA POR Robert Brinkmann.

¿Es posible que todos tengamos un don innato para contar historias? Si es así, ¿nos podemos considerar perfectos transmisores de la tradición oral? Si bien de manera sencilla, el documental de Brinkmann se hace los mismos planteos y ubica en el centro de la escena a una suerte de carismático juglar, a un duque en los dominios de su desatada verborragia: Stephen Tobolowsky. A este actor –cuyo rostro no le es ajeno a ningún cinéfilo– algunos lo recordarán por sus papeles en *Hechizo de tiempo*, *El informante* o *Memento*, y otros por sus apariciones en series como *Seinfeld* y *Mad About You*. Esta familiaridad inmediata es deconstruida por Brinkmann, quien nos hace reencontrar con Tobolowsky en un rol distinto. A partir del relato de una serie de anécdotas (desde su audición para ser Ronald McDonald hasta su charla post LSD con un perro), lo vemos ahora como un gran orador que sostiene su discurso con el poder de la elocuencia y el manejo de los gestos y la voz. Pero esta cualidad –que aquí sí me animo a considerar innata– es potenciada por la figura *in absentia* de Brinkmann, quien encauza las historias de acuerdo al impacto que puedan tener en el espectador (hay un constante ir y venir entre la emotividad y el humor) y evita el abuso de anécdotas ligadas al espectáculo. En cuanto a esto, se reduce la dosis de detalles sobre actores, películas y filmaciones, para poner el acento sobre la naturaleza especular y unificadora de la narración: todos tenemos algo interesante para contar, todos podemos ser Stephen Tobolowsky. Por esta razón, una de las últimas –y fundamentales– imágenes del documental es la foto grupal del colegio. Brinkmann va desde lo particular (el rostro del actor) hasta lo general (sus compañeros) para sugerir que también en cada uno ellos yacen miles de historias. Una vez alguien me dijo que todos somos narradores. Y esta película le da la razón. **Milagros Amondaray**

PANORAMA - MÚSICA

The Devil and Daniel Johnston
Estados Unidos, 2005, 110'
DIRIGIDA POR Jeff Feuerzeig.

La imagen es contagiosa, casi inflamada. Una mujer llamada Laurie Allen es filmada en Super8 por un joven Daniel Johnston que únicamente ve en ella esa sensación de que, en palabras de una de las cientos de canciones que convirtieron a Johnston en una leyenda del folk y pop americanos, el amor verdadero por fin lo había encontrado. Cuando Johnston –ya convertido en un adulto con más de una internación en instituciones mentales en su haber y en una preocupación vitalicia del sótano de sus padres– habla sobre Laurie en el documental *The Devil and Daniel Johnston*, sus palabras dan cuenta de una pasión que se contradice con el limbo que parecen pintar sus ojos. Esa pasión de Johnston, siempre en diferido con sus ojos de peluche, parece, gracias a ese agridulce sentimiento que crean, estar presente a lo largo de toda su obra, tanto en sus canciones (caseras como una bola de demolición hecha de algodón de azúcar) como en su sorprendente registro de gran parte de su vida (casetes, fotos, películas, cartas, dibujos) donde, por ejemplo, se ve la felicidad inexplicable del rostro del cantante después de chocar una avioneta sosteniendo que era el Capitán América. Una crudeza que el film aprovecha para recorrer y situar cronológicamente, sin dedo acusador ni facilismos mediante, la guerra entre Daniel y su pesadilla privada, el Diablo. Al considerar el estado mental de Johnston, la obsesión con Laurie puede ser una causa menor si se la contrapesa con el fundamentalismo cristiano de sus padres, la fascinación de Johnston con un imaginario visual infantil y la increíble, como Hulk, intensidad con que cantaba sobre el escenario. Pero la pasión de Johnston por Laurie o las canciones generadas por ese amor, tratado como de pacotilla por los seres cercanos al cantante, es el lugar común perfecto (las ganas de querer) para que el director Jeff Feuerzeig logre traducir esa potencia que arma y desarma a Daniel Johnston y su diablo: la ardiente sensación de ser dinamita a punto de estallar en un mundo donde aún no inventaron el fuego.
Juan Manuel Domínguez

COMPETENCIA ARGENTINA

El árbol
Argentina, 2006, 63'
DIRIGIDA POR Gustavo Fontán.

Un matrimonio, dos acacias, una casa, el paso del tiempo, mínimas discusiones de la pareja, las veredas de Banfield. Con estos materiales se corría un riesgo: volver a las fuentes, otra vez, del costumbrismo naturalista del cine argentino de cualquier época. Más aun, tomando en cuenta a la pareja protagonista (los padres del director) con el objetivo de contar una historia con mucho texto y poco interés desde la imagen. Pero Gustavo Fontán modifica la mirada en relación con *Donde cae el sol* (su ópera prima), sustituyendo a la pavita y el mate y a aquella relación plena de soledad y miradas que hablaban de esa misma soledad, por un rictus teñido de melancolía extrema sin caer en excesivos extremismos.
El árbol es eso: una confianza poco habitual en *tempos* narrativos parsimoniosos y cautos, en valiosas y certeras reiteraciones de pequeños momentos cotidianos (hacer la cama, barrer el piso de hojas muertas) y en mínimas conversaciones de la pareja, entre recuerdos por el pasado y los tiempos vividos. Un par de retratos y una casa amplia y vieja que pasó el centenario de existencia son los espacios que trabaja Fontán desde una puesta en escena meticulosa y detallista, sin jamás caer en una retórica esteticista y presuntuosa.

Sin deslizarse nunca por los caminos trillados en este tipo de historias de vida, *El árbol* expresa su interés a través de un extraordinario trabajo de cámara y de la luz, donde los cuerpos del matrimonio son suplantados por un par de sombras fantasmales que recorren la vieja casa de Banfield. El paso del tiempo y de los años tiene su correlato con el *tempo* narrativo del film; no existe, lógicamente, otra manera de contar esta película y estos pedazos de vida que viven en la casa de la infancia del director. En este sentido, el triunfo mayor de *El árbol* es apelar a una emoción contenida, acaso el camino más complejo de obtener cuando se hace cine. **Gustavo J. Castagna**

EN FOCO - EE.UU. UN RECORRIDO INDEPENDIENTE

Primary
Estados Unidos, 1960, 60',
DIRIGIDA POR Robert Drew.

En 1960, el equipo de Bob Drew pidió y obtuvo permiso para filmar la campaña interna del Partido Demócrata en el estado de Wisconsin, disputada entre Hubert Humphrey y John F. Kennedy. La única promesa del equipo de documentalistas era no interferir con las acciones de los candidatos, ni pedirles ni sugerirles nada. El resultado es una película deslumbrante, que sigue a los dos políticos con paciencia y discreción para finalmente registrar un punto de inflexión en la historia de la política norteamericana (y por ende, mundial). El tono falsamente campechano de Humphrey, que le habla apenas a un puñado de granjeros, contrasta fuertemente con el carisma igualmente impostado de Kennedy, el glamour de su pareja y su discurso moderno y cosmopolita. Si hasta ese momento la cara visible de la política era pura fachada, la película de Drew y su impresionante cast de camarógrafos (D. A. Pennebaker, Albert Maysles, Richard Leacock) ponen en escena el backstage de su preparación. Hay varias escenas inolvidables (HH manipulando una aparición televisiva, Jackie Kennedy aprendiendo una frase en polaco) pero los travellings a cargo de Maysles, filmados por arriba del hombro de JFK, son la mejor demostración de ese cambio radical en el punto de vista. Los documentales y la política ya no se verían de la misma manera.

Primary, junto con *Titicut Follies*, la obra maestra de Fred Wiseman, son ejemplos extraordinarios de que la actual corriente que impone al documentalista filmar en primera persona no es la única ni probablemente la mejor forma de registrar algunos hechos. La invisibilidad de los realizadores, el equilibrio de los montajes, las delicadas estructuras que muestran estas dos películas deberían resultar inspiradoras: si la objetividad ha resultado ser imposible de alcanzar, conservarla en el horizonte es una posibilidad a tener en cuenta. **Gustavo Noriega**

PANORAMA – PARAÍSOS PERDIDOS

La casa de mi abuela
España, 2006, 80'
DIRIGIDA POR Adán Aliaga.

L a casa de *mi* abuela no está cerca de una cementera, ni tiene un pelotón de ratas en el patio, ni está a punto de ser demolida. Ni mi abuela Teresa se llama Marita ni yo –espero que esté lo suficientemente claro– soy una niña de seis años llamada Marina. Y aun así, la casa de *mi* abuela, o por lo menos la memoria de infancia que guardo de esa casa, es muy pero muy parecida a *La casa de mi abuela*. Habitaciones que se fueron llenando de capas geológicas de trastos y artefactos en desuso; la silla en la vereda los días de calor; las vecinas, con rigurosa bolsa de mandados, que paran a conversar del clima, de dios o de sus achaques, y algo que pertenece tan exclusivamente a ese tiempo y lugar, que nunca jamás volví a ver: ¡los programas de la tarde en la televisión! ¿Habrá una universalidad, un patrón común del *abuelazgo* que se repite en diferentes familias, lugares, culturas? Si así fuera, la primera película de Aliaga está a pasitos nomás de condensar esa esencia en una colección de imágenes que son, a la vez, cotidianas y poéticas, reconocibles y surrealistas, amargas y esperanzadas. A ese material, fruto de tres años de *observasión* (una mezcla de observación y obsesión), el director añade elementos ficcionales –hasta hay un mendigo que parece sacado de una caricatura– para organizar un relato que da cuenta de tres procesos de cambio: el de Marita, que va a mudarse después de más de cincuenta años; el de la propia casa, que va a ser derribada para construir en su lugar viviendas estatales; y el de Marina, que está en el apogeo de su crecimiento y de su rebeldía. (Entre paréntesis, Marinita es la *punkie* más joven que se haya visto en el octavo Bafici, y no me vengan con Svyato, que el punk es una manera de enfrentarse al mundo y no un ataque de histeria.) *La casa de mi abuela* no es documental ni mockumental ni ficción; no por indecisión sino porque no le importa: es, apenas, una gran película. **Agustín Masaedo**

COMPETENCIA INTERNACIONAL

En el hoyo
México, 2006, 80'
DIRIGIDA POR Juan Carlos Rulfo.

En el hoyo es un quilombo. De voces, ruidos, miradas, asfalto, cemento y música hecha con la mezcla todo eso. Qué otra cosa podía salir de un documental sobre la construcción del segundo piso de una autopista llamada El Periférico, pero que queda en medio de la ciudad más grande del mundo.

La escena final, quizá la más hermosa que se haya visto en este Bafici (como la más terrible *tiene* que ser la alimentación forzosa del loco en *Titicut Follies*), es una exacta muestra de la obra en construcción, de la película y de la ciudad en la que la obra y la película se insertan. La desproporción de ese segundo piso, la gente que vive y muere para construirlo, la mezcla de experiencias y los trabajadores en condiciones terribles. Todo eso, atrapado por la cámara que vuela por encima de la autopista y cruza con ella la ciudad. Ver cómo es todo desde arriba del asfalto es un exacto fin para un documental sobre una obra que transforma el paisaje de la ciudad. Asistimos a la destrucción del equilibrio anterior y la creación de uno nuevo. Eso incluye miles de casas tapadas por este segundo piso, pero al mismo tiempo menos de las famosas congestiones de tráfico del DF. También es eso *En el hoyo*, el retrato sobre algo que cambia mientras está cambiando.

Y el cambio implica por lo general violencia. Pero no sólo por los que mueren en la construcción del segundo piso, sino por la forma en que viven muchos de ellos. Al igual que otro documental mexicano, *Toro negro*, visto en el Bafici pasado, la violencia de los hombres contra las mujeres está muy presente, y casi naturalizada, como un dato más del paisaje de *En el hoyo*. Parece incorporada al folklore local, como los tacos al pastor o los charros, o la muerte de varios cientos de mujeres allá donde empieza el patio trasero. **Manuel Trancón**

COMPETENCIA ARGENTINA

Glue: historia adolescente en medio de la nada
Argentina, 2006, 115'
DIRIGIDA POR Alexis Dos Santos.

La ópera prima de Alexis Dos Santos es un *coming of age* bastante atípico para el cine argentino. De hecho, se trata de un subgénero muy poco transitado por estas pampas, con la excepción de Ezequiel Acuña, con cuyo cine *Glue* tiene varios puntos de contacto. De manera honesta y con amor y respeto hacia sus personajes, Dos Santos cuenta la historia de Lucas (Nahuel Pérez Biscayart, de quien ya puede decirse que es uno de los mejores actores del cine argentino actual), un adolescente que vive con su madre (Verónica Llinás), su hermana (Florencia Braier) y –a veces– su padre (Héctor Díaz) en Zapala. Lucas tiene una banda cuyo baterista, Nacho (Nahuel Viale, una revelación), es su mejor amigo.

Durante las vacaciones de verano, Lucas intenta matar el tiempo y el tedio andando en bicicleta, escuchando música con sus auriculares, ensayando con la banda, "dándose" con pegamento en una expedición a la ciudad de Neuquén con Nacho, conociendo, también con Nacho, a una chica llamada Andrea (Inés Efrón, imagínense a Heather Matarazzo en versión querible), dando sus primeros pasos en el terreno de la sexualidad, intentando todo el tiempo encontrar su identidad.

Es increíble la franqueza con la que Dos Santos muestra el despertar sexual adolescente, sin ninguna de las bajadas de línea a las que nos tiene acostumbrados el cine argentino. El ejemplo más claro de esto es la escena en la que, durante una fiesta, Lucas, Nacho e Inés improvisan un *franeleé a trois* en el baño. Lucas besa a Inés, Inés besa a Nacho, Lucas besa a Nacho y así sucesivamente, y Dos Santos los registra con absoluta naturalidad.

La película, filmada en DV con un par de escenas en Súper 8, tiene una calidad de imagen y de sonido envidiables, y la selección musical, que hasta incluye la inmortal "Blister in the Sun" de Violent Femmes, es excelente. *Glue* es una película más que necesaria para la renovación del cine argentino, además de ser altamente entrañable. **Juan Pablo Martínez**

PANORAMA - NOCTURNA

Homecoming
Estados Unidos, 2005, 58'
DIRIGIDA POR Joe Dante.

Dante hizo grandes cosas para la TV, incluyendo la serie *Eerie, Indiana* (1991) y la película *La Segunda Guerra Civil* (1997). Como uno de los directores que mejor conoce la lógica televisiva, y que no subestima su importancia como forma expresiva, no es de extrañar que su capítulo para la serie *Masters of Horror* esté entre lo mejor de su obra, principalmente porque, a diferencia de sus últimas películas, Dante consiguió tener el corte final y ninguna censura se impuso a su visión política del subgénero de zombies, que, obviamente, incluye un par de homenajes a Romero. Un caso de TV dentro de la TV, la gran virtud de esta película es que logra narrar los mecanismos de la construcción mediática de la realidad como forma de manipulación social. Entre la vulgaridad improvisada de un programejo político, un asesor del gobierno lanza una frase a la madre de un soldado muerto en Irak: "Desearía que su hijo vuelva de nuevo". La demagogia estúpida del politicastro es repetida por el mismo presidente de Estados Unidos. Y se hace realidad: los soldados muertos resucitan para buscar justicia. Con una literalidad panfletaria, Dante no se aparta de su estilo humorístico-fantástico y apuesta a un cine de terror que es más bien una radiografía del terrorismo del gobierno de Bush, con un deseo explícito de terminar con el silencio en Estados Unidos sobre Irak e incentivar que desde la cultura se vuelva a un estado de protesta como sucedió en tiempos de la Guerra de Vietnam. Para avivar más el fuego, Dante también hizo declaraciones tan cómicas y brutales como su película: "Esta es una película de terror porque la mayoría de los personajes son republicanos" (Dennis Lim publicó un artículo genial sobre la película en Villagevoice.com, donde pueden leer más declaraciones iracundas del director). **DT**

PANORAMA - TRAYECTORIAS

Los héroes y el tiempo
México, 2005, 110'
DIRIGIDA POR Arturo Ripstein.

Fiera venganza la del tiempo. México DF, 1976. Ripstein filmaba un documental sobre la prisión de Lecumberri. Allí se encontró con los héroes: cinco presos políticos activistas de la guerrilla de Lucio Cabañas y otras actividades revolucionarias.

México DF, 2005. Lecumberri no existe más. Como Caseros en Buenos Aires, ha sido desactivada en nombre de mejores causas. Cuatro de los héroes reaparecen por azar en la vida de Ripstein, y él los instala ante su cámara para enfrentarlos al tiempo. Eso es todo, los testimonios de cuatro hombres quietos (uno forzado, está paralítico por un accidente) hablando sobre sus historias y su presente.

Los héroes versus el tiempo, ni hace falta anunciar el resultado. Curiosamente los perdedores parecen satisfechos, analizan su militancia de aquellos años, la prisión, la tortura, los errores políticos, con una candidez y una franqueza que resultan extrañas vistas desde ésta, la patria del subterfugio. Es que estos hombres, en apariencia, no han sido derrotados. Todos ellos se han integrado al sistema, son prósperos y parecen satisfechos. Sus ideales de ayer son locuras juveniles, la falta de consejos.

Y entonces llegó Ripstein, feroz aliado del tiempo. Su estrategia consiste en dejarlos hablar y permitir que del diálogo brote, disimulada en la amable actualidad de los protagonistas, la misma crueldad de su mundo ficcional. La diferencia es que en sus ficciones lo cruel se entremezcla con una sinuosa forma de piedad. Aquí no, sólo hay una salvaje urbanidad sin redención. El encierro, ayer en la cárcel, hoy entre los muelles muros de lo establecido, la monstruosidad (apenas) reprimida de los caracteres delatan el toque ripsteiniano, su amarga lucidez que nos dice sin pontificar que el sueño de los héroes terminó. Todo es tiempo presente. **ER**

PANORAMA - CINE DEL FUTURO

Tierra negra
España, 2005, 91'.
DIRIGIDA POR Ricardo Iscar Álvarez.

Okay, las referencias del tríptico Víctor Erice, Víctor Guerín y Mercedes Álvarez se han convertido en un lugar común, pero también preciso para encuadrar el perfil de este documental. Notable trabajo de observación y persistencia, con la excusa del registro de un grupo de mineros en Asturias y León, el film de Iscar se transforma en un pequeño relato fordiano. La batalla contra la muerte (instantánea, en la misma mina o lenta, afectándose las vías respiratorias), el traspaso de la experiencia a las nueva generaciones, la soledad de un trabajo cruel, el amor al trabajo y la necesidad económica, la ansiedad del retiro y el miedo a ingresar al submundo minero. Esas conversaciones, los pequeños triunfos cotidianos y la camaradería de un grupo de compañeros entrañables, son los logros de este director que, omitiendo todo subrayado o bajada de línea miserabilista, logra sostener una pequeña épica.

Las charlas sobre mujeres, política, accidentes, la muerte, los hijos, parecen ser los temas menos indicados en medio de un derrumbe o el peligro de la destrucción de un tramo de la mina. Pero como en buena parte de estos documentales del trío mencionado líneas arriba, la percepción del mundo, la puesta en palabras es trágica, tardía, pero necesaria, porque es la única arma contra el poder: son las voces secretas y subterráneas de la España del milagro económico. Esos hombres son la costura de un sistema productivo. La elección de conservarlos bajo tierra, en este sentido, dice mucho más dramáticamente que miles de palabras. Son los hombres que hacen posibles las ciudades españolas del Primer Mundo. Son los hijos de las casas de adobe, esas que se confunden con el polvo del carbón, el polvo de un lugar que está a punto de desaparecer, que ya desapareció. **FK**

ENTREVISTA CON **HOMERO CIRELLI**

"Un cine que te permita pasar por estados, meterte en algo y también irte"

En un panorama en el que muchos filman apenas lo que pueden pero en las condiciones que quieren, el director de Porno, la aparición más indefinible del cine argentino de los últimos tiempos, hizo las tres películas que quiso pero como pudo, sin un centavo de apoyo de ninguna clase. por **Marcelo Panozzo**

Dos días después de la entrevista, Homero (que firma sus películas así, "Homero", pero cuyo apellido es Cirelli y nació en Buenos Aires en 1961) envía por correo electrónico las fotos que ilustran estas páginas con un breve texto: "Disculpá la tardanza, pero mi máquina se negaba a grabar un CD con las fotos". La PC de Homero fue un tema durante la charla: ahí hace música, ahí edita sus películas, la vida tal como él la entiende guarda cierta relación con lo que puede producir en esa máquina, pero se trata de una Pentium III 650 marcadamente indócil, que se cuelga dos por tres, un modelo que en el portal de compras *mercadolibre.com* figura con una sola oferta, "regalada", según dice la persona que la vende, a 169 dólares.

Dólares más, pesos menos, en esa computadora Homero hizo gran parte de tres de las películas más audaces e inclasificables del cine argentino de los últimos años: *Berlín* (2003), *Los Buenos Aires* (2004) y *Porno* (2006), film este último que dejó sus marcas en el Bafici que acaba de terminar (qué construcción tan porno). Y de no mediar un milagro, económico o de otra índole, ahí también llevará adelante la edición de *Uritorco*, su próximo proyecto. La tardanza en el envío de las fotos no fue nada del otro mundo: como podrán apreciar, no comprometió la salida de esta revista y, además, Homero ya había avisado que, al no tener internet en su casa, el tema de "quemar" un CD y llevarlo al cíber podía demorar un poco la cosa. "Supongo que podría haber trabajado para tener internet en casa, o para tener una heladera siempre llena, pero en una de esas no hubiese hecho las películas que hice."

Tus primeras películas, fuera del ámbito de los festivales de Mar del Plata y Buenos Aires, circularon muy poco. ¿Te planteás el tema de cómo hacer para que tu cine se vea?

No me lo había planteado demasiado y últimamente me está picando un poco. *Porno* se dio en Montevideo, yo no estuve ahí y no sé si me gusta tanto que eso pase. Ahora me puse un poco más sigiloso. Quiero hablar con la gente, que opinen. Por lo menos, en lo que yo hago, las películas terminan recluidas en un festival, y en un festival argentino. Parece que si uno no tiene un poco de "aparataje", la película termina ahí.

La impresión que desde el comienzo me dio tu cine fue de extrañamiento, como el aterrizaje de una rareza en un panorama, en cierto sentido, bastante normalizado. Y no se te intuye como una persona entregada a las mañas y las reglas que hay en el ambiente.

Bueno, es que para empezar tengo que admitir que no conozco las reglas. Tal vez recién ahora voy entendiendo algunas, o estoy haciendo más un trabajo de atar cabos. Prefiero dedicarme a pensar en hacer otra película, cómo va a ser esa futura película, antes de pensar en cómo venderla o cómo moverla.

¿Cómo es tu historia pre Berlín**?**

De chico me dediqué más a la música, y después la vida me llevó a cosas relacionadas con la imagen: trabajé en televisión seis años, haciendo edición periodística en noticieros. En [el canal de aire] América y también con Gelblung en el [canal] 9. Es la escuela de laburar en vivo e ir editando ahí sobre la marcha, todo muy vertiginoso pero muy entretenido también. Yo la pasé bien. Eran las buenas épocas de la televisión, un buen trabajo. Y dejé de laburar

cuando empezaron estos cambios groseros de empresas. Había viajado a Alemania un año antes de hacer *Berlín*, y me cautivaron muchas cuestiones de la ciudad que no sé si quedaron plasmadas en la película, pero que tuvieron que ver con algo que no tenía ganas de perder. Después, sacando cuentas de cómo fue el proceso de las tres películas, me doy cuenta de que la cosa se va gestando, va creciendo incluso sin plan, de manera inconsciente, y en algún momento hay que hacerlo porque se pierde, se va.

Era tu primer trabajo de esas características...
En cuanto a hacer una narración de una hora y media, sí. Antes había hecho dos cortos, una adaptación de *Viejos tiempos* de Harold Pinter y otra de *Unos viajeros se mueren*, de Daniel Veronese, trasladando la acción a un siglo XIX extrañado. Fueron dos intentos fallidos, con errores, que sin embargo me permitieron descubrir muchas cosas. Sobre *Berlín* tenía una idea muy relacionada con una presencia sonora que me parecía interesante rescatar. Y armé una idea acá que tenía que ver con algunos personajes que después se terminaron desdibujando.

¿Qué cosas de Berlín querías registrar?
Obviamente, tenía que ver con la gente, con esa situación de amistad que en la película es pequeña, pero que fue un motor a la hora de decidirme a volver a Berlín para filmar: un chico boliviano en Berlín que conoce a un alemán al que le gusta la poesía latinoamericana. El momento en que se conocieron fue brillante. Pero lo brillante no dura siempre. Pasa en el amor, pasa en las relaciones de amistad... Yo sentía eso: se iba a perder la posibilidad de encontrar a esta gente y de salir a curtir Berlín y su noche.

Ya hace algunos años que vi la película y la trama no la tengo tan presente, supongo que porque me sorprendió otra cosa, una experiencia nueva en la que las texturas iban armando el relato.
Suelo usar la palabra "cuelgue", y tiene que ver con eso. Por ahí en *Porno* el tema es tan fuerte que termina estrangulando este cuelgue, esta sensación que vos decís. En definitiva, el plot de *Berlín* era bastante pequeño. Pero apelo a un cine que te permita pasar por estados, meterte en algo y también irte.

Volviendo a ese micromundo de sensaciones que fue Berlín**, estaba claro que ahí había alguien trabajando con herramientas propias. ¿Sentís que avanzás con eso, que estás investigando, tratando de llevarlo más lejos?**
Hay un montón de herramientas y se trata de un arte muy nuevo, y me parece que es lícito probar, equivocarnos. No sé si lo iré puliendo, y a veces creo que se pueden desdibujar las intenciones. Pero hay una búsqueda, el trabajo sobre un *mix* entre el sonido, la imagen y esa imagen que va más allá de lo visual, que tiene que ver con las ideas.

Te lo preguntaba porque el "método" vuelve en Los Buenos Aires**, los climas, las dos ciudades, los pocos personajes...**
Ahí pasó algo parecido: había cosas que se me escapaban. La casa abandonada, por ejemplo: pertenece a mi edificio y para entrar hay que ir a través de los techos, porque está en un litigio y tiene problemas judiciales. Y eso lo viví en un encuentro de amigos en casa, en la noche de fin de año: nos fuimos a esa casa abandonada, que no tiene ni electricidad ni agua ni nada. Y era como entrar en una lógica muy infantil, porque era *flashearla*, jugar a eso. Entonces me pareció que parte de esa esencia, la más relacionada con el juego, con las chicas, con ir en busca de algo más allá en esta ciudad, había que mantenerla. Cuando me quise acordar, ya estábamos filmando. Yo tenía una escaleta, las líneas de acción de los personajes, pero en un momento sentí lo mismo: hay que hacerlo ya. Además, el chico alemán justo estaba acá y quise aprovechar el nexo *Berlín-Los Buenos Aires*. De todos modos, me hubiese gustado armar un equipo un poco más grande, pero salió así.

¿Trabajaste solo?
La gente que aparece en cámara y yo. Y en *Berlín*, lo mismo.

¿Y en Porno**?**
La película trata sobre el rodaje de otra película, de la película porno, y por eso había más equipos.

¿Cómo llegaste a Porno**?**
Conozco hace muchísimo tiempo a la chica que maquilla, que aparece en la película. Ella se casó con Alejandro, que tiene una página de internet que es como de clasificados (*sensualbaires.com.ar*). Ellos no regentean chicas, ponen las fotos y mantienen la página. Creo que es el precursor de eso acá en Buenos Aires. Un par de veces por año nos juntamos a tomar un vino y a charlar. Yo tenía ganas de hacer algo con el sexo, de manera directa y con toda la carne al asador. Un día me llamó Alejandro para hacer música para tres películas porno que había filmado. Y yo le dije: "Te puedo hacer la música que a mí me gusta, ni en pedo me puedo poner a hacer música de cine porno, que por otra parte no tengo idea de cómo es". El me contestó: "Vos hacé lo que quieras que está todo bien". Y yo lo tomé como un laburo creativo más; la pasé bien e hice la música que quería hacer. De a poco la cosa se empezó a armar. Y una vez más apareció la duda: ¿se va a perder esta situación? Justo en ese momento, me preguntó si podía filmar en casa, y finalmente me dijo que iba a hacer una película en una casa quinta, si podía ir a hacer la luz. Y ahí le ofrecí un trueque: yo hacía mi película e iluminaba la suya, y cuando se complicaba, iluminaba Natalia, que actuó en *Los Buenos Aires* y tuvo un pequeño papel en *Berlín*. Quería tener un personaje que encadenara las tres. Me gusta mucho la literatura de Saer, y me gustan esos personajes que están en una novela, que en otra se pierden, que después vuelven con otro nombre y así. Y me parecía interesante esta mirada un poco más ingenua, de alguien que va a hacer iluminación a un rodaje condicionado.

Hay algo muy desmitificador en la película, al menos en el costado en el que es un documento sobre trabajadores.
Es que lo conozco bien al director, y su vida es más o menos como la de cualquier persona: tiene hijos, cría peces, qué sé yo. Con la salvedad de que está editando una película y dentro de su casa escuchás gemidos, y por ahí su familia está acostumbrada a eso. Uno se arma un estereotipo de alguien y a veces los estereotipos se caen a pedazos. Incluso mis propios preconceptos se derrumban: yo fui pensando que iba a encontrar un material muy diferente. Y descubría que, no sé, las charlas en los asados tenían más que ver con el sexo que con otras cuestiones.

Como esas comidas con compañeros de trabajo en las que se sigue hablando de laburo.
Exacto. Quizá eso también está bien, porque cuestiona ese mito del hastío. Lo que yo quise modificar fue una situación anexa a eso, la de ese personaje que iluminaba y se colgaba con la luna, con las hormiguitas. No quería alterar esa realidad más allá de eso.

¿Alguna vez pensaste en tu trabajo en términos de género? No hacés documentales ni falsos documentales, y da la impresión de que buscás sembrar un elemento de ficción en determinado entorno para registrar la interacción entre ambas partes.
Tiene que ver con eso. Tener un par de personajes, una línea narrativa clara o una más tenue, e ingresar en una realidad sin que lo que después quede sea un realismo. Es más, cuando mencionan a *Porno* como un documental, pido perdón a la gente que hace documentales. Lo mío no es eso. Es una falta de respeto que yo diga que hago documental.

¿Alguna vez contaste con apoyo financiero de algún tipo para filmar? Digo, del INCAA o de algún otro lado.
No.

¿Nunca?
Nunca... Bueno, en *Porno* no pagué la casa quinta. Por eso está producida por mí y por el equipo de la otra película. **[A]**

Masters of Horror: John Carpenter's Cigarrette Burns

Imitación de la vida

Un festival de diarios personales

por **Gustavo J. Castagna**

Un señor octogenario vocifera algo parecido a "Like a Rolling Stone" de Bob Dylan. Otro, con parche o sin él, explica que no quiere dejar ningún legado o herencia alguna. Un tercero, joven y con cámara en mano, recorre las calles de Nueva York, entrevista a una travesti, filma a su novia desnuda en la cama y hasta tiene tiempo para registrarse a sí mismo. Por otra parte, un grupo de cinéfilos argentinos recorren sus pasados y vidas anteriores mientras expresan visiones apocalípticas sobre el futuro del cine.

Hubo más de un diario personal o grupal en el Bafici, donde el cine entraba en tensión con la vida (o viceversa), como si se tratara de una batalla de la que tenía que resultar un ganador. O, en todo caso, un empate salomónico, sin vencedores ni vencidos.

Ahora bien, ¿cuánto hace que empezaron a escribirse esos films ombliguistas en que el cine y la vida van de la mano? No es necesario, en algún sentido, hacer un recorrido extenso sobre el tema, detallando películas y realizadores desde los años 50 en adelante, hablando de sus trayectorias, jugando con las imágenes, edificando su propia leyenda. Tal vez se debería comenzar con los primeros encuentros entre críticos y cineastas, de la redacción de los *Cahiers* de los 50 con los autores que integraban el Olimpo (Welles, Hawks, Hitchcock, Ford, Minnelli) en esas entrevistas cuyo objeto de culto y pleitesía se asombraba por la memoria cinéfila de la troupe vigilada por Bazin. Sin embargo, también desde la ficción (en todo caso, desde las entrañas del cine) se habló del peligroso poder de las imágenes. Cuando el joven aficionado a la luz de *Peeping Tom* de Michael Powell terminaba suicidándose con su propia cámara, dejando su imagen inmolada para el espectador voyeur, el cine presentaba su hipótesis inicial sobre la cinefilia y la muerte como destino único e imposible de esquivar. Samuel Fuller, en tanto, dejaba su frase en *Pierrot, le fou* de Godard y miles de jóvenes con sus cámaras livianas salían a recorrer las calles. Es lo que le ocurre al protagonista de *El diario de David Holzman* de Jim McBride en su intento por capturar el axioma godardiano

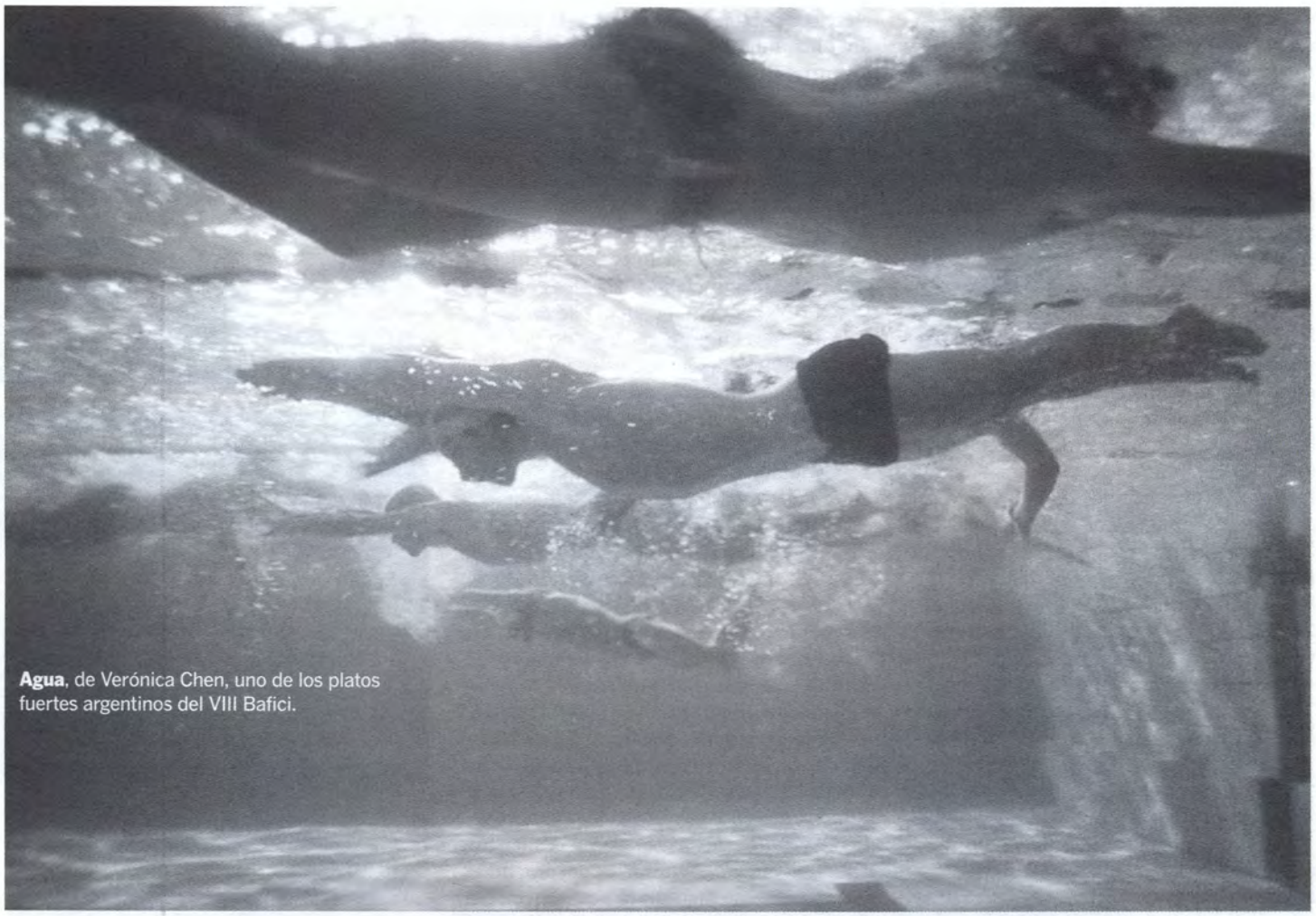
("el cine es la verdad 24 cuadros por segundo") de manera autista, provisto de su cámara-fetiche, su herramienta de narcisismo cotidiano. El recorrido de vida (y de muerte) de Holzman, imitando el modelo estético de la Nouvelle Vague de los comienzos y el estilo experimental del New American Cinema, estará plagado de dudas y preguntas inconexas, con más enigmas que soluciones. ¿El cine es la verdad 24 cuadros por segundo o refleja sólo la verdad del que filma? Holzman toma la frase de Godard pero, al final de la película, sólo queda su voz, sin imágenes, consumido por su propia actitud de voyeur, escondido atrás de la cámara. Powell ya lo había explicado, a través de la ficción mortuoria de *Peeping Tom*, y McBride, bajo otro registro de época, coyuntural y moderno para aquel entonces, toma la herencia: el cine es tan grande como la vida, pero esta última es más hermosa e inquietante.
En contraste con la visión supuestamente feliz de McBride y/o David Holzman, el viejo Jonas Mekas anda con ganas de seguir viviendo eternamente en *A Letter from Greenpoint*. La película señala la vuelta del director a Brooklyn con su cámara de video, filmando aquello que se le antoja (un gato, una habitación vacía, un plano de un huevo y su correspondiente oda). Cultor de la improvisación y del happening junto a su extinto hermano (*¡Aleluya, las colinas!*) o por las suyas, Mekas elige al cine como instante efímero, de características lúdicas antes que reflexivas, retornando al juego desarticulado que describía a la vertiente menos social del New American Cinema. *A Letter from Greenpoint*, un rompecabezas casero, culmina con un primer plano de Mekas sin sonido, mirando al espectador. A diferencia de Holzman, pura energía y nervio que termina a oscuras, Mekas deja su rostro para la eternidad, de forma vital, sin escamoteos y sin ocultarse detrás de una cámara de video de última generación.

El ex director de cine Wim Wenders fue uno de los encargados de enterrar a algunos objetos de culto de la cultura cinéfila, entre ellos, Nicholas Ray en *Nick's Movie*, puesta al día sin artificios de la enfermedad del creador de Johnny Guitar. Un par de años antes Ray, ya viejo y emparchado por momentos, realizó *We Can't Go Home Again*, otro rompecabezas concebido desde el montaje junto a su grupo de alumnos. El caos ordenado al que tanto recurría Godard en relación con su cine de los 60 se materializa en *We Can't Go Home Again*, donde el clasicismo se cruza con el post hippismo mientras Ray explica su lugar en el mundo. Aun cuando las imágenes se repiten, por momentos, sin un sentido dramático, Ray y su alumnado presentan otra hipótesis de conflicto a futuro: el fin de los 60 frente al triunfo de Nixon en las elecciones. Estas imágenes, con la pantalla dividida, muestran el desconcierto de la juventud de entonces (principios de los 70) frente a la victoria de un presidente que partiría en dos la historia de Estados Unidos. Sin embargo, en ningún momento de la película, la propuesta emplea el discurso directo de otros films de la época, es decir, del cine bienpensante proveniente de la gran industria. Ray coquetea con la experimentación de las imágenes como David Holzman en la película de McBride, pero se ubica en un lugar signado por la anarquía y el desconcierto. *We Can't Go Home Again*, una gran puesta en escena de un trabajo colectivo, tiene como ordenador a un clásico-moderno como Nicholas Ray (adorado por los *Cahiers*, por ejemplo), quien, en un momento del film, descree de cualquier posibilidad de integrar un panteón de maestros, tal como lo deseaban Bazin y compañía, sus alumnos de *We Can't Go Home Again* y nosotros mismos como admiradores de su obra. Además, por si fuera poco, al final de la película, Ray se suicida colgándose de una soga.

Estos diarios de ruta, de cine y de vida, tendrían su última estación, más cercana y concluyente, en *Cinéfilos a la intemperie* de Carlos García y Alfredo Slavutsky. Ubicada a fines de los 80, cuando la videocasetera ya había sustituido la soledad y el silencio de la sala cinematográfica, el documental es una travesía constituida por sensaciones alegres y melancólicas sobre los tiempos vividos. Sin embargo, *Cinéfilos a la intemperie* no apela al recurso tanguero de aquellos tiempos que jamás volverán, ya que opera en el sentido contrario a su apariencia melancólica: entre momentos emotivos y recordatorios de las viejas salas de barrio, el humor impera en sus imágenes, transmitiendo una vitalidad que neutraliza el llanto y la pérdida física de algunos entrevistados. Rodrigo Tarruella, Jorge Acha (acaso el gran actor del Bafici), Tito Vena y Edgardo Chibán ya no están, pero a través de las imágenes aflora aquella cinefilia perenne, graciosa y humorística, en franca pelea con la vida y los recuerdos del pasado. En algún sentido, la puesta en escena de García y Slavutsky se impone por lejos al testimonio convencional a cámara y a la anécdota previsible.

Este recorrido sobre algunos de los diarios o narcisismos cinematográficos tendría una coda final, acaso arbitraria, pero que sirve como secuela sobre la pasión desaforada que se puede tener por el cine. En *Masters of Horror: John Carpenter's Cigarrette Burns*, filmada para televisión, el director de *Halloween*, cinéfilo como pocos, también opina sobre el tema. La historia, con reminiscencias de *En la boca del miedo*, cuenta la búsqueda de una película que causó locuras y muertes varias, además de la desaparición de su director. La misión está a cargo de un cinéfilo, enviado por un millonario (Udo Kier), un Charles Foster Kane carpenteriano en su enorme mansión. Carpenter reinterpreta a su manera la pregunta clásica del cinéfilo: "¿Qué película te llevarías a una isla desierta?". Pues bien, el deseo del millonario es poseer *Le fin absolu du monde*, el celoluide que causó tantas víctimas. En la mejor escena de un film de una hora, el personaje de Udo Kier, como el protagonista de *Peeping Tom* y David Holzman en su diario personal, se inmola junto a la película, metiendo sus intestinos en las bobinas del proyector, sustituyendo al celuloide tan deseado. Ese es uno de los caminos del cine: la vida por el cine mismo. En oposición, quedan los rostros de Mekas o de Rodrigo sonriendo y fumando sin parar en *Cinéfilos en la intemperie* o el de Jorge Acha con sus particulares anteojos heredados de la cinefilia. Este, en todo caso, sería el otro camino a recorrer. Más vigoroso, menos llorón, aquel que le gana a la muerte a través de esa mueca feliz, haciéndole un corte de manga, violento y visceral, a la soledad frente a la pantalla a oscuras. **[A]**

Arriba, escondido tras su cámara, David Holzman. Abajo, imágenes directas de **We Can't Go Home Again**.



Agua, de Verónica Chen, uno de los platos fuertes argentinos del VIII Bafici.

Cada vez menos gambeta

Sobre las discusiones acerca del Nuevo Cine Argentino

por **Agustín Campero**

La peor de las noches de este Bafici fue la de su segundo miércoles. Esa fue la noche de la sensación de que algo del nuevo cine argentino, en determinadas películas y discursos, parecía permanecer obnubilado frente al deseo de pertenecer a cierta normalidad a la que alguna vez puso de rodillas. Algo que se revela mediante la negación de las contradicciones que lo concibieron, a través de la anulación de cualquier cuestionamiento. Manifestaciones que retroalimentan un contexto desfavorable, en las posibilidades de realización y de alcance en las pantallas: contribuyen a construir las condiciones objetivas que justifican cierto pesimismo respecto al futuro. Su consecuencia cinematográfica es la estandarización, la apuesta sin valentía, la tentación de la legitimidad frente la hegemonía, la renovada salud del corporativismo.

Todo esto surge como conclusión de las discusiones alrededor del NCA en el octavo Bafici. Tres fueron las herramientas con las que se intentó provocar la discusión: el video de entrevistas a directores "La cocina del nuevo cine argentino"; el cuadernillo de apuntes "¿Qué pasa con el nuevo cine argentino? (Textos para un debate)", coordinado por Sergio Wolf; y en especial las tres charlas, en el marco de las actividades especiales "¿Qué pasa con el nuevo cine argentino?", contextualizadas a partir de los apuntes.

Del cuadernillo –intenso y urgente– surgieron las ideas que agitaron las altas expectativas. Sus aportes actualizaron y corrieron un poquito más los límites del estado de discusión. Reflexionaron acerca de la radicalidad de su vocación moderna (Juan Villegas), acaso el principal denominador común estético, producto de sus convicciones y de la necesidad, que desde esa vocación enfrenta –lo quiera o no– al "otro cine". Establecieron una correlación entre esa estética fundante y acaso esen-

Picado fino, de Esteban Sapir.

cial, amateur, con los modos imperfectos de su realización (Raúl Filippelli), y la contrapusieron con el profesionalismo. Sus escritos se contradijeron, porque también sostuvieron la vocación industrial del NCA (Diego Dubcovsky), la salud de esta motivación y la presencia de una manera muy consciente de la noción de taquilla, de la necesidad de construcción de un público que compre entradas para "financiar genuinamente". Por otra parte, también se demostró que en lo que hace al INCAA, falta política y falta transparencia, factores explicativos de la creciente dificultad que tienen los nuevos cineastas para financiar sus óperas primas (Marcelo Panozzo).

Es decir, en pocas páginas, los textos instalaban el debate. Era de esperar que en las mesas de discusión –las tres, conducidas por Andrés Di Tella– lo planteado en el cuadernillo al menos fuera considerado. La lógica de planificación de las charlas seguía una cierta cadencia: una primera mesa fuerte, casi militante y contradictoria en sus exposiciones (Daniel Burman, Villegas, Edgardo Cozarinsky, Wolf y el "crítico invitado" Pablo Suárez). La segunda tenía una lógica un poco más tranquila, con la presencia de Federico León, Daniel Hendler, Patricio Coll, Wolf y el crítico Horacio Bernades. Teóricamente, la tercera mesa era la de la explosión, la polémica y la predicción del futuro: Rodrigo Moreno, Mariano Llinás, Esteban Sapir, Ariel Rotter, Ulises Rosell, Fernando Peña (director del Bafici) y Gustavo Noriega; fue la mesa de la desilusión y el pesimismo.

La primera charla funcionó bien: se expusieron las visiones contrapuestas, se polemizó, se defendieron las obras que "responden al estado de ánimo de un director y no a una estrategia" (Villegas). Incluso hubo quien negó la existencia de un NCA y remarcó el carácter innecesario de la polémica. Aunque no estaba en la mesa, la presencia del escrito de Filippelli era abrumadora, y se enfrentó al discurso de Burman, quien defendió un cine industrial, se definió (y definió a todos, sin complejos) como burgués y puso como algo indispensable e indiscutible "que los técnicos del cine deben cobrar por su trabajo" (algunas películas notables del NCA tienen fama de no haber pagado). Burman cree, además, que por el público hay que librar la madre de las batallas, para que la gente se acerque al cine a ver películas argentinas. Esta visión se contrapuso, además, a lo que a la par sostenía Cozarinsky, quien rescató la falta de demagogia.

Para la segunda mesa, Graciela Speranza se excusó de participar, pero introdujo la noción de "realismo idiota" como característica presente en el NCA. El debate comenzó con la exhibición de trabajos de exploración –de fuerza notable– de Coll para su próxima película. Por su parte, León presentó fragmentos de su film sobre la cooperativa de actores de la Villa 21 que encabeza Julio Arrieta. Estas visiones, sumadas a la presencia Hendler, provocaron la discusión acerca del cambio en la lógica de la actuación y la dirección de actores, del naturalismo frente al realismo. La cuota de polémica surgió a partir del comentario de un actor "agremiado", que se quejó de que el NCA contrataba para sus papeles a actores no profesionales, para que "hagan de sí mismos", otorgándole a Luis Margani ("el Rulo" de *Mundo grúa*) el título de paradigmático. Hacia el final, cuando los murmullos típicos de fin de charla ganaron la sala, Coll casi gritó uno de los comentarios más veraces sobre un punto ausente en las discusiones: nadie dice nada sobre la importancia de las nuevas tecnologías como explicación de la existencia del NCA, ni de su influencia estética. Habría que agregar que poco se ha dicho también sobre sus fuertes limitaciones para la ficción.

Es decir, se llegaba a la tercera mesa habiendo discutido sobre realismo, modernidad, industria, pantalla, imperfección, profesionalismo. La del miércoles era "la" mesa en donde "los orígenes" (Sapir con *Picado fino*), "las novedades" (los borradores en los que se basó Moreno para *El custodio*, Rosell y fragmentos de *Sofacama*, Rotter y fragmentos de *El otro*, Sapir y fragmentos de *La antena* –que explora nuevos territorios para el NCA, con reminiscencias a *The Saddest Music in the World* de Maddin–) confluirían con la institución (Peña, director del Bafici), con "la resistencia" (Llinás), y con la crítica que de alguna forma contribuyó a identificar e impulsar el NCA (Noriega). Pero, justamente, el lastimoso resultado de esta última mesa dejó la convicción de que a muchos directores no les gusta reflexionar –al menos en público– alrededor del fenómeno cinematográfico. Mucho menos discutir, ni someter su propia obra a la luz de la totalidad de la que emergen y en la que conviven, con la que forman, a decir de Villegas, un nuevo paradigma. Con esta negación, parecieran desconocer que los discursos estéticos del NCA se articularon como respuesta, choque y toma de posición respecto al contexto cinematográfico, a cómo se reparten los recursos del Estado para hacer cine, a cómo se toman las decisiones respecto a ese reparto. Y que el secreto del éxito fue que se enfrentaron, no siempre conscientes, pero sí valiente y exitosamente a las estructuras fabriles del "viejo cine".

Esto se evidenció cuando, habiendo visto la filmación "real" de los custodios de Gonzáles García, Noriega le preguntó a Moreno por qué, teniendo dichas imágenes tanta fuerza, y siendo las tomas tan parecidas a las de la película, el director había optado por la ficción. Es decir, indagar acerca del límite, de los motivos de una decisión estética. Moreno optó por una respuesta defensiva, y comenzaron a surgir los gritos de hinchada. De un costado, Axel Pauls (también conocido como Axel Harding y padre de Gastón, actor que el año pasado le recriminara en público a un crítico haber hecho un comentario desfavorable de *Iluminados por el fuego*) le gritó a Noriega que no haga "El Contra" porque ya había sido hecho por Calabró. Este notable aporte a la reflexión fue vivado por varios comensales, que ante cada intervención algo crítica convocaban a la censura. Di Tella pareció no querer salir del formato "programa de anécdotas de filmación". Algunos directores parecían ofendidos, otros no entendían nada y Mariano Llinás supo aprovechar la grieta que provocaron un par de comentarios para dejar en claro que él había advertido que una mesa de esas características no tendría mayores consecuencias, que entre los presentes no había enemigos y que se perdió la oportunidad para invitar a "algún pez grande", en obvia referencia a Coscia, Álvarez & Cía. Sostuvo también, ante la sugerencia de Peña de "juntarse para presionar mejor y ganar en representatividad en el INCAA", que el NCA existe justamente porque se concibió como algo distinto, en su financiamiento y sus modos de producción, y también identificando al corporativismo como uno de los males endémicos del "cine nacional", que como consecuencias trajo (y acarrea) películas gigantescas (en dólares) y minúsculas (en su aporte cinematográfico).

Se evidenció una contradicción de organización: entre la discusión fogoneada por los cuadernillos y el semi-show de entrevistas sin lugar para cuestionamientos. Esto último emergió como algo endémico, no podía salir de otra forma si para lo que se había convocado era para discutir, y lo que desean varios protagonistas es que no se hagan olas. Frente al pesimismo, varias son las sugerencias: que hay que dejar que el tiempo haga lo suyo, que no importa lo que digan en público los directores, que las películas hablan por sí mismas. Lo que quedó claro es que el futuro del NCA, si se lo considera algo a defender, se debe debatir a partir de las películas, pero también de sus condicionamientos de producción y financiamiento, de los impedimentos que para su construcción impone la lógica industrial. Teniendo en cuenta la relación entre las normas estilísticas del NCA y el sistema de producción que las soporta, condicionadas también por el lenguaje y la tecnología. Quien quiera pensar alrededor del fenómeno, que lo piense, y quienes sólo se interesan en hacer películas o en comentarlas, que sean conscientes de la onda expansiva de su obra. Nadie preferiría escribir sobre lo que pudo haber sido. **[A]**

Bill Douglas

Entre Bresson y el cine mudo

por **Jorge García**

Así como hay artistas que nunca recurren a sus vivencias personales para construir sus obras, existen otros a los que la intensidad de las experiencias pasadas en su infancia (o en cualquier otro período de su vida) los marca a fuego, estallando luego en distintos momentos con diferentes niveles de intensidad, según la personalidad de cada uno. Un par de ejemplos dentro del cine en los que estas características se manifiestan de manera abierta y ostensible serían los de François Truffaut y Jean Eustache, a los que habrá que agregar ahora el de Bill Douglas, auténtica revelación dentro de este Bafici (me doy cuenta, al escribir estas líneas, de que casualmente los tres realizadores mencionados han muerto de manera prematura; Eustache por su propia mano; los otros dos víctimas de enfermedades terminales). Señalaba Mamoun Hassan, productor de algunos de sus films y presente en el festival –y lo mismo era destacado en el documental que acompañó su retrospectiva por algunos de los entrevistados–, que la infancia y adolescencia de Douglas en el pequeño pueblo minero escocés de Newcraighall había sido en realidad mucho más terrible de lo que aparecía en su trilogía, algo no fácil de creer viendo, en especial, las dos primeras partes de la misma.

Si algo impresiona de inmediato viendo esos tres films –que, dicho sea de paso, debieron haberse programado en una misma proyección dada la íntima relación que existe entre ellos–, es el grado de esencialidad que trasmite cada uno de ellos, provocando la sensación inmediata de que cada plano rodado era absolutamente necesario y que no había manera de suprimirlo o reemplazarlo por otro alternativo. Una esencialidad y un ascetismo que remiten inmediatamente –y a ello no es ajena la utilización por parte del director de actores no profesionales– a la obra de Robert Bresson, aunque despojada de su vertiente, por llamarla de algún modo, religiosa (Jamie, el protagonista de la trilogía, ofrece muchos puntos de contacto con la Mouchette del gran realizador francés). Y también hay que señalar que, a diferencia de la recurrencia de RB al tiempo real para diseñar determinadas situaciones –*vg. Un condenado a muerte se escapa*–, BD utiliza con frecuencia la elipsis narrativa, algo que lo emparienta inmediatamente con los realizadores del cine mudo (no hay que olvidar que una de las figuras más admiradas por Douglas fue, según sus propias declaraciones, Charles Chaplin). Es llamativo que entre los reproches efectuados por los detractores del realizador, que los hubo –alguno sorpresivo– en el Bafici, se señalaba la sordidez de las situaciones –una vieja polémica con las almas bellas que pretenden que al cine uno sólo debe ir a divertirse y sobrellevar experiencias placenteras–, algo que, por otro lado, se modificará en la tercera parte, bastante más luminosa y optimista que las dos precedentes, un presunto academicismo que nunca alcancé a vislumbrar en ninguna de sus películas, más bien, en tren de definirlas de manera inmediata en algún sentido, habría que decir que sus films son absolutamente antiacadémicos y la frialdad y distancia frente a los personajes que, en todo caso, no es más que ausencia de sentimentalismo. Por mi parte debo decir que, en lo personal, *My Childhood*, primera parte de la trilogía, me parece una de las películas más emotivas que he visto en los últimos tiempos, con momentos inolvidables, como cuando Jamie echa agua caliente y luego la vierte en una taza para calentarla y colocarla entre las manos heladas de su abuela, o cuando luego de visitar a su madre enferma en un hospital, se tapa la cabeza con una sábana de la misma forma que ella, o, todavía, el momento en que, entre la fila de obreros que se dirigen a la mina, trata de descubrir a su verdadero padre; momentos brevísimos pero absolutamente conmovedores.

My way home, el final de la trilogía.

La última película de Bill Douglas, realizada ocho años después que la última parte de la trilogía, es una producción de mucho mayor presupuesto, ya con actores profesionales y en color, narrando a lo largo de tres horas la odisea de los llamados mártires de Tolpuddle, un grupo de seis trabajadores rurales que en 1830, luego de que se alzaran en huelga reclamando un mejor salario, fueron deportados por varios años a Australia. Aquí el relato, en contraposición con el carácter personal e intimista de la trilogía, adquiere un tono mucho más épico y coral, aunque sin abandonar el rigor en la puesta en escena. Si el primer tramo del film remite en su descripción de caracteres a *El árbol de los zuecos*, la obra maestra de Ermanno Olmi, aunque –nuevamente– sin apelar a elementos religiosos, caros al realizador italiano, la segunda parte, la que transcurre en Australia, adquiere un tono más políticamente comprometido aunque sin caer nunca en la denuncia facilista ni el panfleto.

Llama también la atención el uso en este film –si bien la reflexión sobre el cine está de algún modo presente en todas la películas de BD– de elementos precursores del cinematógrafo, como las sombras chinescas o los dioramas, y hasta la exposición de un discurso ante un fondo que semeja mucho una pantalla. Digamos, finalmente, que la retrospectiva de BD fue uno de los acontecimientos del Bafici y ofreció la oportunidad de conocer a un realizador fundamental prácticamente desconocido en estas tierras. **[A]**

Rossellini en foco

La razón y sus sueños

por **Eduardo Rojas**

"Trato de permanecer impasible; me parece que lo asombroso, extraordinario, emocionante de los hombres es precisamente que las grandes hazañas y los grandes hechos se producen de la misma manera, tienen el mismo eco que los simples hechos de la vida cotidiana; trato de transcribir los unos y los otros con la misma humildad; en ello hay una fuente de interés dramático."

Roberto Rossellini

Rossellini en rodaje.

El foco que el Bafici dedicó a la última etapa de la obra de Rossellini sumaba unas 50 horas. Imposible abarcarlas todas. Su visión parcial nos acercó a su concepción última del realismo, que utilizó a la televisión como una de sus herramientas didácticas.

La India vista por Rossellini. Diez capítulos grabados en aquel país en los años 50. Un territorio inabarcable en sus contradicciones y maravillas, que para Rossellini oscilaba entonces entre la espiritualidad milenaria y la esperanza del progreso. Lo que hoy importa es que esta especie de informe periodístico deja ver la evolución de sus ideas y anticipa el cambio que se gestaba en su cine.

Cambio que se concretaría en ese inmenso serial televisivo que abarcó desde la Edad de Hierro hasta la Modernidad, expuestas con criterio didáctico, puntualizando en las biografías de personajes decisivos de la historia.

Cartessius es la biografía de René Descartes. Sus desplazamientos por Europa y por la vida buscando un territorio propicio para el trabajo con sus ideas. Estas son verbalizadas, sin artificios que agreguen interés dramático. Es sólo Descartes, sus viajes, su obsesiva dedicación al método, su autodefensa en un mundo hostil. Al principio sorprende, cuesta encontrar la chispa de interés en este deliberado didactismo. Pero cuando vemos *Il Messia*, su visión de la historia de Cristo, y nos encontramos con la misma concentración en los detalles cotidianos –la ocurrencia de los milagros como un hecho más, sin ningún subrayado que los destaque–, comenzamos a sospechar que hay otra cosa, una estrategia que comienza a hacer su efecto subliminalmente. El Cristo de Rosellini tiene el discurso de un predicador terreno que habla de las injusticias y la pobreza tanto como del reino de los cielos. Importa la palabra, sin ornamentos vaticanos.

Igual desdramatización y didactismo se encuentran en *Sócrates*. El filósofo deambulante por una Atenas sojuzgada; comprando un pulpo en el mercado, discutiendo con su esposa Jantipa, ejerciendo con un humor distante su magisterio. Pero este deambular nos va mostrando también la rutina ateniense (el mercado, la conformación del Tribunal o el encuentro casual de dos amigos). Esa rutina se mezcla con las disquisiciones de Sócrates, y la fascinación por su persona va creciendo hasta meternos de cabeza en el clímax emocional de su muerte (resuelta en un plano lejano en el que apenas se lo ve beber la cicuta).

La presa di potere de Luigi XIV es una obra maestra que, con iguales métodos, se interna en la pompa de la corte francesa del siglo XVIII, para mostrar como un rey joven y fatuo se transforma en estadista a partir de la muerte del Cardenal Mazarino, encierra en un puño a la nobleza e introduce a Francia en otra era económica y social. Vemos la rutina y el peso del poder real desde la minucia diaria: conversaciones con sus ministros, la meticulosa elección de un traje que marcará la obligatoria moda de la corte, el ceremonial de cada acto de su vida, especialmente la magistral escena de la comida, con los sirvientes anunciando la llegada de cada plato, mientras toda la corte lo observa comer. Cuando a la noche el rey es despojado de sus vestiduras y queda sólo repitiéndose en off: "Ni el sol ni la muerte pueden contemplarse fijamente", recordamos a Ozu. Parecido interés por lo ínfimo y lo habitual disimula una imperceptible progresión dramática que culmina con esa reflexión sobre la omnipotencia y la humildad.

En el cruce entre lo mínimo de la vida y lo enorme de las ideas, está la grandeza del último Rossellini. Un riguroso ejercicio de despojamiento hasta llegar al hueso en que asentó su verdad, su visión de un realismo trascendido desde la simpleza, que fue espejo de su esperanza en el hombre. **[A]**

El método Watkins

La obra del director de La Commune, entre la liberación y los límites

por **Leonardo M. D'Espósito**

Yo vi *La Commune (1871)* hace unos años. Esas ocho horas que pasaban volando eran motivo suficiente para levantarle un monumento a Peter Watkins. Por suerte, uno no construye monumentos como estornuda, dado que la retrospectiva que mostró el Bafici de sus trabajos permite ver que, aunque aquel es un gran film, el "método Watkins" tiene sus límites. Límites, por lo demás, apasionantes.

En general, Watkins usa el dispositivo de la cámara en mano y el micrófono interrogador para "meterse" en ambientes y épocas muy distantes de la era de la televisión. Es un cine que da la impresión de ser urgente, corrido por los acontecimientos, instantáneo, documental en el sentido literal del término. Sin embargo, el propio uso de ese aparato de registro es la forma en que Watkins enmascara lo alambicado de sus formas. En cierto sentido, es un cine de guión y producción: todo tiene que estar dispuesto de cierta manera a la hora de echar a rodar la cámara, de modo tal que las imágenes parezcan espontáneas, únicas. No lo son, claro, o no en el grado en que se nos hace creer. Pero Watkins no es, tampoco, un ingenuo y conoce los límites de su método. Como buen inglés, utiliza entonces la ironía y el *understatement* para comunicarnos que sí, que sabe que es un absurdo incorporar cámaras televisivas en la batalla de Culloden, o registrar las consecuencias de una guerra nuclear que no ha tenido lugar, por poner dos casos (*Culloden* y *The War Game*, respectivamente). Pero, como sucedía con Michael Haneke en *Horas de terror*, la evidencia del anacronismo o –digámoslo finalmente– de lo fantástico no mitiga de ninguna manera lo terrible de las situaciones. Una familia escocesa perseguida y asesinada –bebé incluido– por una partida de nobles soldados ingleses sigue siendo un espectáculo espantoso aun cuando los soldados le hablen a la cámara. Watkins, en doble movimiento, muestra también el poder de seducción, el ilusionismo siempre cumplido del cine. En eso es un gran cineasta.

Pero hay otra pata del asunto, y tiene que ver con lo político. Las películas de Watkins tienen ese costado de rabia respecto del aspecto criminal no sólo de los Estados, sino también de la cultura. *Gente de los 70* y *Privilege* son, en ese sentido, una forma más de crear o recrear el lugar de testigo para señalar sin pelos en la lengua el malestar profundo de una cultura y su relación con la dominación política. El nudo de esta manera de ver las cosas es *Punishment Park*. Se trata de una ficción y una metáfora, pero también de un film que irradia –desde su formulación estética, desde el "método Watkins"– una inmediatez atroz, que por otro lado (he aquí la metáfora) decía en la época de su realización que se trataba del "aquí y ahora", y no de un futuro más o menos cercano ni de un universo fantástico. Sin embargo, apelar al invento, a la creación de ese mundo particular es la mejor estrategia para mostrar lo que se quiere decir. El film, como todos los demás, oscila constantemente entre la impresión de realidad y la fantasía. Si en *Culloden* se trataba del registro de un hecho histórico y comprobable, aquí se trata de una ucronía posible, más aun: segura. Es lo mismo lo que sucede en *The War Game*, donde lo que se menciona es, también, sobre una posibilidad terrorífica, la de las consecuencias de un ataque atómico que entonces era casi una seguridad futura y hoy sigue siendo un fantasma cada vez más difuso y, por lo tanto, más aterrador. Por eso es que resulta interesante *The Journey*, un río fílmico de más de catorce horas donde el realizador deja de lado la reconstrucción para mostrar lo que ese fantasma, y el manejo que los medios hacen de él, genera en las personas comunes. Esta vez, Watkins dejó de utilizar a la gente como actores de sus producciones de terror político para preguntar y escuchar, para cuestionarse a sí mismo y, también, salir más fortalecido en sus ideas. Aunque hay algo que no deja de ser problemático en su cine, y es el uso del artificio para subrayar ideas que son perturbadoras por sí mismas. Allí es donde el método Watkins encuentra un límite imposible de pasar y se vuelve, inadvertidamente, un gesto pop y, más allá de su potencia y de su obvia fascinación, frívolo. Aun así, es un cine liberador y único, trepidante y cruel, que se juega por lo que muestra y golpea en el plexo al espectador más prevenido. Esas experiencias ya no son nada comunes en la gran pantalla. **[A]**

Punishment Park, ficción, metáfora e inmediatez atroz.

EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

JULIO - CURSOS DE INVIERNO

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

About a boy

por **Nazareno Brega**

Sonia acaba de ser mamá a los dieciocho añitos y apenas le dan el alta en el hospital viaja con el bebé en brazos hasta el departamento donde vive con el veinteañero Bruno. Allí se encuentra con que su novio le alquiló el lugar por unos días a otra pareja. Ellos le prestan a Sonia y su hijo la atención que les darían quienes viajan sentados en un tren del Roca durante la hora pico de un día laboral y les cierran la puerta en la cara de un sopetón. Sonia patea sin cesar la puerta con el bebé a cuestas pero, en lugar de exigir un lugar en ese departamento donde vive, sólo atina a reclamar desesperada el cargador de su celular. Con el aparato ya en su poder, Sonia vagabundea por las calles para dar con Bruno. Lo encuentra en una esquina pidiendo monedas, mientras *campanea* a un hombre en un bar al que la bandita de delincuentes juveniles que lidera Bruno le está desvalijando el auto. Sin ningún apuro, una vez finalizada la operación, Bruno va al encuentro de Sonia para ver por primera vez al purrete que engendró.

Cualquiera puede intuir una decena de actitudes condenables en este comienzo de *El niño* (y todo esto, sin profundizar en detalles como que Sonia hace dedo y viaja como acompañante en un ciclomotor con el mocoso a cuestas como quien carga un paquete de importancia relativa). Pero no cualquiera vislumbraría que desde la dirección del film se va a juzgar y castigar a la joven pareja por sus actitudes. Sólo pueden esperar ese tipo de ajusticiamiento cinematográfico por mano propia quienes desconozcan completamente las características de la obra de los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne. Pareciera que la cámara de 16mm que se sostiene al hombro mientras deambula a toda velocidad por las callejas belgas lleva tal apuro porque siempre anda eludiendo la persecución de las condenas morales, aun cuando lo moral es una clave de la filmografía de los hermanos.

Ellos se toman el tiempo necesario para que se pueda entender el origen de las reacciones de sus protagonistas, por eso es que los supuestos hiatos temporales entre secuencias de la narración jamás pueden considerarse tiempos muertos. La duración de estos momentos es la justa para que quede claro que quien comete una monstruosidad no necesariamente es un monstruo, o al menos no ejerce esa función tiempo completo. Por esto es que a pesar de que los Dardenne prediquen el catolicismo cinematográfico, no consideran a algún personaje como mártir a la manera de Lars von Trier.

Bruno es un desastre como pareja y como padre, pero Sonia no es una víctima que aguanta cada berrinche de Bruno porque siente que ese es el lugar que le corresponde. Bruno es un malandra capaz de vender a su hijo por un puñado de euros ("Total, podemos hacer otro", intenta justificarse), pero también ama a Sonia y demuestra cómo se desvive por ella en más de una oportunidad. Varias veces lo hace a través del consumismo, clave casi tan fundamental como la paternidad en *El niño*. El momento más refrescante de la película muestra a la pareja correteando enamorados alrededor de un convertible que él alquiló para que los tres salgan de picnic. Un sombrero, una campera y un cigarrillo en la boca es todo lo que necesita Bruno para que Sonia se derrita cada vez que él le hace un regalo para verla feliz, sin que importen demasiado cuáles son sus urgencias económicas. Los Dardenne saben cómo esquivar el nefasto juicio moral de quienes miran un saqueo por televisión desde un cómodo sillón y se indignan porque alguien se lleva un electrodoméstico en lugar de un paquete de fideos. En manos de otro director, la obsesión de Bruno y Sonia por los celulares tomaría la forma de panfleto anticonsumista, pero en *El niño* se muestra como una herramienta necesaria y efectiva para el errante.

Los Dardenne dejan que Bruno sea quien decida qué hacer y cuándo hacerlo, todo siempre según sus tiempos. Por eso esperan el lapso necesario para que Bruno llegue al punto justo de madurez y decida hacerse cargo de sus acciones. Así es que la paternidad para Bruno se inicia a través de Steve, ladronzuelo menor de edad de quien es responsable, y no tanto por un pequeño extraño al que su novia le presentó en brazos mientras buscaba una moneda para ganarse la vida. **[A]**

El niño
L'enfant
Bélgica/Francia, 2005, 100'
DIRECCIÓN Jean-Pierre y Luc Dardenne
GUIÓN Jean-Pierre y Luc Dardenne
PRODUCCIÓN Olivier Bronckart, Denis Freyd, Genevieve Lemal, Alexandre Lippens, Arlette Zylberberg, Jean-Pierre y Luc Dardenne.
FOTOGRAFÍA Alain Marcoen
MONTAJE Marie-Helene Dozo
SONIDO Nicolas Becker, Benoit De Clerck, Jean-Pierre Duret, Thomas Gauder
INTÉRPRETES Jeremie Renier, Deborah Francois, Jeremie Segard, Olivier Gourmet.

El lugar del otro

por **Marcos Vieytes**

El hijo (*Le fils*, estrenada este enero en Buenos Aires) era una película mucho más tensa que *El niño*, ganadora de la Palma de Oro de Cannes 2005. También más rigurosa, cerrada y redonda. La cámara en mano de aquella cumplía con la exigencia de estar siempre pegada a la nuca del protagonista, casi transformándose en un sustituto de su mirada, o más bien, en una cámara-trauma que trasladaba al cuerpo del espectador todo el peso que el pasado no resuelto de ese hombre y su pérdida inscribía en su propio cuerpo. En *El niño*, en cambio, la cámara en mano se aleja un poco más de los cuerpos que filma, hay mayores desplazamientos escenográficos, la distancia otorga un espacio visual y reflexivo mayor, y hasta el punto de vista se abre, por lo menos, al de un personaje relevante más. Todo lo cual hace de *El niño* una experiencia menos dolorosa, aunque también menos intensa e inolvidable que *El hijo*, y con una secuencia final en la que no se cristalizan satisfactoriamente las pretensiones emotivas de los realizadores.

Pero *El hijo* y *El niño* no sólo se parecen por la familiaridad de sus títulos, sino por una lógica de la sustitución (aquí deudora de la doctrina cristiana del rescate pero, a diferencia de buena parte del cine americano, bien entendida) que consigue salvar a los protagonistas de ambas en el sentido de asumir su responsabilidad (no en el de zafar) e incorporarse de alguna manera útil a la sociedad. En *El hijo* esto se atisba cuando Olivier, primero, aceptaba al asesino de su hijo como aprendiz para, finalmente, aceptarlo como persona. Y la secuencia que cifra esta idea es aquella en la que Olivier entra en casa del muchacho cuando este no está, revisa las habitaciones, toca sus cosas, se acuesta en la cama y duerme en el lugar del otro. El lugar del Otro –que aparece a medida que se adquiere esa ética civil de la empatía que va más allá de la simpatía, el deseo o la conveniencia– es lo que tiene que aprender a concebir Bruno, el ratero que protagoniza *El niño*, cuando debe hacerse cargo de su bebé, así como Olivier debía reconocerlo después de la pérdida radical que sufría en *El hijo* a manos de un chico muy parecido a Bruno. Porque Bruno puede ser perfectamente el mismo chico que en *El hijo* asesinaba al bebé de Olivier mientras trataba de robar el estéreo de su auto, sólo que con cuatro o cinco años más (la aparición de Olivier Gourmet, el actor que interpretaba a Olivier en *El hijo*, como un policía que interroga a Bruno después de la demanda de Sonia, no hace más que trazar sugestivas líneas de encuentro entre una y otra película).

Lo primero que se ve en *El niño* es a Sonia buscando a Bruno, su pareja y padre del bebé que ha dado a luz recientemente, para mostrarle el hijo. No es extraño, entonces, que uno identifique rápidamente al niño del título con el bebé de ambos. Y aunque esto pudiera ser así, también hay otras posibilidades y otros niños en la película que cuestionan esa fácil identificación. Uno de ellos es Steve, un púber que roba para Bruno y que será, a la postre, el sustituto necesario para que Bruno reconozca al Otro en tanto sujeto. El otro es el propio Bruno, quien a los veinte años juega con Sonia como un chico, no está con su novia a la hora del parto, ignora la existencia de su hijo si aquella no lo busca para mostrárselo y lo supone un objeto como cualquier otro, atado a la ley de la oferta y la demanda (presten atención a la secuencia en que Bruno sólo escucha el recuento de los billetes tras el negocio frustrado, ignorando la identidad de la otra parte y si esta cumplirá o no con el trato). Así es que el bebé transita la película de modo muy similar a la faja que Olivier ceñía a su cintura en *El hijo*, un objeto de fuerte valor dramático que estaba siempre en cuadro e iba cargándose gradualmente de significado. Incluso pocas veces, si acaso alguna, hay un plano del bebé propiamente dicho. Debemos conformarnos con ver un bulto arropado o un cochecito que es llevado por Bruno de aquí para allá con notorio descuido (no estaría mal trazar el itinerario cinematográfico de dicho rodado desde *Potemkim* hasta la fecha).

Estas dos últimas películas de los Dardenne no dejan de ser parábolas sobre el perdón y la culpa que tienen la sabiduría de no atarse a la imaginería religiosa ni evidenciar demasiado explícitamente la fuente judeocristiana de sus símbolos, aunque *El niño* acabe pecando de cierto optimismo pedagógico en su afán de mostrar el valor social de la redención. Eso las libra de tener que expresar opiniones sobre el lugar de la religión organizada en los periplos de sus protagonistas, pero no de sustituirla por unas instituciones (el orfanato en *El hijo* y el sistema penitenciario en *El niño*) postuladas como el complemento laico necesario para que la madurez de una persona pueda alcanzarse. El final de *El niño* es bastante sintomático al respecto, no sólo porque cuesta creer que la cárcel (por más belga que sea) favorezca la reforma educativa de un hombre o al menos pueda completar el cambio ético de este personaje, sino porque la catarsis que se produce entre Bruno y Sonia sugiere dicha posibilidad con menos discreción y economía que en el final de *El hijo*, y porque deja sin atar un par de cabos sueltos (su comprensión de la paternidad y el pago de la deuda con los traficantes) que arrojan demasiada sombra sobre el futuro de esa pareja abrazada en un cierre que, suponemos, quiere ser más tranquilizador de lo que en verdad es. **[A]**

Temporada de patas de conejos

A favor por Juan Pablo Martínez

Sí, obviamente, *Misión: Imposible III* es inferior a sus antecesoras, pero seamos justos, no podemos esperar que J.J. Abrams, creador de las series *Felicity* (cuya protagonista Keri Russell hace aquí una breve aparición), *Alias* y *Lost,* esté a la altura de un De Palma o de un Woo. También es verdad que por primera vez no está Robert Towne en el guión. Pero Cruise es un tipo inteligente e hizo lo que se le cantó, y al igual que en *El último samurái*, una buena película dirigida por el muy mediocre Edward Zwick, aquí se nota que quien más metió mano en todos los aspectos de la película fue el mismo Cruise. Y en cierto modo hay que agradecer que se haya hartado de llamar a "autores" para que le hagan sus películas, porque de no haber sido así *M:I-III* la hubiese dirigido David Fincher, como iba a ocurrir en un comienzo. Por otro lado, y poniendo parcialmente en duda lo dicho, dado que este es el debut de Abrams en cine (al contrario de Zwick –quien estuvo demostrándonos durante mucho tiempo que no es un tipo con mucho talento–), habría que darle el beneficio de la duda y atribuirle una parte del éxito de *M:I:III* a él.

Sea como fuere, *M:I:III* funciona. Logra lo que se propone: ni más ni menos que mantener al espectador cautivado durante dos horas con una historia que no se distrae en ningún momento, llena de secuencias de acción de alto impacto filmadas y coreografiadas con precisión. *M:I:III* es lo que todos los *blockbusters* deberían ser: un entretenimiento noble, que no le falta el respecto al espectador ni lo trata de estúpido.

Estéticamente *M:I:III* sigue el camino de los films de la saga de Bourne, las secuencias de acción tienen mucha cámara en mano como medio para acrecentar aun más el vértigo y la adrenalina. Las secuencias de transición sirven sólo para dar algo de cohesión al relato, pero son lo suficientemente acotadas como para no distraer de lo que realmente importa, que es aquí la pura acción. En algunos aspectos, *M:I:III* es un film hitchcockiano. Por ejemplo, en la autoconsciencia que tiene en cuanto al McGuffin, algo llamado "pata de conejo" que nunca se sabe qué es exactamente ni para qué sirve pero sospechamos que en las manos equivocadas significa poco menos que caos; no es un guiño posmoderno sino una celebración.

Cruise, actor injustamente menospreciado, vuelve a componer un Ethan Hunt entrañable y apasionante en su invencibilidad, y lo hace, como siempre, con un clasicismo feroz. Y Phillip Seymour Hoffman, luego de llevarse un Oscar por la segunda peor actuación de su carrera (la primera es, por supuesto, la del gay de la homofóbica *Nadie es perfecto,* dirigida por el gay homofóbico Joel Schumacher), logra aquí un villano inolvidable, de esos que amamos odiar, como el de Alan Rickman en *Duro de matar.* **[A]**

Misión: imposible III
Mission: Impossible III
Estados Unidos, 2006, 122'
DIRECCIÓN J.J. Abrams
GUIÓN Alex Kurtzman, Roberto Orci y J.J. Abrams
PRODUCCIÓN Tom Cruise y Paula Wagner
FOTOGRAFÍA Dan Mindel
MONTAJE Maryann Brandon y Mary Jo Markey
MÚSICA Michael Giacchino y Lalo Schifrin
INTÉRPRETES Tom Cruise, Ving Rhames, Phillip Seymour Hoffman, Michelle Monaghan, Keri Russell, Maggie Q, Laurence Fishburne, Jonathan Rhys-Meyers, Billy Crudup, Simon Pegg.

Pantalla chica

⊕⊖ **Cruz al medio** por **Nazareno Brega**

Las dos primeras entregas de *Misión: Imposible* eran películas sin demasiado en común. Uno de los pocos nexos entre ellas es que tanto Brian De Palma, director de la primera, como John Woo, responsable de la segunda, son dos cineastas que parecen exhalar fotogramas por los poros. A su debido turno, los dos volvieron un mero dato anecdótico que la saga tuviera su origen en una serie de televisión. En la pantalla se desplegaba cine en estado puro y uno de los pocos elementos que mientras retumbaba le brindaba ecos de ese germen televisivo al desinformado o poco memorioso era la inconfundible melodía de Lalo Schifrin. Fuera de esto, la única prueba que remitía a su alcurnia televisiva había que buscarla en la revista del cable en la programación del canal Retro, aunque aún conocido como Uniseries.

Sorprende que para esta tercera parte Tom Cruise, el hombre fuerte detrás de la franquicia, haya salido a buscar al debutante J.J. Abrams. Esto no pone en duda la idoneidad de Abrams como director ni mucho menos. Abrams filma con pericia cada una de las largas secuencias de acción. Se nota que es alguien que sabe dónde ubicar la cámara para que el vértigo audiovisual no obnubile al espectador. No es esta una de esas películas, como por ejemplo *Batman inicia*, donde la sucesión de planos breves dan la pauta de que los personajes segregan adrenalina a lo pavote, pero no queda otra que adivinar quién irá ganando una pelea porque nada se distingue con claridad. El diseño de Abrams para cada una de estas secuencias no tiene demasiado que envidiarles a las de Woo en la entrega anterior, tal vez la exégesis y piedra fundacional del cine de acción del nuevo milenio en Hollywood. Es cierto que Woo logra ser siempre desmedido y que esa sensación no se percibe en *M:I:III* ni aunque todas sus escenas se apilen y apelen a la sinergia.

El desempeño de Abrams en *Alias* y *Lost* da cuenta de que sabe cómo trabajar a partir del suspenso. En *M:I:III* recurre al viejo truco del McGuffin, en forma de "pata de conejo", arma de la que se desconoce su función pero se nota que tiene el poderío suficiente como para que, en las manos equivocadas, deje a todo el mundo en un horno de proporciones universales. Abrams amenaza con llevar siempre el control de las dosis de suspenso con las que gradúa al relato, hasta que llega el momento de las explicaciones, donde se pasa de rosca y se enmaraña entre sus vueltas de tuerca. Y aquí es donde viene a la cabeza Brian De Palma, un cineasta que es como un Ícaro de alas ignífugas, que sobrevuela con sosiego el laberinto de las vueltas de tuerca sin quemarse nunca con el sol de las explicaciones innecesarias. No se le exige al debutante Abrams que logre la maestría de la lírica inverosímil de Woo o la holgura con la que De Palma transita por el suspenso desmedido. Es en estos dos rubros donde brinda una competencia digna con sus experimentados antecesores. Pero Abrams hace agua en la tierra de los flashbacks y se hunde en el fango. Sucumbe ante un galancete megalómano al que no le alcanza con ser un héroe de acción y necesita, aunque nadie se lo pida, conquistar algún corazón desprevenido. Son esos planos y diálogos televisivamente cursis los que vuelven morosa la narración cuando fuerzan un halo familiar en la personalidad de un tipo duro. Y ahí es recién que Abrams permite que la pantalla se achique. **[A]**

Adrenalina vencida

⊖ **En contra** por **Diego Trerotola**

En una escena de *M:I:III*, Ethan Hunt inyecta una jeringa de adrenalina para intentar reanimar a una agente, pero la inyección sirve para dar ánimo durante los pocos minutos que dura esa secuencia, luego la muerte se impondrá sin remedio. Ese propósito de narración adrenalínica parece explicitar la guía de esta tercera entrega de *Misión: Imposible*, y, por desgracia, también dura bastante poco. La inyección de la película de J.J. Abrams tiene una fecha de vencimiento muy corta a partir de su limitada confección. En principio, su principal límite es tomar los clisés de la propia serie como un cómodo lugar para recostar la narración, y la actualización de los recursos del pasado termina por aniquilar el valor que pudieron tener. Por ejemplo, las máscaras servían para confundir, para plantear un juego a lo Scooby-Doo, para ser casi un disfraz carnavalesco (elemento que De Palma usó y abusó con la maestría del rey del engaño, elevando a *M:I* a la categoría de carnaval trágico). En *M:I:III* se explica el recurso, una secuencia morosa muestra la fabricación de una máscara, todo el proceso en que el molde de látex se convierte en un perfecto rostro falso. Ese momento desenmascara uno de los vicios de esta ficción, en sincronía con lo que parece hacer la película: exponer su molde narrativo, a tal punto que se muestra, como en la inyección de adrenalina, la lógica de construcción de esta película de espías. En realidad, lo que hay en *M:I:III* es pura exposición de la autoconciencia hasta el final, donde se evidencia que sólo se trató de un recorrido sin objetivo, exhibiendo el McGuffin, "la pata de conejo" sin significado que era sólo una excusa hacer avanzar el relato. El McGuffin hitchcockiano servía para eliminar la sorpresa o el valor del desenlace y hacer del tiempo de la narración un mecanismo creativo que incluía lo insólito, la reflexión, el hallazgo estético. Nada de estos elementos existe en *M:I:III*, sólo el trillado tour internacional de película de espías con sus paisajes habituales (laboratorios en fábricas, exotismo orientalista, puentes en escenas de catástrofe, rascacielos vertiginosos, un espacio institucional corrompido como El Vaticano), en secuencias verosímiles y aceleradas. Es justo admitir la excepción que confirma la regla: hay una secuencia virtuosa en que dos helicópteros se persiguen en un paisaje quijotesco de monstruosos molinos de viento, con hélices amenazantes multiplicadas en un horizonte infinito.

M:I:III quiere parecer la versión solemne de *Los Ángeles de Charlie* (cualquiera de las dos entregas supera a este artefacto) o del mismo James Bond, que a esta altura tiene más humor, soltura y menos miedo al ridículo que el donjuanesco Tom Cruise. Y, hablando del productor y actor de la saga, conviene aclarar que la película es una mera duplicación de su rostro, de su heroicidad, relegando a segundos planos a todos los demás actores, incluyendo los malos en cuestión que están totalmente desdibujados (si una película es tan buena como su villano, *M:I:III* es un fiasco). Cruise, a quien considero un buen actor, acá sólo muestra el molde de su personalidad cinemática, y su máscara es tomada literal y seriamente para multiplicarse en mil primeros planos. Como centro y rector estético de este relato, parafraseando a Walter Benjamin, en *M:I:III* la estrella y el dictador son la misma cosa. **[A]**

Una en un millón

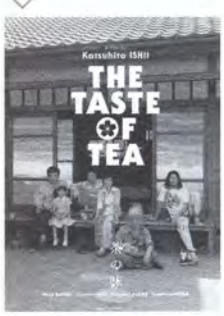
Por **Leonardo M. D'Espósito**

Calculen. Básicamente, veo todos los estrenos del año. A eso súmenle las películas (unas 25 promedio) que veo en cada uno de los dos festivales nacionales "grandes". Agreguen ahora las que veo en video. Más lo que reveo en televisión o en DVD, etcétera. Es lógico que para que el sentido común y las dulzuras y amarguras de la vida cotidiana puedan seguir siendo importantes, uno tiene que poner a trabajar mucho el olvido. De algunas películas uno conserva una vaga idea, o una secuencia, o algunas imágenes, o apenas una sensación vaga de lo que implicó verla. Pedí escribir la crítica de *El sabor del té*, film que vi hace un año y pico en Mar del Plata, una sola vez, acompañado por Marcelo Panozzo, porque la recuerdo plano por plano. Incluso recuerdo los detalles de aquella función (había una señora en silla de ruedas que se quejaba, por ejemplo). Si explico todo esto no es para darles motivos de queja a los que nos dicen que somos "muy subjetivos" o "hablamos de cosas internas", sino porque es necesario. *El sabor del té* es un film bello: su visión se vuelve uno de esos raros momentos de felicidad que una persona puede tener y además, como muy, muy pocos ejemplos contemporáneos, forja memoria.

La primera secuencia del film muestra a un adolescente japonés cuyo amor de colegio se va a vivir a otra parte en un tren que vuela y sale de su cabeza. Uno puede pensar entonces que la película será puro exhibicionismo de rarezas que se volverán atrocidades. Y no. Lo que sigue es la historia de este chico, de una nena perseguida por una doble gigante de ella misma, de un padre con una profesión extraña, de una madre que vuelve de una enfermedad aparentemente gravísima y se dedica a los dibujos animados, de un increíble abuelo que nació con el animé, de una canción, de un productor de historietas que merece una paliza, de dos muchachos que gustan de disfrazarse de personajes de manga, y del carácter afrodisíaco del go. Todo fluye como la vida, y aunque parece una serie de sketches (en el sentido inglés y porteño/televisivo del término), cada secuencia encuentra su sentido y lugar en el todo y se vuelve indispensable. La cámara pasea con libertad por espacios abiertos y cerrados, y el tono –en general de comedia– puede oscilar hacia lo melancólico o lo dramático sin caer en ningún golpe bajo. Ese Japón suburbano se transforma en un universo con sus propias reglas. Ese universo desborda a tal punto la trama por su riqueza de invención que, si la película siguiera y siguiera indefinidamente, siempre seríamos espectadores atentos.

Volviendo al principio y, después de esta especie de evaluación un poco sumaria y "profesional", al recuerdo. Les decía que uno ve demasiadas películas, unas cuantas de ellas japonesas. En *El sabor...* aparecen, utilizadas como pinceles, señales de las películas de Kitano –el hermoso gag de la práctica de baseball–, de Kawase –la historia de la madre y su regreso al trabajo con sus compañeros haciendo el sonido de una animación muda–, de Imamura –la paliza– y de otros cineastas japoneses más o menos contemporáneos (la historia del muerto al que le cagan la cabeza es digna de Takashi Miike, por ejemplo, al tiempo que parodia a y termina con todo el cine "de fantasmas" japonés). Pero no se trata de homenajes o copias, sino de reminiscencias, sabores cinematográficos que se conjugan en una puesta en escena sólo en apariencia variable, donde el tono amable sirve de principio unificador. "Amable" de amar: *El sabor del té* es una obra de amor por esas personas que son los personajes, y lo demuestra en una escena admirable en la que vemos que hay unos ciertos dibujos que se animan sólo para ellos. Nosotros los vemos y compartimos lo agridulce del momento, pero el movimiento creado con esas imágenes es un regalo al que sólo estos padres y estos chicos tienen derecho. Los espectadores, no.

Y ahora, el mayor milagro. Todas las historias de la película "cierran", y son muchas. Tal manipulación suele ser el peor de los artificios del Hollywood actual, porque está montado sobre la necesidad de que el cine "sirva para algo". Pero el realizador Katsushito Ishii es una persona elegante y sofisticada: teje las historias como hilos en la puesta en escena y no las resuelve "al final", sino como fluyen, de a poco, desde el principio del film. Y uno sabe que las historias, en la vida real, terminan, así que ¿por qué no lo harían en la vida fantástica? Especialmente cuando, como en *El sabor del té*, tienen el mismo gusto agridulce de nuestra propia experiencia. **[A]**



El sabor del té
Cha no aji
2004, Japón, 114'
DIRECCIÓN
Katsushiro Ishii
GUIÓN Katsushiro Ishii
MÚSICA Tempo Little
INTÉRPRETES
Maya Banno, Takahiro Sato, Tadanobu Asano, Satomi Tezuka, Tatsuya Gashuin, Tomoko Nakajima, Ikki Todoroki, Tomokazu Miura, Kirin Kin.

Cantos del agua

Por **Eduardo Rojas**

"La mer, la mer, tousjours recommencée"
(de un poema citado por Alejo Carpentier
en La Consagración de la Primavera)

Five.
Dedicado a Ozu
Irán/Japón/Francia.
2003. 75'
GUIÓN, FOTOGRAFÍA Y DIRECCIÓN
Abbas Kiarostami.

Five es un simultáneo ejercicio de provocación e invitación. Kiarostami parece distanciarse de sí mismo y abandonar lo narrativo para concentrarse en las imágenes primarias, despojándolas hasta alcanzar un grado de abstracción, que ya rondaba en sus últimas películas pero que lleva aquí al extremo. Cinco escenas frente al mar. Uno: un tronco abandonado en la playa es progresivamente arrastrado por el agua; en el proceso se parte en dos, un pedazo queda en la playa, el otro desaparece del cuadro por derecha para retornar poco después por el mismo lado. El mar lo acuna, lo lleva y lo trae; la cámara, plantada en la tierra, lo registra. La módica tensión creada por el destino del madero se disuelve finalmente en un fundido a negro y el pase a la siguiente escena: una rambla, el mar cercano, sol radiante y un grupo de personas que pasan frente a cámara de izquierda a derecha, ida y vuelta; sus diálogos son inaudibles, sólo se oye el ruido del mar. Tres: otra vez la playa desierta y los sonidos marinos. Una bandada de perros anda junto al agua de derecha a izquierda. Se detienen, se husmean, se alejan y aproximan; luego siguen hacia la izquierda, se sientan agrupados. La imagen se va esfumando y congelando hasta perder sus contornos y transformarse en un cuadro. Cuatro: una bandada de patos pasa de izquierda a derecha del cuadro, se oyen sus graznidos. Dos de ellos retornan y detrás, casi corriendo con su torpeza terrena, vuelve a pasar el resto. Hay algo de inquietante, de absurdo desfile militar en su marcha chueca. Es de día y el mar, como siempre, está al fondo. Cinco: ya no hay mar; un estanque nocturno refleja a la luna en el agua quieta. La banda de sonido trae esta vez bullicio de animales que parecen de una selva tropical, su exhuberancia contrasta con el tranquilo rumor a que nos habían acostumbrado las olas. Ranas, grillos, pájaros nocturnos invaden la banda sonora. El reflejo de la luna va y viene temblequeante en el agua, apareciendo y desapareciendo detrás de las nubes que de pronto se desatan en una tormenta que borra todo otro sonido, otra imagen. Un rato después la tormenta cesa; la imagen de la luna se repite en el agua. Fin.

Podríamos terminar aquí. Kiarostami nos ha invitado a contemplar, a olvidar la narración y el sentido, con el espíritu de quien lee un haiku. *Five*, de aquí el homenaje a Ozu, busca el origen primero de las imágenes, pretende desmadejarlas hasta encontrar detrás de ellas sus líneas y colores esenciales, la plena abstracción de la pintura, lo real que sustenta a la realidad cotidiana.

Pero la tentación de interpretar puede más. Y entonces *Five* se abre como un abanico de diferencias, y alguna similitud, con el resto de la obra de Kiarostami. Veamos: el agua es el protagonista permanente, el elemento dinámico frente al cual se desenvuelven los demás "personajes". Por ende la tierra, elemento fundante para Kiarostami, cede este carácter, solamente es el soporte de una cámara inmóvil. Precisamente esa inmovilidad (sólo alterada en el primer episodio en donde hay un pequeño travelling lateral que sigue al tronco flotante), resalta el carácter abrumador, paciente, omnipresente de lo líquido sobre lo sólido. También los automóviles, el escenario predilecto de Kiarostami (así lo dice en *Ten on Ten*), pierden su lugar; no existen, no tienen razón de ser en este universo cercano al origen (la única construcción humana está justamente en el segmento de los hombres caminando: una modesta estructura de barandas de hierro en una costanera). Tampoco se oyen los diálogos que pueblan normalmente sus películas. La música, otro elemento desdeñado por Kiarostami (otra vez *Ten on Ten*), aparece, brevemente, aunque sea como separador entre cada episodio. La construcción dramática en cambio parece inexistente, pero está. El episodio final tiene una elaborada banda de sonido que recoge, filtra y elige el bullicio animal, la tormenta, los ruidos armónicamente desplegados de la naturaleza. En el cuarto episodio los patos, sugestivamente, caminan con pasos de sonido humano.

Hemos caído en la trampa, de la simple mirada que puede, y tiene derecho a ser indiferente, aburrida o interesada, llegamos al clásico análisis de la puesta en cámara, el montaje, la banda de sonido. Entonces, lanzados por la ruta del sentido, arriesgamos uno: *Five* es una cosmogonía, una visión de un mundo que simplemente es caótico y a la vez regido por un orden misterioso cuya comprensión es innecesaria. La vida que conocemos, la que vimos en las películas de Kiarostami, abandona la tierra y retrocede hacia su principio, el agua, como la madera del primer episodio. Después, si aceptamos esta visión, la existencia sobre la tierra es un ir y venir azaroso de seres vivos; todo aquello que se recicla en la charca visitada por el reflejo lunar (la clásica escena nocturna y pluvial de Kiarostami, la de *El sabor de la cereza*, *La vida continúa* o *ABC África* adquiere en *Five* su último sentido). Eso es lo real.

Pero al mismo tiempo no podemos evitar ser lo que somos, hombres. Y como tales mediar aquello, lo real, con nuestros sueños y ficciones. Por lo tanto, no vemos la imagen de la luna, sino su reflejo. Al filmar esos reverberos, Kiarostami, contradictorio y provocador, reafirma su fe en lo ficticio, obra humana, e invita al mismo tiempo a abordar la misteriosa aventura de la contemplación. **[A]**

Hasta la Victoria's Secret

por **Marcelo Panozzo**

La definición del crítico Peter Travers (*Rolling Stone*) sobre el Hollywood actual es muy buena, aunque omite un detalle. "Teflon Hollywood" llama él a esa máquina de hacer películas que se despegan instantáneamente, sin esfuerzo, que no dejan nada adherido al espectador. Teflon Hollywood, sin embargo, deja algo pegado, un malestar que proviene de tanta acumulación de porquerías, como si alguien hubiese fregado con esponja Patito el teflón, y nos obligara a hacer un esfuerzo para desprender los últimos restos chamuscados de la porquería que acabamos de tragar. *V de Venganza* es la película menos Teflon Hollywood de los últimos años: quizá no haya sido vista por multitudes, pero definitivamente es difícil de olvidar, queda fijada a la memoria de quienes se diviertieron y/o se asombraron por el carnaval deliciosamente irresponsable orquestado por los hermanitos Wachowski y el director James McTeigue. Además, por esas mismas razones o por otras, los detractores (que en esta revista los hay, *stay tuned*) también la tienen muy presente.

V de Venganza
V for Vendetta
Estados Unidos/Alemania
2005, 132'
DIRECCIÓN
James McTeigue
GUIÓN Andy y Larry Wachowski (libremente basado en el cómic de Alan Moore y David Lloyd)
PRODUCCIÓN Grant Hill, Joel Silver, Andy y Larry Wachowski
FOTOGRAFÍA
Adrian Biddle
EDICIÓN Martin Walsh
MÚSICA Dario Marianelli
DIRECCIÓN DE ARTE
Marco Bittner Rosser
INTÉRPRETES
Natalie Portman, Hugo Weaving, Stephen Rea, Stephen Fry, John Hurt, Tim Pigott-Smith, Rupert Graves.

V cuenta la historia de un personaje llamado V (Hugo Weaving), vengador que en un futuro cercano se esconde tras una máscara que remite directamente a Guy Fawkes, conspirador legendario que en 1605 fue parte activa en la planificación de un atentado (finalmente abortado) contra el Parlamento británico. El episodio se conoció como el "Complot de la Pólvora", y buscaba detener una política de persecución religiosa que apuntaba a la comunidad católica. Cuatrocientos años después, el gobierno inglés es una dictadura y las persecusiones son múltiples: arrancan por la religión y siguen por el más mínimo atisbo de no cumplir con los mandatos de la santísima trinidad de tradición, familia y propiedad. Y el plan de V es el mismo que el de Fawkes, volar el Parlamento, sólo que en su caso las aspiraciones políticas se entretejen con una venganza personal contra determinados personajes del gobierno que supieron tenerlo como conejillo de Indias en la génesis de una masacre.

"Los edificios son símbolos, y volar un edificio puede cambiar el mundo", le dice V a Evey (Natalie Portman), su aliada casual y objeto de interés romántico. Ubicada con picardía en un momento clave de la película y construida con innegable malicia, la frase resonó directamente como una señal de alarma (11-S) cuando en verdad era un anzuelo perfecto para llamar la atención sobre un film cuyos ecos acerca del estado del mundo y del cine son innegables pero podían perfectamente pasar desapercibidos. Bien lejos del ridículo barroquismo CGI de las secuelas de *Matrix*, los Wachowski se deciden a ir al punto, descartando rápidamente los paralelismos con potencial amarillista y dedicándose a armar un artefacto de *agitprop* (o, mejor todavía, de agitación pop) tan delicioso como preciso.

Para construir su collage los guionistas usan todo lo que tienen a mano: un poco de *Anarquía en el Reino Unido* por aquí, un poco de *1984* por allá, otro poco de paranoia ambiente, una mártir lesbiana, hostigamiento religioso, revisión histórica, *El fantasma de la Ópera*, *El Zorro* y siguen las firmas. La relación entre V y Evey también tiene sus extremos, que van de una sesión de tortura que define los límites sadomasoquistas de la unión hasta la posibilidad de bailar pegados *Cry Me a River* antes de un atentado, con explícitas paradas en *La bella y la bestia*. Pero allí donde *Matrix* II y III eran un universo cerrado lleno de grietas, desniveles y fallas, *V* es tersa y resplandeciente, avanza dionisíaca y certera, sin vanidad, con convicción y con elegancia, lo que parece ser mérito del director y de una aproximación a su material que tuvo en cuenta la necesidad de decir algo sobre el mundo pero también sobre el cine.

El resultado puede ser, como decíamos, irresponsable (al menos en términos de corrección política), pero por ese camino cumple con sus objetivos de agitación y lo hace con una fuerza y una libertad extraordinarias. A la vez, pone una señal de alarma de cara a Hollywood y a tanto blockbuster bodoque: pasamos sin escalas de un equívoco a otro, de creer que la ambición podía cambiar el mundo a suponer que se trata de una palabra directamente nociva. *V de Vendetta* llega para decir que, en una de esas, lo que puede hacer una película ambiciosa (o que por lo menos agarra esa sartén de teflón y empieza a repartir sartenazos) es cambiar un poco el cine. **[A]**

Alta tensión

Haute Tension
Francia, 2003, 89'. **DIRIGIDA POR** Alexandre Aja. **CON** Cécile de France, Maïwenn Le Besco, Philippe Nahon, Franck Khalfoun, Andrei Finti, Oana Pellea.

A los que nos acercamos a los 40 (y mucho más a los que los pasaron), el título de este film nos hace pensar en zapatos de plataforma, pantalones pata de elefante, patillas y Fernando Bravo. Bueno, nada de eso. O sí: *Haute Tension* es otro intento (más) de ciertos directores franceses –academias Besson, digamos– de apropiarse de una manera de hacer estadounidense. Y, digámoslo con todas las letras, no les sale. Acá se trata de la vieja historia de asesino psicópata perseguidor de gente en ruta. Como en todo film gore, hay nervio a la vista. Pero sólo en los prostéticos: nada de nervio narrativo, suspenso, emoción, miedo por lo que le puede pasar a tal o cual personaje. Me decía un amigo que la vio hace tiempo (circula ilegalmente desde hace rato, para qué mentir) que su mayor preocupación era saber cuándo la protagonista iba a mostrar sus senos. Y para un film donde la sangre corre por hectolitros, es una pretensión bastante pobre. Pero ¿cuál es realmente el problema? Creo que aquí lo que aparece no es tanto la saturación de un género o de sus lugares comunes, sino la incapacidad de establecer reglas de juego claras, de saber para qué se filma. Se supone (se supone) que aquí lo que cuenta es *shockear* al espectador con un horror enorme. Bien: la única manera de que ese horror prevalezca –o siquiera aparezca– es que se genere algún tipo de empatía con un personaje. Pero la cámara, en lugar de seguirlos a ver qué hacen o qué les pasa, los esculpe en el fotograma siguiendo el manual de "cómo filmar una de horror". Sonamos: resulta que ese manual no existe, y la resultante es –como en una imprenta– la reproducción del clisé. Es decir: el film es pura repetición y, para colmo, nadie nos interesa. La sorpresa final es un alivio: cuando llega, sabemos que la película terminó.

Leonardo M. D'Espósito

Dos por el dinero

Two for the Money
Estados Unidos, 2005, 122'. **DIRIGIDA POR** D.J. Caruso. **CON** Al Pacino, Matthew McConaughey, Rene Russo, Armand Assante.

Dos... cuenta la historia de un joven honesto y de clase media (un Matthew McConaughey sorprendentemente decente) que, por su habilidad para pronosticar resultados de fútbol americano acertadamente, es contratado por un empresario de apuestas excéntrico y enfermo, tanto en el sentido físico como mental, para trabajar para él. El empresario en cuestión es Pacino, haciendo de un hombre poderoso pero angustiado, o sea, un papel al que Pacino ya está acostumbrado y que hace de manera impecable. Lo más interesante estará en la relación obsesiva que el empresario tendrá con el chico a quien tratará de tener como hijo al mismo tiempo que como amante de su propia esposa (Rene Russo). El problema reside en que el film decide dejar esto como subtrama y se empeña en contar más la historia de la ascensión y caída del personaje de McConaughey, y a este no le pasará nada nuevo. Sólo empezará a llenarse de dinero, conocerá la buena vida, conocerá el sucio mundo de las apuestas, conocerá su propia ambición desmedida y todo lo que va a seguir conociendo ya se conoce, puesto que no será otra cosa que la mil veces filmada historia del joven común corrompido por un sistema, con la única diferencia de que en vez de que se encuentre con el negocio de las drogas, los casinos o la bolsa de comercio, acá se encuentra con los negocios de las apuestas deportivas, y lo que se dice sobre ellas no es muy novedoso, que el mundo del juego es manipulador y mueve millones, que el apostador vicioso gana dos monedas para luego perder cientos de ellas, que la vida basada en el lujo es eminentemente vacía, cosas que el film muestra de manera reiterada, como un descubrimiento mayor, cuando debería haberlas dejado atrás como una obviedad, como un mero trasfondo dentro de ese imposible intento de familia.

Hernán Schell

El verano de Anna

Anna's Sommer
Alemania/Grecia/España, 2001, 107'. **DIRIGIDA POR** Jeanine Meerapfel. **CON** Ángela Molina, Herbert Knaup, Dimitri Katalifos, Rosana Pastor, Agis Emmanouil.

Si una película fuera lo mismo que un disquito de View-Master, lo único de lo que carecería *El verano de Anna* para ser perfecta sería la ilusión tridimensional. Pero ¡ay!, el cine es otra cosa. Jeanine Meerapfel usa y abusa de todos y cada uno de los lugares comunes de la "condición femenina" para narrar la historia de una mujer madura que vuelve a la casita griega de los viejos en paradisíaca isla y reflexiona mediante un ataque inconmensurable de flashbacks respecto de su vida, la de sus padres, su condición de ser medio judía, la maternidad que no fue, la política y *tutti cuanti*. Por supuesto que hay unos norteamericanos estúpidos (se sabe que así como los italianos son gritones, en las películas que no piensan los estadounidenses son orates con plata) que a fuerza de dólares quieren quedarse con la estancia de bla-bla-bla y por supuesto que Ángela Molina (faltaba más) está perfecta y bella y emotiva. Pero eso no alcanza: aquí el problema es el cine utilizado como pura herramienta de registro de una serie de decisiones de guión: todo está tan "precocido" que nada extraordinario puede emocionar al espectador. Se incluye por ahí una referencia al tango y la Argentina, y un amorcete perdido de un personaje del pasado, como para cubrir todos los flancos posibles. Sí, es probable que Meerapfel haya realizado un film en alguna medida autobiográfico (pavada de decisión, en ese caso, poner a la Molina como álter ego), pero tal no es el asunto. Incluso los bellos paisajes parecen planos, fotografiados a reglamento, sin mayor peso que ser el marco para las decisiones adivinables de su protagonista. La mirada sobre cuestiones como la libertad, la opresión y las diferencias genéricas es de una trivialidad rampante que quizá para muchos se disuelva en las egeas aguas del cálculo egotista. Si no se ahoga, claro.

LMD'E

Soltero en casa

Failure to Launch
Gran Bretaña, 2006, 97'
DIRIGIDA POR Tom Dey, **CON** Matthew McConaughey, Sarah Jessica Parker, Zooey Deschanel, Kathy Bates.

En su escasez de méritos, *Soltero en casa* al menos abre la puerta para debatir el estado actual de la comedia americana. El origen del declive del género se puede localizar en un excesivo respeto por sus códigos, que muchas veces se traduce en didactismo y frialdad. No hay nada malo en estructurar el film en torno a ciertos núcleos narrativos básicos (encuentro-enamoramiento-pelea-reconciliación), siempre y cuando no se crea tener resuelta la trama tan sólo por haber determinado las generalidades. Y es exactamente en eso donde falla la película de Tom Dey. Veamos la temática: Tripp es un hombre en sus treinta y pico, y a pesar de ser independiente en el aspecto económico, no parece dispuesto a renunciar al confort de la convivencia con sus padres. Un confort que le permite disfrutar de su vida personal sin preocupaciones laterales. En este aspecto, la película muestra una veta interesante, ya que no cae en reflexiones sobre la importancia de la unidad familiar. De todos modos, tampoco ahonda en los porqués de la conducta de Tripp, por lo cual da la impresión de que estamos ante un producto que no tiene mucho para contar. El problema de *Soltero y en casa* y de otras películas norteamericanas de un tiempo a esta parte (*Muy parecido al amor, Sueños de amor,* por mencionar algunas) no es su previsibilidad (en definitiva, se trata de responder a una fórmula), sino su incapacidad para desestructurarse y entregar momentos o líneas de diálogo que la vuelvan autónoma y no simplemente una comedia más de la oferta actual. En este sentido, la presencia de Matthew McConaughey contribuye a los méritos propios del film, junto con un prolongado (e inusitado) enfoque en sus personajes secundarios, entre los que se destacan la siempre maravillosa Zooey Deschanel, ganadora absoluta en los intercambios con la adusta Sarah Jessica Parker. Por último, un dato post Bafici: ¡está Stephen Tobolowsky! **Milagros Amondaray**

Sommer

Argentina, 2005, 72'
GUIÓN, DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN Julio Iammarino.

Un lazareto. Un pueblito destinado a los enfermos de lepra, dentro de un hospital en Moreno, Gran Buenos Aires.

Cercanía y extrañeza, otredad de los baldados, lejanos como en otro mundo. Iammarino se acerca a él delicadamente, como contagiado por la propia discreción de los enfermos, se introduce en sus vidas sencillas, sin expectativas. Vivir en Sommer es sólo estar. La enfermedad es una marca que aleja pero ofrece otras posibilidades. Descubrirlas es el trabajo de la película. Trabajo abordado con igual sencillez que la encontrada en el lazareto. Un travelling inicial que rodea, como abrazándolo, al pueblo, cumple una función descriptiva. Sigue con planos fijos contagiados de la tranquilidad del lugar. Los habitantes testimonian y la cámara se asienta entre ellos. A medida que adquiere confianza, que le son abiertas vidas e historias, otros dos travellings, concéntricos, apretados, van abrazando al pueblo y sus habitantes. Finalmente, el espectador es uno más en el lugar, y entonces comparte el secreto de estas vidas atravesadas por la minusvalía física: forzosamente lejos del mundo, de toda esperanza y ambición material, es posible reconstruir otra vida valiéndose de los saldos del cuerpo que la enfermedad respetó.

Hace muchos años Luis Buñuel filmó *Las Hurdes*, un feroz registro de la deformidad y la miseria en una perdida aldea de montaña, percudida de goyesco humor español. *Sommer*, modestamente y sin ruido, se ubica en esa estirpe. Lo hace desde el ángulo opuesto al del genial calandés, instalándose melancólicamente en el pueblo con una familiaridad tal que pareciera querer quedarse allí para siempre. Una lección y una elección. Sommer, su gente, su película, piden mansamente que les permitan conservar el lugar en el mundo que han preservado. **Eduardo Rojas**

Scary Movie 4, Descuartizados de miedo

Scary Movie 4
Estados Unidos, 2006, 82', **DIRIGIDA POR** David Zucker, **CON** Anna Faris, Craig Bierko, Leslie Nielsen, Charlie Sheen, Bill Pullman, Carmen Electra, Chris Elliott, Shaquille O'Neal.

Lo primero que salta a la vista en *Scary Movie 4* es lo mal que se ve. Está filmada en video y se nota en todo momento hasta el punto de lo molesto, lo cual revela las pocas ganas que había de hacer un producto potable. Y si *Scary Movie 3*, sin llegar a ser una buena película, era mucho mejor que las anteriores de la saga debido a la ausencia de los Wayans y a la presencia del ex ZAZ David Zucker, aquí un gran porcentaje de los chistes podrían pertenecer tranquilamente a alguna de las primeras dos entregas. En *SM4* Zucker cuenta con la ayuda de viejos colaboradores de sus épocas de gloria, como los coguionistas Jim Abrahams y Pat Proft, pero esa forma inteligente de parodiar que tenían en películas como *¿...Y dónde está el piloto?, Top Secret!* o *La pistola desnuda* se perdió casi por completo. Si antes en la parodia había reflexión, ahora se trata simplemente de copiar una escena de una película conocida pero en forma humorística. Algunos de los mejores chistes de aquellos films sucedían en profundidad de campo; en *SM4* hay muchas oportunidades de meter chistes en profundidad de campo, especialmente en la escena de los monos que se escapan en el puerto, pero Zucker, como si no confiara más en los mecanismos del cine, no las aprovecha. De todos modos, entre tanta mediocridad logran colarse algunos momentos que hacen recordar a las mejores épocas de Zucker y secuaces. La parodia de *Million Dollar Baby* deconstruye y hace pedazos al film de Eastwood, y va a deleitar especialmente a los detractores de aquella película, entre quienes no me cuento. Lo de *La aldea* es cien veces mejor que *La aldea,* y lo del Tr-iPod que pasa Karma Chameleon ya debería ser un clásico. La vuelta de tuerca final, que parodia a la de la excecrable *El juego de miedo*, es toda una reflexión sobre lo ridículas que pueden llegar a ser las vueltas de tuerca de los films de los últimos años, entre los que se cuenta la sobrevalorada película de Wan. **Juan Pablo Martínez**

El despertar del Diablo

The Hills Have Eyes

Estados Unidos, 2006, 107'. **DIRIGIDA POR** Alexandre Aja. **CON** Máxime Giffard, Michael Bailey Smith, Tom Bower, Ted Levine.

La cosecha de remakes de terror setentoso nunca se acaba, nunca se acaba... Ahora le llegó el turno a la legendaria *The Hills Have Eyes* (1977), segundo largometraje de Wes Craven luego de la mucho más revulsiva *The Last House on the Left* (1972). (A ver quién se anima a rehacer esa...) Y hay que decir que el francés Alexandre Aja, de quien también se estrena por estos días *Alta tensión* (ver crítica del compañero D'Espósito), se las arregla para no desarreglar demasiado lo que de bueno tenía la original, es decir: el encierro al aire libre, la raza de mutantes atómicos, la idea de la venganza en los tramos finales. También, que esta nueva versión es claramente uno de los productos gore más sangrientos de los últimos años, al menos en la versión que nos llegó a estas latitudes. Poco más que eso y casi nada más. Claro que, comparadas con la versión 2005 de *La niebla*, estas colinas con ojos parecen una obra maestra del horror cinematográfico.
Diego Brodersen

La prueba

Proof

Estados Unidos, 2005, 99'. **DIRIGIDA POR** John Madden. **CON** Gwyneth Paltrow, Anthony Hopkins, Jake Gyllenhaal, Danny McCarthy.

Más que mala, *La prueba* es una película despreciable. Cine de qualité norteamericano a la décima potencia que basa su prestigio sólo en la obra teatral que adapta e ignora al mismo tiempo cualquier valor de puesta en escena. Era de esperarse igualmente: su director, John Madden (realizador cuyo prontuario incluye *Shakespeare apasionado* y *La mandolina del capitán Corelli*), da cuenta de una imaginación visual que no puede ir más allá de un mero plano contraplano televisivo que acá sirve para filmar algunos actores actuando de grandes actores, diciendo sus líneas solemnes y raras veces interesantes. Entre estos se encontrará Gwyneth Paltrow haciendo el personaje principal: una freak de las matemáticas, sobre la que algunos personajes intentarán averiguar si fue la responsable de una revolución científica gigantesca o si bien sólo le robó la teoría a su brillante y fallecido padre (un Anthony Hopkins insufrible apareciendo en uno que otro flashback). ¿Y este argumento, para qué? Sencillamente, para plantearle al espectador un enigma harto predecible y para terminar la película con un mensaje groseramente subrayado con la voz en off de la señora Paltrow diciéndonos que no todo tiene por qué estar predestinado y que nunca es tarde para volver a empezar, nada, al fin y al cabo, que no se pueda leer en un señalador cursi o que no se haya escuchado del otrora prestigioso Jorge Bucay. Dicen algunos entendidos que la obra teatral que adapta tiene su prestigio y sus premios muy merecidos. **Hernán Schell**

Casanova

Estados Unidos, 2005, 108'. **DIRIGIDA POR** Lasse Hallström. **CON** Heath Leadger, Jeremy Irons, Lena Olin, Oliver Platt, Sienna Millar.

Poco y nada tiene este Giacomo Casanova de aquel legendario héroe erótico y gran prosista que aún no se sabe si fue un filósofo, un religioso desesperado o simplemente un cínico. Este personaje bien pudo haberse llamado Casanova como Novacosa o Vanocasa, y de no ser porque se ve perseguido por la Santa Inquisición, bien pudo haber vivido en cualquier en cualquier ciudad del mundo del siglo XXI en vez de la Venecia del siglo XVIII, esta es simplemente la (típica) historia del mujeriego empedernido a quien en algún momento se le reprochará que no ama a nadie sino sólo a sí mismo, y que de pronto encontrará al amor de su vida para sentar cabeza. Súmesele a esto una buena cantidad de chistes viejos y malos y algunas escenas de una cursilería dignas de un programa de televisión adolescente. **HS**

Siete, número equivocado

Lucky Number Slevin

Estados Unidos, 2006, 109'

DIRIGIDA POR Paul McGuigan. **CON** Josh Hartnett, Bruce Willis, Lucy Liu, Morgan Freeman, Ben Kingsley.

Pareciera que la palabra clave que se utilizó para hacer esta película es "impresionar". Impresionar con un guión sorpresivo que empiece contando una trama hitchcockiana (un hombre común que por aparente obra del azar se ve en una situación extraordinaria, en este caso dos capo mafias que lo presionan para que cometa actos no precisamente éticos) y termine mostrando que todo era finalmente un engaño y que lo que vio el espectador era sólo aparente, sin importar si esto termina por convertir a la historia en un relato de venganza común y silvestre. Impresionar con muchos muy buenos actores aunque su única función sea la de representar meras reproducciones de personajes tarantinianos (mafiosos verborrágicos y reflexivos, mujeres temerarias pero simpáticas, asesinos a sueldo torpes) chatas hasta el hartazgo. Impresionar con movimientos de cámara extravagantes y de pretensiones transgresoras pero vistos ya en algún videoclip, e impresionar con algún que otro chiste de (mal) humor negro, de esos que parecen sacados de un film de Guy Ritchie. Pero en fin, eso es *Siete...* no más que uno de esos cada más frecuentes ejemplares de cine exhibicionista y vacío, hechos para ostentar astucia pero irrevocablemente condenado a la más justa intrascendencia. **HS**

Vida salvaje

The Wild

(Estados Unidos, 2006), 94'. **DIRIGIDA POR** Spaz Williams.

Axioma: la técnica debe estar al servicio de la puesta en escena. La técnica debe hacer al sentido del film. Por eso es que es totalmente absurdo hacer una película en animación digital hiperrealista cuando se trata de un humor caricaturesco, especialmente cuando no hay una búsqueda de sentido en el contraste que de tales elecciones resulta. *Vida salvaje* es una muestra de este absurdo. Que sea aburrida, esté mal animada y tenga una metáfora política de lo más imbécil es lo de menos. O no: es producto de creer que a la gente "le gusta lo digital". No: el público goza con las buenas películas, ni más ni menos. Que la animación tradicional de Disney o lo que hace Pixar en general sea mejor que el ensamblaje marketing/animation que anda regurgitando la firma no tiene que ver con la tecnología que se elija.
Leonardo M. D'Espósito

Enredos de amor

The Upside of Anger

Estados Unidos/Alemania/Reino Unido, 2005, 118'. **DIRIGIDA POR** Mike Biner. **CON** Joan Allen, Kevin Costner, Erika Christensen, Evan Rachel Wood, Alicia Witt, Keri Russell.

La menor de las Wolfmeyer, la familia de mujeres abandonadas por su padre en *Enredos de amor*, abre el film con estas palabras: "La furia ha convertido a mi madre en una persona muy triste y muy amarga. Si no fuera mi madre, la daría un cachetazo". El tono de la primera parte de *Enredos de amor* logra situarnos, al igual que las palabras de la niña y las reacciones de la madre iracunda (Joan Allen), en un lugar tan quinceañero como puede ser la sensación de no entender sentimientos ajenos. Es en la relación, de alta graduación alcohólica, que se da entre la madre y el ex beisbolista Denny (Kevin Costner) donde *Enredos...* respira un poco más esa falta de certeza que el film consume demasiado rápido. Las crisis familiares entre

hijas y progenitora en una primera instancia parecieran contagiarse esa incertidumbre, que tan bien visten Costner y Allen en sus personajes, pero se convierten, gracias a una pirueta morbosa respecto del porqué de la furia de la madre, en caminos que conducen inequívocamente a la Roma/moraleja que da por tierra toda la sinceridad y emoción que transmite la primera frase del film.
Juan Manuel Domínguez

Los tuyos, los míos y los nuestros

Yours, Mine and Ours

Estados Unidos, 2005, 90', **DIRIGIDA POR** Raja Gosnell, **CON** Dennis Quaid y Rene Russo.

Raja Gosnell, perpetrador de *Mi pobre angelito 3* y *Mi abuela es un peligro*, reversiona una comedia que en el 68 protagonizaron Henry Fonda y Lucille Ball. Dennis Quaid, almirante de la marina estadounidense con ocho hijos, se enamora de Rene Russo, una ex del colegio que arrastra la módica suma de una decena de hijos propios. Claro que los dos son viudos –mejor evitar el sarcasmo y no hurgar en las razones que podrían haber provocado que los difuntos descansen en paz– y los hijos, con buen tino, se oponen a conformar una familia de dieciocho mocosos. Es obvio que el humor gira todo el tiempo en torno a los desastres que hacen los chicos con tal de que la pareja no se consume. Pero lo que realmente duele al ver la película es la manera en que la carrera de Dennis Quaid le rehúye a todo tipo de dignidad con cada una de las infinitas piruetas que realiza cuando todas ellas desembocan en algún baldazo de pintura de colores chillones que lo embadurnan de pies a cabeza.
Nazareno Brega

Arizona Sur

Argentina, 2005, 94', **DIRIGIDA POR** Daniel Pensa y Miguel Angel Rocca, **CON** Nazareno Casero, Daniel Freire, Beatriz Thibaudin, Alejandro Awada, María Onetto.

Canciones italianas operísticas, paisajes desérticos de San Juan y San Luis, road movie despistada, gente con membranas entre los dedos de los pies, una anciana embarazada, cumbia villera, algo parecido a hippies que fuman pipa, algo parecido a un Quijote en moto, más canciones operísticas. Todo eso tiene *Arizona Sur*, la ópera (prima) de Pensa y Rocca, que apuesta a crear una estética de la acumulación desaforada. Pero la consistencia del collage nunca termina de cuajar a causa de un montaje desequilibrado y un *timing* de los encuadres que no da la suficiente identidad plástica ni dramática al relato. Si la historia sigue la constante fuga de un padre motorizado, ¿que la película no encuentre una paternidad estilística es razón suficiente para adjudicarle algo de coherencia al conjunto? Lo que salta a la vista es que *Arizona Sur* es un intento de salir de la línea realista del nuevo cine argentino, pero lo que termina logrando es volver a los cimientos de un cine de principios de los noventa que habíamos pensado que era una sombra que nunca más iba a ser. **Diego Trerotola**

Si sos brujo: una historia de tango

Argentina, 2005, 79', **DIRIGIDAPOR** Caroline Neal, **CON** Emilio Balcarce, Ignacio Varchausky, Leopoldo Federico, José Libertella, Néstor Marconi, Julián Plaza.

Si tango y cine fueron inseparables en los comienzos del sonoro –aunque ambos siguieron caminos distintos y evolucionaron– hoy, cada vez que se encuentran, parecen hacerlo para recordar el pasado. Cumpliendo este destino fatal, *Si sos brujo* es apenas un modesto testimonio sobre la idea de formar una orquesta-escuela para recuperar el saber de los grandes maestros. Un saber indescifrable que escapa a las partituras y que sólo es transmisible con palabras, "tocando, parando, hablando y volviendo a tocar", del mismo modo en que se enseña el jazz, según Marsalis. Su punto débil se pone de manifiesto cuando algunos personajes actúan de sí mismos intentando sostener un andamiaje narrativo no del todo ajustado. Pero una cámara que se toma ciertas libertades logra momentos de autenticidad (como cuando Balcarce y Varchausky, bandeja de masas de por medio, charlan en una cocina) y consigue plasmar una mezcla de nostalgia y optimismo por un tiempo algunas veces recobrado y otras irrecuperable. **Marcela Ojea**

Enredos de amor

Casanova

Bridge the gap te invita a participar de su nueva propuesta

@ the movies

un espacio para que disfrutes tu cinefilia desde el inglés

en **EL AMANTE** / ESCUELA

Toda la información la encontrás en www.elamante.com

	Álvaro Arroba Letras de cine, España	Jorge Ayala Blanco El Financiero México	Nazareno Brega El Amante	Ricardo Cota criticos.com. br, Brasil	Hernán Ferreirós Rock & Pop	Isaac León Frías La Primera Perú	Diego Lerer Clarín	Miguel Peirotti La Voz del Interior	Hugo Sanchez subjetiva. com.ar	PROMEDIO
El niño	8	9	9	8	9	7	9	9	9	8,56
Five	9	6		8		8	8	8	8	7,86
El gusto del té	7	7		8			8	9		7,80
La marcha de los pingüinos		6	8	7			6	8	7	7,00
Misión: Imposible III		6	6	7	7		7	8	6	6,71
Enredos del corazón		5					6	6	8	6,25
Siete, número equivocado		4	6		5			6	8	5,80
Las tortugas también vuelan	2	8		9			7	7	1	5,67
La prueba		6	5				6	6	5	5,60
Alta tensión		4	4					8		5,33
Dos por el dinero		5	5					6	5	5,25
Casanova		5	6		5	3	6	3	7	5,00
El despertar del Diablo		6				3		6		5,00
El verano de Anna		6	4				5			5,00
Scary Movie 4		5		6	3			5		4,75
Vida salvaje		5						4	5	4,67
Soltero en casa		5	4					3	2	3,50
Los tuyos, los míos y los nuestros		4	1	3				5		3,25
Un papá con pocas pulgas		4	2				3	2	4	3,00

Kinky Boots

La poética del trailer

Proveedores de certezas, los "avances" (o "colas", o "trailers") son sólo una muestra de la previsibilidad del cine actual.

por **Leonardo M. D'Espósito**

La verdad, no puedo quejarme: tengo un trabajo hermoso. Veo películas y escribo sobre ellas, lo que causa muchas veces que quienes leen mis opiniones me alaben y otras muchas (más), que me insulten. Pero, repito, vivo de eso y no puedo quejarme: sigue siendo la profesión más linda del mundo.

Aunque, claro, como toda persona que vive en el universo capitalista, no tengo más remedio que someterme a las reglas de juego del tiempo empleado y esas cosas. Lo que implica, necesariamente, que muchas veces mi vida sea un caos de privadas, llegadas tarde, olvidos –Valeria no logra, por más que lo intenta, que me acostumbre al uso de la agenda– y apurones. Claro que, otra vez, no me quejo: lo mismo me pasaría si fuera contador de una multinacional o cajero de supermercado. Una de estas situaciones de apuro me llevó a un experimento. La privada de un film era, casi, al momento de un cierre. Probé entonces escribir una crítica basándome exclusivamente en el trailer de la película visto en la computadora un par de veces. Dejé el texto hecho y fui a ver el film. Sorpresa: descubrí que no tenía que tocar una coma de la crítica, que para más datos no era ni una sinopsis encubierta, ni una copia de las notas de prensa de la distribuidora, ni un conjunto de adjetivos *ad nauseam*. Así que envié el texto tal cual estaba.

¿Debería haber sentido que era una prueba de mi pericia profesional? No: lo que descubrí es que una parte muy importante, mayoritaria, gigantesca del cine de hoy es de una terrible previsibilidad. Empecemos por el principio: ¿ven trailers de películas? Si los ven, habrán descubierto que están diseñados para que el espectador, convertido en mero consumidor, no tenga la más mínima duda respecto de lo que va a ver (consumir). De hecho, el trailer parece el andamio de una película. Veamos, por ejemplo, el de un film llamado *Kinky Boots*, película británica, apertura de Sundance (el Mal), "la nueva *Full Monty*", etcétera. Sin leer la sinopsis, y con

sólo ver el trailer, sabemos que se trata del heredero de una fábrica de zapatos al borde de la quiebra que, para no dejar a los empleados en la calle, contrata como diseñadora a una *drag queen*. La resistencia de los operarios cambiará a simpatía, el dueño del negocio lo sacará a flote y se enamorará de una chica –esto es estrictamente heterosexual; con el gay habrá viril amistad– y todos contentos. Otro sí digo: habrá secuencia "de montaje" con la confección de botas sexy, alguna señora de edad mostrará su costado "kinky simpático", la cámara estará donde más o menos debería estar y el montaje será ajustado. En serio, amigos, miren el trailer: no hay la más mínima necesidad de ver la película para saber todo lo que hay que saber. Incluso podemos decir si lo actores están bien o mal por la entonación de la voz en un par de planos y gestos. El resto lo podemos completar gracias a nuestra diaria experiencia cinemática.

¿Qué quiero decir con esto? Varias cosas. En primer lugar, sin detectar si el origen es el huevo o la gallina, que el espectador está domesticado de tal manera que si no le dan todo servido en bandeja no entiende lo que pasa en la pantalla. Tengo más de una hipótesis para esto, y la sobre estimulación televisiva no es el motivo menor, pero no tengo espacio para desarrollarlas. En segundo –agárrense–, que películas como *El Padrino* hoy serían patrimonio exclusivo de los festivales y de dos o tres salas en cada ciudad importante: nadie soportaría cuarenta minutos de una fiesta de casamiento donde todo lo que se dice tiene doble sentido, donde cada plano requiere la participación activa del espectador para ser comprendido e integrado al todo. Cuando en esta revista definimos el "cine choronga", no pensamos del todo en las causas: el problema hoy es que el público –ese público no cinéfilo que va al cine como una actividad que a veces considera cultural y a veces como ir a un parque de diversiones y, en función de tal función, elige el film– no arriesga en el arte sino que invierte. Mucha gente que defiende a rajatabla *Match Point*, lo hace desde dos frentes: uno, la convicción de que Woody Allen es un genio y, por lo tanto, inatacable e incriticable (eso no es cinefilia, amigos, sino culto a la personalidad; se extiende fácilmente a otros "inatacables" como Clint Eastwood, aunque caiga en la autoindulgencia y la abyección con *Río Místico* o *Million Dollar Baby*). Dos: que si gastamos 14,50 en la entrada (gracias, Village Cinemas, por hacer cada vez más inaccesible la buena visión de una película; gracias también al resto de los exhibidores por no tomar los créditos que por ley el INCAA debería proveer para mejorar las salas como corresponde, y sólo cambiar tapizados como si con eso una película se proyectara mejor) los gastamos bien. De allí que hoy a los críticos de medios periódicos nos cueste cada vez más ser lo que debemos ser y se nos exija ser el control de calidad del precio del billete cinematográfico: si alabamos un film que al espectador no le gustó, somos el enemigo y el culpable de que pierda dinero; si atacamos uno que le gustó, somos ignorantes. Perdón por las digresiones, pero son absolutamente centrales en el problema.

Quiero decir: un problema universal que afecta a la estética cinematográfica y, por consiguiente, a su ética. Que Eastwood y Allen, que supieron filmar *Los imperdonables* y *Crímenes y pecados*, se vuelvan explícitos –ver monólogo de Tim "Academy Oscar Winner" Robbins en *Río Místico*; oír voz en off de los pensamientos de Johnathan Rhys-Meyers en *Match Point*– es prueba de que ya no confían en el discernimiento del público. Lisa y llanamente: el público ha sido moldeado por la publicidad de tal manera que cualquier

Derecho de familia

Match Point

Atención Guionistas

Productora de cine convoca a escritores a presentar sus guiones de largometraje en idioma español ó inglés, sin limitaciones de género en soporte CD (preferible) o papel.

Envíenlos junto con una síntesis argumental y sus datos personales a:

Tarantula films
At. Belén De Tullio

BULNES 2736 piso 21° 3 – Buenos Aires (1425) - Argentina / tarantulafilms@arnet.com.ar

El autor del guión seleccionado será contratado por la productora y su guión producido en términos y condiciones a convenir con él.

Tarantula films

idea sobre el mundo que tenga un autor, para "pasar" de manera inequívoca, debe hacerse pornográficamente explícita. Pero esto nos lleva a otro problema anejo: el de que los autores de films creen tener la misión de decir algo sobre el mundo, que el arte se debe justificar por su utilidad. Salgo del cine: lo que perdura de *Los viajes de Gulliver* no son sus comentarios velados sobre la política inglesa del siglo XVII; lo que asombra de *Las Meninas* no es la exactitud de los rostros de la corte de Felipe IV; lo que conmueve de la *Obertura 1812* de Tchaikovsky no es la descripción musical de la derrota napoleónica. En los tres casos lo que importa es la construcción como ejercicio de la inteligencia humana, una verdad que reverbera más allá del tiempo de la ejecución de la obra. Eso es lo que hoy falta en el cine y eso es lo que incluso sus maestros más conspicuos, aquellos que apelaban a la inteligencia del espectador, le niegan. A tipos como Eastwood o Allen se los siente desesperados, gente que ya no comprende el mundo y, por lo tanto, apela al grito directo, al enrostre. Cuando defendemos la Nueva Comedia Americana, lo hacemos desde la convicción de que se trata de un conjunto de películas hechas a partir de dos ideas: de que en cualquier parte hay una historia que merece ser filmada y de que la única manera es plantear una libertad absoluta más allá del verosímil. Se pueden equivocar, pero por ahora es el único reducto donde tales elementos parecen sobrevivir a duras penas.

Un ejemplo de que no sólo pasan estas cosas en el cine mal considerado "importante". Veo *El Hombre Araña 2*, una película que habla mucho más del estado del mundo y de las relaciones humanas que *Syriana* o *Traffic*. En un momento, vemos a Peter Parker vestido con el traje pero sin la máscara, callado, mirando con el rostro angustiado a través de una ventana. Comprendemos la incertidumbre, la terrible pena de no saber si es humano o no, la contradicción entre la condición trivial del ciudadano y la excepcionalidad del superhombre. Bastaba que el rostro llenara la pantalla. No. Sam Raimi decide que el personaje diga, explícitamente, quebrando de forma definitiva la riqueza silenciosa de la imagen-tiempo, qué pasa por su cabeza y en voz alta. El film no se viene abajo por ese error, pero es suficiente como para crearnos la frustración de no dejarnos pensar con el personaje, con el film, por nosotros mismos. Al desaparecer la ambigüedad, la posibilidad, desaparecen la sorpresa y la capacidad de reflexión. ¿De qué sirve, entonces, ir al cine? Todas estas explicitudes hacen que, cada vez más, un film sea un pasatiempo en el peor sentido de la palabra. Llena un vacío que podría estar ocupado por un ocio creativo (pero claro, el ocio creativo puede ser subversivo o, peor aun, no ser negocio), por el simple y llano pensar. Por eso es que se impone la poética del trailer.

El trailer ya no es más, en general, un par de minutos construidos para llamar la atención y sorprender, sino simplemente una muestra gratis.

El trailer ya no es más, en general, un par de minutos construidos para llamar la atención y sorprender, sino simplemente una muestra gratis. La muestra gratis de un remedio, recordemos, tiene toda la droga y produce el mismo efecto que la caja completa, no hay diferencia alguna salvo en la cantidad de pastillas o gotas de las que podemos disponer. La inversión poética de los autores (inversión en sentido literal) es, justamente, construir films que puedan contarse en un trailer sin problemas. Lo demás es relleno, repetición, ocasión para la explicitud lisa y llana. El gran error es que el cine es, por definición, un arte explícito: la imagen lo dice todo. Cualquier comentario corre el riesgo de crear dos consecuencias nefastas que la destruyen: destruir sus posibilidades y/o volverla redundante. Los trailers de hoy –siempre en general, es grato ver que el de *Derecho de familia* engaña absolutamente al espectador sin mentirle– permiten al público saber qué imágenes son las que faltan, qué historia se cuenta, cómo son los personajes y, colmo de los males, cuál es la frontera del universo que cada film debería crear para sí mismo.

Decía al principio de estas líneas que tengo un trabajo hermoso, más allá de los dolores de cabeza que cualquier trabajo puede causar. Ahora tengo que confesar algo: cada vez tengo menos ganas de ir al cine, menos ganas de encerrarme en una sala a ver películas. Hace poco salía de ver la privada de *Capote* con Diego Lerer y fuimos a tomar un café. Lo menciono porque no es alguien de *El Amante* y no quiero que el lector sospeche que uno habla bien de quienes tiene en la misma redacción. A él le gustó *Capote*, a mí no. Pero los dos coincidimos en que, si la película no existiera, al mundo no le faltaría nada (pero qué pobre sería el mundo, digo yo ahora, si no existiera *El Padrino*, si no existiera *Los 400 golpes*, si no existiera *Tiburón*, si no existiera *Gatica*). Y también en que ir a ver una película es cada vez un esfuerzo mayor, que quisiéramos refugiarnos en lo que ya vimos y sabemos que queremos (en cierto modo, nuestra forma de ir a lo seguro, *mea culpa*). Diego decía: "A lo mejor soy yo, que ya estoy un poco cansado de la rutina del trabajo". Pero cuando leo algunos de sus textos en *Clarín*, cuando lo escucho entusiasmado por ese film raro que pudo ver de casualidad en un festival, sé que no es él y que tampoco soy yo. Que el problema es el cine hecho a medida, de supermercado, concebido de acuerdo con sus posibilidades comerciales y que no responde a ninguna necesidad espiritual. De todas maneras, seguiremos resistiendo. **[A]**

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

NEW FILM
VIDEO CLUB
CINE ARTE

CINE CLASICO Y DE AUTOR

MÁS DE 9.000 TÍTULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS DOCUMENTALES

SERVICIO DE CONSULTA
CINEMANIA EN CD-ROM

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820
LUNES A VIERNES: 10 A 22 HS. / SABADO: 10 A 23 HS. / DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22 HS.

EL MUNDO ES TUYO

En el cine clásico eran guerras y tiroteos entre gángsters. Cincuenta años después los mainstreams de los 80 refritaron las secuencias de montaje para construir con ellas esas historias de gestas personales y sueños americanos. De esa reformulación y de su **neoliberalismo espiritual** trata lo que sigue.

por **Tomás Binder**

"La locura es poco común en el individuo, pero es regla en grupos, partidos, naciones y épocas." Friedrich Nietzsche

Quién es quién. Una secuencia (a secas) es una unidad de acción. Y las secuencias se arman desde un conjunto de escenas encimadas una sobre otra: unidades de tiempo y espacio, núcleos de acción subsidiarios de aquel. Y la unidad en presente de la escena se complementa con la unidad diacrónica de la secuencia; la secuencia le suma dinamismo a escenas que, por sí solas, son puntos de apoyo de un movimiento fragmentado: la secuencia es a las escenas lo que el montaje (y la escena) a los planos. Lo que les otorga un sentido que las engloba y define.

Las secuencias de montaje (desde ahora, SdM) vienen a embarrar este entramado de definiciones: su función es elidir y comprimir los tiempos de la narración; su proceder es el de una compactadora de imágenes. Hablo de SdM pensando –en principio– en aquellas seguidillas de imágenes breves y metonímicas, comunes en el período clásico norteamericano, que atravesaban períodos de tiempo más o menos extensos: esas en las que, entre fechas sucesivas, aparecían soldados norteamericanos yendo y viniendo de la guerra o pandillas de gángsters asesinándose entre ellas (*Héroes olvidados –The Roaring Twenties–*, 1939, R. Walsh; *Scarface*, 1932, H. Hawks). Imágenes metonímicas porque se trata de, a partir de unas pocas, dar cuenta de todo un conjunto. Un plano por batalla, un plano por año o un par de planos en el lugar de una guerra: así aplastan los tiempos aquellas secuencias-resumen.

El futuro llegó hace rato. Está claro que aquella función cohesiva y semántica de las secuencias se ve alterada por un procedimiento compactador como el de esas SdM: lo que antes eran escalas relativamente fijas dentro del movimiento de la secuencias –las escenas– son ahora imágenes efímeras que le llegan al espectador de manera rasante. A las escalas del par escenas-secuencia se les impone entonces el dinamismo de la sucesión acelerada de imágenes, en las que importa menos el contenido de cada plano que la sensación dinámica que las aplasta. Lo que engloba ya no es el sentido (contenido) sino el movimiento (la forma), y el movimiento como cambio. Mancha, exceso de movimiento, dirá Deleuze hablando de Gance y L'Herbier pero describiendo también a algunos *blockbusters* de los 80.

Lo que engloba es el movimiento, y en el período clásico tales movimientos son casi siempre grupales, sociales. Tomando del género de gángsters a *Scarface*, del bélico a *El sargento York* (*Sergeant York*, 1941, H. Hawks) y al caso híbrido de *Héroes olvidados*, aventuro la hipótesis: la SdM clásica enmarca a un héroe individual, pero dentro de procesos grupales que lo exceden y corresponden a una fatalidad muchas veces histórica y que excede al film en cues-

A la izquierda, James Cagney en **Héroes olvidados**. A la derecha, el megafálico afiche de **Top Gun**.

tión (guerras, inflación, prohibicionismo). No es casual que las formas de las SdM de esos años coincidieran con el formato periodístico de aquel *News on the March*: las secuencias les otorgan a esas películas una textura documental que les imprime *verdad histórica* ante espectadores de una sociedad inmersa directamente en los problemas de su época (la placa inicial y el final censurado de la *Scarface* de Hawks, que inscriben al film dentro de una sociedad agitada y controlada, dan testimonio de aquello). Y de paso, las gestas de aquellos años eran representadas como puro movimiento cinematográfico: la Historia (el estado-de-las-cosas) como el aluvión dinámico que se imponía a sus protagonistas. Basta fijarse en los avatares de ese joven York, centrifugado entre SdM que le imponen trincheras, fama y dinero en una sociedad sedienta de héroes.

Neoliberales. Que la del 80 fue década-bisagra para unas sociedades más y más despolitizadas y más y más *globali-mercanti-neoliberalizadas* parece una verdad aceptada. Que la lucha y el romanticismo políticos estaban a esa altura apagados a los golpes, también. Y si no se trata de una verdad, al menos es cierto que los mainstreams estadounidenses de esos años se encargaron de imponerla (o, en cambio, de reflejarla).

Las corrientes sociales que en el clasicismo aparecían identificándose (por afirmación o negación) con una moral-de-nación materializada en guerras o prohibicionismo devienen, en una sociedad a la sombra de Vietnam, en movimientos de lucha a favor de ideales mancomunados. Eso, para las antesalas de los 80: la década del flúo no tenía lugar para tales ideales y al que quedaba, Reagan se encargó de comprimirlo. El paradigma que plantean los mainstreams ochentosos es más bien otro y tiene algo que ver con la economía radical de la época: estas son historias de héroes individuales, con ideales que huelen más a gloria personal y hedonismo egocéntrico. Gestas personales ante obstáculos sorteables a-fuerza-de-voluntad (y un poco de cocaína). La misma "moral" que ensalzaba (solamente) las libertades de individuos-corporativos sedientos de billetes daba lugar también a esos héroes que derrochaban carisma en los cines favoritos. Héroes (casi siempre) positivos para aquel sistema, pero también –retroactivamente– para sujetos que pudiesen estar dispuestos a plantarse y enfrentarlo, jugando sus propias reglas.
Neoliberalismo del espíritu. Y ese neoliberalismo está bien.

En las películas de Hawks y Walsh era el movimiento descendente de las fuerzas históricas sobre sujetos a su deriva. Las cosas se dan vuelta: el sujeto de los 80 llegó para comerse al mundo. Apolíticos y (quizás) *ahistóricos*, a estos tipos no les importa nada; y sus movimientos son siempre ascendentes. Y, en esta sintonía, Sylvester Stallone –centro de los 80– no es moco de pavo: quien vio *Rocky* (1976) recuerda la SdM en la que el campeón trota con la gloria musical de Bill Conti a sus espaldas (claro, las primeras SdM-80 aparecen en los 70). Aquella secuencia, centro metafísico del film, es la del ascenso de un sujeto ante un mundo que hasta ese momento se le oponía. Esa es la apropiación ochentosa del recurso clásico: ahora la velocidad de las SdM le pertenece a un Hombre y no a la Historia.

Sueños americanos. Los hombres, sus metas y la superación de sus obstáculos. Metas personales y no grupales, objetivos hechos fetiche y no históricos; *the american dream*: el film de épica deportiva nunca se sintió tan cómodo como en los 80, y es síntoma de esa concepción del sujeto y del mundo (cine no apto para conciencias paternalistas que oponen metafísica y deporte). Y las somatizaciones más claras de ese paradigma estaban en las SdM, centro formal-temático y espiritual de la mayoría de aquellas películas: *Flashdance* (1983), *Footloose* (1984), *El Karate Kid* (1984) o *Top Gun* (1986), películas-emblema de la década, no despilfarran SdM en sus duraciones, pero las pocas que tienen laten desde su esencia. Y el principal rasgo distintivo de esas nuevas SdM está en que esas imágenes (las de entrenamiento, las de sudor-por-la-gloria) no necesariamente atraviesan largos períodos de tiempo; más bien se trata de la puesta en potencia de todo un desarrollo que nunca se actualiza más que en la intensidad de esa secuencia: la soldadora de *Flashdance* entrena una única vez en una SdM memorable con cuerpo sudado y música al tope, pero la adrenalina de esas imágenes desborda esas coordenadas precisas para dar por supuesta (e imponer tácitamente) la reiteración seriada de aquel

ritual, en cualquier momento o lugar. El movimiento de esas secuencias rebalsa sus escasas duraciones y tiñe la totalidad de la gesta protagónica. O cortando y pegando al Deleuze de *La imagen-movimiento*: aquel exceso de movimiento "reduce a la imaginación a la impotencia (...) deja de ser un tiempo como sucesión de los movimientos y sus unidades, y es en cambio el tiempo como simultaneísmo y simultaneidad (porque la simultaneidad no pertenece menos al tiempo que la sucesión; ella es el tiempo como todo)".

Epifanías. Lo que acontece en ese baile desaforado de Kevin Bacon –que hace de centro de *Footloose*– o en unos pocos planos desafiantes tras la muerte del compañero de Maverick –en *Top Gun*– es un cambio cualitativo: los planos montados en una cadencia repleta de mínimas discontinuidades y empujados por una música adrenalínica que monopoliza el sonido dejan claro que algo ha cambiado en esos personajes; y no hay vuelta atrás. Aquellas SdM suelen ubicarse en el punto de inflexión de sus personajes, tras algún golpe y apenas antes de su ascenso desatado. Rocky discute y se reconcilia con su entrenador antes de la gloriosa secuencia, Alex se enamora de su jefe en *Flashdance*, Daniel-San entrena en la playa su patada final tras enfrentar a un Miyagi destrozado por la nostalgia y la borrachera: esos momentos epifánicos hacen de trampolín necesario para las SdM que imponen el cambio y anticipan la victoria. La hora más oscura es justo antes del amanecer.

El cambio se da tanto en aquel plano dramático y cinético como en lo formal-sonoro: ese exceso de movimiento siempre compuso un pasaje de lo concreto a lo abstracto. Y la música ochentosa, los videoclips (y su masificación con la aparición de MTV en 1981) tuvieron su peso en este sentido: a la sonorización realista de las SdM clásicas (tiroteos y afines), los 80 le oponen la abstracción de hits cancioneros que poco coinciden con lo que se ve, y la estética de las SdM de esos años tiene mucho que ver con aquellos videoclips contemporáneos. Gesto moderno el del videoclip, que supo abandonar la linealidad narrativa para plasmar en algunas imágenes, colores y sonidos las propuestas de algunas canciones y sus personajes: esa empatía abstracta (la de la música en general) es la empatía que generan las SdM de la década. Especie de catalítico auditivo, ese *rock-pop-80* hace además de elemento cohesivo ante la fragmentación de las SdM que llevaban adelante.

Y todo en el marco de un mainstream que tenía en la serialización de sus formas un rasgo de identificación emocional inmediata y lineal pero también verdadera: la robotización de aquella sociedad de SdM mecánicas y hits radiales era, por lo menos (por lo más), una robotización sincera, expuesta, orgullosa de su artificio. El redoblante de esas canciones (siempre evidente, confiable, en el mismo lugar) es síntoma de algo en lo que, aunque megaestandarizado, se puede confiar. Por estos días, en cambio, MTV se esfuerza por maquillar su robotización del mundo con actitudes punk de probeta y rock empapado en edulcorante. Cambia, todo cambia.

Relax, don't do it, when you want to go to it. Aquel hit sugiere el freno que nadie pensaba respetar en los 80 ("relajate, no lo hagas, cuando querés acabar", coreaban todos). Y es el centro de ese despilfarro de ochentismo que es *Doble de cuerpo* (1984), a su vez centro de un De Palma que brilló en esos años. En esa secuencia, Jake Scully se cuela en el rodaje de una película porno para llegar a la verdad, que acá se llama Melanie Griffith. Y en la verdad encuentra artificio. El camino (los colores, el maletín, la urbanidad monstruosa y luminosa) que hace ese nerd-Scully al llegar a alguna meca-del-placer recuerda al del nerd-Kelly de *Cantando bajo la lluvia* (1952), en aquella SdM ochentosa adelantada que es la alucinación de "Gotta dance": Don Lockwood llega a una urbe de neón atiborrada-de-coquetos-bailarines que –treinta años más tarde– De Palma traduce en esa degradación (también de neón) que es la Hollywood lujuriosa de la porno-star Holly. Con los parecidos entre ambas secuencias De Palma traza una línea entre aquel clasicismo y el cine de esta década. Línea doble o línea rota: ambos personajes buscan la gloria, aunque sus películas narran gestas morales divergentes. Lockwood pelea por hacer respetar la verdad detrás del artificio en los comienzos del cine sonoro; en la otra esquina, el Scully de *Doble de cuerpo* se enamora de lo falso y mira (y produce) la muerte de lo verdadero. Y, a diferencia de la *Vértigo* (1958) hitchockiana, en los 80 lo falso (el doble) no muere como lo verdadero, sino que lo sobrevive. Se la banca. De Palma es contundente: lo real ya fue, ahora se impone el artificio. Y lo real fue porque es inaprensible, más allá de cualquier afán representativo: y si no ahí está el Travolta de *Blow Out* (1981), que, tan preocupado como estaba por reconstruir la secuencia de aquel asesinato y atrapar a su autor-director, termina siendo testigo –y partícipe– de una nueva muerte. Y en este final la que muere es la actriz de esa primera farsa. Moraleja 1: el afán de aprehender lo real puede hasta terminar con el artificio. Y sí, John encuentra en ese grito de muerte (de lo real) el registro que andaba necesitando para cerrar su film de terror. Moraleja 2: sólo la muerte de lo real hace posible la (re)construcción en el artificio de la ficción. Claro que De Palma no necesita recurrir a subrayados zonzos de esta índole: se limita a flamear la bandera de aquel *artificio-marca-80* del que el cine y las SdM se sirvieron con tanto orgullo y desparpajo.

Push it to the limit. La versión 1982 de Stallone en *Rambo* lleva a aquel *neoliberalismo espiritual* a su punto más incómodo: el del superhombre engendrado por un sistema (moral) que no está a la altura de sus ideales. Sistema hipócrita: ese soldado nietzschiano nada tiene que ver con el Maverick de *Top Gun*, *superhombre* adiestrado-anestesiado por la Técnica y el Estado. Y el de Cruise en esa película es el héroe oficial: afilada máquina de matar, que mata sólo para el Estado pero sin saber bien por qué. El Rambo de Stallone, en cambio, es la pieza que se suelta de un motor (de ese motor) a toda velocidad y te pega en el centro de la cara: esos policías patoteros de aquel pueblito norteamericano ejercen la impunidad de su poder con alguien que juega su mismo juego y tiene el ancho de espadas. Y lo juega en serio, sin hipocresías o pudores.

Y mi SdM favorita es esa en la que puedo alentar "empujalo al límite": Tony Montana construye su imperio del hampa en unos pocos segundos de planos breves, sonrisas amplias, billetes a granel, montañas de cocaína y un tigre de bengala. Y apenas después de acribillar a su jefe en una secuencia que chorrea flúo artificial. De Palma podría filmar –alguien tenía que hacerlo– contra cualquier superhombre belicista pocos años más tarde en *Pecados de guerra* (1989), pero la gigantesca *Scarface* (1983) no tiene nada que envidiarle a aquel Stallone desatado. Ese ascenso con redoblantes ochentosos es el ascenso paradigmático de una época en la que hasta el más marginal de los inmigrantes podía conquistar el mundo si tenía cojones y no demasiados escrúpulos. "*You know what capitalism is? Gettin' fucked.*" ("¿Sabés qué es el capitalismo? Que te cojan."): este es el auténtico héroe de nuestros tiempos, damas y caballeros; el que se atrevió a llevar todo más lejos. El sueño de la razón (neoliberal) produce monstruos. Pero este es un monstruo hermoso y sincero, igualito a su década. Y grita fuerte: "Qué montón de idiotas. ¿Saben por qué? No tiene las agallas para ser lo que quieren ser. Necesitan tipos como yo para poder señalarme y decir: 'Ese es el malo'. ¿Y?, ¿ustedes qué son? ¿Buenos? No son buenos. No son mejores que yo. Sólo saben cómo esconderse, cómo mentir... yo no tengo ese problema. Yo siempre digo la verdad... incluso cuando miento. Así que díganle buenas noches al malo. Es la última vez que van a ver a un malo así... ábranle paso al malo". **[A]**

EL CRISTAL EN CANTADO

La revolución del videoclip.

Por **Agustín Masaedo** y **Juan Manuel Domínguez**

Lado A: Forma

Muchísimo antes de convertirse en una megacorporación y abandonar la rotación perpetua de videoclips en favor de una programación predominantemente no musical; mucho antes de ser acusada, a diestra, de corromper o estupidizar a la juventud, y a siniestra, de ser el órgano publicitario de la rancia industria discográfica y de practicar una ridícula censura bienpensante; antes del rap y el hip hop y el girl power, cuando todavía se la tildaba de racista y sexista y se creía que los *frívolos* clips desvalorizaban al *noble* arte musical; incluso segundos antes de que uno de sus creadores, John Lack, articulara la iniciática frase "Ladies and gentlemen, this is rock 'n' roll"; antes de la misma MTV, la revolución MTV ya había sido puesta en marcha.

Las primeras escaramuzas de esa revolución se habían desarrollado en un terreno a priori tan alejado de la música y de la televisión como era la industria pornográfica. A principios de los 80, la tecnología del video ya estaba provocando un cambio irreversible en la producción, distribución y consumo de pornografía, abaratando costos y multiplicando la oferta. Donde antes se hacía una película, ahora se hacían cinco: una lógica puramente cuantitativa borraba de un plumazo a los viejos artesanos del sexo filmado. Como finalmente se resigna a aceptar Jack Horner, el personaje de Burt Reynolds en *Boogie Nights*: "Estamos a punto de hacer la historia del cine, aquí mismo en videotape". Que el tren de los tiempos, más igualador que igualitario, se detuviese en el andén de los promo clips, que en países como Inglaterra contaban ya con una larga tradición, era cuestión de encontrar el ambiente propicio en la industria musical. Y vaya si lo encontró. El grito primal del punk –que, nunca está de más recordarlo, nació en una boutique– se deformaba como *El grito* de Munch: el hijo prematuro y expresionista del punk se iba a llamar New Wave, y en sus genes guardaba el secreto del *Hazlo tú mismo* paterno. De modo que, de Devo a Kajagoogoo, de Buggles a Bangles, los nuevaoleros empezaron a grabar sus promo clips en video y a mostrarlos en clubes. Lo dicho: faltaba más de un año para que debutara MTV y la revolución del videoclip ya estaba en marcha.

¿Hay que pensar que el talento de la cadena se limitó, entonces, a darle una pantalla enorme e ininterrumpida a una programación de bajo –nulo, en sus orígenes, por eso de "promo"– costo? Claro que no. MTV asumió el liderazgo de la revolución desde arriba –en esta historia no hay ningún elemento de ese mito fundacional tan caro a los 80, el del genio visionario

alla Steve Jobs o Bill Gates que conquista al mundo desde su sótano: la compañía nació de una alianza entre American Express y la Warner– y la hizo identificarse consigo misma, a tal punto que pueden intercambiarse, como de hecho sucede en esta nota, las expresiones "revolución del videoclip" y "revolución MTV". Una pista para entender cómo hizo una señal de televisión para convertirse en etiqueta de una generación entera puede estar en *No Logo*, el libro de Naomi Klein: "Desde sus inicios MTV no sólo ha sido una máquina de vender los productos que publicita las 24 horas del día (ya sean cremas faciales o los discos que promociona por medio de videos musicales), sino un anuncio ininterrumpido de la propia MTV: se trata de la primera emisora televisiva que es a la vez una marca. Aunque le han surgido docenas de imitadores, el genio inimitable de MTV, como dice cualquier publicitario, consiste en que los espectadores no ven programas, sino sencillamente MTV".

Un flujo constante de videos, interrumpido sólo para mostrar variaciones del logo de la cadena: una igualación metonímica en la que se disolvía la identidad de músicos, directores de clips (es sintomático que sus nombres no figurasen en la ficha técnica de los videos hasta comienzos de los 90) y la propia MTV, que usó y abusó de esa táctica hasta convertirse en el "sistema público de referencia para toda una generación", como dijo alguien por ahí.

¿Pero de qué estaban hechas esas bombas de racimo de tres minutos que, durante una década exacta –en 1990 comenzaría el lento tránsito hacia la programación no musical–, MTV dejó caer sobre millones y millones de cabezas, dando forma a la experiencia audiovisual de (casi) todos los jóvenes que en el mundo son? Bueno, esa es otra historia, y merece ser contada en la página que sigue.

Lado B (for Bateman): Contenido

La publicación del libro de Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991), vino a cerrar definitivamente la década en que supimos vestir pantalones nevados, jugar al Double Dragon y gritar por el poder de Greyskull. Es que Patrick Bateman, el yuppie protagonista del libro, se construía a lo largo de su autopista al infierno como una trituradora de los colores y las texturas que habían caracterizado a la galaxia MTV durante toda la década del 80: no había en su prolijo pelo ni señal de las leoninas melenas que profesaban tanto hombres y mujeres del pop, metal y otros cuasi géneros musicales. Tampoco existía en Bateman la necesidad de utilizar elementos de alto valor camp, es decir chillones, feísimos y probablemente lanudos, como pueden ser las guitarras de doble mango o guitarras/peluches (apoteosis del asunto: *Legs* de ZZtop). Y menos las ganas de burlarse de ciertos imaginarios sociales como sí lo hacía *Addicted to Love*, el video donde Robert Palmer toca con cinco y más modelos femeninos satirizando la construcción de la belleza.

El video musical que inauguró en 1981 las 168 horas semanales de música de MTV, "Video Killed the Radio Star" de The Buggles, con su formato emulador del registro en vivo pero consciente de su falsedad en su puesta en escena, daba cuenta del abandono de ciertas estructuras narrativas clásicas, una postura que era ampliada por la organización de la programación del canal descripta anteriormente. Un pequeño clip para la televisión por cable y un gran paso para la posmodernidad. Bateman es el hijo bastardo de ese temblequeque postmoderno.

El personaje creado por Ellis no era una especie de mutante hecho de catódicas partes de otros frankesteins, como la Madonna/Marylin de "Material Girl", el Michael Jackson/Hombre lobo de "Thriller" o Boy George/Boy George de "Do you really want to hurt me?": Bateman era un espectro, alguien que había esterilizado ese pasado y lo vestía en trajes de tres piezas de miles de dólares. La parte psicópata de Bateman no sólo salía a la luz en sus múltiples homicidios sino en varias de sus reflexiones sobre bandas, modas, drogas, sexo y diseño, ideas que daban cuenta de varios relieves que habían sido erosionados por el caudal de videos musicales de MTV.

Bateman es un fantasma de ese paraíso posmoderno que fue MTV: su nihilismo parece estar relacionado con esa costumbre del videoclip en los 80 de tensar ciertas divisiones que existían en la cultura popular y dejarlas a un riff de no existir más. Imágenes paganas que diluían desde los límites del género cinematográfico (el juego con la animación de "Take on me" de A-ha u otro juego animado como el "Sledgehammer" de Peter Gabriel) hasta aquellos que tienen que ver con la diferencia entre lo masculino y femenino (ahí está, entre tanto video de Poison, Twisted Sister y cualquier otro integrante del glam metal suelto, el "Girls Girls Girls" de Mötley Crue con chicas que son chicos).

La intertextualidad de los videos en los 80 se convirtió en un rasgo vital para su progreso posterior, ese nexo con otros elementos del saber pop es la producción cultural típica de ese posmodernismo que acusaba el mundo MTV y que luego veríamos en gran parte de la comedia americana: la imagen como una especie de alfajor gigante que combina capas, capas y capas de imágenes ya existentes. El recorrido que Michael Jackson y el director John Landis realizan a lo largo del clip de "Thriller" es el mejor exponente de esa furia alfajor multicapas que fueron los 80 a la hora de linkear y machacar fronteras. Es imposible pensar hoy día otro video de casi 14 minutos, con una estructura narrativa clásica y con la intención de bailar a lo largo de un par de décadas del terror cinematográfico de la mano de Vincent Price, de la *Pesadilla* de Wes Craven y de los zombies de Romero. Esa imposibilidad da cuenta de cómo esos videos peludos, colorinches, de ropas infladas y ojos pintados hoy, tristemente, sólo existen de la forma en que el mismo Bateman se describe a sí mismo: "Existe una idea sobre un Patrick Bateman, una especie de abstracción, pero no hay un verdadero yo, solo hay una entidad, algo ilusorio y si bien puedo esconder mi fría mirada y vos podés estrecharme la mano, sentir la carne apretándote e incluso hasta creer que nuestros estilos de vida son comparables: yo simplemente no estoy ahí". De tal pelo, tal astilla. **[A]**

NO TE CONFORMES CON ZONA 4

mondo macabro

GALERÍA CORRIENTES ANGOSTA Local 31-33 Av. Corrientes 753 y Lavalle 750

De Lunes a Viernes de 11 a 20 y los Sábados de 11 a 18 - O llamá al 4326-4845.

CURSOS DE GUIÓN 2006

por
Federico Karstulovich

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

Supervisión de proyectos (cortos y largometrajes)
Clases a distancia
Introducción al guión y estructuras clásicas aristotélicas
Géneros cinematográficos. Poéticas autorales
Cine y literatura: adaptación de cuento, novela y teatro
Dramaturgia clásica, medieval y moderna

HIGH SCHOOL CONFIDENTIAL

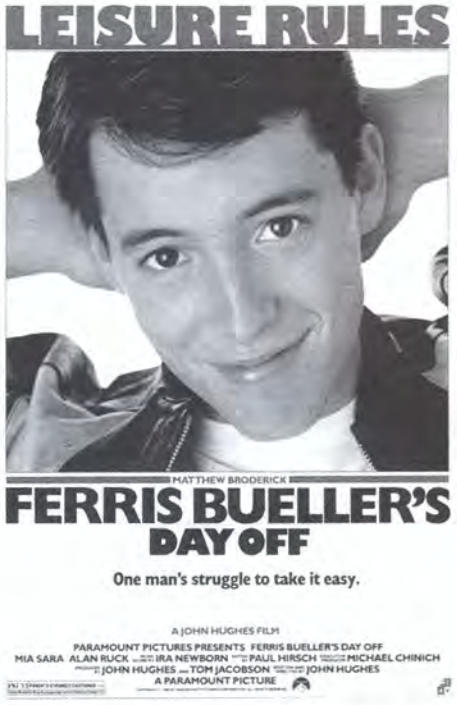
Sobre las comedias adolescentes del secundario.

por **Juan Pablo Martínez**

Uno de los subgéneros más importantes de la década del 80, por prolífico, por la cantidad de descubrimientos actorales que se dieron en estos films, por su influencia posterior, es la comedia adolescente de colegio secundario. A varias de las estrellas que salieron de este subgénero, como Molly Ringwald, Judd Nelson, Andrew McCarthy, Ally Sheedy y Emilio Estevez, se las ignoró posteriormente. A otros, como Corey Feldman, Robert Downey Jr., Charlie Sheen o Christian Slater, se los sigue reconociendo, pero más que nada por asuntos que poco tienen que ver con sus actuaciones y mucho con los tabloides. Otros, como Eric Stoltz, se mantuvieron lejos del "spotlight" pero siguen apareciendo esporádicamente. Y después están los que son más estrellas ahora que en ese entonces, como Demi Moore, Tom Cruise o John Cusack. Aquel grupete de actores, por ese entonces jóvenes y prometedores, se lo conoce como el *brat pack*, debido a una nota de tapa firmada por David Blume en 1985 para la *New York Magazine*, que llevaba por título "Hollywood's Brat Pack".

Si hablamos de directores, quien sin duda puede ser considerado el padre de este subgénero es John Hughes. En sólo tres años, entre el 84 y el 86, Hughes fue el responsable de cinco de las *high school movies* más importantes de la época: *Se busca novio* (*Sixteen Candles*, 1984), *El club de los cinco* (*The Breakfast Club*, 1985), *La chica explosiva* (*Weird Science*, 1985), *Experto en diversión* (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986) y *La chica de rosa* (*Pretty in Pink*, 1986). En 1987, también dirigida por Deutch y escrita por él, Hughes estrenó *Alguien maravilloso* (*Some Kind of Wonderful*), pero a pesar de haber sido una gran película no fue tan influyente como las que la precedieron. Si hay algo que llama la atención en todos estos films, es la absoluta falta de respeto hacia los adultos. En estas películas, a simple vista livianas y pasatistas, pero que en realidad ocultan una amargura y una desesperanza que son toda una declaración de principios en pleno auge reaganiano, tanto los profesores del colegio como los padres representan el peor mal para estos jóvenes; son quienes les impiden vivir, son la razón por la cual los jóvenes sufren. En *Se busca novio* toda la familia de Molly Ringwald se olvida por completo de su cumpleaños número 16; en *La chica explosiva* los padres del personaje de Anthony Michael Hall son el mal personificado, un par de represores ultrarreligiosos sin salida. En cuanto al coprotagonista, interpretado por Ilan Mitchell Smith, durante el transcurso de la película sus padres están de viaje, pero quien se encarga de cuidarlo es su siniestro hermano (Bill Paxton), un militar. El villano de *Experto en diversión* es el director del colegio; lo mismo ocurre en *El club de los cinco*, donde encima los personajes tienen unos padres terribles. Toda representación de límites, de represión, de autoridad, es en estas películas completamente repudiado, lo cual las convierte en films anárquicos. El único caso de un padre que no representa el mal absoluto está dado en el personaje del padre de Molly Ringwald en *La chica de rosa*, interpretado por Harry Dean Stanton, pero se trata de un personaje tristísimo y arrepentido de aquello en lo que se convirtió. Hughes fue derivando más adelante en productor de películas familieras de poca monta; ¿qué son los padres de Kevin en *Mi pobre angelito* sino un par de irresponsables? Los adolescentes, en cambio, si bien suelen ser arquetipos del "alumno medio" (el *nerd*, la popular, el matón carilindo jugador de algún deporte –preferentemente, fútbol americano–, la *darkie*), no llegan a ser estereotipos por estar tan bien delineados. Estos personajes respiran y resultan creíbles, y debido a eso, queribles.

Otro de los "autores" de comedias adolescentes de los 80, aunque jamás haya tenido el reconocimiento que siempre mereció, se llama Savage Steve Holland. Hizo sólo tres películas y después terminó haciendo televisión de forma muy esporádica. Sus películas fueron *Más vale muerto* (*Better Off Dead...*, 1985), *Un loco verano* (*One Crazy Summer*, 1986) y *Examen de ingreso* (*How I Got into College*, 1989). Esta última es muy fallida, pero las primeras dos son algo grande. Si la anarquía de los films de Hughes se daba dentro de las historias que contaba (salvo *La*



chica explosiva, que es un descontrol), la anarquía de Holland es puramente formal. Sus películas, más que eso, son pastiches, rejuntes de escenas sin demasiada cohesión, con historias que son pura excusa argumental para meter gags de corte surrealista. El *paperboy* que acecha a John Cusack cual *serial killer* al grito de "quiero mis dos dólares" durante todo el transcurso de *Más vale muerto*, es un ejemplo claro en este aspecto. También lo son los vanos intentos de suicidio de Cusack en aquel film, uno más ridículo que el otro, y la irrupción de secuencias de animación tanto en esa película como en *Un loco verano* (Holland es también un gran animador). Los personajes y situaciones de sus películas son puro desquicio, y John Cusack, quien protagoniza ambas películas, encaja perfecto en este universo. La ausencia de Cusack en *Examen de ingreso* es una de las razones por las que la película falla, aunque no está exenta de momentos brillantes. Pero si bien Holland hace películas sobre adolescentes, rara vez muestra los colegios secundarios. *Más vale muerto* es la única que transcurre durante el año lectivo, pero las escenas "de colegio" son más bien escasas y todo lo importante transcurre fuera, aunque con el mismo tipo de conflictos (chico pierde a chica por deportista musculoso de quien ella se enamora; otra chica, estudiante de intercambio, se enamora del protagonista); *Un loco verano* transcurre durante las vacaciones de ídem, y *Examen de ingreso*, en ese limbo que se compone entre el fin del secundario y el comienzo de la universidad.

Más vale muerto es tal vez su obra máxima; aquí es donde se dan cita de mejor manera todos los vicios (en el mejor sentido) y obsesiones de Holland. Con claros ecos de aquel subvalorado pero altamente influyente film de los 70, *Harold y Maude*, de Hal Ashby, *Más vale muerto* cuenta la historia de Lane Meyer (John Cusack), un adolescente con una obsesión bastante importante por su novia Beth (Amanda Wyss). Digamos que el tipo tiene su cuarto empapelado con fotos de ella, y que en su vestidor todas las prendas de ropa tienen fotos de su cabeza en la parte superior. De un día para el otro, Beth lo deja por un esquiador rubio y bastante malvado (de nombre Roy Stalin). Completamente deprimido, intenta suicidarse de todo tipo de maneras, pero nunca lo logra. Finalmente, decide inscribirse en un concurso de esquí para competir con Stalin, seguro de que con eso va a recuperar a Beth (sí, el capítulo de *South Park* que transcurre en el centro de esquí está inspirado en esta película). En eso, se muda enfrente de lo de Lane Monique, una chica francesa que viene de intercambio y empieza a enamorarse de él.

La descripción de las familias en la película, al igual que en Hughes, no es lo que se dice favorable, pero en este caso todo está dado por el lado del absurdo. El padre de Lane no tiene problemas en ponerse el camisón de su mujer para salir a tiempo de la casa e impedir que el *paperboy* le rompa nuevamente los vidrios del garage. La madre de Lane para Navidad se viste de reno y todos los regalos que hace consisten en comidas congeladas (a Lane le regala pollo frito). El hermanito de Lane usa ropa con telas que emulan a la piel de leopardo. El mismo Lane se seca los pelos de las piernas con secador de pelo. Pero los más ridículos de todos son quienes alojan a la pobre Monique: un gordo insufrible y su madre, quienes la tratan como si fuera no de otro país sino de otra galaxia, y le preguntan si "existe la Navidad en Francia". Holland es un director que merece ser reivindicado.

Pero sin duda la que podría ser considerada la máxima representante de las *high school movies* ochentosas es *Heathers*, film de 1989 dirigido por el subvalorado Michael Lehmann y escrito por Daniel Waters, hermano de Mark Waters, autor de guiones como el de *Batman vuelve* y *Hudson Hawk*, y director de una poco vista pero recomendable comedia llamada *Happy Campers*, de 2001. *Heathers* es una comedia negrísima que disecciona sin piedad las jerarquías de los colegios secundarios. Winona Ryder interpreta a Veronica Sawyer, chica con alma de rebelde pero condenada a seguirles los pasos a las tres chicas más populares de su colegio secundario, todas ellas llamadas Heather. Arrastrada por su nuevo novio, J.D. (Christian Slater), un delicuente juvenil (o *juvenile delinquent*, o *J.D.*), empiezan a matar a varios alumnos del colegio, empezando por las Heathers, y los hacen pasar por suicidios, incluidos dos de los matoncitos jugadores de fútbol americano, a quienes dejan muertos con los pantalones bajos y con una carta que dice que "están enamorados pero la sociedad no les permite vivir su historia de amor". Todo esto saca a la luz la hipocresía tanto de los alumnos como de los profesores y los padres; el discurso del padre de uno de los matoncitos en su funeral, donde el tipo dice "mi hijo era gay y lo amaba al maricón", es emblemático en este aspecto. La actitud de padres y profesores en cuanto a los supuestos suicidios es completamente irresponsable, y todos los alumnos escuchan un hit llamado "Suicidio adolescente (no lo hagas)".

Otro gran ejemplo de *high school movie* ochentosa, y otro film bastante olvidado, *Uno de la barra* (*Just One of the Guys*, Lisa Gottlieb, 1985) es una *screwball* que de haberse hecho en los años 30 o 40, la hubiera dirigido George Cukor o Howard Hawks, y la hubiese protagonizado Katharine Hepburn, sobre una adolescente llamada Terry (Joyce Hyser), quien luego de que un profesor le desapruebe un artículo para presentar a un concurso que podría hacerla trabajar en un diario sólo –cree ella– por ser mujer, se viste de hombre y se inscribe en otro colegio. Allí sufre todo tipo de situaciones ridículas, como el gran problema de los vestuarios después de educación física y los lances de una chica (que no es otra que Sherilyn Fenn) que se enamora de él/ella. Terry (ahora Terrence) también se enamora de un chico (Clayton Rohmer) y, al igual que con Cary Grant en *Sylvia Scarlett* –de la que obviamente esta vendría a ser su versión moderna–, a él parece estar pasándole lo mismo. El film fusiona ambos subgéneros con maestría, Joyce Hyser sale airosa en la difícil empresa de ser hepburniana y todos los personajes, hasta los más insignificantes, están muy bien delineados, especialmente el del hermano menor de Terry, interpretado por Billy Jakoby, un adolescente con las hormonas al borde del estallido.

Otra película bastante olvidada pero que cualquiera que haya vivido los 80 teniendo corta edad recordará, es *Admiradora secreta* (*Secret Admirer*, David Greenwalt, 1985), comedia de enredos que gira alrededor de un par de cartas de amor que se traspapelan por todos lados, y es una versión femenina y con colegio secundario de *Cyrano de Bergerac*. Si bien por momentos es algo melosa y cursi, los gags tienen un *timing* casi tan perfecto que hasta seguirían funcionando ahora. Además, tiene una de las mejores "perras populares de secundario" que se hayan visto, Deborah Anne Fimple, interpretada por Kelly Preston, que es la mejor amiga de la protagonista, Toni (Lori Loughlin). No llega a ser la mala, pero sus irritantes mohínes de chica consentida resultan desopilantes, y no se trata en lo más mínimo de un personaje unidimensional.

Por último, *Picardías estudiantiles* (*Fast Times at Ridgemont High*, Amy Heckerling, 1982) parte de una investigación que hizo Cameron Crowe, guionista y autor de la novela en la que se basó, que se infiltró en un colegio secundario y tomó nota de todo lo que vio y vivió (luego se tomó esta experiencia como argumento de la bastante mediocre *Jamás besada*, con Drew Barrymore). Bastante más cruda y realista que sus contemporáneas, especialmente aquella inolvidable escena en la que Sean Penn recibe una delivery de pizza en plena clase, el film es, incluso si tomamos en cuenta los de Hughes, el que mejor describe la vida en un colegio secundario, los diferentes roles de cada uno de los alumnos. Con ecos de films de la década anterior como *American Graffiti* y *Rock 'N' Roll High School*, la película es todo lo contrario a aquel film mediocre, misógino y lleno de personajes superficiales que fue un exitazo el año anterior, *Porky's*, aunque su título en español sugiera algo similar. El film fue la presentación en sociedad de actores como el ya mencionado Sean Penn, Jennifer Jason Leigh, Nicolas Cage, Forest Whitaker, Phoebe Cates, Judge Reinhold e incluso Pamela Springsteen, la hermana de Bruce, que interpreta a una porrista. **[A]**

No hay dos sin tres

La tercera edición del Festival del DF ("el FICCO") lo muestra con buena salud. Aunque en este mundo de festivales, uno nunca sabe. Pero no hagamos futurología, y veamos algo de lo que pasó a fines de febrero-principios de marzo en la ciudad más grandota del mundo. por **Javier Porta Fouz**

Por tercer año consecutivo, asistí al FICCO (Festival de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México). Entre la primera edición en 2004 y esta tercera, el FICCO se ha hecho más conocido, más prestigioso. Se escucha a cineastas latinoamericanos interesarse en que sus películas pasen por ahí en lugar de Guadalajara; la crítica empieza a prestarle más atención; el mundo festivalero, también. Si quieren enterarse de las características generales del festival, lean *EA* 143 y *EA* 154; aquí pasamos rápidamente a lo que nos ocupa: aspectos de la edición 2006. En cuanto al marco general, el "organizador" y sostén económico del festival es la cadena Cinemex. Por un lado, con la encomiable actitud de "producir" un festival. Pero por otro, con cierta falta de comprensión de lo que tiene entre manos: un festival de perfil de cine independiente que crece en la consideración internacional. En algunos detalles, Cinemex se equivoca. Un ejemplo, entre otros: las películas siguen siendo presentadas por empleados de la cadena, con la misma actitud con la que aquí en Argentina los empleados de cadenas cinematográficas dicen "Que disfute la película". Cinemex debería sentirse orgulloso de organizar económicamente el festival, y para que este siga creciendo y gozando de buena salud, debería asegurar que la directora del evento y su equipo de programación sigan trabajando tranquilos en la dirección en la que lo vienen haciendo, y dejando de meterse –con concepciones erróneas provenientes de cierta rigidez corporativa– en "cuestiones de imagen" como la apuntada.

Las películas. En primer lugar, en las dos competencias oficiales (ficción y documental) hubo muy buenos títulos. Tal vez el año pasado hayan tenido algo de mayor calidad y la cantidad de películas "pasadas por Cannes" haya sido menor, pero eso no invalida una buena noticia. Por primera vez, el jurado de ficción (del que formaba parte Quintín) le dio el premio principal a una gran película. En 2004, la ganadora había sido la académico-qualité rusa *El regreso* (y *Shara*, de Naomi Kawase, ignorada); en 2005, mientras *The World* de Jia Zhang-ke se iba sin premios, ganaba la impresentable iraní *Las tortugas también vuelan*. Este año, por fin, la justa ganadora fue *La muerte del señor Lazarescu*; la mejor directora fue Lu Jiayin por *Oxhide* (comentada en *EA* 167) y la mejor ópera prima fue *Sangre* de Amat Escalante.

Cuál es la principal película premiada define en parte el perfil que quiere construir un festival, y hasta ahora los premios no habían estado a la altura de la alta media de calidad que propone el FICCO. Claro que, más allá de las decisiones de un jurado, parte del problema es del propio festival. Una película demagógica como *Las tortugas también vuelan* no pertenece aquí. Este año chirriaban *Princesas* de Fernando León de Aranoa y la película griega *Sweet Memory*. Que quede claro, es obvio que hay gustos diversos y que nunca se va a estar de acuerdo con todas las películas de un festival. El problema es que *Princesas* (cine español industrial) y *Sweet Memory* (pura pretenciosidad fallida y una antigualla *artie* europea) no pertenecen al perfil de la competencia del FICCO. Son dos películas perimidas, vetustas, y que de ganar hubieran opacado buena parte de los logros de esta tercera edición del FICCO. (Y ya bastante malo fue que *Princesas* ganara el premio del público.) El FICCO tiene que seguir profundizando su perfil de cine joven, arriesgado, eliminando los riesgos de arruinar su creciente prestigio por un premio mal dado a una película erróneamente programada. En cuanto a la competencia de documentales, tenía varios nombres mayores (Pirjo Honkasalo, Kim Longinotto, Avi Mograbi, Lech Kowalski y Fatih Akim, entre otros) y un atractivo mayor que la de ficción.

Entre las retrospectivas y focos, se destacaban las de Claire Denis, Pasolini y Glauber Rocha. En esta revista ya hemos hablado bastante de los tres. Metámonos entonces en el que debería ser el mayor foco de atención del FICCO: el joven cine mexicano. Hace dos años, en la primera edición, un reclamo que se le podía hacer al FICCO era que no servía para ver novedades mexicanas. El año pasado, la cosa ya fue distinta: hubo más películas mexicanas y alguna de ellas, como *Toro negro*, fue estrenada en el FICCO, para luego pasar por el Bafici y más tarde ganar el premio "Horizontes" en San Sebastián. El FICCO debe ser, indudablemente, el lugar para ver las novedades independientes locales.

El cine independiente mexicano se encuentra en un estado extraño, en cierta ebullición pero con una propuesta general que no termina de cuajar del todo. Por un lado, es indudable que hay muchos estudiantes de cine que quieren hacer cosas. Por otro, el año pasado *Batalla en el cielo* de Carlos Reygadas y *Sangre* de Amat Escalante fueron muy comentadas en Cannes. Pero, además, no es posible encontrar un grupo de películas más amplio en una misma temporada. Es el momento ideal –mientras cada vez hay más atención hacia las novedades cinematográficas mexicanas– para que el FICCO termine de armarse como el lugar para descubrir el cine mexicano. El festival debe buscar las novedades y generar estrenos mexicanos (claro, el joven cine mexicano debe acompañarlo). Este año hubo una veintena de trabajos locales –no todos flamantes, no todos de la calidad necesaria para un festival internacional– que muestran una renovación incipiente, que todavía no alcanza a dar suficientes frutos pero sobre la cual se pueden esperar novedades en el futuro. Hay una base de estudiantes de cine, y las nuevas tecnologías permiten que se hagan producciones de bajo costo y que no tienen que pasar por los sinuosos "canales oficiales". Como pasó con *Toro negro*, una película hecha en video, presentada en el FICCO y puesta a circular en otros festivales, puede crecer al punto de ampliarse a 35mm y estrenarse en otros países.

Este año, en el FICCO, hubo un estreno mexicano que se destacó del resto, y provino de "la cantera" de estudiantes. Fue *La palomilla salvaje*, un documental sobre dos amigos que quieren participar de los "jaripeos", es decir, de esos rodeos en donde se montan toros. La experiencia que tienen en estas lides es casi nula y, sin embargo, desafían a unos profesionales. Asistimos a sus entrenamientos con Fidel "El Bandido", antiguo participante de los jaripeos. *La palomilla salvaje* es una de esas películas que demuestran que hay muchas historias inverosímiles pero reales para conocer, y que una parte no menor de ellas están en el DF y sus alrededores. La cámara del joven director Gustavo Gamou está muy atenta para registrar con respeto una lucha imposible, absurda, con humor pero sin negar la tristeza de unas vidas terribles. La película se vio en el reciente Bafici, y si bien Gamou no estuvo en Buenos Aires, lo entrevistamos como parte de esta cobertura. En sus palabras se ve que ya hay una conciencia de renovación, que tarde o temprano llegará con fuerza en el cine mexicano. El FICCO tiene muchas chances de convertirse en su plataforma de lanzamiento, y esperamos estar allí cuando eso suceda.

ENTREVISTA CON **GUSTAVO GAMOU**

El director de La palomilla salvaje es uruguayo pero vive en México, donde hizo sus estudios de cine en el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) y ha comenzado su carrera como realizador.

¿Cómo fue la génesis del proyecto de La palomilla salvaje**?**
Estaba filmando *Reina de camioneros*, un documental sobre Rosa Gloria Chagoyán, mejor conocida como "Lola la Trailera", una actriz mexicana que fue un hit en la industria del video home de los años 80 y que se convirtió en la gran heroína del cine mexicano. Una súper mujer que defendía a los más necesitados y podía contra todos. Aparte de manejar trailers y todo tipo de vehículos pesados, también manejaba las metralletas cuerno de chivo y no había tanque de guerra o helicóptero que pudiera con ella. Nunca se rendía. Y si su trailer se quedaba sin combustible, le echaba tequila en el tanque para seguir en la ruta... así de fácil. Actualmente, Lola no tiene trabajo como actriz y se gana la vida como cantante. Pero aún conserva su trailer, con el que se dedica a surcar las carreteras mexicanas para llegar a remotos lugares y cantar en ferias y rodeos. Así fue como por primera vez llegué a un rodeo, en trailer, mientras filmaba ese documental sobre Lola, que voy realizando de a poquito. Esa noche Lola iba a cantar antes de la monta de doce toros, pero repentinamente se cansó y pidió para cantar luego de la monta del sexto toro. Nos metimos en el *camper* y Lola se tiró a descansar y se durmió. La filmé mientras dormía y luego salí del *camper* y me fui a dar una vuelta al rodeo. En esa primera imagen del rodeo hubo algo que se imprimió en mí, que tal vez pueda ser la génesis del proyecto de *La palomilla*.

Primero, fue ver a la gente que estaba ahí: parecía vivir en un pasado lejano, pero un pasado lejano voluntario, que fue lo que más me atrajo. Mujeres, hombres y niños, todos tenían su respectivo sombrero de cowboy, y de vez en cuando se veía algún revólver y alguna sonrisa con dientes delanteros de oro; fue como estar en una película del oeste con atmósfera densa. Y luego fue ver a los jinetes de toros que estaban por montar. El ritual, los escapularios apretados entre los dientes y sus rezos... arrodillados cerca del toro, como casi despidiéndose de la vida.

Luego de la sexta monta de toros, Lola cantó, la filmé y nos fuimos. Pero siete días después regresé a ese mismo rodeo para tomar algunas fotos. Ahí vi por primera vez

a José Alfredo, uno de los protagonistas del documental, que se iba muy enojado porque no lo dejaban montar.

Un mes más tarde, en otro rodeo, se dio la misma situación: me volví a encontrar con José Alfredo, que nuevamente se retiraba enojado porque los jinetes no le daban chance de montar un toro. La casualidad fue que, cuando me fui del rodeo, paré a un taxi para que me llevara a casa y justo el conductor del taxi era José Alfredo. En el camino me contó que se llamaba José Alfredo Jiménez Cobas, que es como si en Argentina te llamaras Carlos Gardel Cobas ya que José Alfredo Jiménez fue tal vez el cantante más importante de México. Me contó la historia de su vida y que había realizado una apuesta en un reto de monta de toros contra un grupo de jinetes profesionales. Así, al poco tiempo comenzó el rodaje de *La palomilla salvaje*.

¿Cómo te fuiste metiendo en el mundo del jaripeo?

Así como te conté, entré literalmente en un camión del tamaño de un dinosaurio. Fue una buena forma de entrar al mundo del rodeo porque luego los jinetes me reconocían como "el que estaba con Lola la Trailera", que es una especie de Isabel Sarli con el armamento de Rambo 1, 2 y 3. Continué frecuentando los rodeos y poco a poco fui conociendo a todos los jinetes y grupos de jinetes (palomillas). Comencé a realizar salidas con ellos y los acompañaba a todos los jaripeos a los que iban a montar toros. Llegó un momento en que ellos me pasaban a buscar para que conociera los diferentes jaripeos de México.

¿Cómo fue el arreglo con los protagonistas? ¿Qué te dejaban y qué no te dejaban filmar?

El arreglo con los protagonistas fue establecer un compromiso con la película. Antes de comenzar a filmar, ellos vinieron hasta la escuela a la cual pertenecemos. Ahí pudieron ver varios grupos de estudiantes que se encontraban realizando prácticas, una forma de acercamiento a la metodología de trabajo y también de entender que no iba a ser un trabajo ortodoxo, en el sentido de que no sería una película ni con cincuenta personas de *crew*, ni con veinte ni con diez, sólo seríamos dos personas pegadas a ellos las veinticuatro horas del día. Cuando les planteas a los posibles protagonistas de una película documental la idea de concretar la realización de esta película, resulta que lo primero que les viene a la mente es el estereotipo de un rodaje convencional: los camiones, las luces, un montón de gente corriendo para todos lados y cafecito caliente todo el día, y sobre todo el preconcepto: "Si hacen películas, seguro tienen mucho dinero". Entonces, el acercar a los futuros protagonistas hasta nuestra escuela y hasta nuestras casas fue una forma de que apreciaran que no veníamos de otro mundo y que somos gente que hace cine pero que se mueve en subterráneo, llega a la escuela en microbús y batalla todo el mes trabajando para pagar la renta de sus hogares.

Así se generó un compromiso con la película en el que los protagonistas eran conscientes de que esto iba por otro lado, que lo importante acá era su historia, la historia de sus vidas, y que hay otro tipo de películas que no tratan de recurrir a actores para que hagan una imitación de la vida. Otra forma de hacer cine, cine de guerrilla.

Por lo tanto, me dejaron filmar todo. El problema de filmar o no filmar se presentó en una de las tantas idas a los rodeos. Es sabido también que el rodeo constituye un lugar de sana diversión para los jefes del "narco". Nosotros éramos conscientes de esto y sabíamos que tarde o temprano nos toparíamos con estos señores tan elegantes. Ese día rodamos con la palomilla "Los Indómitos", que habían sido contratados para montar en un rodeo privado y amenizar el cumpleaños de una quinceañera. Luego de varias horas de viaje por la sierra, ahí donde por las noches se escucha aullar a los lobos, llegamos al rancho. Afuera estaban estacionadas varias camionetas 4x4, con vidrios polarizados, y una tenía en la ventana trasera una gran calcomanía de Jesús Malverde, que es el santo de los narcotraficantes. No nos causó mucho pánico porque veníamos acompañando a los jinetes y también sabíamos que si no metes las narices en sus actividades, ellos no se meten contigo. Pero bueno, era el malhumor por un día de rodaje perdido (si hay algo que puede irritar a un narco, es ver a alguien que no conoce con una cámara cerca de él). Y nosotros no teníamos intención de irritar a nadie. Ya en el rodeo, un asistente del jefe se acercó, preguntó por nosotros y uno de los jinetes le respondió: "Son unos amigos que nos van a filmar para una película de jaripeo". En ese momento sí me puse un poco nervioso y dije: "Íbamos a filmar porque pensamos que las montas se harían en la tarde, pero veo que ya está oscureciendo y no nos da la luz para filmar, así que no podemos filmar". El señor se dio vuelta y se fue nuevamente para hablar con su jefe. A los pocos minutos regresó y dijo: "El jefe dice que no hay problema, que al rato manda a colocar unas cuantas luces para que pueda filmar... pero sólo las montas, no se puede filmar a nadie del público presente en la fiesta porque no les gusta aparecer en películas". En menos de una hora el rodeo estaba lleno de focos. Filmamos las montas y guardamos el equipo.

¿Dónde ponés el límite a la hora de decidir qué mostrar y qué no?

Ese límite lo pone la propia historia que vas a contar en la película documental. Se muestra lo que pertenece a la historia, y lo que no pertenece no se muestra.

¿Qué está pasando en México con producciones como la tuya y similares? ¿Notás que luego de varios años sin demasiadas noticias del cine mexicano ahora hay una mayor circulación en festivales, más presencia?

Creo que poco a poco está apareciendo en México la nueva sangre del cine que no se va a quedar de brazos cruzados. Todos los que hacemos cine acá no vivimos de esto. Lo hacemos porque nos apasiona; vivimos de trabajar en comerciales más alguna que otra tarea extra. Está apareciendo gente que está en la misma sintonía y que va a levantar sus proyectos, aunque sea en forma ultra independiente.

México tiene potencial de sobra para filmar. En la época de oro del cine mexicano, se filmaban más de cien películas por año. Ahora, como dicen, se está "cada vez más cerca de los Estados Unidos y más lejos de Dios". Con viento a favor, se filman quince películas por año.

Los que ganan son el exhibidor estadounidense, que obtiene el 60 por ciento del peso en taquilla, y el distribuidor, que gana el 30. En 2003 se aprobó una ley para retener un peso de cada boleto vendido en el cine para apoyar la producción del cine mexicano, pero el intervencionista presidente de la Motion Picture Association of America, Jack Valenti, presentó un amparo y esa ley quedó estancada. Es muy simple: Estados Unidos tiene acaparado el mercado fílmico mexicano y no quiere perderlo, no le conviene que México produzca porque las películas hollywoodenses venderían menos. Es un mercado de cien millones de personas y no lo van a soltar.

Entonces, ante este panorama, ¿qué actitud vas a tomar? ¿Te vas a quedar con la carpeta de tu película en el escritorio, esperando a que aparezca un productor que quiera invertir sabiendo que aunque tu película fuera un éxito, apenas va a poder recuperar lo invertido? ¿Vas a estar esperando a que las almas caritativas del Primer Mundo te apoyen? Una película, para que "funcione" y no dé pérdidas, tiene que ser vista por más de tres millones de personas, o sea que a la fuerza hay que hacer películas para toda la familia. Si haces cine y no te gustan las películas para toda la familia, estás jodido.

De ahí la necesidad de buscar nuevos caminos de realización y de exhibición, que las producciones circulen y sean vistas en los distintos festivales. Y cuando México se libere del gobierno de Estados Unidos, esto va a ser una maravilla. **[A]**

Las tres caras del señor Theo

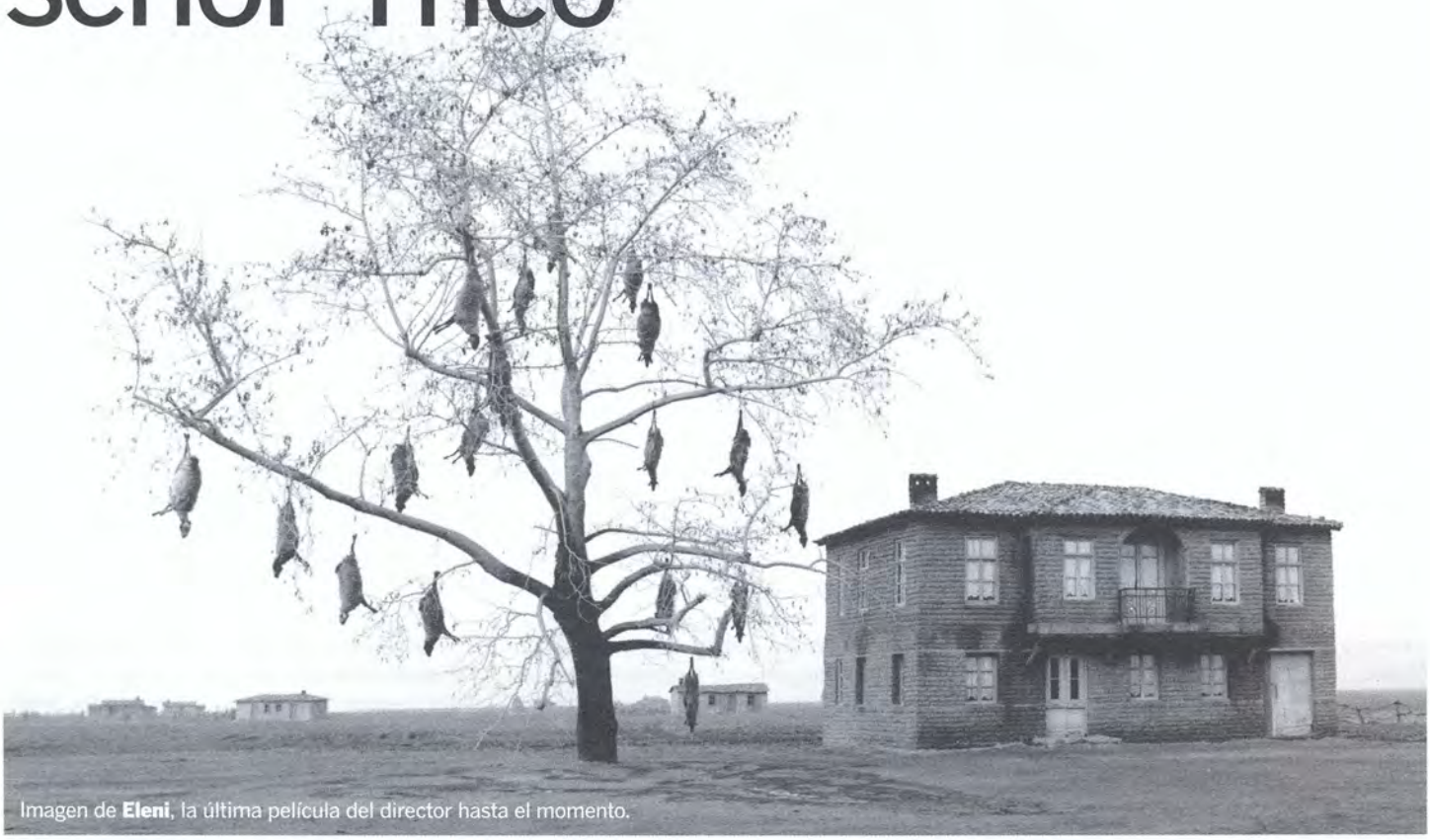


Imagen de **Eleni**, la última película del director hasta el momento.

El realizador griego brindó una conferencia titulada "La mirada de Theo Angelopoulos: el hombre, Europa, el mundo" en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Habló de cine y, como el nombre del evento anunciaba, del hombre, de Europa y del mundo.

por **Guido Segal**

Todo hombre se ve obligado, en algún momento de su vida, a responder por el mito que le antecede. El cineasta, como figura pública y como expositor de un discurso con gran capacidad de impacto social, se ve constantemente amenazado por esa demanda de rendir cuentas. Así es como ser un *auteur* implica ser a la vez un mito, figura un tanto fuera de lo cotidiano y vocero iluminado. Ya no alcanza con hacer películas, la masa exige ver un rostro que encarne esas imágenes y grande sería su decepción si ante sus ojos apareciese un hombre trivial, poco pintoresco o unidimensional.

Theo Angelopoulos es tanto hombre como mito. Nombre capital de cine griego, sobreviviente de una historia turbulenta, amigo de Fellini y de Tonino Guerra; asistir a una conferencia de prensa de Angelopoulos conlleva la expectativa de escuchar reflexiones profundas profesadas por un individuo singular, extravagante, irrepetible. El griego se ocupa, más allá de su estoica parsimonia y de su francés tenue y esquemático, de responder al halo mítico que todos los presentes ven en él.

La estructura de la conferencia se devela lentamente, a medida que los desequilibrios se enfatizan: Pere Alberó y Ángel Quintana, críticos españoles encargados de interrogar, se hunden cada vez más en la veneración y la mesura, mientras el griego responde, sin perder el encanto ni los modales, exactamente lo que quiere.

Nadie parece inmutarse por los caprichos de Angelopoulos y el selecto público presente pronto comienza a incentivarlo. La modalidad de entrevista, si bien metódica, pronto degenera en un juego grupal en el que el invitado toma el cargo de anfitrión sin ningún tipo de resistencia.

1) El cine y sus misterios

Cuando se le pregunta sobre el origen de sus ideas, el griego comienza por citar a sus amigos: Fellini y Guerra, para quien las ideas eran "mariposas volando que hay que atrapar". En este sentido, se suceden sendas frases de esas que uno desea conservar en una libreta, sobre todo cuando nos dice: "Cuando hago un documental es para no olvidar un oficio"; o: "Uno no elige las ideas, ellas nos eligen a nosotros, nos golpean a la puerta". A manera de profesor, Angelopoulos ejemplifica, aclara y revela. La imagen de un soldado detenido en la frontera entre Grecia y Turquía da título a *El paso suspendido de la cigüeña*; dos niños bailando hip hop en Harlem son el punto de inicio para una danza y a la vez un ritual, ambos elementos clave en *La eternidad y un día*.

¿Y qué ocurre con los tópicos, aquellos elementos que se repiten a lo largo de su cine, como los casamientos o la idea de la frontera? Angelopoulos se postula *contra la interpretación*: en su cine habitan también paraguas negros en días soleados e impermeables amarillos, pero no se pueden explicar. "Un crítico de cine podrá dar significado, pero para mí es instintivo, no existen en el guión. Las cosas vienen y las hago, sin pensar en lo simbólico."

A partir de este extenso punto de partida, las preguntas se vuelven casi insignificantes. Angelopoulos solo elabora una intrincada red de temas que se suceden y articulan, construye sutilmente un castillo teórico cautivante:

El montaje. Muchas veces se ha hablado de la ausencia de montaje en el cine de Angelopoulos, de su herencia baziniana, de su puesta en escena apoyada en inmensos planos secuencia que bordean lo virtuoso. El griego lanza otra de sus frases de antología: "Mi problema con el montaje es que lo siento obligatorio; admiro a Eisenstein y su montaje ideológico, pero su cine no me gusta".

El plano secuencia. "Pensé cómo se llega a narrar una dictadura. Hay que ir hacia atrás. Así nace mi trilogía, tomé al pasado como si fuera otro presente. De ese modo se volvió algo ideológico y a la vez estético; al hacer un flashback, los cineastas cortaban e iban para atrás, pero ¿por qué no mostrar todo en un solo plano? Así, la dialéctica es más fuerte y la memoria se vuelve colectiva, no individual: es la historia de un pueblo."

La danza y la pausa. "Uso la danza en el interior del movimiento cotidiano; en ella, al igual que en la música, hay pausas. Sucesión de movimiento y pausa, es un imperativo al rodar, la pausa es a la vez parte y opuesto del movimiento. Esto lo puse a prueba ya en *Reconstrucción* (1970): di la indicación de que rodaran hasta que se acabara la bobina de película, cerré los ojos y la filmé."

Guión, rodaje, montaje. "Hitchcock, al igual que René Clair, trabajaba con un guión minucioso, con los planos y el tiempo calculados. El rodaje debe ser un acto de amor; yo escribo el guión como una novela, pero luego me dejo la libertad de cambiarlo. El rodaje es así un acto de creación, se vuelve extraordinario. El montaje no me interesa mucho y el guión tampoco, pero hay mucho en el rodaje que no puedo explicar. Cuando filmábamos *El viaje de los comediantes* sentimos que todo se daba por primera vez, como hacer el amor por primera vez."

2) La vida y los orígenes

En ese momento, luego de esa teoría oral sobre el cine y sus mecanismos, Alberó y Quintana tocan una tecla aguda y Angelopoulos se hunde en una melancolía dulce. Poco importa que la pregunta gire en torno a la historia de Grecia en relación con la Tragedia clásica o su vínculo específico con *Eleni*; el griego retrocede en el tiempo a su juventud, a sus años como estudiante de Derecho en Grecia, a su aventura literaria parisina y sus aspiraciones de ser como Víctor Hugo; al modo en que sedujo al cónsul griego en París y en que unos poemas le consiguieron trabajo. Es tiempo de hablar de la edad de oro de la Cinémathèque Française y de su poder formativo para toda una generación de cineastas, del *joie de vivre* que implicaba caminar por las calles de París y del idealismo que reinaba en el aire, el cine como herramienta para derribar a los tiranos.

Consciente de las licencias que se ha tomado, el realizador compensa con otra declaración apabullante: "*La Odisea* es el libro más importante de mi vida, allí está el viaje que caracteriza a todos mis films, todos los obstáculos y cómo superarlos". La conferencia toma entonces su enésima faceta y, tan camaleónica como su homenajeado, se convierte en una clase de interpretación de *La Odisea* como origen del cine. Angelopoulos nos recuerda que es el primer viaje relatado de Occidente, pero también es el primer viaje de iniciación y autoconocimiento; con la llegada de Ulises a Ithaca a los brazos de Penélope, se inventa el *happy ending* hollywoodense; al describir a lo largo de cinco páginas las armas que utilizaba Aquiles, da nacimiento al plano secuencia. El público ríe y festeja, pero Theo cambia de página mediante otro giro verbal: "Yo sé que hago capítulos de un gran libro, no hay final, es un constante *work in progress* que acabará cuando yo me acabe. Por eso jamás coloco la palabra 'Fin'".

3) La política y la nostalgia

La disertación sobre el cine y sobre los caminos elegidos desemboca, casi ineludiblemente, en los años 60, su cine y su compromiso social. El griego no esquiva las voces que lo acusan de haber edulcorado su obra, supuestamente suavizada para alcanzar a un público mayor, pero tampoco hace concesiones. Pausado y calmo, analiza el espectro de cines existentes en esa década (la Nouvelle Vague, el Cinema Novo, los ecos del Neorrealismo) y su rigurosidad, su determinación. Ser politizado –y hacer una película era considerado un acto político *per se*– implicaba alejarse del entretenimiento y su dramatismo. "Por eso muchos cineastas elegían seguir los pasos de Brecht, como yo mismo hice en *El viaje de los comediantes*. Pero incluso Brecht se traiciona a sí mismo, sus piezas son más dramáticas de lo que parecen. Cuando volví a Grecia, pasé de Brecht a Aristóteles y me quedé con su definición de la Tragedia como imitación de un acto importante y perfecto y la catarsis como fin de la tragedia."

Aun si parecen entender la justificación que el griego da al cambio en sus películas y al abandono de cierta tozudez política por un vuelo más poético que ideológico, los entrevistadotes interrogan sobre el abandono de la militancia de izquierda; la frase "reconciliación con el mundo y la estética dominante" parece crispar a Angelopoulos y, antes de que la pregunta llegue a su fin, anuncia: "Yo no soy un melancólico de izquierda, soy un nostálgico de izquierda".

El silencio del auditorio da lugar a una anécdota sobre Oshima, quien en un encuentro en privado tomó la mano de Angelopoulos y se echó a llorar; era un hombre comprometido, que había luchado y realizado un cine extraordinario, pero que sentía que había fracasado ideológicamente. También hay tiempo de citar a Borges, de elogiar una vez más a Fellini y de reconocer que las nuevas generaciones deben tomar el lugar de las viejas, ya que es el orden natural de las cosas.

Poco después, el hombre abandona la sala y pocos dudan ya de que está a la altura de su imagen mítica, la cual él mismo alimenta desde una modestia absoluta y entrañable. Sus últimas palabras quedan flotando, a modo de corolario: "Después de tanto tiempo, el cine no es mi profesión, es mi vida". **[A]**

DVD

La cosecha de hielo

The Ice Harvest
Estados Unidos, 88'
DIRIGIDA POR Harold Ramis, **CON** John Cusack, Billy Bob Thornton, Connie Nielsen. (AVH)

Edison

Estados Unidos, 92'
DIRIGIDA POR David J. Burke, **CON** Morgan Freeman, Kevin Spacey, Justin Timberlake. (Gativideo)

Arriba, Billy Bob Thornton y John Cusack; abajo, Kevin Spacey y Morgan Freeman.

Hay un momento en *La cosecha de hielo* en el que Vic le comenta por lo bajo a Charlie algo así como "sólo los idiotas son buenos en Navidad". Vic es un mafioso de poca monta interpretado por Billy Bob Thornton, y esa máscara mezcla de inmutabilidad y odio a la humanidad, sumada al hecho de que la historia transcurre íntegramente en Nochebuena, une inevitablemente al film con otro título reciente, la muy superior en todo sentido *Un Santa no tan santo*. Charlie es John Cusack, abogado con un plan: robarle un par de millones al capomafia que usualmente defiende en los estrados. Las cosas, desde ya, no salen según los planes originales, y esa noche que no amenazaba con tormenta se va transformando con el correr de las horas en algo parecido a una pesadilla, en particular cuando comienzan a apilarse los cadáveres.

Lejos de la ñoñería de *Analízame* y secuelas, aunque desgraciadamente aun más lejos de esa joya de la comedia de los 90 llamada *Hechizo del tiempo*, esta es una película que Harold Ramis comanda de taquito, como una ilustración poco sofisticada del guión. Ante todo *La cosecha de hielo* es una comedia negra (no demasiado graciosa) que homenajea a las tramas enrevesadas de tanto policial clásico. Es que de los Coen a esta parte pareciera que las convenciones y códigos noir, como los de la comedia musical, están ahí para ser parodiados y estilizados hasta la exasperación. Las cosas no llegan a ese nivel, afortunadamente, y allí radica una posible defensa de este pequeño ejercicio en la misantropía y el desencanto sobreactuados: como un *filler* clase B de los años 30 o 40, no se ponen por delante más ambiciones que la de sostener la narración de su trama durante poco más de 80 minutos, ayudado por la buena presencia de los protagonistas. Y, si se me permite un comentario fuera de lugar en ese sentido, qué bien le sientan los 40 a Connie Nielsen.

Distinto es el caso de *Edison*, policial de acción con corrupción estructural como tema de fondo y un periodista insobornable como protagonista, este último interpretado de manera robótica por el ex 'NSync Justin Timberlake. Los mercados paralelos de los festivales de cine más importantes rebosan de esta clase de productos, generalmente coproducciones entre Estados Unidos y algún país europeo, que cuentan con varias estrellas en el reparto pero cuyo destino de directo a video parece ineludible. Aquí Morgan Freeman y Kevin Spacey aportan profesionalismo en un film que, a falta de otro término más preciso, se ubica debajo de la columna de los policiales rutinarios, donde el peligro se acrecienta con el correr de los minutos pero nada impide que la honestidad de los pocos se imponga finalmente por sobre la maldad de la mayoría. Marche entonces un posible doble programa en DVD para esos sábados a la noche con invitados, de esos que preguntan: "¿No tenés alguna peli con tiros, muertos y algo de suspenso?".

Diego Brodersen

La Dama y el Vagabundo

Lady and the Tramp
Estados Unidos, 1955, 76'. **DIRIGIDA POR** Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton Luske. (Gativideo)

La primera película de Walt Disney que recuerdo haber visto fue *La Dama y el Vagabundo*. Es un decir, porque a mis cinco años no toleré demasiado y me sacaron llorando del Los Ángeles antes del final. Así que hasta hace un par de semanas no la había visto completa. La edición en DVD del film, aunque menos completa que la de otros clásicos de la firma –que salen con una periodicidad casi semestral–, rinde honores a un film casi perfecto.

Se trata del primer largo realizado en 70mm, lo que no es un capricho sino una necesidad. Toda la película está narrada desde el punto de vista físico y moral de los perros protagonistas, lo que implica necesariamente un campo visual bajo y achatado. Es decir, ese rectángulo del Cinemascope es perfecto para el cuento. Compárese con el fotograma académico (vulgo "cuadrado") de *Bambi*, un film mucho más "vertical" por los bosques de altos árboles y los saltos de los ciervos, además de la cornamenta. En esto, la gente de Disney siempre tuvo un enorme rigor mientras Walt vivió. Otro aspecto interesante del uso de la pantalla ancha es la horizontalidad de las relaciones sociales: recuérdese que se trata del romance entre una perrita de alcurnia y un perrote mestizo de la calle. El formato horizontal, al colocar ambos animales en el mismo plano, permite disolver poco a poco y a medida que transcurre la historia, la diferencia de clase entre los protagonistas. Por eso también la elección de la época en que transcurre: una "belle époque" americana de primeras décadas del siglo, cuando esta clase de historia todavía era, al mismo tiempo, excepcional y posible.

Los extras de la edición no son muchos. Más allá de los jueguitos de rigor (menos imaginativos que en otras ocasiones, para qué negarlo), hay un buen documental sobre la realización de la película que explica las diferentes elecciones estéticas –así como la participación de la gran Peggy Lee en voces y canciones– y una extraordinaria cantidad de galerías donde se puede ver cómo era la "Dama" original, así como el aspecto que habría podido tener la película en el caso de haberse situado en el mundo contemporáneo, así como por qué tal elección se volvía completamente imposible.

Uno de los aspectos más interesantes de este film –y volvamos a la comparación con *Bambi*– es que se sitúa a mitad de camino entre el documental y la pura fantasía. Digamos: los perros no hablan, pero uno puede imaginar que se comunican entre sí y establecen relaciones de amistad y cariño (así como es posible imaginar que los gatos los odien: todavía esperamos un film que reivindique a los felinos, y no me mencionen *Los Aristogatos* porque no corre). Pero estos perros en particular no se mueven como personas: lo único que tienen de antropomórfico es, justamente, su capacidad de comunicación y empatía mutua. Si *Bambi* era la educación natural y sentimental de un ser masculino, *La Dama...* lo es de un ser femenino. Lo interesante es que, si bien pretende tener una moraleja universal y trabajar lo perruno como alegoría de lo humano en ciertos aspectos, por otro lado la película es sencillamente un cuento de perros. Los entendemos en ciertos elementos donde podemos ser "iguales", pero en otros los descubrimos como algo nuevo. Hay una secuencia borrada del metraje original donde el vagabundo imagina un mundo donde los perros lleven de la correa a los seres humanos. Esta escena es desechada del montaje final por dos razones: en primer lugar, vuelve lento el relato y lo carga de un peso inútil y sin cohesión con el resto del film (aunque parece seguir la regla de las "secuencias oníricas" que suelen aparecer en algunos films de Disney, con *Dumbo* a la cabeza, pero no es el estilo). En segundo, porque altera ese delicado equilibrio entre naturalismo y fantasía que puede considerarse marca de fábrica de las películas de Disney. Sin embargo, el diseño de esa secuencia y sus chistes –muchos de ellos bastante burdos– demuestran hasta qué punto se mantiene la fisonomía animal y la humana sin que entre ellas haya una verdadera y final identificación. Si hay algo de didáctico en esta película, tiene que ver con la visión de la utopía americana que es, también, una constante en Disney: los sentimientos, la posibilidad de crear una familia, el combate frontal contra la represión es base fundamental para construir una sociedad diferente y feliz. El problema es que esta clase de pensamiento "noble" es terriblemente artificial –como, por lo demás, cualquier utopía–, lo interesante del asunto es que queda plasmado aquí con el cine más artificial posible. Forma y fondo, como en las mejores películas, aparecen en perfecta concordancia. En cuanto al resto, y al lado de la basura animada regurgitada sin pausa en las pantallas de todo el mundo el día de hoy, sigue siendo un film admirable en lo plástico, asombroso en su diseño, entretenido en su narración y sinceramente emotivo: de los pocos clásicos que aquí se editan como la gente.

Leonardo M. D'Espósito

Domino
Estados Unidos, 2006, 127', **DIRIGIDA POR** Tony Scott, **CON** Keyra Knightley, Mickey Rourke, Edgar Ramírez, Riz Abbasi, Delroy Lindo. (AVH)

Me decía Brodersen al pasarme la casete de *Domino*: "Es la película con más planos de la historia". Raro en un tipo poco dado a la exageración, así que asumí la tarea de ver el film con miedo. Se justificaba plenamente: *Domino* es un verdadero desastre. Durante mucho tiempo defendimos las películas de Tony Scott. Un poco para reivindicar a un artesano sin pretensiones, otro poco para pegarle a su hermanito Ridley, que en los 80 pasaba por el Scott "bueno". Pero por más cariño que la nostalgia nos obligue a tenerle, *Top Gun* y *Un detective suelto en Hollywood II* son más bien films maleta. La que hizo con guión de Tarantino es un poquito mejor y también son buenas *Marea roja* y *Enemigo público*. "Buenas", claro, sin ser importantes: es un cine sin el cual se puede vivir. Si uno lo ve, la pasa bien y se entretiene un cacho. Bien: *Domino* sí pretende ser una película "importante", y se basa encima en una historia que merecía un gran film: la de la *super model* Domino Harvey, hija de Laurence Harvey, que se convirtió en sofisticadísima caza recompensas. La encontraron muerta el año pasado, vea. Y encima, la película tiene como protagonista a Keyra Knightley, una verdadera heroína de acción. Bueno, nada: con todo esto, Scott lo único que hace es pegar diez millones de planos a una velocidad invisible. ¿Por qué? Básicamente, porque no puede decidirse entre investigar qué pasa por la cabeza de esta chica o hacer una película de superacción. Cambalacherísima, entonces, *Domino* no pasó por los cines. Y verla en video es un arduo ejercicio. **Leonardo M. D'Espósito**

Serenity
Estados Unidos, 2005, 119', **DIRIGIDA POR** Joss Whedon, **CON** Nathan Fillion, Gina Torres, Alan Tudyk, Summer Glau, Adam Baldwin, Morena Baccarin. (AVH)

Había una vez un *nerd* amante de la ciencia ficción Joss Whedon, creador de la serie *Buffy-La Cazavampiros*. Y también creador de un western del espacio llamado en TV *Firefly*, que no funcionó pero dejó un tendal de fanáticos. Ya saben ustedes cómo son estas cosas. Whedon tomó el material de *Firefly* y creó un largo cinematográfico llamado *Serenity*. ¿Y saben qué? Es mejor que los tres episodios nuevos de *La Guerra de las Galaxias* juntos, porque es una mirada de amor a los primeros tres episodios, justamente. Se trata de un grupo de *outsiders*, cowboys planetarios, en un universo donde una Alianza –transparente metáfora de los Estados Unidos– trata de meterse donde no la llaman con la excusa de la paz universal y esos espejitos de colores. Sí, claro, la metáfora está clara desde el principio, por eso es que el film va directamente a los bifes con acción sin pausa, drama y comedia por partes iguales y sin ponerse a pensar demasiado en "dejar un mensaje". Lo hace con habilidad, personajes seductores y con lo que es muy sencillo sentirse a gusto –a pesar del toque caricaturesco que tienen– y sin caer en la tentación de la "profundidad" o el exhibicionismo. Todo en *Serenity* es pura superficie, cine de aventuras noble que no esconde una jeringa de mensaje bajo la capa, gusto por el juego y recreación vistosa –y a veces virtuosa, ver el plano secuencia donde se inscriben los títulos– de la vieja y querida Clase B. Este film bello, un poco chanta, divertido y noble, no se estrenó en los cines. Así andamos. **LMDE**

Ámame tiernamente
Elvis Has Left the Building
DIRIGIDA POR Joel Zwick **CON** Kim Bassinger, John Corbett. (Transeuropa)

Apesar de compartir nombre en lo que respecta a los títulos locales, la segunda película del director de *Mi gran casamiento griego*, Joel Zwick, no es una remake del debut cinematográfico del Rey Elvis Presley. Lo que sí pareciera ser *Ámame tiernamente* por su multiuso, entre irresponsable, berreta y melancólico, de la figura de Presley es una obra de escuela primaria realizada con un presupuesto de millones de dólares con el motivo de celebrar un falso "Día de Elvis". El calificativo *obra escolar* se corresponde con un desenfreno, medio a propósito y medio sin querer queriendo, que origina la historia de una Kim Bassinger en un rol de Penélope Glamour de pacotilla, que conoció a Elvis cuando niña y que hoy día es una máscara de la muerte rosa que va dejando a su paso, con una mala suerte de talle grande y sin intención alguna, un tendal de cadáveres de imitadores del Rey. Zwick provee parte de ese aire colegial al asunto al trozar en cuadraditos toooodos los Grandes Éxitos de Presley y armar un reincidente manual, casi una ensalada, de emociones musicales según Elvis vol. 1: "Love Me Tender" será la balada que linkee a un forzado conflicto familiar, o "You're Always on my Mind" en su versión Elvis será el clímax de la faceta romántica del film. Aun así ese tufillo a set de ideas de cartón despierta cierta simpatía cuando excede los límites en los que se confina al Rey y logra excesos como un plano de Tom Hanks muerto o la gran masacre de falsos Elvis del final. **Juan Manuel Domínguez**

Una Eva y dos Adanes
Some Like It Hot
Estados Unidos, 1959, 120'
DIRIGIDA POR Billy Wilder, **CON** Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon. (MGM)

La edición especial de esta gigantesca y luminosa celebración de la sexualidad, dirigida por un realizador que rara vez se mostró celebratorio y mucho menos luminoso, viene con un par de virtudes y curiosidades que –si bien no la hacen extraordinaria– la vuelven un ejemplar digno de ser atendido. En principio y ante todo, cuenta con una excelente calidad de imagen y sonido que, más allá de lo que diga la caja, advierto, respeta el formato original de la película. De sus "características especiales" (entre las que se cuentan el trailer original, un "salón virtual de recuerdos" –que no es más que una galería de imágenes especialmente irrelevante– y una serie de recortes de diarios del film de los que sólo pueden leerse los titulares), cabe destacar el documental *Una mirada nostálgica*, que consiste en una charla de media hora entre Tony Curtis y el crítico Leonard Maltin en la que el actor rememora varios momentos del rodaje. La buena noticia es que Curtis es un excelente contador de anécdotas y tiene en su haber varias historias interesantes (las mejores, lejos, las que giran alrededor de la legendaria Monroe), la mala es que este extra no ofrece subtítulos o doblaje al castellano, por lo que quienes no dominan el inglés no podrán llegar a apreciarlo. **Hernán Schell**

QUÉMEALQUILO

por **Juan P. Martínez**

El ciudadano
Citizen Kane
Estados Unidos, 1941, 119'
DIRIGIDA POR
Orson Welles
(AVH)

La versión que acaba de reeditar AVH luego de una ínfima tirada un par de años atrás –huir de la edición que lanzó Emerald hace unos meses– es la mejor manera de volver a verla, debido a su copia excelentemente remasterizada y con otro gran comentario de audio a cargo del Droopy de los comentarios Peter Bogdanovich –del de Robert Ebert mejor no hablemos–, y a un segundo disco que incluye el muy interesante aunque no del todo completo documental nominado al Oscar *The Battle Over Citizen Kane*. Tampoco hay que perderse el desopilante trailer del film.

El exorcista III
The Exorcist III
Estados Unidos, 1990, 110'
DIRIGIDA POR
William Peter Blatty
(AVH)

En 1990, William Peter Blatty, autor tanto del guión de *El exorcista* como de la novela en la que se basó, dirigió él mismo esta subvalorada tercera parte, sobre su novela *Legión*. Blatty nunca quedó del todo conforme con el film de Friedkin, y nadie en el mundo salvo Martin Scorsese quedó conforme con *El exorcista II* de John Boorman pero con la que Blatty no tuvo nada que ver, y aquí pudo despacharse a gusto con todas sus obsesiones. El resultado es un film reposado y sin estridencias, que se las arregla bastante bien para resultar altamente aterrador. La edición de AVH carece de extras, pero la película y la calidad de la copia son lo suficientemente buenas como para que no se los extrañe.

Psicosis
Psycho
Estados Unidos, 1960, 109'
DIRIGIDA POR
Alfred Hitchcock
(AVH)

Por fin AVH edita en Argentina esta obra maestra de Hitchcock, y esperemos que sea el puntapié inicial para lanzar las demás hitchcockeadas que faltan del catálogo de Universal (la única que se editó fue *Vértigo* pero es muy difícil conseguirla). La edición de *Psicosis* es la misma que salió en Estados Unidos y es de una excelente calidad en cuanto a imagen, sonido y extras, que incluyen todo tipo de documentales tanto de aquella época como de esta, más storyboards realizados por Saul Bass de la escena de la ducha, y su genial y macabrísimo trailer presentado por el maestro.

Pecados de guerra (Versión extendida)
Casualties of War (Extended Cut)
Estados Unidos, 1989, 121'
DIRIGIDA POR
Brian De Palma
(LK-Tel)

LK-Tel lanza este mes la versión extendida de esta no demasiado recordada película de De Palma, que sin embargo se encuentra entre lo mejor de su filmografía. Esta versión tiene ocho minutos más que la que se estrenó en cines y se consigue en DVD, y es verdad que esos ocho minutos no deben aportar mucho y que es sólo una estrategia de marketing, pero igualmente vale la pena una reedición de esta película, ya que la anterior fue de los primeros DVD que se lanzaron y su calidad dejaba mucho que desear.

QUÉMECOMPRO

por **Diego Brodersen**

Acaba de aparecer en nuestro país vecino el segundo tomo de la *Coleção Glauber Rocha*, que viene a sumarse a la impecable edición de *Dios y el Diablo en la tierra del Sol*. Ahora le llegó el turno a *Tierra en trance*, tercer largometraje de Rocha estrenado en 1967 en Cannes, de donde regresó con un premio FIPRESCI. Es materia de discusión, aunque para quien escribe se trata de la obra maestra del realizador bahiano, un complejo y estimulante tratado sobre la política latinoamericana que transcurre en el ficticio país de Eldorado. La copia restaurada es sencillamente impactante, a años luz de las horripilantes versiones en VHS que circulan en nuestro país, y el segundo disco rebosa de material adicional imperdible. *Depois do transe* es el título de un documental de dos horas de duración realizado especialmente para esta edición digital, excelente complemento del film y donde es posible toparse con información dura, recuerdos de la época, detalles de producción y hasta escenas eliminadas en el montaje final. Como si eso fuera poco, el menú de extras ofrece el trailer original, una galería de fotos y la cereza del postre: el cortometraje *Maranhão 66*, realizado inmediatamente antes de *Tierra en trance*. Se consigue en los mejores locales on line brasileños (dvdworld, 2001video, etc), bajo el título original *Terra emTranse*, a unos 50 reales. **[A]**

QUÉMEBAJO

por **Leonardo M. D'Espósito**

Italia
El agente Piero Mulicce entró a la privada de *Misión: Imposible III*. Antes, bajó a su computadora ambas partes anteriores y las estudió concienzudamente. Aunque las medidas de seguridad antes de entrar al cine incluían apertura de bolsos, detector de metales y un señor al lado de la pantalla mirando durante dos horas a la platea, pudo grabar un *screener* de la película y subirlo a la red. Una "aiutta" non sancta en metálico zanjó el asunto.

Praga
El agente Hans Divécs se colgó del techo de la sala donde se proyectaría por primera vez *Misión: Imposible III* durante 48 horas. Cuando comenzó la proyección, un dispositivo de espejos de última tecnología dispuesto disimuladamente tras la pantalla le permitió grabar el film. Lo subió a la red dos horas después.

New York
El agente Luther Avid, tras hábil golpe de karate, sustituyó a uno de los guardaespaldas de Tom Cruise mientras este controlaba en varias salas que nadie le copiara su film. Detrás de sus anteojos negros, escondía la lente de dos poderosísimas filmadoras ultrapequeñas. Tuvo el film en la web antes de que lo convirtieran a la Cientología.

Sí, sí... Misión "Imposible", sí... te felicito. **[A]**

Vivan los clásicos

Desde hace algún tiempo, los canales de cable ofrecen con el sistema Premium (esto es que debe de pagarse por fuera del abono básico) Cinecanal Classics, una señal dedicada de manera casi excluyente a la difusión, en más de un 95 por ciento de los casos, de títulos importantes de la cinematografía norteamericana. Desde luego que no siempre son obras maestras del cine, pero la selección incluye obras largamente postergadas en las pantallas televisivas y que, en muchos casos, no están editadas en DVD, por lo que frecuentar este canal se vuelve una actividad aconsejable para todo cinéfilo que disponga del mismo. Hay que decir que la calidad de las copias es excelente, que muchas veces hay ciclos dedicados a determinados directores y/o actores y que tampoco escasean los títulos de primer nivel, algo que podrá comprobarse en las breves reseñas de algunos de los films que, a lo largo del mes de mayo, exhibirá Cinecanal Classics. Cabe también aclarar, por si algunas películas aparecen proyectadas antes de la aparición de este número de *El Amante*, que el canal suele repetir su programación, por lo que no habrá inconvenientes en recuperarla.

Psicosis, 1960, es una de las obras maestras de Alfred Hitchcock, en la que el maestro no vacila en incorporar elementos del gran guiñol para narrar una historia perversa y siniestra. Además, el film cuenta con la secuencia más famosa e influyente de la historia del cine: la del asesinato en la ducha.

Río Rojo, 1948, es uno de los mejores westerns de Howard Hawks, es decir uno de los más grandes de la historia del cine, con una formidable pelea final a puñetazos y John Wayne interpretando el primero de la serie de complejos personajes con turbio pasado que desarrollara en los años 50.

Sed de mal, 1958, de Orson Welles, es una obra maestra absoluta con el plano secuencia inicial más reconocido de todos los tiempos, y una historia barroca y sombría, en la que Orson Welles –más gordo y deforme que nunca– ("estás comiendo demasiados dulces", le dice Marlene Dietrich en una famosa línea de diálogo) interpreta a un corrupto detective, uno de sus personajes más memorables.

Sed de mal, o **Sombras del mal** o **Touch of Evil**.

El mayor y la menor, 1944, es el primer film rodado por Billy Wilder en Hollywood, una historia de ambiguos dobleces, en la que ya se atisba el vitriólico estilo del director, con Ginger Rogers haciéndose pasar por una niña. Un film muy divertido.

La heredera, 1946, de William Wyler está basada en un relato de Henry James y ofrece un notable trabajo de puesta en escena y una memorable composición de Olivia de Havilland como una solterona reprimida.

La noche del cazador, 1955, es el único trabajo como director del, por otra parte, formidable actor, Charles Laughton, un relato de tono pesadillesco, con un excelente trabajo de iluminación de Stanley Cortez y una de las miradas más lúcidas que haya ofrecido el cine sobre el universo de las fantasías infantiles.

La invasión de los cuerpos trasplantados, 1956, de Donald Siegel, es el clásico por antonomasia del cine de ficción de clase B de los años 50, un relato de creciente suspenso acerca de las diferentes paranoias que acosaban a la sociedad norteamericana en aquellos años.

Uno, dos, tres, 1960, es otra de Billy Wilder, en este caso una regocijante sátira a los climas vividos en los años de la Guerra Fría, con James Cagney (aquí un ejecutivo de la Coca Cola instalado en Berlín Oriental) disparando gags verbales con la velocidad de una ametralladora.

Tras la pista de los asesinos, 1955, es uno de los magníficos westerns que rodara Budd Boetticher con guión de Burt Kennedy y Randolph Scott interpretando uno de sus clásicos personajes monolíticos. Austera, lacónica, un *must* absoluto.

Carta de una enamorada, 1948, inspirada en un relato de Stefan Zweig, es una de las obras maestras de Max Ophuls. Una obra de un intransigente romanticismo, con el virtuosismo habitual en los movimientos de cámara del director y su excepcional utilización de los decorados.

El rastro de la pantera, 1954, de William Wellman, es otro western alejado de los tópicos y clisés del género, para convertirse en un atractivo estudio de caracteres de lograda atmósfera.

La fuerza del pasado, 1950 (entre nosotros se conoció como *Sin conciencia)*, un clásico del film noir, está firmado por el ignoto Bretaigne Windhust, pero el vigor del relato confirma lo que siempre fue un secreto a voces: que el verdadero autor del film fue Raoul Walsh.

El tercer tiro, 1955, es una atípica incursión de Hitchcock en la comedia de humor negro con un film que seguramente no estará entre sus obras mayores, pero que es muy divertido.

Finalmente, *La maestra milagrosa*, 1960, de Arthur Penn, (aquí se llamó *Ana de los milagros*), es un auténtico *tour de force* interpretativo de Anne Bancroft y Patty Duke, en esta adaptación de una exitosa obra sobre la infortunada niña sordomuda Helen Keller.

Jorge García

Clásicos en la tele

Cinecanal Classics

Psicosis
1960, de Alfred Hitchcock
3/5, 17.25 hs.

Río Rojo
1948, de Howard Hawks
4/5, 18.05 hs.

Sed de mal
1958, de Orson Welles
7/5, 22 hs.

El mayor y la menor
1944, de Billy Wilder
10/5, 16.35 hs.

La heredera
1946, de William Wyler
14/5, 22 hs.

La noche del cazador
1955, de Charles Laughton
15/5, 5.15 hs.

La invasión de los cuerpos trasplantados
1956, de Donald Siegel
15/5, 18.25 hs.

Uno, dos, tres
1960, de Billy Wilder
17/5, 22 hs.

Tras la pista de los asesinos
1955, de Budd Boetticher
19/5, 18.35 hs.

Carta de una enamorada
1948, de Max Ophuls
20/5, 18.40 hs.

El rastro de la pantera
1954, de William Wellman
22/5, 22.50 hs.

La fuerza del pasado
1950, de Bretaigne Windhust
23/5, 0.45 hs.

El tercer tiro
1955, de Alfred Hitchcock
27/5, 22 hs.

La maestra milagrosa
1960, de Arthur Penn,
28/5, 23.25 hs.

Los libros y la noche

por **Jaime Pena**

Hay premios que definen una cinematografía. El Festival de Málaga Cine Español es como el coche escoba de las carreras ciclistas. O como la Intertoto, ese torneo veraniego que juegan los equipos europeos de fútbol que no han conseguido clasificarse directamente para las dos máximas competiciones continentales, la Liga de Campeones y la Copa de la UEFA. Un torneo para el que, en la liga española, basta con clasificarse como séptimo u octavo para poder disputarlo y que en los dos últimos años se ha convertido en la única aspiración de mi equipo, el Deportivo de La Coruña. A Málaga acuden todas las películas españolas que no han sido seleccionadas para Berlín ni Cannes... y cuyas expectativas para Venecia o San Sebastián son nulas. Tradicionalmente se celebraba a fines de abril y durante los dos meses siguientes se agolpaban los estrenos de estas películas en raciones semanales, a veces por duplicado. Mayo y junio son los meses de menor asistencia al cine en España, y si el menú lo componen, primero, *Tapas* (la conocen, ¿verdad?), segundo, *Hormigas en la boca*, y de postre, *Heroína*, entenderán que ciertos tipos de anorexia cultural tengan su razón de ser.

Este año Málaga se ha adelantado un mes. Como si quisiese prolongarnos la dieta. Lástima que los espectadores la hayan seguido a rajatabla y en Semana Santa los primeros estrenos malagueños ya habían desaparecido de la cartelera. Entre ellos, la polémica vencedora, *Los aires difíciles*, del ínclito Gerardo Herrero, a partir de la novela de Almudena Grandes. Bueno, ya saben que una película de Gerardo Herrero es una película de Gerardo Herrero y no es preciso extenderse en los calificativos. Sólo resaltar que, como *La fiesta del chivo*, la cara versión que sobre la popular novela de Mario Vargas Llosa ha perpetrado alguien de su propia familia, Luis Llosa, constituye el ejemplo perfecto de lo que algunos entienden por *fidelidad* literaria. ¿Importa que una película sea *fiel* a su original literario? ¿Es un mérito a tener en cuenta? Claro que no. En ambos casos nos encontramos con la prototípica ilustración literaria que concibe la adaptación como un condensado en dos horas de los principales personajes, peripecias, tramas narrativas de la novela... y, por si faltaba algo y el lector aun así no la reconocía, incluso su estructura temporal en distintas épocas. Sí, *Los aires difíciles* y *La fiesta del chivo* son dos muy fieles adaptaciones que seguramente encontrarán su lugar en televisión. En las salas de cine casi nadie las ha visto, lo que en el caso de una producción tan cara como la película de Llosa es particularmente grave. Es difícil recordar todos los naufragios a los que ha sobrevivido su productor, Andrés Vicente Gómez.

Una adaptación muy distinta es la que nos propone Vicente Aranda con su versión del clásico de la literatura catalana de fines del siglo XV *Tirant lo Blanc*. Es esta una adaptación parcial que asume apenas unos pocos episodios de la obra, lo cual es ciertamente mucho más plausible, aunque tampoco asegura que la película se mantenga a flote. Como en tantas otras ocasiones, Aranda ha hecho una película a la contra. En primer lugar, contra el nacionalismo catalán, una de sus obsesiones desde que hace un par de décadas abandonó su Barcelona natal para trasladarse a Madrid. Así, ha castellanizado el título de la novela de Joanot Martorell, dejándolo en un muy extraño al oído *Tirante el blanco*. Después, contra sus propios productores, que, según cuentan, han invertido unos ocho millones de euros en una película que no va a alcanzar en taquilla ni la cuarta parte. Aranda ha renunciado a la espectacularidad que prometía una producción de este tipo apostando por la abstracción en las batallas y centrando todo el interés en las escenas de alcoba. Por momentos, parece como si el proyecto hubiese pasado en alguna fase por las manos de un Oliveira o del Rohmer de *Perceval le Gallois*, para luego reconvertirlo en una película mucho más convencional. En otras ocasiones sorprende la insistencia del director en ridiculizar a su protagonista y nos asalta la duda de si no estaremos asistiendo a una comedia, pero una comedia desganada, del mismo modo que la aventura brilla por su ausencia y la arriesgada apuesta de hacer

hablar a los actores en verso acabe por distanciar al público masivo al que una producción de esta envergadura iba dirigida y que, seguro, hubiese podido realizarse con mucho, muchísimo menos presupuesto.

A Albert Serra, en cambio, le han bastado 350.000 euros para adaptar el *Quijote*. Sí, unos meses después de los fastos del cuarto centenario llega, no sé si la mejor, pero sí la más insólita y radical adaptación del clásico cervantino. *Honor de caballería*, o *cavallería*, con v, porque la película está hablada en catalán –una justa venganza contra Aranda–, estará allí donde no llegan el resto de las películas españolas, en Cannes, en la Quincena de los Realizadores. En realidad, no parece una película española. En la estela de *La cicatrice intérieure*, de *Gerry*, Serra desnuda su film de literatura y nos deja con dos personajes –que *sabemos* que son Don Quijote y Sancho– recorriendo la campiña catalana durante casi dos horas. Será divertido asistir al encuentro de esta pareja con la del *Fantasma* de Lisandro Alonso en el Noga Hilton de Cannes. **[A]**

OBITUARIO

RICHARD FLEISCHER 1916-2006

Murió el director de **20.000 leguas de viaje submarino**, esa de los cincuenta con Kirk Douglas, James Mason y Peter Lorre. Esa que veíamos en la televisión blanco y negro. Aquí, un recorrido por las películas más destacadas de Fleischer.

Uno de los últimos sobrevivientes de la tercera generación del cine norteamericano, la formada por aquellos cineastas que comenzaron a desarrollar su obra en los años de la Segunda Guerra y posteriores, el recientemente desaparecido Richard Fleischer coloca en entredicho, aun para los que creemos con firmeza en ella, la teoría del "autor" cinematográfico. Nacido en Brooklyn, hijo y sobrino de Max y Dave Fleischer, los famosos realizadores de animación, creadores entre otros personajes de Popeye y Betty Boop, comienza la carrera de medicina pero la abandona para ingresar en la Escuela de Arte Dramático, donde se diploma en 1941, tras lo cual funda una compañía teatral (The Players). Al poco tiempo comienza a trabajar en la RKO, primero como ayudante de guionista y luego como realizador de noticieros y series documentales, y en estos años rueda un mediometraje dentro de ese rubro sobre el militarismo japonés, que se difundirá recién en 1947 y le valdrá un Oscar. Debuta en el largometraje en 1946 con una comedia, a la que seguirán varios pequeños thrillers, hoy difíciles de ver, de los cuales el más conocido es *The Narrow Margin*, de 1952, un relato de gran dramatismo que transcurre dentro de un tren y que le valió cierto reconocimiento de la crítica. Tras desarrollar experiencias en el cine tridimensional (*Arena*) y en el Cinemascope (*20.000 leguas de viaje submarino*, basado en Julio Verne), firma contrato con la Fox en 1955, compañía en la que permanecerá hasta 1970, aunque realiza un par de producciones fuera de ella en Europa.
Desligado de la Fox, realiza en la primera mitad de la década del 70 varios títulos que se cuentan entre los más importantes de su carrera, hasta 1989, año de su último film, aunque es justo decir que su obra, a partir de 1976 y con alguna excepción, va perdiendo interés alternando títulos mediocres con otros francamente prescindibles.

Dos imágenes de **20.000 leguas de viaje submarino**.

Decía de lo difícil que era encontrar en Fleischer –al menos a primera vista y más allá de la calidad innegable de muchas de sus películas– elementos estilísticos y temáticos comunes que pudieran otorgarle un carácter definidamente personal a su obra. Sin embargo, hilando un poco más fino, pueden apreciarse algunas constantes comunes en obras separadas por el tiempo. Para buena parte de la crítica, lo mejor de la filmografía del director habría que buscarlo en sus títulos de la segunda mitad de la década del 50, pero si bien allí aparecen varios films muy logrados (*La chica del trapecio rojo*, *Sábado violento*, *Los diablos del Pacífico*, *Los vikingos*), pueden preferirse películas suyas de la primera mitad de los 70, su etapa de madurez. Los títulos antes mencionados dan también una pauta de otra de las características de la filmografía de Fleischer: su adscripción a los más diversos géneros. Es así que el director podía pasar sin problemas del policial al western y del film histórico al relato de ciencia ficción, sin que su trabajo se resintiera. Mencionaba antes algunos rasgos que se repetían en las películas del realizador, entre los que se pueden mencionar el carácter "anormal" y la personalidad fragmentada de varios de sus protagonistas, así como su obsesión por elementos relacionados con la visión y el mirar (o no, como la muchacha no vidente, perseguida por un asesino, de *Terror ciego*).
Una rápida recorrida por la obra de Richard Fleischer a través de los títulos que tengo más presentes destacaría, entre sus films de los años 50, *Sábado violento*, un minucioso estudio sobre las repercusiones que provoca en un pequeño y pacífico poblado el inesperado asalto a un banco, y *Los vikingos* (un film en el que, como en muchos otros de su filmografía, el director tuvo que luchar a brazo partido con productores y actores), un relato que fusiona la épica con el romanticismo, con un notable uso del Scope, otro rasgo característico del realizador. Y dentro de su obra posterior se destacan *El estrangulador de Boston* –en el que Tony Curtis, fuera de campo hasta la mitad de la película, consigue una de sus mejores interpretaciones como el asesino serial Albert Di Salvo y en el que Fleischer hace una excelente utilización de la pantalla dividida–, *El estrangulador de Rillington Place* –centrado en otro personaje (brillante Richard Attenborough) que tras su apariencia bonachona oculta a un despiadado criminal– y *Los nuevos centuriones*, basado en una novela de Joseph Wambaugh, que analiza en profundidad y sin concesiones las frustraciones que se ocultan tras la aparente vida normal de un par de policías. Y no quiero olvidarme de *The Spikes Gang*, un excelente western tardío y crepuscular con Lee Marvin, de *Barrabas*, muy buena adaptación de la novela de Par Lagerkvist y uno de los mejores films que se hayan hecho sobre temas bíblicos, ni de *Mandingo*, su último trabajo importante, una virulenta mirada sobre el racismo expuesta a través de la decadencia de una familia sureña norteamericana. Ojalá alguna vez se pueda hacer una retrospectiva de la obra de Richard Fleischer que permita actualizar la mirada sobre su filmografía. **Jorge García**

CORREO
DISPAREN SOBRE **EL AMANTE**

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Señores de *El Amante*:
Soy un asiduo lector de las críticas que envían por correo electrónico todas las semanas. Quería comentarles dos temas respecto de la crítica a la última película de Israel Adrián Caetano. Por un lado, cuando el crítico afirma que "...esa fuga fue la única registrada durante la última dictadura", ¿a qué se refiere con "registrada"? Si es sinónimo de "ocurrida", pues se trata de un error, dado que hubo otros casos de fuga de centros clandestinos de detención durante esos años (si este fuera el caso, hay que ser un poco más cuidadoso con las afirmaciones sobre lo que uno no conoce, ¿no? Mucho "johncarpenterianismo", mucho "Maus", pero...). Si por "registrada", en cambio, se refiere a "llevada al cine", pues entonces estamos de acuerdo. Pero así como está escrito, llama a confusión. Por otro lado, me parece que hay en la crítica una sobrevaloración del factor "suerte" en la fuga. Yo vi la película dos veces (no por fanático, sino por cuestiones laborales) y leí el libro de Claudio Tamburrini, y si hay algo que queda claro en ambos "textos", es que si bien la suerte tuvo su papel importante (más marcado en la película que en el libro), mucho mayor fue la fuerza de voluntad de los presos por ganarles la pulseada a la patota y –sobre todo– a los guardias, y fugarse de la Mansión, en especial –claro está– en los casos de Claudio y de Guillermo. Parafraseando a Juan Manuel Domínguez, si se trató de "una suerte del mismo y dúctil tamaño de un tornillo", ¿qué forma y tamaño tuvo esa voluntad de la que hablo más arriba? Saludos,
ANDRÉS GURBANOV

Dios nos odia a todos
Llegando al Atlas Santa Fe con un compañero de la vieja guardia, la predisposición era inmejorable para ver *Metal: A Headbanger's Journey*. Al llegar, me di cuenta de que el contexto era el adecuado, por lo menos así lo merecía la película. Los herederos de las huestes del metal se hacían presentes y, haciendo honor a sus predecesores, tiñeron la noche del Bafici de negro. Las inscripciones en sus remeras eran realmente perturbadoras: V8, Motorhead, Iron Maiden, etc. Ya dentro de la cálida y ochentosa sala, el mejor operador de la historia del festival escribió en el *displayer*: "Les pedimos por favor no hacer pogo". La platea explotó, los aplausos acompañados de gritos y risas preparaban el clima para un concierto.

El documental comienza con la presentación de uno de los realizadores y narrador de la película, Sam Dun, mostrando cómo él y millones alrededor de todo el mundo éramos seducidos por las tenebrosas y oscuras sombras del mal. La forma es "expositiva", a vuelo de Ícaro pero con mucha seriedad abarca diferentes miradas sobre el heavy metal: psicológica, social, musical, sexual y *marketinera*. Todo es coloreado por el humor "heavy" que, les aseguro por experiencia propia, es muy negro. Imagínense que los muchachos de una banda muy pesada se hicieron collares con los sesos de un compañero, que se los había volado poco tiempo antes.

Un dato de los más interesantes es la descripción del estrecho vínculo entre la música clásica y el género, en términos de composición, arreglos y sin duda en la actitud de las obras. Si Bach, Wagner o Beethoven vivieran hoy... ¿serían metaleros? De hecho, no tengo ninguna duda.

Del tridente iniciático del heavy –Deep Purple, Led Zepellin y Black Sabbath–, el enorme acierto de la película es atribuirle a este último la creación del género, y relegar al príncipe de las tinieblas (Ozzy) para coronar a Tommy Iommi como el rey del metal. Iommi, guitarrista, compositor e ideólogo de la banda más oscura de la historia del rock, aparece en declaraciones recientes como todo un lord contando datos de color sobre las cruces y cómo nace la puesta de la banda. Cuando le preguntan por su barrio en Birmingham, las imágenes hablan por sí solas: con razón tanta oscuridad.

El tritono –cuenta nuestro amigo Sam– es una combinación de notas en clave menor que fue prohibida en la Edad Media por ser considerada un llamado al mismísimo Satán. El que osara ejecutarlo, sería duramente castigado. Un quemo, ¿no? Este particular acorde sería el equivalente del aporte a la historia del cine de la iluminación expresionista. Todo se oscurece y lo único que se puede observar es el horror, como bien lo mostraban los filmes clase B de la Universal.

El árbol genealógico que presenta la película sobre el desarrollo de los subgéneros es exhaustivo. Es impresionante ver cómo el movimiento se fue diversificando hasta las tendencias más extremas. El glam, rama de este árbol a la cual yo no le tenía simpatía alguna, hoy me cae mucho más agradable y le reconozco varios e importantes méritos.

Vince Nell, la voz de Motley Crue; el peludísimo cantante de Twisted Sister, que según se corría la bola en los 80, habría asegurado su cabellera en un millón de dólares; Lemmy, un tipo áspero y deplorable como muchos de mis amigos, son algunos de los acompañantes en el viaje por el heavy. El bajista y voz de Slayer grita: "¡Dios nos odia a todos!", a manera de estribillo, y mi nuevo amigo Rob Zombie cuenta que su lugar favorito en la infancia era el cementerio. Todo era vertiginoso a esta altura: a lo Metallica en su álbum debut *Kill 'em All*.

Un párrafo aparte para los noruegos: un pueblo torturado por la ultraderecha católica a través de los siglos. Son realmente canónicos, rozan la demencia, queman iglesias y dicen que el Diablo es la libertad. El material de archivo, los videoclips y el video digital son una buena combinación. El montaje por momentos se hace abrupto, pero esto no es ajeno al heavy metal. La brutalidad es parte de las zonas más oscuras que explora el género, sobre todo en los 90.

Esta película es tan sólo una ventana a un movimiento que reinaba en el mundo

musical en los 80 y gran parte de los 90. Se vendían millones y millones de discos en todo el mundo. Eran los reyes del rock. Con anfitriones como Ronnie James "Fuckin" Dio y el campeón olímpico Bruce "The Great" Dickinson, el viaje hacia el infierno es mucho más placentero. Después de todo, "el Infierno no es un mal lugar para estar".

HERNÁN GÓMEZ

Ferro 3

Vi *Ferro 3* el último día de 2004, en una sala chiquita de Roma, no éramos más de tres. Intuyo que todos nos sentimos privilegiados por poder "empezar al año" desde ahí. No exagero si digo que el tiempo escandido por ese fin de año lo fue en realidad por *Ferro 3*.

A mis amigos en Argy se la había recomendado, pero ni seña, no llegaba... Hoy leo la excelente crítica de Diego Trerotola y releo esa maravilla de film que el querido Kim Ki-duk nos ofrece. Quiero nada más agradecerle Diego y a todos ustedes por acompañarnos a nosotros, amantes dispersos por ahí en el mundo. ¡Gracias!

LAURA RIZZO

PD: ¿Vieron *El arco*? Es del año pasado. Ciao...

No hay como morirse

Qué bien le va a Tarruella después de muerto. (Todavía recuerdo a Quintín en el 93 diciéndome que lo tenía podrido, que no se entendía nada de lo que escribía.) De Noriega nunca escuché nada en contra, así que no digo nada. Lo mismo que de Monteagudo, que acertó con una buena frase en *Página/12*. Pero lo dicho: nunca le fue mejor a Rodrigo que después de morirse. Acaso hizo bien...

ROBERTO PAGÉS

Amigos de *El Amante*:

El viernes 31-03-06 a las 21.30 hs. fui testigo de uno de los acontecimientos más entrañables y conmovedores de mi vida como cinéfila, gracias a la invitación de mi gran amiga Alejandra Dixon. Sucedió en algún lugar de Quilmes, en un hangar transformado por varias semanas en set de filmación. Para la película "remake", en versión danzada, con bailarines clásicos del ballet de Julio Bocca, ¡nada más y nada menos! que *El romance del Aniceto y la Francisca*!

Mi padre, gran admirador de Favio, siempre me habló de "la trilogía" filmada en los 70, pero especialmente del *Romance...*, así que desde mi adolescencia ya había disfrutado en algún cineclub de Rosario de estas tres películas.

La gran sorpresa de esa noche fue entrar al enorme lugar y verlo transformado en ese patio de tierra desde donde se levantaban los muros blancos y bien en el centro de la canilla comunitaria, las sábanas colgadas, los malvones, los árboles, la casilla pobre del Aniceto, todo tal cual como en la película (en exteriores), pero ahora todo era en interiores, con luces artificiales, grandes ventiladores simulando vientos, había luna, estrellas y soles pintados por artistas del Colón. Pisábamos tierra, fardo y pasto (parecía ese pueblito mendocino). ¡Fue como entrar en Cinecittá!, por sus decorados artesanalmente armados. (El año pasado había visto un documental sobre Fellini filmando *Y la nave va*.) Pero el que estaba al mando de todo esa noche era el poeta Leonardo Favio, transformado ya en leyenda, pero más vivo y lúcido que nunca, dirigiendo con toda paciencia paternal a una de las protagonistas. Rodeado de técnicos y asistentes jóvenes, cuando el maestro daba algunas directivas, el silencio respetuoso de todo el mundo se apoderaba del lugar. Me gustó ver a Luis Ortega, tímido en un rincón cerca de Favio, devorando todas sus enseñanzas (me entero más tarde de que Favio lo adoptó como hijo artístico). ¡Bien! Por Ortega y por su *Caja negra* y *Monoblock*, admiradas a su vez por el mismísimo Leonardo. Estábamos todos en presencia de una voz envejecida, de un hombre con cuerpo de joven. Fui protagonista de un momento poético y casi religioso: Favio filmando su *Romance* otra vez. Puedo decir, entonces, que el sueño no terminó.

ALBA BORAZZO

Balance Bafici

Ir y venir, descanso y agite... los personajes son todos. Las mejores: *Los próximos pasados*, *Takeshis*, *Election*, *Imitations of Life*, *En el hoyo*, *Les invisibles*, *Be with Me*. La peor: *A Letter from Greenpoint* (en un futuro, espero poder escribirles especialmente sobre esta película). El Maestro: Kiarostami (*Five*, *Ten*, *The Traveler*). Los amores de verano: *Glue*. Las chicas: *La casa de mi abuela*. Las de la segunda semana: *La leyenda del tiempo* y *Three Times*. Los "hay equipo": *La Commune*. El que se hace la milanesa : *Freedom* (muy buena). Los que la pescan: John Carpenter y Gus Van Sant. Los que no la pescan: *A Side, B Side, Seaside, Sangre, Greaser's Palace*. La decepción: Jan Svankmajer (*Lunacy*, Programa 2). Las que vi en Mar del Plata y recomendé: *O fim e o principio* y *A Tale of Cinema*. El animador: Paul Driessen. Y otras que me gustaron: *Citizen Dog*, *One Nite in Mongkok*, *Me and You and Everyone We Know*, *The Death of Mr. Lazarescu* y *Un couple parfait*.

El Bafici crece, corrige sus errores y mantiene su nivel artístico y estético. Respeta a su público y la identidad que supo ganarse. ¡Gloria a Joe Dante! ¡Gloria al Bafici!

PABLO DURANTE

Hola:

Vi estas ocho películas en el Bafici y noté que ninguna fue cubierta por ustedes en el sitio o la revista, así que les mando este pequeño informe.

1.- *Twist of Faith* (Dick Kirby) es un documental sobre un tema nada sencillo de abordar, cómo viven hoy (a sus treinta y pico) dos hombres que en su adolescencia fueron violados por sacerdotes. Igual que en *La Traversée* (no recuerdo el nombre del director), otro documental que vi hace unos años, el dilema estaba en dónde poner la cámara para mostrar algo de relevancia pero al mismo tiempo no invadir la privacidad del entrevistado; en esta película el director lo resuelve de la manera opuesta a *La traversée*: le regala la cámara al entrevistado para que este se filme en la intimidad. Así podemos ser testigos del dolor y las dificultades que todavía lleva la víctima dentro de sí y en la vida familiar. Es muy emotiva la escena en la que, después de enterarse de que su violador se mudó a menos de una cuadra de distancia, tiene que explicarle a su hija de 10 años qué fue lo que le pasó y cómo ella debe cuidarse.

Hay mucho más aquí: discusiones con amigos, formar grupos de personas que pasaron por lo mismo para organizarse judicialmente, los esfuerzos de la Iglesia para tapar todo, problemas matrimoniales y sexuales, la repercusión en los medios.

2.- *SaltimBank* (Jean-Claude Biette) trata sobre dos hermanos de apellido Saltim que tienen un banco, y con la plata que les sobra producen obras de teatro (de allí el juego de palabras del título). Hay dificultades de producción, actores que ambicionan el mismo papel, una ex actriz que ya no quiere actuar y otras cosas más que no entendí porque me quedé dormido varias veces. Demoré mucho en entender qué trama tenía la película, principalmente porque es muy morosa y sin acción.

Si la comparo con *Agostino D'Ippona*, ésta es realmente una película, está bien filmada, tiene muy buenos rubros técnicos (fotografía, escenografía, música, actores y reparto) y se ve que el director es inteligente y que puede reproducir la realidad con gran habilidad, entonces ¿por qué hace una película tan aburrida y sin interés? Además me sentí traicionado porque los títulos de presentación son muy coloridos y con música muy alegre, pensé que se trataba de una comedia.

3.- *First on the Moon* (Aleksey Fedorchenko) es un *mockumental*, un rarísimo género cinematográfico, un

falso documental, o sea una película de ficción que está filmada como si fuera un documental, para mí el mejor de todos lo *mockumentales* que vi es *Zelig* de Woody Allen, pero también están *This Is Spinal Tap* o las películas de Cristopher Guest, que ha hecho carrera filmando casi todo en este género.

Bueno, recientemente en Moscú, en un recóndito y olvidado sótano de ya no sé qué fuerza de seguridad secreta, se encontraron filmaciones que prueban que los rusos llegaron a la Luna en 1938. La película es obviamente muy ingeniosa y creativa, y tiene algunos muy buenos momentos de humor, pero también hay ratos largos en los que se vuelve repetitiva y su principal error es su frialdad para con los personajes, que hacen que no se vuelvan interesantes. Curiosamente, a pesar de su rapidez y corta duración, hay momentos realmente tan aburridos que me quedé dormido, aunque también hay otros espléndidos. Si la memoria no me falla, es la primera comedia rusa que veo, siempre acostumbrado a que de Rusia salgan Sokurov, Eisenstein y otros, todos muy serios; tal vez lo que suceda es que los rusos no son muy buenos para la comedia o yo no entiendo su sentido del humor o simplemente esta no era de las mejores.

4.- *Rules of the Game - Defining the Space* (Vit Jenecek). Fue muy graciosa la presentación que hizo el director (que estaba en la sala), dijo que era una película en la que no pasaba nada, que sólo era un montón de personas hablando a cámara y que si en media hora no encontrábamos nada de interés, que nos fuésemos de la sala, porque tampoco iba a pasar mucho durante el resto de la película. Todo lo que dijo el señor Jenecek es cierto, excepto que la película es interesantísima de principio a fin.

Trata sobre la organización de una reunión de la OTAN, en Suecia, en el 2002, poco antes de la invasión a Irak. Es tan interesante lo que muestra como lo que le prohíben mostrar, la organización de la seguridad de los mandatarios, la sala de periodistas y el poco tiempo que tienen para transmitir la reunión, las ceremonias de apertura y clausura, la música compuesta especialmente para la ocasión, la organización y el protocolo de una cena.

Hay varias escenas importantísimas, voy a contar algunas: cuando comienza, el principal responsable de la organización cuenta en números todo lo que tiene que hacer, para cuántas personas y cómo se siente orgulloso de su papel; en los títulos de presentación hay un plano secuencia de más de 10 minutos de un policía vistiéndose con todos los protectores y equipos que debe utilizar, es increíble que después de todo eso sea capaz de moverse; una de las entrevistas más importantes es al secretario de la OTAN, quien debe presentar las conclusiones al público y aclara que todo lo que se dice ya viene pautado de antemano por los diplomáticos de cada país y que las conclusiones de la reunión también, así es casi imposible que suceda algo que la haga cambiar porque hasta los discursos de los presidentes ya están acordados de antemano.

Así que estas reuniones son el paraíso de Kafka, donde es más importante el trámite que su resolución. Casi excelente.

5.- *The President's Last Bang* (Im Sang-Soo). El mismo director de *La mujer del abogado*. Corea del Sur fue gobernada durante 18 años por un presidente dictatorial, esta película cuenta su asesinato a manos de su jefe de seguridad. Muy libre en su forma de narrar (hay muchas escenas de varios géneros: comedia, suspenso, acción, drama), la película pasa por varias etapas, de las cuales las más flojas son el principio y el final. No me quedó del todo claro por qué el jefe de seguridad decide matar al presidente en ese momento, sí se nota que el presidente lo tiene más que cansado con su maltrato y sus caprichos, pero no se entiende por qué decide intempestivamente esa noche organizar su asesinato.

Lo mejor de la película es el asesinato, la narración se vuelve precisa, hay más planificación de las escenas y, para muestra, están las dos tomas en lentos planos secuencia recorriendo la casa donde suceden los hechos en los que se muestra la situación de antes y después, la primera lateral y la segunda cenital. Las escenas son violentísimas y están filmadas con ese regodeo en la sangre y el dolor físico tan característico de las películas orientales y con mucho humor negro que después se transforma en un humor físico casi tonto y que sirve para aliviar lo horrible de la situación. Después vienen el intento de ocultar el asesinato, los manejos políticos de los militares que pelean por reorganizar el gobierno y los terribles castigos a los que estuvieron involucrados.

Otro problema lo tengo yo: que en estas películas a veces se me confunden personajes y me pierdo un poco lo que está sucediendo.

Saludos,

PAINÉ BARRIENTOS

(Aclaración: esta carta también comentaba *Agostino D'Iponna*, *Los próximos pasados* y *Los héroes y el tiempo*; por cuestiones de espacio tuvimos que cortarla.)

Demuestra tu ingenio.

Observa con atención estos dibujos. Busca cuál de las siluetas en negro es exactamente igual a la figura Nº 1. Tu puedes ser más inteligente de lo que crees.

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CINERAMMA®

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

ASOCIATE HOY

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

OTRA COSA

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

Absolutamente en contra

El custodio
Argentina, 2005, 93'
DIRECCIÓN Y GUIÓN Rodrigo Moreno

El custodio es una versión culpógena o estilizada, o como se la quiera llamar, de un cine tipo *Esperando la carroza*: grotesco con mensaje. Sólo que aquí está presente de modo determinante cierta estilización en tanto no hay nervio suficiente para el grotesco y tampoco es que haya tanto para decir sobre ese tipo y lo que representa. Rodrigo Moreno hace una película que se vuelve redundante desde el principio, cuando el personaje queda intencionadamente fuera de foco. Esa clase de trucos, la manera en que subraya cada actitud de los personajes, es además abyecta. La única diferencia entre el personaje de Chávez y el de Alberto de Mendoza en *El infierno tan temido* es que Chávez casi no habla.

No queremos decir con esto que el "mensaje" sea necesariamente importante, y cuando escribimos que hay "poco que decir" no hablamos de discurso sino de cine. Casi no hay cine en *El custodio*, porque Moreno no filma sino que encuadra. Hay secuencias aisladas sin programa, sin nada orgánico detrás, sin interés ni en el personaje en sí ni en el modo en que eso se puede transformar en cine. Hay sí un interés evidente en que esa poca cosa confusa se transforme en película (que no es lo mismo).

Como todo el cine simplista de la Era K, que como se dijo más arriba no es muy diferente del cine de los 70 o de los 80 que la iba de "serio" (véase *Iluminados por el fuego*), la política es una cuestión de oligarcas llegados a más y ocupados en sus pequeños apetitos. No negamos que en cierta –o gran– medida sea así: lo que decimos es que la película presenta un universo donde es lo único que hay, sin alternativas. Y eso constituye una mirada absolutamente funcional a ciertos discursos contemporáneos. Anexo a esto, la sociedad es miserable. El custodio, la puta, la sobrina que no sabe cantar, la hermana loca, el regalito pobre, la pendeja lasciva, la esposa concheta son estereotipos que parecía que habíamos dejado atrás. Moreno, como decíamos, encuadra. Es decir, ni piensa en el mundo que presenta porque lo da como un hecho, como un dato que el espectador comparte y él mira apuntando con el dedo. El planito con el retrato olvidado es revelador. El director se vuelve así exponente de una nueva "qualité" argentina, que tiene lo peor de, por ejemplo, Lucrecia Martel (la necesidad del plano "extraño" para "decir cosas").

Existe la posibilidad de que seamos acusados de disparar sobre con una película que el INCAA traicionó en los cines y que los exhibidores destruyeron. Pero alguien pagó, alguien apoyó este cine. Y por una vez hay que hablar más de cine que de administración cinematográfica. Si, como queda claro en la interminable sucesión de productores, coproductores y colaboradores económicos que abre el film, tanta gente puso plata en esto, quiere decir que el mundo del cine tiene esperanza en este tipo de películas, que no tienen nada para mostrar pero que encuadran la nada prolija, abúlicamente, y la retocan aquí y allá con algún estallido de sordidez costumbrista. **Leonardo M. D'Espósito y Marcelo Panozzo**

Un cine pequeño pequeño

Flores rotas
Broken Flowers
Estados Unidos/Francia, 2005, 106'
DIRECCIÓN Jim Jarmusch.

Don Johnston (Bill Murray, otra vez cansado y subexplotado) es un soltero empedernido, pero desganado, fatigado, agotado. Empieza otra película de espíritus anémicos. Empieza otra película de Jarmusch, con su levedad, con su elegancia, con su distancia. Pero hay un problema: la superficie de *Flores rotas* no está pulida, no está cuidada. Y no es nada fácil sostener una película vaciada de nervio, vaciada de músculo, con un deseo tembleque –Don sale de manera reluctante "a buscar" a su esquivo hijo revisitando antiguos amoríos– si no hay unidad estilística. Jarmusch junta a Murray y su cansancio cinematográfico con Jeffrey Wright y sus muecas televisivas; inserta pero no amalgama actrices "de nombre" en breves apariciones (lo de Julie Delpy es prácticamente un cameo molesto); escribe de manera crujiente "estereotipos" de mujeres maduras; desnuda a una chica joven y hace "hablar" a un gato; y hace que Don se duerma en dos de sus vuelos y sueñe... flashbacks. Este último asunto no es menor: es de una haraganería y una autoindulgencia llamativas. Primero: Jarmusch podría haber insertado esos flashbacks pero como pensamientos del personaje y no como sueños (el sector de su público adepto al psicoanálisis no debería perdonarle sueños hechos exclusivamente del montaje de lo que le sucedió al personaje en las horas anteriores). Segundo: Jarmusch podría haberse ahorrado esos sueños-flashbacks (sobran, sobran, sobran). Por supuesto que, al no tener vuelta de tuerca, la película cierra con cierta dignidad, pero eso no elimina la sensación de haber visitado un universo cinematográfico sin gracia, agotado, comatoso. Un mundo sobre la falta de voluntad hecho con poca voluntad. Bueno, tal vez se trate de cine *cool* y nada más. Paso. **Javier Porta Fouz**

UN FILM DE

WIM WENDERS

AVANT PREMIER
EXCLUSIVA PARA LOS LECTORES DE **EL AMANTE**/CINE

EL AMANTE y **ALFA FILMS S.A.** te invitan el lunes 15 de mayo a las 22 hs en Patio Bullrich Cines, Avenida Libertador 750, a la avant-premiere de **La búsqueda (Don't come knocking)** la nueva película de Wim Wenders.

PRESENTANDO ESTE EJEMPLAR PODRÁS ASISTIR A LA FUNCIÓN. VÁLIDO PARA UNA PERSONA HASTA AGOTAR LOCALIDADES.

"UN CLASICO COMO PARIS-TEXAS, O MAS TODAVIA."
CHRIS BARSANTI - FILM JOURNAL

SAM SHEPARD JESSICA LANGE TIM ROTH
GABRIEL MANN SARAH POLLEY FAIRUZA BALK

LA BÚSQUEDA

DON'T COME KNOCKING

SELECCION OFICIAL
FESTIVAL DE CANNES

Canal (á) cumple 10 años

¿Qué sería de la vida sin el arte?