

EL AMANTE

CINE
Nº 170
JULIO
2006



ESTRENO
THE
WORLD



100 * DVD

para alquilar y comprar
seleccionados, comentados y recomendados por **El Amante**

+ El Paraíso ahora + Directed by John Ford + Cars
+ Philippe Garrel + Libros + Cine en TV
+ Joaquín Jordá



Despedida a
Bielinsky

ARG \$ 9.50
URU \$ 95
AÑO 15
ISSN 150636
0.017.0
9 770329 260003

EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE



14 de agosto

COMIENZA EL SEGUNDO CUATRIMESTRE

Materias que se pueden cursar

Historia del cine: otras industrias

Historia del cine: iconoclastas e independientes

Cine norteamericano clásico: género y autores

Nuevo cine argentino

Crítica y críticos 1

Autores fuera de Hollywood

Los géneros marginales

Cómicos y comedia

Documentales

Leer para escribir. La crítica de cine en el periodismo (taller)

Antes y después de escribir: la edición y la planificación de medios (taller)

Inscripción a partir del 17 de julio

Lunes, miércoles y viernes de 10 a 20.30 hs.
en la Escuela, Lavalle 1928.



Informes, llamar al 4951-6352 o escribir a elamanteescuela@fibertel.com.ar.

A partir del 15 de de julio, horarios, aranceles y programas, en www.elamante.com.

REVISTA **EL AMANTE CINE**

PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

Si todavía no te suscribiste a la revista,
podés recibir en tu casa los **dos regalos** y **los próximos 12 números**
de **EL AMANTE** por un único pago de \$110.

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

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



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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO.

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN LA ARGENTINA



Imaginábamos para este número un editorial jocoso, que contara las dificultades de hacer la revista en pleno Mundial de Fútbol. Pero, como un rayo y cuando ya estábamos en nuestra etapa final de recolección de textos y toma de decisiones, nos llegó la peor noticia, la de la muerte de Fabián Bielinsky. Damos cuenta de nuestro estupor y tristeza en unas notas personales y apuradas con las que abrimos esta edición, en las que queremos rendir homenaje a uno de los mejores y más promisorios directores argentinos.

El número pasado lo dedicamos a analizar y repudiar tanto el fenómeno marketinero de **El código Da Vinci** como su eco acrítico en los medios. Pero como no nos gusta quejarnos sin dar pelea, decidimos, para este número, una alternativa a la pobreza franciscana de los estrenos semanales. Y como lo venimos planteando desde hace ya bastante, el mundo de las ediciones en DVD, en franca expansión, es una salida posible. Así es que encaramos la realización de un listado de 100 películas, analizadas revisando la calidad de su edición y las bondades de sus extras para ser alquiladas y/o compradas. Nos encontramos, también, con que el mundo de los alquileres de DVD tiende a la uniformidad con la misma prepotencia con que lo hacen los estrenos. Con lo cual encontramos otro frente de batalla, pidiendo más diversidad en los videoclubes y más calidad en las ediciones.

Tristes y cansados, sin la efímera alegría que da el fútbol, terminamos este nuevo número de *El Amante*. Hasta la próxima, ojalá que con mejores ánimos.

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

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

Nazareno Brega
Juan P. Martínez
Fabiana Ferraz
Juan Manuel Domínguez
Lilian Laura Ivachow
Milagros Amondaray
Agustín Campero
Federico Karstulovich
Jaime Pena
Marcos Vieytes
Tomás Binder
Ezequiel Schmolier
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

SUMARIO

2 Fabián Bielinsky

Estrenos

4 The World

8 Sobre Cars y los objetos vivientes

9 El Paraíso ahora

10 Martín Fierro

Una estrella y dos cafés

Noche diabólica

11 Poseidón

El libertino

Tiempo de volver a amar

12 La profecía

En busca de un sueño

TL-1, Mi reino por un

plato volador

13 Ser digno de ser

Cuba plástica

Bialet Massé, un siglo después

14 El latido de mi corazón

Patoruzito 2

Manderlay

15 De uno a diez



16 Especial DVD

46 Directed by John Ford

48 Philippe Garrel

50 Festival de Fortaleza

51 Desde España

Fuera del cine

52 DVD

54 Libros

57 Cine en TV

59 Obituario: Joaquín Jordá

60 Correo

64 Llego tarde

La peor noticia

No hay forma de aceptar la muerte de Fabián Bielinsky. A la reacción inicial generalizada, que fue la de la incredulidad y el deseo de que se tratara de un error, le siguió la estupefacción y finalmente, la tristeza. La muerte es cruel por naturaleza pero las imágenes de la entrega de los premios Cóndor, apenas unos días antes de su deceso, reforzaron la sensación de ensañamiento: estaba a la vista de todos que se trataba de un hombre joven, en la plenitud de sus capacidades y en el pico de sus logros.

Una vez que el aturdimiento por la tragedia personal comenzara a disiparse, una vez que podíamos sacarnos de la cabeza el imaginar el dolor de su mujer y de su hijo, apenas superada la emoción que nos provocaban las dolidas palabras de Ricardo Darín publicadas en el diario *Clarín*, comenzamos a darnos cuenta de otra cosa: no va a haber más películas de Bielinsky. Es conocida la anécdota del funeral de Lubitsch y la respuesta de Billy Wilder al comentario de William Wyler, "No más Lubitsch". "Mucho peor –contestó el genial Billy–, no más películas de Lubitsch." Salvando las distancias, uno podría decir que hay una diferencia: no era difícil imaginar cómo seguirían siendo las películas de Lubitsch. Pero con apenas dos grandes, extraordinarias obras, Fabián Bielinsky había comenzado a trazar un derrotero totalmente imprevisible. El giro que va de *Nueve reinas* a *El aura* mostraba que no se trataba de un director que iba a buscar el camino más sencillo, repitiendo mecánicamente lo que había demostrado no sólo estar al alcance de sus capacidades sino también contar con el beneplácito de público y crítica. Bielinsky se planteó con *El aura* un desafío y, más allá de que para nosotros la prueba había sido superada largamente, el mero hecho de plantearse una búsqueda habla de él como artista y como persona.

La pérdida de Fabián Bielinsky excede la de un hombre joven al que se le trunca la vida en lo mejor de su edad: es un daño

irreparable para el cine argentino. Todos nos sentimos sus deudos.

Gustavo Noriega

Conocí a Fabián Bielinsky en 2000, cuando Valeria Battista, Roxana Galtés, Diego Brodersen y yo teníamos un muy lindo programa de cine en FM La Isla. Vino a hablar de *Nueve reinas* y de cine en general, y después nos fuimos a tomar un café: la sensación que nos quedó era la de un tipo que no se la creía para nada. Que pensaba que la película le "había salido". Pero también nos pareció que su profundo conocimiento y amor por el cine eran una marca única entre los directores que conocíamos. Bielinsky sabía que el cine se podía hacer pero ya se había hecho, y que no era cosa de hacerse el otario o decir, como en la escuela, "señorita, yo falté". Pero no lo andaba gritando a los cuatro vientos.

El aura confirmó eso que intuíamos: Bielinsky confiaba en las imágenes tanto como en la inteligencia del espectador. Desgraciadamente, y a juzgar por muchos de los comentarios que uno recibía de esos amigos a los que les recomendaba calurosamente la película, esta segunda convicción era un poco demasiado desmesurada. Pero bueno, Bielinsky no podía hacer otra cosa más que buscar la película perfecta. No parecía un tipo preocupado por roscas, por lo último que pasaba en las oficinas del INCAA o por los premios. Más bien parecía preocupado por qué quería contar y cómo. Las veces que hablé con él, además, siempre me hacía acordar a Eduardo Rojas y viceversa. La voz era la misma.

La verdad, cuando por celular me dijeron de Terra que había muerto, pensé que alguien había leído mal un cable, que se habían confundido con otro apellido, que cuando llegara a la oficina iba a demostrar mi saber cinematográfico diciendo que en realidad había muerto un iluminador georgiano de igual apellido. Y mientras

escribo, no lo puedo creer. Es muy difícil tratar de escribir sobre una persona que uno tiene muy presente con verbos en tiempos pasados. Encima, Bielinsky sólo filmó grandes películas, de esas cuya real importancia (como corresponde a las películas grandes de verdad) pasa inadvertida en los primeros momentos, pero que después cimientan –justifican– una cinematografía. La pérdida de Bielinsky es enorme, mucho más grande de lo que parece ahora. Que el cable que da cuenta de su muerte me llegase al mismo momento que el anuncio de privada de *Bañeros 3* no es una señal ni una ironía del destino: simplemente marca hasta qué punto Fabián Bielinsky era excepcional. No perdió un gran director el cine argentino, perdió un gran director el cine y un buen tipo el mundo. **Leonardo M. D'Espósito**

A Bielinsky lo conocí de pasada. Tuvimos una breve relación en el último Festival de Mar del Plata, donde había ido para ser jurado de la Competencia Oficial. En una de las funciones, tras un problema con los subtítulos de una película, yo estaba tratando de solucionar el inconveniente con el proyectorista del Auditorium, que estaba más bien colérico e irreflexivo y no quería escuchar ni hacer nada. Inmediatamente, el tipo empezó a insultar a todo el festival y, como yo era el único representante a su alcance, arremetió contra mí. Imperturbable, yo asistía a una catarata de insultos, hasta que Bielinsky, que había salido de la sala tras la interrupción de la película, se acercó a la discusión y me defendió, tratando de hacerle ver al proyectorista su equivocación y las vías posibles para solucionar el problema. El iracundo empleado del Auditorium no entendió lo que, ahora, Bielinsky y yo tratábamos de decirle. El problema lo solucioné por otra vía, pero ese infortunio no fue gratuito, me permitió establecer una pequeña amistad con Bielinsky que duró

unos días, hasta el fin del festival. Ese gesto de defensa, sin siquiera conocerme, y un par de charlas informales me hicieron ver la integridad de este director que, con sus dos películas, le había dado lecciones cabales a la industria argentina sobre la posibilidad de conseguir resultados fuera de los cálculos comerciales a que nos tienen acostumbrados los empresarios y directores cinematográficos (ver en este número la nota sobre el DVD *El aura*). En Mar del Plata tuvo otros gestos admirables: en los primeros días, según me enteré, su salud había mostrado signos bastante notables de inestabilidad y Bielinsky terminó internado en un sanatorio marplatense. Ya recuperado, se le ofreció la posibilidad de abandonar el jurado y volver a descansar a su casa, pero Bielinsky se negó y cumplió su misión cinéfila. El otro gesto fue su posición crítica en el jurado: frente a la insistencia de algunos miembros de entregar el premio mayor a la inestable película mexicana *Noticias lejanas*, Bielinsky fue uno de los dos jurados que se opusieron y que exigieron que se informara públicamente que la decisión de ese premio no tenía consenso en el jurado. Cuando el director de *Noticias lejanas* subió al escenario en la ceremonia de clausura, Bielinsky no careteó su descontento y ni siquiera aplaudió. A la historia de los malos premios entregados por el festival de Mar del Plata, Bielinsky se opuso consistentemente, mostró su integridad como realizador y no quiso entregar un premio a una película con mucho del pintoresquismo latinoamericano de moda. Pruebas a la vista: Bielinsky era un tipo sensato, valiente, de convicciones, de palabra.

En los últimos días del festival, cuando se despidió de mí, con su humor seco me dijo en referencia a nuestro primer encuentro: "Si necesitás a alguien que te defienda, llámame". Hoy ni siquiera puedo expresar la tristeza que me produce recordar esas palabras que originalmente fueron un simple chiste.

Diego Trerotola

Bielinsky

Nueve reinas
2000

El aura
2005







The World

Shijie

China, 2004, 143'

GUIÓN Y DIRECCIÓN

Jia Zhang-ke

FOTOGRAFÍA Yu-Lik wai

MONTAJE Ying Lei Kong

MÚSICA Giong Lim

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Li Zhong Wu

INTÉRPRETES

Taisheng Chen, Tao

Zhao, Zhong Wei-

Jiang, Jue Jing, Yi-qun

Wang.



Imágenes congeladas

por Eduardo A. Russo

Es un acontecimiento auspicioso el estreno de *The World* entre nosotros, más aún cuando habíamos ya dado por perdida la posibilidad de verla nuevamente tras su paso fugaz por el Bafici 2005 (del que dejamos constancia en *El Amante* 156). Con *Caché* de Haneke, hace el par de estrenos más significativo del año, por su condición sobresaliente como films que dan cuenta de una encrucijada entre lo individual y colectivo, lo ético y lo estético, lo político y las posibilidades de pensamiento que el cine abre en el presente, para aquellos atentos a este potencial por lo común obturado ante el imperio de lo que Daney llamaba el "cine filmado", que sólo reproduce la lógica del espectáculo. *The World* no emite juicios sobre el mundo: más bien lo abre, da vuelta como un guante lo espectacular y deja advertir esas verdades que sólo asoman hoy en algunas imágenes de excepción. Una de las funciones de la crítica es la de poder resaltar estas puntas de lucidez en un mundo de superficies altamente publicitadas, pero que apenas ocultan una violencia en ascenso, para

Jia Zhang-ke



la que no contamos con palabras precisas; en su lugar sólo abundan las del incesante parloteo mediático. *The World* —como *Crimson Gold* de Jafar Panahi, *Werckmeister Harmoniak* de Béla Tarr, *Elephant* de Gus Van Sant o la citada *Caché*— es una intervención que agrieta el imperio de lo visual y sus reglamentaciones de la mirada mediante la regulación por el deseo o el terror, simplemente para *dejar ver*.

Desde los comienzos de su cine, las películas de Jia Zhang-ke han tenido notorias dificultades de difusión convencional en su país. No obstante, circulan en universidades, clubes y asociaciones culturales, encontrando sus espectadores mediante distintas formas de distribución alternativas. *The World* ha sido la primera en obtener el visado de la censura china. En ese sentido, podría pensársela de menor potencial revulsivo, comparada, por ejemplo, con la formidable *Platform* (2001), interdicta en su momento. No obstante, aquí se impone un retrato que no ha atenuado su mirada incisiva, su indagación de las transformaciones de las vidas en

la China actual, pero proyectadas todo a lo largo del proceso de mundialización. *The World* es, precisamente, nada menos que eso: tanto una película sobre un parque temático de China como un film sobre el mundo presente.

Jia Zhang-ke mezcla en un continuum imágenes del World Park de Beijing y a su similar *Windows of the World*, de Hong Kong. Si bien ambos difieren (el primero es para locales, bajo el eslogan "Vea el mundo sin dejar Beijing", y el segundo es un compendio iconográfico del mundo para visitantes globales de Hong Kong), el cineasta perfila en esta maqueta de atracciones turísticas mundiales esa dimensión de espectáculo hiperrealista y a escala, apto para ser apropiado mediante la falsa perspectiva y la fotografía turística en un souvenir doblemente imaginario. Decorados que remedan un viaje por el mundo cuyos puntos culminantes son fondos para la foto. Pero allí trabajan miles de seres humanos desplazados, circulando por espacios que una rutina corporativa legisla día y noche. Paseos a la luz del sol y espectáculos "típicos" cada velada, con coreografías entre Las Vegas y el imaginario de las comedias musicales de Hollywood. Su protagonista, Tao, es cada día esclava egipcia rondando la pirámide de Gizeh, luego muta a bailarina hindú frente al Taj Mahal y, más tarde, kimono mediante, anima como geisha decorativa un templo japonés. La fluidez de sus identidades imaginarias, cuerpo para las fotos, encuentra su rima en el estilo fluido que elige Jia Zhang-ke en el encuadre y relato de su vida cotidiana, así como la cámara del excepcional Yu Lik-wai aprovecha la textura hiperrealista de la imagen digital para acentuar la lisura y el esplendor cromático de estas réplicas de monumentos globales. En *The World* hasta las pirámides y las piedras de Stonehenge se sostienen en una plenitud que las hace más intensas como condensación de lo real, un compacto corregido y aumentado de atracciones turísticas consagradas, encimadas unas sobre otras como para que el traslado no interrumpa la automática sucesión de los encuentros en un montaje de imágenes congeladas. En ese espacio de fijeza interconectadas, sin intervalos, sometido a una estética de acumulación programada, Tao en algún momento se dará cuenta de que en toda su vida nunca conoció a nadie que haya subido a un avión. No obstante, los aviones parten constantemente de Beijing y ascienden por el cielo que dejan ver los monumentos del parque, llevando a otros como ella pero sin embargo muy distintos, que van planificando sus emergentes negocios globales con algún rincón del planeta. Tao, como su novio Taisheng, que ha sido contratado como guardia de seguridad en el parque temático, provienen de la lejana provincia nortea de Shixen. Y no son los únicos: los trabajadores del World Park son migrantes internos o pueden arribar de Rusia, como esa otra bailarina a la que sus contratantes retienen el pasaporte como seguro de fidelidad laboral, y que tarde o temprano hará el previsible pasaje del desempeño como corista a la prostitución.

Shanxi (escenario de los anteriores films de Jia Zhang-ke) parece ser una proveedora constante de mano de obra barata, y los operarios precarizados trabajan día y noche en la ampliación de las atracciones, en condiciones de ese neoesclavismo capitalista que oculta el trabajo humano por franjas horarias nocturnas o disimulando las obras tras discretas fachadas artificiales. Disimulos que no evitan que mueran miserablemente,

The World
es preci-
samente
nada
menos
que eso:
tanto una
película
sobre un
parque
temático
de China
como un
film sobre
el mundo
presente.

como le ocurre a "Hermanita", quien a pesar de su sobrenombre es obrero de la construcción que, aplastado en un accidente, deja como testamento, en sus últimas palabras, la lista de los pocos yuanes que debe a algunos de sus paisanos en su provincia natal.

Desde los tiempos de su primer largometraje, *Xiao Wu* (1999) los personajes de Jia Zhang-ke viven entre dos mundos. Sean estos dos mundos el de Oriente y Occidente, o el del pasado socialista frente al del capitalismo depredador del presente, sus vidas transitan una zona baldía, o más bien un espacio intermedio, en estado de suspensión, en el que todo amenaza con transcurrir eternamente de ese modo. Algo líquido se percibe en sus relaciones, pero en sentido diferente de la atmósfera de pecera que persiste en las ficciones de otros cineastas orientales (por citar un caso extremo, digamos un Tsai Ming-liang), aquí las vidas y sus lazos discurren como pequeños caudales en un terreno hostil, y en hilos que a veces se cruzan pero no terminan de unirse, languidecen sin fuerzas. En este sentido, *The World*, admitiendo ese carácter fluido, está en las antípodas de los flujos torrenciales de un Cassavetes. Aquí la mayor amenaza es la de la congelación de toda corriente, la desvitalización que acecha en las rutinas inestables de sus protagonistas que tienden a unirse a una imagen fantasma, a una foto digital en la que nunca encajan. En *The World*, la tecnología de punta masivamente disponible con sus *gadgets* refuerza esta verdadera poética de la dispersión y el desencuentro. Más que el diálogo o el contacto físico—Tao y Taisheng, pero también las otras parejas, amigos y familiares que cada día animan ese mundo regulado, tan obligatoriamente amable con los paseantes como rigurosamente vigilado—prefieren enviarse mensajes de texto o dejarse llamados en los celulares. Sólo para diferir o desencontrarse un poco más a cada momento. En el reloj corporativo, cada impulso singular está fuera de sincronía, destinado a alterar el compás; sólo son admitidos los movimientos que llevan a la cohesión o al ascenso en la pirámide social; no hay peor terror que el de quedarse afuera, mirando desde esos márgenes donde acechan los excluidos. Es que rodeando al World Park como escenario deseado del siglo XXI están los arrabales que reinstalan a los desclasados en algo que se parece mucho más al siglo XIX.

El comienzo del film de Jia Zhang-ke muestra el complejo temático visto desde un sórdido basural, por un personaje anónimo que bien puede habitar los míseros suburbios de su desenlace, donde la pareja de Tao y Taisheng se enfrentan al frío y la fatalidad en un escenario más próximo a Dostoievski que a Baudrillard. Un último comentario para poner en situación de diálogo a *The World* con sus contemporáneos: uno de los compañeros de Jia en la escuela de cine de Beijing fue Wang Bing, quien durante varios años filmó solo, con su cámara digital, *Tie Xi Qu, al oeste de las vías* (2004), un documental de nueve horas que es una de las experiencias cinematográficas más intensas y significativas de los últimos años, y que pasó casi inadvertido en el DocBsAs de ese año. El complejo industrial de Tíe Xi en creciente desamparo, con sus obstinados, alucinados sobrevivientes reales, es la contracara del espectáculo habitable de *The World* y sus criaturas ficcionales, no por ello menos verdaderas. Las dos caras de la moneda que el mundo en tanto mercado global nos ofrece como alternativas de vida, y que películas de esta clase no cesan de horadar con desazón, pero también con la esperanza de mundos más dignos por vivir. [A]



por **Leonardo M. D'Espósito**

Dedicado a José Di Battista,
definidor de la categoría.

Hay un subgénero en el mundo de la animación que no está del todo estudiado. Mi suegro lo definió como “Cafeteras que bailan” y me parece apropiado. No tiene que ver con la animación de objetos cuadro a cuadro (cosa que hacen Svankmajer y los hermanos Quay, por ejemplo), sino que es una especie de dibujo animado que se inventó casi por casualidad cuando la Warner tuvo necesidad de usar el color y la música para sacarle ventajas a Disney. El gran creador fue Friz Freleng (el padre de Yosemite Sam y la Pantera Rosa), quien decidió armar ballets satíricos con galletitas, utensilios de cocina, afiches y esas cosas. Son cortos deliciosos, un poco tontos pero con un admirable uso de las posibilidades de un objeto para ser animado. Un accidente feliz en el mejor de los casos, aunque después el procedimiento se repitió ad náuseam y la cosa quedó muy anacrónica. Disney y la Metro también optaron en ocasiones por esta especie de danzas de cosas, pequeñas fantasías musicales.

El problema de esta clase de películas es cuando los objetos cobran vida, hablan y se comportan como personas. Es un poco más fácil darles vida a los animales, porque pueden ser personas y la vieja tradición de la fábula ya les daba a las bestias características humanas. Pero con las cosas, ¿la cosa cómo es? Los films más débiles de Disney y Tex Avery son historias de “objetos personificados”: *Little*

Johnny Jet (un avioncito) y *One Cab's Family* (una familia de taxis), del segundo, y *The Little Blue Corvette* y *Johnny Fedora y Alice Bluebonnet* (dos sombreros) del primero (que tiene unos cuantos más, todos melodramáticos). Por lo general, el “chiste” de estos films se centra en el trabajo de los dibujantes por aprovechar las características del objeto para crear los rasgos y generar emociones y posibilidades de comunicación. De los ejemplos citados, los mejores son los de Avery, simplemente porque el gran Tex rompía el corsé de sus propias reglas y sacaba a repetición gags de la galera siempre vinculados con la forma y la función de los objetos. Incluso se daba el lujo al final de *Johnny Jet* de hacer un chiste que (a) parodiaba –con saña– a Disney y (b) era sexual. En el corto, un avión a hélice tiene un hijo con su “aviona” (cómo nombrarla), que es un jet. Es un avión desempleado y, tras ciertas vicisitudes, gana un contrato de la Fuerza Aérea para proveer “avioncitos” (igual que Dumbo al final de ese film), ante la mirada deseante y ruborizada de su esposa. Pero esto, como vemos, violaba patentemente la característica “objeto” de los aviones. Era una pura fantasía, algo totalmente irreal o surrealista.

Alguien podría decir que con *Cars* estamos en el mismo territorio de *Toy Story*, en la medida en que los juguetes son objetos. Pero esos objetos remedan personas, lo que hace que, desde el diseño, la existencia de un universo paralelo al “real” sea posible. *Cars* es otra cosa, es un mundo donde lo humano sólo aparece en la mente de los espectadores como un símil. Es una película en la que, nuevamente, podemos plante-

arnos la pregunta por el sentido de darles “personalidad” a los objetos. Sin hablar del film en sí, lo importante es mencionar que la raíz de este tipo de fantasías radica en el lazo que establecemos con las cosas desde que somos chicos. Son, para nosotros personas, compañía; están cargados de una vida anterior –esto lo menciona siempre Svankmajer– que se invoca en cada uso, en cada abuso, en cada juego. Los autos de juguete hablan entre ellos y se mueven como marionetas, y la forma de las cosas habla del mundo. Moverlas y darles una vida como lo hacía Freleng es, simple y cómicamente, utilizar la herramienta cinematográfica para plasmar de manera eficiente una fantasía común a todas las personas. Es posible entonces que los autos de *Cars* vivan: el problema de esta categoría de cafeteras que bailan, hablan y cantan, es el riesgo tremendo de alegoría. Eso mismo puede suceder en cualquier momento, y eso hace también más patentes las posibles –reales– discontinuidades del universo donde sólo ciertos –y no todos– objetos son personas. ¿Por qué los vehículos, por ejemplo, tienen vida y los surtidores no? Esto permite rápidamente establecer un parámetro a la inspiración poética y, como hacen esos “jugadores diferentes” (perdón por la interferencia del Mundial), ver cuándo un creador es capaz de romper sus propias reglas de juego para poner en valor su capacidad de invención. De todas las variedades temáticas del dibujo animado, esta es una de las más desafiantes y de las que más fácilmente pueden fracasar: un verdadero riesgo para quienes aman más el arte que la capacidad de vender muñequitos. **[A]**



Comedia involuntaria

por Jaime Pena

Paradise Now tiene un aire de comedia involuntaria. Por momentos, durante parte de la película, quise imaginarme a Roberto Benigni como protagonista, como terrorista suicida (involuntario). Hay que reconocer que ciertas secuencias funcionan desde este punto de vista, en especial todas aquellas de la grabación en video de las despedidas de Said (Kais Nashief) y Khaled (Ali Suliman), que tendrán un epílogo que se encuentra entre lo mejor de esta película extraordinariamente ambigua: la escena de la tienda que vende o alquila esos videos con las despedidas de los terroristas palestinos. A Hany Abu-Assad le tenemos que poner en su haber algún que otro detalle mordaz, como la escenificación de la última cena con los doce terroristas, pero en general su película es demasiado dubitativa, calculadora y autojustificatoria. La prototípica película discursiva en la que cada uno de los personajes carga con la representación de una opción política y vital, constituyendo sus ejemplos más extremos Said,

hijo de un colaboracionista ejecutado cuando él todavía era un niño, y Suha (Lubna Azabal), hija de un héroe y mujer moderna que vuelve del exterior a impartir doctrina sobre la inutilidad de la resistencia armada: ¿existe su personaje más allá de los ideales con los que la ha impregnado el guionista-director? Secuencias enteras, en la peor tradición de un Ken Loach, están dedicadas a la discusión de conceptos que el director el incapaz de poner en escena de otro modo, caso del viaje nocturno en coche de Suha y Khaled a la busca de Said. El rocambolesco itinerario de este último entre Cisjordania e Israel parece una mera justificación para la presentación de más personajes de los que una historia como ésta seguramente necesitaba. Hasta el punto de que carece de tensión dramática que Said sea portador de una bomba adherida a su pecho. La repercusión y la polémica generadas por esta película en los últimos Oscar hacen pensar, con todo, que Hany Abu-Assad tiene un prometedor futuro como director en Francia o Estados Unidos. **[A]**



El Paraíso ahora **Paradise Now**

DIRECCIÓN

Hany Abu-Assad

PRODUCCIÓN

Bero Beyer

GUIÓN

Hany Abu-Assad, Bero Beyer, Pierre Hodgson

FOTOGRAFÍA

Antoine Héberlé

MÚSICA

Jina Sumedi

MONTAJE

Sander Vos

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Olivier Meidinger

INTÉRPRETES

Kais Nashief, Ali Suliman, Lubna Azabal, Amer Hlehel, Hiam Abbass, Ashraf Barhom, Mohammad Bustami.

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



**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.



Martín Fierro, el ave solitaria

Argentina, 2006, 95'. **DIRIGIDA POR** Gerardo Vallejo. **CON** Juan Palomino, Alejandro García, Oscar De Sisto, Tito Ameijeiras, Norma Argentina.

Borges criticaba a Martín Fierro. Le cuestionaba su figura de gaucho plañidero y quejoso. El gaucho es sufrido y se reserva sus penas, agregaba. Es de suponer que la versión de Vallejo le hubiera producido un disgusto aún mayor. Este Fierro llora, grita, gime y aúlla ante cada una de sus múltiples desgracias. Parece que Vallejo se hubiera embarcado en una tragedia griega y no en un drama histórico-político. ¿Dónde quedó el recato del gaucho? ¿En qué lugar del poema o de la historia se asienta este choque entre la fiera y el exhibicionismo del dolor?

No es esta la única objeción. Vallejo remarca todos y cada uno de los sentidos del poema de Hernández. Recurre para ello a una voz en off que recita los versos cargándose al hombro a las imágenes, meras ilustraciones del canto. Pero de a ratos el verso deja lugar al diálogo, creando un hiato entre la voz poética y la coloquial. En uno y otro caso, el resultado es el mismo: las imágenes son las que pierden; carentes de vida, crecimiento dramático, de emoción, terminan en lo previsible: un cine de estampas escolares, acartonado, declamatorio y plagado de buenas intenciones, que atrasa hasta antes de la era de Nilsson. Habrá que buscar en las entonaciones de *La guerra gaucha* para encontrar un modelo a este *Martín Fierro* (aunque aquella por lo menos tenía una discreta coherencia narrativa).

Son discutibles las libertades que Vallejo se toma con el texto; la armonía entre gauchos y aborígenes ("Gaucho no mata indio") no existía en el original, y su forzada interpretación traiciona, endulzando el texto.

Eso sí, en un gesto premonitorio la película de Vallejo muestra la imagen de la bandera durante un tiempo suficiente (más de ocho segundos) como para cumplir con el mandato giustiano. Habrá al menos una espectadora satisfecha. **Eduardo Rojas**



Una estrella y dos cafés

Argentina, 2006, 85'. **DIRIGIDA POR** Alberto Lecchi. **CON** Gastón Pauls, Marina Vilte, Ariadna Gil, Gerardo Albarracín, Gabriela Bertolone, Rubén Fleitas.

Una estrella y dos cafés es la síntesis de la porteñidad inserta en el límpido cielo de Purmamarca. Y es también un nuevo intento de Alberto Lecchi de combinar romanticismo con los más variados elementos culinarios. Atrás quedaron sus nueces para el amor para dar paso al café como ritual confesional. O como simple punto de encuentro –"simbólicamente recreado", porque no existen cafés en Purmamarca– entre Carlos y Estela, el cariacontecido arquitecto Pauls y la joven lugareña que lo guía en los parajes norteros. La incorporación de paisajes típicos (los cerros, las salinas y las callejuelas de tierra) y la intención manifiesta de mostrarlos incorporándolos a la trama, más la inclusión forzada de una actriz española y los ecos (lejanos, por suerte) de la crisis económica nacional forman parte de la receta de última hora de un cine argentino for export. Y aunque *Lifting de corazón* (Subiela, 2006) sigue siendo la apoteosis de esta fórmula, *Una estrella y dos cafés* tampoco escapa de ella.

Si en algo gana la película, es en todo aquello que logra eludir a este corsé de hierro. Porque entre los conocimientos "subyugantes" de Pauls sobre la Vía Láctea, su irresponsable "encanto" con las mujeres, los consejos de su ex esposa y las exigencias ridículas del guión (como hacerle revolear un sobrecito de azúcar cada vez que toma café), está Estela. Y a pesar de que resulte fácil la contraposición "amor puro de la infancia" / "naturaleza versus madurez citadina echada a perder", hay algo en Estela y en la dignidad con la que lleva adelante su personaje que genera la empatía necesaria para intuir que no sólo ha quedado irremediablemente atrapada en este mundo de-adultos-confundidos, sino fatídicamente perdida en el territorio inhóspito de un cine para la venta.

Marcela Ojea



Noche diabólica

Reeker

Estados Unidos, 2005, 92'. **DIRIGIDA POR** Dave Payne. **CON** Devon Gummersall, Tina Payne, Derek Richardson, Tina Ilman, Scott Whyte.

Me cuesta distinguir las películas que se toman en serio a sí mismas de las que no. Me doy cuenta de que *Locuras en el Oeste*, de Mel Brooks, no, y *Gritos y susurros*, de Bergman, sí. Es con los grises como *Noche diabólica* que tengo problemas. Por ejemplo, quería compararla con *Identidad* y decir que me gustaba más *Identidad* porque se tomaba menos en serio a sí misma, pero sentía que no tenía cómo justificarlo. Igualmente probé.

Identidad y *Noche diabólica* son argumentalmente parecidas: un grupo de personas queda varado en un motel abandonado en medio de la ruta y empiezan a pasar cosas extrañas, primero, y terroríficas, después. Ambas, además, tienen una vuelta de tuerca final que explica y reacomoda los elementos de la película para darles cierta coherencia. En principio, pensé, este recurso sólo puede ser utilizado por una película que se toma en serio a sí misma. Si no, ¿por qué molestarse en explicar un disparate? Sin embargo, una película como *Identidad*, que tiene un final sorpresa que explica y justifica lo acontecido, sigue pareciéndome un disparate que se asume como tal. El final sorpresa no la hace más seria. Quizá sirva, entonces, dividir los finales sorpresa de películas más o menos disparatadas en dos: los que pretenden explicar por qué lo que parecía disparatado no lo era tanto, y los que de alguna manera prolongan el disparate. El final de *Identidad*, en el que se explicaba que todo lo visto había transcurrido en la cabeza de un asesino serial esquizofrénico y que cada personaje era una de sus múltiples personalidades, encaja en la segunda categoría. Hay una explicación, sí, pero también hay una idea tan adolescente y juguetona de la esquizofrenia que sólo puede ser tomada en broma. De ninguna manera puede decirse que el final de *Noche diabólica* prolongue el disparate. Por el contrario, atenta contra una película que venía siendo gratuita e irresponsablemente divertida.

Ezequiel Schmoller



Poseidón

Poseidon

Estados Unidos, 2006, 99', **DIRIGIDA POR** Wolfgang Petersen, **CON** Kurt Russell, Josh Lucas, Richard Dreyfuss, Emmy Rossum, Mía Maestro.

Poseidón empieza con una amanerada secuencia que hace temer por el regreso del peor Petersen: aquel de los diez mil barquitos digitales bajo el cielo inverosímil de la falsa *Troya*. Pero aquí las intervenciones de la computadora son bastante más discretas, descriptivas y funcionales a la trama. La ya mencionada, por ejemplo, recorre la vasta superficie de un crucero de placer en el que varios centenares de personas se divierten sin imaginar la catástrofe que les espera. Así como en el *Titanic* de James Cameron el momento del desastre era extenso, simbólico y plenamente cinematográfico, aquí el hundimiento es lo de menos. Sobreviene de repente, dura menos de cinco minutos y da lugar al verdadero asunto de esta película: la fuga obligada de un grupo de pasajeros antes de que el barco se hunda por completo.

Si optamos por obviar –o minimizar la relevancia de– un par de muertes particularmente crueles, que abonan la tesis expuesta por Brodersen y D'Espósito en *El Amante* 85 sobre el uso y abuso del rito sacrificial en el cine americano, podemos decir que la película se deja ver. El aire graso que sopla desde la música, un olor a material de segunda mano, anacrónico como el cine catástrofe de los 70, el sonido a hierro retorcido y la dignidad inoxidable de Kurt Russell acaban por generar simpatía. Desde hace unos cuantos años la carrera de Wolfgang Petersen no parece ir en ascenso, pero uno tiene la impresión de que el cineasta alemán se maneja mejor cuando trata de contar historias acotadas en las que retrata a unos pocos personajes enfrentados a situaciones límite. Pasaba en *El barco*, en *Una tormenta perfecta* y pasa también aquí. Claro que el grupo es un tanto menos heterogéneo que aquel de la versión de 1972 y eso le da a esta remake un aliento más deportivo que épico, por lo que se agradecen su fluido transcurrir y escasa duración. **Marcos Vieytes**



El libertino

The Libertine

Reino Unido, 2004, 114', **DIRIGIDA POR** Laurence Dunmore, **CON** Johnny Depp, Samantha Morton, John Malkovich, Paul Ritter.

John Wilmot, alias el Conde de Rochester, era un pistolero bárbaro. Al menos así lo presenta *El libertino*, último exponente de esa raza de películas sobre célebres calaveras del pasado, sea éste histórico o por completo ficcional. El modelo a imitar es *Letras prohibidas*, el zafarrancho de Philip Kaufman sobre la vida y obra de Sade (el escritor, no la cantante). El hecho de que Wilmot haya sido un poeta y dramaturgo al servicio del rey Carlos II, posteriormente caído en desgracia por sus excesos (literarios y de otro tipo), asegura una necesaria dosis de respetabilidad para que el film pueda enfrascarse libremente en las actividades licenciosas del caballero en cuestión. Libidinoso antes que literato, ese parece ser el leitmotiv de estas aproximaciones cinematográficas, que invariablemente relegan el tema de la creación artística a un segundo plano. Libidinoso o no tanto: si nos atenemos a las películas, uno siempre tiene la sensación de que estos tipos eran algo promiscuos y poco más, aunque, claro, los trajes de época y las actuaciones de falsa alcuria parecen hablarnos de algo más importante y profundo. En el caso de Wilmot, al pobre le tocó en suerte vivir en una era en que los antibióticos no estaban al alcance del boticario, aunque *El libertino* se encarga de transformar a la sífilis en un reflejo de la decadencia del espíritu, una máscara de la muerte ejecutora del pacato escarmiento moral. El resto es pura espuma, Johnny Depp al palo y al taco –sobreactuando sin contención ni razón–, una subtrama acerca del arte de la actuación salida de un capítulo de *Fama* y la sensación de que todo es al divino botón, que es mejor ir a las fuentes y leerse unas estrofas de Wilcot: “*Here lies a great and mighty King/ Whose promise none relied on;/ He never said a foolish thing,/ Nor ever did a wise one*”.

Diego Brodersen



Tiempo de volver a amar

The Queen of Sheba's Pearls

Reino Unido/Suecia, 2004, 123', **DIRIGIDA POR** Colin Nutley, **CON** Lindsay Duncan, Lorcán Cranitch, Helena Bergström, Rollo Weeks, Peter Vaughan.

Segunda Guerra Mundial de por medio, una mujer se despidió de su hijo en una estación de tren. Corte. Un avión en llamas surca el cielo, y muchos años después, en medio de una cena familiar, la mujer regresa. ¿Es ella? ¿Es otra? Es pero no es. ¿Es esta una historia bélica con separaciones desgarradoras? Sí, pero no exactamente. ¿Es otro relato de colegio aristocrático con castigos severos y despertares sexuales? Sí, aunque algo más. A veces es el típico melodrama con alguien que sufre en las sombras las inequidades de un pasado secreto. Y otras veces, una “comedia coral británica” con un surtido desproporcionado de personajes para los que abundan las bodas y sobran los funerales. Paradójicamente, y por intensidad del recurso, en *Tiempo de volver a amar* el cliché es una herramienta para el desconcierto. Y porque de las no tan variadas fórmulas que el cine europeo suele traer subrepticamente bajo el brazo, Colin Nutley decide echarles mano a todas. El resultado es este bumerang de sentidos que gira locamente y se nos viene encima. Por suerte, al menos una idea consigue imponerse a las otras y permite anclar esta película que está siempre a punto de naufragar por sobrepeso. Porque entre el “siempre se puede volver a empezar”, “hay momentos de la juventud que nunca se olvidan”, “el que las hace, las paga” y otras cantinelas al estilo de “el que muere, vive siempre en el recuerdo”, se destaca notoriamente del resto. Como explica la versión incorpórea de la madre que, envuelta en un manto de niebla, vuelve una y otra vez para machacar esta idea: *las personas son como los barcos cuando se alejan, están ahí aunque no las veamos. Están siempre acercándose...* ¿Acercándose o alejándose? Es que tal vez algunos directores, junto a los fantasmas, estén eximidos de la lógica terrenal. **MO**



La profecía

The Omen

Estados Unidos, 2006, 110'. **DIRIGIDA POR** John Moore, **CON** Lieb Schreiber, Julia Stiles, Mia Farrow, David Thewlis.

Excede mi comprensión: *La profecía* (versión 1976) todavía cuenta con un respaldo de cierta cinefilia *qualité* del género de terror. Más precisamente, si constatamos que la actual versión cuenta con el mismo guión, las muertes calcadas al milímetro (mientras la película original inauguraba el arte de la muerte "accidental" que llega hasta nuestros días con la saga de *Destino final*) y casi con la misma incapacidad narrativa (aunque Donner filma mucho mejor que Moore), no es errado recalificar a esta nueva versión como terror neo-*qualité* (si esta expresión fuera posible). Valga decir, sin embargo, que por motivos que me siguen siendo esquivos, esta película también tiene una buena aceptación en la redacción de la revista (aunque no creo que haya nadie que se atreva a un *Llego tarde* con esta versión mediocre de una película ya de por sí desafortunada). Ya aparecerán defensores trasnochados. Pero volvamos a la actualidad: *La profecía* (2006), a diferencia (por poner un ejemplo) de la aceptable *El exorcismo de Emily Rose*, en ningún momento se cuestiona el principio de la fe y, contrario a centrar los aspectos cinematográficos en la ambigüedad de lo diabólico, prefiere el trazo grueso, el golpe de efecto y la corrección política. Recomendando orientarse a leer la triple nota de Diego Trerotola a partir de la moda de las remakes de películas de terror de los 70 (quizá la década dorada del género) y pensar en qué lugar se posiciona esta película cuya adscripción al género es puramente ocasional y *marketera*. Sugiero, finalmente, correr al video y desintoxicarse con *Violencia diabólica* (Rob Zombie), expresión sincera del terror setentoso que cambia el calco por emociones violentas & reflexión. Verán, todavía hay ideas y formas de mirar al pasado sin reproducirlo de forma estupidizante.

Federico Karstulovich



En busca de un sueño

Dreamer: Inspired by a True Story

Estados Unidos, 2005, 100'. **DIRIGIDA POR** John Gatis, **CON** Kurt Russell, Dakota Fanning, Kris Kristofferson, Elisabeth Shue.

Cuando una película intenta establecer desde el inicio su condición de estar "inspirada en hechos reales", se suele temer que el dramatismo o incluso la comedia de esa *true story* sean utilizados como plataforma de despegue para el lanzamiento de una serie de clisés tanto narrativos como de la progresión dramática o, incluso, en la resolución de ciertas situaciones. El hecho de que la ópera prima de John Gatis, *En busca de un sueño*, estableciera desde el mismísimo título original el vínculo con un hecho real, no auspiciaba los mejores augurios para una historia deportiva que respeta a rajatabla el modelo "caballo campeón cae en desgracia y durante el nuevo ascenso a la gloria redime las inestabilidades emocionales de aquellos involucrados en su recuperación". El limitar su fusta a las velocidades y curvas más genéricas que puede brindar una fábula hípica es uno de los principales aciertos de *En busca de un sueño*. Gatis descubre en la tan temida serie de clisés que hacen a su film una pista de tierra lista a ser levantada por sus actores, tanto por la vertiente semental del elenco (dos efigies de testosterona de la talla de Kurt Russell y Kris Kristofferson) como por su sección *pequeño pony* (Dakota Fanning, la niña de *Guerra de los mundos*) o incluso por su división *caballo de calesita* (el genial Luis Guzmán junto con Freddy Rodríguez). Ahí donde el guión establece una situación de alto calibre *sentimon-goloide*, como puede ser la reconciliación de hijo Russell con papá Kristofferson, Gatis se circunscribe a explorar la estoica presencia de ambos actores en el plano y capturar el registro clásico en que ambos inscriben a sus personajes. Aparte de la lucidez en la dirección actuarial, Gatis abusa o ignora las posibilidades cinematográficas de registrar la potencia de un jamelgo, esa impericia visual es la termina haciendo de *En busca de un sueño* un simple y emocionante caballito de Troya. **Juan Manuel Domínguez**



TL-1, Mi reino por un platillo volador

Argentina, 2004, 111'.

DIRIGIDA POR Tetsuo Lumière, **CON** Florencia Smayenka, Anna Carina, Jorgelina Aruzzi, Olga Nani.

TL-1, *Mi reino por un platillo volador* podría describirse tranquilamente como *Tamiation* meets Buster Keaton meets *Ed Wood* de Burton con un toque de *Todo por dos pesos*. Este bicho raro en el cine nacional es obra de un tal Tetsuo Lumière, quien a su vez es el centro de este mockumentary. La película, mediante supuesto material de archivo y con declaraciones a cámara de varios implicados, cuenta la vida del Tetsuo Lumière de la ficción —que tiene más de un correlato con el Tetsuo real—, un niño retraído que se fanatiza con el cine —primero con el mudo, luego con el sci-fi cincuentoso, más específicamente con *La guerra de los mundos* de Haskin— y que decide ser director, a pesar de no tener ningún tipo de entrenamiento, ni dinero ni talento. Los primeros minutos de *TL-1* son de una brillantez cómica rara vez vista en una película argentina. Con un timing casi perfecto, los primeros años de la vida de Tetsuo son mostrados como si se tratara de un film de Buster Keaton; a puro slapstick, imagen acelerada y pianitos, pero pasado por un humor más *aggiornado* y políticamente incorrecto (las trompadas al vientre embarazado de la madre de Tetsuo por su marido son un claro ejemplo de esto). También se hace un buen uso de los típicos "muñecos-que-caen-y-mediante-corte-aparentemente-invisible-aunque-evidente-se-convierten-en-humanos" que solían aparecer todo el tiempo en programas con Diego Capusotto. Es durante este primer tramo donde creemos estar frente a una gran película. Pero Lumière comete el error de mostrar enteros los cortos que filmó el Lumière de la ficción —que no son otros que los que filmó él mismo años atrás—; se trata de películas de quince minutos de duración que tienen un par de buenos momentos pero que en el contexto de la película hacen que esta se enlentezca y se alargue demasiado. El film termina siendo apenas una buena película de 111 minutos, cuando podría haber sido un excelente film de 80. **Juan Pablo Martínez**



Ser digno de ser

Va, vis et deviens

Francia/Bélgica/Israel/Italia, 2005, 140'.

DIRIGIDA POR Radu Mihaileanu, **CON** Yael

Abecassis, Roschdy Zem, Moshe Agazai, Moshe Abebe, Sirak M. Sabahat.

Esta tercera película de Radu Mihaileanu se caracteriza por sus ambiciones desmedidas. Sin embargo, esto resiente a *Ser digno de ser* recién cuando promedia su extenso relato. Mihaileanu no quiere quedarse con nada en la punta de la lengua y amontona elipsis que fuerzan la circularidad en el final del film. Durante los dos primeros tercios de la narración, el director de *El tren de la vida* logra salir airoso de combinaciones que a priori parecen muy peligrosas. El motor melodramático de su historia se tiñe con pinceladas de humor así como los pequeños sucesos durante el crecimiento del pequeño etíope Schlomo se entremezclan con el contexto sociopolítico de Israel en las dos últimas décadas. Schlomo llega a Tel-Aviv a los nueve años cuando su madre biológica lo hace pasar por judío para que pueda escapar de la indigencia del campamento de refugiados sudaneses en el que viven. *Ser digno de ser* es una película sobre la identidad en la que su protagonista tiene la necesidad de ocultar su verdadero origen. La vida en Israel no es fácil para Schlomo y mientras el niño lucha por adaptarse se producen los mejores momentos de la película. Schlomo se desespera ante la cantidad de agua que se desperdicia durante una ducha rutinaria, no concibe comer cuatro veces al día y detesta tener que usar medias y zapatillas para moverse de un lado a otro. Mihaileanu aborda este puñado de momentos en un tono tragicómico que le permite exponer su punto sin necesidad de apelar a la solemnidad con la que había mostrado la vida de los refugiados. El director también demuestra que puede construir una relación compleja entre el nene y la pareja francesa que lo adopta. Pero esa profundidad que Mihaileanu consigue en el retrato de lo cotidiano se pierde cuando decide explayarse sobre la situación política de Israel y reemplaza allí el valor visual de las acciones por la literalidad de los discursos que pronuncian sus personajes. **Nazareno Brega**



Cuba plástica

Argentina, 2006, 52', **DIRIGIDA POR** Nicolás Batlle, Fernando Molnar y Sebastián Schindel.

Buena Vista Social Club, de Wim Wenders, despertó no sólo el interés por una generación de músicos hasta el momento desconocida sino que dio el puntapié inicial a una serie de documentales ambientados en Cuba. En cierto sentido, estas películas tienen todo como para no fallar; en otro, en cambio, están encerradas en un callejón sin salida. El lugar seguro de estos documentales es el del material de base: los cubanos son la gente más simpática y encantadora que hay y La Habana una de las ciudades más fotogénicas del mundo. La encerrona, en cambio, está dada por el lado de la evaluación ideológica: es casi imposible plantear una mirada equilibrada o neutra, la coyuntura política está tan presente en la isla y divide las aguas de manera tan tajante que no hay forma de quedarse afuera. Así, dependiendo de dónde se ponga el acento, las miradas se hacen sospechosas de ser gusanas o, como en este caso, acriticamente partidarias del régimen. *Cuba plástica* hace eje en una serie de artistas que son plenamente solidarios con la Revolución: no hay voces de oposición ni miradas contrapuestas, simplemente una celebración entre discursiva y musical, apenas matizada por el relato de las penurias económicas atribuidas al bloqueo. Mecánicamente los bloques de entrevistas son intercalados por secuencias de montaje de la capital cubana, con toda su eficacia y previsibilidad. Pero entre el pintoresquismo y la celebración (al borde de la propaganda), la película deja pocas grietas para que se filtre algo interesante. **Gustavo Noriega**

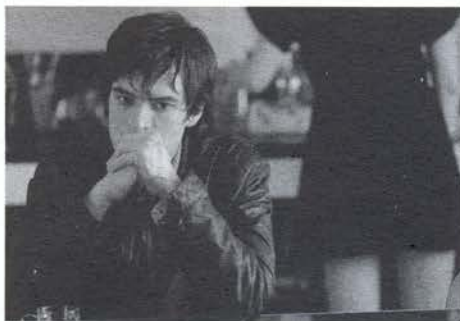


Bialet Massé, un siglo después

Argentina, 2006, 91'.

DIRIGIDA POR Sergio Iglesias.

El médico catalán Alejandro Bialet Massé, a fines del siglo XIX, a pedido del general Roca, realizó un informe sobre la clase obrera argentina: dos enormes volúmenes escritos a lo largo del recorrido de catorce provincias argentinas. La película de Iglesias rinde homenaje al personaje y a su obra, contando su vida y tratando de recrear aquella detallada incursión por la miseria de los desposeídos hace poco más de un siglo. Pero si el trabajo de Bialet Massé era monumental, la película no lo es. Reproducir esa tarea titánica en la era del registro audiovisual implicaba ciertos cambios pero también imponía realizarlo con un esfuerzo y una paciencia proporcionales a las del estudio original. Sin embargo, el director pasa por distintas situaciones en unas pocas provincias a vuelo de pájaro. El recorte se antoja arbitrario (aparecen, por ejemplo, unos viajeros españoles haciendo su propio documental y un grupo de teatro vocacional) y la extensión (apenas hora y media) demasiado escasa para semejante empresa. Lo mejor de la película son los magníficos extractos del informe leídos por Alberto Parodi. Pero uno de ellos, el último, revela una contradicción fatal para la película. Dice allí Bialet Massé: "He recorrido la república, un largo trayecto observando de día y haciendo apuntes de noche, cuando el movimiento de los trenes no me lo impedía. No he tenido tiempo de ocuparme de la forma, sólo he puesto en el papel lo que la mente espontáneamente me decía". La película, en cambio, parece haberse tomado más tiempo en lograr una presentación prolija en música e imagen que en indagar en la situación de las clases populares de interior del país. Para colmo, una historia personal, intercalada con voces en off y fotografías fijas, pone al documentalista en una primera persona no sólo innecesaria sino muy poco acorde al tema. **GN**



El latido de mi corazón

De battre mon cœur s'est arrêté

Francia, 2005, 108', **DIRIGIDA POR** Jacques Audiard, **CON** Romain Duris, Niels Arestrup, Gilles Cohen, Linh Dan Pham, Emmanuelle Devos, Emmanuel Finkiel.



Patoruzito 2, la gran aventura

Argentina, 2006, 87'

DIRIGIDA POR José Luis Massa.



Manderlay

Dianamarca/Suecia/Holanda/Francia/Alemania/Estados Unidos, 2005, 139'

DIRIGIDA POR Lars von Trier, **CON** Bryce Dallas Howard, Isaach De Bankolé, Danny Glover, Willem Dafoe.

Polar con tentaciones de qualité. Cruce con predominio del polar. El joven Thomas (crispado Romain Duris) lleva una vida fronteriza al crimen, socio menor de dos timadores inmobiliarios. Vive signado por dos modelos: el de su padre Robert, un estafador fracasado, espejo del futuro posible de Thomas, y el de su madre, muerta cuando despuntaba una carrera de pianista. El propio Thomas desdeñó sus aptitudes musicales, pero lleva la carga de ese piano mudo como mandato materno. El reencuentro con el agente de su madre y la oportunidad de una audición que lo saque de su vida a lo *Nueve reinas* es el disparador de la película. Disparador en direcciones múltiples que abre demasiadas líneas narrativas, exprime en demasía algunas y abandona otras: la relación de Thomas con su padre cargada de amor, culpa y rencor; el vínculo con su socio mujeriego y vulgar, y el affaire con la mujer de este, la venganza del estafador ruso y la relación con Miao Lin, su maestra china de música; tal vez lo mejor de la película por el crecimiento del vínculo silencioso entre el exaltado Thomas y Lin, relación que crece a través de la música, humanizando a Thomas, bordeando el qualité, pero con el tino de no tentarse con el triunfo final del arte.

El problema principal de la película es que a estas oscilaciones genéricas y saltos narrativos les falta un metrónomo que los balancee para no obligar a esa elipsis final que parece encajada en el guión para resolver todas las ventanas narrativas que Audiard dejó abiertas.

La elipsis es un delicado recurso narrativo. No sirve si se la utiliza sólo para salir del paso. Aristarain, por ejemplo, es un maestro en su uso. Audiard podría aprender de él para que su película pasara de la medianía a la calidad, como no pudo hacerlo Thomas. **ER**

Es difícil evaluar o analizar una película como esta. En algún lado es muy fácil, es una porquería y listo (salvo para *La Nación* y *Clarín*, que la calificaron con "Buena"), pero si uno quiere ir más allá, se complica. Por lo pronto, hay un problema de target: la película está destinada pura y exclusivamente a párvulos de seis años o menos, un tipo de entidad prerracional con la cual me resulta difícil identificarme. Creo que si veo una película buena destinada al mismo público, me daría cuenta y podría decir con más fundamento que ésta es mala. Pero lo cierto es que probablemente *Patoruzito 2* funcione para los niñitos más pequeños: tiene color y movimiento, así que sus virtudes bordean las de un playmobil girando arriba de una cuna.

El problema se relaciona con las cosas que se ponen en la película para los acompañantes y allí es muy difícil salir de la obviedad. Los chivos son escandalosos: todo está borroso salvo las marcas, uno ve una masa descolorida como fondo pero en el medio, sobre un estante, un paquete de yerba y el nombre comercial nítido como si sólo se hubiera hecho esa parte en 35 mm y el resto en 8 mm. Ahora que la senadora Giusti nos obligó a leer las condiciones para que una película sea considerada argentina, sabemos que el punto "e" indica que "no [debe] contener publicidad comercial". En fin.

Eso sí, banderas argentinas no le faltan. Lo más cínico del asunto es que quienes las enarbolan con más fervor son los indios patagónicos, que seguramente les tomaron mucho cariño cuando el general Roca las usaba en las campañas para exterminarlos. Después está el tema de la ideología subyacente, todo lo moderno visto como peligroso y la tradición, como resguardo de la pureza, etc., etc. Otro hito en la historia de los negocios privados realizados con fondos públicos. **Gustavo Noriega**

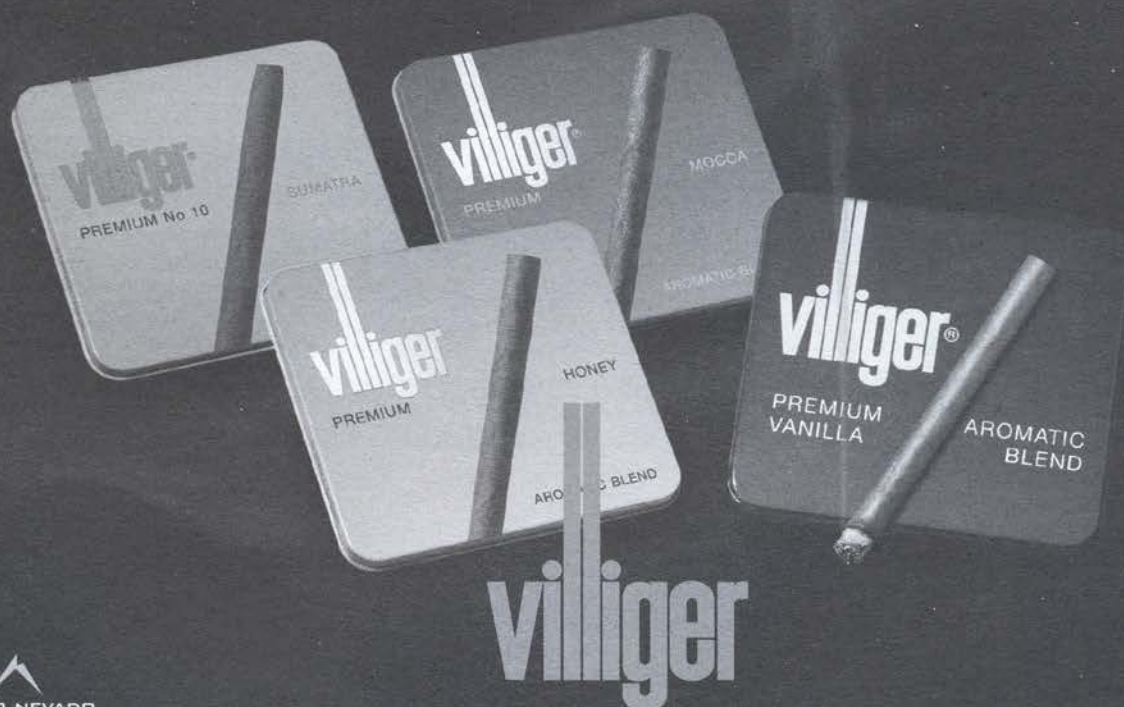
La trilogía americana de Von Trier, comenzada con la ignominiosa *Dogville* (2003), continúa inmutable en este segundo capítulo. La hembra sacrificial, eso sí, cambia de rostro: Bryce Dallas Howard, la cieguita de *La aldea*, quien se está armando un interesante currículum en la carrera del padecer femenino. Todo lo demás sigue igual: la división en capítulos, los escenarios marcados en el piso, la afectación de los diálogos, la voz en off redundante, sentenciosa y omnipresente, el tufo general a misa... Hasta las fotos del final y la canción de Bowie están de vuelta. Con cada uno de estos recursos, Von Trier profundiza su alejamiento del oficio de cineasta, que parece interesarle cada vez menos, en favor de su cansado personaje de burócrata de la provocación. "Genio incomprendido" no se aplica en este caso, porque el director concentra sus esfuerzos en que *su mensaje*—John Ford se revuelca en su tumba—llegue a los espectadores tan fuerte (a los gritos) y tan claro (sobrexplicado) que la incompreensión no es ni remotamente una posibilidad. Las distracciones innecesarias son quitadas de en medio: las paredes, muy evidentemente, pero también cualquier tipo de desarrollo de los personajes que exceda el esbozo o evite que parezcan masilla en manos de Dios Lars. El tema del sermón, en esta oportunidad, es la esclavitud. O el racismo. O la construcción de una comunidad, o la democracia, o la naturaleza humana, o todo esto junto. Cada una de las criaturas de *Manderlay* expresa, en algún momento del film, su punto de vista sobre esas grandes cuestiones: se convierten, así, en meros símbolos de la confusa moral del director danés. El camino de Grace, chirolita de Von Trier, termina, previsiblemente, donde empezó: la misantropía y la ira divina. Es de esperar, también, que *Washington* repita la parábola circular de sus dos predecesoras. Tan seguro como que no estaremos allí para verla.

Agustín Masaedo

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	Álvaro Arroba Letras de cine, España	Jorge Bernárdez subjetiva, com.ar	Nazareno Brega El Amante	Ricardo Cota criticos.com, br, Brasil	Leonardo D'Espósito El Amante	Hernán Ferreirós Rock & Pop	Diego Lerer Clarín	Gustavo Noriega El Amante	Miguel Peirotti La Voz del Interior	PROMEDIO
The World	8				10		8			8,67
El paraíso ahora		9	8	8	7		7	7	7	7,57
Cars	4	7		6	7	6	7		8	6,43
El latido de mi corazón	5	7			5	6	9	5	8	6,43
Mi verano de amor	6				6				7	6,33
En busca de un sueño		7			6			5	7	6,25
Bialett Massé, un siglo después					6			5	6	5,67
Manderlay	2		6	8		6			6	5,60
El libertino		4	4		5	5	6		8	5,33
Ser digno de ser			5		4				7	5,33
Poseidón		6	5		5	4	5	4	5	4,86
Noche diabólica		5	4		4				6	4,75
Tiempo de volver a amar		5			3					4,00
Una estrella y dos cafés					3			4	4	3,67
El ratón Pérez					1				6	3,50
Retrato de familia			3		4					3,50
La profecía	2	4	6	3	4	3	4	3	2	3,44
Patoruzito 2					1			2	4	2,33
Martín Fierro, el ave solitaria		2			2	2	3		1	2,00

Tradición artesanal en la elaboración
del mejor cigarro suizo.



CERRO NEVADO
DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO
www.cerronevado.com.ar

IN LOVE WITH TOBACCO

Home Theatre

El tema de las ediciones en DVD ha ido creciendo en las páginas de **El Amante**, y ya era hora de hacer un primer especial para repasar el estado del mercado ("Está bien, el mercado está bien", diría Bilardo, aunque aún tiene muchísimo por mejorar) y recomendar las 100 mejores películas editadas en DVD en Argentina, en una lista-guía indispensable para esas semanas en las que en el cine no hay nada de nada.

M

por
Javier Porta Fouz

ás allá de lo que digan los tecnofóbicos, neofóbicos y otros fóbicos y desconfiados, la llegada del DVD como reemplazo del VHS fue una buena noticia. Si bien con fallas y problemas, representa una notoria mejora en la calidad de la imagen, una fuerte disminución en el costo, una consistente versatilidad (está en su nombre) y una mayor facilidad de almacenamiento. Por supuesto, como ha explicado Diego Brodersen en el número pasado, se vienen nuevas tecnologías de mejora de lo existente, que con seguridad representarán nuevos desembolsos para quienes quieran estar al día, y aun más para todos aquellos a quienes se les ocurra reemplazar sus colecciones de los que serán considerados "viejos" DVD por los nuevos de alta o mayor definición.

Pero a pesar de lo que viene en el futuro, hoy el DVD es la opción más extendida para el alquiler o la compra de películas para ver en casa. Por eso (y ante los pocos estrenos estimulantes) hemos decidido ofrecer este especial de DVD. Pusimos algunas condiciones para la recomendación, como por ejemplo que estuvieran editados en zona 4 y con un estándar por lo menos aceptable en cuanto a su imagen. Otra condición fue que se tratara de películas cuya edición en DVD respetara el formato original de proyección, es decir, que el cuadro no estuviera cortado para encajar en la pantalla televisiva tradicional (ya hemos explicado con más detalle estos asuntos en *El Amante* 147). Evidentemente, con estas restricciones (y la de la calidad de la película, claro) nos fue quedando un universo cada vez más reducido de opciones, por lo que ha resultado una lista que tiene un porcentaje mayor películas de Hollywood del que habría tenido si hubiera más y mejores ediciones de otros lares. Tampoco hemos vuelto a reseñar aquellas ediciones ya comentadas en la sección DVD (pero les ofrecemos un recuadro para que se orienten y no se las pierdan).

Y ya que veníamos más bien descriptivos, pongámonos críticos. Como la idea era no solamente recomendar películas sino además las particularidades de las ediciones, los integrantes de la redacción salieron a buscar algunas películas para alquilar, y en muchas ocasiones la búsqueda fue infructuosa. Es decir, que la película no se conseguía. Y las figuritas difíciles no eran solamente las asiáticas o las europeas esotéricas. Películas argentinas no precisamente minoritarias, clásicos americanos, éxitos europeos en salas, incluso alguna película de Spielberg no tan nueva, no están en decenas o centenares de lugares de alquiler. Mientras tanto, repitiendo o incluso acentuando la situación que se vive en las salas de estreno, se encuentran con facilidad copias y copias de los "éxitos" *manijeados* hasta el hartazgo. Claro, de esas películas que, según dicen, "el público quiere ver y sobre las que quiere leer en los medios". Y esto que pasa cuando uno va a alquilar, se repite con creces cuando se intenta comprar un DVD. Ediciones que no se reponen, copias únicas que andá a encontrarlas, y decenas y decenas de copias de *Narnia* (en algún local de venta de películas y libros era la única película infantil disponible bajo la letra "N"). Y la lógica esta de que cada vez es más difícil encontrar lo que no es mega masivo (de vuelta, no estamos hablando necesariamente de Kiarostami, pasa también con una película como *Laberinto* de Jim Henson) se consolida, y abarca también la industria editorial y la de la música. Esperen algunos meses y habrá novedades en las ediciones de libros de cine que van a dejar a las claras que la variedad está siendo atacada como nunca, que también en los libros la lógica de explotación veloz y a gran escala manda.

Todo esto para decir que algunas de las películas recomendadas tal vez no sean fáciles de ubicar. Y cuando busquen alguna de manera infructuosa, hagan dos cosas. La primera: no dejen de creer que están editadas, por más esquivas que parezcan. La segunda: agarren una de las varias copias del *Jerry Póster* y pregunten: ¿cómo tienen veinte copias de esto y ninguna de *Infierno 17*? (o cualquier otra de las recomendadas). En el alquiler de DVD también hay pequeñas batallas que librar. **[A]**

El estado de las copias

Hay buenas noticias en el panorama local del DVD: se editan cada vez más cosas, y así el mercado crece día a día en base a prepotencia numérica y diversidad. Pero hay malas también: así como hay ediciones deliciosas, hay otras que son directamente un espanto.



por
**Juan Pablo
Martínez**

Hace dos años me tocó escribir una nota sobre el estado de las ediciones argentinas de películas en DVD. Mucho ha cambiado, tanto para bien como para mal, desde que escribí aquel texto. En primer lugar, el precio de los DVD bajó muchísimo; ahora es cada vez menos costoso armar una importante colección. A aproximadamente 30 pesos cada película, esto ayuda a hacer del DVD un objeto de consumo masivo. Por otra parte, poco a poco se está lanzando prácticamente de todo. ¿Quién hubiera dicho un par de años atrás que alguna vez podríamos ir a un Musimundo y llevarnos una película de Lucio Fulci o una de Narciso Ibáñez Serrador?

Además, y afortunadamente, muchas editoras están empezando a prestar atención a varias de las cosas que antes no funcionaban. Ahora es muy raro encontrar una edición que no respete el formato del film. Pero es verdad que la solución perfecta sería relanzar aquello que estaba mal editado. Si bien el último film de la saga de Harry Potter fue editado en versión widescreen, igualmente siguen vendiéndose sólo las versiones full screen de las tres películas anteriores. Peor aun, a algún inescrupuloso se le ocurrió una vez editar *Más corazón que odio* y *El jinete pálido*, que en el resto del mundo venían con un lado widescreen y el otro full screen, solamente con el lado full. Ahora, AVH volvió a poner a la venta esas dos películas, pero en las mismas, impresentables, ediciones anteriores. También está el caso de películas como *Magnolia*, *Million Dollar Baby* y *Domino*, por dar sólo algunos ejemplos, que están editadas en un falso widescreen que no respeta su formato original, ya que el de estas tres películas es de 2.35:1 y aquí las vemos en 1.85:1. Algo similar sucedió con *Silverado* de Lawrence Kasdan, que por error fue editada en todo el mundo en 1.85 en lugar de su 2.35 original. Sony admitió su error y la relanzó con su formato original en todos lados excepto aquí, donde a LK-Tel no le pareció necesario. Pero después vemos lo bien editadas que están películas como *Los Goonies*, *Encuentros cercanos del tercer tipo*, *Rebelde sin causa* (con su imperdible reedición en dos discos), *El cristal encantado* y *Psicosis*, y nos damos cuenta de que a veces sí se preocupan. Además, por suerte, dejaron de utilizar traductores automáticos de texto para las contratapas de DVD y ya no vemos barbasas tales como que *A.I.* viene con subtítulos en "chínés" (sic) o que *Willy Wonka y la fábrica de chocolate* tiene mucha "imaginación" (sic).

Lo que además se mejoró es que ahora casi siempre los extras tienen también subtítulos. Antes, eran un privilegio exclusivo para quienes conocieran el inglés, pero ahora todo, desde los comentarios de audio hasta todo tipo de documentales, viene con su respectivo subtítulo en español. LK-Tel llevó esto más allá con la caja de las dos primeras temporadas de *Moonlighting*, en la que todos los extras tienen subtítulos pero los episodios no (!).

Y hablando de series, otra cosa en la que han avanzado las editoras es en que ahora se consiguen muchísimas series en DVD, y en ediciones idénticas a las originales. Todas las temporadas de *Friends*, todas las que se editaron de *Seinfeld*, la primera -imperdible- temporada de *Lost*, y hasta *Twin Peaks* y una serie chiquita y poco conocida aunque muy recomendable como *Entourage*, más muchísimas otras, tienen su edición local.

Algo que lamentablemente siguen haciendo varias empresas es lanzar películas cuyas ediciones originales vienen repletas de extras, y aquí estos brillan por su ausencia. SBP, con su colección "Obras maestras del terror", está primera en la lista. La de SBP es una iniciativa brillante, de eso no hay duda. Poder ver en buenas

copias, con el formato respetado (aunque se empeñen en decir que son en versión full screen en la contratapa y no lo sean) y subtítulos, películas de gente como Dario Argento o Mario Bava, es algo digno de aplausos. Pero si un film como *Suspiria* viene, en su edición norteamericana a cargo de Anchor Bay (de la que SBP compró los derechos), con un disco extra repleto de extras y otro disco extra más con el soundtrack de la película y aquí viene sólo con la película, a uno le da mucha bronca. Si bien varias de las copias de películas de esta colección son más que aceptables -con la excepción de *El terror* de Corman, que es un horror-, algunos DVD editados por SBP y Transeuropa (que son en realidad la misma empresa) dejan bastante que desear. Las copias pueden ser bastante mediocres, carentes de extras y con un arte de tapa muy descuidado. Las peores en todos estos aspectos son, sin duda, las ediciones de films nacionales. En general, las tapas suelen ser fotocopias color pésimamente hechas, y las copias de las películas suelen ser de levemente aceptables (las más nuevas) a inaceptables (las anteriores, pero esto no importa tanto porque en este caso estamos hablando films de interés nulo como *Bajo bandera* y *Funes, un gran amor* -rebautizada para su edición digital como *Un tal Funes*-). Pero con el cine nacional el descuido es generalizado. Salvo honrosas pero muy contadas excepciones, como la brillante edición de dos discos de *El aura* o la caja Rejtman, los films nacionales suelen editarse en DVD en condiciones muy pobres. No hay ni un intento de restaurar un poco la imagen, el grano, y las rayas del filmico están siempre presentes; se nota que no quieren gastarse en lo más mínimo. Es genial, importante y más que nada necesario que podamos tener acceso a las películas de Leonardo Favio en DVD, pero las ediciones de *Juan Moreira*, *Nazareno Cruz y el lobo* y *Crónica de un niño solo* tienen una calidad de imagen y sonido subestándar que ni siquiera las ediciones norteamericanas baratas (a razón de dos o tres dólares) de clásicos en dominio público tienen.

Quienes se están haciendo un festín con clásicos en dominio público son los muchachos de Emerald. Agarran la primera edición que encuentran de una película, sin importarles que la calidad sea pésima, y la lanzan al mismo precio que una buena edición de dos discos de AVH. De hecho, Emerald lanzó una edición horrenda de *El ciudadano* y la cobra al mismo precio que la perfecta edición de AVH del mismo film. Peor aun, también suelen aplicar la práctica del 2x1, metiendo dos películas en un solo disco de una sola capa -los discos de una capa pueden almacenar hasta 133 minutos de imagen para que la calidad sea aceptable; meter dos películas en un disco hace que la duración final sea altamente superior-, sacrificando la calidad final del producto -que ya de por sí era de mala calidad- mediante un alto grado de compresión.

Por suerte, no todo es así de feo. Salvo algunos errores, las principales editoras están tratando cada vez mejor a sus clientes lanzando películas de todas las épocas y de todo el mundo todo el tiempo, muchas veces en excelentes ediciones de gran calidad y a buen precio, muchas de las cuales se describen a continuación. El mercado del DVD es cada vez más grande, y por suerte algunas editoras se están avivando. Ya no es una odisea encontrar la hasta hace un tiempo inhallable *Targets*, de Peter Bogdanovich. En otras épocas hubiésemos terminado recurriendo a alguna copia mal grabada en LP y doblada al castellano de alguna emisión televisiva. Ahora fue lanzada por AVH en una excelente edición que se consigue fácilmente. Las cosas están mucho mejor. [A]

¡100 grandes ediciones en DVD 100!

Este es nuestro diccionario-guía de los films editados en Argentina, siguiendo dos criterios muy sencillos: que las películas sean de buenas para arriba y las ediciones, también. Se trata de 100 películas, además, que no habían sido comentadas en nuestra sección "Fuera del cine", completadas, eso sí, con una lista de las indispensables que ya pasaron por nuestras páginas. Preparados, listos... Play!

Ya las vimos

Muchas ediciones imprescindibles han sido reseñadas en las páginas de **El Amante** a lo largo de los últimos años. Por evidentes razones de espacio, no hemos podido volver a comentarlas en este especial. Así es que, con el sentido de servicio a la comunidad que nos caracteriza, les presentamos a continuación una breve lista con varias películas –y un par de box sets que ningún cinéfilo debería dejar pasar– seguidas por el número de ejemplar en el cual fueron comentadas. De nada.

Asuntos infernales

Andrew Lau y Alan Mak **EA 158**

Brindis al amor

Vincente Minnelli **EA 157**

Blow-up

Michelangelo Antonioni **EA 147**

Colección Stanley Kubrick

El beso del asesino, Casta de malditos,

La patrulla infernal **EA 159**

Dark Water

Hideo Nakata **EA 155**

Demonlover

Olivier Assayas **EA 149**

El botones

Jerry Lewis **EA 152**

El juez de patíbulo

John Huston **EA 169**

El Padrino - La colección

Francis Ford Coppola **EA 160**

El terror de las chicas

Jerry Lewis **EA 152**

Érase una vez en América

Sergio Leone **EA 160**

Friend

Kwak Kyung-taek **EA 149**

La hermandad de la guerra

Kang Je-gyu **EA 159**

La residencia

Narciso Ibáñez Serrador **EA 165**

La última película

Peter Bogdanovich **EA 151**

La vuelta al mundo en ochenta días

Michael Anderson **EA 148**

Las aventuras de Indiana Jones

Steven Spielberg **EA 141**

Las cinco obstrucciones

Jorgen Leth y Lars von Trier **EA 159**

Los guerreros

Walter Hill **EA 145**

Metallica: Some Kind of Monster

Joe Berlinger y Bruce Sinofsky **EA 156**

No Direction Home: Bob Dylan

Martin Scorsese **EA 161**

Qué verde era mi valle

John Ford **EA 160**

Sonatine

Takeshi Kitano **EA 155**

Una eva y dos adanes

Billy Wilder **EA 168**

A

After Life**Wandáfu raifu**

Japón, 1998, 118', dirigida por Hirokazu Kore-eda. (Transeuropa)
Siete años después de su estreno y seis después de haber ganado la primera edición del Bafici, que es lo mismo que decir "en 2005", finalmente se editó la edición local de esta hermosa e inclasificable película. De manera algo amarreta –pero indudablemente consistente con la austeridad estética del director–, el DVD no cuenta con más características extra que el trailer (en la versión estadounidense también está el de *Maborosi*, la ópera prima de Hirokazu, triunfadora en Venecia en 1995), la ficha técnica y una sinopsis bastante pobretona de la película. Amarretismo, no obstante, remisible en vista de las dificultades para seguirle los pasos a una obra tan personal y de indudable valor como la del creador de *Distancia* (pasó por el Festival de Mar del Plata en 2002; desde entonces, paradero desconocido) y *Nadie sabe* (cuyo estreno cinematográfico –aunque intuimos que en formato DVD– se anuncia para septiembre). Si en estas dos últimas trabaja a partir de sucesos verídicos –y trágicos: el suicidio colectivo de una secta y la vida de cuatro hermanitos abandonados, de los que nadie conoce su existencia–, *After Life* se ubica en un terreno mucho más irreal y amable: un cielo despejado, con forma de estudio de cine, donde todo lo que se necesita para ganarse el descanso eterno es un recuerdo feliz, hecho película.

AGUSTÍN MASAEDO

Alta fidelidad**High Fidelity**

Estados Unidos, 2000, 113', dirigida por Stephen Frears. (Gativideo)
Una de las mejores películas de este milenio, construida a partir del entendimiento de una sensibilidad generacional y con el rock como protagonista, no ya sólo del film, sino de la vida de los espectadores. Lo mejor en la carrera de Frears, los hermanos

Cusack y, en aquel momento, el punto más alto de Jack Black (quien un par de años más tarde protagonizaría *Escuela de rock*, en clave similar). En pocas películas es tan sublime la utilización de las canciones: todo el tiempo significan algo, aportan clima, constituyen una nueva capa discursiva. Y en muchas menos la selección se hace con tan buen gusto. Cuenta la leyenda que esta cualidad parte, entre otros, del protagonista John Cusack (además, productor del film y, dicho por Frears, un "actor director"), que fue muy responsable de la selección de las canciones, de la misma forma que, un puñado de películas antes, lo había sido con *Tiro al blanco*. Podríamos decir que el clima de esta película remite, en cierto sentido, a un vuelo cadencial, desde el despegue hasta el aterrizaje, constituido a su vez por paréntesis de situaciones conectadas unas con otras, pero que en sí son unidades consistentes con sus propios climas y resoluciones. Cada una de estas unidades tiene, al menos, una canción potenciadora. El show del final, con Jack Black interpretando "Let's Get It on" de Marvin Gaye, y con un amague construido a lo largo de la película, es uno de mis fragmentos preferidos de toda la historia del cine. Entre sus variados extras se encuentran algunas excelentes escenas maravillosas, una de las cuales reafirma una moral rockera, fanática y juguetona. Ah, además, esta película hace realidad nuestro sueño de partirla a Tim Robbins la boca con un aire acondicionado.

AGUSTÍN CAMPERO

Audition**Odishon**

Japón/República de Corea, 1999, 115', dirigida por Takashi Miike. (SBP)

Poco se ha estrenado o editado digitalmente en nuestro país del prolífico realizador japonés Takashi Miike, aunque es de agradecer que una de sus mejores películas sí haya recibido su merecido lanzamiento en DVD. *Audition* se presenta en su primera parte como una comedia dramática en la cual un señor viudo, incentivado por su hijo

¿Dónde compro? ¿Dónde alquilo?

Como bien dice JPF en su introducción, hay muchas (pero muchas, eh) películas que se editan y que después andá a conseguirlas en unos estantes atiborrados de Harry Potters y Edades del Hielo, en los que lo más "raro" puede llegar a ser **Sexto sentido**. Obviamente hay DVD clubes muy buenos (como todos nuestros anunciantes videoclubistas, empezando por ese templo llamado Esto es Cineramma, estoescineramma.com.ar), pero también hay lugares con catálogos importantes para comprar películas zona 4 y zona 1. Para estas últimas, las que vienen directo de los Estados Unidos, una opción clave (si no se quiere caer en la lotería de Amazon, el Correo Argentino y las colas en la Aduana) es el site El Bazar Digital (elbazardigital.com), que trae DVD a valores que se ubican entre un 10% y un 15% por encima del precio de lista en Estados Unidos. Y tanto para las de zona 4 como para las de zona 1, además de los Musimundos y los Dromos de rigor, nuestras recomendaciones son:

DVD Museum

Florida 860, Galería del Sol, local 83, tel. 4313-6381, videomuseum.com.ar.

Disquería Brujas

Rodríguez Peña 429, tel. 4373-7100, disqueria-brujas.com.ar.

DVD Movies

dvdmovies.com.ar.

DVD Ventas

dvdventas.com.

Cinema Records

Florida 537, Galería Jardín, local 380, tel. 4322-6329, cinemarecords.net.

WorldMusic

Paraná 525.

Y en La Plata, Videomanía

videomaniaticos.com.

adolescente, comienza a buscar novia a través de una audición pergeñada por un amigo productor de cine. Que la señorita en cuestión se revele eventualmente dueña de un avanzado estado de psicosis, verdadera especialista en todo tipo de torturas físicas y en la amputación de miembros, forma parte del esquema granguignolesco del último tramo del film. La edición local de *Audition* le hace honor a los contrastados ambientes y las coloraciones rojizas y azulinas que amenazan desde la pantalla, y la mezcla de audio 5.1 dispara eficazmente sonidos chirriantes desde los parlantes traseros (de todo aquel que disponga de un home theatre, claro está). Los extras no destacan por su generosidad e incluyen la tradicional "cola", una galería de fotos y la biofilmografía del director. Sin embargo, lo mejor es un breve reportaje de 14 minutos donde Miike se entrega a una charla acerca de la adaptación de la novela original y su traslación a un lenguaje más centrado en lo visual. Vale aclarar que las ediciones internacionales no ofrecen mucho más material adicional que el presente en estas tierras. DIEGO BRODERSEN

B

Batalla real**Batoru Rowaiaru**

Japón, 2000, 114', dirigida por Kinji Fukasaku. (Transeuropa)

En *El Amante* publicamos un par de notas respecto de esta película, destruida en la distribución en sala (digamos la verdad: mal estrenada a propósito y con risitas crueles por parte de los exhibidores; habría sido un moderado éxito, de haberle dado una oportunidad). Es, en realidad, una comedia negrísima y violenta, en la que los alumnos de un último año de secundaria están obligados a matarse entre sí hasta que quede uno solo.

El DVD no presenta demasiados extras, pero tiene una cosa a favor que lo hace indispensable para cualquier coleccionista: la película en sí misma, editada –como *Grass*– por saluda-

ble iniciativa de la revista *La Mano*. El transfer es muy bueno, el sonido es excelente –en este caso, es imprescindible que no tenga ni la menor posibilidad de fritura o saturación, dado que gran parte del impacto visual está perfectamente casado con el sonoro– y el formato de 1:85.1 aparece respetado como DVDios manda. No se trata de una “basura reaccionaria” como oí por algún lado, sino de una película en serio, anárquica y libre, que pone en tela de juicio, con el mayor impacto sensorial posible, nuestros lugares comunes morales. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

Ben-Hur

Estados Unidos, 1959, 212', dirigida por William Wyler. (AVH)
Charlton Heston rema sin parar y corre carreras de cuádrigas en una de las más famosas épicas bíblicas del período de oro de la pantalla ancha. No es hora de sutilezas, debe de haber pensado William Wyler, ahogado por el peso de la elefantíaca producción. Pero de eso se trata, justamente: espectáculo y más espectáculo. La tercera edición en DVD de *Ben-Hur*, a diferencia de las anteriores, elaboradas a partir de reducciones en 35mm, vuelve a las fuentes al utilizar como base el negativo de cámara de 65mm ideado por la MGM. Los resultados visuales son apabullantes y el transfer capta cada detalle del minucioso (y fantasioso) diseño de producción. Los dos primeros discos están dedicados al film en sí mismo, así ganan en calidad de compresión, y los dos restantes al material de acompañamiento: a falta de uno, dos documentales de larga duración con gran cantidad de información sobre el film, pruebas de cámara de los actores principales y demás extras tradicionales. Pero la verdadera joya de la corona es la inclusión, en el tercer disco, de una copia restaurada de la versión muda dirigida en 1925 por Fred Niblo, superior a la relectura posterior en casi todos los sentidos (si hasta Ramón Novarro está mejor que Heston), además de tener un metraje ostensiblemente

menos extenso. Eso sí, a la carrera de cuádrigas del 53 no hay con que darle: es, lisa y llanamente, una de las mejores escenas de acción de la historia del cine. **DB**

Bullit

Estados Unidos, 1968, 112', dirigida por Peter Yates. (AVH)
Nada puedo decir sobre *Bullit*, película que nunca entendí ni me interesó. Las persecuciones de autos –una de las características que la hicieron famosa– me dejan frío, y el mérito que se le adjudica (el de ser la primera película mainstream en la que se dice “bullshit”) es más digno de ser leído que comprobado. ¿Que qué hace *Bullitt* en una lista de cien DVD, entonces? Sencillo: el segundo disco de esta edición contiene, además de un muy buen documental sobre Steve McQueen, otra película, documental también, y verdaderamente fascinante. Se trata de *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing*. Como su nombre lo indica, se trata de profundizar en el terreno de una de las profesiones más interesantes del mundo del cine: la del montajista. Extraordinariamente didáctica, profusa en ejemplos, amplia y generosa, *The Cutting Edge* muestra, haciendo eje en el montaje, los fundamentos del cine clásico y su negación y superación por parte del cine moderno. Es como si una de esas secuencias de varias películas que constituyen la mejor parte de la ceremonia de los Oscar fuera extendida a lo largo de 98 minutos con lección de cine incluida. Los testimoniantes son de primerísima calidad (desde Spielberg hasta Scorsese, pasando por Tarantino, Jodie Foster y muchos más) pero la verdadera estrella es Walter Murch, el magistral montajista de *Apocalypse Now* y *El Padrino III*, entre otras, a quien se lo ve trabajando ante la cámara con la edición de *Regreso a Cold Mountain*. Si alguna vez los extras tuvieron que demostrar sus beneficios, este (que no tiene nada que ver con la película que acompaña) resuelve cualquier duda. Joya. **GUSTAVO NORIEGA**



C

Caballero sin espada

Mr. Smith Goes to Washington
Estados Unidos, 1939, 129', dirigida por Frank Capra. (LK-Tel)
Más allá de lo que se piense sobre las películas de Frank Capra, no hay ninguna duda de que estamos en presencia de un auténtico autor cinematográfico con una visión del mundo –en una primera lectura, de un idealismo algo ingenuo– aunque siempre teñida de una profunda amargura, más notoria cuando se piensa que el apogeo de su cine se produjo en pleno auge de las euforias rooseveltianas. Este film es una de sus típicas fábulas en las que un hombre de un idealismo casi quijotesco (en este caso, un senador que denuncia un caso de corrupción en su Estado) debe oponerse a un sistema político en el que cada cual busca únicamente su propio provecho, al que debe enfrentar en una lucha solitaria y desigual en la que conseguirá, en el mejor de los casos, indiferencia ante sus demandas, algo que terminará colocándolo al borde del suicidio aunque después, como siempre en Capra, un falso *happy end* soluciona (aparentemente) las cosas. El director se debe haber divertido mucho haciéndole soltar a Jimmy Stewart –conocidos eran sus problemas de dicción– largas parrafadas en el Parlamento. El film está brillantemente narrado y cuenta además con un reparto formidable (Stewart, Jean Arthur, Claude Rains, Edward Arnold, los fordianos Harry Carey, Beulah Bondi y Guy Kibbee), siendo uno de los títulos indispensables del realizador. La edición local es buena y trae como extras el trailer, galería de fotos y un breve e insulso documental con una entrevista al hijo del director. **JORGE GARCÍA**

Cabo de miedo

Cape Fear
Estados Unidos, 1991, 128', dirigida por Martin Scorsese. (AVH)
La remake de Martin Scorsese de la película de 1962 de J. Lee Thompson con Robert Mitchum y Gregory Peck es un

intento de rescatar de la tradición de Hollywood un cine rudo, valiente, pero cuidadoso en su atmósfera, que vaya más allá de los parámetros de representación del cine llanamente industrial. Por eso las interpretaciones, especialmente la de Robert De Niro, son particularmente brutales, desafiando cualquier verosímil. Scorsese, como en todas sus películas, juega a los excesos, pero manteniendo un nivel controlado con la nitidez narrativa que lo caracteriza. Por eso el buen thriller, aquel cuyos golpes de efecto hacen avanzar el relato, era un campo donde se podía mover como un pez en el agua. Mirar hoy los extras de detrás de cámara del DVD de *Cabo de miedo* (la producción de la afibrada secuencia del bote final, por ejemplo) está cargado de un cierto aire premonitorio de tragedia: la parafernalia industrial desplegada en la filmación, que funcionó perfectamente en esta película, terminó comiéndose al mejor Scorsese en sus proyectos siguientes, la mayoría películas más ambiciosas e industriales. Por eso, rever este film produce cierta dosis de nostalgia, porque para muchos los últimos films de Scorsese se perdieron en los caminos de las vidas desafortunadas (y fácilmente oscarizables) de un ambulancista místico, de vengadores pandilleros neoyorquinos y de productores-aviadores con poco vuelo.

DIEGO TREROTOLA

Calle 42 42nd Street

Estados Unidos, 1933, 89', dirigida por Lloyd Bacon. (AVH)

Si bien la comedia musical moderna fue impulsada esencialmente por la MGM, el productor Arthur Freed, las imaginativas coreografías de, entre otros, Bob Fosse y Hermes Pan, los bailes y zapateos de Gene Nelly, y directores como Stanley Donen, ya en la década del 30, en pleno auge de la Depresión, el género adquirió gran importancia a través de bailarines como Fred Astaire, Ginger Rogers y la hoy olvidada Eleanor Powell o coreógrafos como el gran Busby Berkeley. *Calle 42* es una suerte de título fundacional del género, con la

típica historia de los avatares del backstage de una suntuosa producción de ese tipo, y los enfrentamientos que se dan entre el director y la estrella de turno (en este caso, la debutante Ruby Keeler). Pero el verdadero plato fuerte del film –más allá de las bonitas canciones de Harry Warren y Al Dubin– son las monumentales coreografías de Berkeley. Números como *Shuffle off to Buffalo*, *You're Getting to Be a Habit with Me* o *Young and Healthy* son todavía hoy absolutamente deslumbrantes y podrían figurar sin problemas en la antología coreográfica más exigente del género. Hay que agregar que la edición local, en copia restaurada, es excelente, y que el film viene acompañado de tres cortos, uno dedicado al compositor Harry Warren, otro a una recorrida por un estudio de la época y el tercero es un noticiero hollywoodense de esos años. JG

Calles salvajes Mean Streets

Estados Unidos, 1973, 110', dirigida por Martin Scorsese. (AVH)

Tras la descontrolada *¿Quién golpea a mi puerta?* (1967) y la misión cormaniana de *Pasajeros profesionales* (1972), Scorsese hace su primera película realmente personal, creada para mitologizar su propio barrio: las diez cuadras del neoyorquino Little Italy se convierten en historia de la pasión, locura y muerte de chicos de la calle Elizabeth. Además de la versión en nuevo transfer digital, el DVD ofrece extras que testimonian el carácter verdaderamente personal de esta película del director italoamericano. El documental de la época *Back on the Block*, dirigido por Elliot Geisinger, recorre junto a Scorsese y sus dos amigos (que inspiraron dos personajes del film) los lugares de filmación. Esas locaciones en crudo, comparadas con las imágenes estilizadas de *Calles salvajes*, dan muestra de la idea del film: las imágenes callejeras, los cementerios, la iglesia son todos escenarios iluminados con la misma religiosidad con que la luz de un vitreaux tiñe los espacios de una capilla. Ese aire sacro inunda la vida miserable

de los niños perdidos en esa comunidad “más siciliana que italiana”. Pero en esta religión cinematográfica de su propia cotidianidad, según dice Scorsese en los comentarios, no tiene una moral: “No quería decir un mensaje, era algo que salió de mí orgánicamente y necesitaba expresarlo con una cámara, diálogos y actores, color y música”. A diferencia del documental, los comentarios del director, que agregan una densidad testimonial a cada encuadre, no están subtulados, lo que hace a la edición local más recomendable para los angloparlantes. DT

Camisa de fuerza Strait-Jacket

Estados Unidos, 1964, 89', dirigida por William Castle. (LK-Tel)

Un caso de *exploitation* genial, desvergonzado y absolutamente disfrutable, del rey del *gimmick*, “inspirado” en el éxito, dos años antes, de la gran *¿Qué pasó con Baby Jane?*, la película de Robert Aldrich que ayudó a darle una sobrevida como estrella “en la madurez” a Joan Crawford. La actriz fue su principal argumento de venta, junto con el también muy promocionado guión a cargo de Robert Bloch. Este, que era el autor de la novela en la que se basó *Psicosis*, tenía cierta tendencia a clonarse a sí mismo, a tal punto que uno ve venir la resolución de *Camisa de fuerza* desde su maravillosa secuencia precréditos, cuando los ojos de la pequeña Carol Harbin asisten a la decapitación de su padre y la joven amante de éste, a manos de mamá, la intensa Lucy Harbin (la Crawford, por supuesto). Después viene todo un asunto con más muertes-por-hachazos y pelucas y madre pasional, que sí, es puro *déjà vu*, pero cuya previsibilidad no importa, porque lo verdaderamente atrapante es el hermoso estilo sensacionalista, sin sutilezas, de Castle, en perfecta sintonía con los desbordes de diva de su protagonista. Los extras son pocos y breves pero hipnóticos, en especial las pruebas de luz, maquillaje y vestuario de la estrella y el pequeño documental con Castle, Bloch y Crawford pro-

mocionando la película, y Diane Baker (Carol Harbin de grande) contando cómo era trabajar (“compartir” un protagonista) con un monstruo semejante. MARIANO KAIRUZ

Capitán de mar y guerra: la costa más lejana del mundo Master and Commander: the Far Side of the World

Estados Unidos, 2003, 138', dirigida por Peter Weir. (AVH)

Una de las mejores secuencias iniciales de los últimos años, por la perfección técnica al servicio de una idea cinematográfica, generadora de un clima que no abandonará a lo largo de toda esta alucinante película. El adjetivo no es gratuito, ya que la historia muchas veces se aproxima, más allá de las batallas navales, a las sensaciones de *La línea de sombra* de Joseph Conrad. Es la aventura del Capitán “Lucky Jack” Audrey, que al borde del H.M.S. Surprise debe ejecutar la orden del almirantazgo inglés: “Interceptar al corsario francés Acheron, que tiene como objetivo llevar las guerras napoleónicas al Pacífico. Hundir, quemar o capturar”. La genialidad de Peter Weir es consistente e intransigente a lo largo de todo el film, ya que no concede ni un centímetro a la demagogia propia de los guiños o de la tentación del exceso de efectos especiales. Esta es una edición de dos discos: uno con la película, otro con los extras. Contienen un ligero documental dirigido por el propio Weir sobre cómo se concibió y se realizó la película, otro sobre el escritor en cuyas historias se basa la película (Patrick O'Brian), dos “detrás de cámara”, uno con la visión propia de HBO, subrayando la presencia de Russell Crowe, y otro más relacionado con el regodeo de la técnica por parte de la industria, con la descripción de la tensión entre efectos digitales y no digitales, una interesante demostración interactiva de las diferentes posibilidades de sonidos de cañón, escenas eliminadas, fotos y la visión de una misma escena desde varias cámaras. Un DVD muy completo, para una película excelente. AC

Caracortada Scarface

Estados Unidos, 1983, 170', dirigida por Brian De Palma. (AVH)

En uno de los comentarios del making of que depara esta edición, se dejan entrever algunas de las razones por las que el DVD es algo (a veces) tan noble. Y lo que se ve son fragmentos de una edición de *Scarface* para la televisión norteamericana... y allí se expone todo el Mal: formato fullscreen, censura del habla de los personajes (se cambia "concha" por "ananá", por ejemplo), por no estimar la cantidad de planos posiblemente mutilados en aquella versión. En ese mismo making of se cuenta el enfrentamiento con la censura encubierta de la MPAA por una película demasiado poco complaciente para el público de su año. Por suerte, la de Tony Montana siempre terminó llegando entera, antes en cine y ahora en disquito (y no por cable).

Y *Caracortada* es, entera, de De Palma, aun (sobre todo) en la impureza de un guión ajeno: otra de las cosas que dejan aquellas entrevistas es la desagradable sensación de que detrás del guión de Oliver Stone (y delante de sus declaraciones) latía una tajante moralina y un profundo afán aleccionador, distinto en los medios pero parecido en los fines al de los popes de la MPAA. Moralismo y lección que ni se insinúan—todo lo contrario—en la puesta en escena de quien dirige la cosa, pese a las voluntades escritas. Por suerte, uno suele ver la película y no a Stone hablando sobre su guión, que por más curioso que resulte, ni cerca está del placer de aquella glamorosa celebración depalmiana. **TOMÁS BINDER**

Casablanca

Estados Unidos, 1942, 102', dirigida por Michael Curtiz. (AVH)

Que *Casablanca* sea una de mis películas favoritas habiéndola visto siempre (y sólo) en DVD, habla mal de mí pero bien de su edición local. Sin extras, que la película bien merece pero que no necesita para seguir siendo uno de los objetos más entrañables del último siglo, la

Casablanca de AVH está a la altura de los matices de una fotografía sobria pero para nada patotera (esas en las que se piensa más en la *belleza* del plano que en su integración a la historia y sus formas). El encargado de aquello—de su impresión en el negativo fílmico original—fue Arthur Edeson, también a cargo de la luz de *El Halcón Maltés* (1941, John Huston). Y en la pantalla chica aquello se sigue viendo como Edeson manda: si bien en *Casablanca* los claroscuros no son tan claroscuros como en otras noirs norteamericanas (no se trata, de hecho, de un film noir), y aunque sus contrastes no sean demasiado acentuados, su edición digital respeta sus grises y sus negros. Y, claro, esos contraluces en aquellos emocionantes primeros planos de Bergman: cabellera apenas resaltada, ojos apenas lagrimosos, algún que otro lagrimón que recorre—iluminado y bien visible—la piel tersa del estrellato. A Ingrid la conocí en DVD. **TB**

Casino

Estados Unidos, 1995, 178', dirigida por Martin Scorsese. (AVH)

En *Casino* conviven dos personalidades diferentes: la del personaje de Joe Pesci y la del personaje de De Niro.

Argumentalmente, esto es evidente: entre los dos controlan buena parte de Las Vegas pero empleando armas disímiles primero, y opuestas e incompatibles después. De Niro es la violencia sutil, obsesiva y carismática; Pesci, la violencia animal. La evolución de este duelo de personalidades es el eje principal de la película. La historia de las mafias en Las Vegas es un hermoso telón de fondo.

Incluso, me parece, Sharon Stone es un hermoso telón de fondo, o un hermoso objeto más de la lucha entre ambos. Formalmente, el choque de De Niro-Pesci se evidencia por la alternancia de sus respectivos puntos de vista. No es simplemente que están ambas voces en off cruzándose, compitiendo, superponiéndose y corrigiéndose constantemente; también hay un correlato formal de la actitud de cada uno. Esto es, por momentos *Casino* parece



estar teñida por el espíritu De Niro (la deconstrucción obsesivamente milimétrica de la lógica de los casinos) y a veces por el espíritu Pesci (el regodeo en la violencia a puro primer plano). *Casino* es la lucha por un centro en el que no caben dos. Hay dos ediciones de la película dando vueltas: una especial, con escenas inéditas, entrevistas y mucho *bonus material*, y otra en la que sólo vienen la película y el trailer. A mí me tocó la segunda. La calidad de imagen es buena.

EZEQUIEL SCHMOLLER

Cementerio de animales Pet Sematary

Estados Unidos, 1989, 103', dirigida por Mary Lambert. (AVH)

Paramount ha demostrado ser capaz de lanzar ediciones excelentes de muchísimas películas. Basta ver las ediciones que tuvieron films como *Guerra de los mundos* (tanto la versión Haskin como la versión Spielberg), ¿Y dónde está el piloto? o la saga de *El Padrino* para darse cuenta de aquello. Pero por cada gran edición que lanzan, sacan 20 ediciones mediocres de películas que merecerían un mejor tratamiento. Tal es el caso de *Cementerio de animales*, una de las mejores y más aterradoras adaptaciones de una novela de Stephen King, quien aquí también fue guionista e hizo un simpatiquísimo cameo como un cura. La imagen está bien y respeta el formato, pero no llega a ser lo suficientemente buena tratándose de un film lanzado por una mayor. El sonido es bastante mejor, con una imponente mezcla en 5.1 canales. Pero no se molestaron en poner un solo extra. Y me refiero a que ni siquiera trae el trailer de la película. Esto es una falta de respeto, tanto a la película como al espectador. Podrían haber puesto tranquilamente un comentario de audio a cargo de Mary Lambert y/o Stephen King, el videoclip de la gran canción de The Ramones que lleva el título del film, un documental, ¡¡¡un trailer!!! Pero nada, no hay nada, es sólo una edición bastante descuidada de una película que merecía mucho más, aunque es verdad que el film se defiende por sí

solo. También se consigue aquí la innecesaria aunque algo lograda secuela de esta película.

JUAN PABLO MARTÍNEZ

Charlie y la fábrica de chocolate

Charlie and the Chocolate Factory

Estados Unidos, 2005, 115', dirigida por Tim Burton. (AVH)

Con él era difícil darse cuenta de cuándo terminaba la realidad y cuándo empezaba la fantasía", dicen en el documental *Fantastic Mr. Dahl*. Se refieren, claro está, a Roald Dahl, escritor de *Matilda*, *Cuentos de lo inesperado* y *James y el durazno gigante*, entre otras maravillas, pero bien podrían estar hablando de Tim Burton. *Charlie y la fábrica de chocolate* (libro y película) se caracterizan por esa mezcla de lo real con lo imaginario, de la ingenuidad con la oscuridad, de la tristeza con el desborde del goce. El DVD doble del film de Burton capta esta esencia y basa sus distintas opciones en las mixturas. Por un lado, tenemos la opción Actividades, centrada en distintos juegos para chicos y algunas rarezas (aprender a bailar como los Oompa-Loompas, ¡quién no lo ha intentado alguna vez!); por el otro, están los Especiales, donde se puede disfrutar de un breve y emotivo documental sobre Dahl (que incluye grabaciones caseras del escritor) y un seguimiento del increíble trabajo de Deep Roy, el único Oompa-Loompa. Pero es en las entrevistas donde se reflexiona —a través de representantes del mundo literario y cinematográfico— acerca de la naturalidad en la unión Dahl-Burton, que es de una simetría asombrosa. Esto, sumado al hilarante testimonio de Danny Elfman sobre cómo compuso las canciones bajo la supervisión burtoniana, hacen del DVD un recorrido donde hay tanto para ver que uno no sabe por dónde comenzar. Como la película misma.

MILAGROS AMONDARAY

Clean

Francia/Reino Unido/Canadá, 2004, 110', dirigida por Olivier Assayas. (Gativideo)

Cuando Assayas anduvo por Buenos Aires, durante una de

las ediciones del Bafici, le pregunté sobre la vigencia de la política del autor instalada por *Cahiers* en los años 50. El también ex cahierista comentó la imposibilidad de seguir invocando aquella prédica de Bazin y sus célebres discípulos debido a los avances tecnológicos de la imagen y al poder hegemónico del cine norteamericano. Más allá de su apreciación, discutible por donde se la mire, pueden entenderse los cambios estéticos y temáticos en el cine del director. De la muerte de la cinefilia que señalan las imágenes de *Irma Vep* al academicismo de *Los destinos sentimentales* y la pose posmoderna virtual y genérica de *Demonlover* y *Clean*, Assayas demuestra su eclecticismo narrativo y su búsqueda de un espectador diferente del de tiempo atrás.

Clean, en algún sentido, mezcla géneros y estéticas sin necesidad de plantearse los motivos. En una historia de dealers, lesbianas, compañías discográficas y relaciones afectivas inconclusas y pendientes, Assayas recurre a la cámara en mano y al salto del eje sin apelar al voto de castidad proveniente del dogma marketinero danés. Utiliza a un trío femenino cool como Béatrice Dalle (y sus labios imponentes), Jeanne Balibar (y su look prêt-à-porter) y Maggie Cheung (y su imbatible belleza asiática) pero, en medio de la postura fashion, *Clean* termina siendo una rutinaria historia de amor entre una madre ex drogona y el pequeño hijo que la acusa por su turbio pasado. ¿Otro ejemplo de posmodernismo tardío? Tal vez... GUSTAVO J. CASTAGNA

Cuando Harry concoció a Sally

When Harry Met Sally

Estados Unidos, 1989, 96', dirigida por Rob Reiner. (Gativideo)

En *El difícil arte de amar* (Mike Nichols, 1986) Meryl Streep, harta de infidelidades y mentiras, aplasta en la cara de Jack Nicholson una torta cargada de crema. Un drama con guión de Nora Ephron (basado en su novela) que con un toque de comedia *slapstick*, anticipaba su inserción futura en la arena de la lucha de los sexos. "Chico conoce a chica" era el título de

trabajo de *Cuando Harry conoció a Sally*, un borrador al que habían llegado Ephron y Reiner a través de observaciones ocasionales y discusiones acaloradas entre ellos. Los portadores de este simpático diálogo sin fin forman parte de los extras de esta edición en DVD, junto a escenas suprimidas, un videoclip del tema principal y trailers de esta y otras dos películas del director. El hecho de que las historias de amor verdaderas que se pensaba intercalar a lo largo del film fueran dejadas de lado por otras actitudes para ganar naturalidad es un dato paradójico.

Remedando a la comedia que inaugura el género (*Lo que sucedió aquella noche*, Frank Capra, 1934) Harry y Sally, igual que el director y la guionista, emprenden un viaje en el que se irán desplegando sus diferencias. El documental que acompaña a la película resulta simpático en este sentido. Porque mientras Reiner no hace más que manifestar su optimismo en materia sentimental, Ephron, más escéptica, preferirá hablar de su amor por el cine y del amor en las películas. MARCELA OJEA

Cuenta conmigo

Stand by Me

Estados Unidos, 1986, 85', dirigida por Rob Reiner. (LK-Tel)

"Ese es el antiguo logo de Columbia Pictures; el de ahora es igualito a Anette Benning." Así, con esa reflexión tan desopilante como verdadera, empieza Rob Reiner su comentario de audio para la edición especial de una de sus películas más inolvidables. Es una lástima que para ese entonces a las editoras no les parecía necesario subtítular los extras de los DVD, y no muchos van a poder disfrutar de este comentario ameno y repleto de grandes anécdotas, como tampoco podrán disfrutar del documental sobre la película que dura 40 minutos y que cuenta con declaraciones a cámara de todo el elenco ya crecido —menos River Phoenix, por supuesto, aunque se le hace un sentido homenaje—, de Reiner y de Stephen King, autor de la "novella" *The Body*, en la que *Cuenta conmigo* se basó.

Esperemos que alguna reedición futura contenga estos extras con subtítulos.

En cuanto a la película, esta se ve de maravillas. Está restaurada al punto de parecer que fue filmada ayer, con una nitidez que hace adorar el formato DVD. El sonido es mono pero calza perfecto en el contexto de la película, ya que la banda de sonido, repleta de hits poperos cincuentosos, pedía a gritos ser escuchado sólo en el parlante central. Otros extras incluyen el infaltable trailer y una pista de audio que nos permite escuchar solamente la banda de sonido y así disfrutar más de la catarata de grandes hits que aparecen en el film. JPM

Cuento de otoño

Conte d'automne

Francia, 1998, 111', dirigida por Eric Rohmer. (SBP)

Hay muy pocos directores dentro del cine actual en los que tanto el estilo visual y narrativo como las temáticas recurrentes provocan que sus obras puedan ser consideradas como un discurso único e ininterrumpido. Uno de estos infrecuentes casos es el del francés Eric Rohmer. Defensor a ultranza de lo que él llama "cine de prosa", en oposición al "de poesía" sostenido por Pasolini, sus películas se caracterizan por un terso y depurado clasicismo, en el que pueden encontrarse ecos de su admirado Howard Hawks, y por la preponderancia que adquiere la palabra en las relaciones entre los personajes, seres casi siempre caracterizados por hacer exactamente lo contrario de lo que pregonan verbalmente. Béatrice Romand y Marie Rivière juegan en este film el papel de mujeres ya maduras pero que todavía no han encontrado resoluciones más o menos definitivas para su vida afectiva. Aquí el detonante es el aviso que pone una de ellas en un diario en la búsqueda de un candidato que, inopinadamente, se sentirá mucho más atraído por la otra. La placidez de un pequeño poblado de provincias se contrapone aquí al bullicio de la vida playera de *Cuento de verano*, y Rohmer también se permite reflexionar con lucidez sobre la amistad femenina y los

efectos del paso del tiempo. El plano final del rostro de Marie Rivière, con una lágrima rodando en su mejilla mientras baila con su presunto candidato, es uno de los más conmovedores de la obra de un director que siempre se ha caracterizado por dirigirse más a la razón del espectador que a sus emociones. La edición local es sólo correcta y no agrega ningún tipo de material extra. **JG**

Cuento de verano

Conte d'été

Francia, 1996, 113', dirigida por Eric Rohmer. (SBP)

La introducción hecha para *Cuento de otoño* es también válida para este film, el opus anterior de Eric Rohmer. *Cuento de verano* presenta como diferencia sustancial con otros relatos del director el hecho de que sus protagonistas son todos jóvenes y que el tono ligero y chispeante del film, cercano a la comedia, se contrapone con el más grave y reposado de otros relatos de la serie (o de cualesquiera de las otras sagas del realizador). La historia del muchachito que oscila entre tres chicas, a las que corteja con diferentes niveles de intensidad, aunque sin decidirse por ninguna, está narrada con una ligereza que nunca debe confundirse con superficialidad y en la que, como en sedimento que descansa en el fondo de una copa llena, se atisba cierta dosis de melancolía. Nuevamente, la edición local es sólo correcta y carece de extras. **JG**

E

El abrazo partido

Argentina, 2004, 96', dirigida por Daniel Burman. (AVH)

Con el paso de los años, Daniel Burman desarrolló una filmografía cuyos rasgos más interesantes lo acercan a una expresión local de la saga de Truffaut-Antoine Doinel. La trilogía *Esperando al Mesías*, *El abrazo partido* y por último la reciente *Derecho de familia* es lo más interesante de una filmografía irregular. Aunque no hablamos de una saga común a un personaje sino

a un personaje-concepto al que acompañamos según su etapa vital: los primeros 20 y cierta adolescencia tardía, las dudas de los últimos 20 y finalmente la paternidad sobre los 30, que cambia el eje dramático. Aquí el protagonista, Ariel Makaroff, está a mitad de camino de todo. Irse o venir son los verbos que dominan la dubitación de un personaje cuyo principal conflicto es encontrarse en un cruce de caminos constante (exiliarse, ir y volver con las mujeres, de su historia familiar, de su lugar en el mundo y su carrera académica). De ahí la corrida perpetua, la caminata desesperada, la huida, el nervio (y valga resaltar el brillante trabajo del director de fotografía y camarógrafo, Ramiro Civita). Con *Derecho de familia* llegaría una narración más ordenada y relajada pero menos emocionante. De la edición en DVD resaltan una correcta entrevista al director, algunas escenas inéditas que de haber formado parte hubieran dado a la película un perfil más coral y un detalle final: una receta en vivo para hacer *leikaj*.

FEDERICO KARSTULOVICH

El arca rusa

Russian Ark, Eine einzigartige Zeitreise durch die Eremitage

Rusia/Alemania, 2002, 96', dirigida por Aleksandr Sokurov.

(Transeuropa)

Este recorrido en un solo plano por el museo del Hermitage de San Petersburgo (la ciudad que fue Leningrado y otra vez San Petersburgo) y por cuatrocientos años de historia rusa, como muchas ediciones nacionales, carece de extras variados (por ahí hay un trailer y paremos de contar), pero es uno de esos DVD que permiten apreciar todas las posibilidades de imagen del reproductor, justamente porque está realizado con cámaras digitales, y el transfer a DVD es diferente del de cine, lo que cambia la textura de la imagen. El DVD vuelve todo esto más inmediato: tanto que da la impresión de que aunque el film fue realizado para salas cinematográficas, Sokurov tenía en cuenta la pantalla pequeña y tradicionalmente cuadrada del televisor, tanto



por la experiencia individual que implica el paseo como por las relaciones espaciales que la cámara propone entre los extremos y el centro de la imagen. No sólo se trata de colocar al espectador en el lugar de "el europeo" que pasea por el museo (ese fantasma que Rusia nunca terminó de aceptar ni de rechazar), sino también de entenderlo. Y el trabajo de imagen y sonido tiene en cuenta -algo no muy frecuente- la intimidad de la proyección individual. Yo compro. **LMD'E**

El aura

Argentina, 2005, 138', dirigida por Fabian Bielinsky. (AVH)

Tras la muerte de Fabian Bielinsky, la edición especial de dos discos de *El aura* no podrá verse solamente como un DVD más: es, ante todo, una herencia invaluable de un modo de entender el proceso de fabricación de una película desde un perfil que la industria argentina no termina de adoptar. Es decir, no sólo en cada decisión estética de Bielinsky no existen la pereza, la demagogia y la especulación comercial, sino que en cada extra del DVD, en cada respuesta a la breve entrevista, el director despliega una inteligencia y una autoconciencia, siempre desde su particular estilo de humildad no calculada ni retórica. En los extras, un storyboard acompañando a una secuencia extendida esclarece el compromiso y la dimensión cinematográfica de la mirada de Bielinsky: el tiempo de su mirada no tiene nada que ver con las modas de duración de los planos, de composición y estilización del encuadre del cine argentino o internacional; tiene que ver con una necesidad intrínseca a su visión de la historia que cuenta, con su tono narrativo que está planificado con la precisión con que el escalpelo del taxidermista perfora la piel de su criatura para darle la consistencia adecuada. Otra escena extendida muestra la perfección latente en la, por desgracia, última película de Bielinsky: frente a una posible explicación final de la historia, donde todo quedaría un poco más cerrado, donde el sentido se clausuraría parcialmente, se

decide cortar el fragmento levemente esclarecedor para privilegiar la ambigüedad, la polise-mia. A una industria nacional en que lo obvio es costumbre, en que la redundancia es vicio, en que la seguridad de la clausura es ley, Bielinsky le responde con el infinito riesgo artístico de la ambigüedad. **DT**

El ciudadano

Citizen Kane

Estados Unidos, 1941, 119', dirigida por Orson Welles. (AVH)

Esta excelente versión en DVD de la película más reconocida como la mejor de la historia se sostiene en su conjunto sobre la tesis de la genialidad del autor y de la cuota de dramatismo que surge del enfrentamiento entre el precoz artista llamado a desenvolverse en un medio hostil (Welles) y el magnate megalómano capaz de cualquier cosa para salvar el honor de su decadente imperio (Hearst). A partir de ese entendido de sentido común, la tesis principal del DVD es: Welles era un genio

adelantado a su época, la película es casi una gesta de su voluntad y su capacidad para entender un lenguaje novedoso para él (de talento indiscutido en el teatro y la radio), tuvo la inteligencia de rodearse de técnicos superlativos, y fue capaz de imponer sus condiciones para la producción. Además de aprovechar un tema relativamente marketinero para la época: tomar en forma muy crítica la vida de un magnate de los medios de comunicación archiconocido y excéntrico, en una era en la que los multimillonarios duros y apologeticos del libremercado eran mal vistos, la era del "new deal" del demócrata F. D. Roosevelt (de quien Welles era admirador, para quien hizo campaña, y con quien colaboró además en la representación de Estados Unidos en viajes de "buena vecindad" por Latinoamérica, experiencia que lo llevó a calificar de fascistas a los coroneles argentinos del GOU). También le introdujo a la historia condi-

mentos de su propia vida. Pero todo lo que tuvo de audaz —característica que arrastraba de sus experiencias en la radio y el teatro— lo tuvo también de imprudente en cuanto a la no comprensión de la lógica del mercado cinematográfico y la trama de poderes de Hollywood, de la que fue víctima en el corto plazo, pero que le otorgó el halo de genialidad incomprendida por el poder que lo acompañará para toda la historia. Este discurso surge, como dijimos, a partir de dos discos, con la película y con comentarios de la misma de, entre otros, Peter Bogdanovich, noticieros de la época, trailer, storyboards, fotos, notas de producción, etc. Pero lo que se destaca entre los extras es *La batalla por El ciudadano*, ganadora de un Oscar al mejor documental. **AC**

El cristal encantado

The Dark Crystal

Estados Unidos, 1982, 93', dirigida por Jim Henson y Frank Oz. (LK-Tel) Después de conquistar el

mundo con los Muppets, Jim Henson se dedicó a otros proyectos con títeres y muñecos gigantes. *El cristal encantado*, de 1982, es una especie de fantasía "a la Tolkien" que, a diferencia de *El señor de los anillos*, rompe con todo maniqueísmo y presenta un universo que desborda de criaturas fantásticas. La edición en DVD tiene todo lo necesario para comprender el enorme y artesanal trabajo de la gente de Henson: hay que recordar que todo lo que se ve, pasa realmente delante de la cámara, en una época en que nadie soñaba con los efectos digitales. Se respeta el formato de pantalla (1:2.35), los colores —imprescindibles en este caso, dado que muchas de las características de los personajes se marcan en su diseño— brillan y el sonido es impecable. Entre los materiales adicionales, hay escenas borradas, los bocetos de Jim Henson (un gran dibujante), un documental de una hora que muestra la proeza técnica que el film significa y comenta-

REVISTA EL AMANTE CINE

PODES CONSEGUIR ALGUNAS DE LAS PELICULAS DE ESTE DOSSIER SUSCRIBIENDOTE A EL AMANTE*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

Si todavía no te suscribiste a la revista, podés recibir en tu casa **dos regalos** y **los próximos 12 números de EL AMANTE** por un único pago de \$110.

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

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



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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO.

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN LA ARGENTINA

rios que explican además ciertos contenidos –digamos– filosóficos del film. Es difícil explicar por qué no se trata de “el bien contra el mal”, en el fondo, sin contar el final de la película. Pero digamos que *El cristal...* debe mucho más a la armonía del zen que a la mirada católica, no sé si me explico. Consejo: no es para chicos muy chicos; tiene sus complejidades, aunque el diseño se disfruta a cualquier edad. **LMD'E**

El descuartizador de Nueva York

Lo Squartatore di New York
Italia, 1982, 87', dirigida por Lucio Fulci. (SBP)

La encantadora berretería de esta película que Fulci hizo apenas después de sus más célebres *La casa cercana al cementerio* y *El más allá* (ambas del 81) se encuentra salpicada por algunos momentos sorprendentes y bastante gráficos, como el más o menos famoso plano del pezón (un corte “a lo largo”, con una gillette, de una de las múltiples víctimas, todas femeninas, del asesino del título). O como la escena en que una de las mujeres despanzurradas por esta especie de Jack el destripador del otro lado del Atlántico (que no ataca necesariamente a prostitutas pero que está igualmente motivado por el sexo), una ninfómana insaciable, es humillada por un par de muchachos latinos en un bar. Pero probablemente su mayor hallazgo resida en identificar al asesino no tanto por su sadismo y su eficacia quirúrgica –según lo describe el cínico forense que va recibiendo a sus víctimas pero que nosotros nunca llegamos a apreciar del todo–, como su voz y su risa tan parecidas a las del Pato Donald. Que es la comprobación de que, como en las películas de Argento, la ausencia de temor al ridículo de Fulci le permitieron llevar al *giallo* a lugares a los que ni siquiera los *slashers* adolescentes del Hollywood de la época llegarían jamás. Sobre la imagen de la edición en DVD hay que decir que se ve perfectamente el rojo (y todos los otros colores), que es más de lo que puede decirse en general de cualquier VHS dedicado por acá a esta película

y a sus compañeras de subgénero hasta ahora. **MM**

El día de la bestia

España/Italia, 1995, 103', dirigida por Álex de la Iglesia. (SBP)
En ningún momento Álex de la Iglesia se mostró tan sólido como en esta película. *El día de la bestia* no tendrá quizás el mismo nivel de humor destructivo y perverso de *Muertos de risa* ni escenas de tensión tan logradas como *La comunidad*, pero sí es la película en la que el realizador mejor dominó los cambios de registro entre la comedia y el terror al punto tal que, por momentos, en especial casi llegando al final de la película, se hace imposible saber si la intención del director es volverse de pronto serio o si sigue con el tono burlón y paródico presentado al principio. Todo esto, además, empaquetado con esa misma, extraña relación entre sádica y cariñosa que el realizador mantiene con sus personajes.

La calidad de imagen de esta edición es más que aceptable y los extras que incluye, si bien no son especialmente originales (un par de fotos de los afiches y de la filmación, su trailer cinematográfico), cuentan al menos con un making of de la película en el que, de cine y del rodaje del film, no se aprende nada, pero que demuestra el buen humor de todos los que participaron en ella. Álex de la Iglesia incluso nos regala allí una frase de una sinceridad antológica: “En esta película hay mucha violencia, pero no es violencia gratuita, no porque sea funcional a la trama sino porque la gente va a tener que pagar por verla”. **HERNÁN SCHELL**

El Dorado

Estados Unidos, 1967, 126', dirigida por Howard Hawks. (AVH)
Como bien señala Robin Wood en su meduloso estudio sobre la obra del director, Hawks comienza este western con un tono marcadamente sombrío, infrecuente en su obra, pero a partir del primer tercio la película se va convirtiendo paulatinamente en una suerte de remake de la formidable *Río Bravo*, aunque con algunas jugosas variantes, como la edad



de los protagonistas y las diversas dolencias –psíquicas y físicas– que los aquejan. Están, como siempre, la indestructible amistad masculina (según Fassbinder, en Hawks siempre es de rasgos homosexuales), la solidaridad y camaradería dentro de un grupo enfrentado a una situación peligrosa, el rol determinante de las mujeres, los contrastes generacionales y los abundantes toques de humor, pero hay aquí, a diferencia de su antecesora, referencias más marcadas al paso del tiempo y al peso del pasado, y se acentúa el protagonismo de sus dos personajes principales (interpretados nada menos que por John Wayne y Robert Mitchum), como si ellos –y también los actores y el director– tomaran conciencia definitiva de que sus mejores años ya se fueron. Tal vez no tan perfecta como *Río Bravo*, algo a lo que no es ajena la ruptura de tono antes mencionada, pero lo suficientemente buena para estar entre los grandes títulos del realizador. La edición local, de buena calidad aunque no deslumbrante, lamentablemente se limita a presentar la película, sin agregarle ningún material extra. **JG**

El enigma de otro mundo

The Thing
Estados Unidos, 1982, 109', dirigida por John Carpenter. (AVH)
Gran edición para una gran película que, encima, se consiguiera a muy buen precio (\$30). Pero primero, lo primero: *El enigma de otro mundo* tiene uno de los comienzos más extraordinarios (por preciso, por sugerente, por feroz) de la historia del cine. En medio del blanco nieve de la Antártida, un helicóptero persigue a un perro siberiano; de la aeronave asoma un señor con un rifle que se empeña en dispararle al perrito sin mayor fortuna, hasta que en determinado momento comienza a atacarlo con granadas. Son cinco minutos de combate estéril entre el helicóptero y sus tripulantes y un perro que corre por una extensión blanca interminable, con el ruido de los balazos y un score particularmente ominoso de Ennio Morricone como banda sonora.

Guau. La remake "Made in Carpenter" de la película de Hawks de 1951 es por lejos la más grande del género "colectivo humano versus amenaza desconocida": el grupo en cuestión pasa sus días en una base de investigación de la Antártida, mientras que "la cosa" llegó hace decenas de miles de años del espacio exterior y es capaz de adoptar la forma que mejor le cuadre (la de un perro siberiano, por ejemplo) para llevar adelante sus planes. La edición local es bastante parecida a la que en Estados Unidos se vende como *The Thing - Collector's Edition*: tiene, entre muchos otros materiales, un comentario del director y de Kurt Russell, y un largo documental que rememora el proceso de filmación, que puede ser un poquito esquemático, sí, pero que cuenta con Carpenter hablando, lo que siempre es una gran... cosa.

MARCELO PANOZZO

El gigante de hierro

The Iron Giant

Estados Unidos, 1999, 86', dirigida por Brad Bird. (AVH)

La estupidez absoluta y no otra cosa hizo que esta joya del dibujo animado no se estrenara en salas. Es el primer largo de Brad Bird, uno de los creadores de *Los Simpson* y director, luego, de *Los Increíbles*. La historia es la de un nene que, en plena Guerra Fría, se hace amigo de un gigantesco y tiernísimo robot extraterrestre (la voz del robot es de Vin Diesel). En el film hablan además Jennifer Aniston y Harry Connick Jr., la historia es excelente, carece de golpes bajos emotivos (hay una referencia explícita, bella y trisísima a la muerte de la mamá de Bambi) y se puede ver en familia. La edición especial —que anda en muy buen precio— mantiene el formato 1:2.35 del original e incluye una gran cantidad de extras que muestran el trabajo de voces, de sonido, cómo se diseñaron los personajes, cómo se trabajó la integración de animación tradicional con computadoras (para que aprendan los productores de *Patoruzito*, miércoles) y, especialmente, cómo se elaboraron ciertas escenas puntuales que

requieren una discusión crítica. Ni qué decir que es divertidísimo y bellísimo, y que sólo el DVD permite mostrar el excelente trabajo de voces originales y sonido. LMD'E

El hombre de Laramie

The Man from Laramie

Estados Unidos, 1955, 104', dirigida por Anthony Mann. (LK-Tel)

Aun cuando realizó varias películas destacables en otros géneros, en particular el cine negro, Anthony Mann es principalmente reconocido por sus formidables westerns, realizados en la década del 50. En estos títulos, el director creó una serie de personajes —casi siempre interpretados por James Stewart— agobiados por el peso de un turbio pasado y en la búsqueda de una segunda oportunidad en la vida, ambiguos villanos que muchas veces eran los auténticos protagonistas del relato, y le otorgó al paisaje, integrándolo a la acción, una dimensión dramática hasta entonces desconocida en el género. Todos estos rasgos aparecen en este film, una de sus obras mayores, un relato de tono trágico de vagas resonancias shakespearianas. Un film plagado de escenas memorables, como la del balazo que le dan en una mano a Stewart, la carga del viejo ranchero, a caballo y ya casi ciego, sobre el mismo actor o la pelea interminable en medio del ganado entre Jimmy y Arthur Kennedy. Pero, sobre todo, el film transmite una imagen oscura y sombría de JS, obsesionado por su sed de venganza, a contrapelo de la que el cine se encargó mucho tiempo de divulgar del actor y que tanto Mann como Alfred Hitchcock supieron desmitificar. La buena edición local sólo agrega el trailer, un afiche de la película y la filmografía de los actores principales. JG

El hombre sin pasado

Mies vailla menneisyttä

Finlandia/Alemania/Francia, 2002, 97', dirigida por Aki Kaurismäki. (Transeuropa)

Kaurismäki intenta relatarnos la vida marginal de su país y lo hace sin caer en el golpe bajo ni en la denuncia social obvia. Quiere, por encima de todo,

mostrarse optimista y creer que un estado de felicidad puede ser encontrado incluso en la pobreza, y lo hace sin disfrazar las tragedias sociales vendiéndonos la idea de que la gente pobre es más apta para apreciar las cosas simples de la vida, como si fuese recomendable vivir en casas de chapa y tener como único espectáculo la luna y las estrellas. Más bien, Kaurismäki cree que se puede ser esperanzado respecto a una solidaridad escasa pero existente en medio de un mundo mayormente indiferente y en la posibilidad de aprovechar al máximo diferentes oportunidades de goce que pueden presentarse aun en los momentos más adversos. Todo en medio de una puesta en escena que se vuelve distante no por falta de cariño sino por necesidad, porque no se puede ser demasiado sentimental cuando se quiere retratar la pobreza con responsabilidad (de hacer lo contrario, se corre el riesgo de que la necesidad del director de mostrarse sensible opaque la importancia de los personajes que filma) ni se puede mostrar uno demasiado subjetivo cuando se quiere ser convincente.

Los extras de esta edición están lejos de ser gran cosa, pero su calidad de imagen es bastante buena y el film es excelente, algo que para una persona como yo basta y sobra. HS

El imperio del sol

Empire of the Sun

Estados Unidos, 1987, 154', dirigida por Steven Spielberg. (AVH)

Una de las dos películas (la otra es *El color púrpura*) con las que Spielberg apuntó a su legitimación como gran cineasta, que recién alcanzaría con *La lista de Schindler*. Pero ya *El imperio del sol* desarrollaba el núcleo de su obra anterior y lo que sería la futura: la niñez expósa sometida a un brusco e indeseado proceso de madurez, el ecumenismo que lo lleva a identificarse con el otro-enemigo (seguramente es el director hollywoodense que más lejos ha llevado esta búsqueda), aquí encarnado en el respeto guerrero que se profesan el pequeño Jamie y los kamikazes japoneses, y en la amistad silenciosa con el niño

kamikaze.

El arriba y el abajo determinan la visión de Jamie: el cielo arriba, en el que los aviones ocupan el lugar de semidioses míticos (Jamie se dice ateo); el infierno de la guerra abajo. Sólo cuando desde la tierra ascienda al cielo el horror del hongo atómico de Hiroshima (que Jamie confundirá con el alma de la señora Víctor) será posible la definitiva madurez del niño Jamie y el reencuentro con sus padres.

La novela autobiográfica de J. G. Ballard es hecha suya por Spielberg, que, como Jamie, aborda su propio proceso de madurez.

La edición local consta de dos discos; el segundo trae un excelente documental narrado por Ballard, más el trailer, ficha técnica y premios conseguidos, todos en inglés sin subtítulos, un defecto que en una próxima edición debería corregirse.

EDUARDO ROJAS

El Mago de Oz

The Wizard of Oz

Estados Unidos, 1939, 101', dirigida por Victor Fleming. (AVH)

¡Wow! ¿Por qué corno no se editará así siempre? En fin... Esta edición de dos discos que lanzó AVH tiene un transfer de la película impecabilísimo. Claro que es formato respetado aunque es fullscreen, porque está filmado con el cuadrado canónico. La cantidad de extras es apabullante y no todos son relevantes. Aunque sí las escenas eliminadas —sí, claro, incluido el baile de Ray Bolger que se veía en *Érase una vez en Hollywood*—, que le dan una densidad nueva al universo de Oz, puro estudio. Hay tomas de rodaje, hay comentarios de audio pertinentes, explicaciones importantes respecto de cómo se hizo el film (el test del tornado es muy bueno, aclaremos de pasada) y los audios inéditos —donde apreciamos aun más la variedad de matices que tenía esa gran cantante y pobre mujer llamada Judy Garland— son de un valor que excede la mera curiosidad histórica. La película en sí... bueno, es simplemente una de las mejores y más agrídules fantasías creadas por

Hollywood, con momentos realmente terroríficos e imágenes que no pretendían "quedar bien" con nadie, sino ser fieles a la visión de los realizadores. El final, para mí, siempre fue demasiado cándido y conservador, y las bondades de la edición no cambian ese modo de ver. Pero, mi viejo, qué bueno es pelearse con algo que se ve tan pero tan bien. LMD'E

El mundo según Wayne Wayne's World

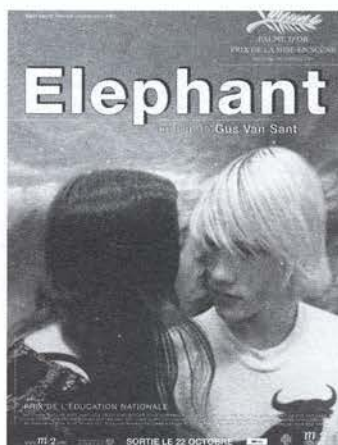
Estados Unidos, 1992, 95', dirigida por Penelope Spheeris. (AVH)
El mundo de Wayne incluye, entre otras cosas, movimientos de cabeza ante el sonido metálico, frases como "¡no somos dignos!" y, sobre todo, la inocencia de quienes se manifiestan desde un espacio personal (expresión: programa de cable; lugar: sótano) y con la cámara como valor incuestionable. Lo primero que vemos en la edición en DVD de la película de culto de Penelope Spheeris es, justamente, una especie de tributo a ese universo liderado por Wayne Campbell y Garth Elgar, que consiste en estructurar el menú principal bajo el formato de una grilla de programación de cable. Recordemos que la película comienza cuando un ejecutivo de televisión (Rob Lowe) está haciendo zapping y descubre la disparatada espontaneidad de Wayne y compañía, quienes luego dejan la comodidad de ese sótano por los espejitos de colores de los estudios. Del mismo modo inesperado, quien observa el menú (con sensación de desconcierto) se dará cuenta de que aquello puramente decorativo esconde algunas sorpresas. Y si bien resulta imperdonable que el material extra no incluya algún sketch de *El Mundo de Wayne* versión *Saturday Night Live*, sí hay un desglose de la famosa secuencia de "Bohemian Rhapsody". También se pueden disfrutar las entrevistas a Mike Myers, Dana Carvey y la propia Spheeris, quien se refiere a Wayne y Garth como "la esencia del optimismo", definición exacta si las hay. MA

El ocaso de una vida Sunset Blvd.

Estados Unidos, 1950, 110', dirigida por Billy Wilder. (AVH)
A esta altura, no cabe duda que *El ocaso de una vida* ya no es una película sino un petit museo del cine, donde se abarrotan historias y personas del mismo modo que los objetos se superponen en el barroco interior de la mansión decadente de Norma Desmond. Una edición en DVD, entonces, debería funcionar como guía explicativa de este universo desbordante. Y esta edición del film de Wilder es tan generosa que no sólo ilumina los elementos que conforman la película, sino también los que no llegaron a incluirse: hay algunos planos y dos versiones del guión de la secuencia inicial en la morgue, exhibida en funciones de prueba, pero descartada posteriormente por el mismo Wilder. Un plano de esta secuencia eliminada (el de los pies muertos desnudados en primer plano) justificaría el DVD. Pero los extras son infinitamente generosos: el documental actual sobre la filmación *Sunset Blvd. A Look Back*, un mapa comparativo de las locaciones hollywoodenses, la versión con comentarios de Ed Sikov (biógrafo de Billy Wilder) y dos documentales dedicados a roles fundamentales en la película pero no siempre destacados: la vestuarista Edith Head y el músico Franz Waxman. Incluso, las fotografías publicitarias y de rodaje son realmente valiosas, a diferencia de la mayoría de los DVD. En esas fotos, en los documentales y especialmente en la secuencia descartada también se llega a filtrar la mirada de Wilder: un humor negro profundo desde una visión sutilmente grotesca que nunca abandona la elegancia más corrosiva. DT

El protegido Unbreakable

Estados Unidos, 2000, 107', dirigida por M. Night Shyamalan. (Gativideo)
Tener la oportunidad de ver y rever cada brillante plano secuencia de la obra maestra de Shyamalan es una de las principales razones por las que hay que agradecer la aparición de



un formato como el del DVD. Y este transfer le hace justicia, con un altísimo nivel de detalle tanto en la imagen como en su elaboradísimo sonido. Los extras, lamentablemente, no son tan atractivos. El making of de la película hace un rápido recorrido por los aspectos técnicos en sólo 15 minutos, por lo cual no logra ahondar en nada. Viendo este documental no nos vamos a enterar de cómo Shyamalan y su equipo elaboraron escenas como la que abre el film. Y teniendo en cuenta que tampoco hay un comentario de audio, esto es una gran decepción. Un poco mejor, pero sólo interesante para entendidos en la materia, es el documental de 20 minutos presentado por Samuel L. Jackson que se centra en los cómics de superhéroes, con declaraciones de varios autores y dibujantes. Pero si hay algo por lo que vale el segundo disco de esta edición, es por una de las escenas borradas que, de haber quedado en el corte final, hubiese sido uno de los picos más altos del film. En ella vemos a un Elijah —el personaje que interpreta Jackson— de unos ocho años que va a un parque de diversiones, se sube a uno de los juegos —de esos parecidos a las tazas pero sin opción de controlarlo uno mismo— y la pasa muy pero muy mal. JPM

El triunfo de los nerds A Night at the Roxbury

Estados Unidos, 1998, 82', dirigida por John Fortenberry. (AVH)
Si la "nueva comedia americana" se pudiera concentrar en una sola película, bien podría ser esta. Una insignia, un símbolo, un objeto para defender que surge del semillero de talentos cinematográficos que es el programa televisivo *Saturday Night Live*: protagonizada por el gran Will Ferrell y Chris Kattan, producida por Amy Heckerling (directora de *Ni idea*) y Lorne Michaels (productor de *SNL*), entre otros varios nombres referenciales. Y entre sus características: el estiramiento de situaciones ridículas por parte de los protagonistas; el sueño pop del brillo propio a partir de una pequeña odisea personal que signifique

un mundo –en este caso, desde lograr entrar a una disco top, conseguir el número de teléfono de alguna chica, hasta realizar una discoteca en donde todos sean tratados como estrellas–, la apología de la diversidad, chistes cinéfilos y musicales, y referencias múltiples que evocan la cultura pop, con una de las más audaces apuestas, la utilización en vario sentidos de la discoteca "What Is Love". Y, sobre todo, la sensibilidad del humanismo freak y marginal. Habría que agregar que, en cuanto a sus extras, este DVD es bastante pobre, ya que contiene sólo el muy buen trailer original de la película. Los subtítulos en castellano son bastante malos y dejan pasar varios chistes climáticos, desaprovechando la relación entre el discurso oral y la imagen. **AC**

El último beso

L'ultimo bacio

Italia, 2001, 118', dirigida por Gabrielle Muccino. (Gativideo)
Las películas de Muccino son una aplanadora de situaciones, de personajes, de gritos, de corridas. *El último beso* no es la excepción, pero a diferencia de *Ahora o nunca*, su película anterior, el registro de tensiones pasa de la adolescencia a los veintipico. Ahí donde el mundo define a estos personajes entre la prolongación de la adolescencia o el "asentamiento de cabeza" burgués de familia, tradición, propiedad (maniqueísmo que, claro, la película se encarga de desarmar), es donde Muccino mete el dedo: en la llaga. Y no le sale tan mal si no nos fijamos en algunas decisiones a la hora de musicalizar o en ciertos pasajes con un montaje clipero innecesario para determinada situación. El resto

es pura energía cinética y una película coral prolija e intensa al mismo tiempo. Por ahí queda flotando cierta frase de "la normalidad es la nueva revolución", dicha por una pareja recién casada, que puede resultar una defensa de los valores más conservadores vistos en la película. Pero confíen, que la frase no esta de más y la película se encarga de complicar su utilización tratando de evadirse de los estereotipos más próximos. Por algún motivo, la edición de DVD es de una pobreza impecable que intenta sobrellevar con una presentación en pantalla apenas prolija. No busquen extras. No los hay. Ajustes, selección de escenas e inicio. Bueno, la película valió la pena. **FK**

Elephant

Estados Unidos, 2003, 81', dirigida por Gus Van Sant. (AVH)
Fue *Bowling for Columbine*, el manipulador film de Michael Moore dedicado al tema, el que tuvo más prensa. Pero, tal como decía el profesor Eduardo Russo en *El Amante* de mayo de 2004, será *Elephant* la película que con el tiempo se observará como una de las más significativas del cine norteamericano de esta década. Sensible e inteligente, Van Sant prefirió asumir su perplejidad frente al fenómeno de la famosa masacre perpetrada por dos adolescentes, convencido, como ha dicho en alguna entrevista, de que "no todo tiene necesariamente una explicación". Tomando como inspiración el cine documental de Frederick Wiseman y el trabajo fotográfico de William Eggleston, Van Sant construyó una película cuya densidad y poder perturbador se apoyan en una cantidad insospechada de

detalles organizados con gran sensatez: así como el espectador comparte la percepción acústica de uno de los asesinos, puede escuchar una selección de música concreta basada en pequeños ruidos naturales que se opone al artificio habitual de las bandas sonoras del mainstream; la elección de largos planos –la referencia aquí es el húngaro Béla Tarr– en los que la cámara sigue a los protagonistas, instala, por otra parte, una atmósfera muy inquietante sin necesidad de apelar al efectismo. El breve documental que acompaña a la edición local de la película sintetiza –con el adecuado marco de los fragmentos de una sonata de Bach de fondo– aquello que hoy representa Van Sant en el cine de su país: la belleza del trabajo artesanal frente a la brutalidad de la industria.

ALEJANDRO LINGENTI

Elogio al amor

Éloge de l'amour

Francia/Suiza, 2001, 96', dirigida por Jean-Luc Godard. (Transeuropa)
Hace tiempo que Godard dejó su humor vital e irónico para hablar en voz alta sobre la cultura audiovisual y los grandes temas de fines del siglo pasado y comienzos de este. Desde una postura que reúne egocentrismo y sabiduría antidemocrática, Godard exhibe (no digamos que narra) su visión del Holocausto, el rodaje de una película sobre el tema, las reflexiones sobre filosofía del director, el presente y el pasado como memoria discutible, su pesimismo atroz por el futuro de las imágenes. En realidad, *Elogio al amor* es un rompecabezas solemne, como si se tratara de una conferencia de prensa del cineasta sobre sus obsesiones y taras. Con citas a

Langlois y Bresson, referencias al cine pero desde la filosofía y el pensamiento aforístico y transcultural, en *Elogio al amor* Godard no mueve la cámara ni filma, sino que encuadra y registra sus ideas en voz alta. Film límite del Godard que divide aguas entre detractores furiosos y admiradores acérrimos, cerca del final, el sabio setentón ajusta cuentas con el mercachifle Steven Spielberg y su visión del Holocausto en *La lista de Schindler*, invocando al comercio en blanco y negro y color del empresario hollywoodense, el rey Midas del discurso hegemónico que triunfó en el cine. En ese momento y alguno más, nos damos cuenta de que *Elogio al amor* es una película y no otra cosa. **GJC**

Embriagado de amor

Punch-Drunk Love

Estados Unidos, 2002, 95', dirigida por Paul Thomas Anderson. (LK-Tel)
Los gritos y susurros del Barry Egan sandleriano, los juguetes abstractos de P. T. Anderson con la paleta de colores, los aires nebulosamente hawaianos de la música compuesta por Jon Brion, todo en esta enrarecida comedia romántica merecía el mayor de los respetos en su paso a DVD. Por suerte, así fue. La edición en zona 4 es copia fiel de la original, sobre todo en lo más importante: dos discos, uno exclusivamente para la película –que de esta forma ofrece una calidad casi insuperable de imagen y sonido– y otro para los extras. En vez de la acostumbrada presentación en forma de sucesión inconexa (hay apenas dos escenas eliminadas), Anderson eligió montar, con las sobras y restos de la película, un cortometraje en



Suscríbete a
Videomanía News
Semanal y Gratuito.
Estrenos,
reediciones,
filmografías

Felipe Pigna:
En DVD. Colección
de Historia.
Particulares y
Videoclubes

Todo lo que buscas
En Series de TV,
packs y
Colecciones
Alquiler y Venta

VENTA DVD Originales
Zona 4 \$19,90/ "Blow
Up"/ "Irreversible"/
"Las Invasiones
Bárbaras"/ "Good Bye
Lenin" y más.



www.videomaniaticos.com

videomanialaplata@videomania.net.ar | videomaniacb@ciudad.com.ar

0221- 423-6353 y 0221- 472-1192.

toda regla. *Retoños y sangre* es una profundización y un complemento del clima de melancolía terminal que impregna al mundo de *Embriagado de amor*; ese en el que las personas actúan de maneras extrañas "porque no saben cómo son las demás personas". Otra cuerda, la del humor algo brutal que tampoco le es extraño a la película, toca el comercial falso de "El hombre de los colchones", en el que se ve al futuro *Capote* Phillip Seymour Hoffman estroarse contra el techo de un auto, en un acto de justicia profética. Por último, el segundo disco se completa con arte adicional y una docena de "scopitones" (brevísimos fragmentos musicalizados de película), en los que el director insiste con la experimentación psico-cromática que da el tono al mundo interior del entrañable Barry. AM

Encuentros cercanos del tercer tipo

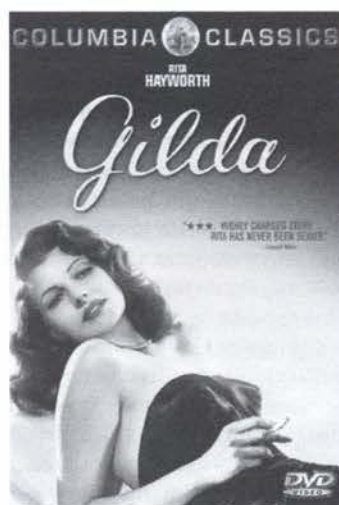
Close Encounters of the Third Kind

Estados Unidos, 1977, 137', dirigida por Steven Spielberg. (LK-Tel)
Casi todas las ediciones en DVD de películas de Spielberg son un festín. Al igual que las mismas películas de Steven, en ellas siempre se nota que la intención es darle al público lo mejor posible, sin faltarle el respeto en ningún momento. Y la de *Encuentros cercanos...* es una de las mejores. Empezando porque el transfer de la película es impecable, sin los habituales aditivos de los films de George Lucas. Lo que se hizo aquí fue simplemente pulir la imagen y hacer una remezcla del sonido, pero no se agregó ni se quitó nada (algo que tampoco ocurrió en la edición americana de *E.T.*, que si bien contiene la "Special Edition" presentada en 2002, también tiene la original en copia excelente —la edición local tiene sólo la de 2002—; sigue siendo la misma película. Aquí vale aclarar que se trata de la "Special Edition" que se estrenó poco tiempo después que la original, pero Spielberg explica —en el completísimo documental de 100 minutos que aparece en el disco 2— que la otra versión se estrenó porque Columbia quería tener la

película lista para la Navidad del 77; la "Special Edition" es la que más se acerca a lo que él quiso hacer, aunque tuvo que ceder en mostrar el interior de la nave, algo que él no deseaba. El disco 2 se completa con un breve documental de la época, once escenas eliminadas que no aportan demasiado a la película pero son un placer de ver, y varios trailers. JPM

Érase una vez en el Oeste C'era una volta il West

Italia/Estados Unidos, 1968, 165', dirigida por Sergio Leone. (AVH)
Dos discos para la obra cumbre del spaghetti-western. Leone devora y regurgita todos y cada uno de los componentes del western clásico, entregando un trabajo de amor extremo, operístico y salvajemente divertido. Y transformando de paso al buenazo de Henry Fonda en uno de los villanos más desagradables de la historia del cine. La espantosa edición fullscreen en VHS que circuló durante años —y todavía es exhibida en el cable— es finalmente reemplazada en toda la ancha gloria del Techniscope original, lo que le devuelve ese 47 por ciento de imagen perdido en los laterales. De más está decir que Leone era un maestro del encuadre anamórfico y un especialista en la utilización de los extremos del cuadro. Ya la secuencia de títulos, una de las más largas de la historia del cine (todo un cortometraje minimalista dentro del film), deja en claro la terrible amputación visual de las ediciones anteriores. La imagen y el audio son impecables y el film puede volver a disfrutarse acompañado por una pista de comentarios de audio (en inglés sin subtítulos) de John Carpenter, Alex Cox y John Milius, fanáticos del cine de Leone. El segundo disco se presenta plagado de extras de relevancia. Más allá del trailer y una extensa galería de fotos, tres documentales realizados especialmente suman una hora y media de información sobre la producción, con entrevistas a Claudia Cardinale, el camarógrafo Tonino Delli Colli y Bernardo Bertolucci (uno de los colaboradores del guión) como punto de partida. Una edición



indispensable. DB

Escenas frente al mar

Ano natsu, inihan shizukana umi

Japón, 1991, 101', dirigida por Takeshi Kitano. (SBP)

Tomar un personaje sin estudios y con discapacidad para volverlo un apasionado del surf y meterlo en una competencia, puede ser ocasión para mucho realizador suelto para llegar al lugar común de la supuestamente conmovedora historia del hombre que demuestra que, a pesar de una naturaleza adversa, con esfuerzo y vocación puede llegarse a donde se quiere. Nada de esto pasa en *Escenas...* Kitano no pone a un sordomudo como a alguien desesperado por su discapacidad sino simplemente como a alguien con otra percepción del mundo; tampoco utiliza a la competencia de surf para glorificarlo sino para mostrar las bondades de practicar un deporte. Hay mucho amor por los personajes en esta película, mostrándolos en generosos planos generales, parando la película para exhibir sus diferentes accionares y reacciones, aun cuando las mismas no tengan nada que ver con la trama. De hecho, nunca Kitano se mostró tan optimista, tan convencido de la posibilidad del hombre de darle belleza al mundo como en *Escenas...* (belleza efímera, eso sí, y que termina dejando hacia el final una rara sensación de tristeza), tan alejado de sus últimas películas, entregadas a una belleza visual artificiosa y, a mi entender, bastante vacía. Los extras de esta edición son irrelevantes y la copia, más bien decente. HS

Escuela de Rock

School of Rock

Estados Unidos, 2003, 108', dirigida por Richard Linklater. (AVH)

Que Jack Black es puro desborde, nadie puede contradecirlo. Pero lo que Richard Linklater niega rotundamente en una de las entrevistas del DVD de *Escuela de Rock* es que haya intentado cortar con ese desenfreno. Esta es otra prueba más del agudo ojo del director en relación con los actores, que en este caso (y junto con el guión

del gran Mike White) dio como resultado una película de energía permanente. Los especiales del DVD circulan por el mismo carril (el de la diversión como único objetivo) y parecen estar organizados bajo el dogma de no tomarse las cosas demasiado en serio. Por esta razón, los comentarios de Black y los niños (no así de Linklater, más contenido) tiran abajo cualquier propósito informativo y simplemente se centran en mostrar la simbiosis del protagonista con esa banda de chicos, cuyos comportamientos no difieren tanto. En cuanto al plano musical, se pueden ver los ensayos y conocer un poco más de los antecedentes de los niños en el rock. Y el disfrute de "la" canción de la película ("School of Rock", claro está) ahora se complementa con su video. Además, y para terminar de abrazar por completo la imagen de Black, se incluye un documental de MTV sobre un día de su vida, donde hay muchas ganas de dormir, comer y, por sobre todo, de rockear al mundo. **MA**

Esplendor americano American Splendor

Estados Unidos, 2003, 101', dirigida por Shari Springer Berman y Robert Pulcini. (AVH)
Primero fue Robert Crumb (quien además es parte del mundo de *Esplendor americano*), elegido por Terry Zwigoff para su trabajo documental titulado, sencillamente, *Crumb*. Hace unos años le tocó el turno a Harvey Pekar, autor de historietas que combinaban realidad con ficción, ya que Pekar incluía en ellas su propia vida, mejor dicho, su propia desazón ante la vida, sus propias frustraciones. El film de Springer Berman y Pulcini también se apoya en una simbiosis, por eso es difícil catalogarlo. ¿Se trata, efectivamente, de una biografía sobre Pekar? No. Se trata, en mayor medida, de un film basado en su historieta underground. Por esta razón, el apego al cómic (incluso desde lo formal, con las viñetas, por ejemplo) posibilita jugar con la animación, cuyo punto culmine es la confrontación entre el Pekar dibujado y el Pekar de ficción.

Perfecta antítesis de las películas independientes cool, *Esplendor americano* nos muestra, desde múltiples lugares, a un hombre que mira la sociedad con ojos sórdidos reflejando un inconformismo latente. Por eso es interesante verlo en uno de los extras del DVD en plena presentación de la película. Pekar observa desconfiado el entorno, con gestos gruñones, y se pregunta qué hace rodeado de estrellas si sus historietas "no tienen absolutamente nada de espléndidas". Nuevamente, la realidad parece incómoda. **MA**

F

Fanny & Alexander Fanny och Alexander

Suecia/Francia/Alemania, 1982, 188', dirigida por Ingmar Bergman. (Emerald)
Aquí se impone tomar prestada una formulación patentada por el crítico Greil Marcus para describir el tránsito de la idea de rock de los 60 ("va a cambiar el mundo") a los 00 ("es sólo una mercancía"). Ambas cosas son un mito, dice Marcus: Y con Bergman sucede algo similar: se pasó de creer en el mito del cineasta más importante del planeta al del cineasta antediluviano, irrecuperable o directamente olvidable. *Saraband* sirvió como llamado de atención, llegó para decir que ahí había una voz con derecho propio a participar en cualquier conversación sobre el cine moderno, pero no tuvo la fuerza suficiente como para forzar la reedición en DVD de su obra o una renovación, resuelta puesta en circulación de sus películas. Lo que se consigue en DVD –al menos en Argentina– es muy poco, y en ese marco la edición que Emerald hizo de *Fanny & Alexander* tiene que ser aplaudida (más allá de su descuidada carátula, que, hay que admitirlo, llama a la desconfianza). Se trata de dos discos: en uno de ellos se encuentra la versión cinematográfica de la película (188 minutos), con calidad de imagen y sonido más que aceptable, y en el otro, un documental sobre la filmación, de casi dos horas, dirigido por el propio

Bergman (*Dokument Fanny och Alexander*, de 1986). De cualquier manera, es el típico caso en el que la edición local, aun de buena calidad, se encuentra a años luz de la que puso en circulación en Estados Unidos Criterion Collection, con cinco discos que, además de la película y la tonelada de extras de rigor, contiene la versión televisiva de *F&A*, de 312 minutos. **MP**

G

Gilda

Estados Unidos, 1946, 110', dirigida por Charles Vidor. (LK-Tel)
Hay directores que no cuentan con una filmografía demasiado destacable pero, sin embargo, una película suya alcanza para convertir su nombre en recordable: es el caso de *Gilda* dentro de la obra de Charles Vidor. Ambientada en una improbable Buenos Aires, con la acción transcurriendo prácticamente en su totalidad dentro de un casino, el film ofrece escenas inolvidables, como la de Rita Hayworth quitándose lentamente sus guantes mientras canta una canción (uno de los momentos más eróticos de la historia del cine) o la sonora bofetada que le aplica Glenn Ford a la misma Rita, luego de un desplante. Sin embargo los elementos distintivos de la película son las vueltas de tuerca que propone sobre algunas de las variables del cine negro, expresadas esencialmente en el triángulo que se forma entre Ford, la Hayworth y su marido (notable George MacReady), en el que la glamorosa y excitante presencia de la mujer no puede evitar la creciente misoginia de su amante que corre paralela con la ambigua atracción que se suscita en su relación con el otro hombre. Nunca en el cine de esos años se sugirió una relación homosexual de manera más precisa que en este film, casi un auténtico clásico y, lejos, la mejor obra del director. La edición nacional es buena y agrega el trailer, una galería de fotos, biografías de los principales actores y un corto musical de la época. **JG**

Guerra de los mundos War of the Worlds

Estados Unidos, 2005, 112', dirigida por Steven Spielberg. (AVH)
Parece que ya es un hecho: Steven Spielberg nunca hará comentarios de audio para las ediciones en DVD de sus películas. Pero si las ediciones son como esta (y lo son, por lo menos la gran mayoría), la verdad es que no importa. Porque a falta de eso tenemos aquí tres horas de documentales, con Steven y varios miembros del elenco y del equipo técnico hablando hasta por los codos sobre absolutamente todo lo relacionado con esta nueva adaptación de la novela de H. G. Wells. El extra más importante de esta edición es un fascinante diario de rodaje, dividido en cuatro partes de más de 20 minutos cada una, que abarca todo el proceso de producción de la película. Aquí uno se entera de, por ejemplo, que la pre-producción duró menos de dos semanas, y que la post-producción se fue realizando durante el rodaje mismo. También tenemos a Spielberg hablando sobre la inspiración que fue para él la adaptación de los años 50 dirigida por Byron Haskin –de lo que parece no haberse enterado es que le salió muchísimo mejor que aquel mediocre film–, al guionista David Koepp dándole la razón a Javier Porta Fouz –que en su nota sobre la película en esta revista relacionaba el universo del film con el de las canciones de Bruce Springsteen– diciendo que creó al personaje que interpreta Tom Cruise como si fuera el protagonista de una canción del Jefe y muchísimas cosas más. Demás está decir que el film se ve y se escucha excelente. Y que lo es. **JPM**

H

Hable con ella

España, 2002, 112', dirigida por Pedro Almodóvar. (Gativideo)
Hable con ella es, como muchas de las películas de Almodóvar, nada más ni nada menos que un melodrama. Algo inusual y atípico, moderno y reflexivo sobre el propio acto de filmar y narrar una película. Cuenta la

amistad de dos hombres a través de la soledad, la incomunicación, la enfermedad, la locura, la muerte y el poder del amor. La conversación rige la película, en la que todo el tiempo se habla, se canta y se cuenta, pero no siempre se escucha, o al menos eso es lo que parece. El silencio y las palabras calladas de cuerpos enfermos, los monólogos que son diálogos y las pulcras o indecentes caricias, la obsesividad del verdadero amor y el tiempo que se detiene y que es detenido por las palabras que, como siempre, al fin y al cabo todo lo curan, todo lo salvan. Esas, las más sencillas o las otras, las más complejas de decir. En este caso, Almodóvar hace hincapié en la condición masculina. Los hombres llevan a cabo la historia, son los motores narrativos de este film y a las mujeres se las ama, se las atraviesa, se las abandona, se las salva. *Hable con ella* es una historia de amor, de incomunicación, de perplejidades, como dice Grandinetti en los extras de la versión en DVD.

También aparecen entrevistas al director, a los actores y a los principales responsables técnicos del film. Una buena edición, con una interesante cuota de información y buena calidad de imagen. **MARCELA GAMBERINI**

Hechizo del tiempo Groundhog Day

Estados Unidos, 1993, 101', dirigida por Harold Ramis. (LK-Tel)

Lo primero que hay que saber es que hay dos ediciones de esta película. Una es la "pelada", sólo película. La otra es la edición especial, con gran calidad de audio e imagen y, entre otros extras, un interesante documental sobre la realización de la película (lamentablemente, sin subtítulos). Así que ya saben, la edición especial es la que cuenta. Por otra parte, para quienes no conocen *Hechizo del tiempo*... ¿cómo que la no conocen? Algunos afirman que se trata nada menos que de la mejor comedia de los 90, de una de las mejores de la historia, de la actuación consagratoria de Bill Murray, de un tratado filosófico sobre el tiempo y la responsabilidad individual, de una de las grandes historias de



amor en el cine, de una demostración de que hay posibilidades de hacer gran cine trabajando en equipo (el guionista Danny Rubin cumple aquí un rol de primer orden). Seguro que la vieron... es esa en la que Bill Murray se levanta siempre el mismo día, también se la conoce con el título (traducción del original) de *Día de la marmota* o con el español de *Atrapado en el tiempo*. Esa en la que él se levanta el mismo día, el 2 de febrero, y lo vive una y otra vez, mientras el resto del mundo lo vive por primera vez. Sí, evidentemente de este punto de partida se pueden extraer situaciones riquísimas, y algunos han dicho que el la historia esta es bien borgiana. Por último, dos cosas. La primera es que, si no la vieron, ya es hora de que lo hagan. Y la otra, piensen que esta fue una de las diez películas más vistas en Estados Unidos al momento de su estreno. Chequeen las diez más vistas de los últimos cinco años y lamentense por el estado del público. **JAVIER PORTA FOUZ**

Hedwig

Hedwig and the Angry Inch

Estados Unidos, 2001, 95', dirigida por John Cameron Mitchell. (AVH)
Instantes antes de descubrir que en la entrepierna de Hedwig cuelga una pulgada de carne producida por una mala operación de cambio de sexo y huir para convertirse en una rockstar con las canciones escritas por ambos, Tommy Gnosis (Michael Pitt) pareciera no entender la idea en la que cree su chica: que el amor es inmortal. Con la misma naturalidad de una trompada, Hedwig responde que esa inmortalidad nace gracias a que "el amor siempre crea algo nuevo, que no existía antes". En esa frase está toda la verdad, la belleza, libertad y, sobre todas las cosas, el amor que contiene el musical glam/rock/punk que es *Hedwig*. La película escrita, dirigida y protagonizada por John Cameron Mitchell fue estrenada en nuestro país en video ampliado, por lo cual la calidad de la copia utilizada para el DVD permite apreciar casi por primera vez la forma en que el director toma eso que ama

(David Bowie, T-Rex, *The Rocky Horror Picture Show*) y crea una narración moderna en la que el uso de la animación, la teatralidad e ideas visuales surgidas del universo del clip son completamente coherentes con la naturaleza creada por el film. Entre los extras de la edición local encontramos dos escenas eliminadas (una muestra un humor en clave absurda que hubiera afectado bastante el respeto que la película muestra por sus personajes), una opción que nos permite oír todas las canciones del film como si de un disco se tratara y los típicos "trailers y filmografías".

Lamentablemente, AVH eliminó los comentarios de audio de Cameron Mitchell y el documental de Laura Nix, *Whether You Like It or Not: The Story of Hedwig*, donde se recorre la historia de *Hedwig* desde su inicio como obra teatral off-Broadway hasta su versión cinematográfica. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

Infierno 17 Stalag 17

Estados Unidos, 1953, 116', dirigida por Billy Wilder. (AVH)
Una de las más extrañas comedias misóginas de Wilder, envuelta en el paquete dramático de un campo de concentración nazi para soldados yanquis durante la Segunda Guerra. Hay dos planos que se cruzan. En el primero está el sargento Sefton (Holden), cínico sosias de Wilder, sospechado de espía por sus compañeros de cautiverio. Como telón de fondo hay un mundo masculino que combate, observa lealtades, se traviste o mata según sea necesario. Todas las intrigas de una comedia romántica están presentes, pero encarnadas por hombres. Las mujeres (rusas) son un horizonte lejano al que sólo accede Sefton, diestro en las artes del soborno y el estraperlo. El tema del traidor y del héroe parece dominar, pero Wilder les dedica más tiempo e interés a los personajes estafalarios, ambiguos, normales solamente en ese espacio concentracionario en el que brillan

brevemente los grandes Otto Preminger y Sig Ruman. Todo es igual, nada es mejor, dice el maestro Wilder, judío austríaco exiliado en Hollywood. Como su mentor Lubistch, sólo cree en la inteligencia y el placer de los sentidos, y muy en el fondo –como todo cínico– es un romántico vergonzante que pone en las manos y el talento del amoral Sefton la salvación de los que luchan por una causa. La única guerra válida, dicen Wilder-Holden-Sefton, es por un trago de licor adulterado, un puro, una mujer ocasional. Militantes de cualquier causa, abstenerse. **ER**

Intervención divina Divine Intervention

Francia/Marruecos/Alemania/Pales-tina, 2002, 89', dirigida por Elia Suleiman. (Transeuropa)

Junto con Avi Morigabi y Eyal Sivan, Elia Suleiman debe ser uno de los directores más inteligentes y críticos del litigio Palestina-Israel que puede presentar Medio Oriente. En este caso, estamos ante un tour de force por una serie de viñetas que logran una improbable conjunción estilística de Jacques Tati + *Matrix* + Kiarostami + Kitano. Les juro que no estoy loco: el desafío que logra condensar semejantes vertientes es este director que no le tiene miedo al ridículo y cambia de registros muy placenteramente.

Es imposible definir un hilo argumental para una película que se resiste a clasificaciones, sin embargo, no deja de ser una rareza estimulante con momentos que son de una deslumbrante belleza (les recomiendo particularmente poner atención al uso disonante que hace Suleiman de sus planos en el montaje y de la originalidad plástica del plano general, que desmiente aquello del plano de establecimiento para convertirse aquí en algo más inaprensible).

Los "extras" son apenas unos fotogramas de la película, la sinopsis, una breve biografía del director y un trailer para países francoparlantes. En síntesis, lo que se dice una edición de oro. Ya saben qué es lo que vale. **FK**

Intriga internacional North by Northwest

Estados Unidos, 1959, 136', dirigida por Alfred Hitchcock. (AVH)

En mi vida cinéfila todavía no logro ver algunas de las películas de Hitchcock en cine, aunque estoy atento a cada ciclo retrospectivo que se da. *Intriga internacional*, una de las más cinematográficas de las películas de Hitch ("un resumen de su obra americana", según Truffaut), es una de las que nunca pude ver como corresponde. Los que recuerden los tiempos de la hegemonía del VHS, en su irresponsable versión argentina, sabrán que las copias en ese formato de películas clásicas rara vez hacían justicia al original (ni pensar en un widescreen). Ahora, el DVD de algunas películas difíciles de ver en fílmico de Hitchcock, acerca un poco más a la realidad de la imagen cinematográfica. Un poco, nada más. De todas maneras, ahora se pueden ver los planos en toda su dimensión para corroborar aquello que dijo Hitchcock sobre esta película: "En este caso no se trata de manipular el tiempo, sino el espacio. La duración de los planos está destinada a señalar las distancias que debe recorrer Cary Grant para cubrirse y, sobre todo, para demostrar que no puede hacerlo". Más que revisar los extras, la visión de *Intriga internacional* debe hacerse en sincronía con la lectura de esa hoja de ruta llamada *El cine según Hitchcock*, la entrevista pormenorizada de Truffaut. Ahí, el director inglés relata una idea que se le ocurrió en Detroit pero que no pudo filmar: una de las mejores escenas eliminadas de la historia del cine. **DT**

J

JFK

Estados Unidos, 1992, 206', dirigida por Oliver Stone. (AVH)

Abigarradas, barrocas, excesivas, las películas de Oliver Stone son ideales para ser vistas en DVD, para poseerlas, detenerlas y revisarlas una y otra vez; más que las obras maestras –que no son–, más que las buenas pelí-

culas –que quizá sean–, más que las películas prestigiosas –que nunca serán– las *Stone movies* son objetos audiovisuales extremos, pasibles de ser consumidos como una droga adictiva. *JFK*, con su enjambre de personajes, conspiraciones y situaciones, es un ejemplo perfecto, pero también podrían haberlo sido *Un domingo cualquiera* (el *non plus ultra* de las películas deportivas) o *Nixon* (en los hechos, una continuación de la película que aquí recomendamos). Debe haber pocas historias tan fascinantes como la del apuesto presidente católico asesinado en el pináculo de su carrera quizá por un loco solitario o quizá por el "complejo militar-industrial". La edición especial en DVD habla de un "corte del director", pero descubrir entre el millón de planos que componen la película cuáles estaban en la versión anterior y cuáles no, es una empresa tan dificultosa como la de descubrir si Oswald fue un asesino aislado o si era parte de una conspiración. No hay extras acá pero después de casi tres horas y media de *JFK*, quién necesita más. **GN**

K

King Kong

Estados Unidos, 1933, 104', dirigida por Merian C. Cooper y Ernest V. Shoedsack. (AVH)

A todo lo que se dijo sobre *King Kong*, desde los surrealistas a los historiadores actuales, esta edición especial de dos DVD suma imágenes que muestran con elocuencia una tesis bastante particular: la historia fantástica del mono gigante, que no tenía antecedentes literarios, tenía en realidad antecedentes biográficos. Como desarrollan sofisticadamente los dos extensos documentales (*La producción 601 de RKO* y *I'm King Kong*), esta película es una muestra gratis de las aventuras reales de Cooper y Shoedsack, personajes que exploraron las situaciones más extremas y desafiaron con valentía guerras, expediciones exóticas y hasta alguna película que los llevó a registrar las más primitivas formas de vida (ver

nota sobre *Chang* en la cobertura Bafici de EA). Uno de los documentales está codirigido por el especialista Kevin Brownlow, narrado por Alec Baldwin, y reconstruye nítidamente la inverosímil biografía de Cooper; el otro documental se encarga de la producción de la película e incluye testimonios de John Landis y Peter Jackson, entre otros. Otro de los extras da la posibilidad de ver las escenas de prueba de *Creation*, un proyecto inconcluso de Willis O'Brien, el animador encargado de los efectos especiales de *King Kong*. *Creation* es el antecedente de las secuencias de enfrentamiento entre dinosaurios y el mono tremendo, y está comentada por Ray Harryhausen, el discípulo de O'Brien. **DT**

L

La lista de Schindler Schindler's List

Estados Unidos, 1993, 210', dirigida por Stephen Spielberg. (AVH)

Si usted es uno de aquellos espectadores que lloró desconsoladamente en el cine en el momento en que aparecen los actores acompañados por los verdaderos sobrevivientes de Schindler para poner una piedra como ofrenda en la tumba de su salvador (lo escribo y se me humedecen los ojos), la edición de la película de Spielberg en DVD ofrece más oportunidades de conocerlos. Un muy buen documental de hora y media muestra a los "judíos de Schindler" contando una a una sus historias personales. Otro documental, más corto y de aspecto institucional, muestra las actividades de la Shoah Visual Foundation. Más allá de estos bienvenidos bonus, el DVD de la polémica película permite apreciar perfectamente el formato scope y el glorioso blanco y negro del fotógrafo Janusz Kaminski (salvo las velas y el tapadito rojo, claro). *La lista de Schindler* es una película fundamental de los 90, desde su minuciosa reconstrucción y el ominoso clima de pesadilla, pasando por todas las escenas megalacrimógenas

hasta llegar al lamentable deslíz: la escena de las duchas y su suspenso abyecto. Con todos los problemas, no deja de ser una película interesante y otra perfecta máquina narrativa, seguramente la película mainstream sobre el Holocausto. ¿O alguien se atrevería hoy a volver a ver *La vida es bella*? GN

La noche de la iguana The Night of the Iguana

Estados Unidos, 1964, 116', dirigida por John Huston. (AVH)
Tennessee Williams y el cine, todo un tema para pensar y reflexionar. *Un tranvía llamado deseo*, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, *Baby Doll*, *De repente en el verano* y varias obras más adaptadas al cine entre los 50 y 60, años en que el realismo literario invade Hollywood y apura el desenlace del clasicismo y la política genérica. A Huston no se lo nota muy cómodo dentro de la catarsis irónica de Williams, salvo por el paisaje mexicano cercano a Puerto Vallarta, donde se rodó el film, un hábitat al que el cineasta volvería con la crepuscular y etílica *Bajo el volcán*, sobre el texto de Lowry. En *La noche de la iguana*, casi un monumento al texto subrayado a cargo de su importante elenco (Burton, Gardner, Deborah Kerr y Sue Lyon), las situaciones y estados de ánimo de los personajes se explican en exceso. Mientras tanto, Gabriel Figueroa (un gran iluminador que también trabajaba desde el exceso) transforma el caluroso paisaje mexicano en una galería fotográfica recorrible digna de una exposición para un espectador que ama las "bellas artes". Algún instante de Ava, dando la impresión de que se divirtió con su personaje, se erige entre lo mejor de este manual de no-perdedores de Huston. La edición viene con dos extras de media hora, por momentos, más interesantes que la película. GJC

La otra cara del amor Chasing Amy

Estados Unidos, 1997, 113', dirigida por Kevin Smith. (Gativideo)
Esta es la mejor película de la filmografía de Kevin Smith a la fecha (seguida por *Dogma* y

Clerks). Incluso Affleck, despuntando cierta fama (y antes del monstruo *Bennifer*), todavía podía entregar un buen desempeño. En *Chasing Amy* el conflicto pasa por la carga del pasado: un dibujante de cómics conservador descubre el amor en una lesbiana cuyos antecedentes sexuales superan su paranoia machista, multiplicada por el chisme. Sobrevuela, sí, una culpa moralista que no deja dormir al protagonista. Por suerte el director evita condenar a cualquiera de sus personajes (de esos que uno reconoce porque parece que se comieron un guionista: siempre la frase precisa, justa y el one-liner al pie) y entrega una película que, si bien tiene momentos con altibajos, termina con un muy logrado gusto amargo, una melancolía sincera que el director jamás volvería a conseguir. La edición local en DVD se destaca especialmente por el segmento de escenas extras que no figuraron en la edición final. Recomendando dos: "Una edad más tolerante" y "El hombre correcto", que tranquilamente pudieron haber formado parte del grueso de la película. Luego tres escenas intrascendentes y, por último, dos que fueron sintetizadas pero no suprimidas por completo (la de la estación de trenes y las revistas porno, y la del chiste sobre las lesbianas y Santa Claus). Smith jamás volvería a este nivel. Pero ya es otra historia. FK

La pasión manda They Drive by Night

Estados Unidos, 1940, 93', dirigida por Raoul Walsh. (AVH)
Si hay un director al que se puede calificar sin tapujos como paradigma del cine de acción y aventuras, sin ninguna duda, ese es Raoul Walsh. Exponente del clasicismo americano en estado puro, ese en el que los personajes se expresan esencialmente a través de sus acciones, rodó en su brillante período en la Warner Bros. (1939-1952) a un promedio de entre cuatro a cinco películas por año, sin que haya entre ellas títulos descartables. Esta historia de dos hermanos camioneros (Humphrey Bogart y George Raft) que se ven



impensadamente envueltos en un caso de asesinato, cuenta con todos los ingredientes que caracterizan al cine del director. Exponente del llamado "realismo social" que la distribuidora cultivaba en esos años, el film, en el que Raft cumple uno de sus mejores trabajos, no sólo le sirvió también para lanzar al estrellato a Bogart (lo alcanzaría definitivamente el año siguiente con *Alta Sierra*, del mismo director), sino que también le significó un jugoso contrato a Ida Lupino, quien tiene una escena de "bravura" en un juicio. Una película que, como casi todas las de Walsh, es de visión placentera para cualquier cinéfilo, lanzada dentro de una caja dedicada a Humphrey Bogart, en una buena edición y que cuenta con el trailer del film, un corto de la WB de la época y un breve documental en el que se narran aspectos destacados del film y de los actores que la interpretan. JG

La pícara puritana The Awful Truth

Estados Unidos, 1938, 98', dirigida por Leo McCarey. (LK-Tel)
Por alguna de esas razones recónditas de la historia de la crítica, Leo McCarey no está en ningún panteón por ser, como es, el autor de varios hallazgos tan útiles para la humanidad como la rueda o la penicilina; a saber: la invención de *El Gordo y el Flaco*, la realización de la mejor película de los hermanos Marx (*Sopa de ganso*) y el hecho de convertir a Cary Grant en comediante. Efectivamente, *La pícara puritana* es la primera comedia del gran actor inglés, algo que resulta sorprendente viendo aquí su dominio absoluto de los tiempos de diálogo y su acrobática facilidad, sin perder la elegancia, para la comedia física (increíblemente, no estaba convencido de lo que hacía y estuvo intolerable durante todo el rodaje). Además de este aporte histórico, la película tiene uno de los mejores comienzos de la historia, un duelo entre Grant e Irene Dunne en el cual el sexo extramarital flota tácito en cada diálogo. En todos los casos las acciones, veloces, se superponen unas a otras, siempre con

esa idea del amor como complicidad en contraposición a la idea romántica de la relación. Cary Grant e Irene Dunne, sus personajes, se podrán engañar a mansalva (mostrado con los subterfugios que el Código Hays permitía) pero el entendimiento entre ellos dos no tiene quien le haga sombra. El DVD muestra acá una de sus facetas más nobles: la recuperación en excelente estado de un momento casi milagroso de la producción cinematográfica. **GN**

La profecía

The Omen

Estados Unidos, 1976, 111', dirigida por Richard Donner. (Gativideo) Desde hace algunas semanas, en las bateas –en coincidencia con el estreno en salas de su remake– la versión local de *La profecía* no es copia fiel de la edición especial de dos discos recientemente editada en Estados Unidos, sino un relanzamiento de la “Edición 25 aniversario”, de inferior calidad de imagen y menor diversidad de extras (un par de documentales y comentario de audio del director Richard Donner). Así y todo, para los amantes de la historia de Damien –y del terror diabólico en general–, el sello Gativideo decidió además lanzar la trilogía original en formato de box set, siempre más económico a la hora de la compra. Así, más allá de las peripecias de Gregory Peck y Lee Remick en la primera entrega, es posible ver en continuado la saga del Anticristo. ¿Y quién mejor que Sam Neill para interpretar a Damien adulto? **DB**

Laberinto

Labyrinth

Estados Unidos/Reino Unido, 1986, 101', dirigida por Jim Henson. (LK-Tel) Quizá para explicar el encantamiento o la desilusión que produce la edición local de *Laberinto* se deba recurrir a un elemento completamente ajeno al film o al material extra que existe en el DVD. El elemento en cuestión es la estatua erigida en honor del fallecido Jim Henson, director de *Laberinto*, *El cristal encantado* y creador de los Muppets. El monumento consiste en un banco de plaza

en el cual Henson, de cuerpo y bronce entero, mira a los ojos a su querida rana René, de pana y bronce entera. En ese pequeño y eterno instante queda establecido el credo que da vida a las cientos de marionetas dirigidas por Henson y compañía: la idea de hacer del mundo un lugar un poquitín más feliz. El principal extra de la edición local de *Laberinto* es el documental *Inside the Labyrinth*, hecho en el mismo año del estreno de la película y con destino televisivo. Mediante imágenes de la filmación o declaraciones de los realizadores, el documental da cuenta de los esfuerzos técnicos y de la pasión volcados por Henson, sus ayudantes y el productor George Lucas en la realización de la película. El resto de los extras son unas pocas, en cantidad y contenido, galerías de imágenes que van desde los diseños del ilustrador Brian Froud hasta los storyboards. Al contrario del monumento descrito, los extras decepcionan al no intentar jamás revisión alguna del universo de Henson, al no poder dar cuenta de la potencia visual y narrativa que existía en el director y marionetista. Una energía capaz de dar vida a un laberinto de arquitectura a la Lewis Carroll superpuesto de peluches radiactivos. Un lugar donde sólo David Bowie puede ser el rey. **JMD**

Lagaan

India, 2001, 224', dirigida por Ashutosh Gowariker. (LK-Tel) Ni siquiera la nominación al Oscar a mejor película extranjera fue suficiente para que algún distribuidor local probara suerte con este musical divertidísimo, pergeñado y protagonizado por el actor y productor Aamir Khan, una de las mayores estrellas del hiperprolífica industria bollywoodense. Así fue que entre nosotros fue a parar, con sus casi cuatro horas de duración, su gama de colores infinita y sus impresionantes coreografías, directo a video, donde –ni siquiera en el DVD, que al menos mantiene su formato– esta película jamás podría desplegar toda su potencialidad de cine-espectáculo. Queda su innegable encanto de folletín, con la pequeña aldea india,

sometida al poder del Imperio Británico victoriano pero que, como el pueblo de Ásterix bajo los romanos, todavía resiste. El argumento es sencillo y ni siquiera es lo que más importa en su primera mitad, que es la que concentra los mejores números musicales y la presentación del conflicto romántico: arrinconado por la pretensión de las autoridades inglesas de cobrar su diezmo aunque las cosechas de sus pobladores vengán de pasar una larga sequía, el impetuoso Buvhan (Khan) le acepta al villanesco capitán Blackthorne su desafío a un “doble o nada” que deberá dirimirse en un muy *british* campeonato de críquet. Lo que da pie a una última hora y media, casi una película entera, animada por el más emocionante de los espíritus deportivos. Como extras, unas escenas adicionales, que no agregarán nada pero tampoco están mal para una película que deja a cualquiera pidiendo más. **MK**

Los elegidos de la gloria

The Right Stuff

Estados Unidos, 1983, 194', dirigida por Philip Kaufman. (AVH) Película maldita y maravillosa, deudora del mito épico de la conquista de nuevas fronteras y los pioneros, núcleo unificador del imaginario norteamericano construido alrededor del idealismo pragmático y del sentido de destino histórico tan característico de las superpotencias. Esto la hace una película muy norteamericana, relacionada en ese sentido epopéyico (y no sólo en ese) con la mística del cine de John Ford. Del conjunto de todo lo que se presenta en los dos DVD que forman esta edición, lo que se remarca es la gesta del esfuerzo personal, el héroe individual, el conjunto de héroes individuales que hacen pensar que todo es posible. La película, basada en un libro de Tom Wolfe, trata sobre la historia de los astronautas del primer programa espacial norteamericano, de sus historias previas, de sus deudas con los heroicos pilotos de la Segunda Guerra (héroes individuales si los hay), de los entrenamientos, y del miedo y el sentido histórico de la carrera por la conquista

del espacio –y sobre cómo sus resultados operaban sobre la psicología de los pueblos– que Estados Unidos tenía con la URSS. Pero tanto la historia como los extras se conducen desde un protagonismo coral hacia el refulgir de la estrella de John Glenn, uno de los pioneros seleccionados, posteriormente senador y precandidato a presidente demócrata. Esta visión se facilita a partir de la presencia del documental *John Glenn: héroe americano*. Los extras de la edición son cuantiosos, variados y desparejos, pero ninguno está de más. Además de los comentarios consabidos, se destacan la presencia de los actores, veinte años después, y de los astronautas, que ratifican sus historias y engruesan el anecdotario propio de las gestas, tanto de la conquista del espacio como de la realización de una película ambiciosa y enorme. **AC**

Los exploradores

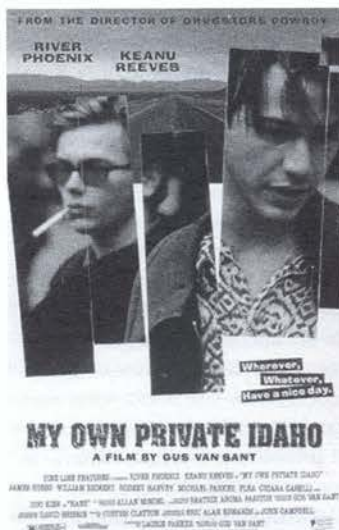
Explorers

Estados Unidos, 1986, 107', dirigida por Joe Dante. (AVH) Obviedad: *Los exploradores* es LA película *spielberguiana* de Joe Dante. Pero contrario a cualquier moda o marca de época (*E.T.* estaba ahí a la vuelta), Dante desarrolla un relato emparchado, imperfecto, oscuro, empalagoso, sobre tres chicos que descubren azarosamente un campo magnético que les permite transportarse a modo de nave espacial. Con esa premisa, Dante hace una película melancólica singular. Para eso utiliza la cultura popular tratando de hacer del mundo un lugar más habitable, y eso hace la diferencia. Por eso la película no se centra nunca en los pormenores del descubrimiento científico. Todo queda en manos del sueño, de la inspiración, de la velocidad de la fantasía. Y entonces se convierte en “una de aventuras” al estilo del director: importa menos el cómo se hace que el cuándo empezamos. De ahí que el viaje al espacio exterior no es sino el viaje al mundo alucinado de copos de azúcar de la infancia de Dante y su tevé-cinefilia. El vuelo final es uno de los posicionamientos éticos más hones-

tos y hermosos que puede sostener un cineasta contra el realismo: es la despedida prolongada, el lugar del juego de donde nunca se debió haber huido pero que, junto a la nave, ha comenzado a desaparecer. Lamentablemente la edición local no es muy esmerada y entrega apenas dos escenas no muy relevantes quitadas en su momento. Nuevamente, el fuerte es la película y el encantamiento prevalece igual. **FK**

Los fantasmas de Marte John Carpenter's Ghosts of Mars

Estados Unidos, 2001. 98', dirigida por John Carpenter. (LK-Tel)
Greatest hits carpenteriano: hawksiano, claustrofóbico y clásico como pocos actualmente. A la manera del *Hawks de Río Bravo*, *El Dorado* y *Río Lobo*, Juan el carpintero desarrolla variaciones sobre el tema del encierro, de los grupos en resistencia, de la paranoia. Pero mientras que en *Ataque al precinto 13*, *Fuga de NY*, *El enigma de otro mundo* o *Príncipe de las tinieblas*, por mencionar algunas, el relato era clásico y lineal, en *FDM* nuestro hombre le adita una estructura sutil de flashbacks dentro de flashbacks haciendo de su heroína (una ajustada Natasha Henstridge) una revitalizada Sheherezade. Esa diferencia hace del relato una multiplicación paranoica que, sin grandes despliegues técnicos (Carpenter filma bien y barato sin perder un ápice de efectividad dramática y narrativa), se vale del registro del video para perturbar los puntos de vista, logrando que cada relato, cada flashback se convierta en una bifurcación, una potencial amenaza. Los extras de la edición en DVD son irregulares: la presencia que ocupa el backstage centrado en los efectos especiales es excesiva (aunque el segmento del storyboard comparado levanta varios puntos). Una curiosidad: el segmento de la composición de la música con la banda Antrax parece sacado de *Esto es Spinal Tap*. Finalmente, los comentarios amenos y ascéticos del director y la protagonista. Perfil bajo e hidalguía, una marca innegociable en JC. **FK**



Los Goonies The Goonies

Estados Unidos, 1985. 114', dirigida por Richard Donner. (AVH)
"Lo que es bueno para vos, es bueno para mí", canta Cyndi Lauper, en el punto máximo de su parábola de popularidad, desde "The Goonies 'r' Good Enough", la canción que acompaña al film y el video que aparece en su correspondiente –y necesaria– edición en DVD. Ese video es tan pero tan bueno que debería justificar por sí solo la existencia del concepto de "extra": doce minutos –imagínenlo, hoy, en MTV– de felicidad pura, un collage tornasolado que mezcla a la estrella de Lauper, esencia misma de la ochentosidad, con los pintorescos exploradores del subsuelo de Oregon, algunos luchadores profesionales de catch y hasta un cameo de Spielberg. Quien, recordemos, por esa época cimentaba algunas de las más sólidas carreras de artesanos hollywoodenses: además de este film, entre 1984 y 1985 produjo *Volver al futuro* para Robert Zemeckis y *Gremlins* para Joe Dante. Buenos años para ser niño, definitivamente. Otros baluartes del DVD son el simpatísimo comentario en audio del director y seis de los siete ex Goonies –en determinado momento, Astin, presumiblemente en plena etapa *El señor de los anillos*, abandona su puesto y deja un muñeco de Samsagaz en su lugar–, el making of original y alguna que otra curiosidad entre las escenas eliminadas, como el ataque del pulpo que, borrado y todo –y para gran intriga personal durante casi 20 años–, era recordado por uno de los personajes al final de la película. **AM**

Los imperdonables Unforgiven

Estados Unidos, 1992. 130', dirigida por Clint Eastwood. (AVH)
¿Cómo ver una y otra vez las mismas imágenes de las mismas películas, escuchando en off discursos no demasiado diferentes unos de otros? Alquílese esta flamante edición de AVH, que cuenta con un making of de la película, un documental sobre ella, otro documental sobre la vida y obra de Clint Eastwood,

y un programa televisivo que versa sobre la misma obra y se le parece bastante. Claro que aquella diversidad ausente, que por cierto resulta más aburrida que interesante, no hace del paquete de dos discos algo despreciable: sigue estando el recio de William Munny y su memorable western-noir; y están Eastwood, Freeman y Hackman en widescreen, claro. Y los dos últimos serán gigantes actores pero, entrevistados, no resultan ser demasiado agudos en tanto críticos de su propia película, machacando ambos con el simplísimo (y sesgado) planteo de La Bandera de la No-Violencia e ignorando con ese mismo gesto la esencia noir de la violencia de *Unforgiven*.

Pero no todos lo entrevistados dicen lo mismo: el que sí sabe hacer notar esa impronta noir es el guionista David Webb Peoples: más que de dar lecciones desde la juiciosa autoridad del autor, se trata de dar lugar a la ubicuidad y contundencia de lo violento, a la ambigüedad indescifrable de buenos y malos. Esto, pese a que la traducción del título al castellano es cómplice de esa definición rígida, unívoca y verdadera (platónica) del violento: los imperdonables, quienes nunca serán (ni podrán ser) perdonados, no son iguales que los imperdonados (*unforgiven*), quienes –solamente– no han sido perdonados en una circunstancia precisa y dado un contexto humano particular. "Merecer no tiene nada que ver con todo esto", escupe William Munny tras su carnicería final. **TB**

Lo que el viento se llevó Gone With the Wind

Estados Unidos, 1939. 238', dirigida por Victor Fleming. (AVH)
Un festín de lujo: eso es la edición de cuatro discos del melodrama hollywoodense por excelencia. Más allá de que el film en cuestión ofrece una buena primera parte para caer estrepitosamente en el último tramo, *Lo que el viento se llevó* es una leyenda conservada en celuloide. Y hablando de conservaciones, la versión digital del film de David Selznick (dejemos aquí la teoría de autor a un

lado) es un hermoso ejemplo de restauración filmica. La Warner volvió a los tres negativos originales del sistema Technicolor, realineando y sincronizando los colores, y el resultado es de una belleza visual apabullante. El procedimiento en cuestión no resulta económicamente accesible, por lo que han sido pocos los títulos agraciados con el mismo (en nuestro país, se consigue solamente otro ejemplo de este proceso: *La rueda de la fortuna*, el musical de Minnelli de los años 40). Si los dos primeros discos están ocupados por la película, los restantes están plagados de material adicional, tan extenso como variado. *La realización de una leyenda* es un documental de dos horas realizado en 1989 que detalla con precisión cada detalle de la producción, una suerte de "todo lo que usted siempre quiso saber sobre" el film. Además cada intérprete del elenco, tanto protagonistas como secundarios, es homenajeado en breves "featurettes". De especial interés para fanáticos de la técnica, *Restaurando una leyenda* aclara aspectos del proceso anteriormente citado, y varios menús acercan trailers, prólogos internacionales, memorabilia miscelánea y una sorpresa: un cortometraje dirigido por Fred Zinnemann, *The Old South*, diseñado para su exhibición antes de la proyección de *Lo que el viento...* en países donde la historia del Sur norteamericano era considerada desconocida. El librito ilustrado que acompaña los discos es una reproducción del programa de mano del estreno original. **DB**

M

Mi mundo privado

My Own Private Idaho

Estados Unidos. 1991. 102'. dirigida por Gus Van Sant. (Gativideo)
Un aire de época recorre la película. Aire en el que quedó un poco atrapada y que la hizo envejecer no del todo bien. Dos años anterior, *Drugstore Cowboy* hoy parece menos fechada, aunque a su vez *Mi mundo privado* lo está menos de lo que va quedar *Elephant* a 15 años de

estrenada. El fin de la era Reagan-Bush Sr. Los ricos demasiado ricos, lejanos y conservadores, y la desconexión con la realidad que sentía toda persona interesada en algo que no fuera hacer mucha guita ya. El fin del look de los 80 y sus peinados con spray, sacos chillones con hombreras y tubos fluorescentes; esa estetización brutal de la cual la cámara de Van Sant refleja sus últimos retazos. Podría ser tanto la última película de los 80 como la primera de los 90.

Como las películas de Almodóvar de la movida madrileña o la trilogía nacional de Berlanga, *Mi mundo privado* es también un documental etnográfico; en este caso, sobre la deriva de jóvenes y marginales gays. River Phoenix se desvanece entre fellatios de viejos y negociaciones por cobrarles 10 dólares más, grupos fugaces de taxiboyos y rutas nubadas de Idaho. Es una vida leve, de cortos contactos esporádicos con el exterior. Un viaje que no tiene una ruta, sólo fluye entre el sueño y la vigilia. El arte de la confusión y rejunte de cosas disímiles; entre ellas, el retrato social y también la digresión shakespeareana.

MANUEL TRANCÓN

Mujer fatal

Femme fatale

Francia. 2002. 114'. dirigida por Brian De Palma. (Transeuropa)
Sí, ya lo saben: De Palma *in extremis* (sólo comparable quizá a sus obsesiones autoreferenciales de *Demente*) logra una película irregular al mismo tiempo que divertidísima en aquello que Coldridge definía como el *suspension of disbelief* (suspensión de la incredulidad). Pura espuma, cuentos dentro de cuentos, mujeres dentro de mujeres y arquetipos vacíos de un género con íconos que ya no son más que fantasmas (y si no miren ese comienzo con ese summum del cine negro clásico que es *Pacto de sangre*). El señor de las miradas y mirones escribe por enésima vez la idea de *Blow out* pero con un intenso tono paródico, algo que nos convence para que no nos tomemos este panqueque con dulce de leche cinematográfico muy en

serio. Puede no ser el mejor De Palma, pero hostia que se disfruta. La edición local de Transeuropa, pese a respetar el widescreen, cuenta con los peores extras vistos y un backstage desgraciado que duplica las entrevistas incluidas en otra parte del menú. Decepciona ampliamente la entrevista vacua al director, que, igual que los actores, evidencian un apuro desagradable para terminar con las preguntas en cuestión. Por otra parte, la presentación en pantalla del único disco es de una pereza notable. La calidad de imagen puede ser buena pero el estándar de las ediciones locales parece nivelar para abajo, por lo que el plato fuerte es la película en sí, y no pidan más que eso. **FK**

N

Nadar solo

Argentina. 2003. 102'. dirigida por Ezequiel Acuña. (AVH)
Si tomamos en cuenta el estándar de calidad de las ediciones de películas argentinas en DVD, podemos decir que estamos frente a una de las mejores. Pero esto no quiere decir que sea una gran edición en términos generales. La imagen, si bien es bastante nítida, tiene varios problemas provenientes del filmico; se nota que no hubo un mínimo proceso de restauración, ya que todo el tiempo hay marcas y puntos blancos en la imagen. No es un problema demasiado grave -la imagen es infinitamente superior a la de, por ejemplo, el DVD de *La Ciénaga*, que encima ni siquiera respetaba su formato original-, pero sirve como ejemplo para pensar en la poca atención que se le presta al cine nacional en este formato. Por otro lado, el sonido estéreo es muy bueno; los problemas de audio que podían percibirse en algunas salas donde fue proyectada la película están aquí completamente ausentes, y los diálogos se entienden todos muy bien. Pero aquí, al contrario de la mayoría de las películas nacionales en DVD, hay muy buen material extra. En realidad, más bien es escaso pero de

gran calidad, empezando por el excelente corto de Acuña, *Rocío*, donde ya se nota el tono melancólico que tendrían más adelante sus largometrajes, y más que nada, el gran talento de Acuña como narrador y dialoguista. El material extra se completa con el trailer de la película y tres canciones del grupo Jaime Sin Tierra, que tiene una gran relevancia en la película. **JPM**

O

Ocho años después

Argentina. 2005. 78'. dirigida por Raúl Perrone. (SBP)
De la factoría Perrone, abierta todo el año y ubicada a sólo 20 kilómetros de la Capital Federal, salió esta secuela de *Graciadió* (1997), pieza integral de la trilogía-Ituzaingó con *Labios de Churrasco* y *5 pal peso*. Lo cierto es que quienes se reencontraron y entregaron a este experimento efervescente no fueron los personajes de la predecesora sino sus intérpretes, Gustavo Prone y Violeta Naón. La edición de SBP cuenta con un trailer, novedosa mirada "desde afuera" a las películas del Perro, con felices ralents y efectos de sonido. También un making of que muestra a un equipo en plena realización en medio de un trabajo calculado, aunque carente de ensayos, de retomas, de planes de rodaje. Filmación de una película "urgente" pero no "apurada", con los riesgos y defectos asumidos en el intento de captar una realidad intensa, resbaladiza y furtiva. La imagen es de calidad y permite disfrutar de uno de los más bellos atardeceres de verano (incluso mejora un poco a los atardeceres verdaderos). Decía Perrone, en una de las cláusulas de su decálogo del realizador, algo así como "cagarse en el formato, si lo que tenés para decir no resiste el VHS, tampoco va a resistir el Beta, el super8, los 16mm o 35mm". No estaba extendido el uso del DVD cuando Perrone escribió su decálogo. Lo cierto es que más allá del formato, *Ocho años después*

aparece otra vez como un experimento resistente.

LILIAN LAURA IVACHOW

Operación Dragón Enter the Dragon

Hong Kong/Estados Unidos, 1973. 104', dirigida por Robert Clouse. (AVH)

La primera película de artes marciales producida por Hollywood tiene una edición en DVD que, en varios aspectos, está a la altura de su mítica resonancia. *Operación Dragón* no es exactamente la más profunda ni prolija de las películas. Pero su encanto setentista (con su correspondiente profusión de zooms) más la presencia incandescente del gran Bruce Lee la convierten en una obra perdurable, que justifica su estatus de *cult movie*. El argumento es mínimo y deshilachado: Lee es enviado por los monjes shaolines a una competencia organizada por un archivillano para no se sabe muy bien qué.

Entre el torneo y las escapadas nocturnas, Lee despliega su carisma y su excepcional destreza física –equivalente a las que mostraba Ali en el mundo del boxeo–, en infinidad de peleas, algunas filmadas con una gracia y sofisticación notables, como la de los espejos múltiples que remeda a Orson Welles. Completan el elenco un torpe y simpático John Saxon, y Jim Kelly, un campeón de karate que sencillamente no podía actuar (también hay una pequeñísima intervención de un joven Jackie Chan). El DVD respeta escrupulosamente el formato widescreen y ofrece una imagen límpida y precisa. Los extras –sin subtítular– permiten ver al legendario karateca conversando sobre su arte y en películas familiares: el aura que lo rodea es evidente, importan menos sus palabras que su presencia de bacán.

Murió sorpresivamente al poco tiempo de un edema cerebral, antes del estreno de *Operación Dragón*. Esta, su única película de gran producción, demuestra que hubiera sido una estrella enorme. **GN**

P

Pequeños guerreros Small Soldiers

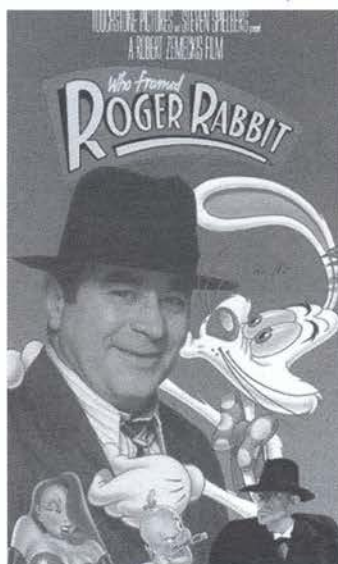
Estados Unidos, 1998, 109', dirigida por Joe Dante. (AVH)

Joe Dante dijo en alguna entrevista que no iba a haber una *Gremlins 3*, que esa película ya la había hecho con *Pequeños guerreros*. Y es cierto, un espíritu muy parecido al de su fábula antinavideña de pequeño pueblo, infierno grande y *monstruos* verdes de los 80 animaba a su apenas menos ochentosa aventura protagonizada por belicosos juguetes hi-tech. Sin embargo, y después de haber visto *Homecoming*, la película de soldaditos norteamericanos que regresan de entre los muertos en Irak, que Dante filmó para la serie televisiva *Masters of Horror*, con el pulso de sus mejores películas de aquella década pero en sintonía con el estado actual de las cosas en su país, se puede decir que *Pequeños guerreros* integra en realidad otra zona de la filmografía del director: una triada afiladísima y profundamente antibelicista completada por (la también televisiva) *La segunda guerra civil*. Su principal villano es el dueño de una megacorporación que se dedica a multiplicar sus millones fabricando armas como si fueran juguetes (y viceversa, claro). Es decir, un artefacto más que apto para revisiones, estrenado en plena era Clinton, pero con el que Dante, al hacerlo de los mismos materiales (un poco más digitales) de sus mejores películas realizadas en plena era Reagan, presagió, acaso sin buscarlo, o de puro pesimismo, el retorno del republicanismo más salvaje al poder. Sin extras que ameriten mayores comentarios, lo que sigue valiendo, y mucho, es la película en sí. **MK**

Psicosis Psycho

Estados Unidos, 1960, 109', dirigida por Alfred Hitchcock. (AVH)

Si alguna oportunidad esperábamos para hablar nuevamente de *Psicosis*, ese momento ha llegado. Una edición en DVD que viene a justificar –y a darle cier-



ta actualidad– a la obsesión maníaca de recrear una y otra vez la historia de Norman Bates y su querida madre. ¿Y qué mejor que este formato para albergar a una leyenda del cine con tanta leyenda a cuestas? Detalles pormenorizados de la filmación, biografías y el simpático trailer con tour del mismo Hitchcock por las escenas del crimen forman parte de los extras de esta edición que hace presente una vez más el torpe encanto del personaje de Anthony Perkins, su ambiguo caminar y su extraña sonrisa. “Creo que todos tenemos nuestra trampa privada”, le dice con un leve tartamudeo a una Janet Leigh preocupada pero optimista al sentirse pronto fuera de la suya. “Estamos atrapados en ellas y ninguno de nosotros puede liberarse. Arañamos y rascamos... pero sólo contra el aire, sólo contra nosotros mismos”. En vano entenderá o desatenderá ella el sentido de estas palabras. Su ojo húmedo y quieto nos invita a pensar que lo ha comprendido cuando ya es tarde para parpadeos. La lluvia encefaleadora y los momentos más intensos de la música de Bernard Herrmann que la han conducido hasta allí son inolvidables. Y nos sugieren que hoy, igual que aquel motel perdido a un costado de la ruta, *Psicosis* vuelve a ser la parada obligada. Palabra de Bates. **MO**

Q

¿Quién engañó a Roger Rabbit?

Who Framed Roger Rabbit

Estados Unidos, 1988, 108', dirigida por Robert Zemeckis. (Gativideo)

QERR, en esta edición lanzada por Gativideo, se ve y se escucha como nunca. Si bien no es de los mejores transfers que se han hecho, la imagen está muy bien remasterizada y la mezcla de sonido en 5.1 mejora bastante la experiencia. En cuanto a los extras, aquí tenemos un documental simpático, aunque algo escaso en duración (no más de 10 minutos) y que no aporta demasiada información, narrado por quien hacía la voz de Roger, Charles Fleischer. Pero

lo que tiene de interesante este "featurette" es que utiliza varios recursos del dibujo animado que se alejan del cuadradismo de la mayoría de los documentales de ediciones en DVD. Extrañamente, el único extra aquí ausente –y presente en la edición norteamericana de la cual esta es casi una réplica– es el comentario de audio de Zemeckis, Frank Marshall y otros. El mejor extra es una escena borrada, de esas que uno se pregunta por qué diablos la sacaron, de la que no voy a revelar nada, salvo el hecho de que contiene una de las mejores citas a *Psicosis* jamás hechas. También tenemos los tres cortos animados de Roger que se proyectaban en los cines en la época del estreno de la película –siendo el mejor de ellos *Rollercoaster Rabbit*–, los cuales fueron dirigidos por Frank Marshall y Rob Minkoff, una función para que durante la película aparezcan anécdotas de producción en lugar de subtítulos, el trailer para la película y un juego interactivo bastante nabó. JPM

R

Rebelde sin causa

Rebel Without a Cause

Estados Unidos, 1955, 111', dirigida por Nicholas Ray. (AVH)
Gran reflexión no sólo sobre la adolescencia sino también sobre la familia y la amistad, toda filmada con la cámara virtuosa de Ray y protagonizada por una de las leyendas más fugaces y resonantes de Hollywood. Es justo que esta película merezca una edición especial como la presente, con excelente calidad de imagen y sonido, comentarios de Douglas L. Rathberg –autor, según indica el DVD, de un libro sobre la filmación de *Rebelde...*–, quien conoce la película de memoria y tiene una anécdota o dato interesante para contar por plano, sumado a unos cuantos extras para nada desdeñables. Entre estos se encuentran un programa especial hecho para la televisión cuando se cumplieron veinte años de la muerte de Dean más dos documentales

que giran alrededor de la película, uno hecho en 2005 y otro promocional realizado antes del estreno del film (para el costado morbosos que todos llevamos dentro, en este último hay una entrevista a Dean en el que el actor habla ni más ni menos que de los riesgos de chocar cuando se maneja en auto a alta velocidad). La mala noticia es que todos estos extras vienen sin subtítulos en español; sí traen, increíblemente, subtítulos en portugués, chino o coreano, así los que sepan inglés y/o sepan leer fluido alguno de esos idiomas tendrán la oportunidad de valorarlos. HS

Río Bravo

Estados Unidos, 1959, 141', dirigida por Howard Hawks. (AVH)
El bueno, el malo y el borrachón. El borrachón llega sediento al bar, pero no hay ni un mísero dólar en los bolsillos de su saco de pordiosero. El malo lo ve con ganas de tomarse una copita más y le tira una limosna, pero a la escupidera. El borrachón duda, pero decide humillarse disimuladamente y se agacha para sacar la moneda del recipiente. Pero aparece el bueno, que patea la escupidera de entre sus manos y lo mira con reprochación y tristeza. El borrachón se enoja, duerme de un golpe al bueno y, avergonzado, se dispone a enfrentarse a quien lo humilló. Pero el malo y sus secuaces lo agarran y le dan una paliza. Un cuarto hombre se interpone entre ellos y es asesinado a sangre fría. El bueno es Duke Wayne, siempre autoritario y seguro; el malo, no importa; y el borrachón, Dean Martin, a quien el personaje no le costó mucho esfuerzo interpretativo. No se dijo una palabra y los protagonistas, y sus respectivas morales, ya están delineados: Dean Martin es un despojo humano que se hunde en el alcohol para auto compadecerse (y, en el Oeste, autocompasión quiere decir una sola cosa: otra gente muere por su culpa). De allí en más intentará redimir su falta inicial. Wayne, por ayudarlo, deberá enfrentar a los poderosos del pueblo. El malo desprecia la vida ajena.

Todos demostrarán cuánto valen de la misma manera: mediante la acción. La película se llama *Río Bravo* y es al menos tan buena y directa como su principio. El resto es pólvora. MT

Rojo profundo

Profundo rosso

Italia, 1975, 120', dirigida por Dario Argento. (SBP)
Un crimen detrás de una ventana, las muestras de una iconografía infantil perversa y enfermiza, canciones de cuna que crisan los nervios, colores que saturan la pantalla, espacios irreconocibles e inquietantes son sólo algunos de los componentes de la genial *Rojo profundo* de Dario Argento. Perteneciente al género llamado *giallo* (que del italiano se traduce como amarillo, aludiendo al color de las tapas de una colección de novelas policiales populares), la edición en DVD de *Rojo profundo* es impecable si tenemos en cuenta la calidad de la imagen; los extras son sólo avances de películas del género, que le sirven al espectador amante del terror como guía para su posterior visionado. *Rojo profundo*, filmada en 1975, cose la violencia y la muerte con hilvanes flojos, puntadas erráticas que ponen de manifiesto que lo que le interesa a Argento no es la trama, ni el guión, ni las motivaciones de sus personajes, ni siquiera cierta coherencia argumental. Argento fija su mirada desfocalizada en ciertos ejes que a la vez recorren toda su filmografía: la figura de la madre como portadora del mal, el juego de las representaciones que engañan a través de vidrios y espejos, el cuasidetektivismo no profesional movido sólo por la curiosidad y el azar, los espacios extraños que se dejan ver a través de encuadres imposibles y sus más que dinámicos movimientos de cámara. Argento, a partir de su poderoso estilo visual, es uno de los maestros del género y uno de los antecesores más claros del cine de género actual, algo devastado y recurrente. MG

S

Ser y tener

Être et avoir

Francia, 2002, 104', dirigida por Nicolas Philibert. (Transeuropa)
En 2003 fue posible descubrir, por primera vez en nuestros lares, una vastísima parte de la filmografía del documentalista francés Nicolas Philibert. Una de las posibilidades para tal evento fue brindada por la retrospectiva que se le dedicó en la edición del DocBsAs de ese año. La otra fue el estreno comercial en Argentina de *Ser y tener*, el film del realizador con mayor éxito de público en su país natal. En *Ser y tener*, Philibert centra su mirada en la actividad educativa, más específicamente en los procesos desarrollados entre el único maestro de un colegio rural y su, literalmente, docena de alumnos. Al menos en la edición local en DVD, la sabiduría de Philibert está limitada a la visión del film, ya que omite cualquier tipo de extras existentes en otras, como aquel que permite oír las reflexiones de Philibert sobre su film o la que muestra a las blancas palomillas recitando poesía. Aun así, la copia del film es buena y permite, en su claridad, que conozcamos los detalles visuales del mundo de Philibert, alguien capaz de captar el quiebre del corazón adulto, infantil o joven con la misma sinceridad, distancia y fascinación con que registra un nene cayendo de culo. JMD

Shiri

Swiri

Corea del Sur, 1999, 125', dirigida por Je-gyu Kang. (LK-Tel)
Hubo un dato que permitió, hace unos pocos años, reunir películas de latitudes y géneros diferentes en un mismo grupo o seudogénero: las que en sus respectivos países recaudaron tanto o más que *Titanic*. Si bien como medida de cualquier cosa el dato es entre irrelevante y feo, en el grupo aparecieron películas como *El viaje de Chihiro* (Miyazaki, Japón), *Descubriendo el amor*

(Moodysson, Suecia) o esta *Shiri*, surcoreana, dirigida por Je-gyu Kang, las que sí podrían estar indicando una cosa: si sumamos a *Titanic*, entre 1997 y 2000, un montonazo de gente vio buenas películas. Aun siendo la más floja de las cuatro mencionadas (OK: no tienen nada que ver entre sí, se trata simplemente de dejar aclarada la diferencia entre el 9,99 de *Titanic* y el digno 7 de *Shiri*), la surcoreana es un modelo de thriller terso, violento y sentimental, aderezado con toques de humor y trasfondo político (la tensión entre las dos Coreas, de la paranoia a las metáforas cándidas sobre la unificación), en una línea que tiene antecedentes en John Woo o Ringo Lam, y una cierta continuidad en *Asuntos infernales* o *Friend* (la primera hongkonesa, la segunda coreana, ambas editadas en Argentina y ultra recomendables). La edición ya tiene unos años y es muy correcta, incluyendo el making of de rigor, que aquí resulta particularmente interesante. **MP**

South Park, la película

South Park-Bigger Longer and Uncut

Estados Unidos, 1999, 81', dirigida por Trey Parker y Matt Stone. (AVH) Bueno, no sé qué decirles. La edición argentina de esta obra maestra no respeta el formato original de pantalla de 1:1.85, sino que es cuadrada como la tele. Lo que es una desgracia, porque, justamente, uno de los chistes de Stone y Parker era el uso "disneyano" de la pantalla rectangular. En fin. Sin embargo, se ve mucho mejor en DVD que en VHS, sin dudas, e incluye todos los spots televisivos (que son breves y muy graciosos), el trailer original –que imagino que casi nadie vio por acá, claro, no sea cosa de que a alguien se le haya ocurrido estrenar la película, ojo– y un clip mortal en tiempo de heavy metal de la marchita idiota *What would Brian Boitano do?* Lo más importante de esta edición, que tiene una imagen de buena calidad (no, no "excelente", buena nomás), es el sonido. La parodia de la épica bélica –y estúpida– que la película desarrolla se mani-

fiesta con mayor precisión en el uso de la música y los efectos sonoros, que imprescindiblemente deben sonar muy bien. En ese aspecto, la edición cumple –y dignifica– la pobre presentación en VHS. Además, amigos, repetimos: es una obra maestra que se puede poner sin vergüenza entre *El ciudadano* y *El padrino* sin que suene a gesto palermitano/hollywoodense. **LMD'E**

T

Tener y no tener

To Have and Have Not

Estados Unidos, 1944, 100', dirigida por Howard Hawks. (AVH)

Si hay un director norteamericano clásico que consiguió obras maestras en todos los géneros del cine, ese fue Howard Hawks, un autor descubierto en toda su dimensión, como muchos otros de su país, por los críticos de *Cahiers du cinéma*. Cuentan las malas lenguas que este film surgió en una de las frecuentes libaciones etílicas que Hawks compartía con Ernest Hemingway, cuando el director le propuso rodar la que él consideraba su peor novela. El guión de Jules Furthman y William Faulkner modificó sustancialmente la historia –aparte de trasladarla de Cuba a la Martinica francesa– convirtiéndola en una película mucho más cercana a *Casablanca* que al relato original y donde la temática típicamente hawksiana de la responsabilidad individual y social está presente en todo momento. El film, además de contar con un Walter Brennan impagable, es un auténtico documental sobre la relación –basta verlos cómo se miran y flirtean– que dio comienzo en su rodaje entre Humphrey Bogart y Lauren Bacall (en uno de los debuts más explosivos de la historia del cine), y que continuaría hasta la muerte del actor, algo de lo que se habla –junto con otras anécdotas del rodaje– en el documental que viene como extra de la película y que forma parte de otra buena edición que, como *La pasión manda*, integra la caja dedicada a *Bogey* que se editara en nues-



tro país. **JG**

The Rocky Horror Picture Show

Estados Unidos, 1975, 100', dirigida por Jim Sharman. (Gativideo)

Los argentinos sólo tuvimos noticias lejanas del culto a *Rocky Horror Picture Show* que comenzó en Estados Unidos a mediados de la década del 70, luego que la película fracasó en su estreno comercial y fue redistribuida en las funciones de medianoche. Esta edición especial de DVD es una pieza más, tal vez la más clara, para entender ese extraño culto alrededor de una película unánimemente condenada por la crítica en su momento. Un disco completo de los extras más extraños, como no podía ser de otra manera. Documentales sobre el culto con escenas con imágenes de las fiestas dionisiacas dentro de las salas, videoclip didáctico sobre Meat Loaf, errores de montaje cometidos en las primeras exhibiciones de la película, entrevistas con anécdotas increíbles, como cuando el baterista de The Who o Elvis Presley iban a ver la obra de teatro original, paseos musicales por el castillo donde se filmó la película con el guionista, compositor y actor Richard O'Brien (cada vez más horrorosamente parecido al Max Schreck de *Nosferatu*, 1922). Hay que destacar que las entrevistas son particularmente cinéfilas y agudas, donde además de las obvias referencias al cine de terror y ciencia ficción clase B, se discuten las influencias de Godard y Eisenstein. Además, el DVD incluye la secuencia eliminada de la canción final ("Superheroes") y un montón de otras escenas eliminadas que serían intrascendentes para cualquier otra película pero que en el contexto de este film se convierten en un objeto más del fetichismo descontrolado que tiñe todo lo que se está cerca de su perímetro. **DT**

Tiburón

Jaws

Estados Unidos, 1975, 124', dirigida por Steven Spielberg. (AVH)

¿Se puede contar algo más de esta película perfecta aunque relegada detrás de ese mal entendido cúmulo de "películas

importantes" que integran otras obras de Spielberg como *La lista de Schindler*? De las posibles reediciones de películas para atesorar (quizá junto a la edición de *El exorcista*), *Tiburón* –en su edición DVD del 30º aniversario– se lleva todos los premios por ser una edición de lujo como pocas. Minuciosa en detalles nimios pero completa a la hora de comprender la odisea de filiación. Por su parte, las entrevistas a Steven Spielberg son una verdadera lección de cine: cada situación recordada por el director, las escenas quitadas, las escenas que no fueron filmadas y la explicación de las escenas que quedaron, son de una riqueza infrecuente para las ediciones de colección que suelen caer, en buena parte, en la celebración autoindulgente. Repito: un estudiante de cine no debería pasar por alto esta edición. Aquí, además de los mencionados notables pasajes de extras (en donde los storyboards comparados y las escenas quitadas se llevan los premios), tenemos una edición prolija y repleta de curiosidades (una favorita es el momento del minidocumental a Spielberg tirando comida a las gaviotas al grito de "Salami Kosher!"), con una cantidad inagotable de material que alcanza casi los 90 minutos de metraje. Recomendando que se tomen su debido tiempo para deglutir este manjar extenso pero satisfactorio, sin lugar a dudas. **FK**

Toro salvaje **Raging Bull**

Estados Unidos, 1980, 129', dirigida por Martin Scorsese. (Gativideo)
Una de las mejores películas de Scorsese –lo que es decir bastante– y un trabajo consagratorio de De Niro. Se ha escrito mucho ya sobre este film inspirado en la vida del boxeador Jake La Motta –*El Amante* publicó en el 93, dentro de su Colección Directores, un excelente libro sobre el realizador norteamericano que alguna vez debería reeditarse ampliado– y al que *Gatica*, *el Mono*, de Favio, le debe casi todo. Así que vayamos directamente a la edición "deluxe" que se consigue en Argentina, dos discos en los que, curiosamente, no hay testi-

monios de Scorsese y De Niro... El disco 1 incluye el largometraje y el trailer original. En el 2 aparece el documental "The Bronx Bull", con declaraciones de la montajista ganadora del Oscar Thelma Schoonmaker y del propio La Motta, también figura central de un corto en el que exhibe su curiosa faceta de cómico. También incluye una comparación cuadro por cuadro de La Motta y De Niro moviéndose en el ring (aunque se insiste en la semejanza, las escenas de box de la película siempre fueron una versión hiperbólica de las reales), y un fragmento de la transmisión televisiva de la pelea entre La Motta y el francés Laurent Dauthuille, cuyos movimientos fueron copiados de la manera más fiel posible en el film. **AL**

U

Un experto en diversiones **Ferris Bueller's Day Off**

Estados Unidos, 1986, 102', dirigida por John Hughes. (AVH)
Tan sólo ocho películas le bastaron a John Hughes (y unos cuantos guiones importantes) para consolidarse en los 80 como el padre de las comedias fácilmente catalogadas de "estudiantinas". Para quienes esperamos el regreso del director de la mítica *El club de los cinco* (*The Breakfast Club*, 1985), tendremos que contentarnos con el DVD de *Un experto en diversiones* (pobre título en castellano de *Ferris Bueller's Day Off*), cuyo único material adicional son los comentarios del propio Hughes. *Experto...* es la historia de una fantasía que el director expande (salimos ahora del colegio secundario, aunque su sombra esté presente) sin llegar a quebrar el clima de verosimilitud –que de todos modos se cuestiona– y que tiene en la figura de Ferris a una suerte de héroe adolescente que valora la amistad, molesta a su hermana, busca librarse de su némesis y le saca provecho a ser el niño mimado de sus padres. Y si bien ese deseo de explotar la fantasía se canaliza en manejar una Ferrari, cantar "Twist and Shout" en un desfile y burlar la

seriedad de una exposición de pintura, se origina por un impulso identificable: fingir enfermedad para faltar al colegio. Esa es la magia de Hughes, crear un mundo de aparente irre realidad, donde todo se asemeja a un sueño perfecto, pero que no es más que el resultado de un inocente capricho. Y es por esa cercanía, precisamente, que todo el mundo ama a Ferris. **MA**

Un gato sobre el **tejado caliente**

Cat On a Hot Tin Roof

Estados Unidos, 1958, 108', dirigida por Richard Brooks. (AVH)
Alguna vez considerado exponente de un cine maduro y adulto, la adaptación de la famosa obra de Tennessee Williams hoy parece irremediablemente carcomida por el tiempo. Teatral y pontificadora, esta historia acerca de una familia sureña en pleno estado de descomposición quizá pueda apreciarse mejor sobre las tablas. Pero no todas son malas noticias: bien vale la pena acercarse a *Un gato sobre el tejado caliente* (edición de lujo) como curiosidad de época, en un momento en el cual el famoso Código de Producción comenzaba a aflojar sus garras sobre ciertos temas considerados "delicados". Aunque es bien cierto, como afirma el historiador Donald Spoto en los informativos comentarios de audio (en inglés, sin subtítulos), que las insinuaciones sobre la homosexualidad de uno de los personajes en la obra original fue prácticamente eliminada del guión cinematográfico. Y están las actuaciones de Elizabeth Taylor, Paul Newman y Burl Ives, moderadas y precisas a pesar del grado de catarsis emocional de las líneas de diálogo. Lo de "Edición de lujo" es un poco mucho, ya que el único extra además de la mencionada pista de audio es un breve documental sobre la realización del film. La copia brilla en toda su gama de colores Metrocolor. Nota para evitar posibles problemas a la hora del alquiler: el título de estreno de esta película en nuestro país, *Un gato sobre el tejado caliente*, puede leerse en el menú principal del disco,

pero la portada y lomo de la edición local rezan "El gato en el tejado de zinc caliente". **DB**

Un tiro en la noche

The Man Who Shot Liberty Valance

Estados Unidos, 1962, 123', dirigida por John Ford. (AVH)
Difícil decir algo novedoso sobre esta obra maestra del western y del cine en general. Kilómetros de texto se han escrito sobre John Ford, y *Un tiro en la noche* es seguramente uno de sus films más analizados, sopesados y amados, generación tras generación. Baste decir que pocos largometrajes sobre el Lejano Oeste han plasmado en pantalla de manera tan compleja y profunda el fin de esa era en que la ley del revólver más fuerte marcaba el ritmo de la vida cotidiana. Por lo que sólo resta afirmar rotundamente lo siguiente: ninguna edición hogareña había estado a la altura de las circunstancias hasta la aparición de este DVD. No es que se trate de un lanzamiento especial con decenas de extras –de hecho, el único material adicional es el trailer–, sino que la presentación de la película misma permite descubrir sus bondades como si se tratara de la primera vez. A pesar de estar rodada en formato esférico 1:1.66, la composición del cuadro original perdía equilibrio en las ediciones fullscreen, y no hay mejor escena para comprender lo antedicho que el famoso momento del duelo triangular. Por otro lado, el trabajo de restauración, sin ser extraordinario, vuelve a reflejar la riqueza original de la fotografía en blanco y negro, con sus marcados contrastes en las escenas nocturnas y el trabajo permanente con la profundidad de campo. **DB**

Una historia violenta

A History of Violence

Estados Unidos, 2005, 96', dirigida por David Cronenberg. (AVH)
A través de *Una historia violenta*, adaptación del cómic norteamericano *A History of Violence*, Cronenberg logró llevar a cabo una extraña mutación. En aquellos lugares en

los que la historieta se limitó a explotar o multiplicar, casi superficialmente, los actos violentos generados por sus personajes, Cronenberg realizó una operación mucho más arriesgada: hizo de esa violencia algo tan fascinante como repulsivo, tan cotidiano como espectacular y tan único como factible. La intención del director de llevar a cabo una especie de ensayo sobre la violencia, que primero reflexiona sobre la representación de la misma en el cine y finaliza dando cuenta de su carácter germinal en cualquier sociedad –especialmente la norteamericana–, queda registrada en el documental *Actos de violencia* que acompaña la edición local de *Una historia violenta*. En *Actos...* se recorre y explica cronológicamente cada una de las escenas del film, lo que permite además de apreciar los “cómo se hizo tal toma”, el particular método de trabajo de Cronenberg y la claridad de ideas del director respecto del sentido final de la película. Por ser tal la certeza de Cronenberg, otros dos extras existentes en el DVD giran en torno a la escena 44, una secuencia onírica que el director sacrificó para evitar que ese rasgo característico de su cine perjudicara el rigor de la película. El último extra interesante es una comparación entre las dos versiones del film, la norteamericana y la europea, que da cuenta del grado de estupidez existente en el mundo al mostrar que el contraste radica en la casi imperceptible cantidad de sangre digitalizada en ¡dos tomas!

JMD

V

25 watts

Uruguay, 2001. 94', dirigida por Juan Pablo Rebella y Pablo Stol. (Tauro Video)

En el menú principal de esta edición uruguaya, el título *25 Watts* está rodeado de los accesos al “backstage”, “selector del escenas” y “comentarios del director”. Como fondo, una pantalla de televisor mal



sintonizada, con rayas y grano lluvioso, nos recuerda a los viejos televisores en blanco y negro. Por sobre este ruido homogéneo se escucharán las voces de los chicos protagonistas haciendo un chiste. No hay ningún acceso a subtítulos (pero siendo hispanohablantes, no los necesitamos). Cuando entramos al “backstage” algunas frases móviles resumen lo que fue el rodaje: 23.000 mates cebados, 9.630 cigarrillos, 50 litros de café, 3 hámsters, 1 Atari. Y así terminamos de descubrir una edición en DVD tan simpática como la película, con un equipo de trabajo joven en el que se confunden protagonistas y directores. El “trailer” está dentro del “backstage”, no tiene un acceso desde el menú principal. Esto es raro, pero ¡qué importa! Lo importante es que es una buena selección de tomas, con vivo movimiento interno. El selector de escenas es clave, porque no es un mero desfragmentador sino que nos permite adentrarnos en la materia esencial de esta película, que son las “instantáneas”, algunas memorables como “azotea”, “la abuela antena”, “video club”, “todo mal”. Y lo importante, claro está, es *25 Watts*, que a diferencia de la edición en VHS, resulta audible esta vez. LLI

Viven Alive

Estados Unidos, 1993. 127', dirigida por Frank Marshall. (AVH)

Frank Marshall es uno de esos directores industriales que en voz baja, sin grandes alardes, logra llevar adelante películas entretenidas, inteligentes y siempre interesantes: *Aracnofobia*, *Congo* y la reciente *Rescate en la Antártida* son ejemplos de su oficio. Por algún motivo, su pericia lo lleva a enfrentarse con la tragedia de los rugbiers uruguayos accidentados y aislados en la cordillera de los Andes. Y hete aquí el logro: contra lo que pudo ser una historia de vida para el testimonial fácil y el lagrimón, Marshall lo transforma en una épica anclada al género de aventuras. Así es que arma una película de supervi-

venia que juega con casi todos los elementos de su puesta en escena para desarrollar personajes intensos y situaciones agobiantes sin por eso faltar al testimonio. Los extras son pobres y ofrecen lo que una edición promedio. Calculo que esto tiene que ver con un hecho desafortunado: más allá de la película y su correcta edición, se ofrece el condimento del documental sobre los sobrevivientes que no busca sino aportar aquello que la película dejaba de lado: la historia de vida, el triunfo de la fe y el amor, el canibalismo visto como ritual religioso, despolitizando otro tipo de connotaciones y problemáticas que quedaban sugeridas. La política del relato (y el verosímil de la ficción como potencia emancipadora de la tiranía del “caso real”) como resistencia al cálculo inmoral. FK

Volver al futuro: la trilogía
Back to the Future: The Complete Trilogía

Estados Unidos, 1985, 1989, 1990. 116', 108', 118', dirigidas por Robert Zemeckis. (AVH)

Lo primero que hay que decir con respecto a esta maravillosa caja es que, a pesar de que en la contratapa figure que las películas son en full screen, estas son en realidad en wide. Lo segundo es que, tratándose de una edición tan repleta de extras como esta, describirlos todos llevaría varias páginas de la revista, así que voy a mencionar los más relevantes. Lo tercero es que si bien las tres películas se ven muy bien, los transfers no están diez puntos, y en ciertas escenas se nota un poco el paso del tiempo en la imagen.

Como dije, el contenido extra es exhaustivo. Las tres películas tienen dos comentarios de audio cada una, uno a cargo del productor Nick Canton y el productor-guionista Bob Gale, y el otro a cargo de Zemeckis y Gale (aunque este último no es estrictamente un comentario de audio sino una entrevista abierta con preguntas del público). La primera película de la saga también tiene una opción en la que cada tanto nos aparece un picture in pic-

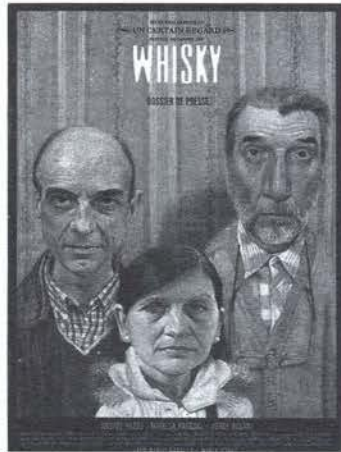
ture con Michael J. Fox hablando y contando anécdotas. También hay varios documentales, de la época de realización y actuales. Estos últimos se caracterizan por no ser tan complacientes, como en el momento en que se habla de la razón por la cual Crispin Glover no apareció en la segunda y tercera partes. Extrañamente, el mejor extra es puro texto. Se trata de unas FAQs de la saga contestadas de manera desopilante por Zemeckis y Gale. Y no hay que perderse el outtake en el que Fox aparece vestido de chicano y le dice a Doc Brown: "Eh, puto". JPM

W

Whisky

Uruguay, 2004, 94', dirigida por Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll. (Transeuropa)

La edición local de *Whisky* incluye un selector de escenas, una sinopsis bien redactada y una profusa cantidad de extras. Ahora bien, decía hace poco Miyazaki que el consumo de extras no le resultaba para nada interesante. Comparto estas reservas, o al menos las que nos hacen dudar de cualquier sobredimensión de la información, frecuente en esta época. Cualquier dato adyacente no nos hace, desde luego, mejores espectadores. ¿Cuál sería el valor agregado de los extras? ¿Por qué reco-



mendar esta edición en DVD? En principio, porque podemos acceder a los encuadres tal como fueron diseñados y pensados. Esto resulta indispensable para *Whisky*, donde abundan las simetrías (sobre todo en los interiores del hotel de Piriápolis).

Whisky es además una película de dimensiones implícitas, en la que la angustia se encubre desde la verborragia, los silencios o las frases del tipo "hasta mañana si Dios quiere". Y este dolor contenido hace que uno quiera saber un poco más, qué pasó con Marta y Jacobo, si van a reencontrarse o no verse más. Este es el punto donde las "escenas no incluidas", los "ensayos" y los "casting" nos dejan interactuar, inventar, conjeturar, ampliar el mundo implícito de sus relaciones. El backstage muestra, además, el seguimiento riguroso de un plan (el ensayo se edita en contraposición a la película final) en el marco de un rodaje distendido y cálido. LLI

Z

Zoolander

Estados Unidos, 2001, 89', dirigida por Ben Stiller. (AVH)

¿Quién hubiera dicho, antes del advenimiento de Nuestro Señor DVD, que algún día un crítico no gastronómico escribiría acerca de menús? Y sin embargo aquí estamos, así que hagámonlo rápido: señores, sepan que el

menú de la generosísima edición de *Zoolander* es una obra maestra. La voz del no muy calificado supermodelo encarnado por Stiller oficia de guía a través de las opciones, disparando chistes como: "Ya sé lo que están pensando: es una película (movie), no una obra de teatro (play), así que ¿por qué no ponerle botón de 'movie' en vez de botón de 'play'?" o "¿Características especiales? Yo diría que las mías son mis cejas". En este apartado —las características especiales, no las cejas— se acumula una cantidad abrumadora de escenas eliminadas y extendidas, tomas en falso, material promocional, galerías fotográficas, una secuencia de títulos alternativa... Todo ello mantiene bien alto, aun después de las obligatorias visiones y revisiones, el nivel de hilaridad de la más lograda comedia del Stiller director, aunque tanta prodigalidad pueda tornarse algo engorrosa a la hora de configurar la pista de comentarios de BS una vez para cada escena extra. Es, de cualquier forma, un detalle que no llega ni a molestar, sobre todo si después viene el perfecto bonus track que son los dos cortos con los que nació el personaje. Mientras, para muchos, la Nueva Comedia Americana languidece, *Zoolander* tiene para ofrecer un banquete gigante: la celebración de aquello que más amamos y que más nos divierte de una generación única y no, esperemos, perdida. AM

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



Encuentros con hombres notables

En el último Bafici y en el ciclo de westerns exhibido en el Malba, se proyectó el recordado documental de Peter Bogdanovich. **por Gustavo Noriega**

Directed by John Ford siempre fue una película mítica, inaccesible. Para la comunidad fordiana tiene una resonancia tan poderosa como la que los anillos de la saga de Tolkien les provocan a sus fans. Así, su exhibición en el último Bafici y en el ciclo de westerns del Malba se convirtió en la oportunidad de encontrarse con una suerte de Santo Grial laico. Sin embargo, la recepción fue bastante diferente para jóvenes y maduros. Para los primeros la película resultó ser una decepción: una suerte de "making of" con demasiado material de archivo conocido. Para los segundos, no había posibilidad de error, un encuentro cara a cara con Ford, acompañado por varios de sus íconos y narrado por Orson Welles no podía ser otra cosa que una

epifanía. La película, un encargo del American Film Institute, está construida con entrevistas al propio Ford y a tres de sus mejores actores, John Wayne, James Stewart y Henry Fonda, quienes hablan del maestro con veneración y respeto. El resto es material de archivo, incluyendo en el final, a través de escenas de las películas de Ford, una suerte de recorrido por la historia de Estados Unidos desde la guerra de la Independencia hasta el siglo XX. Además de la película, en su momento se publicó un libro también llamado *Directed by John Ford*, que incluía las entrevistas y un estudio crítico a cargo de Peter Bogdanovich. Como era de esperar, los comentarios que el propio Ford hizo sobre el libro fueron lapidarios: "Perdón por la palabra pero es una mierda. Leí las primeras tres

páginas y lo tiré, ¿qué se puede esperar de un yugoslavo?". Hablando de la película, minimizaba su contenido: "Si era una entrevista, no me enteré. Charlé con él en el Monument Valley, ¿lo estaban grabando?". Más allá de todas sus provocaciones, Ford compró 200 ejemplares del libro para regalarles a sus amigos.

La reticencia de Ford a hablar sobre su obra y a tomarse en serio está puesta totalmente de manifiesto en la película. Sus respuestas están lejos de ser iluminadoras. O quizá lo sean, pero no con respecto a las películas y a algún secreto que el realizador pudiera develar respecto de ellas. "¡Corten!", dice en un momento, harto de las preguntas de Bogdanovich. Al requerimiento acerca de cómo filmó una determi-

nada escena en *Tres hombres malos*, la seca respuesta del director fue: "Con una cámara". En la imagen del viejo que con un parche en un ojo y un cigarro en la boca mascullaba desdén, se adivina una divertida malicia, como si estuviera disfrutando de su fama de irlandés malhumorado y pendenciero. Pero hay además una postura deliberada, de restar importancia a su trabajo. "Soy John Ford y hago westerns", dijo una vez ante una asamblea de directores, presentándose como un novato ante quienes apenas podían sentirse sus pares.

Ese rechazo total por la intelectualización de su cine tiene dos demostraciones de falsedad. Una es la anécdota ya mencionada del uso e importancia que le dio al libro de Bogdanovich. La otra muestra está compuesta por las películas mismas: joyas simples y complejas a la vez, productos de una persona que ha reflexionado y mucho sobre su obra. Al mismo tiempo, no dejan de ser una expresión de sinceridad: Ford creó su propio oficio y dentro de él, una rama particular del mismo, las películas del género western. La sorpresa que le provocaba el hecho de que se lo considere un artista no tenía nada que ver con la humildad. Ford se creía un excelente profesional, el mejor, pero la idea de que eso calificaba como algo superior dentro de los quehaceres humanos lo dejaba un poco desconcertado. "Tengo un buen ojo para la composición", solía decir, admitiendo apenas algo relacionado con el mundo de la creación. Ford no se imbricaba en una tradición artística anteriormente existente sino que formó parte de los orígenes del cine, cuando este era sólo una forma popular de entretenimiento.

Vi *Directed by John Ford* durante el último Bafici, de pésimo humor, ya que acababa de participar de una mesa redonda con directores del Nuevo Cine Argentino. El motivo de mi malestar era la manifiesta falta de disposición para discutir seriamente sobre su cine de los directores jóvenes. Y apenas un par de horas después de sufrir la mesa redonda, allí estaba yo, disfrutando de un director que maltrataba sádicamente a un crítico que lo quería hacer hablar de su trabajo. De más está

decir que la película me mejoró notablemente el espíritu y que tuvo efectos totalmente conciliadores. *Directed by John Ford* es la puesta en acto de una idea de Ford: que las películas deben hablar por sí mismas. Por supuesto que es absolutamente enriquecedor que un director se permita discutir e intercambiar ideas sobre su obra. Un ejemplo claro al respecto es el propio Bogdanovich, cuyos comentarios a las ediciones en DVD de sus propias películas son antológicos; se impone también aquí el doloroso recuerdo de Fabián Bielinsky, uno de aquellos directores con una fantástica capacidad —y predisposición— para el análisis de su obra.

Si las conversaciones con los viejos íconos del corpus fordiano no hubieran alcanzado para redondear un film inolvidable, la cabalgata por la historia de Estados Unidos de la mano de la filmografía del director resulta el broche de oro de la película. Para muchos jóvenes cinéfilos, nacidos al amparo del video y el DVD, la secuencia olía a decepción, a cosa ya vista, a recurso fácil. El módico esfuerzo de ponerse en el lugar de recepción de la película en su momento, 1971, cuando Ford era una estrella olvidada, las películas resultaban inaccesibles y nadie hablaba de su obra, otorga a esa parte un nuevo valor.

Bogdanovich en aquel momento causaba sensación con *La última película*, una melancólica mirada en blanco y negro a un mundo en extinción, un mundo que incluía el cine de John Ford (y protagonizada entre otros, por uno de sus actores, Ben Johnson). Si *Directed by John Ford* presenta casi como una comedia ficcional al personaje Ford, *La última película* parece un documental de lo que queda del mundo después del cine clásico. A Bogdanovich le esperaban aún más momentos de gloria pero luego, declinación y olvido. Lamentablemente, y salvando las distancias, nadie hizo por él lo que él hizo por Ford: nadie filmó en su momento *Directed by PB*. Quizá podamos ver alguna vez algo parecido a *La última película*, esta vez, reflejando el mundo en desaparición del último de los directores cinéfilos. Pero el cine ya no se ocupa de su propia historia. [A]



LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...



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 16 - O llámalo al 4326-4845.

Francés para Amantes

- Traducción e interpretación
- Cursos de lectocomprensión

María Valeria Battista

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

Al principio fue un cartel pegado en la entrada a las salas de cine, luego fue un comunicado en internet y finalmente vino el anuncio oral. Y si más de un entendido quedó atónito, no se debió al anuncio de que ni Marco Bellocchio ni que *Il regista di matrimoni*, su última producción, se harían presentes en la Mostra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo de Barcelona. La grata sorpresa fue que en su lugar se proyectaría *Les amants réguliers* y que, para comentarla, se haría presente su mítico director, Philippe Garrel. Aun si entre los invitados se encontraban figuras de la talla de Manoel de Oliveira, Jan Svankmajer, Pedro Costa o Raoul Ruiz, ningún nombre generó el interés que despertó Garrel. Bastaba ver el entusiasmo de Adrian Martin, crítico australiano, quien se apresuró a la sala para ver la película por séptima vez.

Garrel es una figura difícil de definir. Ignorado y dejado de lado por la teoría y gran parte de la crítica, se erige hoy en día como el gran cineasta outsider, que forjó su propio camino al precio de estar siempre al borde. "Yo no elegí ser un marginal ni lo hago como una pose, pero desde el comienzo fui colocado en ese lugar, me vi obligado a filmar así", dice él, a la vez que resalta el gran apoyo que en los 60 le brindó gente como Andy Warhol o Henri Langlois, en ese entonces director de la Cinémathèque française. Descastado tanto por el mainstream francés como por la Nouvelle Vague, catalogado como autor underground o incluso cineasta de avant-garde, Garrel se aleja de las categorizaciones, incluso al recibir el León de Plata en Venecia: "No me importa el glamour", dice, alegando que sus films son marginales, palabra con la que parece estar acostumbrado a vivir.

El director de la Mostra, Domènec Font, lo recibe exultante. Con su corbata desajustada, su mata blanca de rulos revuelta y su mirada impasible, Garrel parece más un rockstar maduro que un director de cine, pero produce la misma fascinación. Font bromea con él, intercambian alguna que otra acotación en forma cómplice y, súbitamente, el organizador se dirige al público y exclama que *Les amants réguliers* es la mejor película francesa de los últimos veinte años. Font se toma su tiempo para introducir al invitado y éste se muestra a gusto, incluso cuando el catalán asume un tono confesional: "Yo soy hijo cinematográfico del primer Garrel: *Le révélateur*, *Marie pour mémoire*, *Le cicatrice intérieure*, etc. Pero me engancha como con la droga dura con el último Garrel. Las últimas películas de Garrel son verdaderamente hipnóticas", menciona, en clara referencia al título que está por proyectarse. La alusión a los estu-

París (no) era una fiesta

por Guido Segal



pefacientes no es en modo alguno gratuita; la versión fílmica del Mayo francés que el director galo propone está más ligada a los estupefacientes que al *amor libre*, al que Bertolucci se aferra en esa revolución edulcorada llamada *Los soñadores*.

Font juega con el público presente, enfatiza la duración de la película y hasta invita a la gente a gritar durante el cambio de bobina. Garrel se suma por unos instantes a las risas y aclara que esa pausa es un buen momento para tomar el metro e irse, pero el orden pronto se reestablece y Garrel vuelve a su rostro impertérrito. Imprime un cambio de tono y ritmo tan audaz como el que le imprimió a su filmografía entre su etapa de juventud y su madurez. "En lo que respecta al arte, ¿de qué sirve el cine?", exclama y, luego del silencio que tal sentencia produce, cita al libro *Malestar de la civilización*: "Freud dice allí que la única posibilidad de la humanidad para escapar al dolor, a la guerra y al riesgo de la bomba atómica es la cultura. Por eso podemos imaginar que el cine, como arte, sirve para algo. Yo no estoy seguro. ¿Podemos decir que los films de Wim Wenders han tenido influencia en el hecho de que el Muro de Berlín haya caído?".

Font, absorto por su invitado, lo invita constantemente a dejarse llevar por las ideas y reflexiones que le surjan, pero a su vez aprovecha su ocasión para devolver a cada instante la conversación hacia el cine. Aprovechando la alusión revolucionaria de Garrel, Font plantea hablar de revolución y cine: "El gran referente de Garrel es el Mayo del 68 y siempre con relación a la familia. El suyo es un cine familiar pero intenso, y hablar del 68 es hablar de esta comunidad inconfesable que decía Blanchot, que va a arder en las barricadas, que va a creer en los cambios y en las utopías, que se va a enfrentar a la policía, que se va a quedar en los techos de París y que al despertar va a ver que a ciertas utopías costaba un poco hacerlas realidad".

Este aspecto un tanto pesimista del film ha sido uno de los más criticados y queda evidenciado cuando, en la película, François se pregunta si se puede hacer la revolución para la clase trabajadora a pesar de la clase trabajadora. Garrel, como en todo momento, opta por la sinceridad: "Es el punto de vista de uno de los que estuvieron allí y perdieron la batalla; es una película sobre un fracaso. Quería mostrar mi verdad sobre ese momento. Pero no es una película autobiográfica". En este sentido, el francés menciona haber filmado cierto material en 35 milímetros en el momento de las revueltas callejeras, pero los negativos no han sobrevivido. A partir de ese material perdido es válido pensar que el director apeló a su propia vida para plasmar el momento histórico.

Sin embargo, Garrel pronto toma otra

ruta. La idea de hablar solamente de cine no parece apetecerle y entrega algunas reflexiones sobre Barcelona, a la que considera un ejemplo para toda Europa por su tradición artística, sobre el Referéndum que involucra a toda Catalunya y sobre Jorge Semprún, jefe del Partido Comunista en la clandestinidad durante la dictadura de Franco. Le dedica unas palabras incluso a la Revolución de los Claveles en Portugal, a la construcción de centrales atómicas en Francia y a Jaime Semprún, hijo del antes mencionado, a partir del cual retoma el interrogante de si un libro o una obra de arte puede ayudar a la paz en el mundo. Entonces, se pregunta si el cine puede lograr una revolución no violenta: "Tengo mis dudas, porque el cine es un arte industrial muy complejo. Esto lo comenta Leos Carax, uno de los alumnos predilectos de Godard, que estudiaba cómo hacer del cine un arte industrial sin destruirse a sí mismo. Esta es la pregunta que yo me hago una y otra vez".

La conversación desemboca en Godard y sus *Histoire(s) du cinéma*, en las que Jean-Luc, en su primer capítulo, habla sobre la figura del artista a partir de Freud. "Para que no veas que me estoy quemando", dice la inscripción, y al final de una serie de imágenes de realizadores aparece Garrel. El francés no parece del todo feliz ante esta mención pero sí se muestra a gusto cuando el director de la Mostra habla de *Los ministerios del arte*, trabajo televisivo de Garrel en el que aparecen Chantal Akerman, Jean-Pierre Léaud o Jean Eustache —cineasta al que *Les amants réguliers* homenajea casi en cada plano—, entre otros. "Si hay un cine de filiación, que tiene que ver con el cine pasado, un cine genealógico, de referencias que conectan con todo un espíritu y con toda una época, es el cine de Garrel", afirma Font con grandilocuencia.

Acorde a su condición de marginal, tan remarcada por propios y ajenos, Garrel no puede evitar hablar del escaso presupuesto con el que *Les amants réguliers* fue realizada. Denuncia cierta "censura económica" presente en el panorama del cine actual, a la vez que vuelve a embestir contra ese monstruo amorfo, como llama a la industria: "Se ha vuelto muy complicado hacer cine comprometido en una época regida por imágenes industriales". En torno a este mismo tema, Garrel menciona lo mucho que le cuesta conseguir financiación, aun si ha rodado ya más de una veintena de películas. Se le pregunta si el premio obtenido en Venecia o el hecho de que esta sea su película más exitosa en cuanto a convocatoria de público puede facilitar este aspecto, pero el realizador francés, que para *Les amants réguliers* obtuvo apoyo económico de la izquierda francesa, se muestra escéptico.



Luego, Font vuelve a la carga: "*Los amantes regulares* es una película de la post-nouvelle vague en clave onírica, es una película que transpira Bresson pero que sobre todo es una película profundamente garreliana: habla de cuerpos, de gestos, de susurros, de medias voces que hablan de la historia, que hablan del cine". Pero Garrel no se deja contagiar por la emoción. Prefiere hablar de cierto intento de recuperar la estética de noticiero de los años 60 o de repetir plano a plano lo que él mismo rodó cuando tenía veinte años. Se detiene brevemente en las dos mitades del film, emparentadas con la noche y el día, con el hiperealismo y con el clima literario. Finalmente, Garrel se dirige a una butaca para compartir la proyección junto al resto del público, no sin antes hacer hincapié en el valor generacional del film y en la libertad con la que fue rodado, tal vez dos conceptos clave para entender por qué cuesta mucho no mirarla sin pensar que es una obra maestra. [A]

Los aires nordestinos

por Jorge García

La 16ª edición del festival de cine y video de Ceará, que se realizó en la ciudad de Fortaleza, en pleno noreste brasileño, trajo la novedad de que, a partir de este año, se había convertido en iberoamericano, ampliando sus fronteras al continente europeo. Considerado el tercero en importancia de Brasil —un país que, digámoslo de paso, cuenta con más de un centenar de eventos de esas características— y con la peculiaridad (que parece ir tomando cuerpo también en otros lugares) de que las funciones son de libre acceso para los espectadores, contó en particular en sus exhibiciones nocturnas, dedicadas a la sección competitiva, con abundante afluencia de público. Recalco lo de las proyecciones a la noche porque también había funciones por la tarde que, debido al calor reinante, eran bastante menos concurridas. Una breve semblanza de Fortaleza indica que estamos ante la quinta ciudad en importancia de Brasil, una típica plaza balnearia de permanente temperatura tropical (los días del festival correspondían al invierno ecuatorial y, sin embargo, por la noche la temperatura no bajaba de los 26° C) y ahora comenzaba la temporada de sequía con ocho meses sin lluvias y una canícula casi permanente de 35°. Estamos ante una característica ciudad balnearia, con bonitas playas, sobre todo en las afueras, algo que puede hacer las delicias de quienes disfrutan de ese tipo de vida, y con un gran movimiento turístico, ya que, por su ubicación en el mapa, se encuentra a sólo cinco horas de vuelo de España y Portugal. Cuenta además con un importante Centro Cultural (el mayor de Brasil), en el que se realizan exposiciones, conciertos y proyecciones de teatro y cine. Por supuesto que también ofrece los típicos contrastes de muchas ciudades latinoamericanas, que en una misma zona alternan edificios residenciales con miserables favelas.

Respecto del festival en sí, hay que decir que contó, aparte de las secciones competitivas de cortos y largometrajes, con un homenaje a los 20 años de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba) —con la presencia de una nutrida delegación de ese país—, otra de Globo Films, con películas brasileñas recientes, la de Premieres Fortaleza, con títulos dirigidos por realizadores de la ciudad, una de cine iraní, con obras de directores realmente poco conocidos, y varias muestras de cortometrajes. Además se



El custodio

efectuaron diversos homenajes, el principal de los cuales fue para Fernando Birri, quien a sus 81 años tiene el aspecto de un brahmán hindú, aún fresco y lozano. Como complemento de las exhibiciones hubo también otras actividades, como el lanzamiento de varios libros y algunos seminarios, el más importante de los cuales fue el dedicado a la diversidad cultural y contó con varios paneles y conferencias a cargo de algunas celebridades, como el mencionado Birri, el poeta Thiago de Mello y el escritor local Ariano Suassuna.

La sección competitiva de largometrajes estuvo integrada por once títulos y se otorgó igual cantidad de premios (no sean mal pensados, que no ganó un premio cada película, de hecho hubo varias que quedaron sin ningún galardón). La gran triunfadora fue *El custodio*, de Rodrigo Moreno, que ganó el premio a mejor película, mejor dirección y mejor actor para Julio Chávez, aparte del premio de la crítica (compartido) y el Oscarito de la ciudad de Fortaleza; se trata de una película que está lejos de entusiasmar pero tampoco me provoca el rotundo rechazo que les suscita a algunos compañeros de la revista. Hubo un premio especial del jurado para *Al otro lado*, la ópera prima de Natalia Almeida, un documental tal vez sin demasiado vuelo pero auténtico y honesto sobre un cantante de "corridos" que busca cruzar la frontera de Estados Unidos para transformarse en una estrella en ese país, y la otra pelícu-

la que estuvo por encima de un nivel bastante irrelevante fue la peruana *Madeinusa*, debut de Claudia Llosa, una suerte de trasposición a una comunidad indígena del mito de Medusa, bastante sobrio y ajeno a la idealización facilista de los personajes, frecuente en este tipo de films. Hubo decepciones, como *Barrio Cuba*, un film coral, con historias entrecruzadas, del cubano Humberto Solás, que lo muestra lejos del nivel de sus títulos mayores (vg. *Lucía*), *Invierno en Bagdad*, del peruano radicado en España Javier Corcuera, un documental rodado en la capital iraquí, que desaprovecha un material potencialmente interesante y ofrece una puesta en escena absolutamente televisiva; y, por esta vez, se hizo justicia con *Iluminados por el fuego*, que sólo recibió un premio al mejor sonido. Del resto de lo visto, la chilena *Play* no logra nunca encontrar su tono narrativo, la ecuatoriana *El comité* no excede el nivel de un trabajo estudiantil en su visión edulcorada de la vida en una cárcel de ese país, la brasileña *Agostinho da Silva-Un pensamiento vivo* es un documental rutinario y "broncéo" (quiero decir carente de matices críticos) sobre un intelectual inconformista y solitario, y la también de ese origen *Las tentaciones de Sebastián* es una suerte de poco convincente pastiche entre el cine de Glauber Rocha y el de Pasolini al que le sobra fácilmente una hora. En cuanto a la venezolana *Maroia*, de la veterana realizadora Solveig Hoogenstein, sólo es merecedora de un piadoso silencio. [A]

Aquí también hay tomate

por Jaime Pena

El código *Da Vinci* se estrenó en España con más de 700 copias, cifra nunca alcanzada por ningún otro lanzamiento, cuyos récords anteriores superaban ligeramente las 500, lo que tampoco estaba nada mal. En España, que sepa, nadie lanzó ningún "tomatazo" ni le dedicó a la película ninguna tapa como la de *El Amante* 169.

Javier Porta Fouz citaba en su artículo, a propósito de eso que algunos llaman "libre comercio", el caso de la sentencia dictada por el Tribunal de Defensa de la Competencia español que condenaba a las cinco filiales de las *majors* norteamericanas "por haberse concertado para uniformizar sus políticas comerciales, repartiéndose una parte sustancial del mercado español de la distribución cinematográfica". La multa impuesta a cada una es de 2.400.000 euros, a la que habría sumar los 900.000 con los que fue sancionada Fedicine, la asociación que las agrupa. Pese a que en la resolución se insta "a todas las entidades sancionadas para que se abstengan en lo sucesivo de realizar las prácticas declaradas", si pensamos que una película como *Da Vinci* ha recaudado en apenas seis semanas 25 millones de euros, ya se pueden imaginar que en esta ocasión bien podría la Sony echar la mano a la cartera y decir: "No os preocupéis, esta ronda la pago yo".

El viernes 23 de junio se estrenaba *Scary Movie 4* con una extraña campaña ¿publicitaria? El diario *El País* llevaba a la primera página que cuatro grandes cadenas de exhibición había decidido boicotear el estreno de la película de Buena Vista. Aparentemente esta medida es una consecuencia de la sentencia del TDC del 10 de mayo. Los exhibidores aseguran que a raíz de aquella se iniciaron conversaciones con las *majors* que marchan bien encaminadas, excepto en el caso de Buena Vista. El conflicto con la distribuidora de la Disney tiene en realidad otro perfil. La discusión se centra en este caso en los porcentajes sobre la recaudación que se suelen llevar las distribuidoras. Buena Vista se reserva el 60% en la primera semana, el 55% en la segunda y el 50% en la tercera, los porcentajes más altos del sector, considerablemente más elevados, argumentan los exhibidores, que los homólogos europeos. Si la

media en España con un *blockbuster* es del 54%, en Europa sería del 45%. Los exhibidores se conformarían con entregar un 47,5% de la taquilla a la distribuidora. ¿Qué se está discutiendo aquí? ¿Políticas comerciales que garantizan el dominio de los mercados o meras décimas sobre porcentajes de recaudación? ¿Se cuestionan las distribuidoras que *Scary Movie 4* desembarque con 400 copias o el reparto de la recaudación que generarán esas 400 copias? La respuesta está clara, así que nadie se extrañe si la resolución del TDC sólo se utiliza como arma en la negociación sobre los dichos porcentajes y nunca conllevará medidas drásticas que podrían llevar a aclarar un mercado que, mucho me temo, seguirá en las manos de los de siempre.

Por lo pronto, en su primer fin de semana, *Scary Movie 4* se colocó como líder en la taquilla española con millón y medio de euros recaudados. Es posible que no llegue a alcanzar la recaudación de la película anterior de la franquicia (9 millones), lo que tampoco era previsible dados los resultados en Estados Unidos, pero por lo pronto ha contado con una publicidad inesperada. Las cuatro cadenas de exhibición agrupan cerca de 1.200 pantallas, que representan cerca del 30% del parque de salas español, aunque su cuota de mercado llega hasta el 45%. El boicot se anunció como un paso previo ante el estreno en julio y agosto de *Cars* y la segunda parte de *Piratas del Caribe*. Habrá que ver qué ocurre. Por lo pronto no parece que Buena Vista haya salido tan mal parada. Un boicot parcial tiene muy pocas posibilidades de triunfar. Habría que preguntarse por qué en este caso no ha sido la Federación de Exhibidores, que había presentado la denuncia ante el TDC, quien promovió el boicot. Claramente, el resto de las grandes cadenas de exhibición han debido de frotarse las manos. Hasta la información de la prensa no acababa de tomar partido por ninguno de los dos actores en este pulso. Por un lado, parecía celebrar la iniciativa. La noticia de *El País* comenzaba así: "Los exhibidores de cine en España han declarado la guerra a los grandes estudios de Hollywood". Grandes palabras, pero ni se trataba de todos los exhibidores, ni ésta era una guerra contra

todos los estudios de Hollywood. Es más, la propia noticia ofrecía abundante información sobre *Scary Movie 4*, sobre las parodias que podían verse en la película y sobre el mismísimo director (?), aportando la dirección de la web que Buena Vista había creado para limitar el alcance del boicot, promociones incluidas.

Tengo dudas, creo que razonables, sobre la utilidad de todas estas iniciativas, desde las denuncias, las medidas legislativas, los boicots, los "tomatazos" o este mismo artículo. Creo que la situación es ya irreversible. La implantación del multiplex condenó el sistema tradicional de explotación cinematográfica y todo parece hecho a la medida de las grandes superproducciones, esas que interesan por igual a productores, distribuidores, exhibidores y prensa (ay, ¡cuánta publicidad se puede perder!). Más aun en ciudades pequeñas como en la que vivo. Lo que no quiere decir que no merezca la pena seguir luchando, aunque sólo sea por un pequeño espacio de resistencia. Es un honor colaborar en la revista que lanzó un "tomatazo" a *Da Vinci*. [A]

FUERA DEL CINE

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

DVD

Los tres entierros de Melquiades Estrada

The Three Burials of Melquiades Estrada

Estados Unidos/Francia, 2005, 121'

DIRIGIDA POR Tommy Lee Jones,

CON Tommy Lee Jones, Barry Pepper, Julio Cedillo, Dwight Yoakam, January Jones. (AVH)

El primer error que podría aparecer a la hora de hablar de este destacable debut como director del actor Tommy Lee Jones sería calificarla como un western crepuscular en la misma línea de los dirigidos por Peckinpah, Siegel o Eastwood sólo porque su protagonista es un cowboy viejo. Los westerns crepusculares tienen, como no puede ser de otra manera, una intención de despedir a un género que alguna vez fue imprescindible para el cine y que ahora sólo puede aparecer como una pieza de museo; son películas inundadas de una resignación triste y rica en personajes cansados y no pocas veces enfurecidos.

Nada de esto sucede en *Los tres entierros...* El film transcurre en la actualidad, justo en medio de la frontera entre México y Estados Unidos, y sobre la época histórica del western o sobre las películas que se filmaron hace varias décadas no se dice palabra alguna. Del que sí se va a decir palabra es del Melquiades Estrada del título, un mexicano que será asesinado accidentalmente por un policía norteamericano. A consecuencia de esto, el amigo del mexicano, un señor que responde al nombre de Pete Perkins y que no es otro sino el propio Tommy Lee Jones (el cowboy viejo del que hablábamos), va a raptar al involuntario asesino y lo llevará hasta México junto con el cadáver en descomposición de Melquiades, para cumplirle el sueño a su amigo de ser enterrado en lo que él cree que es el pueblo natal del muerto.

En el transcurso del film, Perkins y el asesino van a trasladarse a caballo cruzando la fron-



tera por medio de desiertos, mesetas y otras geografías propias del western, los dos vestidos como vaqueros, los dos comportándose por momentos como tales y los dos llegando incluso hacia el final a nombrar un nuevo territorio.

En las últimas décadas el western ha dejado de lado la leyenda del Viejo Oeste para enfocarse más en la historia real de lo que sucedía en esas tierras aún no civilizadas. El western rechazó el retrato de los cowboys como héroes ecuanímes y los retrató más como pistoleros no pocas veces despiadados; dejó de mostrar a los sheriffs como hombres de justicia y más como seres de escasa calidad moral no muy alejados de los criminales que supuestamente perseguían. El western, en suma, se encargó de dejar de lado la idea de la conquista y fundación de aquellos terrenos como algo asociado a la épica moral y se encumbró con marcar más el costado cruento de esos tiempos. Si de algo parece ser consciente *Los tres entierros...*, es que una vez exhibida la verdad de estos hechos, ya es imposible volver a plantearse la infinitamente más encantadora pero menos creíble leyenda. La gran originalidad de la película consistirá en descubrir que, si bien el planteo de un western

vital y feliz no puede hacerse en un pasado americano por demás desprestigiado, sí puede realizarse en pleno siglo XXI y en territorios más bien desérticos y no urbanizados pertenecientes a México, lugares en donde aún se pueden establecer rituales y bautizar nuevos espacios, también lugares en donde los códigos de honor mutuamente aceptados se encuentran por sobre leyes previamente escritas y lo físico predomina sobre lo mecánico, lugares donde el espacio para la aventura noble todavía es posible. ¿Por qué no podría hacerse esto en Estados Unidos?

Sencillamente porque, según *Los tres entierros...*, todo lo relacionado con Estados Unidos se ve demasiado afectado por la abulia de la vida moderna. En el film, toda actividad hecha pura y exclusivamente por norteamericanos, y en donde no participe ningún mexicano, es monumentalmente monótona, algo que se evidencia tanto en los trabajos a ejercer como en las conversaciones que se sostienen y hasta en las relaciones sexuales que se establecen. Lo que Jones muestra es que la propia nación que inventó un género tan vital y apasionante como el western, ahora es paradójicamente el último lugar posible para poder establecerlo. Estados Unidos, según Jones y el guionista Guillermo Arriaga (aquí sin González Iñárritu), se ha vuelto un país mecánico, predecible y carente de todo encanto. En resumen, el lugar más aburrido para habitar es el mismo que alguna vez supo crear el género en el que todos hubiésemos querido vivir. **Hernán Schell**

El juego inolvidable

The Greatest Game Ever Played

Estados Unidos, 2005, 120'.

DIRIGIDA POR Bill Paxton,

CON Stephen Dillane, Shia LaBeouf, Peter Firth, Elias Koteas.

Sí, sí, tíldenme de freak, pero uno de los deportes que mejor entiendo –y que en un tiempo seguí mucho en televisión– es el golf. Sé lo que es un par, sé para qué sirve una madera, para qué un hieirro, para qué un putter, sé qué implica hablar de un bogey, un birdie o un eagle. Por eso, llámenme freak otra vez, me atraen las películas sobre esta noble caminata tras pelotitas. También me cae bien Bill Paxton porque, llámenlo freak, es amigo de James Cameron y se mete en los minisubmari-



nos y todo. Pero, además, logró un buen film de terror teológico en su primer intento como director, *Las manos del Diablo*, donde manejaba con muchísima eficacia la sugestión y lograba crear un final tremendo, donde a uno realmente le dan ganas de que Dios no exista. Este segundo film parece ser lo opuesto, aunque no. Se trata de un entretenimiento planeado para la Disney, en el que un golfista joven enfrenta en plenos

años 20 a uno veterano. Sí, bueno, nada original. Es lo que uno dice cuando pone el disqueto en la bandeja. Pero cuando la película empieza, uno no puede dejar de verla. No porque sea una obra maestra, sino porque tiene la precisión y la solidez del buen cine clásico. Un partido de golf es un partido de golf, y como todo deporte, una situación de potencial suspenso. Y Paxton no necesita construirlo de manera artificial para que se

note: basta con seguir a los personajes y ver lo que cada gesto implica. Tampoco se trata del viejo y podrido mito de "La vida es como el..." (llene los puntos suspensivos con el deporte que se le ocurra, o directamente con su equivalente "campo de batalla"). No, el deporte es parte de la vida y, como toda actividad recreativa o lúdica, implica un simulacro de la vida. Pero nadie se muere porque una pelotita no entre en un agujerito (o un arco), y Paxton maneja una tensión exclusivamente deportiva en el juego, sin dejar de lado lo que le sucede a un deportista cuando compite. Film noble, sintético en la imagen (la ambientación no está sobrecargada) y transparente en su realización, como corresponde a tantas virtudes, nunca se estrenó ni se estrenará en pantalla grande. De paso: es la segunda de las tres mejores películas sobre golf que vi: 1) *Happy Hooligan* (eagle), 2) esta misma (birdie), 3) *Tin Cup* (par).

Leonardo M. D'Espósito

Solo contra sí mismo

Ondskan

Suecia/Finlandia, 2003, 113'.

DIRIGIDA POR Mikael Håfström,

CON Andreas Wilson, Henrik Lundström, Gustaf Skarsgård. (Transeuropa)

Travestida de drama histórico sobre las injusticias del sistema de castas en una escuela de internados en la Suecia de posguerra –como tal fue nominada al Oscar y perdió la contienda en manos de *Las invasiones bárbaras*–, se encuentra una de esas películas que trabajan a base del ciclo opresión-rebelión-vengeanza. Es decir, aquellos relatos que sistemáticamente nos hacen partícipes del dolor ajeno para que, en el último tramo, podamos sentirnos a gusto mientras el héroe titular se cobra todas las deudas. Catarsis, le dicen. Aquí Erik,



descendiente del Doinel de *Los 400 golpes*, vive junto a su madre y su padrastro, quien regularmente aplica correctivos físicos al muchacho sin demasiadas razones. Es de esperar entonces que el joven tenga una propensión a resolver todos sus problemas a las trompadas, y como consecuencia de lo cual es sistemáticamente echado de los institutos escolares, reiniciando el ciclo de violencia en su hogar.

Así llega Erik a un instituto privado donde es ingresado como pupilo, donde las cosas

irán de mal en peor: los alumnos de los cursos superiores son los encargados de mantener el orden y, como es de prever, todos los males de cierta comunidad (la sueca, en este caso) se verán reflejados en el maltrato y la humillación hacia los más débiles. El problema básico de *Solo contra sí mismo* (extraño título que nada le debe al original *Ondskan*: "Maldad") es la obviedad de su planteo. O mejor dicho, la manera obvia en la cual este planteo es dispuesto en pantalla. El film se carga sobre

los hombros la obligación de presentar el caso de Erik como metáfora de las relaciones de poder en una sociedad todavía atada al autoritarismo y los abusos de poder (hay incluso un comentario antisemita de manual por parte de uno de los profesores) y de transformar al protagonista en una suerte de rebelde en lucha permanente con la ideología imperante. No es casual que el muchacho escuche discos de Elvis, símbolo de confrontación generacional si los hubo, y que una vez resueltos los inconvenientes en el internado, quede aún por confrontar a la institución patriarcal. Pero al menos la catarsis, como suele ocurrir en estos casos, funciona, entregando en dosis moderadas (se trata de un film "artístico", caramba) la consabida y por cierto merecida cagada a trompadas a los matones escolares, retrotrayendo al espectador a esos años en los cuales el "te espero en la esquina" parecía la mejor manera de resolver algunas cuestiones.

Diego Brodersen

LIBROS

El Cine Negro Americano - Los secretos de los cineastas del período clásico

Robert Porfirio, Alain Silver & James Ursini
Barcelona, Laertes, 2005, 266 págs.

Puntos luminosos

Los seguidores del cine negro suelen toparse con Alain Silver y James Ursini. A ellos se deben las dos antologías más influyentes sobre el tema: *Film Noir Reader* (1996) y *Film Noir Reader 2* (1999), que a pesar de su fecha de edición en la década pasada maduran un trabajo obsesivo de investigación sobre el género que se remonta a los 70, cuando el noir ingresaba simultáneamente al reconocimiento masivo con películas como *Barrio Chino* (1974) y a los estudios sobre cine en la universidad. Remontándose a la construcción de este concepto en el campo crítico y académico, y reuniendo algunos de los textos definitorios del noir, desde los intentos pioneros de Borde y Chaumeton en Francia hacia 1955, Silver y Ursini convirtieron a estos dos volúmenes en referencia imprescindible tanto para quienes lo quieran estudiar film por film, como para quienes intenten prolongar su zambullida en el cine negro más allá: en la cocina, la trastienda o las resonancias de sus ficciones y visiones. No han aparecido aún estos dos *readers* en nuestra lengua, pero sí desembarcó el tercero, compuesto por entrevistas con algunos nombres clave del cine negro, para el que se sumó la decisiva colaboración de Robert Porfirio.

Hacia los 70 Porfirio encababa en Yale una tesis doctoral sobre el cine negro. Los maestros estaban disponibles en algunos rincones de Beverly Hills, y tuvo la excelente idea de verlos, grabador mediante. Durante unos cuantos años, las charlas que mantuvo con los directores Otto Preminger, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Samuel Fuller, Edward

Dmytryk o Billy Wilder, entre otros, se conservaron en las viejas cintas. Pero Silver & Ursini ayudaron a desempolvarlas, y –con un claro sentido de la urgencia– aportaron otras a los veteranísimos André de Toth, Robert Wise o Budd Boetticher. La indagación de los entrevistados posee un tono interesante: en lugar del académico sabotado dispuesto a tomar sus informantes como apoyatura o autorización de sus argumentos, suelen admitir su necesidad de entender y aun su desconcierto, especialmente en el ciclo de charlas de los 70, cuando se enfrentan a unos cuantos monstruos que redefinen o cuestionan, desde sus perspectivas de *filmmakers* o artistas de distintos rubros que también dieron forma y sentido lo que entendemos como *noir* –el músico Miklós Rózsa, los fotógrafo James Wong Howe o John Seitz, el guionista Daniel Mainwaring o las actrices Elizabeth Scott o Claire Trevor–, los alcances del concepto. Expresionismo o impresionismo. El estudio y el rodaje al natural, en las calles. El tema y el guión o la primacía de la puesta en escena. El estilo visual o el respeto a la intención realista. Pesadilla nocturna o crítica social consciente... Los interlocutores entablan sus discusiones, no sólo con los entrevistadores, sino también entre ellos, desplegando incluso unos cuantos ajustes de cuentas en torno a su lugar en Hollywood, la herencia europea o su situación en los años maccarthystas. Podrá objetarse a *El cine negro americano* cierta condición dispersa, afecta a hurgar en lo parcial, aun en lo aparentemente secundario, pero de estos desequilibrios entre figura y fondo está hecha la misma sustancia del noir, y si bien es cierto que



como introducción al tema carece de una visión de conjunto, resulta un formidable acompañante de la frecuentación de las películas comentadas. En ese sentido, el volumen inclina al lector hacia una lectura atenta a lo entredicho, a lo que se deja ver como diseño de una época de crisis en aumento en el cine norteamericano, que poco tiene que ver con ese presunto “período clásico” de su tapa. Una era de la sospecha generalizada, del fin de toda certidumbre, que redobla el peso que la poética del noir extiende hasta el presente. Una estrategia de puntos luminosos apuntados con una linterna, antes que un mapa totalizador.

Luego de este volumen, Silver & Ursini prosiguieron la exitosa seguidilla con el *Film Reader 4*, orientado al estudio de algunos casos paradigmáticos y lo que denominan como temas clave, pero que es más bien un intento de entender el territorio del noir más allá de las fronteras genéricas, en la que su oscuridad se difunde a los terrenos del fantástico y del western. Mientras tanto, también dedican su tiempo a la edición de volúmenes introductorios cuya condición remarcable es su lujo visual, que los convierte en suntuosos regalos de cumpleaños para cinéfilos retro. Pero exploran en detalle este terreno complejo y persistente en el cuerpo del cine, demuestran que los descubrimientos todavía aguardan y que el noir no cesa de arrojar su extraña luz sobre algunas formas del cine de hoy, sosteniéndose pese a parodias o celebraciones apolilladas, impregnando con su atmósfera inquietante algunas pantallas de los más diversos rincones del mundo.

Eduardo A. Russo

LIBROS

Filosofía del terror o paradojas del corazón

Por Noël Carroll

Ediciones Antonio Machado, 448 págs.

El terror existe (y se razona)

Noël Carroll es, según varios autores, uno de los teóricos más influyentes de la historia de la teoría cinematográfica. Incluso en *El significado del film* David Bordwell otorga a este autor la misma importancia de Bazin o Metz. Por eso es una pena que lo único que se haya traducido al español de Carroll sea *Praxis del cine, Una filosofía del arte de masas* y el texto que ahora nos compete: el muy recientemente llegado a Argentina *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Lo que este último libro intenta hacer es preguntarse primero por qué nos daría miedo algo que en suma es ficticio; segundo, si existen constantes narrativas propias del relato de terror, sea este cinematográfico o literario; y tercero, qué es lo que nos lleva, al fin y al cabo, a buscar elementos que nos causan repulsión y miedo.

Todas estas preguntas son respondidas de una manera bastante particular. Sucede que, para llegar a sus ideas principales, Carroll se encarga antes de destrozarnos con una precisión de cirujano todas las otras teorías que él ha leído sobre el género de terror y sobre la relación entre estas ficciones y su lector o espectador, para luego dejar a las suyas o bien como las acertadas o, como veremos más adelante, al menos como las que mejor se aproximan a una respuesta definitiva. Las teorías que según Carroll resultan defectuosas van desde las esbozadas por algunos nombres poco conocidos (o al menos poco conocidos para quien aquí escribe), pasando por otros más célebres como Lovecraft, King, Robin Wood, Barthes, para llegar directamente a diversos y más bien conocidos enfoques psicoanalíticos o sociológicos sobre el género de autores varios.

Lo que mayormente les reclama Carroll a estas teorías es que para explicar el terror se aferran a un par de ejemplos aislados, olvidando muchas otras obras que contradicen de manera grosera sus ideas acerca del género y los efectos que provoca en el individuo. Por ejemplo, cuando el psicoanálisis habla del monstruo de terror como reflejo de nuestra sexualidad reprimida, toma como muestra, para afirmar dicha teoría, a Drácula (un personaje que pide a gritos ser analizado desde lo sexual), cuando en verdad hay cantidad de criaturas de este género que poco y nada tienen que ver con la religión o la sexualidad (donde cabrían en estos esquemas, por ejemplo, *Los muertos vivos* de Romero o seres amorfos tales como una niebla asesina).

Siendo consecuente con esto, lo que entonces hace Carroll es basar sus teorías acerca de las funciones del género y la relación con su público tratando de abarcar la mayor y más diversa esfera de obras de terror y de reacciones del espectador posibles. Lo que sorprende es que pocas de las respuestas que dará Carroll serán en base a sistemas filosóficos y muchas, en cambio, se construirán sobre ejemplos cotidianos y de sentido común (la teoría del pensamiento, por ejemplo, que le servirá a Carroll para explicar por qué nos podemos asustar de algo que sabemos que es ficticio, y por ende no existe, se explicará poniendo como prueba principal una asquerosa anécdota que un hombre X cuenta en una cena).

El mayor reproche que se le puede hacer a Carroll es que a la hora de hablar de la estructura básica del género de terror (una parte del libro extremadamente ambiciosa que intenta explicar cómo todo relato de terror obedece a un mismo



esquema narrativo) no puede prescindir de la figura del monstruo, olvidando toda una serie de relatos en los que el miedo que se genera no es por ninguna criatura física sino por la psiquis del propio personaje. Esto es extremadamente importante puesto que deja afuera al grueso de la narrativa de Edgar Allan Poe. Quizá por estar consciente de esto, en un momento del libro Carroll dice que Poe debe ser considerado no un maestro del terror sino del miedo, afirmación por demás caprichosa que en ningún momento encuentra justificación alguna y que sorprende para mal en un libro que justamente se caracteriza por su solidez argumentativa (Carroll es capaz de citar ocho ejemplos de diferentes textos y películas para afirmar una sola idea).

Lo extraño de esto es que el propio autor admite, en un acto de sinceridad intelectual, que su esquema para explicar cómo funciona la narrativa del terror recurre a obras que no pueden aplicarse al mismo, y que ese modelo sólo es el que más obras puede abarcar de todos los que se hayan hecho.

De ahí que él llame, en una insólita nota al pie, a que otra persona en el futuro pueda determinar las funciones específicas de todo relato de terror que él simplemente no puede dilucidar. Un pedido por demás extraño, que si alguien alguna vez se encuentra capacitado para hacerlo, entonces hará que el libro de Carroll quede como un antecesor por demás valioso. De no ser así, entonces habrá que conformarse con la que puede ser la más defectuosa de las teorías sobre la narrativa del terror, después de todas las demás.

Hernán Schell

LIBROS

La novia de Frankenstein

Alberto Manguel

Editorial Gedisa, Barcelona, 2005, 104 págs.

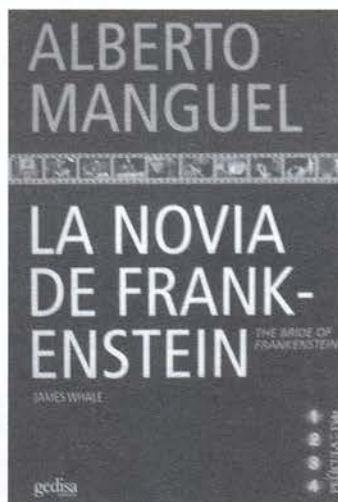
El infierno de Menard

A esta altura, el lugar privilegiado en la historia del cine de *La novia de Frankenstein* (1935), de James Whale, es evidente: se recortó por sus propios atributos estilísticos de cierta tendencia a la linealidad de las películas de terror producidas por la Universal en la década del 30, insinuó con originalidad millones de capas de ironía *camp*, pasando del horror al humor sin escalas (iniciando, incluso, ese subgénero cómico-terrorífico), desacomodó con estrépito con cada exceso de actuación y diseño de producción, esquivó la censura de la época, creó, en definitiva, un universo visual más consistente y provocador que su predecesora *Frankenstein* (1931), también dirigida por Whale. De hecho, la repetida frase "las segundas partes nunca son buenas", encuentra su refutación más certera al comparar ambos films de Whale. A esta película singular está dedicado un libro de Alberto Manguel editado originalmente por una colección sabiamente pensada por el British Film Institute y editada en castellano por Gedisa. En este libro, Manguel reafirma la originalidad de *La novia de Frankenstein* en una lectura más que atenta, pero también va más allá del análisis estricto.

A pesar de que su desarraigo inquieto lo hace ser un viajero incansable por libros y países de índole diversa, incluso imaginarios, Manguel es argentino y tuvo su educación sentimental al ser uno de los elegidos para leerle al Borges infortunado por la ceguera. Esta situación parece más bien fundacional de la sensibilidad de Manguel, a tal punto que le dedica varias

páginas en su erudita *Historia de la lectura* y un libro pequeño llamado *Con Borges*. Aunque parezca difícil, los rastros borgianos también existen en este libro sobre *La novia de Frankenstein*: hay citas a G. K. Cherteston, Goethe, Milton y Thomas de Quincey, algunos de los escritores más frecuentados y discutidos por Borges. Pero esta relación entre los escritores no se queda en el hecho de compartir un campo de referencias común, va más allá gracias a una destreza solapada de Manguel. En una estrategia borgiana en extremo, Manguel se convierte el Pierre Menard del libro *Nueve ensayos dantescos* de 1982. Aunque no hay citas directas, Alberto Manguel reescribe la estructura de ese libro de Borges y su espíritu general (de hecho el libro de Manguel se divide "caprichosamente" en nueve capítulos y utiliza mucho de la lógica de la lectura borgiana sobre la obra de Dante). Y esto no parece ser nada inconsciente: en una entrevista Manguel había confesado querer ser autor de aquel libro.

En el último capítulo de *La novia de Frankenstein* está la única mención explícita a Borges del libro, en una cita al ensayo sobre Kafka de *Otras inquisiciones*. Curiosamente, esa cita, que hace alusión a que un escritor "crea sus propios precursores", también podría ser extraída del libro dantesco: "Indagar sus precursores no es incurrir en una miserable tarea de carácter jurídico o policial; es indagar los movimientos, los tanteos, las aventuras, las vislumbres y premoniciones del espíritu humano". Pero lo más notable, el juego indagatorio que establece Manguel es considerablemente eficaz, valiente y paradójico como el que



Borges establece con Kafka y Dante. Manguel vincula la sensibilidad *camp* de Whale con el alto modernismo, perfilando como precursores de la estética de *La novia de Frankenstein* (a partir de esa imagen preñante de Elsa Lanchester en eléctrico peinado punk bicolor) a obras de Fritz Lang, Max Ernst, Man Ray y Marcel Duchamp. Poner un producto popular de Hollywood al mismo nivel de densidad conceptual y estética que los autores de vanguardia mencionados es algo que muy pocos ensayistas pueden hacer con tanta coherencia; se puede enumerar como antecedentes al Parker Tyler de *Hollywood Hallucination* y al J. Hoberman de ayer, de hoy y de siempre.

Pero lo más notable de este libro de Manguel, escrito en 1997, es que se convirtió en un verdadero precursor del fenómeno Whale que comenzaría un año después. En 1998, James Curtis publicó la ampliación de la (definitiva) biografía *James Whale: A New World of Gods and Monsters*, cuya primera versión de 1982 fue ampliada en más de doscientas páginas (el texto original de 267 páginas está citado por Manguel). A esto se suma que *Dioses y monstruos* (1998) dirigida Bill Condon fue estrenada el mismo año de la publicación del libro de Curtis. Esta película de Condon, basada en los últimos días de Whale antes de su oscuro suicidio, hizo visibles y más populares algunos de los planteos del libro de Manguel y Curtis, llevándolos sabiamente a otra dimensión. Otra vez se confirma la idea borgiana: uno de los pasatiempos preferidos del futuro es inventar su propio pasado. El libro de Manguel es, entonces, un acto premonitorio que confirma la vanguardia del pensamiento. **Diego Trerotola**

Sidney Lumet: un intento de reconsideración

Es una constante dentro de la cinefilia y la crítica más seria, la escasa consideración en que se tiene —casi siempre con justicia— a los directores norteamericanos provenientes de la televisión, por lo que puede aparecer como algo trasnochado intentar brevemente —a partir de la exhibición en el cable de dos de sus mejores películas— revalorar aspectos de la obra de Sidney Lumet. Nacido en 1924 en Filadelfia, hijo de un matrimonio de dramaturgos de teatro judío, debutó siendo muy niño en la radio y en el teatro, trabajando a esa edad en varias obras de Broadway (su única aparición como actor de cine fue en *One Third of a Nation*, un olvidado film de 1939). Luego de servir en la guerra como reparador de radares en la India y Birmania, a su regreso fundó un grupo de teatro underground, y en 1950 ingresó en la cadena CBS, donde pronto obtuvo un gran reconocimiento como director de dramas televisivos. Su debut como director de cine se produjo en 1957 con *12 hombres en pugna*, un film de bajo presupuesto producido e interpretado por Henry Fonda, que seguía minuciosamente la deliberación de un jurado y en el que llamó la atención su capacidad para utilizar el espacio dentro de un ámbito cerrado, aunque sus trabajos inmediatos no confirmaron las expectativas despertadas por esa ópera prima, siendo su carrera de allí en más notoriamente despareja, aunque con varios picos atendibles que son los que, de alguna manera, justifican esta nota. Como suele ocurrir con muchos directores, resulta que sus títulos más prestigiosos (*El prestamista*, *Serpico*, *Network*) no son precisamente los mejores de su filmografía, aparecen en líneas generales como obras pretenciosas pero fallidas y, en cambio, nos encontramos con que películas en su momento no



Tarde de perros

Lumet por Cinemax

Tarde de perros 1975

13/7, 22 hs.
16/7, 20 hs.
19/7, 18 hs.
22/7, 15.45 hs.

Al filo del vacío 1988

12/7, 18.15 hs.
25/7, 15.15 hs.



demasiado apreciadas sobreviven con más lozanía que las antes mencionadas. Realizador al que es muy difícil encuadrar dentro de la categoría de "autores" cinematográficos por la carencia de un estilo visual propio y una definida visión del mundo, cabe sin embargo apreciar su capacidad para la dirección de actores y su seguro oficio narrativo, algo que provoca que todos sus films sean, como mínimo, entretenidos, más allá del innegable academicismo de su puesta en escena. Así sus versiones de clásicos teatrales como *Viaje de un largo día hacia la noche* (O'Neill) y *La gaviota* (Chéjov) están resueltas con gran decoro, consiguiendo en la última transmitir con gran precisión las atmósferas propuestas por el gran autor ruso. *Límite de seguridad*, acerca de la paranoia de la Guerra Fría puede ser ventajosamente comparada con *Dr. Insólito*, rodada el mismo año; *La colina de la deshonra*, con Sean Connery buscando alejarse de sus papeles "bondianos", es un potente drama bélico no demasiado visto; y con *Las cintas de Anderson* consigue un opresivo thriller de logrado clima, algo que también ocurre con las escasamente conocida *The Offence*, también con Connery (créase o no, aquí se llamó *Hasta los dioses se equivocan*). Y quiero dedicar, ya que —aunque justamente este mes no va— se exhibe regularmente en el cable, un párrafo para *Garbo Talks* (aquí se estrenó con

el insólito título de *Los caprichos de Stella*), una atípica incursión del director en los terrenos de la comedia dramática y uno de sus films más logrados, en el que un muchacho trata desesperadamente de satisfacer el último deseo de su madre enferma (la notable Anne Bancroft): el de conocer a Greta Garbo antes de morir. La carrera cinematográfica de Sidney Lumet parece haber llegado, por razones de edad, a su fin (aunque se lo vio muy bien el año pasado cuando recibió un Oscar honorífico), pero no tengo dudas de que si algunas de sus películas no demasiado apreciadas en su momento se estrenaran hoy, estarían entre las más atractivas del año. El canal Cinemax proyectará a lo largo de julio dos de las —en mi opinión— mejores películas del director, que paso a reseñar brevemente:

Tarde de perros, 1975, inspirada en un suceso real ocurrido en 1972, es, en una primera lectura, la minuciosa descripción del robo de un banco. Sin embargo, el film rápidamente excede esa premisa para transformarse en un meduloso estudio de caracteres, sin excluir referencias a la vida cotidiana en los Estados Unidos en esos años. Al Pacino consigue uno de los mejores trabajos de su carrera como el jefe del grupo de ladrones y John Cazale, como su introvertido compañero gay, está sencillamente notable.

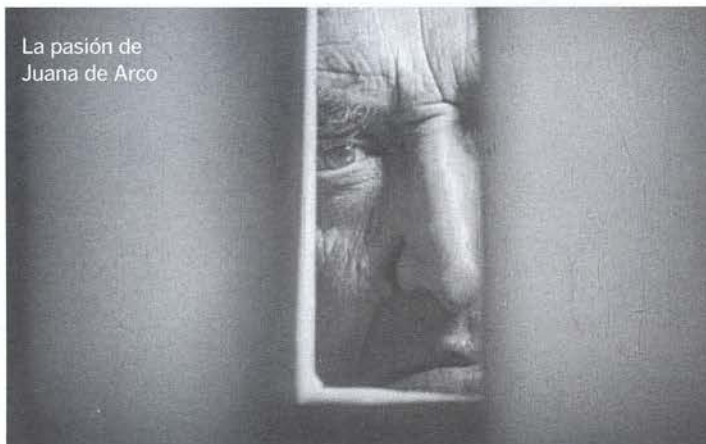
Al filo del vacío, nunca estrenada comercialmente en nuestro país aunque sí editada en video, es la última obra importante de Lumet, y narra la odisea de un muchacho obligado a una vida nómada, ya que sus padres son perseguidos por su presunta participación en un atentado terrorista. Una lúcida reflexión sobre el compromiso político y la desilusión ideológica que traen los tiempos, que elude rigurosamente la denuncia y el panfleto para transformarse en un drama humano de gran intensidad. **JG**

Los sonidos del silencio (2)

En el número 167 de *El Amante* hacíamos referencia a los ciclos de cine mudo que el canal Retro ofrece los sábados por la mañana. Allí se han visto en los últimos tiempos numerosos clásicos de esa etapa, generalmente en excelentes copias, que han permitido acercarse a títulos fundamentales de la historia del cine a los que no existen mayores posibilidades de acceder en versiones filmáticas (ni tampoco en ediciones nacionales de DVD). Es así que durante el mes de julio podrán verse cinco títulos de distintas características, pero que son una buena muestra del talento de directores que desarrollaron lo principal de su carrera en ese período o de alguna estrella cuya prematura muerte convirtió en un auténtico mito. Si bien alguna(s) de las películas se exhibirán antes de la aparición de esta revista en la calle, como es posible que se repitan en un breve plazo, igualmente las reseñamos. Los títulos a exhibirse serán los siguientes:

El caso de Rodolfo Valentino es único en la historia del cine. Nacido en Italia en 1895, su rimbombante nombre real fue Rodolfo Alfonso Raffaele Pierre Philibert Guglielmi y llegó a Nueva York en 1913. Su primera actividad artística fue la de bailarín en diversos *night clubs* y fue Alla Nazimova la que permitió su llegada a Hollywood en 1917, donde pronto fue contratado como extra o desarrollando pequeños papeles sin mayor trascendencia. Fue la guionista June Mathis quien lo propuso como protagonista de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, de Rex Ingram, y el film se convirtió en un tremendo suceso que catapultó a Valentino a un inmediato estrellato y lo convirtió en una suerte de fenómeno nacional frente al público femenino; sus films subsiguientes (*El sheik*, *Sangre y arena*) se transformaron en monumentales sucesos de taquilla, aunque la imagen de seductor *latin lover* que transmitía desde la pantalla se veía desvirtuada por su difi-

La pasión de Juana de Arco



Cine mudo

por Retro

El águila 1925

Dirigida por Clarence Brown
1/8, 10 hs.

America 1924

Dirigida por David W. Griffith
8/8, 10 hs.

La brujería a través de los tiempos 1922

Dirigida por Benjamin Christensen
15/8, 10 hs.

La reina Kelly 1928

Dirigida por Erich von Stroheim
22/8, 10 hs.

La pasión de Juana de Arco 1928

Dirigida por Carl Theodor Dreyer
29/8, 10 hs.

culturas relaciones (sexuales) con las mujeres en la vida real. Su repentina muerte a los 31 años, debida a una úlcera perforada, fue una auténtica tragedia nacional y su figura adquirió pronto ribetes míticos, algo que todavía perdura hasta nuestros días. *El águila*, 1925, dirigida por Clarence Brown, fue su penúltima película y la segura mano del director, una figura aún en busca de adecuado reconocimiento, le permite a Valentino realizar su mejor actuación para la pantalla y la que mejor define el misterioso atractivo de su figura, interpretando a un oficial ruso que quiere enamorar a la zarina Catarina II, a la vez que en sus ratos es un enigmático personaje: el Águila Negra. Las escenografías del gran William Cameron Menzies son notables.

Es sabido que la filmografía de David W. Griffith es un tesoro a descubrir por los cinéfilos, ya que los títulos que se difunden de su obra son casi siempre los mismos. Por eso es bienvenida la posibilidad de ver *America*, 1924, una de las últimas películas sobre las que el director tuvo pleno control. El film es un grandioso fresco histórico sobre la Revolución en los Estados Unidos, que recrea diversos momentos y batallas de ese período con un impresionante despliegue de masas. Lionel Barrymore realiza una auténtica creación de un capitán de mirada diabólica que sueña con crear un imperio indígena que lo tenga como amo y señor.

Desgraciadamente, la única película conocida (al menos por aquí) del danés Benjamin Christensen es *La brujería a través de los tiempos* (1922), un film asombroso para su época, desde lo temático y por su imaginería visual, de rasgos decididamente surrealistas, en su proliferación de tortura, ritos satánicos y tumbas profanadas que ofrecen una visión cruel y sádica sobre la vida cotidiana en la Edad Media. Como curiosidad, hay que decir que el director interpreta en la película nada menos que al Diablo.

Erich von Stroheim es otra figura polémica y casi trágica en la historia de Hollywood. Director de enorme influencia sobre el cine por venir, cultor de un realismo extremo que lo llevó a algunos excesos y dueño de un humor vitriólico y corrosivo, su mirada crítica sobre las clases altas y su dificultad para adaptarse a las duraciones estándar de los films de la época le provocaron diversos problemas con los productores y mutilaciones de sus películas, lo que lo llevó a abandonar la dirección desde finales del cine mudo. *La reina Kelly*, 1928, es su último trabajo como director, ya que las desavenencias con Gloria Swanson, estrella y productora del film, provocaron tremendas mutilaciones en la obra, que hoy aparece como los fastuosos restos de lo que pudo ser una gran película.

Uno de los grandes realizadores de todos los tiempos es otro danés, Carl Theodor Dreyer, autor de una obra alejada de modas y hegemonías circunstanciales para erigirse austera y solitaria en un auténtico monumento cinematográfico de gran influencia, vg. en la obra de Ingmar Bergman. *La pasión de Juana de Arco* fue rodada en Francia y es uno de los títulos mayores del cine mudo en el que el director utilizó sistemáticamente el primer plano y el *close-up* para transmitir la odisea de su protagonista, y fue interpretada por Renée Falconetti, en su único papel, una actriz que luego falleciera en Argentina. **Jorge García**

OBITUARIO

JOAQUÍN JORDÁ 1935-2006

No resulta fácil hacer la necrológica de una persona a quien tuve la suerte de entrevistar el año pasado (ver *El Amante* N° 161), en oportunidad de un seminario que realizara en Buenos Aires gente de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y del que Joaquín Jordá formara parte. En esa ocasión, aparte de conversar de cine, me habló de las extrañas secuelas que le había producido un infarto cerebral, que se traducían en pérdida del sentido de la orientación (algo que lo había hecho mudarse de Madrid a Barcelona, ya que la arquitectura urbana de esta última le permitía manejarse mejor en sus calles), imposibilidad de ver los colores y leer los subtítulos de las películas (lo que, decía, le facilitaba dormir sin culpa en los cines), pérdida de la memoria y alguna otra que se me pierde. Lo asombroso del caso es que, a partir de ese desgraciado accidente, su obra se había hecho mucho más prolífica de lo que fue a lo largo de una filmografía espaciada y que había sufrido diferentes problemas, y además se planteaba varios proyectos, como si fuera consciente de que le quedaba poco tiempo de vida y debía aprovecharlo al máximo.

Uno de los fundadores en los años 60 de la hoy –con razón o sin ella– legendaria Escuela de Barcelona (es curioso que uno de sus protagonistas más cercanos –si bien siempre se consideró “por fuera” de ella– como Pere Portabella, con quien Jordá estuviera enemistado desde siempre, provocara bastante ruido en la retrospectiva que se le dedicó en el Bafici, tanto que motivó un minidossier en el número anterior de *El Amante*), codirector con Jacinto Estevá del título más mítico producido por ese movimiento (*Dante no es únicamente severo*, 1967), intransigente militante antifranquista (luego de rodar algunos cortos en Italia en 1969-70, desarrolló actividades políticas clandestinas hasta la muerte de Franco), a fines de esa década la insólita experiencia autogestionaria de un grupo de obreros de una fábrica de electrodomésticos lo motivó a realizar un film sobre ese tema, rodado con fondos proporcionados por los mismos trabajadores y el resultado fue *Numax presenta*, 1979, una obra, para utilizar un término caro a José Luis Guerín, de “naturaleza documental” sobre ese importante suceso político-social.



Filmografía como director

20 años no es nada 2004
De nens De niños, 2003
Mones com la Becky Monos como Becky, codirigida con Nuria Villazán, 1999
Un cos al bosc Un cuerpo en el bosque, 1996
El encargo del cazador 1990
Numax presenta... 1979
Il per ché del dissenso corto, 1970
Lenin vivo corto, 1970
Portogallo, paese tranquillo corto, 1969
I Tupamaros ci parlano corto, 1969
Maria Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts corto, 1968
Dante no es únicamente severo codirigida con Jacinto Esteva, 1967
Día de muertos corto, codirigido con Julián Marcos, 1960

Recién en 1990 llega su siguiente película, *El encargo del cazador*, una suerte de homenaje a su íntimo amigo Jacinto Estevá, muerto en 1985, realizado a partir de un pedido de la hija (de Estevá) sobre un material rodado por su padre, pero que terminará modificándose hasta convertirse, según declara Jordá en el reportaje mencionado, en una suerte de tragedia griega, una afirmación que se puede compartir a la vista del film. No conozco *Un cos al bosc*, 1996, pero *Monos como Becky*, 1999, es una muestra acabada de la idea del cine de Jordá, en su imprecisa ubicación en los límites del documental y de la ficción, y su rechazo intransigente de las convenciones del cine narrativo, en un film que toma como personaje central a un médico portugués que fue el primero en hacer opera-

ciones de cerebro y que terminara asesinado por un paciente. No casualmente, el director –bajo los efectos de su reciente lesión cerebral– participa en el rodaje como actor. En *De niños*, 2003, ratifica su idea de no establecer diferenciaciones definitivas entre lo documental y lo ficcional, tomando como punto de partida un caso de pederastia ocurrido en el Barrio Chino barcelonés, aunque hay que decir que en este film los fragmentos “de ficción” terminan apareciendo como intrusivos en el cuerpo general de la obra. Su último film terminado fue *Veinte años no es nada*, un título tanguero para una película que retoma a los personajes de *Numax presenta* 25 años después y que termina siendo un recorrido sobre la vida política española del último cuarto de siglo. Dejemos que el propio Jordá defina el proyecto: “Recién terminado el rodaje de *Numax presenta* decidí darle una segunda y definitiva parte a aquel film... Por diferentes razones no llegó a realizarse y ahora me alegro de que fuera así porque creo que el arco del tiempo que había que ilustrar era entonces demasiado exiguo. Abarcaba vidas individuales pero no con la amplitud conveniente la Historia de nuestro país, la sucesión de esperanzas defraudadas, de ilusiones perdidas, que marcaron la vida de aquella generación. Ahora el término se ha cumplido y prolongarlo hubiera significado hacer marchitar la flor, manosear la fruta, pudrir el relato”.

Realizador de una obra que es posible que se valore con el paso del tiempo, docente muy respetado por quienes fueron sus alumnos, tampoco la pregunta con que comenzara Jaime Pena su excelente perfil del director en el número mencionado de *El Amante* será respondida en esta nota. Había noticias de que su salud se había agravado en los últimos tiempos, aunque mi amigo Miguel Marías lo había visto bastante bien hace unos días en Barcelona (¿tal vez la llamada “mejoría de la muerte”?). Por mi parte, me quedo con el recuerdo de su figura sentada frente a mí en un hotel de la Avenida de Mayo el día que le hice aquella entrevista en la que –contraviniendo todas las recomendaciones médicas– se la pasó bebiendo y fumando sin parar y hablando hasta por los codos de sus ideas sobre el cine y la vida.

Jorge García

CORREO

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Queridos/as amantes:

Por diversos motivos, hace unos cuatro años dejé de comprar y leer la revista. Y ahora he vuelto, gracias al *Código* y a los tomates.

La historia es así: soy teóloga y, como se imaginarán, he pasado los últimos días escuchando preguntas sobre evangelios apócrifos y sectas esotéricas, expresiones al estilo "¿Cómo, no la vas a ir a ver?!" y recibiendo mails con instrucciones sobre qué contestar frente a los errores del libro y demás.

Como los años me han demostrado que en general este tipo de obras apenas se limitan a esbozar, con más o menos arte, lo que cualquier teólogo/a ha tenido que estudiar sesudamente, no me interesaba en lo más mínimo ni ver la película ni enroscarme en el debate. Pero una colega amiga me insistió para que la acompañara a ver la película y debatirla junto con sus alumnos, a lo que accedí. Debo reconocer que hubo un primer momento en que creí entusiasmarme: se veía París y se escuchaba hablar francés, lo cual muchas veces es una hermosa experiencia cinematográfica. Con los minutos, París se veía cada vez menos, hablaban en inglés, y si al menos hubieran dejado cinco segundos en pantalla el retrato de la Mona Lisa, hubiera habido más expresividad que en el rostro de Audrey Tautou en todos los minutos que dura el film.

Una sola convicción iba creciendo en mi interior a medida que pasaban los minutos: ¿tanto despirole POR ESTO?

Cuando salí del cine vi vuestra portada con el tomate, y volví a comprar la revista. Ahora tengo la experiencia de sentirlos nuevamente mis aliados.

Un abrazo,
MARÍA GLORIA LADISLAO
P.D.: Voy preparando mi paciencia porque ya se viene el debate: ¿es Superman el nuevo Jesucristo?

Sres. de *El Amante*:

Después de leer los tres informes del último número, me pregunté si era necesario poner en tapa –con un título, a mi gusto, un tanto excesivo– una película intrascendente (así esté abuchead a tomates) para quejarse de que Hollywood, con la astucia de siempre, nuevamente nos impuso otro producto. ¿Pero es algo novedoso esto? ¿Es con la única película que lo hizo? ¿Es la única maniobra comercial relacionada con el cine? ¿Hollywood es realmente el problema?

En septiembre va a hacer un año que no voy al cine. Me gustaría decir que se debe a mi precaria situación económica y que lamento cada película que me pierdo. Pero no: decidí dejar de ir al cine. Me hastié de películas que, cada vez con más evidencia, están pensadas para que el espectador no salga conflictuado de la sala, que no se sienta involucrado o molesto, y que, si se lo pretende molestar, que sea con personajes retorcidos o con alguna patología bien marcada para diferenciarlos del ser humano sentado en la butaca (no sea que se espante). También me harté de andar detrás de horarios noctámbulos, de travesías de dos horas para ver una película "no convencional" en una sala ad-hoc y de las entradas cada vez más caras. Ir al cine se convirtió en una carga: siento que ya no hay espectadores sino clientes. Y que tampoco hay cinéfilos sino consumidores de cine.

Si nos indignamos con la manipulación mediática de *El código Da Vinci*, ¿cómo se deben tomar las constantes reediciones –con la excusa de un mejor sonido, mejor imagen y más y más extras (jugueta comercial que se parece bastante a esos Grandes Hits con un solo tema inédito)– de las escasas películas rescatables disponibles en DVD? Sin olvidar los cambios en el soporte: anteayer, el video; ayer, el Laser Disc; hoy, el DVD; pasado será el DVD-HD (y ya nada de TV: a comprar plasmas o LCD, si no, no va a valer la pena ver una película en la casa). ¿Cuántas veces

voy a alquilar o comprar la misma película para adaptarme a los diferentes formatos? Y lo que es peor: ¿por qué me empujan a hacerlo? Para mi sorpresa, *El Amante* ingresó en este juego perverso cuando decidió comentar únicamente estrenos en DVD pasando por alto los de VHS. En su momento pudieron argumentar que los discos digitales respetaban el formato original de las películas, pero actualmente las ediciones en DVD (según leo en la revista) no se diferencian demasiado de las descuidadas en VHS. Y seguro habrán obviado algún que otro film destacable en video mientras se dedicaban a celebrar el lanzamiento en DVD de series de televisión y recitales! ¿A tanto llega el entusiasmo por este chiche nuevo?

Y si para la manipulación casera existe el DVD, para la pantalla grande tenemos los festivales. Hasta las mismas pocas manos que manejan la información a diario se dieron cuenta de que es buen negocio darle al cinéfilo –glotón de imágenes en movimiento– un atracón al menos dos veces por año. ¿O qué otra cosa es aglutinar durante diez días una inabarcable cantidad de películas en un festival? ¿No sería más democrático y considerado que las mismas empresas, orgullosas de patrocinar los diferentes festivales, logren un acuerdo comercial con los complejos de cine para que estos resignen una de sus salas a estas películas? ¿O es que convienen dos mercados bien diferenciados para que sus inversiones no sean riesgosas? Sé que no ir al cine puede ser una medida extrema, pero es mi único método de protesta. Siento que manosean mi cinefilia y, como me sigue gustando mucho ver películas, tengo que protegerla de esta feria persa que construyeron a su alrededor. El cinéfilo tiene que dejar de comportarse como un adicto y ver quién (o quiénes) lo está manipulando. Porque *El código Da Vinci* –apenas parte de un círculo comercial iniciado con una no-novela– muy pronto

será reemplazado (como el intento con la remake de *La profecía*) por otro producto en la góndola de los cines, y todo seguirá como siempre: Pere Portabella en el Malba y *X-Men 3* en los multisalas. Además, hay algo cierto (ya ha pasado): si *El código Da Vinci* hubiera sido una película excelente, ¿alguien se habría indignado por la cantidad de copias con la que fue lanzada?

LEONARDO VÉLEZ

Sres. de *El Amante*:

Llega esta época del año (llámese mayo-junio-julio) y vuelve a los diarios, a las páginas de *El Amante* incluso, el bendito tema de la "cuota de pantalla". Con la excusa de proteger el cine nacional, el INCAA se asegura de ubicar en estos meses alguna que otra película financiada por ellos, de esas que no interesan a nadie, esperando impacientes que algún gran complejo se niegue a estrenarla y así generar la consabida polémica. Ante este fenómeno, me pregunto: ¿no sería mejor tratar de imponer una "cuota de calidad" al cine argentino? ¿No sería mejor revisar a quiénes se otorgan subsidios para filmar películas y cuán redituables son las propuestas que estos directores pretenden llevar a cabo? Cada año llega una oleada de películas financiadas por el INCAA, de directores desconocidos, prácticamente sin "estrellas" y de dudosa calidad, que son las que suelen sustentar este quilombito. De esas películas, 8 de cada 10 no pasan del "Regular" de *Clarín* ni sobreviven a los mucho más drásticos críticos de esta revista que disparan calificaciones inferiores a los 4 puntos. Y yo, espectador promedio, que disfruta del buen cine de cualquier género y país, que tengo que pagar de 7 a 12 mangos una entrada, ¿por qué me voy a molestar en ver *La demolición* (1), *Lifting de corazón* (1) o *Una estrella y dos cafés* (4), cuando puedo ver *V de Venganza* (8), *El niño* (9) o *X-men* (6), pero se quedaron

cortos, ¿es demasiado buena para una tercera parte!)? Es cierto, esas notas hablan de cierta objetividad de esta revista, que no teme en criticar una producción nacional cuando no está a la altura de las consecuencias. Pero entonces, señores de *El Amante*, ¿para qué sustentar una polémica que no tiene pies ni cabeza?, ¿para qué echar más leña al fuego, en vez de dejar que se consuma?

La cuota de pantalla es una medida totalmente arbitraria, digna de fachos. Corrijanme si me equivoco, pero el INCAA recibe un porcentaje de TODAS las entradas que se venden en los cines, ¿o no es así? Los altos ingresos de películas como *Da Vinci* o *X-Men 3* sirven en parte para financiar las películas de la polémica, ¿o no es así? De más está suponer que para conseguir estos subsidios, como sucede en muchos casos, debe haber arreglos políticos de por medio, y ese dinero que sale de nuestras entradas va a parar a gente que mucho no ha hecho por el cine nacional en estos años.

Ahora bien, *El niño* no estrenó con gran cantidad de copias, no fue beneficiada por ninguna cuota de pantalla, y posiblemente no se exhiba en muchos complejos sino más bien en un circuito más austero. Y le ha ido muy bien, ¿o no? El secreto: ¡¡¡es una buena película, señores del INCAA!!! *El aura*, *El perro*, *Elsa y Fred*, *Iluminados por el fuego*, *Tiempo de valientes*, y las más recientes *Derecho de familia* y *Crónica de una fuga*, son argentinas, son en su mayoría buen cine y por eso han tenido muy buenas cifras de público. En julio habrá tres películas nacionales compitiendo contra las americanas en el duelo de las vacaciones: *Patoruzito 2*, *Bañeros 3* y *El Ratón Pérez*. Estas serán probablemente destruidas por los críticos y sin embargo llenarán los cines, porque la gente detrás de estas producciones no se preocupa por la cuota de pantalla, sino por hacer entretenimientos que el público desea ver. A qué voy con esto: el buen cine nacional

tiene público; el otro más light y comercial, también.

Si el INCAA no produce cine de consumo masivo ni buenas películas, quizá deban replantear su manera de ver la industria antes que tratar de imponernos en qué debemos gastar nuestro dinero a aquellos que acudimos al cine seguidamente.

JUAN FRANCISCO BAGNATO

P.D.: No vi *Da Vinci*, pero creo que la tapa de la revista sigue siendo muy buena publicidad para la película. Hubiesen puesto a Nic Cage, que ha llegado este mes con la (hasta ahora) mejor peli del año.

Sres. de *El Amante*:

Hace unos días escribí un extenso mensaje expresando mi opinión respecto a lo curioso que me resulta que *El Amante* salga a defender con tanto fervor la cuota de pantalla. Dos nuevos estrenos nacionales y otra vez un 1 y un 4 sentenciándolos. Y en una época en la que los tanques de mayo ya aflojaron y hay pantallas de sobra por el mundial, ninguno de los films ha ingresado entre los diez más vistos. ¿Cuál es la excusa ahora? No creo que el público de *Una estrella y dos cafés* sea el mismo que se queda en casa viendo dos partidos por día. O quizá no hay demasiado público interesado en ver esa peli y *Martín Fierro* con Juan Palomino... Y ustedes las mataron a ambas, pero defienden la cuota de pantalla para el cine nacional "choronga". Aguardo con ansias los 1 a *Patoruzito 2* y *Bañeros 3*, que seguro andarán por el millón de espectadores y se mantendrán en cartel mucho tiempo gracias a esa misma cuota. Por eso digo, cuota de calidad vendría bien, ¿o no?

JUAN FRANCISCO

P.D.: En el millón de *Bañeros 3* probablemente estaré incluido.

Críticos de *El Amante*:

Agradezco el envío de las reseñas, pero acabo de leer la escrita sobre *El libertino* -cuyo

juicio estético no discuto- en un estilo autocomplaciente, autorreferencial, llena de "guiños al lector" que carecen de gracia. Si los lectores de *El Amante* recibimos online 13 líneas sobre un film, queremos recibir en ellas información básica y al menos un juicio fundado, no importa cuál fuere. Creo que a casi nadie debe preocuparle que para Mrs. Trivelli, Mr. Malkovich o Mr. Depp le parezcan un bomboncito, o que Rosamund Pulke sea "digna de un mordisquito", que lloró con la muerte de Alejandra Boero o que sus hormonas "hacen duelo". Dentro de sus notables juicios estéticos tenemos también una serie de nociones, cómo definir las... contundentes: "bodoque", "cascotazo", "palo y a la bolsa", y otras comestibles: el film como caja de bombones. Los lectores somos "queridos" y el cine, según parece, "libertad" y "libertinaje". ¡Cómo me reí! ¡Qué reseña entradora y simpática! Mensaje para Ángela, en su lengua cacofónica: ¡¡escribí bien, hermana!!

Leí también esta perla de la crítica literaria argentina escrita por Leonardo D'Espósito (cuyas críticas de cine leo con placer): el "sobrevaloradísimo" libro de Hernández, para referirse al *Martín Fierro*. Me parece que ha confundido la recepción y el público del libro con el libro mismo.

Apunten más alto, cuiden un poco a sus lectores y no los subestimen, por favor. Gracias,

JORGE MONTELEONE

Sres. de *El Amante*:

¿Qué les anda pasando, gente de *El Amante*? ¿Será que algunos/as se estarán quedando sin ídem, pero también sin mayúsculas? A la Ángela, perdón por ser guarango, pero sería copado que armes tu lectura de la peli en cuestión. No procures interesarnos con los vaivenes de tu vida hormonal. Pero lo de Leonardo D'Espósito (o parecido) es francamente preocupante.

Más que poco, nada me interesa reivindicar una peli como la versión de *Martín Fierro* de Vallejo. ¡Dios me libre y guarde! Pero andar diciendo por ahí, a boca de jarro, que el *Martín Fierro* es una "biblia nacional", parece no poder articular nada inteligente en contraposición a la letrada derecha argentina que fundara Lugones. La cosa se agrava cuando al referirse a los personajes habla de "perdedores". Si lo decía en inglés, a lo mejor le daban la oportunidad de escribirle un guión a su tocayo Di Caprio. Y lo de "sobrevaloradísimo" para calificar al "libro" de Hernández lleva el asunto al desquicio. Supongo que podrías haber dicho que no es tan "cool" o "copado" como otros, o que es demasiado "denso"... Pero al margen del idiotismo dialectal, lo que jode soberanamente las pelotas es la impunidad del gesto verbal. ¿Sobrevalorado por quiénes y para qué? Sería bueno que lo averiguaras. No vas a quedarte toda la vida con las clases de literatura argentina que te impartiera Jacinta Pichimahuida.

ALEJANDRO

Sres. de *El Amante*:

¿Por qué tengo la misma sensación que tenía en la primera época de la revista, en la que también a Quintín y sus huestes no había p... que les viniera bien, y parecía que el cine había nacido a partir de ellos, y que fue lo que me hizo dejar de comprarla? Dejen pasar alguna, please, agranden los agujeros del colador. Hay otra cinematografía más allá de la que se vio en el reciente Festival de Cine Independiente en Buenos Aires que también puede asombrar. ¡Aflojen un poco!

SILVIA ISABEL SOLÍAN

Javier:

Qué tal, tanto tiempo. Agradezco que hayan publicado mi carta, cosa que me extrañó (porque es larga, por-

que no habla de cine, porque ya rompí mucho las bolas), pero confieso que no era esa mi intención, sino desquitarme escribiendo sobre algunas cuestiones alarmantes, compartir con ustedes un par de impresiones o de temores. A veces escribir hace bien. Uno se desquita. No siempre vale la pena compartir esa escritura, eso sí. Yo me desquité de tu crítica, más que nada de la forma de tu crítica, a la película *Todo o nada*, con puro enojo, nada más, y después me arrepentí. La vi en la revista y me dio cosa, como que no había sido para tanto, qué sé yo, que estaba al cuete enojarse tanto. Pero en este caso me parece que no me excedí en nada, aunque muchos puedan creer que mis temores son infundados, que en realidad no hay tanto peligro de volvernos todos nazis. Puede ser.

Yo soy como Herzog, ese personaje de Bellow que se desquitaba escribiendo cartas. ¿Servirá para algún tipo de debate serio esta vez? No sé, que aparezca alguien diciendo que soy un tremendista, que en realidad está bien que Grondona esto y que Cadena 3 lo otro, o que los verdes y los azules caídos, por la espalda o no, merecen que se los vindique, y que Pando es un canto a la democracia. Quién sabe. Me duele pensar que a veces cuesta estar seguro de algo. Pero no, no puede ser... Que me digan tremendista, nomás, pero yo seguiré en mis trece: estamos jodidos.

En agosto o fines de julio sale mi libro, por fin, aquel ensayo sobre la crítica que hace un año te comenté por mail, pidiéndote consejo de dónde o con quién publicarlo. Al fin alguien lo leyó y llamó. Apenas salga, les mandaré una copia para que lo apaleen a gusto. Quizá en Buenos Aires se consiga, al menos eso me prometió el editor, que va andar por Yeni (¿o Yeny?), creo, o El Ateneo, no sé.

Bueno, un abrazo. La próxima carta va en papel, acompañada del libro. ¡Viva el correo postal, carajo!

ROBERTO GIACCAGLIA

¿Qué tendrá que ver con Leonardo?

Ya desde la publicación del libro la cosa olía bastante fea. Ya desde los primeros comentarios que escuché sobre el libro, me interesó bastante poco. Cuando me enteré de que estaban haciendo una película sobre el libro, me imaginé un merchandising tan agresivo como incomprensible para mí, que opinaba que tanto el libro como la película constituían cosas intrascendentes, sin valor, muy cercanas a la nada.

Pero lo peor, lo que más me extrañó de todo este fenómeno (por supuesto que sin necesidad de ver la película, ¡ni atado me llevan a verla!), es el segundo o tercer plano al que se posterga a la figura del maestro Da Vinci, uno de los mejores artistas de todos los tiempos. ¿Es que a nadie le importa el arte ya? ¿Vale más la pena perder horas y horas de nuestra vida en discusiones acerca de lo "oculto" en la obra de un artista cuyos fines se pretende no eran artísticos?

Es realmente un sign o' the times (parafraseando al gran pequeño de Minneapolis) perverso, ¿decadente?, un regodeo ante el avance de la ignorancia. Recuerdo haberme quedado extasiado ante *La virgen en las rocas* en el Museo del Louvre sin necesidad de imaginarme conspiraciones, extrañezas ni códigos ocultos. Alcanzaba (y sobraba) con ir descubriendo algunas reglas del arte maravillosamente utilizadas o transgredidas por un artista que las conocía a la perfección y que, además, seguramente tenía un gran sentido del humor (cosa que les falta a muchos de los que revolotean en todo lo que tiene que ver con el libro-película o la película-libro). Pero, en fin, la propaganda, como dije antes, nos patoteó mal, y nadie desde los medios de prensa nos defendió. Como mucho, la neutralidad.

Después de todo, los que estamos medianamente informados de quiénes podían ser los perpetradores de este engendro basado en otro engendro, teníamos entre los posibles (ir)responsables a Ron

Howard. Propongo un juego para prejuiciosos: ¿quiénes podrían haber filmado una peor versión de este engendro literario? Creo que, cuando suceden estas cosas en el mundo del espectáculo, no queda mejor cosa que tomárselo en broma. Y divertirse haciendo volar la imaginación.

FABIÁN MOREIRA

MONTEVIDEO, URUGUAY

Sres. de *El Amante*:

En la tapa hubiera puesto, en todo caso, la foto del autor de la novela, y no un fragmento del cuadro de *La Gioconda*. Como siempre, la terminan pagando los que no deben... La Mona Lisa e, indirectamente, el pobre Leonardo Da Vinci. Lo que creo totalmente injusto. Dada la imagen (para mí), se presta a estas asociaciones directas que se prestan a malas interpretaciones. ¿La seguimos pagando las mujeres? Cambien un poco el discurso, por favor. En todo caso, hubiera puesto las caras reconocibles (y casi siempre invisibles) de los que hicieron que este sea un fenómeno cultural marquetinero.

Una simple y humilde opinión. Saludos,

MÓNICA V. DUSSET

P.D.: Un consejo (si quieren): cuidado con las falacias... No se ofendan y sigan enviándome *El Amante*. Gracias. ¿O es un golpe a la sensibilidad y esperan ver las respuestas?

Sres. de *El Amante*:

Creo que vilipendiar al periodismo acusándolo de cierta impostación crítica en ocasión del estreno de *El código Da Vinci* es un ejercicio de carácter inmaduro y, por qué no, impostor. El periodismo fue, es y será impostor por una simple razón: la objetividad no existe, toda mirada sobre un objeto o hecho es siempre subjetiva. Toda opinión, crítica o comentario es subjetivo, sea quien fuere el crítico, sea cual fuera el objeto o hecho a criticar, comentar o criticar.

En la obra pictórica de

Leonardo Da Vinci no hay mensajes ocultos; el concepto pictórico es el mensaje, y no está oculto, está a la vista de todos, como en los Evangelios, quien quiera oír, que oiga. No hay conspiraciones o ataques a la Iglesia en la obra de Leonardo, por la simple razón de que Leonardo era un sacerdote y toda su obra está empapada de cristianismo, como lo está la del Dante o en de Miguel Ángel.

El que quiera creer que el libro y la película están en veredas opuestas a la teología católica, se equivoca; me animo a pensar que tanto libro como película están financiados directa o indirectamente por miembros de la Iglesia Católica, y aprobados por los mismos. Se lo elige a Dan Brown para plantear la parábola, mediante una historia de intriga y suspenso muy bien estructurada, sin vicios literarios algunos ni pretensiones vanguardistas, se nos alcanza al vulgo (o pueblo o "populacho", al cual, aclaro, estoy orgulloso de pertenecer) una sección teológica de carácter fundamental para la arquitectura teológica cristiana: el Amor entre el hombre y la mujer, y el sacrificio que conlleva llevar adelante semejante empresa en este, nuestro mundo occidental. Si el Cristo tenía o no relaciones sexuales, no cambia nada, como tampoco cambia en nada si tuvo o no hijos con María

Magdalena; la superación del espíritu sobre la carne no depende de una eyaculación.

Detrás de las intrigas y las conspiraciones se halla una tierna historia de amor; detrás de los sermones y los martirios, también. Después, el marketing, la propaganda, los chanchullos, etc., pero esa es otra historia, la cual no me interesa.

EL CINE HA MUERTO,
VIVA EL CINE.

MATÍAS ESTEBAN

Estimados Sres.:

No hay reseñas sobre libros de cine en esa revista, no al menos en lo atinente a cine argentino. Han aparecido varios pero la revista no se da por enterada. Atentamente,
FELICITAS SONNUELO

Sres. críticos de *El Amante*:

No voy a entrar en críticas a vs. labor crítica, si bien habría alguna razón para hacerlo. Pero hablar de "sobrevaloradísima obra literaria" por el *Martín Fierro*, como lo hace uno de vuestros críticos, es por lo menos pedante y patético. Tal vez yo no sepa mucho de cine, pero el soberbio crítico escribió un epitafio a su propia reputación con semejante barbarismo. Saludos a ustedes,
ALEJANDRA ANGLES

Sres. de *El Amante*:

Ufff, otro monólogo más sobre la gente que odia el Mundial. Es demodé hablar del nacionalfútbolismo. A esta altura, sólo lo hace la momia parlante de Sebreli, el único filósofo sin seguidores. Es demodé contraponer la civilización (pro) –los que se quedan viendo a Groucho Marx encerrados en su casa escondidos de la fiebre mundialista– con la barbarie (out) –los restaurantes coreanos con banderines albicelestes–. Es demodé discursar progre acotando que el fútbol es fascista porque a los jugadores les hacen cantar el himno y no los dejan drogarse libremente. La palabra "snob", que en un principio aludía a la gente sin nobleza, funciona como chicana a lo políticamente incorrecto. El cine y sus complementos (los críticos son uno de ellos) siempre navegaron dentro de esta órbita. Sucede que para alardear de snob es necesario fundamentar el discurso con novedades, con nuevas miradas, con provocaciones sutiles (que son las que más provocan). Que Leonardo D'Espósito, en una reseña de la desdichada película sobre el gaucho *Martín Fierro*, comente al pasar que el poema de José Hernández es literatura sobrevaloradísima, no sólo es triste, también es estúpido, y no por defensa del "poema nacional" sino porque es una cancherea más vieja que el insulto a

la *Madame Bovary* de Chabrol. Qué pena que una publicación sobre cine sea un gueto de pseudosnobs sin gracia, sin incorrección política y, sobre todo, sin nobleza.

JESICA TRITTEN



Demuestra tu ingenio

Ayuda a nuestro Director a llegar al lugar correcto.

ESTO ES CENERAMMA

Tu puedes ser más inteligente de lo que crees

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CENERAMMA®

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

ASOCIATE HOY

OTRA COSA



Pegame que me revoluciono



V de venganza
V for Vendetta

Estados Unidos/Alemania, 2005, 132'.
DIRIGIDA POR James McTeigue.

En *V de Venganza* la tortura y la violencia son el centro de una representación que es un escandaloso acto de manipulación ideológica que, sorprendentemente, pasó de largo.

Aquí el destinatario de la venganza es un estado opresor y todopoderoso que se aleja de todo realismo (se ha mencionado que el cómic aludía a la Inglaterra del tatcherismo en los 80 y que la película, a los atropellos de Bush en la actualidad), pero esa irrealidad en código de cómic pasa por encima del verosímil de la psicología de sus propios personajes. Claro está que si el film esgrimiera algún argumento que fundamentase esa decisión estética y narrativa, el verosímil podría volar por los aires sin ningún problema. El problema es que no lo hace.

Este inconveniente hace que *VdV*, en su apego al cómic, naturalice reacciones cuanto menos discutibles.

Poner una bomba en el Capitolio o en la Legislatura hoy por hoy puede resultar hasta provocativo dentro de una producción de clase A. Si a esto le sumamos una nada escondida apología del

terrorismo como defensa ante los abusos de los aparatos de control del estado, la provocación puede ser mayor. Pero si esa provocación tiene su corolario en la sugerencia de la tortura y el simulacro de cautiverio como idénticos fines de provocación, ya la cosa pasa a un terreno más ríspido.

La equivalencia de metodologías de coacción sobre el cuerpo por parte del estado o por parte de un particular no puede justificarse en ningún momento. Y sin embargo la película sí lo hace. Y nos hace aceptar esa condición al igual que la protagonista. Justamente, la inmoralidad no está en mencionar la presencia de la tortura, sino que está en la naturalización de un acto aberrante por parte de un personaje ambiguo y la condena de los mismos actos por parte del estado.

Pareciera que la aceptación de la tortura como un despertador de voluntades revolucionarias tiene un cierto punch; y entre piñas y patadas para derrocar al régimen, una picanada no aparenta molestia. **Federico Karstulovich**

La fiesta casi de todos



Tarnation

Estados Unidos, 2003, 88'.

DIRIGIDA POR Jonathan Caouette.

Llegué tarde. La fiesta empezó sin mí y no conozco a nadie, no sé qué se festeja ni me interesa. El cine es un jolgorio al que me cuesta cada vez más seguirle el ritmo. Siempre me sorprenden con Dogmas y Luhrmanns cuando yo recién ando por Dreyer u Ozu. Llego tarde, no me hallo en una época en que el bombardeo de imágenes, la discontinuidad de la narración, la ruptura de toda lógica (sobre todo la de la interna del film, que es la que en realidad importa) parecen ser la norma. Ese cine no me habla. Creo que en realidad no lo hace con nadie, es el signo de los tiempos transpuesto en imágenes: el diálogo ha sido abolido, todo es una suma de monólogos superpuestos. Como en una película de García Berlanga, cada uno se habla a sí mismo. Nada más bochinchero e inútil que un diálogo de sordos.

Pero García Berlanga se mete en medio del bullicio para criticar, para burlarse, para descubrir el ridículo y hacerle un guiño al espectador a través del celuloide. Por el contrario, el cine que adopta estos raros lenguajes nuevos es acritico, se suma al carrusel vacío que reemplaza a la furia por el ruido y que nunca significa nada.

A esta estirpe de películas pertenece *Tarnation*, que podría haber sido un terrible testimonio personal de la vida de su director, Jonathan Caouette, pero se anula licuado por su elección del lenguaje clipero, el montaje interruptus, los saltos narrativos sin justificación estética ni emocional. Un desfile de imágenes caseiras amontonadas y desordenadas, no por la gozosa anarquía surrealista de, por ejemplo y siguiendo con los españoles, el primer Buñuel, sino por el capricho de un niño que se regodea en su propia desgracia sin querer abandonarla. *Tarnation*, como todo el cine que en este tiempo elige aturdir al espectador con la acumulación de imágenes veloces, con la fragmentación y la discontinuidad, es el rococó de la época, una vía muerta del barroco que no alcanza a disimular su frialdad y su falta de vitalidad.

Eduardo Rojas

PABLO ECHARRI EN LA NUEVA Y ACLAMADA PELICULA DE MARCELO PIÑEYRO

SIETE CANDIDATOS / UN SOLO PUESTO DE TRABAJO

EL MÉTODO

HASTA DONDE ESTAS DISPUESTO A LLEGAR PARA SER EL ELEGIDO

PABLO
ECHARRI

EDUARDO
NORIEGA

NAJWA
NIMRI

EDUARD
FERNANDEZ

ADRIANA
OZORES

ERNESTO
ALTERIO

CARMELO
GOMEZ

NATALIA
VERBEKE

Con las colaboraciones especiales de

2 GOYA MEJOR GUION ADAPTADO
MEJOR ACTOR DE REPARTO *CARMELO GOMEZ*

3 PREMIOS
UNION DE ACTORES

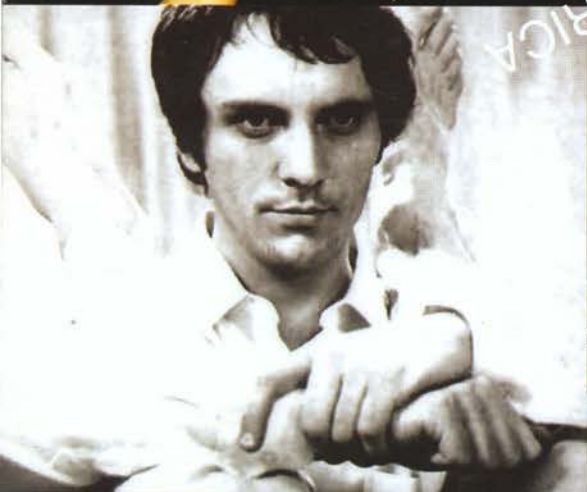
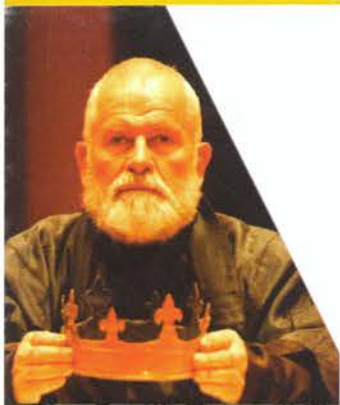


★★★★★
PIÑEYRO MANEJA CON MAESTRÍA
Y TALENTO LOS HILOS DE UN
GUIÓN MUY BIEN CONSTRUÍDO.

Pablo Scholz - CLARIN

★★★★★
MANO MAESTRA DEL DIRECTOR
MARCELO PIÑEYRO.
OFRECE MUCHO PARA PENSAR.

Paraná Sendrós - AMBITO



Un catálogo incomparable: el del primer cine.

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

www.europaeuropa.tv


EUROPA
europa