

EL AMANTE CINE

Nº 169
JUNIO
2006

+
**CANNES
2006**
LA MEJOR
COBERTURA



Ni olvido ni perdón

208 salas para una película inexistente, la máxima expresión de la falta de frenos a la ocupación de las pantallas. Los adelantos y la cobertura de la supuesta polémica muestran otra vez a los medios arrodillados ante cada tanque.

Entrevista exclusiva con Pere Portabella + **El señor de la guerra** + **Rescate en la Antártida**: volvió Frank Marshall + **Tarnation**: cine en primera persona + Foro **Caché**

ARG \$ 9.50
URU \$ 95

ARGO 15
ISSN 150636



0.0169

9 770329 260003

Cursos de Invierno

Abierta la inscripción



Abbas Kiarostami: la disolución de lo real.

Lunes 17/7, 24/7, 31/7, 7/8, de 19 a 22 hs., por Gustavo Noriega.

Peter Weir: un hombre de dos mundos.

Martes 18/7, 25/7, 1/8, 8/8, de 19 a 22 hs., por Eduardo Rojas.

Tim Burton, clown melancólico.

Miércoles 2/8, 9/8, 16/8, 23/8, de 19 a 22 hs., por Leonardo D'Espósito.

Las películas y su música: una mirada desde el cine.

Jueves 20/7, 27/7, 3/8, 10/8, de 19 a 22 hs., por Javier Porta Fouz.

Cine y rock 1: una relación particular.

Viernes 21/7, 28/7, 4/8, 11/8, de 19 a 22 hs., por Gustavo Castagna.

Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración.
Arancel: \$100 cada curso. Promociones por más de un curso.

30% DE DESCUENTO PARA SUSCRIPTORES DE LA REVISTA Y ALUMNOS REGULARES DE **EL AMANTE**/ESCUELA.

Más información en www.elamante.com
Consultas a elamanteescuela@fibertel.com.ar o al 4951-6352.

INSCRIPCIÓN PREVIA. VACANTES LIMITADAS.



Un fantasma recorre el mundo. Mejor dicho, un aire frío, tedioso y mortuorio. Hace tiempo, dedicarse al periodismo implicaba un alto grado de compromiso con la realidad, una voluntad pasional, un cierto calor profesional. Hoy nos enfrentamos a y nos aplastamos con otra cosa. Nos rodea una prensa cultural mayormente apagada, resignada. Tal vez los estudios sobre el periodismo hayan insistido demasiado en quitar el aura romántica a la figura del hombre de prensa y en hablar de cuánto influye en su trabajo la rutina de los medios. Tal vez buena parte de los periodistas de las nuevas generaciones se hayan formado mucho más en esa y otras teorías, y en entender los "flujos productivos" de la noticia, que en intentar participar en la realidad, hasta el punto de asumirse como el último eslabón de la cadena de producción informativa. O, mejor dicho, como la desembocadura de los torrentes de marketing de los sectores interesados en aparecer en la prensa.

"El tipo que es cronista de cine es culto, porque se interesa en un arte rápido, dinámico, diversificado. Ve muchas cosas. ¿A quién tomé para la sección política de **Primera Plana**? A dos cronistas de cine, Tomás Eloy Martínez y Ramiro de Casasbellas. Digo, ¿por qué no van a entender la política?" Eso decía Jacobo Timerman. Claro, esos cronistas de cine se interesaban en la historia, la geografía, la política... y en un arte diversificado. Ese mismo arte cuya diversidad hoy se conoce cada vez menos debido a un mercado que sólo da lugar a una única forma de hacer cine. Y este dominio es ayudado no en poca medida por mucha prensa cultural, con mucho marco teórico y técnicas periodísticas, pero con poca política y con poca voluntad de rebelión. Mucha prensa cínica a la que tanto marco ha terminado por teparle el cuadro. Este número de **El Amante** se propone volver a hablar del cuadro y, ante la tibieza ambiente, arrojarse unos cuantos tomates.

SUMARIO

Informe general sobre los tanques, el mercado y los medios

- 2** Hollywood, las cuotas y la prensa
- 8** La durabilidad del producto
- 12** Cómo se hacen los éxitos

Estrenos

- 15** Rescate en la Antártida
- 16** Polémica: El señor de la guerra
- 18** Tarnation
- 20** Polémica: X-Men: la batalla final
- 21** El código Da Vinci
- 22** Entrevista con María Seoane
- 23** Gelbard, historia del último burgués nacional
- La búsqueda
- Las tortugas también vuelan
- 24** El último confin
- La marcha de los pingüinos
- Eros
- 25** Un papá con pocas pulgas
- Secretos de diván
- Caseros, en la cárcel
- El color de los sentidos
- Ritmo y seducción

- 26** Foro Caché
- 29** De uno a diez
- 30** Cannes 2006

Pere Portabella

- 36** Entrevista
- 40** Las películas

- 46** Libros
- 48** DVD
- 55** Cine en TV

- 56** Ciclos: Indio Fernández

Obituarios

- 57** Shohei Imamura
- 58** Jorge Porcel
- 59** Alida Valli
- 60** Amores y anarquías
- 62** Correo

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

Colaboraron en este número
Gustavo J. Castagna
Eduardo A. Russo
Jorge García
Alejandro Lingenti
Marcela Gamberini
Diego Brodersen
Leonardo M. D'Espósito
Juan Villegas
Diego Trerotola
Marcelo Panozzo
Eduardo Rojas
Manuel Trancón

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

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 Cia. S.A.
Moreno 794, 9º piso. Bs. As.

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



Tomatazos

Aquí, la primera de las tres notas de este extenso “informe + propuestas” para pelear en el desierto cultural, un paisaje armado por estrenos como esa película del código banal. Banal pero acompañado por una demencial cobertura en los medios. Esta es una nota de combate, larga y, quizá, belicosa. por **Javier Porta Fouz**

Una vez más, *El Amante* arremete contra algo y de manera explícita. Disparando tomates. Esta vez, como en 2004, poniendo el grito de alerta sobre la salida con la obscena cantidad de copias de uno de esos llamados "tanques". En este caso, *El código Da Vinci*, que se estrenó con 208 copias. La película –si uno la considera dentro de aquello que solía conocerse como cine– es irrisoria. Esta nota se termina de escribir en el fin de semana del 3 y 4 de junio, es decir, a más de dos semanas del estreno del bodrio dirigido por Ron Howard. La película y su supuesta importancia comienzan a licuarse irremediablemente. ¿Qué hacemos entonces nosotros, pegándole un tomatazo al símbolo del afiche y del libro ese, el "best-seller"? Claro que nos cuestionamos si poner o no en tapa algo relacionado con la que, según muchos medios de prensa, es o fue o será (porque lo decían sin haberla visto) "la película más polémica del año" o "la más esperada de la temporada". ¿Medios de prensa o de publicidad? Che, no nos pregunten a nosotros, porque dicen que no está bien que el periodismo se tome el trabajo de cuestionar al periodismo.

En fin, nos generaba cierto escozor eso de poner en tapa esto, pero también creíamos que volvía a ser hora de intentar llamar la atención sobre el estado en que estamos. Y que si no paran de dispararnos con tanques, les responderemos con lo que tenemos: notas-proyectiles-tomatazos. Por otra parte, no nos ocupamos de discutir sobre los masones, el Opus Dei, la Iglesia, las tremendas *polémicasssszzzzzzzz*. No promocionamos, mediante los procedimientos de otra prensa, estos bodoques supuestamente polémicos (de hecho, nuestras notas de tapa son acerca del tomatazo, y la crítica de la "cinta" viene más atrás). No nos interesa la película, decimos que es una tontería haragana, que no vale la pena verla, que no tiene interés polémico ni cinematográfico, y que es el ejemplo máximo de cómo el marketing de las grandes distribuidoras –acompañado por mucha prensa que se dedica a seguirles el juego– ha vendido una vez más la mismísima nada. Y creemos que la prensa no debería andar haciéndole el caldo gordo a la nada. Epa, estamos hablando de la prensa. Mejor, hablemos de otra cosa.

Veamos: la prepotencia aplicada al lanzamiento de *El código Da Vinci* lo convierte, hasta ahora, en el máximo exponente de varias cosas. En primer lugar, la salida en más o menos el 20% del total de salas del país aplastó, sí, a otros estrenos posibles de la misma semana. Pero hay más: no se trató simplemente del "20%". Porque, del total de salas, hay una cantidad que no se considera "de estreno", ya sea por su calidad o por su localización. Y *El código Da Vinci* ocupó salas de primera línea, por lo que si uno considera el estreno sobre las

"salas de estreno", el porcentaje de ocupación (estos tanques no buscan petróleo sino dinero y acostumbramiento) se hace considerablemente mayor. Además, la situación se combinó con un debate sobre la defensa al cine argentino y el cumplimiento de la cuota de pantalla. Incluso la revista *Haciendo cine* le dedicó una tapa y la cobertura a un encuentro en el INCAA de diversos sectores en conflicto. Y el viernes 2 de junio, en *La Nación*, se publicó un informe sobre las problemáticas relaciones entre buena parte del cine argentino y los llamados exhibidores multipantalla.

La película argentina que no pudo estrenarse por osar intentar hacerlo en la misma fecha que *El código da Vinci* fue *Arizona Sur*. Esa película se iba a lanzar con siete copias. Imaginemos que le daban las salas que quería. Incluso imaginemos que para darles lugar a esas siete copias, se restaban siete de *El código Da Vinci*. A ver... 201 copias contra siete. No se trata, en absoluto, de decir que las películas argentinas deberían estrenarse con más copias. Ni de si los complejos deberían darles más lugar a los afiches, cartelitos y –si se quiere– muñecos de cera de los protagonistas. Es más que obvio que el cumplimiento de la cuota de pantalla debe controlarse, que las películas argentinas deberían tener apoyo en el lanzamiento, que algunas películas deberían contar con la posibilidad de más cines y circuitos alternativos de buena calidad de exhibición. Pero nada de eso cambiará el hecho de que... ¡se estrenó una película con doscientas copias! Ni olvido ni perdón.

En 2004, en una nota llamada "El año de la sequía (¿definitiva?)", provocada por la obturación de la salida de varios estrenos pequeños por la cantidad de copias lanzadas de *El Hombre Araña 2* y otras, el autor de esta nota (o sea, yo) decía que el panorama se agudizaría. Y sí, se agudizó. Cito un fragmento de esa misma nota: "Hay algo cierto: para que haya más variedad en la cartelera, hay que reducir la cantidad de copias con las que salen los tanques, esto es una perogrullada, y el ambiente del cine lo sabe, por más que muchos se hagan los distraídos. ¿Que cómo se puede limitar el número de tanques? Uno: no permitiendo que se programen más de tanta cantidad de funciones de una sola película sobre el total de funciones de cada complejo. Dos: cargando impositivamente cada copia de una película que vaya más allá del número 50. Tres: apoyando mediante distintos procedimientos la distribución independiente, las películas que diversifiquen la oferta o las salas que se especialicen en un cine de riesgo". (Sí, acabo de citarme a mí mismo, algo que un sector del periodismo no ve con buenos ojos; claro, mientras el periodismo se rasga las vestiduras por cosas como esta, y que si el uso de la primera persona, y que el periodismo no habla

sobre periodismo, sigue tragando sapos. Ya veremos qué hicieron los principales diarios con *El código Da Vinci*. O no, porque no hay que hablar del periodismo.)

Mientras preparaba esta nota, pensaba otra vez "hay que proponer que se limite el número de copias con las que salen los tanques, no deberían salir con más de cien". Releí lo escrito en 2004 y yo mismo había puesto que 50 copias ya fuera considerado un límite. Este detalle me mostró a las claras que yo también estaba empezando a naturalizar (aunque más no fuera parcialmente) el calamitoso estado de las cosas. Y como dice Campero en la imprescindible nota que comienza en la página 8: "Ante la abrumadora realidad de los datos, lo único que no se puede hacer es naturalizar el proceso. Hoy se disputan los recursos de poder del futuro". La política orientada a la reducción de la cantidad de copias debe discutirse urgentemente. Lo demás es menos apremiante, o directamente irrelevante, como eso de querer encajar una bandera en las películas (una propuesta absurda que finalmente quedó en que ahora habrá un logotipo móvil del INCAA con banderita y que fue una derrota para el proyecto banderista de la senadora Giusti, que ya recibió su merecido primero en *elamante.com*. Y luego en diferentes asociaciones de directores, críticos y en las declaraciones de algunos cineastas, oportunamente destacadas por *Página/12*, en una de esas notas que demuestran que el periodismo de los diarios a veces es muy digno, muy útil y que -sí, lo digo- puede ayudar a cambiar el mundo, o por lo menos colaborar para evitar que el mundo se convierta en un lugar más feo). O sea que no hay que ser muy sagaz para darse cuenta de que la nota de *Página/12* del miércoles 31 de mayo de 2006, con las valientes declaraciones de -entre otros- Marcelo Piñeyro, ayudó a hacer público lo ridículo del proyecto de sumar como requisito a los ya existentes en la ley que apareciera una bandera argentina durante ocho segundos (más o menos lo que dura cada plano de *El código Da Vinci*) en cada película que quisiera llamarse argentina, es decir, para que pudiera acceder a subsidios del INCAA. Lo ocurrido con el proyecto de la bandera demuestra, una vez más, que si el periodismo sigue una agenda propia, si destaca temas relacionados con una política editorial (con tener un programa político, de acción), puede intervenir en la discusión pública. Claro, otros sectores del periodismo (otros periodistas que incluso trabajan con aquellos que poseen criterio propio) prefieren, ya sea por pereza, órdenes que no discuten o simple genuflexión ante las grandes distribuidoras, publicar nota tras nota de promoción de, un ejemplo al azar, *El código Da Vinci*.

Pero cuando hay agendas genuinas y explícitas de los medios, uno puede discu-

Es el momento ideal de plantar una bandera, de decir que la diversidad cultural es importante. ¿Qué pasaría si se preparara una política para limitar la cantidad de copias de los tanques? Tal vez hasta podría haber un "efecto imitación" en otros países, el apoyo de quienes en Europa creen que al libre comercio debe haber una "excepción cultural".

tir, abrir el debate. Y eso es discutir, con o contra una mirada, con verdaderos puntos de vista, con una lectura genuina y con una acción convencida sobre la realidad. Sin embargo, solemos enfrentarnos a páginas y páginas de notas y coberturas promocionales, que una entrevista al actor de Jarri Póster, que si *El código Da Vinci* ha irritado hasta las hemorroides a qué sé yo quién. Es decir, a un periodismo cinematográfico que sigue -tal vez por falta de reflexión sobre su propio poder de decisión, tal vez por no poder poner en cuestión al status quo, tal vez por creer que eso "le interesa a la gente", tal vez por otros motivos- los dictados de los departamentos de marketing y publicidad de las grandes distribuidoras. Incluso nos proveen de torrentes de notas antes de ver la película en cuestión. ¿Otra vez hablando sobre periodismo? Mejor, volvamos a la cantidad de copias de *El código Da Vinci*.

Es el momento ideal de plantar una bandera, de decir que la diversidad cultural es importante. ¿Qué pasaría si se preparara una política para limitar la cantidad de copias de los tanques? Tal vez hasta podría haber un "efecto imitación" en otros países, el apoyo de quienes en Europa creen que al libre comercio debe haber una "excepción cultural": "A mi juicio, se trata de la misión universalista de Francia, que debe aplicarse allí donde se encuentra constantemente en peligro, es decir, en el mundo violento de los enfrentamientos financieros, industriales, económicos y políticos del cine. Y de manera privilegiada, en los conflictos de la esfera audiovisual que hoy es el centro de los enfrentamientos principales. [...] Una Guerra de los Cien Años. ¿Quién impondrá su imagen a quién? Esta es hoy la característica de los conflictos mundiales". Esto decía Toscan du Plantier (1941-2003) en su libro *La emoción cultural*, en el que, entre otras cosas, explicaba su larga lucha, como productor y como funcionario, por la "excepción cultural".

Por otra parte, lo del "libre comercio" en estas cuestiones no parece ser tan así. Hace algunas semanas, en España ocurrió lo siguiente: "La Federación de Entidades de Cine de España (FECE) ha vencido al poder de Hollywood, al conseguir que las distribuidoras de cine Walt Disney/Buenavista International, Sony Pictures, Hispano Foxfilm, United International Pictures y Warner Sogefilms fueran multadas por concertar precios, es decir, que estas empresas acordaban su modo de operar y así perjudicaban la posibilidad de negociar de los exhibidores. [...] FECE denunció esta situación en febrero de 2003, abriendo un expediente en el que se detallaban las prácticas abusivas de las 'majors', las cuales disponían cuándo y

cómo debía lanzarse una película, el tiempo que debía permanecer en una sala o el carácter de la liquidación semanal". El artículo completo puede leerse en *noticine.com*, segunda edición, sección "industria".

Claro que también habría presiones. Algunos seguramente dirían que son los tanques, con su gran cantidad de entradas vendidas, los que más aportan al fondo de fomento del INCAA. Incluso algunos llegarán a decir cosas como que "la nueva película de Lisandro Alonso se financia con los espectadores de *El código Da Vinci* y *X-Men III*". Bueno, eso es discutible desde varios ángulos, pero el más importante es: no estamos diciendo acá que se limite la cantidad de espectadores ni la cantidad de semanas que se puede quedar una película en un cine si le va bien, sino que se limite la cantidad de copias con la que sale un estreno. ¿Por qué? Por varios motivos que pueden leerse en la citada nota de *EA 147* y en la nota de Campero en este número, y además porque en el campo cultural la oferta suele ayudar a determinar la demanda.

Jonathan Rosenbaum cita el siguiente fragmento de Stuart Klawans: "Es ciertamente posible, aunque más difícil de probar de lo que los ejecutivos afirman, que la gente prefiera ver televisión en colores. El punto, sin embargo, no es el gusto del público. Es la manera en que ciertos ejecutivos, aquellos con suficiente poder como para dominar sus mercados, deciden por adelantado lo que la gente quiere, y entonces justifican su decisión haciendo notar que la gente efectivamente ha comprado los únicos productos disponibles. Con el entretenimiento ocurre, además, como con las drogas: el producto crea su propia demanda. Es esperable que el público quiera colorización una vez que los mercaderes lo hayan habituado a eso".¹ Claro, el libro de Jonathan Rosenbaum se llama *Las guerras del cine - Cómo Hollywood y los medios conspiran para limitar las películas que podemos ver*. Algo similar a lo que ponemos en nuestra tapa, a modo de homenaje y porque... porque ¡joder, está pasando eso mismo en estas pampas! Y otra vez la cantinela sobre los medios, mejor hagamos una...

Mudanza a Extremo Oriente²

- Corea del Sur, 1966: se introduce el sistema de cuota de pantalla para el cine local.
- Corea del Sur, 1983: se reglamenta que la cuota de pantalla para el cine nacional debe ser de 146 días. Es decir, que las salas deben ocupar 146 días al año (es decir, el 40%) con cine surcoreano (y, a partir de ahora, cada vez que digamos "coreano" querrá decir "surcoreano").
- Corea del Sur, 1983-1993: el sistema de cuota apenas es nominal, y la mayoría de los cines ni se molestan en cumplir con la cuota. De hecho, en 1993 el porcentaje de mercado (*market share*) para el cine coreano había descendido al 15,9%, una cifra muy

mala, la peor desde fines de los 80, momento en el cual culmina un largo período dictatorial en el país (1961-1988).

- Corea del Sur, desde 1993: entre 1988 y 1993, si bien Roh Tae-woo había sido elegido por la población, el régimen siguió altamente militarizado, y fue recién con el ascenso al poder de Kim Young-sam en febrero de 1993 que, según Bruce Cumings, "el ejército fue definitivamente retirado a los cuarteles".³ El paso a un régimen civil encontró también a una generación de la industria del cine con ánimos de renovación y con energía. Esta generación denunció el incumplimiento de la cuota de pantalla, se preocupó por hacerla cumplir y se puso a trabajar, tanto los productores como los directores, en hacer un cine que sería la sensación de los años por venir.
- Corea del Sur, 1995: el 20,9% de las entradas vendidas son para películas coreanas. Cada cinco habitantes, se vende una entrada para ver cine coreano. Y cada cinco habitantes, se venden cuatro entradas para ver cine extranjero. Es decir, el porcentaje de entradas vendidas per cápita para el cine coreano es de 0,2 y de 0,8 para el cine extranjero. En Corea del Sur, en 1995, se vendió una entrada de cine por habitante: 9.440.000 entradas para el cine coreano y 30.569.000 para el cine extranjero: un total de 45.130.000.
- Corea del Sur, 2000: el 35,1% de las entradas vendidas son para películas coreanas. Cada cinco habitantes, se venden dos entradas para ver cine coreano. Y cada cinco habitantes, se venden cuatro entradas y media para ver cine extranjero. Es decir, el porcentaje de entradas vendidas per cápita para el cine coreano es ahora de 0,4 y de 0,9 para el cine extranjero. En Corea del Sur, en 2000, se vendió un promedio de 1,3 entrada de cine por habitante: 22.710.000 entradas para el cine coreano, 41.910.000 para el cine extranjero: un total de 64.620.000.
- Corea del Sur, 2005: el 59% de las entradas vendidas son para películas coreanas. Cada cinco habitantes, se venden nueve entradas para ver cine coreano. Y cada cinco habitantes, se venden seis entradas para ver cine extranjero. Es decir, el porcentaje de entradas vendidas per cápita para el cine coreano es ahora de 1,8 y de 0,9 para el cine extranjero. En Corea del Sur, en 2005, se venden 2,9 entradas de cine por habitante: 84.370.000 entradas para el cine coreano, 58.630.000 para el cine extranjero: un total de 143.000.000.

Es decir, en una década, la cantidad total de espectadores cinematográficos se multiplicó por 3,17 y la cantidad de espectadores para el cine surcoreano se multiplicó por 8,94. En cuanto a las entradas para el cine extranjero (de las cuales aproximadamente el 85% son para películas de Estados Unidos), también se multiplicaron,



por 1,64. No es difícil relacionar la espectacular suba del cine surcoreano (una de las causas) con la enorme suba del total de espectadores (efecto). Un crecimiento que también hizo subir los ingresos del cine extranjero. Como se sabe (ver EA 105 y 147), un cine nacional en funcionamiento hace subir las ganancias de todos. La MPAA (Motion Picture Association of America, la representante de las majors estadounidenses) lo sabe, y lo dijo. Sin embargo, hay algo que la MPAA seguramente también sabe, aunque no creo que lo diga en público. Este total de 143.000.000 de entradas vendidas puede llegar a mantenerse con menos días obligatorios para el cine surcoreano, es decir, con una cuota de pantalla menor, y con menos gente para el cine coreano y más para el de las majors. Hay gran población con un alto nivel de vida, y se venden casi tres entradas por año por habitante. Es decir, para los intereses de la MPAA (o sea, los intereses de la Sony, de Buena Vista, de Fox, Warner, Paramount, Universal y Metro Goldwyn Mayer) el cine coreano debería seguir saludable. Claro, pero no es necesario que sea taaaaan saludable. Casi el 60% de las entradas para el cine nacional muy probablemente les parezca un verdadero desmadre. Sin embargo, en Estados Unidos el porcentaje para el cine local es mucho mayor y es muy complicado entrar para el cine extranjero... pero no estábamos hablando de eso, aunque también hay que tenerlo en cuenta. El caso es que, finalmente y luego de muchas presiones, la cuota de pantalla para el cine surcoreano en Corea del Sur se reducirá a la mitad (es decir, a 73 días al año) a partir de este 1° de julio (veremos si eso impacta o no en la cantidad de público). A pesar de haber dicho en la campaña electoral de 2002 –como todos los candidatos– que mantendría la cuota de pantalla intacta, el actual presidente surcoreano, Roh Moo-hyun, ahora dice que el FTA es necesario para su país. ¿Qué es el FTA? El Free Trade Agreement (Tratado de Libre Comercio) con Estados Unidos. ¿Y qué relación tiene esto con la cuota de pantalla? Que Estados Unidos exigió la reducción de la cuota de pantalla para que se hiciera el tratado.

Ahora bien, cuando uno dice que es una locura que estrenen una película con más de doscientas copias, los "libremercadistas" dicen: "Bueno, ejem, la gente puede elegir ver otra cosa". Siguiendo con ese razonamiento, ¿por qué habría de preocuparles entonces la cuota de pantalla? En todo caso, como la cuota no es del cien por cien, "la gente puede elegir ver otra cosa". Pero los mercaderes del espectáculo saben que, como ya pudo leerse en este mismo artículo, "con el entretenimiento ocurre, además, como con las drogas: el producto crea su propia demanda". Y ellos, los mercaderes

Tal vez, pero sólo tal vez (yo no lo creo, lo discutimos en otra nota), la proliferación de notas sobre **El código Da Vinci** tenga que ver con un genuino interés de la población. Pero aun aceptando eso, ¿los lectores quieren leer cosas como "La película más esperada del año" dentro del marco del periodismo? ¿No preferirán leer cosas así en los afiches publicitarios?

de Hollywood, quieren ser la opción dominante, aplastante, dejando un mínimo para los cines nacionales y nada para el de los otros países. Quieren que no conozcamos la variedad de cine del mundo. Como dice Rosenbaum: "Como Borneman pregunta con razón, ¿cómo puede el público saber lo que quiere si no conoce las opciones? Si a alguien muriéndose de sed en el desierto se le ofrece como opción jabón líquido o betún de zapatos, ¿puede considerarse esa elección como lo que él o ella 'quiere'?". Sí, claro, dirán, se puede no ir al cine, pero, como decía Pauline Kael, "queremos ir al cine". El cine también es una sed, y la mayor parte del público no accede a la variedad que una minoría sabe dónde y cómo buscar. Para la mayoría, la oferta y las noticias sobre cine se reducen a unos pocos títulos grandotes al año. Por eso nosotros, pertrechados de tomates, se los revolamos a *El código Da Vinci* y a su estreno prepotente y omnipresente. E invitamos a todos aquellos que puedan y deban hacerlo, a crear las condiciones para que la diversidad cinematográfica sea posible. Y si hace falta ayuda, acá estamos.

■■■. La mayor parte del público necesita informarse sobre lo que hay para ver en el cine, y esa información proviene mayormente de los medios masivos. Y los medios masivos terminan diciendo más o menos esto: "Si usted quiere ir al cine, vaya a ver *El código Da Vinci*. Si tiene sed, tómese este vaso de detergente". Es más, en ocasiones da la sensación de que algunos medios dicen: "Uuuuuuuuu... (hipnosis), usted tiene sed y mejor será que se tome este detergente". Claro que la gente no es taaaaan fácil de influenciar (bueno, al menos no toda), pero con *El código Da Vinci* los medios salieron a gritar que había que ver esa película so pena de quedar afuera de "lo que hay que saber" o de "las claves de la semana". Veamos algún ejemplo.

Las notas que suelen salir a veces en los grandes medios sobre la situación del mercado cinematográfico suelen olvidarse de un actor central, con poder, con poder de decisión: de ellos mismos. El periodismo es corresponsable de que los tanques estos copen el mundo. Noticia de último momento: hay ocasiones en que la agenda de temas a tratar no parece decidirla el periodismo sino las grandes distribuidoras. Tal vez ya hayamos dicho eso, pero no está de más repetirlo. Y ahora, hagamos un pequeño recorrido por algunos contenidos de un medio local.

Buenos Aires, diario *La Nación*, 14 de mayo. Es decir, cuatro días antes del estreno de la película en cuestión. Es decir, un domingo. Es decir, el día de mayor venta de los diarios. Hay una laaaaarga nota. Volanta: "*El código Da Vinci*". Título: "Una



La lógica del producto

Acerca de los cambios en el ciclo de vida de las películas y la defensa de la diversidad. por **Agustín Campero**

En los últimos veinte años se han registrado transformaciones importantes en el ámbito internacional, entre las que se destacan la globalización financiera y de mercados, la integración e interdependencia de las economías –facilitada por la generalización de los procesos de apertura–, la liberalización del comercio, la desregulación y la aparición de nuevos paradigmas técnicos y de organización. La posibilidades brindadas por las nuevas tecnologías facilitaron, además, un aumento de la autonomía del capital respecto de la producción, de la transnacionalización de estos procesos y de la propiedad, y una disminución de los tiempos de circulación de los productos para facilitar rápidos retornos.

Algunas de las consecuencias son, en general, una demanda que se hace más volátil, mercados más segmentados, acortamiento del ciclo de vida de los productos, mayores incertidumbres y, para las empresas, se torna necesario –y las grandes empresas tienen más posibilidades de hacerlo– combinar economías de escala y de variedad. Esto provocó un aumento considerable de la presión competitiva que deben enfrentar los agentes económicos. El fenómeno de concentración se basa principalmente en el crecimiento externo mediante la absorción o compra de activos ajenos ya instalados. La expansión de los mayores grupos a escala global impone la necesidad de recurrir intensivamente al mercado de capitales (salida a la bolsa, endeudamiento, relaciones directas o indirectas con grupos financieros) y la generalización de un modelo de gestión, facilitado por las nuevas tecnologías de información y comunicación, caracterizada por la búsqueda permanente del aumento de la velocidad de rotación del capital (que se relaciona con la rapidez con la que se recuperan las inversiones), garantizando así la maximización de beneficios a corto plazo.

En el caso de las industrias de bienes culturales, tal proceso se extiende a la creación y extensión de grupos multimedia. Principalmente en Estados Unidos, Japón y, en menor medida, Europa, y con Hollywood como epicentro, se produce un fenómeno creciente de integración de las industrias multimedia que cambian el modelo del negocio del cine. Se combinan crecimiento vertical (integración en un modelo sólido y de largo plazo, ya sea por compra o por contratos, de las empresas de los distintos eslabones de la cadena de valor cinematográfica: producción, distribución, exhibición)¹ y crecimiento horizontal (economías de gama en diversificación de productos dentro de un sector), y el “crecimiento oblicuo en conglomerados” (articulación de empresas de comunicación y cultura con grupos anclados en otros diversos

sectores de la economía),² con su consecuente alejamiento de las decisiones del negocio respecto al producto y al proceso productivo al que hacen referencia (en el caso de las películas, esto se traduce a que quienes toman las decisiones más importantes no necesariamente saben de cine). De esta forma, las grandes empresas multimedia son dueñas, a la vez, de gigantescos catálogos: canciones, libros, películas, por un lado; de los canales de distribución en las diferentes ventanas de amortización, por el otro, como para el cine lo son las proyecciones en salas tradicionales, las diferentes posibilidades de TV (satelital, digital, pay per view, codificada, por cable, abierta) y el video/DVD. Esto implica una considerable modificación en el modelo de negocios cinematográfico.

Además, en la industria cinematográfica, las empresas no compiten en forma aislada sino que lo hacen a partir de fuertes relaciones de empresas de distintas características y establecidas en los distintos eslabones de la cadena de producción cinematográfica (producción, exhibición, distribución), que se articulan en una relación de empresas núcleo, proveedores y clientes que involucra un flujo de bienes y servicios en una relación estable y de largo plazo, y un intercambio y acumulación de conocimientos. Dentro de ese grupo de empresas se generan sinergias y dependencias recíprocas, disminuyen las incertidumbres ligadas a la volatilidad de la demanda y se establece un horizonte más o menos previsible de costos e ingresos. Este tipo de relaciones productivas (que en economía se las puede denominar también como “tramas”) son dominadas por empresas que ejercen su “gubernancia” imponiendo precios, pautas, tiempos e ingresos. Esto es importante porque, en las cadenas productivas, quienes ejercen la “gubernancia” facilitan las condiciones de pago, escala, etcétera, y con eso imponen barreras a la entrada de potenciales competidores.

A Hollywood la podemos considerar, además, como una red de conocimiento formada por un subconjunto de redes localizadas geográficamente. Un elemento característico de este tipo de configuraciones es la generación de un particular perfil de especialización productiva que viene asociada a (i) disminución de costos por la aglomeración geográfica de las empresas, más confianza y conocimiento entre ellas, (ii) rendimientos crecientes a escala y economías de variedad, y (iii) una institucionalidad adecuada que representa a todos los agentes económicos³ (como lo es la MPAA, que engloba a los estudios más importantes)⁴. Más allá del tamaño que hoy tienen sus grandes empresas, el trayecto de especialización que tiene dicha región en la producción de productos cinematográficos, de cerca de cien años, es una de las explicacio-

nes de por qué es la región cinematográfica más competitiva del mundo. Responde a un patrón de especialización.

Cabría decir que cuando hablamos de mercado, no lo hacemos con la idea que de él se tiene con relación a que es dominado por una ley de la oferta y demanda que establece una combinación ideal de precios y cantidades. Dicho mercado rara vez existe. La mano invisible de Adam Smith suele ser, en el mejor de los casos, una mano evanescente que procura acomodar los precios y las cantidades previstas por actores económicos dominantes, en su infatigable tarea de reducir la incertidumbre y hacer más previsible los resultados de las inversiones y del aumento de sus respectivas tasas de ganancia. En el mercado cinematográfico en particular, la mano invisible muta a un muñón tosco pero tan efectivo como programado, continuo, insistente y previsible. Los precios están fijos (relativamente muy altos, con relación a otras épocas), las cantidades –si hablamos del concepto tradicional de películas vistas en pantallas cinematográficas– son cada vez más exiguas y las posibilidades de elección entre distintas alternativas (y cuando decimos distintas, hacemos referencia a películas que no se parezcan entre sí) son prácticamente nulas.

Es que, hoy en día, la gama de posibilidades de elección de alternativas para elegir es extremadamente reducida, fenómeno que se acrecienta en el tiempo y el espacio: cada vez se pueden ver menos películas, y quienes viven lejos de los grandes conglomerados urbanos del mundo directamente no tienen opciones, en aquellos pocos casos de ciudades que gozan de tener al menos una sala de cine. El público es cautivo de experiencias cada vez menos intensas y más repetitivas, ya que otro rasgo que caracteriza la situación actual es que las películas son idénticas entre sí y nunca hubo, como hasta la actualidad, tantas mega precuelas y secuelas. Esto es así como resultado de que en los últimos años las grandes empresas dominantes e integradas en el mercado cinematográfico impusieron, para sus productos más característicos, la siguiente táctica intensiva de exhibición: las películas se deben estrenar, a la vez, con la mayor cantidad posible de copias, para ser exhibidas en la mayor cantidad posible de salas, bajo la modalidad del “film acontecimiento”, que garantice la rápida salida a otros soportes (TV, DVD) y que eventualmente neutralice económicamente el ya pobre efecto de los anticuerpos generados por el boca a boca, la crítica o el –cada vez más importante económicamente– despliegue de las reproducciones pirata que a un costo marginal nulo posibilitan las nuevas tecnologías.

Esta relación (cantidad de copias de una película –variable– sobre cantidad de pantallas –fija–) es el componente central de una

imaginaria fórmula que tiene como condimento principal el marketing y la publicidad, y que en su extremo más radicalizado concibe a las películas como una excusa poco relevante respecto de los modos de conservación de los porcentajes de entradas conquistados. De esta forma se busca disminuir la incertidumbre y el riesgo inmanentes al mercado cinematográfico, siendo algunas de sus características: alto riesgo de que gigantescas inversiones den ganancias, como consecuencia de lo intrínsecamente aleatorio del valor de uso simbólico de las películas; la necesidad de renovación constante, a diferencia de otros productos industriales que requieren una obligada estandarización –como, por ejemplo, una gaseosa o un auto (aunque ahora lo están logrando, porque todas las películas salen del mismo molde y a partir de la misma fórmula)–; una estructura de producción particular, caracterizada por los elevados costos fijos –la infraestructura de los estudios mega gigantes– y costos marginales de reproducción casi nulos (copiar un DVD no cuesta casi nada). Una presencia intensiva, consecuencia de lo anterior, de las economías de escala (mientras más grande el mercado en el que se opera, más ahorros y beneficios relativos respecto a sus costos fijos) que impulsan espontánea y continuamente hacia la concentración nacional e internacional, para lograr justamente empresas con la capacidad financiera lo suficientemente grande como para conquistar los mercados gigantescos.⁵

Por estas características del mercado, y por la necesidad que impone la modalidad del “film acontecimiento”, las películas están muy sometidas a la aplicación intensiva de las técnicas de marketing y publicidad, pensadas no sólo para su aparición en cine sino sobre todo en sus modalidades DVD y TV, donde más fuertemente se recuperan las inversiones. Otra de las consecuencias, además de que todas las películas se parecen y de que no hay alternativas para elegir, se encuentra en la asfixia de las producciones no hollywoodenses y de bajo presupuesto, que para competir en forma tradicional (es decir, procurando estrenar en las mismas salas en las que se estrenan los “tanques”) se ven obligadas a seguir su misma dinámica temporal. El acortamiento general del ciclo de vida de los productos tiene para ellas una creciente dificultad para recuperar los costos económicos de su realización, con importantes consecuencias sobre las inversiones que las hacen posibles.

Como el factor que menos se puede controlar es la respuesta del público, para superar el imprevisible comportamiento de la demanda las estabilidades del producto se buscan tanto en la repetición de tipos de experiencia cinematográfica a través de la imitación temática, la estandarización del lenguaje, el calco de notables éxitos de

Para esta política del “film acontecimiento”, el control de la distribución es estratégico, porque sólo a partir de su dominio se puede garantizar la invasión de las pantallas. El dominio de la distribución se ve facilitado por la concentración en las cadenas de multisalas. De esta forma, se satura el mercado y se ahoga la competencia. De las diez principales distribuidoras de Estados Unidos, nueve pertenecen o son subsidiarias de los grandes estudios.

venta en otros bienes culturales –facilitadas por la citada integración multimedia y la consecuente propiedad de canciones, libros, películas–, como también, y sobre todo, a través de la invasión masiva y vertiginosa a las pantallas. Este comportamiento por parte de la oferta crea también las condiciones de consumo que cautivan la capacidad de elección de la demanda.

La política del “film acontecimiento” viene dada por necesidades económicas, por el constante incremento de costos para realizar films competitivos cada vez a mayor escala. Esto está ligado a la ampliación de mercados, la creación de mercados relacionados, el intento de mayor flexibilidad y de capacidad de penetración en todas las franjas de consumo (a partir de los otros soportes en los cuales aparecerá luego la película, y por lo cual tienen que convertirse en DVD rápidamente) y, particularmente, la constante búsqueda de reducción de los tiempos de comercialización y de economización sobre la logística, facilitada por las nuevas tecnologías y la globalización comercial.

Para esta política del “film acontecimiento”, el control de la distribución es estratégico, porque sólo a partir de su dominio se puede garantizar la invasión de las pantallas. El dominio de la distribución se ve facilitado por la concentración en las cadenas de multisalas. De esta forma, se satura el mercado y se ahoga la competencia. De las diez principales distribuidoras de Estados Unidos, nueve pertenecen o son subsidiarias de los grandes estudios.

Esto trae aparejado, por otra parte, un mayor condicionamiento a mediano plazo de los gustos de los consumidores, y un daño irreparable a la reproducción de las creaciones locales que no responden a la lógica dominante. Se margina a un número creciente de géneros, formatos y tipos de productos para un público a priori no mayoritario, estandarizando progresivamente la oferta de películas sobre la regla del denominador común. Por otra parte, la concentración de la exhibición en las multisalas permite la administración a bajo costo de datos sobre comportamientos del consumo, lo que contribuye a “optimizar” la oferta respecto a esas estadísticas. Esos datos, y los que surgen de otros recursos del marketing, aportan al incesante desfile de fórmulas calcadas en lo que hoy se han convertido las pantallas. Para las grandes distribuidoras, las rutinas de operación son muy repetitivas, y la transmisión relativa a la variable “producto” es, en sí misma, siempre igual.

Por otra parte, los “films acontecimiento” no muchas veces recuperan su inversión en las pantallas de cine, sino que lo hacen cuando son vendidos en otros soportes. De todas formas, aquellas películas que sí recuperan los costos, lo hacen de tal

forma que compensan las otras pérdidas. Después salen sus libros, discos, juguetes, ropa y parques temáticos. O, antes, son pensados para colarse al éxito de best-sellers, videojuegos populares, programas de TV exitosos, o son el reciclaje de películas "viejas".

En la Argentina, esta realidad arroja los siguientes números. Sobre datos de 2004,⁶ se concluye que la concentración geográfica del público es muy elevada; el 52% de los espectadores se concentraron en Capital Federal y Gran Buenos Aires, mientras que los distritos más relevantes (el resto de la provincia de Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe) acumularon al 32% de los espectadores. La recaudación por zona geográfica mostró una concentración todavía mayor: Capital Federal y Gran Buenos Aires representaron más del 58% de la recaudación. En lo que se refiere a la distribución de los espectadores por origen de la producción, en la Argentina se destaca una elevadísima concentración, ya que casi el 75% de los espectadores optaron por películas de origen estadounidense, mientras que el 13% eligieron ver películas argentinas. Respecto a la recaudación, esta diferencia se intensifica, ya que a pesar de que las películas argentinas constituyen el 20% de los estrenos (las películas norteamericanas representan el 41% de los estrenos), representan sólo el 12,5% de la recaudación.

En cuanto a la exhibición de películas, el grado de concentración se revela en los siguientes datos: el 65% de los espectadores son captados por las grandes cadenas internacionales, mientras que su recaudación supera el 70% del total. Cabría agregar que estas cadenas cuentan con tan sólo el 45% de las salas del país, pero se concentran en los grandes conglomerados urbanos. Los cines independientes cuentan con más del 30% de las salas y captan el 14% de los espectadores. En cuanto al otro componente de la cadena cinematográfica, se evidencia que las distribuidoras extranjeras representan cerca del 85% de los espectadores y de la recaudación total. Si bien seis de cada diez estrenos son distribuidos por empresas nacionales, las distribuidoras extranjeras vuelcan al mercado casi el triple de copias que las argentinas, lo que explica el elevado porcentaje de espectadores y recaudación.

Es decir, en la Argentina los tres eslabones de la cadena (producción, distribución y exhibición) se encuentran altamente extranjerizados, con su consecuencia en el consumo. Esta extranjerización en cada uno de los eslabones está asociada, ya que el tipo de distribuidor está ligado a la producción y es fácil encontrar relación entre el origen de la distribuidora y las salas de proyección.

En cuanto al resto del mundo, se podrían agregar los siguientes datos: las *majors* controlan el 85% del mercado cinematográfico

mundial. Estados Unidos es el mayor exportador de cine, y su balanza comercial cinematográfica es positiva en 8,5 mil millones de dólares,⁷ y se estima que concentra el 80% de los ingresos mundiales en cine y gasta en promedio más de 14 millones de dólares por película.

En la Argentina, esta metamorfosis sufrida por el mercado cinematográfico se corresponde con su metamorfosis social. Antes el cine era más barato e infinitamente más popular. También, más democrático, geográficamente hablando. Hoy el cine no deja de formar parte de la sociedad excluyente. Algunos pocos tienen un cine cerca. Muy pocos pueden acceder a pagar la entrada de una multisala. Muchísimos menos son quienes siquiera se enteran de la existencia de un festival. Ver cine en televisión es otra cosa, no es cine. Supongamos que para mucha gente sea lo mismo. Igualmente, no deja de ser excluyente, ya sea por condiciones de exhibición, pero también porque el acceso al cable no es para nada democrático. Ni hablar de los canales premium. En este marco, para muchos la única posibilidad de acceder a un estreno más o menos reciente es mediante una copia "trucha".

Ante la abrumadora realidad de los datos, lo único que no se puede hacer es naturalizar el proceso. Hoy se disputan los recursos de poder del futuro. El mercado cinematográfico es el resultado dinámico de una construcción social en la que constantemente se producen peleas de conquista y preservación de la torta de entradas vendidas e ingresos por otros rubros, la defensa de las pantallas, y la estandarización y previsibilidad de los resultados de las inversiones. Frente a esto, hace falta política. Y la capacidad de regulación del Estado es altísima. Los instrumentos estatales se basan principalmente en las regulaciones destinadas a proteger las producciones nacionales y la diversidad de origen y de lenguaje de los films, pero también en el financiamiento para las producciones locales, sobre todo aquellas que no responden a la misma lógica comercial. Esto debería incluir no sólo el respeto de la cuota pantalla que surge de la actual aplicación de la ley 17.741, sino introducir modificaciones para facilitar el financiamiento a la producción de óperas primas –películas que no respondan al mismo modelo de producción industrial tradicional–, el control sobre la cantidad máxima de copias que puede tener un estreno internacional a la vez y la democratización geográfica de las exhibiciones. El estrangulamiento a la diversidad es la muerte del futuro cinematográfico. Mientras el Honorable Senado de la Nación se dedique a discutir si la condición de financiamiento es que aparezca la bandera argentina, estaremos irremediablemente perdidos. **[A]**

1 En Hollywood, la integración vertical en la industria cinematográfica vuelve a crecer a partir de la era Reagan, cuando la División Antitrust del Departamento de Justicia norteamericano –antes severamente rígida– flexibilizó sus políticas. Ya hacia principios de los 90, las *majors* eran las dueñas del 10% de las salas estadounidenses.

2 BUSTAMANTE, E.: "Las industrias culturales, entre dos siglos", en BUSTAMANTE, E. (coord.), *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*, Gedisa, Barcelona, 2002.

3 ROBERT, V. y G. YOGUEL: *Redes de conocimiento y cine*, proyecto en preparación, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2006.

4 MPAA (Motion Picture Association of America): los productores independientes se nuclean en la AFMA (American Film Marketing Association). Cada una estrena aproximadamente 200 películas al año, pero los miembros de la MPAA gastan más en una proporción de once a uno. Datos de 2001, Departamento de Comercio de Estados Unidos. Citado en MILLER, T. N. GOVIL, J. MC. MURRIA y R. MAXWELL: *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2005.

5 BUSTAMANTE, E.: *op. cit.*

6 ROBERT, V. y G. YOGUEL: *op. cit.*, sobre datos del SICA (www.sicacine.com.ar).

7 Informe de la MPAA, año 2000. Citado en ÁLVAREZ MONZONCILLO, J. M., "Cine: riesgos y oportunidades se equilibran ante el cambio digital", en BUSTAMANTE, E. (coord.), *op. cit.*

La justa deportiva sin igual

Tenemos que hablar de dos clases de cosas que se proyectan en los cines: películas y rellenos. En la prehistoria, siempre había películas (malas o buenas). Ahora no: el cine dominante es más una cuestión de ingeniería económica que de otra cosa. **por Leonardo M. D'Espósito**

Lo que aquí se pretende es demostrar con datos el asunto. Aunque sé que no todos cuentan con internet, les pido que tomen como dato base la lista de las películas más taquilleras de la historia (en el ámbito mundial) de IMDb. Los datos son de las productoras, y las cantidades no se miden en espectadores sino en dinero. Esto arroja bastantes distorsiones. La única película de la década del 30 en la lista es *Lo que el viento se llevó*, casi a mitad de tabla. Pero en una época donde la entrada cinematográfica costaba entre 15 y 25 centavos de dólar en Estados Unidos, y menos, en general, en el resto del mundo. Por eso es que se la puede seguir considerando la película más vista de la historia. *Titanic*, la primera, que embolsó más de 1.800 millones, en realidad tuvo muchos menos espectadores, dado que la entrada promedio en todo el mundo era de 7 u 8 dólares. Después hay rarezas: figura un film de los 40 (*Bambi*) y dos de los 60 (*La noche de las narices frías* y *El libro de la selva*). Es decir, tres largos de Disney "para chicos", lo que implica una gran cantidad de entradas vendidas porque casi nunca los niños fueron solos al cine. Además, estos films han tenido repetidos reestrenos a través de las décadas, lo que les fue sumando millones en montos actualizados. Es raro que no figure *La novicia rebelde*, también un film con muchos reestrenos, pero seguramente tiene que ver con

que, de los 70 en adelante, el musical sufrió un eclipse y un enorme desprecio por parte del público internacional. En la lista, sólo figuran *Grease* (que sí es un musical) y *Fiebre de sábado por la noche*, que difícilmente pueda considerarse del todo dentro del género. Pero la razón principal para la ausencia de *La novicia...* es que pasó a la televisión antes de una década después de su estreno y ya nadie la puso en pantalla grande en Estados Unidos. Los mercados externos en los 70 no eran tan importantes como hoy y por la distorsión en el precio de las entradas (*Tiburón* tardó un año en estrenarse en Argentina porque los distribuidores querían que la entrada costase un dólar) sumó bastante poco después. Los films de Disney nunca pasaron por televisión abierta y sólo en el último lustro se comenzaron a ver en cable (en principio, además, bajo sistema premium). Esto explica algunas de las distorsiones.

Pero no todas. La mayor de ellas es qué clase de "contenidos" tienen estas películas. Si en los 70 un tercio de las películas más taquilleras (siempre según esta lista) eran exclusivamente para adultos (*El Padrino*, *El exorcista*, etcétera), en los 80 el porcentaje pasó al 15%, en los 90 a menos del 4% y, con media década de los años cero, la tendencia es a bajar esa marca.

Esto nos lleva al meollo de este artículo: cómo se venden las películas. El éxito de *El Código Da Vinci*, anterior a la prime-

ra proyección privada del film, es un signo claro. Se trata de una película que no era necesario filmar: así como hay "novelizaciones" de películas de éxito (incluso novelización de una película basada en una novela previa), *El Código...* es una "filmización" de una novela de éxito. Es decir, el último eslabón de producto derivado en una cadena de comercialización. No hay ninguna necesidad de que el film sea bueno, así como no hay necesidad de que un muñequito de *Star Wars* sea de buena calidad, porque sencillamente es un accesorio al evento central. De allí a que el cine de Hollywood, hoy dominante, se haya vuelto más parecido a un campeonato deportivo donde cada film suma puntos (millones de dólares) y eso determina su valor estético. El cine como arte es ajeno a todo esto, aunque es obvio que en medio de las operaciones comerciales hay artistas serios que, incluso dentro de un sistema cada vez más perverso, hacen verdadero cine. Spielberg y Burton son dos casos; hay más. En la revista tratamos de abstraernos del fenómeno cuando hablamos de cine. Por eso es que, en lo que resta del artículo, no me voy a referir a la calidad de las películas sino a cómo llegaron a ser el éxito que fueron. Veamos una trayectoria posible.

La novicia rebelde

Diseñada como producto familiar, tenía como base una historia "optimista" y real,

incluía niños cantores, una cantante andrógina, romance sin sexo y un estilo que recordaba al cine de Disney, pero sin dibujos. Ni siquiera contaba con la fantasía desahogada del musical de la Metro, lo que la hacía más aceptable. Y era cristiano, rubio e inofensivo. Vuelto a ver, el film es falso de la primera a la última imagen, pero funcionó extraordinariamente bien y se vendió con enorme precisión. Es un verdadero producto de diseño.

El Padrino

En los 70 algo había cambiado, definitivamente. *El Padrino* es un film faro, pero está construido alrededor de un best-seller de enorme éxito y filmado como *Lo que el viento se llevó*. De todas maneras, es una de esas películas que no necesitó de "apoyo externo", salvo la fama del libro, para ser exitoso.

El exorcista

Pero algo que sí enseñó *El Padrino* fue que la explicitud en cuanto a la violencia podía ser ampliamente tolerada por el público masivo. *El exorcista* es la primera película de terror no construida como menor sino como un "evento importante". En primer lugar, se basaba en una novela a su vez basada en un hecho real. Su autor, William Peter Blatty, se encargó de comentar en todas partes que era algo más que literatura escapista. El director, William Friedkin, era un ganador del Oscar. Su actriz principal, Ellen Burstyn, una de las estrellas más importantes de ese momento (y ganadora del Oscar por *Alicia ya no vive aquí*). Detrás estaba la Iglesia Católica ayudando a la realización "fidedigna" de la película. Es decir: un aparato extracinetográfico que, sumado a las noticias de desmayos y vómitos en las funciones, hicieron del film un éxito enorme. Los géneros populares pasaban a ser "culturalmente válidos" y había una fórmula para reciclarlos.

Tiburón

Sin *El exorcista* no hubiera habido *Tiburón*. Otra adaptación de best-seller: la idea era darle al espectador lo que ya conocía, de modo de tener una base de fans (concepto actualmente empleado a la hora de analizar las posibilidades de un film y que es tan vieja como Hollywood). Spielberg creó una película doble: primero un film de suspenso hitchcockiano a la manera de *Los pájaros*, después un film de aventuras en el mar muy inspirado en *Moby Dick*. Pero lo que llevó gente a las salas no fue su calidad cinematográfica sino la paranoia creada ex profeso. Hasta hoy se repite que "la gente no quería ir a la playa por miedo a los tiburones" (falso). Esa clase de noticias dio vueltas al planeta y generó una enorme ansiedad por ver "eso". En el



fondo, *Tiburón* es un homenaje a la clase B y carece de "temas importantes y contemporáneos", pero la prensa creó un tema "importante y contemporáneo" alrededor del film: la posibilidad de que a uno lo *manye* un escualo en Santa Teresita. A tal punto llegó la histeria que en Argentina, se dijo, subieron el precio de las entradas para poder estrenarla. La otra cosa importante es que el film, más allá de un poco de sangre y gritos, no tiene prácticamente nada que no pudiese ver un chico de diez años. Es nada más que un buen thriller de aventuras bastante simple. Genial, maravilloso, superlativo, puro disfrute, pero eso nomás. Lo que lo hizo "importante" fue la prensa.

La Guerra de las Galaxias

La madre del borrego, digamos. El film es una actualización del serial de los 30 y 40, un juego de aventuras, con personajes de historieta, pero en un marco "realista" que hacía que cada artefacto fuera creíble. Pero lo más importante de la película es que se dirigía a todo público. No hay nada en ella que deje fuera por edad o experiencia a alguien; de hecho, es más un film infantil que un film adulto, y en ello radica su éxito. Hizo tres cosas: convenció a Hollywood de que el espectáculo de alta tecnología era rentable y se debía invertir en desarrollarla, que el público con más tiempo y ganas de ir al cine era el de los adolescentes y niños, y que con la marca instalada se podía vender cualquier cosa. Es instructivo ver que, a partir de este film, las películas de ciencia ficción comenzaron a dejar de lado toda agresividad (*Encuentros cercanos del tercer tipo* es del mismo año, 1977) con los E.T. buenos (*E.T.* es producto de esto mismo, amén de ser un cuento de hadas). Además de haber sido una película carísima para su época (12 millones de dólares, con un presupuesto que se pasó de los 7 millones iniciales), creó la idea de que "gastar más lleva a recaudar más", aunque para eso había que tener base y marca. Al año siguiente se estrenó *Superman*, que fue la película más cara de la historia en su momento y recuperó la inversión (y hubiera sido imposible sin *Star Wars*).

Los 80 en general y algo de los 90

Los grandes éxitos de taquilla se dividen en dos vertientes. Los que trabajaban sobre una marca instalada y eran multitar-get (todas las producciones de Spielberg -notablemente *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*- y algunas de sus películas como director, notablemente *la Indiana Jones*) y las que, al no serlo, necesitaban contar también con una base de espectadores notable. Es decir, los años de Adrian Lyne. Más allá de sus batacazos un poco raros como *Flashdance* y *Nueve semanas y media*,

SOBRE CÓMO SE FABRICARON ALGUNOS ÉXITOS

la que importa aquí es *Atracción fatal*. Los medios hablaron hasta el cansancio de la infidelidad, del miedo, de la familia (siendo como es uno de los films más ñoños al respecto, más que *Kramer vs. Kramer*, por ejemplo) y generaron un culto con el conejito a la cacerola (¿y para qué otra cosa sirve un conejo, caramba?). Lyne después hizo el mismo agosto con una película todavía peor, pero ya en los 90:

Propuesta indecente. Para esa época, no hubo programa de TV que no preguntara a la gente si "no dejaría a su pareja pasar una noche con otro (léase "coger") por un millón de dólares". La película es un ejemplo de un film destrozado por la crítica universal que se vuelve un éxito por ser "ilustración de un problema" y dar de qué hablar en el café. *Atracción fatal* y *Propuesta indecente* crearon una división: los films "discutibles" son para adultos; los indiscutibles, para chicos. Los primeros incluso ni siquiera tenían que ser películas. Los segundos tenían, de alguna manera, un público cautivo.

Batman

La cosa se complica: si ya tenían conquistados a los chicos, había que recordar que ninguna franquicia dura para siempre (si no, miren las continuaciones de *La historia sin fin*). Cada tanto hay que meter una nueva, o renovarla. *Batman* acaparó titulares de diarios y revistas —la prensa, cada vez más absorbida por las productoras y los pools de entretenimiento— desde su rodaje, que no fue un lecho de rosas. Después, su costo. Y después, el merchandising, planeado desde el principio. *Batman* vendió su banda de sonido (en realidad, el disco de Prince) y tuvo una movida publicitaria pocas veces vista. Que la película sea buena, es casi una casualidad: lo importante es el grado de saturación publicitaria y extracine-matográfica que se generó para convertirla en un éxito.

Día de la Independencia

Uno podría mencionar como éxito de los 90 a *Jurassic Park*, por ejemplo. Pero sería hacer trampa, porque es una buena película que se ganó a su público por derecho. En cambio, *Día de la Independencia* es un canto al solipsismo. Bastó que alguien dijera "es la película más taquillera de la historia y revientan de manera realista Nueva York", que nuestros correveidiles lo copiaran, etcétera, para que esta nada (tiene una primera media hora correcta y una hora y media escandalosamente vacía) fuera un éxito. Es raro, porque el merchandising diseñado para este tanque nunca se vendió bien y el "índice de satisfacción" del consumidor fue bajísimo. Pero sin dudas fue una de las grandes películas-evento (como *Armageddon*, cuya première para famosos pasó Canal 13 un

Atracción fatal y Propuesta indecente crearon una división: los films "discutibles" son para adultos; los indiscutibles, para chicos. Los primeros incluso ni siquiera tenían que ser películas. Los segundos tenían, de alguna manera, un público cautivo.

sábado a la noche desde Puerto Madero, sí, eso es el menemismo, no lo olviden). *Día...* es de las que transformaron el cine en aburrido deporte de alta competencia.

La vida es bella

Este es el gran caso de un film que nunca importó si era bueno o malo, dado que los medios, necesitados de agenda, se hicieron cómplices de los distribuidores (para este momento, el periodismo ya se había transformado en negocio, pura venta de novedades). La pregunta era: ¿se puede hacer una comedia con el Holocausto? El film es malo pero, dado esto, "importante". Para colmo de males, es un film "extranjero", es decir, no estadounidense (aunque lo produjo y lo recortó Miramax), lo que a los intelectuales que nunca se acercan al cine les permitía hablar como si se tratase de una obra de arte. Con la película desplazada del centro del debate, se convirtió en un "evento", algo de lo que cualquiera "debía" participar. Cada vez más, la película era lo de menos.

Habría que mencionar más "films-evento": *Titanic* lo fue (pero el film fue construyendo su éxito de a poco y por la propia fuerza de su calidad). La saga de *El Señor de los Anillos* (aunque en este caso la prensa tuvo poco que hacer) y, especialmente, el elefante doble de las continuaciones de *Matrix* fue también de esta clase de operaciones, donde el evento pasaba porque el film se estrenaba "a la misma hora en todo el mundo" (¿y qué me importa verla al mismo tiempo que un australiano?). En 2004 tuvimos *La Pasión de Cristo* (que fueron a ver los que no van al cine, es decir, los cristianos religiosos "como en misa") y *Fahrenheit 9/11* ("porque le pegaba a Bush", caso análogo de chantaje al de *La vida es bella*). Cierto es que el film de Gibson es, por lo menos, una película que vale la pena conocer por su grado de locura. Pero ahora sumemos: films inofensivos para el público general (hablo de edades); una controversia artificial; una base de fans fuerte; la curiosidad creada por los medios respecto del "tema" sin necesidad de ver la película. ¿Les suena? La consagración de todo esto es *El código Da Vinci*, una no-película. Por eso es que hoy Hollywood es casi un negocio sin riesgo, y por eso también se gasta muchísimo en marketing global. La idea es que una película recupere rápidamente su inversión sin ofender a nadie (o a una mayoría tan ridícula —los católicos que se ofenden por *El código...*— que lo único que hacen es crear motivos para verla). Y para ello ya no la calidad sino la necesidad de una película, es lo de menos. Los films se hacen solos, siguiendo reglas simples. Y en lugar de crear recuerdos y emociones, causan cefaleas y sobresaltos. [A]



¡Viven!

por Juan Pablo Martínez



Rescate en la Antártida

Eight Below

Estados Unidos,
2006, 120'

DIRECCIÓN

Frank Marshall

PRODUCCIÓN

Patrick Crowley, Doug Davison, David Hoberman

GUIÓN

Dave DiGilio, basado en el guión del film *Nankyoku*

Monogatari

de Toshiro Ishido, Koreyoshi Kurahara, Tatsuo Nogami y Kan Saji

FOTOGRAFÍA

Don Burgess

MÚSICA

Mark Isham

MONTAJE

Christopher Rouse

INTÉRPRETES

Paul Walker, Moon Bloodgood, Jason Biggs, Gerard Plunkett, Bruce Greenwood.

El coproductor de muchas películas de Spielberg vuelve a dirigir a once años de su último film, *Congo*. Habiendo realizado sólo cuatro en dieciséis años, debemos estar ante uno de los directores mainstream menos prolíficos de la historia. Es una lástima, porque teniendo en cuenta la calidad de las películas que hizo, si filmara más seguido el mainstream sería algo más digerible. Marshall es un gran narrador clásico. Como el de Joe Johnston, su cine consiste en el arte de narrar historias maravillosas, y al igual que Johnston, lo hace muy bien. Y esto es porque no recarga las tintas, no se pone en sensiblero, deja que la emoción llegue sin ningún tipo de manipulación. Marshall suele ir directo a la aventura, no se detiene en detalles nimios.

Los parecidos entre *Rescate en la Antártida* y su excelente *Viven* no son pocos. Ambas son historias de supervivencia en el medio del frío, la nieve y la nada, aunque en lugar de rugbiers uruguayos aquí los protagonistas son seis perros siberianos y dos malamutes (una raza de perros de Alaska). En realidad, el protagonista aquí debería ser Paul Walker, quien interpreta al guía que hace todo lo posible para rescatar a sus perritos, que tuvo que dejar a la intemperie cuando en el medio de una tormenta de nieve no le permitieron regresar a la base a buscarlos. Pero Marshall es un tipo inteligente y sabe que esa historia ya se contó miles de veces, y hace lo posible para dejar el rescate en segundo plano y meterse de lleno en la supervivencia, que es muchísimo más apasionante. Lo que puede verse como una falencia narrativa –el hecho de que los personajes humanos no estaban del todo bien desarrollados– con el tiempo se revela como poco importante, porque aquí lo que importan son los perros, no los humanos.

Ver el logo de la Disney en el comienzo de un film como *Rescate en la Antártida* crea una increíble sensación de extrañeza. Porque aquí no estamos ante el típico film Disney con actores dirigido casi exclusivamente al público infantil pero que trata a dicho público de estúpido. Los films Disney de acción en vivo con los que más se empatía esta película son *El viaje de Natty Gann*, de Jeremy

Kagan, y *Colmillo blanco*, del muy irregular Randal Kleiser, donde –casualmente o no– los perros siberianos (en el caso de *Natty Gann*, vendría a ser un lobo, pero son “casi lo mismo”) juegan un papel importantísimo. Pero aparte de los canes en cuestión, lo que une a estas películas es que no por ser de la Disney se autoimponen límites auto-perniciosos. Son films de aventuras hechos y derechos, donde los protagonistas viven todo el tiempo situaciones de riesgo que son mostradas sin la autocensura del “no, los nenes se van a re asustar con esto”. El mejor momento de *Rescate en la Antártida* es aquel en el que los hambrientos perros encuentran el cadáver de una ballena y empiezan a comer de él. Los vemos arrancarle la piel a la ballena lo más campantes cuando de repente, en una escena que parecería salida de una película de terror, de adentro de la ballena sale una foca leopardo y se manda un alarido escalofriante que también parecería provenir de un film de terror. Lo que sigue es una bastante sangrienta pelea entre los perros y la foca. Esta secuencia, que resulta fuerte para cualquiera, tenga cinco o cincuenta años, sería inadmisibles en cualquier otro film de la pacata Disney –a pesar de que uno pone Animal Planet y ve cosas mucho más “salvajes”–, pero Marshall se salió con la suya y metió este fragmento que parece una cruce entre las escenas de canibalismo de *Viven* –aunque sin el canibalismo, porque, bueno, una ballena no es un perro– y los aterradores ataques de arañas de *Aracnofobia*.

Ya que en su mayor parte carece de diálogos –porque otra de las razones por las que este es un film Disney atípico es que aquí los animales no hablan– Marshall debió trabajar principalmente con la imagen y la puesta en escena. *Rescate en la Antártida* hace un excelente uso del formato scope, con imponentes imágenes de la inmensidad de la Antártida, pero donde más se destaca la película es en la “dirección de perros”. Marshall se encargó de darle una identidad distinta a cada uno de los perros, porque entiende perfectamente que si se hace un film de aventuras, se debe lograr una gran empatía entre el público y los personajes. Y lo logró, ya que uno termina preocupándose por el destino de cada uno de estos nobles bichos. **[A]**

Living with war

⊕ A favor por **Gustavo Noriega**



El señor de la guerra

Lord of War

Estados Unidos, 2005.
122'

DIRECCIÓN

Andrew Niccol

FOTOGRAFÍA

Amir M. Mokri

MONTAJE

Zach Staenberg

INTÉRPRETES

Nicolas Cage, Bridget Moynahan, Jared Leto, Shake Tukhmanyany.

El título *El señor de la guerra* traduce literalmente el original, *The Lord of War*. Pero no puede reproducir su errónea gramática: como Yuri (el traficante de armas interpretado por Nicolas Cage) le explica un par de veces a un dictador africano, la forma correcta en inglés es "Warlord" (anteriormente le había explicado que "baño de sangre" se decía "bloodbath" y no "bath of blood").

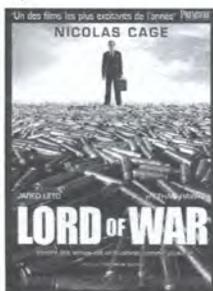
Que una película tenga un error gramatical en el título puede provenir de una ignorancia generalizada que finalmente se acepta o de una decisión explícita de los realizadores, como en este caso. Lo que se está anunciando aquí es que la película que se va a ver es incorrecta, que va contra las normas. El director refuerza rápidamente esa idea rompiendo varias reglas estéticas: la voz en off es excesiva y redundante respecto de la imagen, y una conversación sostenida por Yuri y su hermano está filmada con varios saltos de eje (una infracción estética que el cine clásico repudia especialmente). Por supuesto que Andrew Niccol, guionista de *La terminal*, *The Truman Show* y *Gattaca* (la cual también dirige), leyó la página 3 del Manual de Cosas Que No Se Deben Hacer, ese que usan algunos críticos para tomarles examen a las películas. Si su película muestra esos "errores", es porque están puestos adrede.

Esas anomalías estéticas están acompañadas por la trama y la presentación de los personajes. Como bien

señala Nazareno en la columna aquí al lado, la película recuerda en su recorrido globalizado a *El jardineiro fiel*, sólo que sin su hipocresía autocomplaciente. Con ironía y mucha gracia recorremos el Tercer Mundo sin el embellecimiento que suele prodigarle el progresismo fofo. La escena en la que un avión es abandonado en una ruta de un país africano para ser desmantelado en una noche por la población es una de las más originales y graciosas que se pueden haber visto este año. Se ven también sin renunciar a la gracia y la ironía imágenes contundentes, como el fusilamiento de palestinos en El Líbano, y hasta proezas estéticas como la de la presentación, que sigue el recorrido de una bala desde su origen en la fábrica hasta su impacto en la frente de un jovencito africano.

El traficante de armas, una figura tradicionalmente estigmatizada, está mostrado de una forma irresistiblemente simpática en una interpretación lograda y contenida de Nicolas Cage. No se trata de un demonio suelto, actuando según una lógica diferente de la del resto de las personas, sino más bien de la representación de la quintaesencia del capitalismo. Como el Tony Montana de *Scarface*, su vertiginoso ascenso en el mundo de la ilegalidad refleja como un espejo sin manchas el de tantos impecables hombres de negocios en los 80. Por otra parte, como sucede en las mejores películas, algunas circunstancias históricas se revelan ante los ojos del espectador sin dejar de formar parte de la historia individual del protagonista principal. Así nos enteramos que la disolución del Imperio Soviético, a fines de la década del 80, fue la oportunidad de oro para los traficantes de armas: millones de tanques, fusiles Kalashnikovs, lanzamisiles y varios etcéteras, destinados a una guerra que nunca sucedió, quedaban en manos de un ejército desmoralizado y corrupto, sin Estado que controle, poniéndose a disposición del mejor postor. El cierre de la película corona la idea de que no se trata del comportamiento aislado de un inadaptado social sino de que la lógica comercial del traficante está tan inscrita en el ADN de la época que el máximo representante de ese negocio no es otro que el presidente de Estados Unidos. Como dice Jonathan Rosenbaum: "No es que sea una idea nueva pero uno no espera escucharla en una película comercial norteamericana".

De esa manera, vemos que la irreverencia de *El señor de la guerra* se ve coronada por la máxima de las virtudes en los tiempos que corren: la película llama a las cosas por su nombre. En estos días el ya veterano cantante Neil Young sacó un disco grabado con furia y violencia en apenas tres días. El título es *Living with War* y todas sus letras hablan sin ningún tipo de metáforas de la ordalía que significa vivir bajo un gobierno de ultraconservadores patrioterros y fundamentalistas religiosos como el de la pandilla de George W. Bush. Tan directo es que una de las mejores canciones se titula "Let's Impeach the President", es decir, el directo pedido de una acusación legal, una consigna directa de agitprop más que una estrofa de una canción. Puedo imaginar las críticas al disco: su falta de sutileza, su renuncia explícita a la poesía, a las formas intermedias de la representación. Pero justamente, en tiempos como este, algunas reglas de cortesía deben ser evitadas. *El señor de la guerra* comparte ese espíritu directo y provocador. Es hora de tirar tomatazos. **[A]**



Provócame

⊕ Otra a favor por Nazareno Brega



“ Nunca le vendí armas a Osama. No por razones morales, sino porque sus cheques siempre rebotaban”, dice Yuri, a través de la verborragia de Nicolas Cage, y se define en dos oraciones cortas. No tanto por explicitar su carácter amoral ni por describir su profesión –también dirá: “Les vendo armas a todos los ejércitos menos al de Salvación”–, sino porque esa frase lo demuestra un provocador. Igual de canchero asegurará que “La venta de armas es como la de aspiradoras” o “Hay un arma cada doce personas, la pregunta es cómo armamos a los otros once”. Esa voz en off de Cage es el disparador con el que Andrew Niccol arremete contra todo tipo de blancos: desde los más poderosos (el gobierno de Estados Unidos y los otros miembros permanentes del Consejo de Seguridad de la ONU) hasta los más pobres (más de una vez se carga a los países subdesarrollados). El estilo visual desafiante de Niccol impone esa dialéctica irreverente en el comienzo, en el que a toda velocidad muestra el recorrido sin escalas de una bala desde su manufactura hasta el cuerpo de una víctima. El director así consigue justificar la tan mal vista estética cool que utiliza.

En las antípodas de *El jardinero fiel*, de insulsa corrección política cubierta de solemnidad, *El señor de la guerra* hace de la desfachatez su principal arma (por eso es que Niccol parece disparar salvas cuando intenta excusar un par de acciones mediante sermones culposos). Esta es una película que, como los cargamentos de Yuri, se disfraza para esconder su contenido. A simple vista se percibe un thriller que narra el ascenso y caída de un personaje condenable por la sociedad. Esta estructura narrativa es el escudo que encubre a una sátira política hasta la médula. La lógica de lo oculto se impone ya en el origen de Yuri, un inmigrante que se hace pasar por judío para escapar de Ucrania. Pero ese inmigrante aprendió mejor que nadie cuáles son las reglas de juego en su nuevo país. Y va a aprovechar ese conocimiento para provocar con arrogancia a todo aquel que se cruce en su camino. **[A]**

Yo acuso

⊖ En contra por Ezequiel Schmoller



Empieza *El señor de la guerra* y la voz en off de Nicolas Cage nos comunica que en este momento hay 550 millones de armas de fuego a lo largo y ancho del mundo, que una de cada doce personas porta una. Después aparece Nicolas Cage en persona, o sea Yuri Orlov, o sea el traficante de armas, que sonríe, mira a cámara y dice: “La única pregunta es cómo armamos a las otras once”. Y ya no hace falta ver nada más, porque en este comienzo, en esta conjunción de didactismo y canchero, está toda la película. El canchero aparece más que nada en la voz en off de Yuri, que bromea cínicamente con su profesión y con los conflictos bélicos. El didactismo, en cambio, se contagia a toda la película. Por ejemplo, a la escena en la que el hermano de Yuri Orlov aspira desesperadamente, y en primer plano, cocaína de una alfombra. Para llegar a esta imagen tan gráfica y educativa (el epítome de la adicción) la película deja de lado toda lógica argumental. Vean: el personaje se había robado ¡un kilo! de cocaína. Cuando su hermano lo encuentra dos días después y le tira parte de la droga al piso, se arrodilla a aspirarla. La imagen sencillamente no cuadra con la situación. A ese personaje, por adicto que sea, todavía le quedan, mínimo, 900 gramos de cocaína. No tiene por qué hacer algo tan humillante. Y así como se deja de lado la coherencia narrativa, se hace lo propio con la formal. Cuando más adelante el propio Yuri Orlov toca fondo (en la película, tarde o temprano, todos tocan fondo), la escena que lo ilustra es expresionista: materializa cromática y sonoramente la subjetividad quebrada del personaje. Hasta acá el film había optado por que *viéramos* la vida del traficante, no por que la *sintiéramos*. Pero a la hora de explicitar y señalar que el personaje, gracias a su profesión, tocó fondo, deja de lado las decisiones formales previas. Lo que me molesta no es tanto el cambio de tono o de enfoque, sino el motivo. En *El señor de la guerra* todo está supeditado al juicio moral, a decir lo que el 99,9% de la gente cree sin necesidad de que se lo digan: que traficar armas está mal. **[A]**



Casta de malditos

por Agustín Masaedo

Mar del Plata, 2005. Doble función durante una escapada relámpago al último sábado de festival. Primero, *El corazón es engañoso por sobre todas las cosas*, de y con Asia Argento, basado en la novela de un escritor que nunca existió. Una madre puta y drogona vuelve, tras siete años, a reclamar a su hijo dado en adopción; lo abandona y lo recupera intermitentemente, según sus humores y su conveniencia, y al arrastrarlo por ese camino/calvario lo va condenando a ser como ella. Para los personajes de *El corazón...*, no existe la redención, ni siquiera su posibilidad. No hay un solo segundo de algo que se parezca a la felicidad: la película es un descenso a los infiernos en ralenti, e incluso lo que en cualquier otro contexto debería resultar gracioso —como la gloriosa escena en que el pequeño canta para sus parientes hiperreligiosos “Anarquía en el Reino Unido”, y remata la interpretación con un escupitajo— aquí no sirve más que para puntuar la tragedia monstruosa que es esa relación madre-hijo.

Cinco minutos, entre el Ambassador y la sala Del Paseo. Eso es lo que demoró pasar del melodrama punk a la autobiografía ídem, de la saga infernal de una familia a la saga infernal de una familia, de los personajes a las personas, del colmo de la ficción —que, monstruosa y



Tarnation

Estados Unidos,
2003, 88'

**DIRECCIÓN, GUIÓN Y
FOTOGRAFÍA**

Jonathan Caouette

MONTAJE

Jonathan Caouette
y Brian A. Kates

PRODUCCIÓN

Jonathan Caouette
y Stephen Winter

MÚSICA Max Avery
Lichtenstein, John
Califra y Stephen
Merritt

INTÉRPRETES

Renee Leblanc,
Jonathan Caouette,
Rosemary Davis,
Adolph Davis, David
Sanin Paz.

todo, a la larga termina siendo siempre tranquilizadora—al colmo del documental autobiográfico: un diario filmado desde los diez años hasta el presente. Sospecharán, a esta altura, que la segunda película de ese sábado era *Tarnation*, de y con Jonathan Caouette.

*You always were the one to make us stand out in the crowd,
Though every once upon a while your head was in a cloud
There's nothing you could never do to ever let me down
And remember that I'll always love you*
Badly Drawn Boy. A minor incident.

Histerias de familia. La sucesión de desgracias en la vida de JC (y en la de su madre Renee, y en las de los abuelos Davis), a la inversa que las de los personajes de Argento, comienza con una separación y no con un reencuentro. Un incidente minúsculo, la caída, a los 13, de Renee desde un tejado, había derivado en su tratamiento con electroshock y un largo deambular por instituciones psiquiátricas. Jonathan pasó su infancia en hogares adoptivos, donde fue víctima de abusos varios, hasta que los Davis consiguieron su tenencia. A esta altura, JC comenzó a documentar su vida, brotes autodestructivos y tendencias suicidas incluidos, y, a la par, sus encuentros

esporádicos con Renee —o lo que iba quedando de ella—, dándole forma a un collage de grabaciones, canciones, mensajes de contestador automático y películas psicótico/délico/trópico. Casi todos los fragmentos del cut&paste pesadillesco que es *Tarnation* están remezclados, deformados, repetidos, saturados. Pero son las secuencias en que Caouette sostiene la imagen cruda, aquellas en que la desintegración (literal y mental) de la familia queda expuesta hasta hacerse intolerablemente dolorosa: Jonathan frente al espejo, a los 11, travestido en una psicótica abusada; o su simétrica —y la secuencia más intensa de un film particularmente intenso—, que muestra a Renee tras una sobredosis de litio, cantando y divagando entre carcajadas histéricas mientras juguetea con una calabaza.

Well, tarnation strike me!
James Joyce. Ulises.

¡Maldita sea! El *Webster's* explica que *tarnation* es una imprecación suave, derivada de la alteración de *tarnal* y *damnation*. Las tres palabras tienen, aproximadamente, el mismo sentido: maldición. Aunque de acuerdo a sus usos, habría que añadir unos signos tipográficos aquí y allá para llegar a la traducción más precisa: ¡maldición!, o ubicarla antes de otra blasfemia para reforzar su efecto. Ni una sola vez en la hora y media de *Tarnation* se escucha *tarnation!*, con o sin signos de admiración. Y no precisamente por falta de motivos de queja. Lo que Caouette sugiere es su propia condición de maldito (y la de su familia). Claro que en la idea de condenación está implícita la de la existencia de fuerzas sobrenaturales que distribuyen recompensas y castigos; por eso, para los que desconfiamos de la idea de destino, *Tarnation* es un desafío intelectual. ¿Cómo adjudicar tanta calamidad reconcentrada en tan poca sangre al azar, a la mala suerte, a una simple caída desde un techo? Es demasiado, pero no lo suficiente como para convertirnos: ni entre los malévolos egipcios, ni entre los iracundos griegos, ni siquiera en el Antiguo Testamento del vengativo Jehová se consiguen dioses capaces de tamaño ensañamiento. Así que, por esta vez, aceptemos que el azar, más que dios, es el que trabaja de maneras misteriosas.

"Ya no se trata de películas hogareñas, sino de películas sobre el hogar."

Gus Van Sant,

sobre *Capturing the Friedmans* y *Tarnation*.

Home movies. Las grabaciones caseras, primero con las cámaras de Super8 y después, y a una escala mucho mayor, con las de video, fueron la forma por excelencia de almacenamiento de la memoria colectiva durante buena parte de las últimas tres décadas. Ayudado y ayudando a la constitución de las clases medias del mundo entero como una sola clase global y transfronteriza (¿una transclase?) con costumbres y rituales estandarizados, el stock abrumador de recuerdos videograbados se fue conformando de infinitas partículas esencialmente privadas y decididamente banales. La H de VHS será cualquier cosa pero no es muda: cumpleaños y reuniones familiares de todo tipo y factor, gracias (cuando no directamente bloopers) infantiles y mascotas, recorridos turísticos iguales a otros miles, acumulados en un borgiano Museo de la Trivialidad que, en el mejor de los casos, se revisa alguna vez para agasajar/importunar a las visitas, pero en la mayoría muere como relleno de cajones que nunca se



abrirán o supliendo la falta de casete virgen. Salvo que uno combine un par de características, en principio, bastante inusuales: (a) una historia personal lo suficientemente interesante como para ser contada; y (b) el talento para convertir el registro multiformato de esa historia en una película. Hacer sentido y hacer cine, vaya (bella) tarea. Y si además uno, a los quince años, se fumó dos porros enlazados con polvo de ángel que le legaron un diagnóstico de *Trastorno de Despersonalización: Mal en el que el individuo se queja espontáneamente de la vivencia de que su propia actividad mental, su cuerpo, su entorno o todos ellos, están cualitativamente transformados, de manera que se han vuelto irreales, lejanos o mecánicos. El enfermo siente que ya no es él el que rige su propia actividad de pensar, imaginar o recordar, que sus movimientos y comportamiento le son ajenos, que su entorno le parece falto de colorido y de vida, como si fuera un escenario sobre el que las personas actúan con papeles predeterminados...* Bueno, claro que puede intentar curarse, pero también aceptarlo a la manera picadura de araña/accidente con radioactividad y convertir su enfermedad/superpoder en un punto de vista único: una primera y tercera persona simultáneas, múltiples y reflejadas como en un ojo de insecto.

¡Pero yo no estoy loco, que yo no estoy loca, que yo no estoy loco!

Extremoduro, Caballero andante.

Happy end. Mediante la edición minuciosa, obsesiva, de sus recuerdos, Caouette traslada al espectador la forma de su experiencia. Aceleraciones y congelados de la imagen, efectos de cine experimental, intertítulos y subtítulos establecen una distancia afectiva con su biografía, que evita con justeza la autocompasión pero no pierde ardor. El mundo privado —y el público, porque el film no ahorra agudas notas marginales sobre la cultura popular americana— de *Tarnation* no está, como el de Asia Argento, desprovisto de amor, pero es un amor que se confunde con el espanto de la condenación y el horror a parecerse al objeto amado. Un amor que se cuestiona su propia naturaleza y su persistencia inexplicable, a pesar de todo y de todos. [A]





X-Men, la batalla final

X-Men: The Last Stand

Estados Unidos, 2006, 132'

DIRECCIÓN Brett Rattner

GUIÓN Simon Kinberg y Zack Penn

MÚSICA John Powell

FOTOGRAFÍA

Phillippe Rousselot y Dante Spinotti

MONTAJE

Mark Goldblatt

DIRECCIÓN DE ARTE

Helen Jarvis

INTÉRPRETES

Hugh Jackman, Halle Berry, Patrick Stewart, Ian McKellen, Famke Janssen.

Drama y acción

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



Prejuicio y castigo

⊖ En contra por **Nazareno Brega**



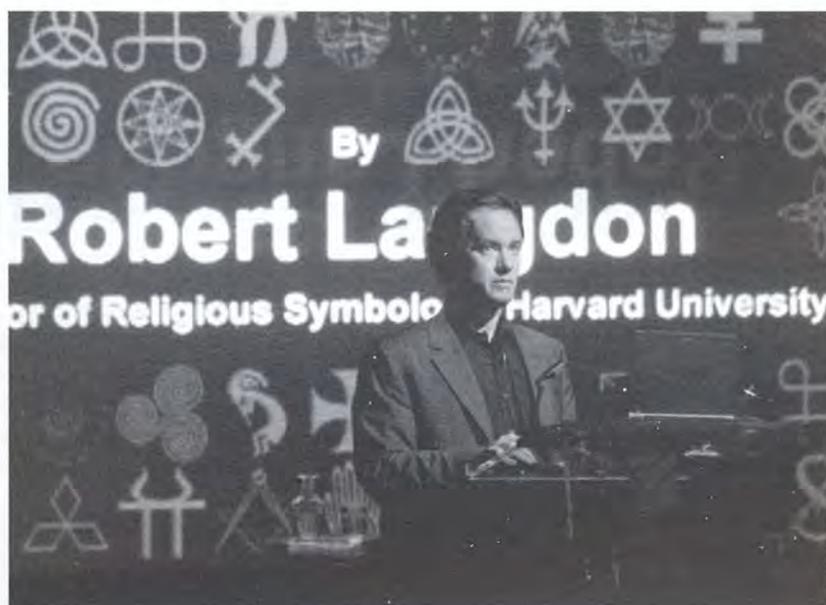
La fantasía estadounidense por antonomasia es el superpoder, desde que el término fue usado por primera vez por John Dos Passos para describir en *El gran dinero* la irresistible ascensión del magnate eléctrico Samuel Insull. Las historietas de la Marvel siempre jugaron a burlarse de esa fantasía y mezclarla con los conflictos de la realidad. Es lo que siempre fue *X-Men*, de todas las series de la casa de historietas la más "seria" y solemne. Que la serie de películas lo sea también no debe extrañar a nadie. En ese tono y contexto, un film sobre estos descastados (los superhombres que nadie quiere) debe cumplir algunas reglas de juego: que alguno de los personajes tenga algo de alegría (Hugh Jackman aquí, no por nada el verdadero protagonista de la serie), que las peleas se entiendan y los infinitos superpoderes se anulen uno a uno (de modo que todo termine en una agarrada a superpiñas), que un conflicto contemporáneo sirva de disparador. Para ser buena, una x-película debe, además, tener secuencias ciclópeas, drama y que todo se entienda. Bien: esta tercera entrega, inferior a la segunda, es el mejor film de ese tipo llamado Brett Rattner, que una vez filmó *Hombre de familia* y todavía anda suelto. Digamos: es lo mejor porque se limita a que todo aparezca en pantalla de la manera menos barullera posible, y deja a los personajes vivir sus problemas. He aquí que el film funciona muy bien, que el drama es drama y la acción, acción, y que tiene escenas que, aunque cursis, tienen su potencia.

Aunque, todo hay que decirlo, una potencia "propia", que nace de la conjunción del trabajo de los actores con el de los realizadores de efectos especiales. Por eso es tan impresionante la secuencia del puente volador, por ejemplo. Estos personajes tienen una profunda tristeza como de exilio, forasteros en la propia tierra del poder, y eso se transmite en cada fotograma. Será grandota y un poco solemne, pero bien que se disfruta. **[A]**

Buena parte de los conflictos de esta saga nacían de los prejuicios humanos frente al potencial de los mutantes. En *X-Men 3*, la furia mutante se desata cuando el gobierno anuncia el uso de una cura para las mutaciones. El recelo con el que Magneto sospecha que los humanos impondrán la cura a todos los mutantes es el mismo que anticipaba una entrega de la saga a cargo de Brett Ratner (perpetrador de *Una pareja explosiva* y *Dragón rojo*). Los cambios en Hollywood –y en el mundo– desde el inicio de la saga (2000) hasta hoy tampoco ayudaban a desterrar suspicacias, sobre todo por el hincapié de las primeras entregas en la política norteamericana. *X-Men 3* es una secuela en piloto automático que confirma todo prejuicio. Recién comenzado el milenio, Halle Berry no había ganado Oscar alguno ni cobraba en ocho cifras. Esto, sumado al fracaso estrepitoso de *Gatúbela*, da como único resultado el forzado protagonismo de la morena. El status de bomba sexual Rebecca Romjin se potenció en los últimos años. Ratner encuentra la cura cinematográfica contra la libido en el apático desnudo de la ya desmaquillada Mystique. En otro feroz ataque a la pulsión sexual, Ratner condena la seducción salvaje de Jean al palurdo de Wolverine y utiliza la escena como prueba de la pérdida de la "verdadera personalidad" de la doctora. Estos son ejemplos triviales pero sintomáticos de lo que sucede en el ámbito político. Los mutantes anticura no marchan con orgullo en la pelea por su derecho a la desigualdad, se aglutinan en la puerta de una clínica cual opositores al aborto. Ante la opresión de la hegemonía humana, Magneto despliega un discurso sólido que se opone al moderado y conciliador del ingenuo X, sabiendo que desconoce cómo lidió su país históricamente ante cualquier tipo de amenaza. Magneto manipula todo tipo de metales, pero nada puede hacer frente al cabeza dura de Ratner, que castiga al personaje con mezquindades y torpezas inhumanas como única refutación ideológica. *X-Men 3* es una película cobarde que, gracias a la discapacidad cinematográfica de Ratner, fomenta todo tipo de prejuicios. **[A]**

Caldo de sobras

por **Diego Trerotola**



Robert Langdon (Tom Hanks) empieza dando una conferencia sobre símbolos en París y repite el viejo proverbio chino: "Una imagen dice más que mil palabras". Soltar esta frase es de una responsabilidad enorme, indirectamente proporcional a la asumida por la película. Langdon es el héroe de *El código Da Vinci* al convertirse en detective a partir de un crimen en el Louvre. Pero su actividad detectivesca se limita a descifrar principalmente palabras: anagramas, sopas de letras, frasecitas tramposas indignas del Acertijo del *Batman* camp de la TV sesentosa, incluso indignas del de la mala película de Joel Schumacher. Lo que se proclama no se cumple, nada de aquella frase tiene consecuencias narrativas, no hay imágenes que valgan más que un par de palabras; por el contrario, toda imagen de esta película está esclavizada por los diálogos que contiene, en una vuelta al cine más estúpido de la década del 30, cuando descubierto el sonido algunos directores se limitaban a detener el vuelo visual para filmar gente hablando, atontados con la novedad y literalidad de la palabra. Además, el ritmo de montaje hace imposible que el espectador pueda detenerse para contemplar las supuestas imágenes significativas que tiene la película, desde las obras de arte hasta inscripciones enigmáticas, pasando por los flashbacks históricos adornados con un poco menos de sutileza que la invertida para decorar tortas de cumpleaños. Al espectador se le veda la lectura de imágenes, los actores las repiten y analizan antes de que el tiempo del encuadre deje espacio para revelar algo por sí mismo. No es exagerado afirmar que *El código Da Vinci* es la película que menos confía en las imágenes. Incluso si no exigimos que una película sea audiovisual y aceptamos la posibilidad de que sea mal teatro filmado, que avance sólo a partir de la palabra, al menos podemos pedirle que sea coherente, que lo hablado se corresponda con el desarrollo. Nada encuentra lógica en esta, digámoslo de una vez, gansada.

Si suponemos que a pesar de su pereza y pacatería audiovisual, sumadas a su ridículo sentido de lo bello que la convierten en pieza muerta de museo, esta película puede plantear un conflicto a la fe, la Iglesia o cualquier institución cristiana, también estaríamos



El código Da Vinci

The Da Vinci Code
Estados Unidos, 2006.
149'

DIRECCIÓN Ron Howard
GUIÓN Akiva Goldsman,
sobre una novela de
Dan Brown

PRODUCCIÓN
Brian Grazer, John
Calley

FOTOGRAFÍA
Salvatore Tocino

MONTAJE Daniel P.
Hanley, Mike Hill

MÚSICA Hans Zimmer

DIRECCIÓN DE ARTE
Giles Masters, Tony
Reading

INTÉRPRETES Tom
Hanks, Audrey Tautou,
Ian McKellen, Jean
Reno, Paul Bettany,
Alfred Molina, Jürgen
Prochnow.

en problemas. Desde ninguna desinteligencia, incoherencia y banalidad se puede erigir un discurso de protesta con continuidad social. Nadie que tenga la capacidad para desafiar al status quo encontrará argumentos o motivación en este caldo de sobras mal cocinadas y servido frío. Menos podrá identificarse con algún personaje que lucha por desbaratar la hipocresía de la Iglesia en *El código Da Vinci*. Peor aun, considerando que en cierto sentido en la película los personajes prefieren respetar la tradición católica y darle el triunfo a la mentira dogmática (escribo "cierto" porque no puedo pensar en un sentido global en este collage insulso de pistas falsas).

Y hablando de imágenes y de símbolos visuales, que el drama se intente resolver, tras abusivas vueltas de tuerca, a partir de la imagen de una pirámide del Museo del Louvre, no es una casualidad: fíjense en una de las imágenes de los billetes de dólar con esa pirámide de piedra que encumbra un ojo. Ese, justamente, es el ojo que da coherencia a esta película, la mirada puesta en el mercado, en el sentido más especulativo y espurio que se pueda encontrar. No es novedad afirmar que un tanque de Hollywood es un cálculo nefando para acaparar billetes; y tampoco es nuevo que, entre las listas de lamentos mediatizados, ningún jerarca cristiano se quejara, como lo había hecho Jesús, del mercado que la película construye alrededor de la Iglesia. Ese gesto, creo, es lo que más habla de la Iglesia y del estado de las cosas, ese es el verdadero signo de estos tiempos.

Por mi parte, como buen réprobo que disfruta de herejías varias, lamento que *El código Da Vinci* no tenga la sustancia para ocupar un lugar en mi colección de fetiches blasfemos, entre los que se encuentran: (1) varios momentos buñuelianos de *Ensayo de un crimen* y *Viridiana* (privilegiada la foto vaginal de los mendigos en su última cena, un verdadero reverso de *El código Da Vinci*); (2) los cuadros de Andy Warhol que reproducen la cena de los apóstoles en clave de imágenes publicitarias o de dibujos de un libro infantil para pintar; (3) el capítulo XI titulado "Dios" de *La maldición de los Dain* de Dashiell Hammett, que ilustra literal y febrilmente que la religión es el opio de las masas; (4) la tapa de esta revista. **[A]**

Gelbard: la hora de la revisión

por Alejandro Lingenti

La historia de José Ber Gelbard, un inmigrante polaco que llegó al país a los 13 años junto con su familia, escapando de la persecución a los judíos en Europa, tiene todo para ser llevada al cine: de vendedor ambulante y pequeño comerciante, pasó a ser uno de los funcionarios de mayor confianza de Perón. Durante años estuvo afiliado secretamente al Partido Comunista. Los militares de la última dictadura decidieron quitarle la ciudadanía argentina y lo obligaron a exiliarse en Estados Unidos, donde murió en octubre de 1977. El año pasado, por iniciativa de funcionarios kirchneristas, se le restituyó esa ciudadanía.

Viene bien que el cine argentino se ocupe de reabrir discusiones sobre la historia del país. El género documental tiene un papel privilegiado en ese sentido, y para que el resultado sea serio, está claro que una buena investigación juega un rol fundamental. Bienvenida entonces la experiencia de una periodista con la trayectoria de María Seoane, editora desde hace unos cuantos años en *Clarín* y autora de una serie de libros dedicados a revisar nuestro pasado reciente, como, entre otros, *El saqueo de la Argentina* y *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, con su colega Vicente Muleiro. Con *Gelbard. La historia secreta del último burgués nacional*, basada en su libro *El burgués maldito*, Seoane debuta además en la dirección, que comparte con Carlos Castro. En principio, la película estaba pensada para la televisión, pero finalmente terminó en la pantalla grande, gracias al aporte de algunos patrocinadores y del INCAA.

El debut en la dirección. “Carlos Castro, un colega de La Plata, me propuso llevar el libro al cine. Vi su documental *Abierto por quiebra* y realmente me gustó mucho la estética y el contenido. Entonces pensé que Carlos y su equipo (su asistente de cámara Melisa Rapela y, sobre todo, el extraordinario sonidista Juan Guibelalde) estaban en condiciones de contar esta historia que tanto me había costado investi-



gar. Por otro lado, yo ya estaba trabajando con la idea de comenzar a contar historias en el cine. En esos días justamente comencé a escribir un guión, con Graciela Maglie y Jorge Goldenberg, sobre la historia argentina del siglo XX, pero para una ficción. Creo que el mayor aporte de la película es revelar esa historia a un público más amplio y dar a conocer imágenes perdidas sobre el personaje. Teníamos con Carlos algunas ideas muy definidas de lo que queríamos y no queríamos hacer. Por ejemplo, quisimos introducir todas las técnicas más modernas, mientras fueran accesibles para nuestro presupuesto, de la animación a la ficción.

“Mi trabajo esencial fue el de la investigación, el guión, la creación de la manera de contar la historia, la revisión de la edición final, el cuidado de contenidos históricos y el arte. Hicimos una investigación larguísima de todo lo disponible en los archivos, algunos privados y otros públicos. El noticiero de la URSS, por ejemplo, se consiguió a través de un periodista ruso,

gracias a las gestiones de Fernando Gelbard, el hijo de José Ber Gelbard.”

Gelbard. “Siento simpatía por Gelbard, no admiración. Es un hombre que en su tiempo fue fiel a sus ideas. Es un antihéroe, lo que lo hace más paradójico e irresistible para ser contado. El momento clave es aquel en que Gelbard va al Congreso en mayo de 1973 y lee las 17 leyes que fundamentaban el modelo de capitalismo y de desarrollo de la Argentina. Eso lo describió como un hombre progresista, fiel a sus ideas. Ese momento, del cual existía registro fílmico, tiene una intensidad tremenda. Porque es la bisagra de la historia de ese período y explica luego el 76, que vino a liquidar esa posibilidad por treinta años. Gelbard, más que un ministro de Economía, era un empresario. Y era un político más que un empresario. Era un dirigente que apostaba, desde los negocios, a diseñar una vida, un país. Ahora no hay alguien así, aunque la ministra de Economía Felisa Miceli reivindique a Gelbard en ese sentido y en algunos instrumentos de política económica...”

“No ahondamos en la estructura de sus negocios. Pero sí abordamos un tema esencial para él y la burguesía que él representaba: su prosperidad estuvo vinculada a su relación con Madanes y con los negocios con el Estado. Lo esencial lo dijimos. Mostramos el caso Aluar y las denuncias de corrupción. Y además elegimos que la voz en off, que representa su subjetividad en el film, diga “Mi tarea fue hacer felices a algunos brigadieres” (del gobierno de Lanusse, donde se definió el contrato de Aluar). Dijimos lo esencial, insisto.

“Comparto muchos aspectos de la gestión Kirchner y, como intelectual, no abandono la reflexión crítica sobre aquello que no comparto. Creo que hoy es posible la generación de una burguesía atenta al desarrollo del país. Pero en la historia ese rol no fue posible sin que el Estado, la dirección política del Estado, más precisamente, marcara los límites del capitalismo salvaje. Veremos qué nos dice la vida, la historia.” **[A]**



Gelbard, historia secreta del último burgués nacional

Argentina, 2006, 80',
DIRIGIDA POR María Seoane y Carlos Castro.



La búsqueda

Don't Come Knocking
 Estados Unidos/Francia/Alemania, 2005, 122',
DIRIGIDA POR Wim Wenders, **CON** Sam Shepard,
 Jessica Lange, Tim Roth, Sarah Polley.



Las tortugas también vuelan

Lakposhtha hãm parvaz mikonand
 Irán, 2004, 97', **DIRIGIDA POR** Bahman Ghobadi,
CON Soran Ebrahim, Avaz Latif, Saddam
 Hossein Feysal, Hireshe Feysal Rahman, Abdol
 Rahman Karim, Ajil Zibari.

A casi treinta años de su muerte, Gelbard sigue siendo un personaje clave de la historia política argentina. Lo ratifica este ágil documental basado en el libro *El burgués maldito*, de la periodista María Seoane. Ministro de Economía de Perón, fundador de la Confederación General Económica y representante de un modelo empresarial que defendió y promovió la industria nacional, Gelbard fue también un reconocido lobbyista y tejió turbias relaciones con el gobierno de Lanusse. Así lo muestra este film, que construye su perfil a partir de testimonios inteligentemente seleccionados y editados (los de Miguel Bonasso, Antonio Cafiero y Fernando Gelbard, hijo del protagonista, se destacan sobre el resto) y del relato de una voz en off que simula ser la del propio Gelbard, en una de las elecciones menos afortunadas de los realizadores. El problema es que esa voz (la subjetividad del narrador en un tono cómplice y amable) parece buscar la empatía del espectador; de esa manera termina atentando contra el equilibrio del documental, que de cualquier forma deja entrever las contradicciones de la vida política de Gelbard, sin perjuicio de añorar su espíritu. Con la salida de escena de Gelbard, propone el film, se cerró una etapa: la consolidación de una burguesía nacional que pudiera colaborar en la definición de un mapa económico justo, opuesto al que se configuró a partir de la dictadura, tuvo su continuidad con el alfonsinismo y terminó de afirmarse trágicamente en los 90. El clima de esperanza en el regreso de la mentada justicia social que intenta instalar el gobierno de Kirchner, y que buena parte de la sociedad argentina acompaña entusiasta, parece el marco adecuado para el estreno de este film. Su mérito más importante, de todos modos, es el de abrir una nueva discusión sobre el pasado, algo a lo que buena parte de la clase política suele negarse, como si fuera posible pensar un futuro razonable sin esa revisión permanente. **Alejandro Lingenti**

El último largometraje de Wenders parte de un equívoco consciente que desnuda el grado de descomposición de la cinefilia que marcó sus mejores películas, allá lejos y hace tiempo, y la obcecación con la cual insiste en las mismas temáticas, aun a riesgo de caer en el ridículo. *La búsqueda* parte de la idea de que Hollywood sigue produciendo westerns de manera regular, y crea a un actor venido a menos, que supo brillar en el género en los años 70 (lo lógico hubiera sido que el film transcurriera en los 70 y remitiera al período de oro de los primeros 50). Pero a Wenders no parecen importarle estos detalles, como tampoco el hecho de que su nuevo film sea una relectura desembozada de *París, Texas*, de la cual toma sus mejores ideas para transformarlas en una suerte de parodia no intencional de sí mismas. Howard (Sam Shepard, protagonista y coguionista de la historia) se escapa del set de filmación e inicia un periplo de crecimiento interior ligado al descubrimiento de una (o dos, ¿por qué no?) posible paternidad desconocida hasta ese momento. Como en una versión invertida de *Flores rotas*, y a diferencia de lo que ocurre en el film de Jarmush, aquí todos y cada uno de los encuentros –madre, amante, hijo, etc.– se producen gradual y previsiblemente, mientras un abogado (Tim Roth en vertiente estereotipo parlante) persigue a nuestro héroe con el fin de devolverlo a su trabajo. Hay que ver cómo Shepard transita los caminos polvorientos de la América profunda, ajados a la fuerza para que fotografíen mejor. Y hay que ver al retoño de la estrella del Oeste, claramente enojado por la súbita aparición de su progenitor, arrojando literalmente la casa por la ventana, en una escena tan catártica como esperpéntica. Y hay que ver cómo todo, hacia el final, cierra sobre sus goznes. Que Wenders ya no es lo que solía ser, lo sabemos desde hace ya unos cuantos años. *La búsqueda* vuelve a confirmar esta triste, quizás irreversible, realidad. **Diego Brodersen**

¡Qué mal lo pasan los chicos en una guerra, Dios santo! Es terrible, realmente. Son los que más sufren, pobres. En serio... Después de todo, siempre son los adultos los que se meten en esas cosas por vaya una a saber qué cuestiones. *Las tortugas también vuelan* es la historia de los chicos de un campo de refugiados kurdo en la frontera de Irak con Irán, y la de su capitán-mentor-cuidador, un pibe llamado Satélite que quiere ver MTV pero no lo dejan, y que está enamorado de una nena recién llegada que lleva a cuetas un bebé. Una ve todo esto y dice: "Pobrecitos", pero en realidad lo que quiere decir es: "¡Qué desgraciado el cine-asta!". Porque los actorcitos de esta película son todos refugiados reales que se dedicaban (o se dedican, la verdad no lo sabemos) a recoger minas y canjearlas por armas o vituallas (y muchos de ellos pierden la vida o algún miembro en esa tarea, como bien se ve en el film, en el que no faltan nenes mutilados). Es decir, el señor este, que debe andar muy orondo por el mundo señalando con el dedo lo mal que... etcétera (ver primera oración, a mi edad me canso de andar repitiendo) y que seguro lloró de emoción cuando ganó Venecia hace un par de años, es un tipo al que le importa más dejar su firma en el alegato –y que la firma se vea– que los sujetos a quienes filma. La película apela al humor negro para atenuar la angustia del paisaje, pero sucede que el humor negro y la ironía suelen generar distancia respecto de los personajes, y aquí alimentan el doble propósito de que nos enternezcamos con los chicos y descansemos, como buenos burgueses, con sonrisas entre una atrocidad y otra. Hay asesinato de nenes, hay violación de nenes y hasta suicidio de nenes. Todo un mensaje humanista. ¡Qué farsante!
Ángela Trivelli



El último confín

Argentina, 2005, 60'.
DIRIGIDA POR Pablo Ratto.

El último confín muestra el descubrimiento de una fosa común en el cementerio de San Vicente, Córdoba, que contenía 120 cuerpos anónimos, y las correspondientes tareas de identificación realizadas por el equipo de Antropología Forense. La película les da la palabra tanto a los antropólogos, con su trabajo técnico al que se aplican con calidez y compromiso, como a los parientes de los cuatro desaparecidos identificados. Es particularmente emocionante el caso del hijo de uno de ellos, Horacio Pietragalla, quien, a su vez, había logrado recuperar su verdadera identidad biológica sólo seis meses antes. El respeto con el que la película muestra a los familiares es inobjetable (salvo el uso desmesurado de la música): su dolor es legítimo y no hay nada mejor para representarlo que el simple registro de sus reacciones en cada instancia de la recuperación. Sin embargo, la recreación de aquellas vidas segadas tempranamente, limitada al discurso de los familiares, no puede sino estar cerca de la idealización y de una forma de mirarlos que adapta las luchas políticas de los 70 al clima político de la actualidad. La película elige no avanzar un centímetro más y se resiste a ser un instrumento de reflexión sobre el pasado. De esa manera, encerrada entre el dolor de los familiares y el horror de las muestras de la masacre, la película encuentra muy acotadas sus posibilidades. Sólo en un momento los testimonios se apartan del discurso establecido: se trata del sepelio de los restos de Pietragalla. Allí una ex compañera de militancia reproduce el lenguaje de la época sin sentirse en la necesidad de adaptarlo a los tiempos actuales. Luego de reivindicar su militancia montonera, termina con la vieja consigna olvidada: "¡Patria o muerte!". La frase absolutista y violenta, con su carga de fanatismo y destrucción, resuena terrible y describe aquellos años aciagos con una precisión que el resto de la película disimula. **Gustavo Noriega**



La marcha de los pingüinos

La marche de l'empereur
 Francia, 2005, 80'.
DIRIGIDA POR Luc Jacquet.

Dos caras. La marcha de los pingüinos tiene dos versiones. La francesa es una película de ficción en registro documental al mejor estilo Disney, con animales humanizados: hablan mamá pingüino, papa pingüino y pingüinín. La versión para Estados Unidos, paradójicamente, cuenta con una única voz, la de Morgan Freeman. Allí se echa por tierra con el código de ficción, aunque se mantiene un alto grado de antropomorfismo.

Naturaleza y extrañamiento. La marcha de los pingüinos se estructura sobre una línea argumental previsible: la odisea de un grupo de pingüinos emperador cuyo único fin es la supervivencia y la reproducción en medio de un espacio hostil y de imposible asentamiento. Aquí el énfasis en la identificación desplaza el foco cambiando visión asombrada por visión naturalizada. El medio es, estrictamente, una metáfora del mundo de los humanos. En síntesis: se naturaliza lo desconocido y su antropomorfismo sugiere que todo lo que vemos es una representación comprensible, normalizada del un mundo que siempre fue y será así (ver si no el uso *humanizador* del plano general). El ciclo no tiene fin. Adiós al extrañamiento del mundo

Montaje prohibido. A pura manipulación, asistimos a la costura del montaje, que se encarga de cerrar las líneas narrativas abiertas, suturando elementos inconexos y generando enfrentamientos forzados, a puro golpe dramático. Si de verdad observamos, el verdadero peligro es el frío y el viento, lo demás es pura cháchara y nunca fluye como conflicto.

Modernidad. Glosa involuntaria del final de *El sabor de la cereza*, con los créditos viene el detrás de cámara y la clara evidencia del artificio. Hubiera sido encantador enterarse de que todo había sido filmado en estudios. Pero ¿quién sabe?

Federico Karstulovich



Eros

Estados Unidos/Italia/China/Francia/
 Luxemburgo/Reino Unido, 2004, 108'.
DIRIGIDA POR Michelangelo Antonioni, Steven Soderbergh, Wong Kar-wai.

1. Lejos de la embriaguez cansina de *La noche*, de su sonámbulo vagar y de su hastío, y más cerca de la energía *flower-power* de *Zabriskie Point*, en "El filo peligroso de las cosas" Antonioni transita los caminos trillados de una "poesía" explícita. O una celebración hippie de anatomías a pleno sol a destiempo. O un triángulo previsible para el ejercicio iniciático de un director consagrado. Un ejercicio banal, después de todo, a falta de aquellas lucubraciones crípticas que supieron turbar entendimientos.

2. Para Soderbergh, el erotismo sigue siendo el del sexo y sus mentiras. O engaños que el sueño oculta con sus velos, y pesquisas detectivescas para apartarlos. "Equilibrium" incluye una mujer que se baña detrás de un vidrio, un avión de papel, una misteriosa cartera con lunares azules y un teléfono que suena y rompe el hechizo. También un largavistas, un reloj despertador y, por qué no decirlo, un Robert Downey Jr. sobreactuado y las clásicas vueltas de tuerca del director, que, al hacerse explícitas, buscan la sorpresa en vano.

3. Wong Kar-wai sitúa el erotismo en una de sus típicas historias de amor que "casi podrían haber sido". El policía y la traficante de *Chungking Express*, los vecinos amantes de *Con ánimo de amar* y ese espacio-tiempo de los desencuentros llamado *2046* reverberan en esta película. "La mano" es la proeza de un ojo hiperdetallista en un espacio retaceado. Su erotismo, el de una imagen que se ofrece por fragmentos, el de lo que se escucha tras las paredes y se oculta tras las telas. El trágico relato del sastre y la prostituta hecho de sedas, piedras y brillos, se acompaña con la melancólica música de Caetano Veloso, que parece haber sido compuesta especialmente para este episodio, aunque por diversas causas y azares se llame "Michelangelo Antonioni".

Marcela Ojea

Un papá con pocas pulgas

The Shaggy Dog

Estados Unidos, 2006, 98', **DIRIGIDA POR** Brian Robbins, **CON** Tim Allen, Kristin Davis, Danny Glover, Robert Downey Jr., Phillip Baker Hall.

U no no se explica muy bien por qué razón Disney no manda directamente a video películas como esta remake de un largo de 1959 cuya versión de 1994 programó Canal 9 por estos días. Ninguna razón formal justifica su estreno cinematográfico. Por más simpático que nos caiga Tim Allen, acá se pasa la mayor parte del día convertido en un perro lanudo y, como tal, no deja de ladrar y traducir insoportablemente sus ladridos desde la voz en off (que oída en castellano es el doble de fastidiosa). Para colmo, cuando vuelve a ser hombre, el tipo es abogado defensor de una corporación que experimenta con animales y, naturalmente, tiene que hablar, hablar y hablar. Robert Downey Jr. se la pasa haciendo muecas irrisorias, Danny Glover pasa por ahí sin provocarnos ni una mueca, al gran Phillip Baker Hall no le dejan hacer una mueca ni pronunciar una palabra, y sólo un par de gags físicos pero intrascendentes pueden arrancarnos alguna generosa sonrisa. Uno realmente no se explica por qué razón se filman películas como esta (a no ser por el dinero). **Marcos Vieytes**

Secretos de diván

Prime

Estados Unidos, 2005, 105', **DIRIGIDA POR** Ben Younger, **CON** Bryan Greenberg, Jon Abrahams, Meryl Streep, Uma Thurman.

Dicen varios psicólogos entendidos en la materia que la pasión y el amor en una pareja son secundarios, y que es la lealtad hacia un mutuo acuerdo lo que interesa sobre todo, o sea que, para que una pareja funcione, lo más importante no es que los dos se comprometan a amarse con pasión eternamente (cosa imposible), sino a saber sacrificar ciertas cosas en pos de un objetivo compartido que es, en ese caso, plantearse una vida común lo más satisfactoria y duradera posible con una persona que se quiera mucho en el momento y con ciertas reservas en el futuro. Puede decirse que esta misma mirada bastante alejada del idealismo es la que eligió adoptar *Secretos...* y es en esa visión en la que reside todo su interés. *Secretos...* es la historia de amor entre una mujer divorciada y casi llegada a los cuarenta que conoce un chico de 23 con talentos artísticos; la pareja se ama, funcionan bien tanto desde lo conversacional como desde lo sexual, pero está condenada a la separación por los diferentes choques de intereses que implican sus diferentes edades. Está bien que teniendo esta mirada resignadamente realista la película decida

filmar varias escenas improvisadas y otras con cámara en mano; está mal que tenga varios momentos que sobran en la interacción entre los dos amantes, lo que hace que por momentos se vuelva tediosa; pero lo que está realmente mal, horriblemente mal, es que en medio de esto ocurran situaciones y personajes salidos de una comedia de enredos disparatada. El ejemplo más grosero de esto es el personaje que interpreta Meryl Streep, una psicoanalista que se hace parte de una confusión inverosímil dentro de la trama y que no da otro beneficio en el film más que el de haberle dado la oportunidad al director de haber puesto el nombre de una actriz prestigiosa en los títulos de crédito. **Hernán Schell**

Caseros, en la cárcel

Argentina, 2005, 74', **DIRIGIDA POR** Julio Raffo.

S i alguna novedad aporta *Caseros* al revisado tema de la dictadura militar, es que la arquitectura y el diseño pueden ser también herramientas de tortura y de muerte. Junto a las asépticas plazas sin árboles de aquellos años, esta penitenciaría de lujo, con sus celdas de tres paredes y patios a los que nunca llegaba el sol, fue para muchos un camino inevitable hacia el suicidio o la locura. "Por trepar a la reja para mirar el amanecer", rezaba un parte de castigo, corroborando que a veces la demencia de Estado puede adoptar los modos de una poesía cruel. No ver nada y a la vez ser visto todo el tiempo era la trampa invisible detrás del confort. El documental de Raffo sigue el recorrido de un grupo de ex presos políticos por los despojos de lo que alguna vez fue "el orgullo de una época". Lástima que en su decisión de hacer un mero registro periodístico del tema, el director deje de lado la misma idea que sugiere; que también las formas, y no sólo los hechos, hacen la historia. **Marcela Ojea**

El color de los sentidos

Argentina, 2005, 83',

DIRIGIDA POR Liliana Romero y Norman Ruiz.

U na película muy fallida no necesariamente es mala, especialmente cuando existe una búsqueda estética. Un poco trivial, es cierto, y plagada de lugares comunes, pero no por ello menor. Da la impresión de que *El color...* nació como una serie de cortos de animación inspirados en la pintura argentina, pero que para poder proyectarse en los cines necesitaba de un bastidor filmico que los incluyera. El problema central del film es que los cortos animados están bien o muy bien (mejor el de Berni que el de Quinquela Martín, como además sería en la pintura) mientras que la acción en vivo está llena de lugares comunes, plagios involunta-



Secretos de diván

rios (notablemente a los *Apuntes del natural* de Martin Scorsese) y actuaciones poco convincentes. Hubiera sido mucho mejor ver los cortos o un film que no necesitase de excusas narrativas para sacar la imaginación adelante (en eso tendría puntos en contacto con el corto *Mona Lisa Descending a Staircase*, que ganó el Oscar en los 80). De todo ese resto, que es casi una rémora, lo más destacable es la sobriedad, en algunas escenas, de Vando Villamil (mientras que en otras satura su formación teatral). Los realizadores deberían librarse de la necesidad de "enseñar" algo a través del cine y dejar volar el estilo. Por ese camino, da la impresión, tienen algo que decir y mucho que mostrar.

Leonardo M. D'Espósito

Ritmo y seducción

Take the Lead

Estados Unidos, 2006, 108',

DIRIGIDA POR Liz Friedlander, **CON** Antonio Banderas, Rob Brown, Yaya DaCosta, Alfre Woodward.

Los que disfrutamos del género musical cinematográfico nos entusiasmos frente a cada nueva película que promete bailes coreografiados. Si bien esta película no es estrictamente un musical, tampoco logra mantener el entusiasmo porque es más bien un bodrio. Pero está Antonio Banderas, quien interpreta a Pierre Dulaine, un profesor de bailes de salón que parece que de verdad ayudó a establecer un programa de danzas en las escuelas públicas. Y vale decir que Banderas sabe bailar hasta el tango (o por lo menos, simula de manera decorosa y el montaje ayuda), y que gracias a él y su simpatía un tanto pasada de moda la película es "mirable" hasta el final, a pesar de los inoportunos y torpes apuntes "sociales". ¿Será que nos estamos poniendo viejos y estos nuevos ritmos hip-hoperos que bailan los alumnos no nos parecen muy coreográficos ni muy emocionantes? ¿O será que la simplificación paulocoehlista acá recreada del estilo todos-podemos-alcanzar-nuestro-sueño-si-lo-buscamos no es muy cinematográfica? Por otro lado, ¿será una especie de magia que a pesar de la absoluta ramplonería permanezca una cierta simpatía? ¿O será el Banderas ese? **Fabiana Ferraz**



Hace dos meses, cubrimos el estreno de **Caché** con una crítica favorable, precisa y justísima del profesor Russo. Pero a medida que más y más redactores veían la última película de Michael Haneke, aparecían más y más temas, más y más entusiasmos. Había un interés genuino en seguir hablando y escribiendo sobre **Caché**, y aquí hay cinco miradas desde diversos ángulos que analizan, contextualizan e interpretan la que será, a la hora de cualquier balance, una de las obras insoslayables de la temporada.

El ojo omnisciente

"¿Y ahora, qué sería de nosotros sin los bárbaros? Eran al menos una solución."
Konstantinos Kavafis

Haneke insiste con sus temas y recursos, pero esta vez los exhibe y devela sus silencios dejando viva una zona de misterio y ambigüedad que lo hace un director distinto, fascinante a través del desconcierto: parece cruel pero es piadoso; parece un observador frío, objetivo y amoral pero, cada vez más, su ojo mira y juzga desde el lado de las víctimas.

Como en *Benny's Video* o *Funny Games*, en *Caché* las acciones de sus personajes son doblemente registradas: por su cámara y por otra, de video, mediadora entre una y otros, invisible, que se entromete en la acción fundiéndose con la primera y a veces deriva por caminos que, parecen, independientes de la voluntad hanekeana.

Pero de película a película, el video va abriendo su objetivo y nos revela retrospectivamente el origen de la crueldad gratuita de *Funny Games*, o de la inocencia malsana del adolescente asesino de *Benny's Video*. Esas danzas macabras encerradas en la circularidad de un mundo próspero y egoísta revelan el vacío y la hipocresía de ese mundo a partir de *Código desconocido*, en la que por primera vez aparecen los humillados y ofendidos, *clochards*, inmigrantes. En *Le temps du loup* el incierto presente posapocalíptico iguala a todos, desplazados y privilegiados, en el ejercicio del lema hobbesiano: todos los hom-



bres son lobos del hombre. Pero también aparece allí la piedad, y un elemento nuevo que propicia una lejana esperanza: la religiosidad, primaria y agreste.

Caché es un juego de videos encerrados como matrioshkas dispuestas a develar que Europa es un panóptico rodeado por una multitud de humillados que esperan, controlado por el ojo omnisciente de una cámara de video que está más allá de todos. La sola observación es juicio, no hay escapatoria, el ojo paciente de un dios sin dogmas mira, señala y espera. Los bárbaros están llegando.

Eduardo Rojas

El ojo rasurado

Naturalismo,
mirada y violencia

Haneke es un naturalista de aquellos. Y como todo naturalista, no se opone al realismo sino que acentúa sus rasgos prolongándolos. Duplica los medios reales con mundos originarios que no son sino declives hipotéticos, rastros de un mundo organizado que ha perdido su razón de ser. Sus películas están atravesadas por reacciones pulsionales que, por el contrario a lo que se suele mencionar, no son reacciones de violencia liberadoras del tedio pequeñoburgués al que Haneke apunta con discreción. Los raptos de violencia en el cine de este director son comportamientos, derivaciones de lo inmanente de toda podredumbre (crítica social que nunca se escatima en cualquier obra naturalista) que va en camino de ida.

Desde los suicidas de *El séptimo continente* a la obsesa sexual de *La profesora de piano*. O el mundo apocalíptico de *Les temps du loup*. O la familia que oculta el crimen del hijo en *Benny's Video*. Siempre en las películas de este director se hace presente esa necesaria violencia, como jirones de un mundo reprimido que pugna por volver. El problema, como con todo naturalista, es que esa obsesión con la violencia no se transforme en un uso liberador, al fin y al cabo, una mirada moralista sobre el mundo.

Con mayores o menores logros, las películas de Michael Haneke siempre se mantuvieron en ese límite de la moralina sangrienta. Sin embargo, y por algún motivo que habla bien de él como director, en *Caché* el procedimiento se aleja del naturalismo y sus derivaciones morales, precisamente para ingresar al terreno de un cuento moral puro, en el que la violencia y sus representaciones ya no son una explosión de lo reprimido sino que, a pura invención cinematográfica (de un brechtianismo inusual), logra invertir los códigos de representación. La decisión de narrar desde el extrañamiento de la mirada del espectador es, quizá, la salida más clara del moralismo en el que los films del director habían caído. Aquí, la violencia ya no es sólo la representada (cuyo clímax dramático hace de la violencia un uso sorprendente y efectivo, mas no efectista), sino la instaurada desde la mirada. Haneke vuelve al Powell de *Peeping Tom* o incluso al Carpenter de *Halloween*: lo que ha quedado reprimido es el origen de la mirada. Esa interpelación voyeurística es la violencia espectral que Haneke potencia (y que aparecía de forma sesgada en sus otros films a partir del uso

invasivo y turbador del registro en video y con toda la fantasía de clandestinidad que el medio lleva sobre sus espaldas) y su lugar central en *Caché* hace añicos la descomposición naturalista para llevar todo a un estado de tensa calma, indefinición moral que no es sino la indefinición de una mirada sin objeto ni develación posible: esta nueva incomodidad, si bien no deja de atacar a la familia burguesa, no la condena a un castigo ejemplar, sino que la sitúa frente a su más amarga pesadilla: el peligro de la pérdida de identidad y la invasión a la propiedad privada como su disparador. **Federico Karstulovich**

Incómodo

Hay dos imágenes especialmente perturbadoras en *Caché*. Una de ellas es la que muestra un viaje por un camino solitario que concluye en una enorme casa de campo. Se trata de la casa de la infancia de Georges Laurent (Daniel Auteuil) y resulta inquietante porque es la comprobación de algo hasta entonces desconocido: que quien vigila su vida y la de su familia no sólo controla la prolija fachada del presente, sino también los rincones de un pasado "impresentable". Y si hasta ese momento el peligro no pasaba de ser el del ojo absoluto de un voyeur oculto e inhallable, de ahí en más se transformará en acicate, conciencia punzante e ineludible.

La otra imagen es la de Majid llorando solo junto a una mesa, y resulta más abrumadora que la anterior porque nos hace saber que no es él quien graba, espía y hace

tambalea la placentera vida del protagonista. Recién allí la cámara irrumpe en un espacio íntimo y no cuando registra a los personajes en su monótono ir y venir. La vida privada amenazada parecía, hasta entonces, la materialización perfecta de un terror burgués. Después de la imagen de Majid, con una incomodidad casi insoportable, empezaremos a ver algo más. Porque es a partir de ese encuadre que nos implica que la conciencia se expande para hacerse invisible, insoslayable y colectiva. La historia se transforma entonces en otra historia, una historia que se abre y se multiplica demostrando que en *Caché* lo personal es inevitablemente político.

Cuando en noviembre pasado millones de franceses vieron arder sus pantallas por la acción furtiva de las pandillas de los suburbios, tal vez fueron sorprendidos por una incomodidad similar. Y ante lo evidente, igual que Laurent, debieron recordar algo que en apariencia habían olvidado: que aquellos a quienes les negaron un lugar, expulsados como Majid de una casa y de una infancia, aún siguen allí, reclamando por un futuro que no fue. De ahí que la insistencia del hijo de Majid, cuando va a buscar a Laurent tras el suicidio de su padre, se proponga una interpelación más amplia. “Quería saber qué se siente cargar con una muerte”, dice, para que Haneke haga de ésta una muerte entre tantas y logre, a través de una puesta austera e incendiaria, que la sociedad, y también el espectador, sean responsables por Majid.

Se trata de una conciencia política que obliga a mirar y a responsabilizarse de un dolor pretendidamente privado. Es que, magistralmente, las fronteras entre lo individual y lo social desaparecen en *Caché*. Por eso para no ver es inútil cerrar los ojos y dormir profundamente. Aunque observen a la distancia, ellos están allí, tan lejos y tan cerca, en un persistente e ineludible plano general. **Marcela Ojea**

Imágenes libertarias

Durante una cena, le comentan a Georges Laurent que alguien está escribiendo un guión. “¿De qué trata el guión?”, pregunta reiteradamente él; “No tengo idea”, le responden. Laurent es el conductor de un programa de entrevistas con escritores, su interlocutor es jefe de la editorial donde trabaja Anne, esposa de Georges. El lugar donde transcurre la cena es una habitación con estanterías repletas de libros. Todo redundante literatura: los personajes, el escenario. Por eso, el acercamiento al cine durante la charla es sobre el contenido del guión (objeto limítrofe, hecho de palabras

que designan imágenes y sonidos). Es decir, la preocupación por el guión puede ser sólo estimulada por una persona que valora la literatura por sobre el cine, como bien había denunciado Truffaut en su artículo “Una cierta tendencia del cine francés”. Esta escena de *Caché*, trivial, dialogada y lateral, se interrumpe en la incógnita de un drama que no puede resolverse: un video y un dibujo enigmático aparecen en escena. Y ese es el conflicto estético y lingüístico principal de la película: la relación entre las palabras y las imágenes; una relación complicada, claro, como no podía ser de otro modo. En una sociedad que no abandona el verbocentrismo, que no sale de una economía lingüística basada en el signo verbal como contrato a priori entre las partes de un diálogo, las imágenes vienen a desestabilizar las reglas confortables de ese reduccionismo conveniente. Y Michael Haneke juega a tramar una venganza al mundo que tan confortablemente los personajes (y la Historia) construyeron a partir de la palabra: las imágenes de pesadillas, de videos, de dibujos, de la memoria y de la realidad agreden y confunden a cada paso. Ahora, ese entramado de tiempo y espacio compartido que llamamos historia (individual y colectiva) interpela desde las múltiples posibilidades de la imagen, desde una intersección de visiones que van creando un camino consecutivo, pero nunca lineal, prefijado y inexplicable desde el intercambio verbal. En *Una historia de la lectura*, Alberto Maguel cuenta la historia de un maestro hasídico al que le preguntaron “por qué faltaba la primera página de cada uno de los tratados que componen el Talmud de Babilonia, lo que obligaba a empezar la lectura en la página dos”. “Porque, por muchas páginas que lea el estudioso –contestó el rabino– nunca debe olvidar que no ha alcanzado la mismísima primera página.” Manguel agrega que para los talmudistas “leer era una actividad que nunca llega a completarse”. Y, justamente, el plano final de la película de Haneke, o casi cualquier plano de *Caché*, es la página ausente del Talmud: la evidencia de que cada imagen es inabarcable, irreductible a una lectura. Frente al bastardeo, la desconfianza y la poca calidad de las imágenes actuales, Haneke propone embanderarse en el grito libertario de una inteligente y sempiterna revolución visual.

Diego Terrotola

La resistencia

Fui a ver *Caché* a un complejo multisala el primer domingo del estreno de *El código Da Vinci*. Obviamente, las posibilidades horarias de la película basada en el best-seller carcomían otras ofertas. Cualquiera podía ir a cualquier horario y estar a pocos minutos del comienzo de una



de sus funciones, mientras que las películas alternativas a la bazofia debían esperar, en el mejor de sus casos, a que su única copia terminara su pasada. Al momento de cortar la entrada, la chica que nos tenía que indicar por cuál de los dos pasillos entrar, y mirando lo que los carteles luminosos con los títulos ofrecían, dijo sin pensar en su trabajo: “Estamos rodeados”. *Caché* encarna la resistencia. En las pantallas conquistadas por tantos y películas inexistentes, reguladas por la fuerza de la brutal opulencia numérica por un lado; y por el otro, sometida a la cuota pantalla, que garantiza un espacio mínimo de exhibición a las películas argentinas, sin que manifieste una voluntad por la diversidad venida de otros países. Pero además es resistente a la penetración de los resultados del marketing, que recomienda a los europeos tomar como referente la corrección política tranquilizadora de la promoción y los beneficios de la multiculturalidad de la Unión Europea, perderse en la levedad intrascendente de alguna comedia construida a desgano, o someter a sus productos a la misma pirotecnia de sus aliados transatlánticos, sin contar con las mismas redes de distribución que garantizan una taquilla cautiva. Pero tampoco a la ley de leyes de la cuasi denuncia lineal que se acomoda al contorno de unas sensibilidades sociales sedadas o de revelación tardía. *Caché*, en tanto película, es perfecta en la construcción del suspenso, que permite que como reflexión social sea intranquilizante, escurridiza, precisa, telescópica y microscópica. Inefable y obstinada sin concesiones. La culpa escondida y al acecho, amenazante. Y lo que permite que encarne esa resistencia es su permanencia en cartel. En este caso, en gran medida por la efectividad del boca a boca del público, que expandió su rumor rápidamente, casi como una consigna. Que *Caché* se convierta en una película obligada es un triunfo del cine.

Agustín Campero

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

| | Álvaro Arroba Letras de cine, España | Jorge Ayala Blanco El Financiero México | Jorge Bernárdez FM Faro-Nacional | Ricardo Cota criticos.com.br, Brasil | Hernán Ferreirós Rock & Pop | Isaac León Frías La Primera Perú | Diego Lerer Clarín | Gustavo Noriega El Amante | Leonardo D'Espósito El Amante | Miguel Peirotti La Voz del Interior | Josefina Sartora cineismo.com.ar | PROMEDIO |
|------------------------------|---|--|-------------------------------------|---|--------------------------------|-------------------------------------|-----------------------|------------------------------|----------------------------------|--|-------------------------------------|----------|
| Tarnation | 7 | 9 | | | | | 9 | | 9 | 10 | 7 | 8,50 |
| Rescate en la Antártida | | 6 | | | | | | | 7 | 7 | | 6,67 |
| El último confín | | 7 | | | | 5 | | 5 | 7 | | 6 | 6,00 |
| X-Men: la batalla final | 5 | 6 | 7 | 6 | 5 | 5 | 6 | 4 | 7 | 7 | | 5,80 |
| La búsqueda | 4 | 7 | 6 | 8 | 5 | | | | 5 | | 5 | 5,71 |
| El señor de la guerra | | 5 | 5 | | | 5 | | 8 | 6 | 5 | | 5,67 |
| Secretos de diván | | 6 | 7 | | | | 4 | 5 | 6 | | | 5,60 |
| Eros | 6 | 7 | 5 | 7 | 6 | | | 3 | 4 | 6 | | 5,50 |
| Gelbard, historia secreta... | | | | | | | | 5 | 6 | | | 5,50 |
| Las tortugas también vuelan | 3 | 8 | 7 | 9 | | | 6 | | 1 | | 4 | 5,43 |
| La marcha de los pingüinos | | 6 | 2 | 7 | 6 | | 5 | 5 | 4 | 7 | | 5,25 |
| Ritmo y seducción | | 5 | 1 | 3 | | | | | 4 | | | 3,25 |
| El código Da Vinci | 4 | 5 | 3 | 4 | 2 | 3 | 4 | 2 | 1 | 3 | 1 | 2,91 |

Tradición artesanal en la elaboración del mejor cigarro suizo.



artís del quercio



CERRO NEVADO
DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO

www.cerronevado.com.ar

villiger

IN LOVE WITH TOBACCO

Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra



Juventude em marcha, la película que justificó el festival, del irreductible portugués Pedro Costa.

Nuestro colaborador gallego (de Galicia, no estamos utilizando “gallego” por “español”) estuvo en el reciente Cannes, vio mucho y lo cuenta para **El Amante**. Y a nosotros nos parece que es la más completa, clara y crítica cobertura que haya ofrecido un medio argentino de la edición 2006 del festival más ruidoso del mundo. por **Jaime Pena**



A la izquierda, **Laitakaupungin**, de Aki Kaurismäki, tan breve como esencial. A la derecha, **Marie Antoinette**, lo nuevo y discutido de Sofia Coppola.

Una película puede salvar un festival. Un festival puede justificarse gracias a una sola película.

No, las perspectivas no eran halagüeñas. El anuncio de los nombres que componían la selección de Cannes 2006 no resultaba demasiado estimulante. Muchos nombres conocidos en la competición oficial, algunos incontestables, pero la mayoría de una segunda línea que podría llegar a deparar alguna que otra consagración definitiva y que, con apenas una excepción, se quedó a las puertas... cuando no constituyó un monumental fiasco. Como acabó por certificar un palmarés que —¿conscientemente?— no quiso sembrar dudas sobre lo que había sido una indiscutible mala cosecha.

O una mala selección, no podemos saberlo, al menos hasta que Venecia o las filtraciones acaben por desvelar qué se quedó fuera, qué película no llegó a tiempo. Por lo pronto, la decepción inicial y la confirmación final derivan de la escasa representación del cine asiático en las distintas secciones, empezando por la competición oficial limitada a un solo título chino, *Summer Palace*, de un Lou Ye que no logra confirmar la expectativas que levantó con su *Río Suzhou*, al que acompañaban otros dos —de género, claro— fuera de concurso, cuatro en Un Certain Regard y dos en la Quinzaine des Réalistes. Nada que ver con las diez que el año anterior se repartían tan sólo entre Corea y Japón. Circunstancia que algunos agoreros aprovecharon para anunciar el declive (?) del cine asiático, sin considerar factores coyunturales o estacionales que, de nuevo, Venecia tendrá la oportunidad de ratificar o rebatir. Como escribo esta crónica el mismo día que se anuncia la muerte de Shohei Imamura, es difícil negar que el

cine asiático ya no sea el que era. Pero creo que es preferible ser cauto y evitar, por lo de ahora, el catastrofismo.

Sea como fuere, el habitual protagonismo que en los últimos años había alcanzado el cine asiático en el circuito de festivales parece desplazarse hacia los países del este de Europa. Desplazamiento más cuantitativo que cualitativo, que bien pudiera responder a la resonancia alcanzada en Cannes 2005 por la película de Cristi Puiu, *La muerte del señor Lazarescu*. Lástima que este año no hubiese ningún descubrimiento comparable, aunque justo será reconocer los méritos de otra película rumana, *A fost sau n-a fost? (12:08 East of Bucarest)*, de Corneliu Porumboiu, presentada en la Quinzaine y ganadora de la Cámara de Oro, no sé si con justicia, pero sí uno de los pocos premios incuestionables de los distintos jurados del festival. Ni siquiera la Fipresci acertó con su mención a *Climates*, la decepcionante película de Nuri Bilge Ceylan.

Siguiendo el itinerario de la protagonista de *Transe*, podríamos trazar un línea que desde los confines del Báltico atravesase toda Europa hasta las costas portuguesas para así encontrarnos con el mejor cine que se ha visto este año en Cannes. Hubo que esperar hasta los últimos días del festival, pero la espera mereció la pena. Agazapada en la sección oficial se encontraba la película que habría de justificar por sí sola esta edición del Festival de Cannes. Lo cierto es que el nombre de Pedro Costa llamaba poderosamente la atención en medio de la competición. Sorpresa que derivaba de una inquietud: ¿se habría domesticado tanto el autor de *Ossos* y *No Quarto da Vanda* como para merecer figurar en la sección oficial? ¿No era su cine más adecuado para Un Certain

Regard o la Quinzaine? Por esta vez, habrá que darle la razón a Thierry Frémaux y posponer las peticiones de dimisión.

Juventude em marcha es un monumento, una de las películas más importantes de los últimos tiempos, un prodigio, un desafío de insólitas proporciones, la obra de un autor que ha decidido asumir todos los riesgos para proponer un ejercicio que conduce a extremos inimaginables la radicalidad de sus películas anteriores y que empequeñece el resto de las que se pudieron ver en el curso del festival. Costa re toma los personajes de aquellas dos películas filmadas en el barrio lisboeta de Fontainhas, paisaje ya derruido de los inmigrantes caboverdianos que se han tenido que realojar en nuevas viviendas sociales. El título toma prestado el nombre de la extinta organización de los jóvenes comunistas caboverdianos y parece invitarnos a convertirla en toda una proclama programática: *Cinema em marcha, En avant, cinéma!, Colossal Cinema*. Volvemos a reencontrarnos con Vanda en su nuevo "cuarto" y conoceremos en profundidad el drama de Ventura, personaje digno de Antonio Lobo Antunes. Personas reales que actúan ante una cámara que los filma sin piedad. Una cámara capaz de registrar hasta 320 horas en largos planos repetidos en ocasiones hasta treinta veces. Diálogos que acaban por ser declamados y una puesta en escena rigurosísima que rescata a estos actores de entre las sombras o de un fondo de irreal blancura para reducirlos a su condición estatuaría, monumental. *Juventude em marcha* es *No Quarto da Vanda* después de *Où gît votre sourire enfoui?*: *No quarto da Vanda* filmada por Jean-Marie Straub. La mayoría de la crítica salió en estampida del pase de prensa. Paradójicamente, el pase de gala tuvo una



A la izquierda, **Hamaca paraguaya** de Paz Encina, una de las grandes sorpresas. A la derecha, **Honor de cavallería** de Albert Serra, singular adaptación del **Quijote**.

recepción mucho más cálida.

Tampoco la propia *Transe*, de Teresa Villaverde, se contentaba por transitar territorios conocidos. La historia de la joven que abandona San Petersburgo y su familia para iniciar un viaje de pesadilla a través de toda Europa, convertida en mera mercancía sexual, se aleja muy pronto de los tópicos del cine de denuncia para adentrarse en paisajes oníricos y alucinados. Su salto sin red sólo se vio superado por el de su compatriota Pedro Costa, confirmando que este era el año de Portugal. De hecho, un medio portugués como Aki Kaurismäki (vive en el norte de Portugal buena parte del año) sigue edificando una de las obras más estimulantes y coherentes del cine contemporáneo.

Laitakaupungin valot (*Luces al atardecer*) es uno de esos Kaurismäki esenciales: apenas hora y cuarto de síntesis bressoniana que nos reconcilia con el ser humano... y con el cine. Es comprensible que en un festival apreciemos doblemente la brevedad, pero esa no es la única razón para destacar a Kaurismäki ni a Eugène Green, cuyo luminoso cortometraje *Les signes* propone una fábula novelesca de singular belleza straubiana.

Interludio erótico. Uno de los temas subterráneos de Cannes 2006 guardaba una estrecha relación con el sexo, desde el sexo festivo de la militante *Shortbus*, de James Cameron Mitchell, y sus ejercicios de contorsionismo, hasta ese canto al voyeurismo que representa *Les anges exterminateurs*, película realizada a mayor gloria autojustificatoria y autoexculpatoria de su director Jean-Claude Brisseau y de los juegos eróticos de sus tres actrices protagonistas, pasando por los cortometrajes que componen *Districted* o por el cine de animación para adultos de la danesa *Princess*,

de Anders Morgenthaler, cuyo argumento centra su atención, precisamente, en la industria del cine porno. Hasta *Summer Palace*, la película china, tenía mucho sexo y ¡desnudos!

La estética del vacío, esa que apreciábamos en años anteriores en obras de Gus van Sant, Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawase o Vincent Gallo, ha tomado este año derroteros bien distintos. No son ahora cineastas consagrados quienes la cultivan sino recién llegados que han descubierto que la ausencia de un relato convencional les abre las puertas de la producción independiente. Ya hablamos el mes pasado de *Honor de cavallería*, la singular adaptación quijotesca de Albert Serra en la que *literalmente* no pasa nada. En la misma Quinzaine se presentó también *Fantasma*, epílogo o coda con la que Lisandro Alonso cierra una falsa trilogía de la que también formarían parte sus dos primeros largometrajes. Digo lo de falsa porque es difícil situar *Fantasma* a la misma altura que *La libertad* o *Los muertos*. Si acaso estamos ante un mero divertimento –el bonus ideal para una edición en DVD de estas dos películas, pero, ojo, un bonus de lujo– centrado en Argentino y Misael, los protagonistas de aquellos films, perdidos en la sala Lugones –quién sabe si para no salir nunca más– y homenajeados por un Alonso que, frente a las pretensiones de la mayoría de las películas de la sección oficial, no duda en reírse de sí mismo. Pero la mayor sorpresa, al menos para quienes ya conocíamos la película de Serra, la deparó *Hamaca paraguaya*, una coproducción multinacional entre Argentina, Francia, Holanda, España y Paraguay, apoyada por no se sabe cuántas fundaciones y fondos y que, aparentemente, surge de un cortometraje que su directora Paz Encina había rodado seis

años atrás. Desligando la banda de diálogos de la imagen, *Hamaca paraguaya* cuenta cómo dos ancianos aguardan noticias de su hijo, movilizado en la Guerra de Chaco en 1935. El relato, si este existe, se sustenta en esos diálogos porque las imágenes carecen de cualquier vínculo narrativo. Se trata de imágenes estáticas que certifican una espera eterna, intemporal. Son imágenes en movimiento, pero podrían ser fotografías... o planos en negro. De hecho la película de Encina acaba por evocar títulos como *Branca de neve*, de Monteiro –siento estar tan portugués en esta ocasión–, con esos planos del cielo, ahora grisáceo, que dividen en capítulos una historia que sólo podemos percibir auditivamente. Lo que no impide que las imágenes alcancen una belleza que, en su estatismo, pero con absoluta coherencia, puede constituir toda una invitación al tedio: como *El cielo sube*, estamos ante un elogio de la siesta.

Me gustaría poder decir lo mismo de *Marie Antoinette*. Puedo compartir el desprecio de Sofia Coppola por la narración convencional. Por momentos parece apuntar incluso hacia el Malick de *El nuevo mundo*. Pero sólo encuentro vacío envuelto en una estética publicitaria. Papel de celofán e inocuas pompitas de jabón. Una película a medio camino de todo, del relato y de su negación, de la Historia y su anacronismo, el preocupante síntoma de una cineasta que sabe qué es lo que no quiere hacer pero desconoce qué hacer en su lugar. Algún buen amigo intentó convencerme de las bondades de esta película. Hasta hoy sólo he sido capaz de apreciar el trabajo de Milona Canonero. Bueno, y las canciones de New Order, Bow Wow Wow o The Strokes, que no bastan para redimir el gran *bluff* del festival. Pedro Costa definió muy bien este tipo de cine cuando compa-

La estética del vacío ha tomado este año derroteros bien distintos. No son ahora cineastas consagrados quienes la cultivan sino recién llegados que han descubierto que la ausencia de un relato convencional les abre las puertas de la producción independiente.

ró el presupuesto de su película (700.000 euros) con el coste de la fiesta de *Marie Antoinette* en Cannes (un millón de euros).

Interludio artístico-musical. Con *Daft Punk's Electroma* Guy-Manuel de Homem-Christo y Thomas Bangalter proponen una suerte de vulgarización de ciertas estéticas radicales. Algunos momentos de gran impacto visual no impiden el ridículo de ver a los Daft Punk cuales dos émulos de *Gerry* atravesando el desierto armados de sendos cascos de motoristas. Con *Zidane, un portrait du 21eme siècle*, Philippe Parreno y Douglas Gordon reinventan el cine conceptual, ese cine que, como el arte del mismo nombre, es mucho más divertido cuando te lo cuentan que cuando te toca sufrirlo. En este caso ni siquiera es cine. Gordon y Parreno filman en tiempo real a Zidane durante un partido entre el Real Madrid y el Villareal. Diecisiete cámaras, fotografía de Darius Khondji y música de Mogwai para reinventar la (mala) televisión. ¿Cómo no preguntarse si estos dos artistas habrán visto alguna vez un partido de fútbol? Zidane no tenía su día y acabó siendo expulsado, pero un servidor no pudo aguantar más allá del primer tiempo.

Si algunos títulos nos hablan de las difi-

cultades de ser joven, entre ellos algunas de las sorpresas más estimables de las distintas secciones el festival, desde la triunfadora de Pusán, *The Unforgiven*, de Yoon Jong-Bin, a la sólida producción alemana *Summer'04*, de Stefan Krohmer, o el tercer largometraje de Djamshed Usmonov, *To Go to Heaven First You Have to Die*, en otros casos se vuelve a repetir uno de los temas capitales del cine moderno y que en la edición de 2005 había alcanzado status de tema único con variaciones. Los niños muertos, perdidos o desaparecidos cobraban mayor o menor protagonismo en películas como *Hamaca paraguaya*, *Bug* (William Friedkin), *Red Road* (Andrea Arnold), el documental sobre las consecuencias del tsunami en Indonesia, *Serambi* (Garin Nugroho), *The Host* (Bong Joon-ho), *Babel* (Alejandro González Iñárritu), *Transe* o las citadas *The Unforgiven* y *Summer'04*, al menos entre las que pude ver, porque seguro que había muchas más. Y esta vez no estaban solas. Podríamos llegar a interpretar esta sucesión de películas sobre un mismo tema, el miedo a la pérdida de los hijos, como la afloración de un temor de proporciones universales: la inseguridad motivada por la

proliferación del terrorismo indiscriminado, la amenaza de la destrucción, el miedo al *otro*. Por fin este año distintas películas se atrevían a intentar desentrañar el fenómeno del terrorismo. Otras, no menos modestas, se aplicaban a explicarnos el mundo. El mundo presente y la Historia más o menos inmediata. No podía ser de otro modo en un festival que se había inaugurado con *El código Da Vinci*, una reinterpretación de la civilización occidental a partir de teorías conspirativas.

El protagonista de *Bug* también parece la víctima de una paranoia conspirativa, con la guerra de Irak como trasfondo. Pero su deriva granguñolesca y paródica le resta trascendencia a esta monumental broma con la que Friedkin parece haberse divertido de lo lindo. Habría que preguntarse si esa era también la pretensión de Richard Kelly y su *Southland Tales*. Luego de un film de culto como *Donnie Darko* casi todas las miradas estaban puestas en Kelly y su ambiciosa propuesta. La expectación era mayúscula ante un título de financiación independiente con aspiraciones de distribución masiva. Es probable que Kelly haya parido otro título de culto, pero no seré yo quien lo defienda. En

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 llámá 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



Transe, de Teresa Villaverde, otra arriesgada y valiosa película portuguesa. A la derecha, una imagen de **Fantasma**, la nueva de Lisandro Alonso.

manos de un Takashi Miike *Southland Tales* tendría cierta gracia, pero sus dos horas y cuarenta minutos van en contra de la propia lógica de un argumento más propio de la serie B o Z. Al situar la acción en un futuro inmediato luego de un ataque terrorista nuclear con consecuencias medioambientales y energéticas, Kelly nos quiere explicar el mundo, pero dudo mucho que haya conseguido retratar algo más que el barrio de Los Ángeles donde se ha rodado su película. También Richard Linklater se ha embarcado en un proyecto en principio ajeno a sus preocupaciones habituales. *Fast Food Nation* adapta una investigación sobre la industria norteamericana de la comida rápida trasladándola al universo de la ficción. Su vocación de denuncia político-social, que llega a relacionar las hamburguesas y la inmigración mexicana, no es el terreno en el que Linklater se desenvuelve con mayor soltura y sólo parece encontrarse cómodo cuando por allí aparecen Ethan Hawke y una pandilla de jovencitos, ellos sí, con ganas de cambiar el mundo simplemente porque esa noche no tienen nada mejor que hacer. Linklater presentó una segunda película en *Un Certain Regard* que, ay, no pude ver. Pero *A Scanner Darkly*, película de animación al estilo *Waking Life*, tiene también implicaciones argumentales en la guerra contra el terrorismo. Ya ven, hasta Linklater se nos ha politizado.

Era lo que le faltaba a Alejandro González Iñárritu y su inseparable guionista Guillermo Arriaga. *Babel* es la película con más pretensiones de todo el festival. Como *Southland Tales*, también nos quiere explicar el mundo, pero en serio. Es por eso que su película es la más fácil de parodiar. Para Iñárritu-Arriaga los problemas de mundo se reducen a un cúmulo de casuali-

dades: un cazador japonés regala un rifle a un pastor marroquí y este hecho insustancial provoca una gran crisis diplomática mundial y que dos niños norteamericanos estén a punto de morir en la frontera entre Estados Unidos y México. ¿O lo del rifle era una metáfora? Buf, dejémoslo. *Babel* es el cine más indigno de Cannes 2006, un cine que somete a sus personajes a las necesidades de la estructura de un guión que, otra vez, vincula tres historias que ahora se desarrollan en tres puntos del globo y en varios idiomas, de ahí lo de su ingenioso título. Este afán de universalidad contrasta con Bruno Dumont, que en *Flandres* elabora un cruel retrato de los habitantes de su tierra natal, la región del norte de Francia que linda con Bélgica. Sus personajes carecen de sentimientos y se comportan como animales. De ahí que, cuando son reclutados para una guerra en algún país árabe innominado, el espectador pueda entender su comportamiento salvaje. Meros títeres en manos de un director que me provoca sentimientos contradictorios y me recuerda al mexicano Reygadas: su cine está en una línea que me interesa, pero me molestan el desprecio y el sentimiento de superioridad con los que trata a sus personajes. No creo que a Dumont lo nombren hijo predilecto de su pueblo.

Frente a estas películas un tanto abstractas que juegan la baza de la metáfora política, otro grupo de títulos se centran en sucesos históricos muy concretos. Es el caso, claro, de la Palma de Oro (?) *The Wind That Shakes the Barley*, nuevo ejemplo de turismo político acometido por Ken Loach. Su lección de historia tiene ahora como objeto la guerra sucia de los británicos contra los independentistas irlandeses allá por 1920. Era la película más vieja de

todas las que se presentaban a concurso, pero no la única que nos sermonaba con la Historia para establecer parábolas sobre el presente (*Indigènes*, de Rachid Bouchareb). *Summer Palace* aspiraba también a retratar la juventud china de los últimos veinte años con la matanza de Tiananmen como epicentro. La caída de Ceaucescu la pudimos ver incluso desde dos perspectivas distintas, la de la notable y divertidísima *12:08 East of Bucharest* o la mucho más convencional de *The Way I Spent The End of The World* (Catalin Mitulescu). Por no hablar de otras aproximaciones genéricas a temas como la represión durante la dictadura argentina (*Crónica de una fuga*, en mi opinión la película menos interesante de Israel Adrián Caetano) o la lucha antifranquista de los maquis (*El laberinto del fauno*, una insólita mezcla de film convencional sobre la Guerra Civil y cuento de hadas que firma Guillermo del Toro).

Hasta el cine de género asiático tenía este año indudables aspiraciones políticas. Con *The Host* Bong Joon-ho nos propone el típico film de monstruo con aire de serie B, en la línea de la ciencia ficción norteamericana de los 50 o de los Godzilla y derivados. Como aquellos, el género en este caso no está reñido con la lectura medioambiental: una de esas películas que deberían ser de programación obligatoria en cualquier festival. Otro tanto es lo que podría decirse de *Election 2*, no tanto una segunda parte del film del año pasado como un *remake* con el que Johnnie To vincula a las tríadas de Hong Kong con el capitalismo salvaje que se extiende por la China continental. Un prodigio de film de género y cine político, toda una lección para los Loach y compañía, y para los jurados que los apoyan.

Con **Zidane...**, Philippe Parreno y Douglas Gordon reinventan el cine conceptual, ese que es mucho más divertido cuando te lo cuentan que cuando te toca sufrirlo. En este caso ni siquiera es cine. Gordon y Parreno filman en tiempo real a Zidane durante un partido entre el Real Madrid y el Villarreal. Diecisiete cámaras, fotografía de Darius Khondji y música de Mogwai para reinventar la (mala) televisión.

Nos quedaría otro grupo de películas que abordan la política directamente, llamando a las cosas por su nombre. Aunque me considero un fiel admirador de Nanni Moretti, no puedo ocultar mi decepción con *Il caimano*, una película que no trata tanto sobre Berlusconi –su propia caída posterior a la película le resta trascendencia– como de las dificultades, cuando no de la imposibilidad, del cine italiano para abordar la figura del hombre que gobernó el país durante la última década. Moretti no encuentra tampoco la forma, y su interés no parece el más adecuado, de tal modo que nos encontramos con un Moretti insólitamente frío. Casi podría decirse que el mejor Moretti de Cannes 2006 era el Bellocchio de *Un Certain Regard*, *Il regista di matrimoni*, una película que guardaba sorprendentes puntos de contacto con *Il caimano* y de cuya comparación salía claramente beneficiada. En realidad, para hablar de política habría que

tener la valentía de Abderrahmane Sissako. En *Bamako*, film de difícil adscripción a género alguno, organiza una especie de juicio en el que África se enfrenta a Occidente mientras la vida sigue en la pequeña población que lo acoge. Cine discursivo en el mejor sentido del término, en el que se exponen todos aquellos argumentos que otras películas intentan enmascarar bajo la epidermis de una ficción imposible. África, el Tercer Mundo, el colonialismo, la globalización, el tráfico de armas, todo está en *Bamako*. ¿La habrá visto Iñárritu?

Han tenido que pasar cinco años pero por fin se puede hacer explícito el trauma del 11 de septiembre. Junto a un avance de veinte minutos de *World Trade Center*, con la que Oliver Stone espera regresar a la primera línea de la actualidad, en Cannes se presentó *United 93*, en la que se aborda el caso del cuarto avión secuestrado en aquella histórica fecha. Sin salirse un ápice

de la línea oficial –la rebelión de los pasajeros impidió que los secuestradores alcanzasen su objetivo– la película de Greengrass, casi un docudrama, es mucho mejor por todo aquello que no es y que acertadamente evita –patrioterismo, sentimentalismo– que por sus méritos intrínsecos. Algo similar podría decirse de *Day Night Day Night* si no fuese porque sus aciertos son innegables. Su aproximación a la figura de una joven terrorista suicida que tiene que cometer un atentado en pleno Times Square no tiene nada que ver, por suerte, con *Paradise Now*. Julia Loktev evita el discurso moralista y maniqueo, e intenta adentrarse en las dudas y los miedos inevitables de su protagonista, de cuyas motivaciones nada sabemos. Hay mucho de los Dardenne en el cine de Loktev, quizá por ello los autores de *Rosetta*, presidentes del jurado que otorgaba la Cámara de Oro, no consideraron oportuno premiar esta notable película. [A]

Videoteca
El Gatopardo

ALQUILER

Todas
las películas que está
buscando
las encontrará en
Videoteca Gatopardo



Piedras 1086, San Telmo
Tel. 4300-5139
y
Santiago del Estero 1188
4305-7887

Un cine que no paga peajes

Dueño de una obra fílmica concisa y apasionante, el director y productor catalán demuestra –en esta entrevista realizada por correo electrónico– que sus reflexiones sobre la creación son tan radicales e irreductibles como su discurso cinematográfico. **por Javier Porta Fouz**



Cómo fueron las respuestas a Informe general... en los 70 en España?

La película se rodó entre noviembre de 1976 y enero de 1977. Se proyectó en alguna filmoteca y algunas entidades cívicas. Nunca se proyectó en un cine. Se pasó una vez en los años 80 en un programa de TV, en hora punta con un debate posterior al que fui invitado. Ciertamente que cada vez que se ha proyectado fuera, ha generado mucho interés. Por ejemplo, en 2002 fui invitado por Documenta XI al encuentro quinquenal que se celebró en Kassel (Alemania). Fui el único español invitado entre los cien artistas de todo el mundo. Seleccionaron tres de mis películas. La que se proyectaba continuamente fue, precisamente, *Informe general*, y así en otras ocasiones, como por ejemplo durante el Festival Internacional de Buenos Aires, que creo que ha despertado cierto interés.

En Informe general..., una película que es vista como "política", existe la misma calidad plástica, estética, que en el resto de tu filmografía. ¿Cómo has pensado la puesta en escena de esa película?

Me la planteé como uno más de mis largometrajes. El artificio y la ficción son las vías más adecuadas para expresar las vivencias o experiencias con un relato que vaya más allá de los límites de la pura información de los hechos. Para los diálogos solamente propuse una pregunta previa, que ocupa sólo una línea: "¿Cómo se pasa de una dictadura a un estado de derecho?". Elegí la localización de los escenarios escrupulosamente en función de las ternas de los protagonistas-participantes-actores con un equipo de rodaje compuesto por cámara, travelling, eléctricos-iluminación y sonido. El orden o la suite de las secuencias, el ritmo, la propia entidad de las mismas, su interrelación, al margen de los cánones institucionales de producción y representación, dejan que el espectador resuelva si el relato transcurre o no sin descarrilar, o si el discurso que subyace es inteligible o si merece o no algún interés.

Las dos primeras secuencias de Informe general... contraponen dos espacios: Valle de los Caídos/Barcelona-Madrid. Más allá de las imágenes mortuorias del primer espacio y la vitalidad de los segundos, es impresionante el contrapunto del sonido en una y otra secuencia. ¿De qué manera se planeó esta contraposición?

En todas mis películas doy al sonido tanta importancia como a la imagen. Para mí es en la banda sonora donde se ubican todos los sonidos, ruidos, músicas, de una manera integral, complementaria, cómplice, o como quieras llamarle, pero en ningún caso subsidiaria de la imagen.

Tanto Pont de Varsovia como Informe general... comienzan con edificios, filmados de

manera muy cuidada. ¿Cuál es la importancia que le das a la arquitectura en tu cine?

Es una obviedad decir que en el cine las coordenadas espacio-tiempo son el umbral de entrada al lenguaje cinematográfico. La arquitectura, los paisajes, los actores, escenarios, objetos de cómo se manejan y se sitúan esas coordenadas; en definitiva, es determinante la mirada. De ella depende todo en una película. La comunicación se establece a través de un simple cruce de miradas.

Tus dos largometrajes más fragmentarios, *Nocturno 29* y *Umbracle*, también son aquellos en los que la luz recorta con mayor claridad los objetos y las personas. Trato de explicarme mejor: la luz de esas películas (y de *No contéis con los dedos*) otorga un particular volumen a las figuras. ¿Ves alguna relación entre ese detalle y tu experiencia como escultor?

En *Nocturno 29*, para su prólogo, busqué una calidad de blanco y negro similar a las pinturas chinas, paisajes o ideogramas, donde sólo se utiliza el blanco y el negro, sin matices, grises o sombras. Y hubiera sido una tarea imposible con los negativos de imagen existentes. Tuve la suerte de contar con un director de fotografía, Luis Cuadrado, que no cejó en el empeño. Un día poco antes del rodaje me llamó. Cuando vi las pruebas en la sala de proyección, casi di un salto. Era exactamente lo que quería. La solución la encontró Luis utilizando para la imagen el negativo de sonido. En *Umbracle* y *Vampir* también utilicé para rodar algunas secuencias exteriores el negativo de sonido. Espacio, volumen y vacío, ahí está la clave de tantas sutilezas que cargan de tanta fuerza dramática como capacidad para removernos a través de los tentáculos de la sensibilidad. La escultura vive del espacio que ocupa. El cine crea el espacio a ocupar y sin duda alguna relación habrá entre mi interés por la escultura y mi manera de actuar como realizador. Mi universo no lo constituye solamente el cine, es interdisciplinario.

Considero que *Informe general...* es una película de mayor modernidad y hasta de mayor permanencia que *La hora de los hornos* de Solanas-Getino. Sin embargo, son dos proyectos que comparten algunas características. ¿Cómo ves hoy ambas películas y cómo ves hoy la posibilidad de un cine con proyecto político?

Hace muchos años que no veo *La hora de los hornos*, así que no puedo hacer una valoración actual. Sin duda comparten inicialmente el intento de aproximación al momento político-histórico en el que fueron realizadas.

Creo que *La hora de los hornos* es una crónica-documentada, no sólo como testimonio sino con el objetivo de ser útil de inmediato como instrumento de agitación política, de denuncia y consignas contra la dictadura.

“No me interesa el cine político como género. Es un uso muy limitado y empobrecido del medio cinematográfico, sólo justificable por los servicios en aras de las libertades y derechos que pueda prestar el cine como soporte.”

“Sólo es posible circular sin pagar peajes desde los márgenes. La red viaria alternativa, sin servicios de seguridad ni áreas de descanso ni de doble dirección..., sólo allí se mantienen las formas de producción más interesantes y las apuestas más arriesgadas y más exigentes.”

Como he explicado antes, *Informe general* no tiene nada que ver en este sentido.

Actualmente no tendría sentido repetir *La hora de los hornos* como propuesta cinematográfica. La transversalidad de los medios de comunicación y difusión para usuarios interactivos, a través de las nuevas tecnologías, permite una acción instantánea en el tiempo y planetaria en el espacio, mucho más adecuada para la denuncia, agitación o para convocar grandes concentraciones de masas en cualquier lugar del mundo. Para mí es inseparable mi trabajo como cineasta del compromiso activo con la política. No me interesa el cine político como género. Es un uso muy limitado y empobrecido del medio cinematográfico, sólo justificable por los servicios en aras de las libertades y derechos que pueda prestar el cine como soporte.

Si bien por momentos asoma en ella un componente humorístico y sardónico, *Umbracle* es una película que transmite oscuridad y opresión, una película que describe de maneras oblicuas y creativas el estado de ciertas cosas en el franquismo. Puede verse como una película “reactiva” pero hecha por alguien que está creando en una situación de encierro. ¿Qué era para vos la creación cinematográfica en los 60?

El contexto histórico es el que es y la percepción de cada uno en cada momento depende de la exigencia personal y su capacidad para asumir una actitud crítica y beligerante, o simplemente acomodarse sin demasiados problemas.

Umbracle es el resultado de mi interés por el lenguaje y las vanguardias contemporáneas, su tenacidad para adaptarse a los grandes cambios estructurales y mi compromiso político por imperativo ético. *Umbracle* es una historia sin argumento, como las demás. Por eso ofrece una lectura abierta sin el peso o lastre del carácter coyuntural y convencional del argumento.

Cualquier propuesta en el ámbito de la producción “artística” se mantiene en la medida del grado de implicación de quien propone y de su capacidad para la adecuación de nuevos códigos que le permitan expresarse sin dar explicaciones. Lo que se reconoce, identifica o localiza, es el referente utilizado. El relato se construye desde la abstracción en oposición al naturalismo. *La Ascensión de la Virgen* de Piero de la Francesca o un bodegón de cerámicas de Zurbarán son la exaltación de una mezcla imposible de arrebato místico e hiperrealismo delirante. Sobre si la virgen asciende o no y la utilidad de los cacharros, ningún interés.

¿En qué medida fue definitorio lo ocurrido con *Viridiana* para esa década de tu vida?

Las consecuencias del pase de *Viridiana* en el Festival de Cannes de 1961 y la concesión de la Palma de Oro fueron un éxito total, tanto

como productor como por las consecuencias políticas. La película fue fulminada por la dictadura. Hicieron desaparecer toda la documentación. La película nunca se hizo y por tanto no existía. El director general de cine y el ministro responsable fueron cesados. Fue la primera vez que durante la dictadura cayeron cargos políticos por una cuestión cultural. Así que la película nunca fue prohibida como mucha gente cree por la sencilla razón de que no había "nada" que prohibir. *L'Observatore Romano*, máximo órgano de prensa del Vaticano, en su edición del día siguiente de la proyección en el Festival de Cannes pedía a gritos la excomunión del productor y del director, Luis Buñuel, acompañado de un sonoro rapapolvo al general Franco. Siempre lo viví, incluso hasta hoy, como un éxito. Simplemente me expulsaron de la asociación de productores y me amenazaron con dejarme en el paro de por vida, y demás advertencias típicas de una dictadura. Cinco años más tarde, punto y aparte, empiezo mi etapa como realizador con *No contéis con los dedos*.

Hablanos de la importancia de Joan Brossa y Carles Santos en tu cine.

Recurrí a Joan Brossa, poeta, al llegar al convencimiento de que lo último que necesitaba como colaborador en un guión era, precisamente, un guionista de cine. Los cánones de la producción y distribución cinematográfica basados en la norma aristotélica –exposición, relación causa-efecto de las secuencias y la clausura de la narración– era una horma a la que nunca quise someterme. Nunca he adaptado al cine un poema o libreto de Brossa, como tampoco nunca he recurrido a la novela para la caza de argumentos. Mi desinterés por los argumentos como columna vertebral de un relato se corresponde con mi interés por las historias sin argumento. Joan Brossa era el interlocutor que necesitaba y tenía más a mi alcance, ya que gracias al azar éramos vecinos. No sólo colaboró con el carácter subversivo de la mirada a la realidad, sino que contribuyó, alentó y colaboró en mi empeño en la supresión e inversión de códigos en mis dos primeras películas, *No contéis con los dedos* y *Nocturno 29*, punto de partida de mi recorrido como director.

Mi relación y amistad con Carles comenzó en 1966. El inicio de un largo recorrido de experiencias vividas y compartidas, también, en el terreno profesional. En el año 70, justo en el momento álgido de la radicalidad del "conceptualismo", nos habíamos cuestionado a fondo la misma naturaleza del arte y la práctica artística. Hasta el punto de que la práctica política desplazaba a la artística, para llegar en algunos casos a renunciar a ella, actitud que se explica también durante el período final de la dictadura.

Con Carles participamos muy activamente, contribuyendo a generar una dinámica de debates y actividades entre un colectivo hete-

rogéneo de personas del mundo cultural y artístico. El carácter interdisciplinario del Grup de Treball (Grupo de Trabajo) era precisamente su atractivo y su fuerza. Éramos muy sensibles a la colisión entre disciplinas, desde la distancia y con puntos de vista creativos diferentes, para desacralizar los que eran para nosotros los peligros de la alienación unidireccional del lenguaje y la práctica.

Yo preparaba las mezclas para la banda sonora definitiva de mi película *No compteu amb els dits* (*No contéis con los dedos*). Carles llegó de la mano de Brossa. Eso quería decir: "¡Portabella, al tanto! ¡Este chico es muy interesante!". Mientras Carles se limitaba a interpretar al piano las piezas de Mestres Quadreny, Brossa y yo nos sumergíamos a fondo en una conversación sobre la manipulación y la relación de los sonidos y las imágenes en el cine, con la cual arrastrábamos el interés y el entusiasmo de Carles, que quedó fascinado. Experiencia que tuvo continuidad en *Nocturn 29* (*Nocturno 29*, 1968), a su regreso de Nueva York, donde Carles había entrado en contacto con John Cage y los inicios del grupo Fluxus. Aunque la música es también de Mestres Quadreny, con Carles comenzamos a replantearnos, a fondo, la banda sonora como tal.

Inmediatamente después volvemos a encontrarnos los tres en el *Concert irregular* (*Concierto irregular*, 1969), con texto de Joan Brossa y música de Santos. Los intérpretes fueron Carles Santos y Anna Ricci, y estaba a mi cargo la puesta en escena. Aquel período fue crucial para Carles. Gracias al impulso de Brossa, el viaje de la música al teatro fue para él una ida sin retorno. Por otra parte, la experiencia de proximidad a las técnicas y el lenguaje del cine le fueron muy útiles. El ritmo, la iluminación, la suite de las secuencias y no-escenas ligadas por la continuidad de la acción; la precisión y la meticulosidad que exige un relato cinematográfico sin recurrir, sino todo lo contrario, renunciando radicalmente, a los cánones institucionales de la producción y representación artística: supresión de la continuidad narrativa clásica (aristotélica) basada en la relación causa-efecto y, como consecuencia, la eliminación de la clausura. Ruptura de las relaciones espaciales y temporales. Diacronía imagen-sonido. Explicitación del soporte material, supresión e inversión de códigos, explicitación enunciativa..., todo aquello que funcionaba en la narrativa de mis películas significó para él una especie de liberación para comenzar a caminar con la seguridad necesaria y llegar a construir sus espectáculos, tan personales como interesantes. Una propuesta híbrida entre la música y el teatro y toques de cine: incluso la duración sin interrupciones de sus espectáculos coincide con la media de un largometraje.

Pilar Parcerisas concluye que la conjunción Brossa-Santos-Portabella demuestra que

el avance en el lenguaje del arte y en las poéticas debe mucho precisamente a la colisión de disciplinas, al azar en el encuentro de humanos y a la voluntad de ejercer una nueva mirada sobre la realidad.

En la preparación de *Vampir* (1970) y *Umbracle* (1972) fue cuando definitivamente dejé de considerar las músicas como un espacio aparte de las otras bandas de sonido: como he explicado antes, los diálogos, los ruidos ambientales o efectos sonoros y las músicas exigían un trato integral. Decidí partir de la base de que había dos bandas paralelas, la imagen y el sonido. Para ser breve, la diacronía entre el sonido y la imagen y el espacio de fuera de campo ha sido una de las constantes en toda mi obra cinematográfica. Yo necesitaba a alguien que fuera músico y algo más. A partir de aquí, Carles entró a colaborar conmigo desde una "banda sonora" nítida y única. Es en este período cuando se ve reforzada nuestra colaboración, que se mantiene hasta hoy.

Puede decirse que tu manera de hacer cine ha tenido siempre que ver con liberarlo de sus "servidumbres".

Sí.

¿Han cambiado las servidumbres del cine en estas décadas?

No.

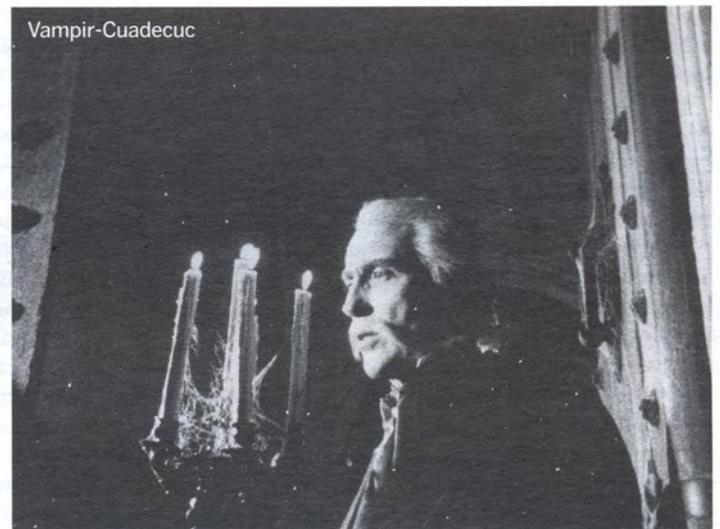
¿Qué servidumbres son las que ves en el cine actual?

Se añaden a las anteriores la homologación y estandarización de la producción cultural en aras de las exigencias de un mercado global, en detrimento de la creación. El factor creativo se limita a las necesidades y estímulos del mercado. Y, para estimularlos, nada mejor que la red inacabable de festivales o premios gremiales institucionales para quien, año tras año, haga lo mejor de lo mismo. Es el peaje que da derecho de acceso a la gran autopista por la cual circula la producción cultural debidamente homologada por el perverso mecanismo de estandarización del proceso de producción y distribución cultural. Sólo es posible circular sin pagar peajes desde los márgenes. La red viaria alternativa, sin servicios de seguridad ni áreas de descanso ni de doble dirección..., sólo allí se mantienen las formas de producción más interesantes y las apuestas más arriesgadas y más exigentes. La circulación cada vez más densa en esta red viaria comienza a ser un buen augurio, porque no es casual. De hecho, nos encontramos ante un proceso que está configurando una nueva identidad individual y colectiva, que está presionando fuertemente desde planteamientos éticos en todas direcciones, en la búsqueda del lenguaje, ética y culturalmente arraigada, con el camino abierto a la constante mutación, a las nuevas necesidades de expresión. [A]

LAS PELÍCULAS DE PERE PORTABELLA



Sus películas se proyectaron en el Bafici en abril y en mayo en el Malba. Al verlas, no pocos sintieron que algo los había impactado con fuerza. Aquí, textos sobre cada corto y cada largo de Portabella exhibido en Buenos Aires.



No contéis con los dedos

España, 1967, 26'. **GUIÓN** Joan Brossa, Pere Portabella, **FOTOGRAFÍA** Luis Cuadrado, **MONTAJE** Ramón Quadreny, **MÚSICA** Josep M. Mestres Quadreny, **INTÉRPRETES** Mario Cabré, Natacha Gounkewitch, Willy Van Rooy, Daniel Van Goleen, José Santamaría, José Centelles.

Extraña belleza

El mediometraje *No contéis con los dedos*, primer trabajo de Pere Portabella como director, comienza con la siguiente frase: "Derrotado... pero no vencido". El enunciado puede, o debe, ser tomado como una alusión al K.O. técnico -ver entrevista- que Portabella sufrió a guantes del franquismo durante los 60 respecto de su actividad como productor. De la mano de unos juguetes rabiosísimos como son las palabras del poeta catalán Joan Brossa, Portabella intenta en *No contéis con los dedos* desarticular las formas del discurso publicitario de la época. Aun así, el director utiliza algunos rasgos característicos de ese discurso, como la voz en off, la duración breve o el uso del cuerpo humano como reflejo de la estética "ideal" del producto; será el nexo a esos dogmas publicitarios lo que dé cuenta de las velocidades cinemáticas con las que Portabella rompe barreras de sonidos e imágenes, intencionalmente, paganas. Cualquiera de los 28 fragmentos que hacen a la unidad de *No contéis con los dedos* no sólo electrifican y sobrecargan las formas publicitarias tradicionales, sino que las dotan de una energía que, al unísono, elimina mediante el absurdo el valor del contenido y aumenta la potencia visual de la iconografía en funcionamiento. Un proceso similar se daba en una película reciente: *Zoolander*. Si bien la película de Ben Stiller está ubicada en cuestión de forma y cariño casi al otro extremo del carácter experimental y seco de Portabella, se zambullía en el discurso publicitario de su época y dejaba en evidencia la violencia, el *nonsense* y el bestial potencial del mismo. En ambos casos, tanto en PP como en BS, pareciera existir una desesperación, unas ganas locas de que este mundo, que saben vaciar de contenido y rellenar de extraña belleza (PP) o de extraño amor (BS), se pareciera a otro mundo. *No contéis...* finaliza con la pantalla en blanco dando cuenta de su condición cinematográfica y, por ende, finita; *Zoolander* termina con un plano aéreo que entierra la utopía de Ben Stiller en medio de una metrópoli. Ambos cines se saben derrotados. Pero no vencidos.

Juan Manuel Domínguez

Nocturno 29

España, 1968, 83'. **GUIÓN** Joan Brossa, Pere Portabella, **FOTOGRAFÍA** Luis Cuadrado, **MONTAJE** Teresa Alcocer, **MÚSICA** Carles Santos, Josep M. Mestres Quadreny, **INTÉRPRETES** Lucía Bosé, Mario Cabré, Ramón Juliá, Antoni Tapiés, Antonio Saura, Joan Ponç, Luis Ciges, Willy Van Rooy.

El punk de traje y corbata

Si a Glauber Rocha lo hubieran obligado a filmar un comercial de Levi's, el resultado habría sido parecido, visualmente, a la primera secuencia de *Nocturno 29*. El paisaje abierto en el que transcurre la acción es parecido al paisaje del Sertão de varias películas del brasileño: seco, áspero y hostil. Y no sólo eso, los recursos para acentuar estos rasgos también son parecidos: imagen sobreexpuesta, luz quemada y quemante, blanco y negro bien contrastados. Hasta los movimientos de cámara que recorren rostros y cuerpos con parsimonia y en primer plano son rochianos. Pero los personajes que interactúan con el paisaje no parecen salidos del universo de Glauber Rocha sino todo lo contrario, parecen salidos del glamoroso ámbito de la publicidad. Son dos jóvenes veinteañeros (*un joven y una joven*), felices, de clase media para arriba, publicitariamente desaliñados, convencionalmente bellos, buscándose en la inmensidad del paisaje, moviéndose seductoramente. Él la ayuda a ella a sacarse una astilla del pie, ella lo ayuda a él a desabrocharse el jean. Esos veinteañeros, esa sensación de libertad y de rebeldía afectadas, esos movimientos tan calculados, esos jeans tantas veces en primer plano, son todos elementos de publicidad.

Y no es que este aire a publicidad sea involuntario o que no pareciera en el 68. Portabella es plenamente consciente de que su cine toma mucho de los comerciales. Él mismo dice sobre *No contéis con los dedos*, un cortometraje anterior a *Nocturno 29*: "La película toma como estructura narrativa las normas del cine publicitario. Las 28 secuencias del film tienen, cada una, una acción autónoma y siempre cerrada en sí misma, y una unidad de tiempo limitada a las diversas duraciones de los spots: de 15 segundos a 2 minutos". Aunque en *No contéis...* el vaho a publicidad es muchísimo más explícito, evidente y sistemático, en *Nocturno 29* Portabella retoma la misma estructura, pero estira un poco las secuencias (que no tienen una duración ni tan corta ni tan prefijada) y las hace menos evidentemente publicitarias.

Hasta acá, la primera parte de la ecuación de ambas películas: tomar prestada la forma publicitaria. Falta la segunda: destruirla. Tomar una estética para subvertirla desde

adentro. Volviendo a la primera secuencia de *Nocturno 29*, el sonido explícitamente atenta contra la lógica de los comerciales. Mientras los veinteañeros felices interactúan con el paisaje rochiano, todo lo que se escucha es el traqueteo de un proyector. Es decir, se evidencia el dispositivo. El sonido desestructura la secuencia. Si lo que viéramos fuera realmente un comercial de Levi's, sería inefectivo. No se puede vender algo y evidenciar el mecanismo de venta a la misma vez. Hacerle acordar sonoramente al espectador que lo que está viendo es un comercial, que está en el cine, que las imágenes fueron producidas y están siendo proyectadas, sería contraproducente. No es que los comerciales no puedan ser autoconscientes (hoy en día, los comerciales...); es que no pueden serlo tan radicalmente. Un comercial reclama cierta ingenuidad y transparencia. Uno de autos, por ejemplo, no puede deconstruir cómo la imagen del auto que pretende vender fue retocada digitalmente para que luciera más atractiva. Entonces, el traqueteo monocorde y omnipresente del proyector en la primera secuencia de *Nocturno 29* atenta contra la lógica publicitaria de las imágenes.

En *No contéis con los dedos* esto (evidenciar, desnaturalizar, desestructurar y destruir la lógica publicitaria) era todo lo que se hacía. En *Nocturno 29* se hace más. Es decir, se destruye más. Para empezar, se destruyen los códigos del cine narrativo tradicional (también se destruyen en *No contéis...*, pero como es un cortometraje y las secuencias tienen una lógica de ilación más evidente, hay un efecto de cohesión y estabilidad mucho más fuerte). Después de la primera secuencia de *Nocturno 29*, ni los veinteañeros ni el paisaje desértico vuelven a aparecer. Las secuencias subsiguientes no se relacionan narrativamente con la primera ni entre sí. Es decir, son narrativamente independientes. Ni siquiera persiste en todas el aire publicitario. Si *Nocturno 29* es una película surrealista, lo es más que nada por la extraña ilación de sus secuencias. Es decir, más que un *surrealismo de imágenes* (imágenes explícitamente raras o una catarata de imágenes que se suceden sin solución de continuidad) o de *escenas* (una lógica espacio-temporal difusa dentro de una misma secuencia), es un *surrealismo de secuencias*. De ahí esa sensación incómoda que se tiene en la película, como de estar llegando siempre tarde. De hecho, yo llegué unos minutos tarde a *Pont de Varsovia* (que tiene la misma estructura que *Nocturno 29*), y en un primer momento no me pareció una película evidentemente rara. Simplemente me parecía que me faltaba información y que con el correr de los minutos la iba a recuperar y a entender qué estaba pasando. Ese momento nunca llegó. Ese es un momento que sencillamente nunca llega en el cine de Portabella. Nunca se está enteramente al

tanto de lo que está pasando. Su cine está prácticamente vaciado de información. Por ejemplo, la escena en la que Lucía Bosé sube varios pisos de un edificio abandonado y se enfrenta a un mueble (o alguna otra cosa) cubierto con una sábana sin saber qué hay debajo, está construida como una escena de suspenso, pero es un suspenso puramente formal. Como no sabemos qué fue a hacer al departamento, o qué es ese departamento o qué puede haber debajo de la sábana, o en definitiva, quién es ella, la escena, si provoca algo, es perplejidad más que suspenso o misterio o terror. Es casi una secuencia didáctica: nos muestra en detalle cómo se construye el suspenso.

Leer hasta acá puede sugerir que Portabella es un cineasta extremo, irrespetuoso y destructivo; un cineasta punk. Y de alguna manera lo es. Pero con una salvedad. La desprolijidad, esa cualidad que –con razón– suele asociarse a lo punk, está completamente ausente en su cine. Si Portabella es un cineasta punk, es el más elegante de todos. El que evidencia, desestructura y destruye formas, mecanismos y discursos mientras encuadra con el virtuosismo matemático de Antonioni o de Resnais, fotografía con la violencia precisa de Glauber Rocha, monta con la inteligencia revolucionaria de Eisenstein y mueve la cámara con la sofisticación arrogante de Fellini. El que tiene tiempo de acomodarse la corbata mientras rompe el cine y el mundo a pedazos.

Ezequiel Schmolter

Miró l'altre

España, 1969, 15'. **FOTOGRAFÍA** Manel Esteban, **MONTAJE** Teresa Alcocer, **MÚSICA** Carles Santos, **CON** Joan Miró.

Rastros de combate

En el sitio oficial de la Fundación Joan Miró hay una extensa cronología de la obra del gran creador catalán. Al año 1969 corresponde únicamente el siguiente texto: "Exposición *Miró otro*, en el Colegio de Arquitectos de Barcelona. Con motivo de la misma, pinta los cristales de la fachada del edificio, en lo que constituye una acción efímera de la que no quedará rastro una vez clausurada la exposición". Hay un error notable, porque esta acción perdió su condición de efímera para ser tan duradera como lo permite una película, gracias a este corto de Pere Portabella (tal vez este texto sea otra muestra de lo ignota que es la obra de Portabella, incluso en Barcelona). El corto no es un mero registro sobre esa polémica performance artística de Miró, sino que

plantea un eje conceptual, una intervención ideológica combativa ubicada en la intersección de las dos miradas, que PP también articula en otras de sus películas clandestinas del franquismo (el montaje por retroceso y la repetición de planos no permiten entenderlo como registro realista de un acontecimiento o como simple documento). Confundiendo en la puesta en escena y en los materiales expresivos del cine, PP elimina cualquier discurso verbal para circunscribirse a las imágenes y la música como única forma de elaborar su pequeño manifiesto político. Así, la dicotomía blanco & negro / color del corto funciona como mecanismo surrealista de la lucha contra el franquismo (esta dicotomía se encuentra en varios cortos y en un largo de PP en este período, pero desaparece en sus películas tras la muerte de Franco). En blanco y negro se representan las imágenes iniciales de Miró en el interior del interior del edificio, mientras que en colores se filma la creación de la intervención urbana donde, frente a la vidriera de colores primarios del Colegio de Arquitectos, Miró superpone unos trazos desprolijos y salpicaduras de un negro profundo. En plena calle, frente a muchos curiosos azorados, Miró ensombrece la alegría cromática de las imágenes del edificio, conformando un graffiti de denuncia, un negro gesto de protesta casi expresionista, al mismo tiempo que instalaba una ruptura en el bienestar impostado y los modos públicos reglamentados de la existencia urbana durante el franquismo. Ese gesto rupturista se autoaniquilará (nuevamente en blanco y negro) con el mismo Miró borrando sus trazos, para revelar la imposibilidad de supervivencia de tal impertinencia en ese contexto. El corto termina nuevamente con imágenes blanco y negro de Miró en la reducida arquitectura del interior del edificio, vuelto nuevamente al encierro gris como ostracismo en su propia tierra, metáfora de la imposibilidad de prolongar la subversión del orden social regido por el totalitarismo. PP, propagando el ritual hasta hoy, trascendió debidamente ese límite: un cine como combate a los tiempos de la censura. **Diego Trerotola**

Play-back

España, 1970, 8'. **FOTOGRAFÍA** Manel Esteban, Francesc Bellmunt, **MÚSICA** Carles Santos.

El cine como campo de batalla

Carles Santos ensaya una pieza musical con miembros del coro del Liceo de Barcelona, la misma institución de donde egresara una década antes como

alumno destacado. Ahora ya no estudia allí sino que dirige, y los integrantes del coro parecen por lo general bastante mayores que él. La formalidad de la etiqueta de varios miembros –de saco y corbata y anteojos de carey los hombres, de vestidos decorosos y collares de perlas las señoras– contrasta con la audacia energética del fragmento musical ensayado una y otra vez ante una cámara que los registra obsesiva, reiteradamente. Son como personajes de José Luis Garci animando un coro dirigido al estilo de John Cage, pero filmados por el Jean-Marie Straub de *Crónica de Anna Magdalena Bach*. El resultado es un cortometraje que muestra al teatro Els Llusos como una catacumba resonante y al coro como una extraña máquina entre los arrestos y las detenciones, entre el ulular de voces que chocan siendo puro sonido y algunas interferencias de un catalán articulado, único idioma en el Portabella de entonces. Los aspectos cuidados, las poses cuasi reprimidas de los coreutas en los descansos o preparativos contrastan, en la violencia de cada explosión sonora, con la dimensión contracultural que la experiencia de Santos comportaba en el seno del mismo Liceo, en una Barcelona dispuesta a no resignarse ante la asfixia política y cultural que muchos por entonces todavía creían larga y firme. Santos circula frenéticamente por el coro, se cruza con sus secciones, y la cámara también traza sus recorridos; un artista se cruza con otro y *Play-back* recuerda que el cine se sostiene como campo de batalla. En su desborde programático, es el complemento exacto de la estética de la sustracción y del vacío que propone *Acció Santos*.

Eduardo A. Russo

Vampir-Cuadecuc

España, 1970, 75'. **GUIÓN** Joan Brossa, **FOTOGRAFÍA** Manel Esteban, **MONTAJE** Miquel Bonastre, **MÚSICA** Carles Santos, **INTÉRPRETES** Christopher Lee, Herbert Lom, Soledad Miranda.

Un instante de verdad

De editarse en formato digital una edición especial de *El conde Drácula* (1970), la película del prolífico director español Jesús Franco que *Vampir-Cuadecuc* a su vez somete y vampiriza, sería inestimable la inclusión como extra de esta última. No estaríamos ante una primera vez: muchos documentos sobre el rodaje de determinados films encarnan mayores virtudes cinematográficas que la estrella central. De todas formas, en este caso no se trata sencillamente de eso. Pere Portabella reinventa el "making of" antes de que este exis-

tiera como pseudogénero audiovisual. Y lo hace con una libertad creativa absoluta, alimentándose del material puesto delante del lente como base para la construcción de imágenes únicas y proteicas, contrapuestas a la tradicional idea de la reproducción imparcial de lo que "está ocurriendo"; tomando prestados elementos del vanguardismo y el cine underground de la época, montando a destajo con la elipsis como recurso rector, trabajando el sonido de manera atípica (se trata esencialmente de un film mudo, en que el sonido directo ha sido reemplazado por los más dispares ruidos y sonoridades, creados y yuxtapuestos por el compositor Carles Santos, a quien Portabella le dedica por completo dos cortometrajes). El resultado son setenta minutos de genial inventiva y una envidiable capacidad para captar ciertas esencias intangibles en cada una de las imágenes que los componen.

Que *El conde Drácula* es apenas un clon de inferior calidad de los films de la Hammer no es materia de discusión (a propósito, los títulos de apertura de *Vampir* informan que la película de Franco es una producción del famoso sello británico, error que seguramente tiene su origen en el hecho de estar protagonizada por Christopher Lee, actor regular de la productora). Lo sorprendente es que Portabella no sólo narra el proceso de gestación de ese otro relato cinematográfico que se desarrolla delante de él (el film de Franco), sino que se las ingenia para contar nuevamente la historia de Drácula: a su manera, *Vampir* es una particular versión del clásico de Bram Stoker elaborada alrededor de la deconstrucción del imaginario visual del famoso vampiro, creado y sostenido a lo largo de decenas de versiones anteriores. Las cámaras del catalán siguen a las cámaras del madrileño durante el rodaje, pero también, como si se tratara de vampiros fílmicos al acecho de sus víctimas, se entrometen en los ensayos del reparto, de donde succionan algunos de los momentos más inolvidables, tomas y repeticiones de tomas que nunca quedarán impresas en la emulsión en colores y pantalla ancha de Franco sino en los 16 milímetros en blanco y negro de Portabella. En ese juego entre realidad y ficción, en los resquicios abiertos entre la mampostería de cartón y el maquillaje teatral, asomando detrás de la guardarropía y los colmillos descartables, se adivinan los alcances reales de una operación cinematográfica que se presenta lúdica pero se sabe profunda.

Hay en *Vampir* un plano de una belleza tan fugaz como fulgurante que ilustra a la perfección esta idea. Soledad Miranda, la actriz favorita de Franco por aquellos años —quien moriría apenas algunos meses después del estreno de esta película en un accidente automovilístico—, ensaya algunas líneas del guión, por completo absorba en su

papel, cuando de pronto, en un instante que no debe durar más de un segundo, gira su rostro a cámara y guiña un ojo. La sorpresa es tan grande, en particular si el espectador está realmente concentrado en el drama que se está desarrollando, que el efecto realista irrumpiendo desde la pantalla tiene la capacidad de perturbar momentáneamente el estado contemplativo de quien observa, aparentemente seguro de sus sentidos, desde la butaca. Una capa de realidad irrumpe con fuerza desde el fondo de esa otra realidad en construcción que es el ensayo antes del rodaje, un impagable instante de Verdad. Luego, Christopher Lee se dedica a la lectura del último párrafo de la novela de Stoker, y el sonido extemporáneo le cede el lugar a la inconfundible tonalidad de voz del actor británico. *Vampir* es, desde todo punto de vista, una experiencia inolvidable.

Diego Brodersen

Umbracle

España, 1972, 85'. **GUIÓN** Joan Brossa, Pere Portabella, **FOTOGRAFÍA** Manel Esteban, **MÚSICA** Carles Santos, **INTÉRPRETES** Christopher Lee, Jeanine Mestre.

En destrucción

Umbracle, desde la pluralidad de su propuesta, se convierte en un artefacto inclasificable, heterogéneo, inaprensible. Es, a su vez, una reflexión sobre los mecanismos de la representación cinematográfica (tal vez como toda la incomprensiblemente oculta obra de Portabella) y una película que se ramifica a cada paso. Pero mientras algunos films piensan al cine de manera museográfica, limitándose a repetir una serie de poses estereotipadas, *Umbracle* redobla la apuesta y se convierte en un llamado con *delay* por un cine vivo, palpitante. Potencia su radicalidad estética no sólo por sus elecciones formales, sino por —si se me permite la metáfora futbolística— su cintura para habilitar a los demás jugadores, cambiando de registro y velocidad como un buen número 5, desplazándose desde la pura vanguardia a la denuncia política contra los métodos del franquismo y el estado actual (década del 70) del cine español. En este sentido, no puede hablarse de un tema o de una estructura. Portabella parece pensar aquí una sucesión de cuadros autónomos que, a puro golpe de timón (no de efecto), despliega una propuesta tras otra que equidista de la afección y el distanciamiento. Para esto cuenta con una figura excluyente en el centro de la cuestión, figura que no suma comprensión a la propuesta, sino que le adita un extrañamiento del que, como espectadores, no

podemos desprendernos: Christopher Lee.

Si buscáramos un cierto código de lectura, en la centrifugadora cinematográfica de Portabella se ubican tres ingredientes que ponen todo patas para arriba. Un personaje, Drácula (célebremente interpretado por Lee), que se encuentra en baja hacia comienzos de los 70 (pensemos que un nuevo cine de terror nace con *La noche de los muertos vivos* de Romero y otros films contraculturales de entre décadas). Un actor de reconocimiento internacional perdido en la periferia de los centros de producción mundial de cine (recordemos que viene de filmar, en apenas semanas, *El conde Drácula* de Jesús Franco, justamente una visión melancólica del personaje). Finalmente, un espacio desconocido, de reglas incomprensibles (véase el uso del extrañamiento que hace Portabella contrabandeando la representación de un secuestro a manos de paramilitares en medio de la calle). Rossellini hablaba de la modernidad como aquella mirada que podía dirigir sus ojos hacia los escombros, los restos de una construcción, de un sueño.

Lee, como protagonista itinerante de una Barcelona desconocida, remite a aquel director italiano y su mirada perdida del mundo. Esa mirada desconectada que Gilles Deleuze denomina como imagen óptica y sonora pura. Mirada que responde a la fractura de toda contigüidad y pragmática. Un neo-flaunismo, pero sin el shock productivo derivado de las ciudades modernas, sino del desencanto de posguerra, el desencanto de la depresión del sistema de estudios y de los antiguos mitos y códigos del cine de terror.

A la manera del Chris Marker de *La Jette* o *El espigón*, en su versión al español, el protagonista recorre un museo de ciencias naturales. En este museo se guardan colecciones de animales disecados, reconstruidos sintéticamente. A todo esto, Portabella suma una (de)construcción de la banda sonora respecto de la contigüidad con la banda de imagen haciendo del contrapunto sonoro un arma de precisión. Esta "fractura de sentido" con lo que conocemos y codificamos como lo clásico es también una manera de denuncia y de malestar. La imposibilidad de fundir el registro de la banda sonora con la banda de imagen está profundizando el conflicto que supone la dictadura en España. Las arremetidas formalistas de vanguardia son una respuesta a la censura y una demoledora crítica a los convencionalismos de ocasión de un cine oficial y carente de riesgo. Incluso el mismo Portabella es quien pone su cuerpo para establecer con claridad cuáles son las reglas del juego de la época: su crítica a la censura, a la autocensura, al control indiscriminado de los medios de producción, distribución y exhibición, el temor generalizado a la búsqueda creativa. Pero Portabella no se queda en la denuncia sino que también pro-

LAS PELÍCULAS DE PERE PORTABELLA

pone la necesidad de multiplicar los circuitos de producción-distribución-exhibición, por lo que su cine no sólo es político sino que la política y el hecho de filmar van de la mano para este director. En ese contexto, las aparentes caminatas de Lee se resignifican a cada paso. Arrasada por la dictadura, y sólo a algunos años de la inminente muerte del dictador, la España que nuestro héroe recorre no es sino la de la pérdida de la ilusión.

Tendrá que caer el tirano para que España vuelva a creer en sueños, lamentablemente sin haber aprendido la lección y dejándose llevar por el milagro económico y el consumo desmedido (cuya crítica social Portabella dejara plasmada en *Pont de Varsovia*, una despedida feroz de su lugar de director al menos hasta el día de hoy).

Umbracle crece helicoidalmente y casi nunca vuelve sobre sus pasos. Nos somete como espectadores a una experiencia radical y de una aridez inusual, al mismo tiempo que arroja a su protagonista a espacios fragmentados, espacios que nunca serán lugares. Y esa melancolía pervive aun con la evidencia del artificio y el detrás de cámara (los *travelings* de Portabella son una marca de autor: parte de un espacio diegético para salirse de la representación de manera ocasional, como si el montajista hubiera olvidado cortar el fragmento donde todo se convierte en una estenografía). O quizá sea que Portabella piensa el lugar de sus películas en el mundo como una representación puesta en abismo, inacabable, fascinante y crítica al mismo tiempo. Por eso su visión tal vez parezca desesperanzada; por el contrario, su amor por el artificio no es más que un amor nietzscheano por la fuga del relato, por la potencia vital de las imágenes de un mundo de imágenes que puede ser triste y feliz al mismo tiempo. **Federico Karstulovich**

Acció Santos

España, 1973. 12'. **FOTOGRAFÍA** Manel Esteban, **MÚSICA** Carles Santos.

Cine silencioso

El cortometraje más conceptual de Portabella, donde se impone el gesto sobre el texto, la intervención sobre la producción. Carles Santos interpreta virtuosamente, en su primera mitad, un prelude de Chopin al piano, y en la segunda escucha su misma interpretación. A mitad de camino de su escucha de la grabación en un aparato de cinta, se pone los auriculares y deja al espectador ante un silencio completo que dura el tiempo exacto de lo que resta del prelude. No sólo el corto está partido al medio, dividido con precisión matemática entre interpretación y escucha, sino dispues-

to simétricamente entre el vivo y su reproducción, el registro y la privación de su efecto, entre ejecución y fruición. La geometría última que propone Portabella parece reunir un ideal de proporción renacentista que contiene la melancolía desbordante de Chopin, y la transforma en la que es tal vez su pieza más abstracta y autorreflexiva, en doble sentido. En el primero, la reflexividad se extiende sobre el registro cinematográfico (preciso, escueto, enfatizando la dimensión mecánica, *cinematográfica*, de la operación de la cámara). En el segundo, se expande hacia lo musical, con Carles Santos sonando dos veces –en vivo y grabado– y dejando hacia el final, en ese *playback* con auriculares, la experiencia de un silencio en el que continúa un Chopin escamoteado al espectador, un cine que no es mudo sino silencio, creador de un silencio activo, poblado de sonidos a imaginar. **EAR**



Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública

España, 1976. 158'. **GUIÓN** Pere Portabella, Carles Santos, Octavi Pellissa. **FOTOGRAFÍA** Manel Esteban, **MONTAJE** José M. Aragonés, **MÚSICA** Carles Santos.

La política perfecta

La mejor película política de la historia comienza con quince minutos absolutamente inolvidables. El inicio se corresponde a un plano general sobre las Sierras de Castilla, que se detiene ante la cruz del monumento en el Valle de los Caídos. Los planos siguientes son distintas tomas aproximativas al monumento, a sus gigantes y horribles hombres de piedra, hasta llegar a las oscuridades de una catacumba. Nuevamente, el eje es una cruz, y el plano nos revela que estamos ante la tumba del entonces recientemente fallecido dictador español Francisco Franco.

Inmediatamente, nos encontramos recorriendo en auto las autopistas barcelonesas desde una prolija cámara que opta por encuadrar edificios de residencia inconfundible. Comienza a sonar el rápido pulso de la música de Carles Santos. De un estacionamiento subterráneo emergemos a calles de urgencia, en una tarde catalana de 1976. Plano aéreo de Barcelona. Vuelta al punto de vista del auto. Nos conducimos al centro neurálgico de una protesta. De a poco, el pueblo va ganando la calle. El pulso de música y montaje es constante, y a fuerza de repetición la película genera un *in crescendo* climático que avanza desde las calles, las banderas desplegadas, las marchas en Barcelona y Madrid, los tumbos y la vitalidad de la cámara en mano de 8 y 16 milímetros, con fragmentos de ficción con esas marchas como puesta en escena. Crece la intensidad. Las masas van avanzando, homogéneas y desafiantes, por la rambla. El grito inconfundible se mezcla con la música repetitiva, creando un sonido homogéneo y coherente. Se canta la consigna defensora de la resistencia: "El pueblo, unido, jamás será vencido". Cine total. Una concentración en algún estadio. Final abrupto. La lucha de las calles da lugar a la discusión política. Primera mesa. Como designio, un imán ahora inconfundible atrae a la cámara: primer plano para Felipe González, el más lúcido y carismático de una mesa socialista y comunista, seis años antes de asumir el poder.

Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública fue filmada durante 1976, meses después de la muerte de Franco. España comenzaba a vislumbrar la salida a la dictadura, tironeada en ese mismo momento por contradicciones dentro del propio régimen, el comienzo de la participación popular, las durísimas estructuras franquistas ("el búnker", que dominaban el ejército y el Consejo del Reino), la lenta traza del Rey hacia el camino democrático, y las discusiones y la notable lucidez de una dirigencia política que antepone a todo la unidad para una salida democrática y libre. Portabella se estabiliza afirmándose sobre esa lucidez, cuya mayor virtud fue, en aquella época, la perfecta conciencia sobre la incierta correlación de fuerzas en el terreno político, la necesidad de conquistar las grandes masas populares sedadas por cuarenta años del franquismo, y la puesta en primer plano de la búsqueda de denominadores comunes. Las movilizaciones generaban las condiciones, corrían los márgenes de posibilidades; los movimientos políticos, en los avances a partir del consenso, realizaban las conquistas. En las calles se sucedían protestas pacíficas, represiones sangrientas (como la realizada sobre una huelga en Vitoria-Gasteiz, donde la Guardia Civil entró a la Iglesia San

Francisco de Vitoria a puro gas lacrimógeno y asesinó a mansalva a los primeros en huir de los gases; la película da cuenta de la protesta posterior a esta masacre, que terminó volteando al presidente continuista Carlos Arias Navarro), atentados y aumento de escalada de violencia. *Informe general* representa la conquista de la democracia, poniendo a la luz las charlas surgidas a partir de la siguiente única pregunta: ¿cómo ven la salida de una dictadura a un estado de derecho? En las charlas participan, en distintos grupos, y con distintas puestas en escena coherentes con el sentido dramático que se impone, los políticos más importantes de ese denominador común de ruptura total con el régimen, de democracia y libertad como plataforma necesaria para la realización de los pueblos y las nacionalidades. Políticos que después serían quienes llevaran adelante la transición y la democracia. De partidos de izquierda (los socialismos, comunismos, marxismo-leninismos), las centrales obreras (Comisiones Obreras, Unión General de Trabajadores, Unión Sindical Obrera), movimientos obreros, representantes de movimientos de las distintas nacionalidades que conforman España, republicanos católicos, monarquistas, exiliados. Una España heterogénea, laica y progresista, frente al tradicional oscurantismo reaccionario y uniformante.

El final es de una lógica político-cinematográfica que sintetiza el más perfecto paso narrativo como voluntad de puente al futuro: la perfección de la belleza de Salomé en la voz de Montserrat Caballé.

La exposición de esta realidad y el compromiso que adquiere la obra por su carácter indispensable como parte de una lucha, hacen que *Informe general* tenga la posibilidad de ser algo útil a unos fines. Pero lo que realiza a esta como película perfecta es su conciencia de cine y su constante discurso respecto a su fenómeno, en ese marco y con los fines mencionados. Portabella expone un común denominador político a través de un discurso cinematográfico. Ningún momento de la película deja de responder a una puesta en escena coherente con la idea de que eso era cine, y que además era un cine, en todo sentido, alternativo. Como si el lenguaje cinematográfico fuese parte de la lucha por la libertad. Conciencia de artista. Un año más tarde, Portabella fue electo legislador constituyente y participó de la creación de la nueva era española. Posteriormente, fue dos veces legislador por Cataluña. En *Informe general* puso en escena, en todo sentido, lo mejor del idealismo republicano español a favor de la tolerancia y la diversidad. Una película que sostiene que la política es, como decía Ortega y Gasset, "dibujar atractivos y animadores horizontes".

Agustín Campero

Pont de Varsovia

España, 1989, 85', **GUIÓN** Pere Portabella, Octavi Pellisa, Carles Santos, **PRODUCCIÓN** Joan A. González, **FOTOGRAFÍA** Tomàs Pladevall, **ESCENOGRAFÍA** Pep Durán, **MONTAJE** Marisa Aguinaga, **MÚSICA** Carles Santos, **INTÉRPRETES** Paco Guijar, Jordi Dauder, Carme Elies, Ona Planas, Josep Maria Pou, Jaume Comas, Francesc Orella, Pep Ferrer, Fura dels Baus, Ricard Borrás, Ferran Rafé, Joan Lluís Bozzo, Quim Llobet, Joan Miralles.

Arquitectura virtual

En la serie de planos iniciales de *Pont de Varsovia* se suceden distintas edificaciones que parecen proponer el proyecto de un museo imposible, uno que pueda contener la historia de la arquitectura en tamaño real, que va desde una casa rústica de barro o adobe hasta rascacielos de vidrio y metal, pasando por alguna catedral gótica. Ese museo bien podría ser la ciudad de Barcelona, donde, como vemos en las primeras secuencias, conviven distintos estilos arquitectónicos en medio de una peatonal con neones. Si bien Pere Portabella, a través de sus películas, siempre estuvo particularmente interesado en la arquitectura y en su descripción visual, en los espacios donde los sentidos se expanden más allá de la acción, en su último largometraje parece señalar con insistencia, desde el título mismo, su condición de arquitecto audiovisual. Portabella vislumbra un puente hecho de cruces problemáticos que es, al mismo tiempo, el título de una novela pergeñada por un personaje, la imagen mental de otro personaje y una adaptación de esa novela al cine que captura un principio de construcción que se precipita, sin titubeos, en la exploración de caminos diversos y coincidentes.

A primera vista, esta nueva dimensión exploratoria se distancia del experimentalismo y la estructura miscelánea de algunos cortos y largos como director durante el franquismo, y parece ser hereditaria del último estilo buñueliano, a quien PP le produjo *Viridiana* (1960), especialmente el de *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *El fantasma de la libertad* (1974). Como esos Buñuel, Portabella crea un estilo visual opulento, donde se desarrolla una trama que si bien no es para nada lineal ni consecuente, tampoco renuncia completamente al impulso narrativo ni, en cierto modo, a un principio de causalidad: cada secuencia parece estrictamente autónoma pero, al mismo tiempo, cada imagen se adhiere a las que la rodean como una ventosa sanguinaria. Es que esa arquitectura de la pertenencia y el rechazo está formada por una serie de capas superpuestas, como distintos estados de una

sensibilidad que incorporan tanto luces de guía como signos de dispersión.

La anécdota que funciona como uno de los puntos de partida del relato es la de un buzo encontrado muerto en un bosque quemado. La idea de ese cadáver fuera de un contexto "natural", que es una incógnita para la medicina forense, es explicada al final de la película con una lógica implacable. La arquitectura del cuerpo muerto, catalogada con metódica rigurosidad en una autopsia en plano secuencia, no resuelve nada. Lo que al lenguaje de la ciencia se le escapa, *Pont de Varsovia* lo atrapa en su interior con una lógica estricta de planos largos estilizados y en ralenti. Este vaivén ciencia-arte se presenta como el foco principal de una película que tiene como centro un triángulo perfectamente equilátero, conformado por un director de orquesta, una profesora de biología y un escritor. Esta geometría tiene tres aristas muy claras: la abstracción ensoñadora (el músico), el escepticismo científico (la profesora) y una síntesis de los dos (el escritor, autor del libro *Pont de Varsovia*, que supuestamente contiene a los otros dos personajes).

Tres años después de esta película, Portabella declaraba que para el cine "la heterodoxia, la incorrección, es la única vía de escape posible para intentar hacer algo de interés que proponga un tipo de discurso y uso del lenguaje distintos". Un heterodoxo incorrecto que cree en la posibilidad de tipologías discursivas y del cine como lenguaje no es una contradicción, es justamente esa síntesis que trama en esta película. Por ejemplo, la inclusión de imágenes generadas por "ordenador" en *Pont de Varsovia* (seguramente sea una de las primeras producciones españolas que dan cuenta de la inminente cultura digital) es una muestra lúcida de este conflicto paradójico que estimula la película: la precisión matemática al servicio de la creación de imágenes que, por polisémicas y autónomas, rehúyen cualquier modalidad de catalogación científica. Como la arquitectura, la cultura digital para PP está entre la ciencia y el arte, y es ese puente que, por sobre todas las cosas, consigue proyectar en esta película. Es en ese lugar de tránsito, en la firme creencia en ese movimiento, justamente donde nos (des)ubica el cine de Portabella. **DT**



Habíamos amado tanto a Cinecittà

por Néstor Tirri

Paidós Diagonales, 352 páginas.

L'Italia non è un paese povero

por Gustavo J. Castagna

Un primer acercamiento a una buena parte de la historia del cine italiano siempre será bienvenido. Más de medio siglo heterodoxo de películas que describe una larga travesía constituida por directores, actores y films, al fin y al cabo, una época irreplicable (desde la posguerra hasta mediados de los 70), junto a una industria que ocupaba mercados con un destino transparente en nuestro país. En ese sentido, como bien se describe en el libro de Tirri, el cine italiano no se corporizaba únicamente a través de la figura del director-autor sino también de la artesanía de una pantalla que erigió un género propio e imbatible desde el punto de vista estético, y también, comercial: la *commedia alla italiana*.

Habíamos amado tanto a Cinecittà, desde el mismo título del texto, propone la añoranza al mixturar un celebrado film de Ettore Scola (*Nos habíamos amado tanto*, 1974) con el imperio artificial que el Duce y sus acólitos fabricaran en los años 30 durante el fascismo. Pero el libro, pese al anuncio de su rimbombante título, no profundiza demasiado la concepción de la política cultural de Mussolini (melodramas, comedias, films de propaganda) ni las películas de Blasetti o en el inicial Rossellini. El cine italiano, según se propone en el libro, puede estructurarse a través de capítulos en que la autoría es fundamental (Fellini, De Sica, Visconti, Pasolini, Moretti, Scola) junto a un género (la comedia) que invade gran parte de su historia. La estructura, por lo tanto, también es bienvenida pero al mismo tiempo

discutible: faltan nombres esenciales (Antonioni, Bertolucci, Ferreri, Bellocchio, los hermanos Taviani) y otros géneros (spaghetti western desde Sergio Leone, giallo desde Mario Bava y Argento) que completarían de una mejor manera una historia de sesenta años.

Por otra parte, el libro articula un discurso nunca elegíaco: resulta imposible volver a ese cine de autor que tanto complacía en aquellos años, en que el espectador atento dilucidaba el universo de Fellini en relación con el de Visconti. O la geografía del subproletariado de las primeras películas de Pasolini en contraste con la melancolía y el ternurismo de De Sica. *Habíamos amado tanto a Cinecittà*, en ese sentido, no incurre en la melancolía llorona y en el recuerdo por los viejos tiempos. Ahora bien, el pasaje entre *Los desconocidos de siempre* (Mario Monicelli, 1958) y *Pan y tulipanes* (Silvio Soldini, 2000) manifiesta una decadencia absoluta de la comedia como género popular. El libro, en cambio, intenta equilibrar aquellos años 50 del género con la actualidad del cine italiano, genérico o no, en una decisión, por lo menos, también discutible.

Por la vía de la acumulación capitular, Tirri estimula su favoritismo por De Sica, también una personalidad ciclométrica, si se la compara con la figura de Rossellini, menos mediático y ajeno a las modas y a las categorías que impone una industria. En ese sentido, este pareciera ser un camino menos abarcador pero interesante para analizar el cine italiano desde la posguerra: el que comenzó en *Roma, ciudad abierta*, *Paisá* y *Alemania, año cero* y derivó en



Pasolini y sus ragazzi di vita, y en oposición, el iniciado por *Ladrones de bicicletas*, un gran film –cabe aclarar– pero que, con el paso del tiempo, configuraría la decadencia estética del cine italiano de los 70 en adelante. Son dos caminos diferentes, y el libro describe sólo uno de ellos.

Los capítulos dedicados Nanni Moretti (*Parliamo in prima persona*) y Federico Fellini (*Parliamo di donne*), a través de un acertado paralelismo entre el autor de *Amarcord* y el novelista Georges Simenon y las relaciones de ambos con las mujeres, transmiten originalidad y riesgo. Además, el pantallazo sobre la obra de Visconti (*Parliamo di opera*) servirá a aquellos que no conocían el trabajo operístico del director como regisseur sobre las tablas y entre bambalinas verdianas.

El libro también incluye evocaciones de Scola, Suso Cecchi d'Amico, Furio Scarpelli y Fabrizio Polverini, un habitante histórico de Cinecittà, desmenuzando una historia tan compleja y única, imposible de desarrollar en solo texto. [A]

Kevin Brownlow: *How It Happened Here. Filmando la Invasión de Inglaterra*

Bafici, Buenos Aires,
2006. 176 pp.

Peter Watkins: *Historia de una resistencia*

Bafici, Buenos Aires,
2006. 226 pp.

Jean-Claude Biette: *¿Qué es un cineasta?*

Bafici, Buenos Aires,
2006. 104 pp.

Raros, independientes, cineastas

por Eduardo A. Russo

Entre la abundante edición de libros en el último Bafici destacamos estos tres, que giran en torno a una concepción del cine con puntos en común, pese a sus diferencias de origen, tanto geográficas como culturales.

Kevin Brownlow es un personaje insólito: historiador, restaurador, realizador, un auténtico loco del cine desde edad muy temprana. Casi púber, se hizo conocido entre los cinéfilos londinenses organizando en su casa de Hampstead proyecciones de una versión del *Napoleón* de Abel Gance armada por él mismo, pasada en un proyector de 9,5 mm y con música incidental provista en vivo por su tocadiscos. La desmesura prosiguió hasta llevarlo –cuando tenía 18 años y aprendía los rudimentos del montaje en una productora– a proponerse *It Happened Here* como film amateur. Ocho años le tomó terminar esa extraña y aún hoy impactante crónica ficticia de la ocupación nazi de Inglaterra. A lo largo de esa aventura, a la que se sumó desde el inicio su codirector Andrew Mollo, Brownlow aprendió a hacer cine y entendió no sólo el famoso “cómo hacer una película”, sino que el cine le prometía un lugar extraño, que debía cultivar gracias a su propia y tenaz singularidad. *It Happened Here* fue desestimada por el British Film Institute por no ser suficientemente experimental ni didáctica, mientras que Granada Televisión la calificó simplemente como “basura”. Sólo creyó en el proyecto Tony Richardson, que permitió ampliarla a 35 mm y estrenarla comercialmente. El libro *How It Happened Here* es la fascinante crónica de esos años, y una de las más raras lecciones cinematográ-

ficas que uno pueda encontrar. Como si el cine fuera un virus de transmisión visual, el relato y las imágenes del libro de Brownlow lo afirman como brillante narrador, dato que no se le escapa a cualquiera que conozca sus otros trabajos de rescate histórico, pero que aquí se enlaza con la intimidad biográfica, que lo hace particularmente entrañable.

Distinto es el caso del combativo Peter Watkins, quien en los 50 estuviera relacionado con Brownlow en el under cinéfilo inglés, con *Historia de una resistencia*. Ambos libros cuentan en su última sección con detalladas cronologías y filmografías de sus realizadores, y resulta una experiencia muy productiva compararlas y deducir el tejido del cine underground británico de entonces, las relaciones entre la industria y las formas emergentes de los nuevos cines, los vínculos y tensiones entre cine y televisión. El itinerario de Watkins no es menos apasionante que el de Brownlow, aunque su autobiografía manifiesta una constante dosis de resentimiento por una marginación en la que no se halla nada a gusto y que vive como perpetua separación de un sistema en el que no cesa de insistir para darse de narices contra él. No obstante eso, el esfuerzo de hacer un cine riguroso y desafiante se impone, como también el intento de pensar los medios audiovisuales, aunque anclado en un empirismo que lo ubica en la ilustre tradición de John Locke y David Hume. Un empirismo, hay que admitir, que a Brownlow parece haberle rendido mucho más en cuanto a la conservación de su excelente humor y su capacidad de bordear el sistema manteniendo su

originalidad. Separado, pero participando del terceto, está el más breve libro de Jean-Claude Biette (1942-2003). Crítico, director, cinéfilo vital y teórico de perfil bajo pero apto para la influencia sostenida, Biette desarrolla en *¿Qué es un cineasta?* una necesaria actualización de la política de autores, en el marco de sus artículos publicados en *Trafic*. Prosiguiendo los pasos de su amigo Serge Daney, aunque imprimiendo un sesgo particular a una verdadera *física del cine* –su constante alusión a cuerpos y partículas lo sostiene lejos de la vieja metafísica cara a la primera generación de defensores de la autoría–, Biette despliega una ética de la crítica, enfrentando con nuevas ideas a los cines del pasado y con propuestas concretas de intervención a los del presente. Raoul Walsh, Kubrick, Oliveira o Kiarostami, pero también autor, puesta en escena, obra y (en un aporte crucial a las posibilidades actuales del arte del cine) una renovada dimensión del viejo concepto de *cineasta* –cuando el término “autor” ha sido desde hace tiempo convertido en valor de mercado– hacen de este libro una de las lecturas fundamentales que ha dado el Bafici en su trayectoria.

El conjunto, además, obliga saludablemente al lector a interrogarse sobre lo “independiente” en el cine, noción que aunque acechada hace tiempo por su conversión en etiqueta mercantil, sigue sosteniendo un sentido decisivo para la supervivencia de un arte en riesgo, cuyo poder –si bien vigente– se hace preciso apuntalar en cada acto cinéfilo, como lo es cada uno de estos tres volúmenes. [A]

DVD

Se acerca una nueva Copa del Mundo y las imágenes sobre la historia de los mundiales de fútbol están en todos lados, incluyendo la edición del DVD que aquí se comenta. El autor de esta nota, sin embargo, prefiere evocar la lectura de una historia de las copas del mundo que leyó cuando tenía diez años.

por **Juan Villegas**

Los mundiales de fútbol y yo

FIFA Fever

200' (2 discos)
Emerald

Durante toda mi última infancia y mi primera adolescencia nada era más importante que el fútbol. Sería por eso que cada martes a la mañana esperaba ansiosamente la llegada de *El Gráfico* a mi casa, vía suscripción en el kiosco del barrio. Tal vez esta revista ya no era lo que muchos dicen que fue en otros tiempos, pero yo en esos años aprendí de fútbol (y, en cierto sentido, aprendí a leer) gracias a *El Gráfico*. No sólo me enteraba de lo que había pasado el último domingo sino también supe de la historia grande del fútbol. Creo que fue entonces cuando empecé a apasionarme con la historia de los mundiales de fútbol. (Algo muy similar me pasó con el cine en la década siguiente a través de *El Amante*, pero esa es otra historia.)

Durante los meses previos al Mundial de España recibí también los fascículos encuadernables de una historia de las copas del mundo, con avances sobre la que estaba por empezar. Era una edición española, bien cuidada, con buenas fotos, exhaustiva información estadística y un excelente gusto por la narración futbolera. Leí una y otra vez los relatos de antiguas hazañas, ilustradas con fotos de señores que parecían mayores —con camisetas grises y ajustadas y estampas muchas veces poco deportivas— pero que yo podía admirar

como héroes legendarios. Aún hoy recuerdo el título de un capítulo dedicado a las últimas rondas del Mundial de Suiza en 1954: "Cuando los futbolistas eran como dioses". Sin llegar a ver nunca una imagen en movimiento, me había convertido, con sólo diez años de edad, no solamente en un especialista en los mundiales sino también en un amante apasionado de esa historia. De pronto, apellidos tan extraños como Sekularac o Hidegkuti no eran sólo un desafío para mi dicción preadolescente sino también representaban a futbolistas admirados, aunque yo nunca los hubiera visto jugar. Era imposible leer el relato del Maracanazo y no emocionarse con los agónicos goles de Ghiggia o con el gran Obdulio Varela: "Cumplidos sólo si somos campeones". Mi partido favorito era Hungría 4-Uruguay 2, por una de las semifinales de 1954: la heroica levantada de los orientales tras el 2-0 en contra, la tensión del alargue y la nobleza del buen juego de ambos. Cómo no admirar el exquisito manejo de Pepe Schiaffino, los pases milimétricos de Boszic, la aparición sorpresiva de Holmberg o los firmes cabezazos de Kocsis. Otro mundial que quedó para siempre en mi recuerdo tras esas lecturas fue el de Chile 62, pero no por el fútbol, que fue muy mal jugado y extremadamente violento, sino por las palabras del dirigente Carlos Dittborn ante las dudas acerca de la capacidad de los chilenos para organizar el torneo: "Porque nada tenemos, lo haremos todo". Confieso que hoy sigo pensando en esa frase en

los momentos duros, cuando todo se hace cuesta arriba y no se encuentran fuerzas para avanzar. También nutrí con esas páginas mi admiración por el Brasil del 70, el fútbol total de Holanda o el tesón de los alemanes de siempre para no dar ningún partido por perdido. Hoy pienso que haber conocido esta historia de este modo tuvo muchas ventajas, a pesar de la ausencia de imágenes en movimiento. No se puede negar la capacidad de la palabra para agrandar las hazañas hasta la leyenda, más allá de la realidad. Una crónica bien escrita y un par de fotos alcanzaban para hacer sentir la crudeza del juego o intuir la belleza de un gol. La imaginación, obviamente, hacía el resto del trabajo y creaba sus propias realidades. Algunos años después, *El Gráfico* editó una historia de los mundiales en VHS que confirmaba mucho de lo que yo había intuido: Garrincha era tan endiabrado como yo suponía, la atajada de Banks a Pelé era maravillosa, la suspensión en el área de Pelé en el gol de cabeza de la final contra Italia no era una exageración del cronista, el comienzo de la final del 74 (con los holandeses tocando y tocando y Cruyff entrando al área hasta que le cometían penal) era una postal en movimiento del fútbol perfecto. Luego, con los años, las imágenes antiguas comenzaron a ser más habituales gracias a la televisión. Y a partir del 82 me surgieron nuevos héroes, a los que pude acceder como contemporáneo. Sin embargo, aquellos fascículos y los viejos mundiales siguen siendo inolvidables.

Toda esta larga introducción es para comentar la edición en DVD de *FIFA Fever*, una historia de las copas del mundo producida por el ente que regula el fútbol mundial. Lo primero que hay que decir es que a los 200 minutos de esta producción les falta mucho de la épica y la belleza que esta gran historia posee. La decisión de no recurrir a una narración cronológica es el principal error conceptual. Cada mundial hubiese merecido su propio episodio, y poner al espectador en el contexto de la época para que pueda seguir el devenir de cada competencia. Los realizadores de este DVD, en cambio, optaron por armar el relato en capítulos dedicados a temas o generando rankings: los diez mejores goles, grandes goleadas, los mejores defensores, bloopers, los más grandes técnicos, etc. El problema más grave de esta estructura es la ausencia de emoción que se genera. Las jugadas o los protagonistas incluidos en cada episodio aparecen fuera de un contexto que les otorgue su real valor. La misma jugada que hace un delantero de Dálmine contra Excursionistas impacta más si la hace un jugador del Real Madrid contra el Chelsea. Seleccionar los mejores goles tal como se hace aquí no permite que el espectador pueda sentir la trascendencia de la anotación, ya que no puede tener conciencia del momento del partido o del torneo en el que se dio la jugada. Daría lo mismo, podríamos decir, que se incluyeran los goles de la Primera B local, en la que todos los fines de semana también se convierten muchos lindos goles. Por otra parte, estos rankings o compilados temáticos

están presentados con una ausencia casi total de reflexión sobre el juego o el desarrollo y la evolución de la táctica y la técnica. Una lástima y un desperdicio, teniendo en cuenta la riqueza de matices y posibilidades que ofrece la historia de los mundiales.

Hay, sin embargo, bloques interesantes, como el dedicado al Brasil del 70, que incluye el gol de Carlos Alberto en la final, con la jugada previa en forma completa. Y una excepción, ya que en general se ha optado por un lamentable fraccionamiento de las jugadas: el segmento de los grandes defensores incluye un quite de Bobby Moore a Jairzinho que merece estar entre las más bellas jugadas de la historia de los mundiales. El de los tiros libres se justifica por el de Cubillas a Escocia en el 78, con el revés del pie derecho, suave y preciso; aunque en el ranking aparece tercero, cuando claramente es insuperable. El capítulo llamado "Momentos clásicos" es uno de los más atractivos y justifica la presencia de un bloque, tal vez por tratarse de curiosidades no estrictamente futbolísticas: Diana Ross errando el penal en la ceremonia de apertura del 94, la falta de los banderines del córner en la final del 74, sendos árbitros pidiendo un minuto de silencio por la muerte de Perón en Alemania-Polonia y Brasil-Holanda, la Selección de Francia jugando con la camiseta de Kimberley de Mar del Plata en el Mundial 78. El hecho de que termine admitiendo que lo más original del DVD nada tenga que ver el fútbol dice mucho sobre lo que le falta y desaprovecha. También hay otros bloques que nada tienen que ver con esta



Arriba, Johan Cruyff, engranaje principal de la "Naranja mecánica". En el medio, la estirpe de Sekularac. Abajo, el Rey Pelé festeja.

historia y de los cuales se podría prescindir por impertinentes: los dedicados a los mundiales femeninos y juveniles, y los que se refieren al Fútbol Sala y a los hinchas de distintas partes del mundo.

Una curiosidad, para ir terminando. El DVD ofrece versiones en inglés y español (esta última narrada por Macaya Márquez). Sin embargo, algunos fragmentos de las entrevistas están en idioma original, lo que obliga al espectador a incluir el subtítulo en español. Así es que pude descubrir diferencias entre la versión en inglés (cuya traducción literal está en el subtítulo en español) y la versión en español. Las más llamativas tienen que ver con comentarios ofensivos contra el fútbol argentino en la versión inglesa, los cuales son evitados elegantemente por Macaya, adivinando que no serían bien recibidos por nuestro público futbolero. Sin embargo, más allá de esta picardía y de una narración demasiado desangelada, hay que reconocer que logra salvar algunos errores del texto original gracias a su probado conocimiento de la historia de los mundiales. Entre los extras, hay uno que vale la pena: el corto dedicado a la primera Copa del Mundo en Uruguay. Las imágenes de la construcción del Centenario son extraordinarias y la final entre Uruguay y Argentina está narrada de forma tal que da cuenta del dramatismo de ese partido. Sin ser una maravilla, es una muestra humilde de lo que al resto del DVD le falta: fútbol, pasión por lo que se cuenta y un concepto audiovisual que desarrolle las posibilidades de la materia con la que se trata. [A]

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



**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 pasajero

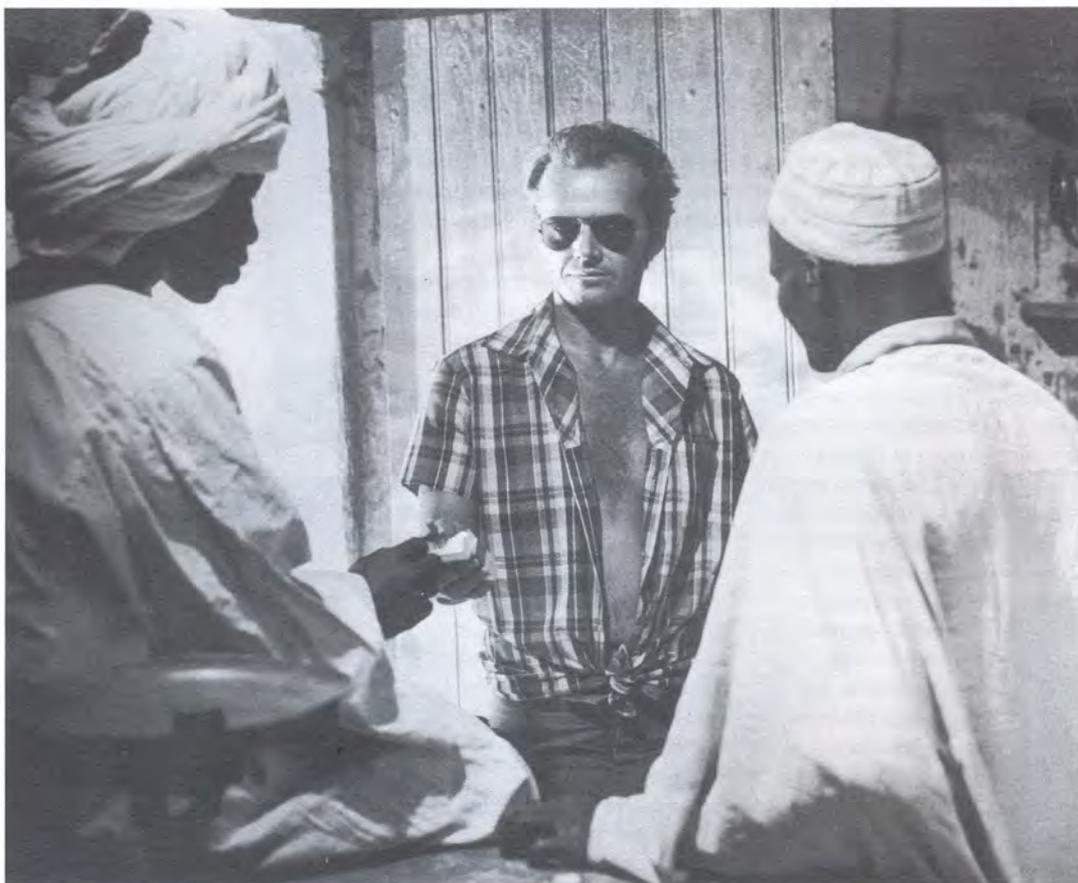
The Reporter

Italia/España, 127'

DIRIGIDA POR Michelangelo Antonioni, CON Jack Nicholson, María Schneider y Jenny Runacre. (LK-tel)

Cuentan que Truffaut, presentando *Jules y Jim* en Mar del Plata durante los 60 y al momento en que se le preguntara sobre *Los jóvenes viejos* de Rodolfo Kuhn, aludió despectivamente a Antonioni y *La aventura*. Dicen también quienes vivieron en las calles cinéfilas de esa década, que las discusiones sobre la noia y el aburrimiento y hastío de la burguesía de Milán, representada en la tetralogía que lo hiciera célebre (*La noche, El eclipse, El desierto rojo* y la citada *La aventura*), sumaba por igual furiosos detractores y admiradores. Adolfo Aristarain, por su parte, más de una vez recordó que en los 60 esperaba con impaciencia los estrenos de *¿Quién mató a Liberty Valance?* y *El ocaso de los cheyennes* de John Ford, en lugar de perder el tiempo con el cine de Antonioni. En algún diario argentino, además, se llegó a escribir que un plano del cine de Anthony Mann valía más que todo el cine de Antonioni. Mientras tanto, en oposición a semejantes reprobaciones, determinados textos teóricos, desde los años 70 en adelante, ubican a Antonioni, junto a Welles, Ozu y Bresson, como paradigma del cine moderno.

Los ejemplos a favor y en contra de Michelangelo podrían seguir interminablemente sin vencedores ni vencidos. Aunque si la polémica se terminó hace tiempo, no resulta una mala elección volver a esos cuatro films con Monica Vitti o retroceder a los orígenes del cine de Antonioni a través de sutiles retratos del mundo de la



Jack Nicholson en un alto de su largo caminar en **El pasajero**.

mujer (*La dama sin camelias, Las amigas, Crónica de un amor*) desde las influencias del universo y los climas de Cesare Pavese. Elogiado o repudiado por igual, luego de la extraordinaria *Blow up* y de la hoy vetusta *Zabriskie Point*, Antonioni llega a *El pasajero*, aunque en realidad se instala en España, para contar la vida de un personaje por duplicado o acaso con dos identidades. Podría sugerirse que el de *El pasajero* es otro Antonioni y que la geografía de Almería, Barcelona y el mundo de Gaudí poca relación tienen con los castillos, las mansiones y las playas itálicas de los 60, con aquellos burgueses jugando al bridge o con el rocoso paisaje de *La aventura*, donde Lea Massari desaparece para no volver a aparecer sin explicación alguna. Sin embargo, los tiempos narrativos son los de siempre y los problemas de identidad, los silencios y la composición y (des)composición del plano constituyen las mismas decisiones estéticas

que lo hicieron célebre en los 60. Jack Nicholson camina y camina por las planicies desérticas amarillas y naranjas, y el recuerdo de Monica Vitti y sus devaneos mentales en *El desierto rojo* resurgen una y otra vez. Tal vez, eso sí, el viaje de Antonioni a la China de Mao para el documental *Chung Kuo* (1972), inmediatamente anterior a *El pasajero*, provocó en el cineasta un descubrimiento tardío en relación con un mundo desconocido. Por eso, en *El pasajero*, en paralelo a la historia particular del correspondal, se narra una odisea política sobre marginados por la sociedad, por momentos, innecesaria para el devenir del relato.

Pero también *El pasajero* es un mito cinematográfico por su elocuente y obsesiva única toma (casi enfermiza) de ocho minutos con la que Antonioni cierra la película. Ejemplo fundamental para comprender el uso del fuera de campo y del sonido off, la maestría y elegancia de ese movimiento de

cámara en 360 grados puede disfrutarse decenas de veces en su bienvenida edición en DVD.

Luego de *El pasajero* y con aislados instantes de talento, la estética de Antonioni se sumerge en films insoportables (*Identificación de una mujer, Más allá de las nubes*), una discutible versión en video de *El águila de dos cabezas* de Cocteau (*El misterio de Oberwald*) y en el voyeurístico y risible episodio de la reciente *Eros*. Sin embargo, con sus más de noventa años a cuestas y peleando contra una cruel enfermedad, los tempos narrativos de Antonioni resurgen en una buena parte del cine de estos días, por ejemplo, a través de las composiciones del plano y de las caminatas azarosas y en silencio de los personajes de Tsai Ming-liang. Mientras tanto, para no caer en la nostalgia y el recuerdo por los tiempos idos, nada mejor que volver a la ventana de reja de *El pasajero* y a aquella toma con Nicholson (casi) fuera de plano. **Gustavo J. Castagna**

La tormenta de hielo

The Ice Storm

Estados Unidos, 1997, 112'. **DIRIGIDA** POR Ang Lee, **CON** Kevin Kline, Joan Allen, Sigourney Weaver. (Gativideo)

Hay una palabreja del idioma inglés que los norteamericanos, en particular, utilizan todo el tiempo:

inspiring. Una película puede ser *inspiring*, tener una *inspiring story* o bien sus personajes poseer actitudes *inspiring* para el espectador. La historia de los premios Oscar está llena de *inspiring movies*, y cuanto más *inspiring* son, más premios suelen corresponderles. Todo esto, a cuento del trailer de *La tormenta de hielo*, incluido como extra en la tardía edición local del film: el montaje, el uso de la música, la descontextualización de las escenas elegidas y la omnipresente voz del locutor intentan convencernos de que la película de Ang Lee es realmente *inspiring*, una lección de vida en envase fílmico. Nada más alejado de la realidad: de entre todos los largometrajes corales con historias entrelazadas vistos en los últimos años, quizá este sea el más sentido, honesto y alejado de la pontificación. Esta era la buena, pero no lo somos hasta ahora.

Lee ubica la acción en el mismo momento histórico descrito en la novela original en la cual se basa: el temprano invierno septentrional de 1973, durante los últimos escarceos de la Guerra de Vietnam, con un Nixon intentando su inútil defensa en cadena nacional y el idealismo del hippismo transformado en bien de consumo o liviano liberalismo sexual. En la era del freezer y la masificación de la "píldora", la familia Hood -papá, mamá, hijo e hija- se prepara para celebrar la tradicional cena



Al fin salió en DVD **La tormenta de hielo**, de Ang Lee. En la foto, Kevin Kline y Christina Ricci.



de Acción de Gracias. Será durante ese fin de semana largo que las numerosas líneas narrativas y dramáticas del film comenzarán a chocar entre sí y a acelerar la inevitable transformación familiar y personal. Lejos de la calma y respetuoso devenir de una familia tipo Ozu, el tapiz sanguíneo dibuja una trama resquebrajada y quebradiza: papá Hood se escapa regularmente al hogar de sus vecinos, los Carver, donde la señora de la casa lo espera con ansias amorosas; mamá Hood sufre de una depresión de importancia,

no ayudada por las escapadas de su marido; Wendy, la nena, está despertando a la sexualidad de una manera arrolladora, y Paul, primogénito y narrador involuntario de todo lo antedicho, comienza a transitar la adultez con ingenuidad y un dolor que se adivina creciente. El reparto, perfecto y sincrónico, marcado desde la dirección para evitar tanto excesos como filtraciones indeseadas, está integrado por un conjunto de veteranos y futuras estrellas, que esconde más de una estimulante sorpresa. Y vaya que resulta extraño observar en los mismos fotogramas a Christina Ricci, Katie Holmes, Elijah Wood y Tobey Maguire, muy jovencitos todos ellos, en el momento mismo del despegue de sus carreras.

Si el detalle hace suponer un drama pletórico de lágrimas y cinismos varios, el film se encarga de desmentirlo desde un principio. Hay sentimientos pero más sensatez en el film de Lee, quien evita los golpes de efecto y las catarsis verborrágicas como quien escapa de la peste, dejando que sea la propia exposición de hechos y diálogos la encargada de darle sentido a la historia, sin forzar mensajes o conclusiones, tendiendo las redes que confluirán en el último tramo con la tormenta del título como telón de fondo. Temporal que, como ocurría con el terremoto de *Ciudad de ángeles* y la lluvia de ranas de *Magnolia*, hace las veces de metáfora y de catalizador de las emociones, pero sin resultar intrusiva o excesivamente prodigiosa. Pero si algo no puede evitar *La tormenta de hielo* es el fallecimiento, tan trivial como infantil, de uno de los personajes. Marca registrada de esta clase de relatos que, en determinado momento de su evolución, como esos chicos que fingen su propia muerte para llamar la atención de los padres, no le hacen asco al recurso facilista de la muerte como único motor del posible cambio de los personajes. Molesta nota en falso que, por fortuna, no merece el resto de la partitura.

Diego Brodersen



The Driller Killer

Estados Unidos, 1979, 96'. **DIRIGIDA POR** Abel Ferrara, **CON** Abel Ferrara, Carolyn Marz, Baybi Day, Harry Schultz, Alan Wynroth. (SBP)

Tras su debut porno, berreta y fogosamente titulado *Nine Lives of a Wet Pussy*, Ferrara dirige su segundo largo, arrastrando tics del hardcore de los 70 en escenas de lesbianismo chic, ahora con sus obsesiones autorales enmarcadas por la locura ordinaria del punk neoyorquino. *The Driller Killer* está protagonizada por el mismo Ferrara (con el seudónimo de Jimmy Laine) en el rol de un pintor-asesino que perfora vagabundos con su taladro en calles de Nueva York. Aparte de alguna alucinación pictórica de bajo rendimiento, el gore es muy artificial, como si la sangre saliera de un pomo de ténpera, al estilo de *Color Me Blood Red*, de H. G. Lewis. El subgénero sangriento se filtra por la visión de Ferrara sobre la martirología cristiana: la película empieza en una iglesia estilizada y tiene una escena absurda de asesinato por crucifixión, más forzada que la de Scorsese en *Pasajeros profesionales*. El influjo scorsesiano también está en el retrato sucio de Nueva York: las cámaras subjetivas descontroladas en las corridas callejeras son un cover trash de la mirada ambulante de *Taxi Driver*. La obsesión homicida del protagonista parece motivada por los ruidosos ensayos de la banda punk The Roosters. Ferrara quiso que *The Driller Killer* fuese un cóctel molotov donde estalla su visión personal, desarrollada en su obra posterior, al mismo tiempo que ilustraba nítidamente el espíritu de época: la película parece inspirada en la letra de "Psycho Killer" de Talking Heads y está filmada y actuada con la electricidad de "Gimme Gimme Shock Treatment" de Ramones.

Diego Trerotola



Aeon Flux

Estados Unidos, 2005, 93'. **DIRIGIDA POR** Karin Kusama, **CON** Charlize Theron, Marton Csokas, Jonny Lee Millar, Frances McDormand. (AVH)

Este es un film unánimemente odiado. Las reacciones en contra tienen su razón de ser: después de todo, se trata de un film de ciencia ficción apocalíptico demasiado "fashion" y que demuestra además que Charlize Theron será muy linda pero no tiene personalidad para soportar un protagonismo a menos que se la martirice o se la maquille demasiado. Como acá todos están demasiado maquillados, es poco lo que le queda. La historia es un poco compleja, pero se lima bastante a medida que van pasando los minutos. Sin embargo, la película tiene "algo" un poco inasible que la hace visible: la forma en que Karin Kusama fotografía ciertas escenas de acción y, sobre todo, algunos elementos como la nave que sobrevuela la ciudad y el jardín lleno de plantas asesinas. Ahí se nota el gusto por filmar esta historia y el perfil no demasiado alto de algunos personajes (la terrorista con manos en lugar de pies, por ejemplo) contribuye a que nunca se presente el sopor. Una cosa interesante y lateral, especial para quienes quieren ver en el cine el reflejo de la Historia, es cómo cuando se especula con la existencia de una dictadura para la cual la desaparición de personas, ese tremendo invento argentino, es imprescindible. Aquí los resistentes luchan por los desaparecidos en un universo con la apariencia de la utopía. Al espectador vernáculo con un poquito así de memoria, esa cuestión le va a resultar evidente. Lo demás es bastante convencional y Frances McDormand está pésima.

Leonardo M. D'Espósito



Vuelo 93 Flight 93

Estados Unidos, 2006, 90'. **DIRIGIDA POR** Peter Markle, **CON** Brennan Elliott, Kendall Cross, Ty Olson, Monnae Mitchell. (LK-Tel)

No, no es la película de Paul Greengrass que tendrá, se supone, estreno cinematográfico en estas semanas, sino un telefilm sobre el mismo tema: el cuarto avión del 11 de septiembre, aquel cuyos pasajeros desviaron para evitar que se estrellara (sí, porque no lo iban a voltear antes...) en la Casa Blanca. No sean así, che... una cosa es que la ocupe Bush y otra que haya que tirarla abajo.

La película está por encima de los estándares de las producciones para televisión en general, con actuaciones creíbles, una tensión creciente y firme, y una situación que, aunque trágica, no impide que el espectador sienta suspenso. Bien, esto es casi todo. O no: el 11-S es un trauma en la conciencia de Estados Unidos básicamente porque el ciudadano medio aún no sabe "por qué les pasó eso". No tienen idea, y esta película se coloca justamente en el lugar donde se puede llegar a comprender pero no se quiere.

La discusión que el film plantea, más allá de derivar en la cuestión del "drama humano", es si es justo el uso de la violencia —de hecho, los pasajeros usan violencia para evitar una violencia mayor—, lo que riza el rizo ideológico. Básicamente porque, además, es muy poco lo que se puede saber de lo que realmente sucedió en ese vuelo. El gran mérito de esta producción es no especular de más y quedarse con posibilidades dentro de la lógica, más allá de ser, también, un entretenimiento sólido. **LMD'E**



Amor y muerte en Long Island Love and Death on Long Island

Reino Unido/Canadá, 1997, 93'. **DIRIGIDA POR** Richard Kwietniowski, **CON** John Hurt, Jason Priestley, Fiona Loewi. (Gatavideo)

Vaya uno a saber las razones por las cuales este pequeño film independiente, producido hace casi una década, se edita ahora directamente en formato hogareño. Lo cierto es que *Amor y muerte en Long Island*, sin estridencias ni características demasiado sobresalientes, termina componiendo una interesante lectura en clave menor de la *Muerte en Venecia* de Visconti. Un famoso escritor británico, poco afecto a la exposición pública y tecnológicamente anacrónico (no sabe para qué sirve un fax y desconoce la existencia de los reproductores de VHS; un poco mucho, ¿no?), se enamora y obsesiona perdidamente de la imagen cinematográfica de un actorzuelo norteamericano. Como en una balada triste de los Pet Shop Boys, el literato desciende desde el limbo de la Alta Cultura, saca un pasaje y va en busca de la cultura popular que tanto parece atraerle. Ya en Long Island rastreará a la estrella de *Hot Pants College II* (¿?!), con quien intentará establecer una relación similar, según sus propias palabras, a la de "Verlaine y Rimbaud". Vehículo ideal para el actor John Hurt, hay que verlo recortar imágenes de Jason Priestley, el ídolo más impensado, cual muchacha adolescente en plena ebullición hormonal. Puede sonar un tanto ridículo pero bien vale la pena darle una chance. Como solemos decir regularmente en esta sección: el directo a video te da sorpresas... **Diego Brodersen**



Estados alterados

Altered States

Estados Unidos, 1980, 102'. **DIRIGIDA POR** Ken Russell, **CON** William Hurt, Blair Brown, Bob Balaban. (AVH)

Clásico de los videoclubes a mediados de los 80, *Estados alterados* difícilmente forme parte del canon russelliano: sin el prestigio de *Mujeres apasionadas*, el aura provocativa de *Los demonios* o la condición de ícono contracultural de *Mahler* o *Lisztomania*, este extraño experimento en el terror metafísico mantiene, sin embargo, algunas de sus virtudes inalteradas. Al menos durante el primer tramo, donde las extrañas experiencias alucinógenas del profesor interpretado por William Hurt habilitan una extraña cruzada de trip místico, investigación antropológica y parodia a los textos de Castaneda. Es cierto que, vistos hoy día, los segmentos "en ácido", con sus efectos especiales ópticos de una bella tosquedad, parecen una pieza de museo de la era pre-MTV, pero la idea de la regresión física a un estadio previo de la evolución humana está manejada con interés y suspenso crecientes. ¿Quién no recuerda la secuencia en que el científico, transformado en homo sapiens primitivo, escapa del laboratorio y se hace un festín en el zoológico? Al final todo se va al diablo y el disparate toma las riendas del asunto, con un montaje de imágenes abstractas que no tiene nada que envidiarle al mucho más famoso de 2001, *Odisea del espacio*. Pero a no quejarse: ¿en cuántas películas el villano de turno es el grito primigenio, recién salido de la sopa primordial y golpeándose contra las paredes como en el videoclip de A-ha? Editada en formato full-screen, por lo que –tratándose de una película rodada en formato esférico (1:1.85)– la pérdida de imagen es cercana al treinta por ciento. **DB**



El juez del patíbulo

The Life and Times of Judge Roy Bean

Estados Unidos, 1972, 120'. **DIRIGIDA POR** John Huston, **CON** Paul Newman, Ava Gardner. (AVH)

“Si no fue así, al menos así debió serlo.” La frase inicial de este western de John Huston evoca aquella otra, fordiana: “En el Oeste, cuando la leyenda es mejor que la verdad...”, con la impronta del guionista John Milius. El cruce Huston-Milius da como resultado esta extraña mezcla de nostalgia por los “buenos tiempos” y códigos del western constantemente desbordados para mejor homenajearlos. Milius aporta su visión nostálgica y salvaje: el juez Roy Bean construyendo una ley a su medida: horca y candor, barbarie y civilización como términos permanentemente intercambiables; apocalipsis final y un particular sentido del honor que incluye el respeto genético a las reglas de la caballería (Lily Langtry-Ava Gardner, la mujer de los sueños de Bean, a quien nunca la conocerá, es la perfecta encarnación de la dama del trovador cortés). Huston contribuye con su humor iconoclasta –por momentos cercano al surrealismo–, su permanente cariño y lealtad para con sus personajes, su propio trabajo como actor, el increíble Grizzly Adams que lega su hijo oso a Bean (notable escena del oso Zach y Bean emborrachándose en el mostrador de la taberna). La precisión de una puesta en escena que cruza todos los tics del western clásico hasta terminar envuelta en una luz de melancolía inevitablemente houstoniana. El impresionante elenco está encabezado por Paul Newman en el, a nuestro criterio, mejor trabajo de su carrera. Un western distinto y crepuscular que fue un fracaso comercial. Típicamente houstoniano.

Eduardo Rojas



Los Dukes de Hazzard

The Dukes of Hazzard

Estados Unidos, 2005, 106'. **DIRIGIDA POR** Jay Chandrasekhar, **CON** Johnny Knoxville, Sean William Scott, Jessica Simpson. (AVH)

Las adaptaciones cinematográficas de series de TV suelen señalar desde el vamos el concepto básico que ha generado en el imaginario social el mentado programilla. Pero, superada la faceta “Uhhhhhh, chabón, me re re recuerdo del zapatófono”, esa idea original puede ser: a) pateada de arco a arco (las *Misión: Imposible*); b) coloreada con un poco de ironía, otro de cariño y una tonelada de pop (*Los Ángeles de Charlie*); c) simplemente estilizada mediante el subrayado de sus rasgos más generales, como si sufriera un lifting hecho con crayones (*Hechizada*). A pesar de pertenecer a la tercera falsa categoría, la de las pelis *crayoneadas*, la pequeña gracia de la versión fílmica de los Dukes de Hazzard radica en subrayar ciertos excesos que existían en la serie original, como aumentar la dosis de testosterona de los primos Bo y Luke al trasladarla a dos actores jeringa como Sean William Scott (¿*Dude, donde está mi auto?*) y Johnny Knoxville (*Adictos al sexo*) o dejar el papel del Tío Jesse en manos de la leyenda del country Willie Nelson, simplemente por el placer de ver al octogenario lanzando molotovs contra la policía. Lástima que ese resaltar explosiones, culos femeninos en shorts XXXS o autos que vuelan en ralenti, la película lo agota como idea en la primera vuelta y convierte a ese festival tan *carburando* que era la serie, en una especie de calesita temática de *Los Dukes de Hazzard* que gira siempre sobre el mismo eje y jamás llega a ningún lado. Eso sí, mucha guitarra eléctrica de fondo y mucha curva de frente.

Juan Manuel Domínguez



El gran rescate

The Great Raid

Estados Unidos, 2005, 132'. **DIRIGIDA POR** John Dahl, **CON** Benjamin Bratt, James Franco, Robert Mammone. (Gativideo)

La verdad, es comprensible que esta película no se haya estrenado fuera de Estados Unidos. Dirigida por el dilettante John Dahl –un realizador que coquetea constantemente con el cine clásico sin verdadero talento para realizarlo, más allá de algunos aciertos–, se trata de una película de guerra “como las de antes”, ambientada en la única conflagración del siglo XX por la que el país del norte puede estar más o menos tranquilo: la Segunda Guerra Mundial.

La historia es simple: hay que rescatar a 500 soldados de un campo de prisioneros en territorio enemigo (obviamente). La trama tiene varias sorpresas y no es del todo complaciente con la ideología ni el comportamiento de los buenos muchachos americanos, aunque –como se sabe– en este tipo de películas el fin justifica los medios.

En Estados Unidos el film tardó muchísimo en estrenarse y cuando lo hizo fue un fracaso rotundo, aunque tal caída no es del todo justa: se sabe que Benjamin Bratt sólo funciona más o menos en la comedia y con Sandy Bullock al lado. Y lo fue porque nadie come vidrio del todo: Dahl confunde clasicismo con anti-gualla, reflexión con lentitud, realismo con tortura, y la perspectiva siempre es oficial. Sam Fuller, con el mismo material, hubiera realizado una obra maestra.

LMD'E

QUÉMEALQUILO

por Juan P. Martínez

Los imperdonables: edición especial de dos discos

Unforgiven: 2-Disc Special Edition
Estados Unidos, 1992, 131'

DIRIGIDA POR Clint Eastwood.
(AVH)

Por fin sale en Argentina la edición especial de esta obra maestra de Clint, ganadora de varios Oscar, incluido el de mejor película. La calidad de imagen y sonido es muy superior a la de la edición anterior, allá por los comienzos del DVD, y el material extra, exceptuando el poco informativo comentario de audio a cargo del crítico Richard Schickel, es muy interesante. Entre otras cosas, hay varios documentales narrados por gente como Morgan Freeman, John Cusack y Hal Holbrook, y una gran cantidad de material de archivo.

Noche de pánico Zombi 2/Zombie

Italia, 1979, 91'
DIRIGIDA POR Lucio Fulci. (SBP)

Por primera vez podemos ver en Argentina la versión completa –el VHS duraba sólo 75 minutos– de esta operación de marketing donde el mercachifle Lucio Fulci les roba todo a los zombies de George Romero –*El amanecer de los muertos* se llamó *Zombi* en Italia y Lucio no tuvo mejor idea que ponerle a esta película *Zombi 2*– y le sale más que bien. Es una lástima que SBP haya lanzado una edición con menos extras que la primera de Anchor Bay de fines de los 90, pero la calidad es muy buena y la película, también.

Lost: la primera temporada completa

Lost: The Complete First Season
Estados Unidos, 2004/2005, 1.068'

CREADA POR J.J. Abrams, Damon Lindelof y Jeffrey Lieber.
(Gativideo)

Una de las poquísimas sorpresas que nos ha dado la televisión americana en los últimos años, *Lost* es la salvación del thriller, un género que viene más en picada. Si una serie como *24* termina cansando con sus recursos narrativos y logra que algo que se basa en el *cliffhanger* –la situación límite– resulte aburrido después de tres o cuatro episodios, *Lost* es lo contrario. El suspenso, desde el comienzo al final de esta primera temporada, es constante, es imprevisible sin arbitrariedades; cada escena es imaginativa, creativa visualmente y está llena de citas cinéfilas, especialmente en un episodio que se la pasa homenajeando a *Psicosis*. Y en la edición en DVD, en siete discos y con varias horas de material extra, se le da el buen trato que esta serie merece.

Generación X Reality Bites

Estados Unidos, 1994, 99'
DIRIGIDA POR Ben Stiller.
(AVH)

Hace dos años, y para celebrar los diez años del estreno de la menospreciada ópera prima de Ben Stiller, la Universal relanzó este film en una edición de calidad con varios extras, entre ellos el video de la canción "Stay" de Lisa Loeb, que fue dirigido por Ethan Hawke. Lo más lógico sería pensar que la versión que lanza AVH en estos días es esa misma. Pero no, como ya ha pasado muchísimas veces vaya uno a saber por qué, lo que saca AVH es la primera edición, que data de 1998 y es bastante precaria. Está muy bien que se lancen continuamente películas de todas las épocas en este gran formato, pero las compañías deberían fijarse más en la calidad de lo que están editando.

QUÉMECOMPRO

por Diego Brodersen

Nunca el título de esta pequeña sección fue más oportuno. Por esta vez, vamos a dejar de lado las recomendaciones de ediciones internacionales para discutir brevemente la batalla que se viene: HD DVD versus Blu Ray. El lector desinformado quizá desconozca que ya se han lanzado en el Primer Mundo estos dos nuevos formatos, similares en prestancia y potencia, que amenazan con reemplazar a nuestro bienamado DVD cualunque en un futuro no demasiado inmediato. Ambos ofrecen capacidades de almacenamiento cercanas a los 50 GB en discos de doble capa y una definición de imagen varias veces superior a la estándar

(para disfrutarla a fondo, claro está, será necesario poseer uno de esos ubicuos televisores de plasma o bien un monitor de alta definición). Formatos similares, dijimos, aunque no compatibles: no hay a la fecha indicio alguno de que vayan a lanzarse al mercado consolas que puedan leer ambos disquitos. Ya se consiguen en nuestro país aparatos por encima de los 3.000 dólares y se espera que las principales distribuidoras de video locales comiencen a lanzar los primeros títulos a fin de año (en Estados Unidos ya se consiguen unas cien películas por formato). ¿Estaremos ante una remake de la vieja guerra entre el Betamax y el VHS? [A]

QUÉMEBAJO

por Leonardo M. D'Espósito

Somos feroces y tenemos que vivir como El Rata en medio de un Delirio de Pasiones. Estamos, sí, Más allá de la Gloria. Sin dudas, aunque a veces nos vistamos con un Kimono rojo y nos distraiga El vuelo de la flecha. Somos salvajes que nos perdemos en una Calle sin retorno, pero podemos escalar paredes cuando nos persigue un Perro Blanco. Somos fanáticos de Sam Fuller y lo queremos todo, todo lo que el burrito nos pueda dar, que es todo, justamente, aunque tengamos que llevar 40 Pistolas en el cinto para poder eludir las garras injustas de la ley que provoca a veces una Invasión en Birmania mientras nos refugiamos, virtualmente, en una Casa de Bambú. Aguante, Sam, y toquémoslo con el teclado de nuevo. [A]



Pupi Avati: el poder de los sentimientos

El cine italiano actual no ofrece hoy demasiados atractivos para los cinéfilos. Con sus principales figuras fallecidas (Fellini, Visconti) o en plena decadencia, ya sea por vejez y deterioro físico (Antonioni) o una suerte de desintegración ideológica (Bertolucci), no son muchos los nombres atractivos que aparecen actualmente en esa cinematografía. Sin embargo, uno de ellos es el de Giuseppe Avati, "Pupi" para los amigos.

Nacido en Bologna, en 1938, en el seno de una familia burguesa, estudió en su juventud Ciencias Políticas, y fue luego periodista y músico aficionado de jazz, una pasión que lo acompañará durante toda su vida. Debutó como realizador en 1968; hasta la fecha realizó más de treinta películas, caracterizadas en su mayoría por ser títulos a contrapelo del cine hegemónico en su país, que incluso le provocaron algunos problemas con la censura y entre las que hay obras de tono fantástico, alegorías políticas y films de terror de los que en nuestro país apenas se conoce un puñado, ya sea por su estreno comercial hacia fines de los 80, por su exhibición en algún ciclo de la cinemateca o su ocasional proyección en la televisión por cable. Esos pocos títulos conocidos —entre los que faltan algunas obras consideradas fundamentales dentro de su filmografía— muestran a un realizador que, en casi todos los casos, elige un deliberado tono menor para narrar sus relatos, que tienden a describir relaciones insólitas, como la de la novia que en la fiesta de su boda descubre que no está realmente enamorada de su esposo sino del padrino de la ceremonia (*Il testimoniao delio sposo*, 1998) o la del tímido profesor que se siente atraído por una muchacha ciega (*Il cuore altrove*, 2003), films en los que las emociones de los personajes son tratadas con un sentimen-

talismo delicado y persuasivo, no exento de algunos toques de profunda amargura y ajeno a cualquier tipo de cursilería. En esos títulos se puede percibir ocasionalmente la influencia de algún realizador (vg., el primer Fellini) pero hay en ellas suficientes elementos distintivos como para considerarlas obras eminentemente personales.

Mientras esperamos la posibilidad de conocer una retrospectiva completa de la obra de Pupi Avati, será bueno ver los títulos que el canal Europa, Europa presentará en junio, todos ya conocidos en nuestro país pero que hace bastante tiempo que no se dan, tres de ellos protagonizados por Carlo Dellepiane, un notable actor ita-

liano no demasiado conocido en nuestro país. Los títulos a exhibirse serán:

Viaje de egresados (*Una gita scolastica*, 1983) es un relato ambientado en Bologna en 1911, en el que la salida de fin de curso por tres días de unos estudiantes muestra los amores, odios, rivalidades y secretas esperanzas de los distintos integrantes del grupo, una situación a la que tampoco es ajeno algún profesor. Un film de tono coral, en el que se puede detectar una profunda nostalgia, y con una abundante carga de melancolía.

Fiesta de graduación (*Festa di laurea*, 1984) narra la devoción de un hombre por su antigua patrona, dueña de una hermosa villa, para la que trabaja duramente en la restauración del chalet en el que realizará el festejo por la graduación de su hija. Una película con una profunda carga de tristeza tras su apariencia ligera, que cuenta con una gran actuación del mencionado Carlo Dellepiane.

Regalo de Navidad (*Regalo di Natale*, 1986) es un film que transcurre durante una Nochebuena en la que cinco hombres, de alguna manera conectados entre sí, se reúnen en una lujosa mansión, abandonando por esa noche a sus respectivas familias, para jugar una partida de póquer, con la esperanza de que un eventual triunfo les ayude a modificar sus rutinarias existencias.

Bix (1991) es un biopic sobre unos los grandes músicos blan-

cos de comienzos del jazz, Leon "Bix" Beiderbecke. Un film un tanto convencional en su aproximación a esta legendaria figura y menos logrado que los anteriores, pero que ratifica el amor del director por ese tipo de música. **Jorge García**

Pupi en la tele

Europa, Europa

Viaje de egresados

(1983)

4/6, 22 hs.

8/6, 24 hs.

Fiesta de graduación

(1984)

11/6, 22 hs.

15/6, 24 hs.

Regalo de Navidad

(1986)

18/6, 22 hs.

22/6, 24 hs.

Bix

(1991)

25/6, 22 hs.

29/6, 24 hs.



Fiesta de graduación

Los rostros del melodrama

por Jorge García

Si se quieren buscar rasgos de identidad inmediatos en de la cinematografía mexicana, uno de los géneros a los que primero se recurre es al melodrama, y si la intención es encontrar algún referente indiscutible dentro de ese género, el nombre que aparecerá será el de Emilio "Indio" Fernández, de quien se realizó —con motivo de cumplirse veinte años de su muerte— una muestra de ocho películas, organizada por la Cinemateca Argentina, en la Sala Lugones del Teatro General San Martín, con copias especialmente enviadas por la Universidad Nacional Autónoma de México, todas pertenecientes al período más interesante de su filmografía.

Nacido en Coahuila en 1904, cuando era muy joven se alistó en grupos militares que defendían la Revolución Mexicana, lo que le valió en 1923 ser sentenciado a veinte años de prisión, aunque pronto logró escapar; a partir de 1933, luego de una amnistía producida en su país, desarrolló una carrera como actor de reparto, primero en Hollywood y luego en México. Famoso por su afición a las ilimitadas libaciones etílicas y su carácter pendenciero y violento (entre sus "hazañas" se cuentan la de haberle disparado un tiro a un crítico y haber participado en un dudoso caso de asesinato), es probable que estos rasgos le hayan permitido ganarse la amistad de Sam Peckinpah, quien lo utilizó, ya maduro, como actor en varias de sus películas.

Su debut como realizador se produjo en 1941, y fue durante esa década que realizó sus títulos más valiosos; con algunos de ellos obtuvo importantes premios internacionales que introdujeron a México en el concierto del cine mundial. A partir de los 50 su inspiración decayó notablemente, limitándose a realizar remakes empobrecidas de sus films más famosos o a dirigir otros, carentes de interés.

Si hay un rasgo que define la obra de Emilio Fernández, es que, en una misma película, pueden darse cita las mayores virtudes y los peores defectos de su cine. Entre las primeras hay que mencionar el inflamado lirismo de muchas escenas, la intensidad dramática con que trata las pasiones más perennes e indestructibles, como el amor, el odio, el deseo o los celos, y la manera en que logra pasar del relato intimista al poderoso aliento en una misma secuencia. Asimismo, aparece como un dotado director de actores/actrices, consiguiendo excelentes trabajos de Pedro Armendáriz (no casualmente utilizado por Ford y Buñuel) y de algunos secundarios,



como el siempre notable Miguel Inclán. Del mismo modo, su trabajo con las actrices (con varias de las cuales sostuvo intensos affaires durante los rodajes) muestra una gran sensibilidad en su tratamiento de los personajes femeninos, más allá de alguna eventual idealización algo facilista. En el debe de sus films —y estoy pensando particularmente en algunos de los más famosos, como *María Candelaria* y *Maclovía*— hay que señalar un indigenismo paternalista y hierático que licúa el sometimiento y las vejaciones que sufre ese sector, una visión simplista y de mal teletatro de los enfrentamientos de clases (aparece la vieja y reaccionaria idea del amor como elemento aglutinador de las diferencias sociales), una tendencia a los estereotipos maniqueos —hay veces que los buenos parecen diferenciarse de los malos por la entonación de la voz— y en ocasiones un pintorequismo de tarjeta postal que torna superficiales los conflictos más dramáticos, así como el tono a veces demasiado enfático de la puesta en escena, con abundancia de exacerbados picados y contrapicados.

Si hubiera que rastrear influencias en el cine del "Indio" Fernández, las que se aprecian a primera vista, aparte del melodrama popular, son las de Sergei Eisenstein y los grandes muralistas mexicanos (Rivera, Orozco, Siqueiros), pero una mirada más atenta también encontrará referencias al cine de Joseph von Sternberg, apreciable en la utilización de redes, humo y objetos

diversos en primer plano, e incluso, de manera palpable en el final de *Enamorada*, que parece una relectura del de *Marocco*. Si sus películas resultan en varios momentos pesadas, retóricas y de un esteticismo algo vacuo —sobre todo en el papel preponderante que adquiere la iluminación de Gabriel Figueroa—, hay que también señalar que ese trabajo conjunto (así como el realizado en muchos títulos con la montajista Gloria Schoemann y el músico Antonio Díaz Conde) le otorga un tono que si bien tal vez no pueda definirse como una marca autoral, podríamos encontrar común a casi todas ellas. Incluso en sus mejores títulos (*Salón México*, *Pueblerina* y sobre todo *Víctimas del pecado*, la mejor de las vistas en la muestra, interpretada por la formidable Ninón Sevilla), aquellos errores llegan a potenciarse —vg., los villanos que interpreta Rodolfo Acosta en *Salón...* y *Víctimas...*— y terminan convirtiéndose en impensados aciertos en la estructura global del film. Es también posible que se les pueda achacar a sus películas una general falta de sutileza, pero lo que es innegable es la fuerza y convicción que consigue otorgarles a muchos pasajes de su obra.

Despareja, apasionada, a veces fallida y esquemática, la filmografía de Emilio Fernández, sobre todo en su primera etapa, muestra a un director de innegable importancia dentro del contexto del cine latinoamericano y a tener en cuenta al momento de hablar de ese cine. [A]

SHOHEI IMAMURA 1926-2006

"Me interesa la relación entre la parte baja del cuerpo humano y la parte baja de la estructura social, de las cuales se alimenta la vida cotidiana en Japón." Shohei Imamura, 1965.

Parecía inmortal el viejo, a tal punto que la noticia de su muerte nos tomó desprevenidos. Esperábamos su próxima película en cualquier momento, pero la enfermedad pudo con él unos meses antes de cumplir ochenta años. Los diarios le dedican algunas líneas y lo llaman "el último maestro" del cine japonés, aunque el apelativo de Sensei suele aplicársele a cualquier señor mayor con algo de experiencia. Lo cierto es que Shohei Imamura dejó detrás una veintena (demasiado poco) de films que supieron marcar toda una época en la historia del cine nipón. Joven rebelde y urticante, formó parte de esa camada revoltosa que supo poner patas para arriba el rostro cinematográfico de su país. Junto con Masahiro Shinoda, Hiroshi Teshigahara, Nagisa Oshima y algunos otros, formó parte de la vanguardia de una generación asqueada tanto por la escalada militar que llevó a Japón a la aventura bélica más grande de su historia, como por la genuflexión política ante los poderes estadounidenses de las décadas subsiguientes. Todos ellos, pero Imamura en particular, prefirieron dejar de lado el tradicional y respetuoso peso de la etiqueta cultural para centrarse en los instintos básicos que corren parejos desde el inicio de los tiempos.

Mala suerte para el entonces muchacho: le tocó en suerte iniciar su carrera como aprendiz de Yasujiro Ozu, principal enemigo cinematográfico de estos jóvenes saludablemente irrespetuosos e imberbes. Es que en las películas del viejo maestro solían ver representada la versión oficial de la cultura y el arte japoneses, un clasicismo del cual querían escapar a toda costa. Y si bien Imamura admitiría luego que junto a Ozu —a quien asistió a lo largo de tres films en el estudio Shochiku: *Comienzos de verano* (1951), *El sabor de la sopa de arroz* (1952) e *Historia de Tokio* (1953)— pudo aprender los fundamentos de la narración cinematográfica, la relación personal entre alumno y maestro



nunca fue demasiado buena. Imagínense la cara de Ozu, de haber estado vivo, al saber que su ex discípulo declaraba alegremente que los personajes femeninos de sus films debían tener "una estatura media, piel suave, el rostro de una mujer que gusta de los hombres. Buenos, maternos y jugosos genitales. Las mujeres que se sacrifican a la Oharu no existen en la vida real".

La mujer insecto (1963), *Intenciones de asesinato* (1964) y *El Pornógrafo* (1966) definirían las marcas de su cine, tanto temática como estilísticamente. Historias de sobrevivientes en lucha interminable con la sociedad que los rodea, observadas desde la distancia con un dejo antropológico no reñido con la poesía. Una poesía del lodazal, de la locura, de los fluidos humanos, del sexo como energía vital. En *El profundo deseo de los dioses* (1968), una de sus incontestables obras maestras, las corrientes eternas de la naturaleza y sus pasiones animales son contrapuestas a la manufactura artificial de la civilidad y la homogeneización de los sentidos. Pero es en *La venganza es mía* (1979) donde el espíritu provocador se hace evidente con toda su carga de angustia y molestia: el film es el seco relato de un hombre tan anónimo como anodino que, de un día para el otro, comienza a cometer una serie de horribles asesinatos a sangre fría, sin razón aparente ni remordimiento, acompasados por una puesta en escena y una idea de montaje tan agresivas como idiosincrásicas. Pocas películas han revelado con tanta crudeza la idea del malestar social en las sociedades modernas.

Nunca demasiado lejos de la muerte, en los últimos años de su vida Imamura se despachó con una trilogía que celebra el sexo y la vida, quizá como nunca antes había ocurrido en su filmografía. Concebidas y realizadas con la vitalidad de un veinteañero, *La anguila* (1997), *Kanzo sensei* (1998) y *Agua tibia bajo un puente rojo* (2001) conforman un antídoto perfecto para aquellas películas que intentan enseñarnos de qué manera vivir la vida. Por el contrario, nos muestran que hay muchas formas de hacerlo, algunas más dolorosas pero estimulantes que otras. Bellas y terribles, como ese líquido tibio que puede brotar del interior de una mujer con genitales jugosos. Como ese hongo atómico que, a la distancia, se parece al hígado más perfecto y maravilloso del universo.

Diego Brodersen

JORGE PORCEL 1936-2006

Alguna vez dueño del humor más popular –en dúo con Alberto Olmedo– Porcel murió en Miami, notoriamente alejado de su pasado. Aquí, unos “recuerdos gordos”.

Con la muerte de un personaje como Porcel, las palabras de quienes lo conocieron, en general, resultaron previsibles, cálidas, emotivas. Sin embargo, haciendo zapping, hace unos días descubrí un programa de América espantosamente editado en el que el Gordo no quedaba bien parado. Más aun, se trataba de una vieja emisión donde la “original propuesta” hacía un paralelo entre Olmedo y Porcel, mostrando al primero como padre ejemplar y buen compañero de trabajo, en fuerte contraste con la figura pública y privada de Porcel. Mezcladas con esas imágenes, aparecían otras más recientes, que hundían al gordo como persona. Más allá del zafarrancho estético que caracterizó al programa, el hecho puntual de derrumbar a un mito de la farándula como lo es Porcel (en oposición a su compañero y amigo Olmedo) tuvo su costo positivo: por fin, entonces, las vidas supuestamente pulcras e impecables de estos personajes fueron mostradas desde otro lugar, menos claro y transparente, con un toquecito de maldad y sinceridad siniestra. Pero también, la duda surge: ¿por qué se hizo esto con Porcel y no con otros personajes parecidos? ¿Fue el único malo de la farándula local? Pienso en las anécdotas que jamás serán publicadas sobre Olmedo, Porcel, Altavista, Fidel Pintos, Tato Bores y tantos más que hicieron reír a varias generaciones. Integrarían, todas ellas, el libro negro de la farándula argentina o el Hollywood Babilonia local, más allá del chimerterio estúpido de un programa de la televisión de aire o del murmullo prohibido y censurado que podría molestarle a la memoria de estos intocables o a sus herederos más cercanos. Creo que desmitificar a estos hitos o mitos de la actuación humanizaría a esos personajes tan respetados por un contexto casi siempre favorable.

Y bueno, Porcel se murió y las últimas imágenes de la explotación de su carne ya flaca y enferma, en silla de ruedas y con enfermedades varias, fueron las que recorrieron la pantalla local en los últimos años. Tal



vez, en ese sentido, estaba cumpliendo su condena por haber sido un mal padre, un discutible compañero de trabajo y un voraz consumidor de pizzas y helados, que hacía contrastar su vieja obesidad con la estética de los 90, regocijada de verlo como un pecador arrepentido de sus pecados. La venganza y el ajuste de cuentas no empezaron en ese programa horrible de América sino en la humanidad enferma que balbuceaba algunas pocas palabras no tanto tiempo atrás.

Una acumulación de recuerdos personales que tienen que ver con su gigantesca figura que sonreía y miraba culos de vedettes en un teatro de revistas durante los años de la dictadura. Fue en el Maipo, junto a Olmedo y a la suicida Thelma Stefani, donde el humor grueso me provocaba cierta simpatía. Yo recién salía de la adolescencia, y nada mejor que entrar clandestinamente a un teatro de revistas para soñar con el cuerpo de la Stefani y el recuerdo al día siguiente de algunos chistes del dúo más famoso. Por esos años, las películas de Olmedo & Porcel, dirigidas por algunos asesinos del celuloide como los hermanos Sofovich y Hugo Moser, resultaban otros precarios intentos de picardías y gags de doble o triple sentido. Las multitudes, claro, les daban el visto bueno a *Los doctores las prefieren desnudas*, *Los caballeros de la cama redonda*, *Hay que romper la rutina*, *Maridos de vacaciones*, *Los hombres piensan sólo en eso* o *Expertos en pinchazos*. Curiosidades de este protocine: nunca Olmedo y Porcel triunfaban en sus urgencias sexuales o en sus deseos de serles infieles a sus esposas. La dictadura, en ese sentido, sabía como domesticar las necesidades sexuales de una población censurada y castrada como la de esos años oscuros.

Pero Porcel también hizo mucha televisión y las carcajadas de aquel adolescente en los 70 quedaron fijadas en un sketch donde Porcel interpretaba al gaucho Rudecindo, que soportaba los escarceos sexuales de una horrible china –caracterizada por una extraordinaria Diana Maggi–, con sus dientes podridos que deseaban un beso del Gordo. Más adelante, en cine, seguirían otros atentados filmicos perpetrados por Enrique Carreras, sus incursiones en el canto, las gatitas de los 80, el gran sketch de las viejas vecinas con Jorge Luz y su horrible performance en *Carlito's Way* de De Palma. Hasta que se enfermó y la farándula local empezó a enterrarlo años antes de que se muriera en un hospital de Miami. **Gustavo J. Castagna**

ALIDA VALLI 1921-2006

Hitchcock, Antonioni, Bertolucci y Visconti fueron algunos de los directores bajo cuyas órdenes trabajó Alida Valli, baronesa. Justamente su personaje más recordado fue el de una noble: la condesa Livia Serpieri de **Senso**.

A pesar de su carrera prolongada y prolífica, no son demasiadas las películas de Alida Valli que quedan en la memoria cinéfila aunque, justo es decirlo, algunas de ellas son inolvidables. Nacida en Pola, hija de un austríaco descendiente de la nobleza y de madre italiana, fue bautizada nada menos que como Alida María Laura von Altenburger, baronesa de Markenstein y Freueberg (y pensar que en varias películas aparecía en los créditos sólo como "Valli"), desde muy niña estuvo relacionada con la actuación y debutó en el cine a los quince años. Participó en numerosas producciones italianas de esos tiempos (los llamados films de "los teléfonos blancos"), hoy mercedamente ignoradas, aunque su original tipo de belleza y sus hermosos ojos claros de mirada intensa y profunda la convirtieron rápidamente en una actriz muy querida. Su aparición en algunas propagandas fascistas provocó que estuviera a punto de ser juzgada acusada de colaboracionista (hay que decir que su madre fue, por la misma causa, víctima de un atentado por parte de un combatiente antifascista), una situación que pudo finalmente superar. Su interpretación en *Eugenia Grandet* (1946) le valió después de terminada la guerra un contrato en Hollywood y el comienzo de su carrera en el ámbito internacional, una carrera en la que hay mucha más paja que trigo en la balanza, que incluye hasta un par de divertidas apariciones en películas de Dario Argento y que se prolongó prácticamente hasta su muerte, con espaciadas incursiones en el cine y trabajos para la televisión, aunque también fue una muy apreciada actriz teatral, con una prolongada trayectoria en ese rubro en la que interpretó a los más importantes autores. También –y esto no es muy conocido– tuvo una solitaria aparición como directora de un documental para televisión que rodó en México y su vida no estuvo exenta de algunos notorios escanda-



Arriba, Valli junto a Joseph Cotten en una imagen clásica de **El tercer hombre**. Abajo: en **Senso**, de Luchino Visconti.



los, como el del famoso caso del asesinato de la modelo Vilma Montesi, en el que tuvo que declarar como testigo por su relación con el compositor Piero Piccioni, uno de los involucrados directamente en la causa.

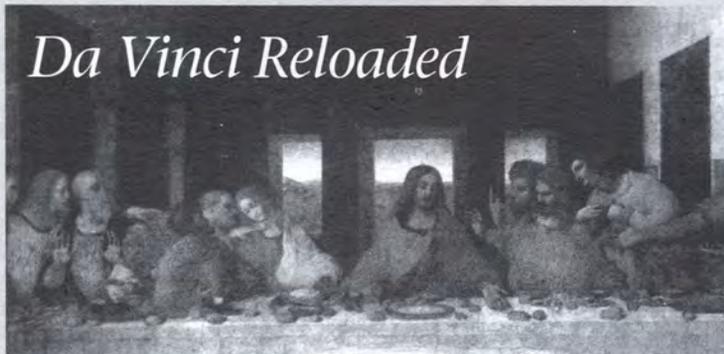
Pero mejor referirnos a los films que harán que Alida Valli permanezca en el panteón de los recuerdos cinéfilos, comenzando por su debut americano, *Agonía de amor*, un título no demasiado valorado de Alfred Hitchcock, en el que interpretaba a una acusada de asesinato de mirada helada, fría y cerebral, que envolvía en sus redes a su abogado defensor (Gregory Peck). En *El tercer hombre*, del inglés Carol Reed, un film en el que la aparición de Orson Welles –más allá de sus diez minutos en pantalla– es omnipresente, el plano en que baja los ojos antes del prolongado travelling final en el cementerio es memorable, y no se pueden dejar de lado sus protagónicos en la hoy poco vista *El grito*, de Antonioni –en la que interpretaba a la mujer de un obrero con

insólitos problemas existenciales que lo conducían al suicidio–, *Una larga ausencia*, del francés Henri Decoin, *La estrategia de la araña* (ya dueña de una otoñal belleza), adaptación de Bernardo Bertolucci de un cuento de Borges, y también en *Novecento* y *La luna*, del mismo director. Hay que decir también que para algunos cinéfilos que aprecian su presencia como único valor en muchos films prescindibles, Alida Valli es una auténtica actriz de culto, y que en 1997 recibió en el Festival de Venecia un reconocimiento a su prolongada trayectoria. Pero si hay un papel que puede considerarse como el de su vida, ese es el que protagonizó en *Senso*, de Luchino Visconti.

Originalmente Visconti quería otorgarle ese rol a Ingrid Bergman (y el de Farley Granger a Marlon Brando); como es imposible opinar sobre supuestos, no se puede saber qué hubiera hecho la enorme actriz sueca con ese papel, pero lo cierto es que se hace difícil imaginar que pudiera superar a la Valli. En este suntuoso melodrama de tono operístico (uno de los mejores del director) Visconti, con su refinamiento habitual, analiza las contradicciones de la aristocracia a través de una historia de *amor fou* en medio de un conflictivo contexto político y social, y la interpretación de Alida Valli de la condesa Livia Serpieri, que, enamorada de un oficial austríaco, decide anteponer sus pasiones a las convicciones políticas y traicionar la causa nacionalista a la que servía, es absolutamente inolvidable. Baste recordar su búsqueda desesperada del militar por las calles venecianas durante la noche, su presencia en el cuartel preguntando por él –donde sufrirá las burlas de los camaradas del oficial–, la escena en la que le entrega el dinero recaudado para la causa, a fin de que pueda conseguir un certificado médico fraudado para no tener que ir a combatir al frente, su cambio de actitud cuando descubre el verdadero rostro de su amante en la notable secuencia en la que lo encuentra borracho con una puta y él la desprecia, y su fría venganza denunciándolo como desertor y luego presenciando su ejecución antes de correr desesperada por las calles gritando su nombre, todos momentos memorables de un film genial y que alcanzan –aunque sólo fuera por esta película– para colocar a Alida Valli en la primera línea de las actrices italianas de todos los tiempos. **Jorge García**

De generación en generación

(Anticipamos el misterio de **El código Da Vinci 2**)



De acuerdo con *El código Da Vinci* y en contra de todas las enseñanzas, Jesús mantuvo relaciones carnales con María Magdalena. El linaje iniciado con esas relaciones logró sobrevivir durante casi dos mil años y la bella Audrey Tautou es, nada más y nada menos, la única descendiente directa del hombre de Nazareth.

La hipótesis es, sin dudas, audaz. Pero mucho más audaces aun son las implicancias que se derivan de ella y que se nos presentan sin siquiera un atisbo de explicación.

Supongamos que, en promedio, cada uno de los descendientes de Jesús tuvo hijos a los 25 años. Y supongamos, también, que sólo algunos de ellos (digamos, aquellos nacidos cada 100 años) tuvo no sólo uno sino dos. Esto daría, al cabo de los casi dos mil años transcurridos (79 generaciones), un total de 262.272 herederos. Una hipótesis más conservadora (un crecimiento poblacional del 10% en cada generación; esto es, un promedio de 1,1 hijo para cada descendiente) obligaría al Opus Dei a buscar, apenas, 1.692 herederos. Mientras que una más audaz –1,3 hijos por descendiente; similar a la de nuestro país– produciría la aterradora cifra de 771.936.328 (dejo la inquietud a los amantes de la numerología pero ese es, poco más o menos, el número de católicos que hay en el mundo).

Es verdad que, a lo largo de tantas generaciones, pueden pasar muchas cosas. Y que buena parte de los descendientes de Jesús pueden haber muerto sin dejar descendencia. Pero la sola idea de que, a lo largo de todo ese tiempo, se haya dado el equilibrio exacto que concluye en una única descendiente resulta, por decir lo menos, inverosímil. O, en todo caso, invita a levantar los brazos al cielo y gritar: "¡Milagro! ¡Milagro!"

Quizás este sea el secreto que se reservan los guionistas para la inevitable segunda parte.

Alejandro Winograd

Pluralidad

La pluralidad existe en cualquier sociedad, no necesita que un presidente la declare. Lo que hace falta es que sea respetada, sobre todo por los más poderosos. También el cine argentino es plural, aun cuando algunos preferirían un solo modo de hacer las películas.

Domingo 21 de mayo. Diario *Clarín*, Suplemento Espectáculos. En la página 4 me encuentro con una entrevista a la gran cantora nacional Suma Paz: "El primer cantor pampeano, que era iletrado, no cantaba para los demás. Lo hacía para entender el mundo que lo rodeaba". En esas mismas páginas, el mismo día, Campanella confiesa, a propósito de la presentación del primer capítulo de su miniserie *Vientos de agua*: "Más allá del éxito, desearía que la viera mucha gente... Quiero lo que quería el viejo cavernícola que se ponía en el fuego a contar un cuento: él soñaba con que fuera la aldea, no dos locos sueltos. Que el cuento rebote es una necesidad genética del contador de historias". La casualidad de estas dos frases en un mismo diario me hizo pensar en dos maneras opuestas de entender el cine en Argentina. La verdad es que nunca sabremos en qué cuernos pensaba el cavernícola cuando decidía contar sus historias; ni siquiera podemos asegurar que lo hacía junto al fuego o que el resto de la aldea lo rodeaba. Tampoco podemos dar absoluta fe de las inquietudes metafísicas de los antiguos cantores criollos. Poco importa la verdad antropológica de estas dos citas, sino la justificación de su posición frente al arte que proponen ambos creadores. Estas dos actitudes opuestas, que hablan justamente de lo mismo, pueden servir también para probar que el cine argentino no es uno solo. La visión de Paz podría ser suscripta por Lisandro Alonso. La de Campanella representa perfectamente su propia figura como director popular. Lo que me molesta de la frase de este último no es su necesidad de justificar la búsqueda de masividad, sino que se quiera demostrar que ese afán es la única posibilidad que tiene el cine. Sugerir que ese deseo es de carácter genético anula otras búsquedas, otras inquietudes. La leyenda del hombre de las cavernas como narrador imán para la aldea entera sirve como imagen mítica justificadora de una voluntad de convocatoria que se quiere hacer valer como el único camino. ¿Por qué hablar en nombre de los demás? No imagino, por ejemplo, a Ernesto Baca declarando: "La experimentación formal debería ser la búsqueda de todo director argentino; la necesidad de hacer un cine no narrativo sin pensar en la recepción de un público masivo es algo genético". Bueno, así se leen las frases de Campanella desde el lugar de los que no pensamos que haya una sola forma de concebir el cine.

Pero quiero volver a la frase de Suma Paz. La evocación del cantor solitario, tratando de comprender el mundo que lo rodea, sugiere la idea de un artista que seguiría haciendo su arte incluso estando solo en una isla desierta. Tal vez, en un mundo mejor, esos que no buscan nada de los demás encontrarían en los otros la recepción que merecen. En un mundo mejor, muchas de aquellas obras que son acusadas de elitistas y poco generosas por no buscar deliberadamente el favor del público serían aceptadas y admiradas por multitudes. En este que nos toca, a esos artistas les alcanza con tratar de entender el universo que los rodea y ayudar a otros a que también lo hagan. **Juan Villegas**

El proyecto de los ocho segundos de patria

Había un millón de formas de burlarse del malogrado proyecto de la senadora Giusti respecto de la inclusión de la bandera argentina en las películas nacionales. El mejor de todos apareció en clarin.com y lo realizó uno de nuestros humoristas favoritos, Podeti. Tenía como título: "¿Aparte seguro que es tan tan tan bueno que una película sea argentina?". Algunas de las dudas que se planteaba eran las siguientes:

- ▶ Si la bandera aparece 8 segundos, pero 8 segundos de unos apátridas QUEMÁNDOLA, ¿se da por válido?
- ▶ Si una película pone más de 8 segundos, ¿es más argentina que las demás?
- ▶ ¿Puede ir el director y hacerle burla tipo "ña, ña, yo soy más argentino"?
- ▶ Ponele que hago una película donde en vez de 8 segundos la bandera aparece 16, ¿puedo NO PONER NINGUNA BANDERA en mi próxima película?
- ▶ Y si en mi película hay banderitas todo el tiempo (ponele que se trata de la vida de un vendedor de banderitas), ¿puedo ser gamba y cederle mi excedente a un director que no quiera poner ninguna banderita (por ejemplo, porque la película de él transcurre en la prehistoria)?
- ▶ Y a todo esto, la propaganda esa de Quilmes del mundial, ¿no cubrió la cuota de los próximos diez o doce añitos?
- ▶ Otra: si una película extranjera pone banderas argentinas (por ejemplo, *Evita* de Alan Parker), ¿se convierte en argentina? ¿Salen todos diciendo "La puta que te parió, Arteché" y cosas así?



Paula Shocron en el Rojas

Hace unos días se presentó en el Centro Cultural Rojas la joven pianista rosarina Paula Shocron en un concierto como solista. Nacida en 1980, Shocron desarrolló primeramente su actividad en Rosario, alcanzando notoriedad el año pasado con la grabación de su disco *La voz que te lleva*, en el que, sentada en solitario frente al piano, intercalaba composiciones suyas con otras de Thelonious Monk. En ese CD mostró su capacidad para interpretar a un compositor tan dificultoso para cualquier pianista como Monk (son muy pocos los que lo pueden hacer sin quedar malparados, Mal Waldron, Jessica Williams, Barry Harris y no muchos más). Sus versiones, sin renunciar al espíritu del Monje, aparecían como frescas y personales, y también sus trabajos personales eran inspirados y originales, y no desmerecían ante tan ilustre compañía.

Bien, el concierto que Paula Shocron ofreció en el Rojas no sólo confirmó aquellas sensaciones sino que demostró que este contexto (sola y en vivo) es el mejor para apreciar sus aptitudes. Aquí también interpretó piezas de su autoría, aunque en versiones más extendidas que en el disco, alternadas con algunos temas clásicos. Los temas propios ratificaron su inspiración como compositora y su inspiración como improvisadora, pero fueron sus versiones de standards el auténtico plato fuerte de la sesión. Así, antes de tocar "Bewitched", una balada de la película *Pal Joey* que hiciera famosa Frank Sinatra, aclaró con su aire tímido y apocado que "tal vez no iba a ser la versión habitual" de ese tema, algo que efectivamente ocurrió, lo mismo que su interpretación de un tema aun más transitado que aquel como "I'll Remember April", que fue, lisa y llanamente, impresionante. No faltó tampoco un tema de su admirado Thelonious, en una exquisita ejecución, y el bis fue otro clásico hecho famoso por Monk, "Lulu is Back in Town", tocado en un formidable estilo *stride*. Durante todo el concierto la pianista hizo gala de una enorme inventiva y capacidad de improvisación, dando la impresión, sobre todo en los standards, de que era capaz de reinventar cualquier tema. El jazz argentino ha mostrado en los últimos años muchos intérpretes interesantes que han renovado la escena local dentro de este género, y para muchos Paula Shocron puede ser una más dentro de esa pléyade de músicos atractivos. Sin embargo, en su caso creo que conviene ser rotundos y afirmar sin ambages que nos encontramos ante la figura más importante surgida en el jazz de estos pagos en los últimos tiempos. **Jorge García**

Instituto Argentino de Jazz (IAJ)

Centro Cultural Raíces
Ciclo 2006
Charla sobre Jaco Pastorius, a cargo de Martín Vittón.

LUNES 26 DE JUNIO, 20 HS.
AGRELO 3045, ENTRE URQUIZA Y LA RIOJA.
ENTRADA LIBRE Y GRATUITA.

Nadie es ferpecto

Corrección ortotipográfica y de estilo.

seacorrecto@yahoo.com
Tel. 4633-4532 / 4648-0466

CORREO

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRIBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

En el cine y en todos lados

¿"Bosta elitista"? ¿Pero quién es este Gabriel Arbós que los insulta tan feo? Leo que es director de un centro que forma a profesionales del Sindicato Argentino de la Industria Cinematográfica. ¿Está bien poner a un bruto al frente del centro de un sindicato? Sé que Moyano desprecia el pensamiento y que sin embargo es inamovible de su posición, pero esperaba que los hombres encargados de sindicatos se terminaran en este triste ejemplo que deben sufrir los camioneros. Bueno, en realidad, a los brutos los sufrimos todos. Manejemos camiones, dirijamos películas o seamos desocupados. Y unos y otros a veces leemos diarios, o vemos la televisión o escuchamos la radio, así que podemos enterarnos, por ejemplo, de esta ridícula propuesta de exigir la bandera argentina para toda película financiada por el INCAA. Me extrañó en un principio que la idea hubiera provenido de una legisladora oficialista, porque el brote fascista de los últimos tiempos viene surgiendo de sectores opositores, pero después me acordé de los intentos kirchneristas de unificar el pensamiento del país, ideal propio del fascismo, es decir, aunar conciencias, totalizar, por lo que la cosa dejó de parecerme tan extraña.

Debe de ser difícil compartir argumentos con el enemigo, así que no sé qué van hacer con sus conciencias los legisladores de Macri o el bloque radical o los provinciales tipo Saá, que apoyaron a Patti frente a esta idea, que les debe de parecer muy buena, el celeste y blanco engalanando las producciones patrias, es decir, el arte como vehículo de una política impuesta, de una idea, de un paradigma, la industrialización de un sentimiento que se supone general.

Los fascistas dan muchas cosas por supuestas. Por caso, que todos estamos en pos de una misma idea y que aquel que no lo está, es un traidor. Un traidor o una bosta elitista, claro. Hacer cine, para un fascista, bien puede reducirse a mostrar la bandera argentina o los paisajes de San Luis; lo demás, sin esto, no cuenta, no es cine o es cine de traidores, como sería traidor, ojo, cuidar de ideas ajenas a los ideales de la patria, es decir, a las

ideas del partido gobernante. El caso Alarcón es un ejemplo en este sentido, para no hablar de lo sufrido por Pepe Eliashev, cuyo programa *Esto que pasa* se eliminó de la grilla de Radio Nacional de buenas a primeras, sin otro motivo aparente que el respeto por órdenes que "venían de arriba". Son sólo dos emergentes, diferentes, eso sí, de los muchos que propicia la vocación autoritaria del gobierno nacional. Un gobierno que se dice democrático debería soportar en su bloque de legisladores voces que lo contradijeran, que se animaran a proponer otra cosa, enterarse de que hay muchos ganaderos o que trabajan en esa órbita que no son ricos ni pretenden hambrear al pueblo, sino trabajar. Lo mismo que debería soportarlos en la radio o en donde sea. Pero no. El gobierno parece decir "al fascismo, más fascismo", lo mismo que dicen los opositores. Digo otra vez: debe de ser difícil compartir argumentos con el enemigo, pero no sólo argumentos, sino también formas y conductas.

Un fantasma recorre el país, podríamos decir, y poco o nada tiene que ver con un trapo rojo, coloreando ideas, sino a lo sumo con la imposición de un trapo en las películas nacionales, no coloreando, sino más bien ilustrando el estilo de política y de pensamiento que se practica hoy en la Argentina.

La cuestión del malestar de las fuerzas armadas y del malestar de la clase media bien pensante, que es la que escucha Cadena 3 y ve a Grondona, y los aplaude y festeja, tiene que ver con esto. Los dinosaurios siguen poniendo huevos y ya hay crías graznando, por sangre, por mucha sangre. Aunque parezca increíble, ahí están de nuevo, se los oye todo el día dejar sus mensajes enojados en la radio, o se los lee en sus opiniones o se los ve perorando incongruencias por "un país mejor", que para ellos ha de ser un país embebido del Ser Nacional, bien argentino, bien católico, bien capitalista, bien militar.

La mujer que ladró en el acto por el no sé cuánto aniversario del Ejército Argentino, la Pando, parte de las huestes organizadoras de la enmienda del orgullo asesino de la dictadura, es otra de

las cabezas visibles de un monstruo bien feo; otra podría ser la de Macri, o la de Pablo Rossi, o la de Mario Pereyra, o la del obispo que quería tirar al ministro de Salud al río por repartir preservativos, o la del ministro que consideró un trámite burocrático a lo mandado por la Constitución, esto de ir periódicamente a rendir cuentas en el Parlamento representando al Poder Ejecutivo, pero hay varias más, muchas anónimas. Es una deformación que opera por contagio. El gobierno contagia por un lado, la oposición por el otro. Así, este monstruo va sumando más y más cabezas, todas horribles, con la diferencia de que unas miran hacia un lado y otras hacia el otro. Algunas son jóvenes, lo que viene a decir que no es generacional el asunto o que el monstruo morirá cuando mueran las cabezas más viejas. No. En el acto reivindicativo del accionar sanguinario del ejército, había muchos jóvenes, no sólo carcamanes escamosos, persiguiendo periodistas. Y repito: se los ve en la televisión y se los escucha en la radio y se los lee en los diarios. La voz del pueblo. Muchos se agencian eso, ser la voz del pueblo. Lo es el gobierno, gastando fondos que en otra cosa estarían mejor usados, para armar una pantomima festiva deudora de la plaza de Galtieri, o lo es premiando con publicidad oficial a los medios que dicen lo que hay que decir, *Página/12*, por ejemplo, el *Granma* argentino. Y lo es Cadena 3, llorando por Patti, y lo fue una conductora del canal Política y Economía, felicitando lo que estaban haciendo dos de los organizadores del festejo de la sangre derramada, un militar y una civil, y lo es Grondona, cuyo programa no es más que un desfile de fascistas. Hasta estuvo Pablito Sirvén, quejándose amargamente porque *El código Da Vinci* osa entrometerse con el Evangelio.

Quisiera saber qué pensará de todo esto el columnista de *N*, otro al que no le gustan las películas chiquitas, como al bruto de Arbós, y que más bien prefiere la tiranía de las boleterías, es decir, La Voz del Pueblo por sobre las cualidades artísticas que puede tener o no una película con poco o nada de público. Qué pensará, digo, de este deseo derecho y

humano de ver a la bandera patria sí o sí en las películas argentinas. No creo que el asunto le quite el sueño, de cualquier manera, ya que en sus escritos ha venido demostrando lo limitado de la importancia del artista frente a los deseos del espectador, así que si el espectador o el gobierno o el brote fascista imponen la imagen de una bandera, por más que el autor del film no la quiera presente, hay que ponerla y chau. Total, da más o menos lo mismo, siempre y cuando la película lleve a toda la familia al cine, se entienda, cuente una historia, esas cosas. Un poco de bandera argentina impuesta, un poco de cruces aquí y allá, un poco de censura, un poco de cacareo populista ante miles de almas pagadas o llevadas a los tirones, un poco de malestar militar o civil, porque no se honra a los caídos de verde o azul, un poco de voces que clasifican de "traidores" o de "bosta populista" al que piensa distinto, un poco de demagogia por los gustos mayoritarios y otro de ninguneo por los gustos minoritarios, y tenemos al argentino promedio.

Me pregunto si realmente estamos tan jodidos o si es solamente mi impresión.

ROBERTO GIACCAGLIA

Saludos, señores de *El Amante*

El presente mail va dirigido al tal Porta Fous, con motivo de su comentario acerca de Flores Rotas en el número de mayo de la revista. Espero se lo puedan hacer llegar. Porta Fous escribe una crítica bastante floja, por lo que mis ánimos son peyorativos. Pienso que en vez de hablar de la película que no fué, se debería manejar lo que se vió, lo que se tiene. Pensar en que los sueños de Don podrían o no haber estado ahí, es irrelevante. Lo que importa es que están ahí, y la razón de por qué están ahí, cuando el personaje está en el cielo, en el avión. Ahí está el real peso para hacer una céptica. Me parece que la real esencia de la película, la vida de una persona que necesita llegar a un objetivo primordial, atravez de pistas, y que termina encontrando "solamente pistas", fue completamente olvidada por nuestro amigo Javier. O tal vez simplemente no

alcanzó a notar la idea detras de lo que vió. Por qué Don se relaciona con mujeres que son estandares de chicas guapas, por qué la chica joven desnuda se llamaba Lolita, por qué el paralelo con Don Juan. Don Juan buscaba el placer en cada una de las chicas con las que estaba, simplemente por amar. Para Don Juan, ese amor significaba un poco de cada una de esas mujeres, no un amor único, un objetivo definitivo al cual se podía llegar con una sola mujer. De esa forma, se pasaba armando al amor.

La película de Jarmusch se inscribe en un personaje que despues de esa búsqueda del amor, se encuentra solo, falto de tragedia en la vida, gastado. Nos muestra un personaje que encontró una estabilidad, encontró el éxito, y eso lo hizo mierda, porque le restó mivimiento a su vida, como si Don Juan un día se quedara con una sola mujer: definiera el amor. Ya no lo enriquece esa búsqueda, sino que ya conoció la respuesta. Aquí es donde se inscribe el comentario pelotudo, en la nota de la revista, que se refiere a que enrealidad es Bill Murray quien esta gastado, y no el personaje. Bill Murray se gastó despues de Día de la Marmota. Meter ese comentario en una nota es hacer trampa para rellenar o para cobrar... y como no creo que cobre mucho...

La presentación del supuesto hijo siempre fue ambigua, tan ambigua como cualquier definición que cierra en cualquier cosa, porque siempre se cierra con un concepto. Jarmusch trabaja desde esta perspectiva, la ambigüedad del concepto de manera cómica, humilde. Muestra al verdadero hijo de Bill Murray, Homero Murray, paseandose al final de la película, con una mirada desafiante, para alimentar esa ambigüedad, a la que también se refieren todos los estandares que encarna cada uno de los personajes de la película. Esa ambigüedad solo puede enseñar pistas, nunca la castrada verdad. El amor para Don Juan era su objetivo exactamente por eso, porque era lo que no era. De esa misma forma cierra Don Jonston su relación con su hijo: su objetivo. Me parece que no se le debe restar análisis a una película solo por ser simple y absurda. Hay más en

esa absurdidad que lo que se puede encontrar en los comentarios de Javier, que parecen existir solo para que sus amigos le regalen un par de petes bohemios en un bar, celebrandole que escribe en el amante. Me parece que lo único que intenta ser "cool", como bien se denominó a la película, es esa paupérrima columna.

Porfavor, pongan gente a escribir en la revista. Gracias!

DANIEL ESPINOZA

N. de la R.: esta carta no fue corregida. Hemos decidido mantener su redacción original, con sus errores de tipeo, ortográficos y gramaticales, debido a su carga de insultos. Es decir, si van a ser agresivos, por lo menos escriban correctamente.

Gracias a Buda

Desde el martes no dejo de agradecer a todos, a absolutamente todos los críticos que reclaman lo mismo que yo: ¡basta de Hollywood! ¡Basta de porquerías como esta! *El código Da Vinci* representa lo peor de todo este mundo mediocre, farandulero y barato. Existe gente que sigue insistiendo en que la película es "muy buena" o el típico "el final está muy bien logrado". Los peores perjudicados somos nosotros, los que nos matamos por ver películas del Bafici que dan a las dos de la mañana. Pero igual vamos, aunque hayamos estado todo el día laburando. Todo para que después, durante el resto del año, te metan estas mierdas (con el perdón de las últimas) con 208 copias en todos los cines del país.

Claro está que Ron Howard debería ser alejado de cualquier cámara, guión o isla de montaje existente. Y que la Iglesia, institución que absurdamente hoy en día pide respeto, deje de llenarse la boca con aclaraciones sobre si es ficción o no. Esperemos que el grueso popular algún día se dé cuenta de la porquería que consume. Felicitaciones por la revista y sigan así.

MARIANO LÓPEZ COLETO

¡Pruf!

La prueba: cinta impresa, cinta pereza. Como muerta, inerte, cargada de imposibilidad. ¡Pecado! Madden se estirá, bosteza, juega el juego de los que sienten tener algo entre manos, y eso siempre basta, protege y causa antipatía. Si el plano que representa la ilu-

minación de Paltrow al abrir esa heladera semivacia, lo hubiese filmado Spielberg en el 82, hoy la filigrana del recuerdo se habría encargado del resto. Pero no, lo filmó Madden, abyecto emplazador de la cámara que escamotea, encima, la manteca de maní. El momento recuerda por un segundo a la época en la cual el diseño de producción era funcional al relato, y no un rubro escindido, ostentoso, de espíritu chillón. Por eso, creo, resulta hoy tan difícil capturar el *zeitgeist*, porque falta confianza, faltan distintivos, sobran modernos bazares.

Sin embargo, siento agrado hacia tan deshilachado hilván, lo definiendo del feo, escribe Hernán Schell, que cita a Bucay para ir cerrando su regodeo. "Dicen los que saben que la obra es prestigiosa y merece los premios ganados", o algo por ese estilo. Ambas, obra (puesta porteña, verano 04) y película, comparten el mismo desfase entre la edad interpretada y la edad real de la actriz encargada del rol principal. Decisión correcta (o apremio de casting que elijo no ver), distancia necesaria para mirar con algo de perspectiva esa edad (27) en la que "todo parece desencadenarse". Y la vida va (después de haber ido). Y si la vernácula y otrora bailarina de caño Mónica Ayo pudo torcer su destino, ¿por qué no lo hubiese podido hacer una genio de los logaritmos?

Ahí está *Proof*, con su título cool, con su insospechada poca gala, contrabandeando bostezos, ensayos y errores (¡todo filmado y mostrado!). Pero ¿es que nadie se da cuenta de que esto no es Cine? ¿De que el Cine es arte (o *artie*, lo mismo parece dar), de que para mensajes está el correo, de que así no se puede desperdiciar la pantalla ancha, con este insulto a la pureza y a la lata (sólo para dar lata)?

El ejercicio de la crítica me lleva por benditos cominos (co, co, co), me gusta que las películas sean mis herramientas para pensar al mundo y a los que lo piensan, que a partir del discurso (y de la forma) del film se evidencie la pereza de los policias de la pereza. Hablar de cine

es también hablar de cómo las películas nos encuentran, qué buscan en nosotros, qué es lo que aclaran con su luz propia e infinita. Entonces: me quedo con la desprolijidad de *Pruf* [sic], con los actores desatados que juegan con la pronunciación del texto hasta límites insostenibles (¿no es esta la cara naïf del fraseo que propone Martel?), con el plano de la heladera, con la frente ajada de Gwyneth Paltrow y con el declive de Hope Davis; me quedo con la solitaria defensa de esa película que hubiese amado odiar. Saludos,

ESTEBAN COLETTI

P.D.: Se extrañan los "centros" de Santiago García y la fotosintética tinta de Quintín. Se agradece la narrativa con ideas (o las ideas narrativas) de Noriega, la ob-se-sión matemática de JPF, la nostalgia enciclopédica de JPM, y la crítica como política de Leo D'Espósito. Son ellos cuatro los que todavía oxidan la celulosa, materia a la que trasladan los sueños del cine.

Posibles futuras encuestas (nada inductivas)

Película favorita de los 90: *Pizza, birra, faso, Comodines, Tango feroz*, otra.
 Director canadiense preferido: David Cronenberg, Dennis Arcand, otro.
 Actor norteamericano favorito: Bill Murray, Mel Gibson, Robin Williams, otro.
 Mejor actuación de chica modelo: Cameron Diaz (¿*Quieres ser John Malkovich?*), Halle Berry (en su participación

007), Mariana Arias (*No te mueras sin decirme adónde vas*), otra.
 Mejor director roquero: David Byrne, Rob Zombie, Fito Páez, otro.
 Mejor director-actor: Clint Eastwood, Tom Hanks, Víctor Laplace, otro.
 Buenísimas las encuestas, supongo que los resultados son arrasadores. Dios santo. Un abrazo,
DIEGO RODRÍGUEZ

Sobre El niño

No es que uno reniegue del valor de cintas como esta, pero para un público latinoamericano todo el tema del robo para subsistir, de la pobreza y la marginalidad son tópicos que vivimos muy en carne propia, y al ver este tipo de "limitaciones" que posee la pareja de la película que nos aboca, es como que todo parece color de rosas y no logra la empatía, punto fundamental para que la cinta funcione. Aquí lo que hay que analizar es el hecho de ver este tipo de situaciones en países del "primer mundo"; quizá nos llegue a sorprender la temática misma. No obstante la dureza con que pareciera que la vida trata a esta parejita de adolescentes, que por los avatares del destino ya son padres, no es ni por asomo a la que por allí se puede llegar a contar en films latinos. Quizá sólo por ello las circunstancias me parecieron correctas, sencillas, con algún dejo de sensibilidad, pero hasta allí nomás. No hay mucho para analizar, las vicisitudes son claras, sólo queda observar y lograr poner en evidencia que muchas de las cir-

cunstancias que ocurren se dan por la inexperiencia propia de adolescentes que en vez de ser padres, deberían primero aprender a ser hijos antes de salir a batallar con la vida. En el film hay mucho de desidia, de novatada, de salidas fáciles, de pasarla bien con actos amorales, lo típico de un adolescente que ha perdido el rumbo o que nunca tuvo un padre o tutor que se lo marcara como para saber diferenciar qué es lo correcto de lo que no lo es. La cinta es muy realista, sólo pueden encontrarse algunas pequeñas situaciones ilógicas que tienen que ver con la credibilidad en el comportamiento de un niño recién nacido (el cual da título a la película); a mi criterio, el simple hecho de vivir en esas condiciones haría mucho más difícil atender a un bebé que lo que en realidad muestra la película. Sin embargo, no hay artificios narrativos, y ello es muy bueno para la salud lógica del film, donde vemos cómo la vida trata con crueldad y hace pagar caro la impericia de dos adolescentes que están solos en el mundo, que deben afrontar situaciones propias de adultos, para las cuales no están psicológicamente capacitados, ni tampoco poseen la solvencia económica para formar una familia, ya que sólo tienen la oportunidad de vivir el momento, el día a día. Un film correcto, simple y natural, que nos muestra el lado superficial del estilo de vida propio de adolescentes sin rumbo y sin proyectos que tratan de sobrevivir a como dé lugar. Un especie de ensayo para reflexionar

sobre tópicos ya vistos con antelación.

BETO

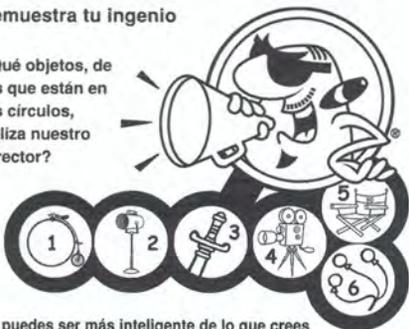
Fílmico versus digital

En el sumario del número 168 de *El Amante*, la redacción aclara que la cobertura que realizó sobre *El sabor del té* no fue mayor ya que el estreno fue realizado en proyección DVD y no en fílmico. La disyuntiva fílmico versus digital es la gran discusión que se da en la distribución de cine de autor. No cabe duda de que, de poder elegir, preferiríamos ver una película en su formato original. Pero la opción que se nos presenta hoy no es esa: el formato digital hace viable económicamente que el público, por reducido que sea, pueda disfrutar en sala de un tipo de cine que por su propia naturaleza no tiene lugar dentro del circuito comercial masivo. No se trata entonces de una elección estética o técnica entre ver una película en su formato original o en DVD, sino entre verla en formato digital o dejar de verla en sala. El costo del soporte fílmico en el cine comercial no suele ser un problema. Su incidencia en un *tanque* es absolutamente residual. No lo es en el caso de *El sabor del té* o, por lo general, en el resto de nuestro catálogo. Es por eso que la utilización del soporte digital se nos presenta hoy como una solución económicamente posible aunque técnicamente perfectible para la exhibición de cine de autor dentro de un mercado tan acotado como el nuestro.

SEBASTIÁN FERNÁNDEZ

Demuestra tu ingenio

¿Qué objetos, de los que están en los círculos, utiliza nuestro Director?



Tu puedes ser más inteligente de lo que crees

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD



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



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



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



Continúa
la oferta
de números
atrasados

Y por única vez,
el histórico **Nº1**,
de diciembre de
1991 a \$ 20.

Oferta limitada
(20 ejemplares)

Ponemos en venta números anteriores de **EL AMANTE**
desde el año 1993 hasta el año 2003.

Diez números a elección a \$50 (en la ciudad de Buenos Aires).
Números sueltos \$7.

Teléfonos 4952 1554/4951 5352

E-mail amantecine@interlink.com.ar

Lavalle 1928, de 13.00 a 19.00 hs.

Algunos contenidos de números atrasados en
<http://www.elamante.com/edicionesanteriores>

EL AMANTE CINE la única revista de cine con historia. Diez números por \$50



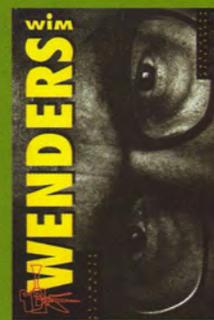
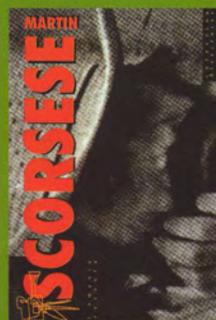
EN JUNIO

Si todavía no te suscribiste a la revista, podés recibir en tu casa un **libro** de regalo y los próximos 12 números de **EL AMANTE** por un único pago de \$100.

Llamá al 011 4952-1554

o escribinos a

amantecine@interlink.com.ar



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

Gastos de envío incluidos.

Mercosur US\$75, Resto de América US\$100, Resto del mundo US\$130.

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

O también podés hacerlo a través de Western Union.



ARTE Y ESPECTÁCULOS

www.canalaonline.com

Canal (á) cumple 10 años
¿Qué sería de la vida sin el arte?