

La única verdad es la realidad

Vuelo 93 nos llevó a un dossier sobre películas basadas en hechos reales, y **Mondovino**, a un especial de documentales.



ESTRENO
SAMOA

La comedia del poder + Polémicas Verbinski:
Piratas del Caribe 2 y **The Weather Man** +
Entrevista con Molly Haskell + **Mi verano de amor**
+ Adiós a Juan Pablo Rebella

ARG \$ 9,50
URU \$ 95

ANO 15
ISSN 150636



0 0 1 7 1

9 770329 260003



**BRAND
DEMOCRACY**

NO QUEDA MUCHO ESPACIO PARA EXPRESARSE.

Concurso de cortos Converse Gallery.

*Hacé un corto en video de hasta 24 segundos
mostrando qué significa Converse para vos.

*Hay \$20.000 en premios.

Informate en www.conversegallery.com.ar



CONVERSE



Realidades varias atraen la atención de la redacción. Mientras un sector se dedica a desmenuzar las últimas dos películas de Gore Verbinski (**Piratas del Caribe 2** y **The Weather Man**), otros dicen que no las verán ni locos. Otros no están muy interesados en piratas y meteorólogos (ojo con el granizo) pero sí en vinos. Y **Mondovino** no sólo hizo que nos ocupáramos de ella sino que además decidimos hacer un especial sobre documentales, revisando aquellos que todavía permanecen poco vistos a pesar de ser de los mejores. La otra realidad que interesó a varios es simplemente la realidad, esa de la que salen los hechos reales con los que a veces se hacen esas películas basadas en hechos reales. Y a partir de la sorprendente **Vuelo 93** nos dimos a la tarea de hacer un dossier de películas "basadas en hechos reales".

Habitualmente estas películas no se hacen sobre hechos muy alegres. Justamente, un hecho muy triste ocurrió a principios de julio: falleció Juan Pablo Rebella, y sobre él escribe nuestro colega uruguayo Gonzalo Curbelo.

Otras realidades distintas son las que nos tocan en el día a día en esta tarea de poner esta revista en los kioscos. A las dificultades habituales de redactores que no cuentan los caracteres y/o mandan siete versiones de cada nota, se suma de forma intermitente la negativa de impresoras y conexiones a internet a cumplir con sus funciones designadas.

Y por último, este es el cuarto mes consecutivo en el que *El Amante* no cuenta con la publicidad del INCAA. Las revistas especializadas en cine son el ámbito natural en el cual el Instituto puede dar cuenta de sus actos y publicitar sus acciones. Nos dicen que la demora en publicitar en nuestra revista se debe a factores puramente burocráticos, que aparentemente serán solucionados mediante la firma de un convenio. Esperemos que para el número de septiembre esta situación se encuentre resuelta.

SUMARIO

- 2** Vuelo 93
- Dossier Basadas en hechos reales**
- 6** Introducción
- 8** La caída
- 10** El viento y el león
- 11** El acorazado Potemkin
- 12** 24 Hour Party People
- 13** Gallipoli
- 14** Victoria en Entebbe
- 15** Garage Olimpo
- 16** The Road to Guantanamo
- 17** Elephant
- 18** Lluvia negra
- 19** Buongiorno, notte
- 20** La comedia del poder
- 21** Mondovino
- Especial Documentales**
- 24** To Sang Fotostudio
- 25** El desencanto
- 26** La batalla de Chile
- 27** Las Hurdes - Tierra sin pan
- 28** Le fond de l'air est rouge
- 29** High School
- 30** La pena y la piedad
- 31** Mi verano de amor
- 32** Polémica: Piratas del Caribe 2, El cofre de la muerte
- 35** El pirata (considerado como utópico reestreno)
- 36** Samoa
- 38** Domicilio privado
- 39** 16 calles
- 40** Click
- 41** Superman regresa
- 42** Una chica en apuros
- El Ratón Pérez
- Viviendo con mi ex
- 43** Judíos en el espacio...
- Dear Wendy
- Cavallo entre rejas
- 44** Garfield 2; Bañeros 3, todopoderosos; Vecinos invasores; Retrato de familia
- 45** De uno a diez
- 46** Entrevista con Molly Haskell
- DVD**
- 48** Entre besos y tiros
- 49** Napoleón Dinamita
- 50** Polémica: The Weather Man
- 52** Un tranvía llamado deseo
- Disparen sobre el pianista
- 53** Caracortada, El jugador, Zorba el griego, Escape de New York
- 55** **Libros:** Orson Welles
- 56** Cine en TV
- 58** Desde España
- 60** **Obituarios**
- June Allyson, Vincent Sherman, Oscar Moro, Juan Pablo Rebella

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

Milagros Armondaray
 Tomás Binder
 Nazareno Brega
 Diego Brodersen
 Agustín Campero
 Gustavo J. Castagna
 Gonzalo Curbelo
 Leonardo M. D'Espósito
 Juan Manuel Domínguez
 Fabiana Ferraz
 Jorge García
 Lilian Laura Ivachow

Mariano Kairuz
 Federico Karstulovich
 Juan P. Martínez
 Agustín Masaedo
 Marcela Ojea
 Marcelo Panozzo
 Jaime Peña
 Eduardo Rojas
 Eduardo A. Russo
 Hernán Schell
 Ezequiel Schmoller
 Diego Trerotola
 Paula Vazquez Prieto
 Marcos Vieytes
 Juan Villegas

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





Pudor y temblor

por Javier Porta Fouz

El de anteojos es Paul Greengrass. Y la foto es, obviamente, del rodaje.

Paul Greengrass ha hecho cine. Sí, claro, ha hecho una película llamada *Vuelo 93*. Pero eso no define exactamente lo logrado por este inglés de 40 años. Hacer cine es más y es menos que hacer una película. Seguramente habrá quienes digan que *Vuelo 93* no es la obra de un autor cinematográfico, que no expresa un mundo personal y que las obsesiones y que las obsesiones y que las obsesiones. La ortodoxia cinéfila, el ahogo autoral, el sello de agua obligatorio. Para ellos, hacer cine es siempre menos que hacer una película. Pero pensada desde otro ángulo valorativo y como cine, como máquina de cine, *Vuelo 93* abre otras discusiones. Y entonces, la primera película financiada –parcialmente– por Hollywood sobre los atentados del 11 de septiembre de 2001 es más que una película. Es cine en actividad y cine en funcionamiento, y cine en perspectiva y cine con futuro y con una tradición. Es un trabajo aplicado con honestidad a las circunstancias. Un modo y un orgullo profesionales. En todo caso, *Vuelo 93* es una película y una promesa de otras películas porque hay un cine detrás. Y un cine puede ser mucho más que una persona. *Vuelo 93* puede abrirse al mundo, a hechos terriblemente traumáticos, porque se abre a partir de una actividad, a partir del trabajo. Porque está concebida dentro de un cine-trabajador. Un cine que confía mucho más en la constancia, el rigor y en el sudor que en la salvación por ocasionales destellos de talento. Un cine que confía en el mundo porque tiene ganas de conocerlo y estudiarlo antes que de comunicarle un cuarto de emoción o idea individual, muchas veces tan personal como repetida hasta el hartazgo. Repetición ad infinitum en la que caen algunos marcados a fuego con el sello de autor, como por ejemplo el Kusturica de los últimos años. Greengrass, tanto en *Vuelo 93* como en *Domingo sangriento* (*Bloody Sunday*, 2002), en lugar de buscar de manera privilegiada la expresión personal, apuesta por un cine-estructura de conocimiento.

Vuelo 93 es fruto de la concentración, que ha llevado a una depuración extraordinaria. Un hecho principal: el vuelo de United que salió de Newark a San Francisco, secuestrado por fundamentalistas islámicos para impactar en el Capitolio o en la Casa Blanca, y que no llegó ni a su destino inicial ni al elegido por los terroristas. Y algunos hechos de contexto: las repercusiones en las oficinas de control aéreo de los destinos de ese y de los otros tres vuelos secuestrados de manera concomitante, que impactarían uno en el Pentágono y los dos restantes, uno en cada Torre Gemela del World Trade Center neoyorquino. Pocos ambientes: el interior del United 93, las oficinas de control, una dependencia militar. Casi nada extra, y concentrado exclusivamente en el prólogo y en los pocos minutos subsiguientes: apenas unos planos en una habitación, otros en el aeropuerto de Newark, algún plano aéreo urbano. Ningún actor estrella, ni siquiera reconocibles. Utilización –en una película de la Universal– de pilotos y azafatas interpretando a pilotos y azafatas, y de algunos de los protagonistas reales de los sucesos de 2001 interpretándose a sí mismos, como el director de operaciones nacionales de la Administración Federal de Aviación Ben Sliney, quien debutaba en el puesto el 11-09-01. Música acuosa compuesta por John Powell (*Contracara* –*Face Off*, 1997– de Woo, *La supremacía de Bourne* –*The Bourne Supremacy*, 2004– del propio Greengrass), ominosa sin ser intrusiva, usada con sumo control, climática y amenazante desde la lejanía, como la de Elliot Goldenthal en algunas secuencias de *Fuego con-*



Vuelo 93

United 93

Estados Unidos/Reino Unido/Francia, 2006, 91'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Paul Greengrass

PRODUCCIÓN

Tim Bevan, Eric Fellner, Lloyd Levin

FOTOGRAFÍA

Barry Ackroyd

MONTAJE

Clare Douglas, Richard Pearson, Christopher Rouse

MÚSICA

John Powell

CASTING

Sig De Miguel, Daniel Hubbard, John Hubbard, Amanda Mackey Jonson, Cathy Sandrich

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Dominic Watkins

INTÉRPRETES

Christian Clemenson, Trish Gates, Polly Adams, Cheyenne Jackson, Opal Alladin, Gary Commock, Nancy McDoniel, David Alan Basche, Richard Bekins.

tra fuego –*Heat*, 1995– de Michael Mann. Y el uso de la cámara, que se convierte en el eje principal del punto de vista –entendido desde lo visual hasta lo moral– de esta película pudorosa que mira el pasado reconstruyéndolo como presente urgente.

La cámara registra las acciones al modo del *cinéma vérité* y en la tradición del realismo documental británico, un cóctel que incluye a John Grierson y una zona de la televisión (hay cinco telefilms en el currículum de Greengrass). Pero el ojo mecánico de *Vuelo 93*, además, parece sentirse incómodo, como si dudara de filmar estos hechos, esta reconstrucción realista de estos hechos. Pequeños zoom in y out, focos que se rompen, reencuadres constantes. Todo eso construye una mirada urgente, hasta temerosa de sugerir la mera posibilidad de una tranquilidad cínica y sospechosa en la puesta. La negación de planos estables, seguros y virtuosos, niega cualquier posible obscenidad visual y ahuyenta la explotación de un hecho real trágico como mero espectáculo. Esta es una cámara en mano a la que “le tiembla el pulso” de una manera moral (en *La supremacía de Bourne* la cámara en mano era de otro orden, más circunscripta a lo estético-sensorial). El camarógrafo: Barry Ackroyd, el de casi toda la filmografía de Ken Loach. Pero el cine de Greengrass en *Vuelo 93* es un cine de observación y no uno de seguridades a la Loach, por eso los constantes barridos visuales de cada plano se transforman en verdaderas inquietudes. La cámara se pregunta, de manera física, si se pueden mirar estos hechos, aun en un relato de ficción (*sobre todo* en una ficción). La cámara parece decir que no puede mirar fijo. Que debe desviar la mirada. Que no está cómoda, y no sólo en la cabina del avión. La incomodidad no proviene del espacio reducido sino de una conciencia conflictiva sobre el acercamiento ficcional a esta realidad.

De los cuatro secuestrados ese día, este fue el vuelo distinto, en el cual por lo menos algunos de los pasajeros lograron enterarse de lo que había ocurrido en el WTC de Nueva York. Según la información oficial, que es la tesis que sigue esta película, los pasajeros –desesperada rebelión mediante– lograron desviar el curso de los acontecimientos. Por supuesto, hay muchas otras teorías más o menos paranoicas sobre lo ocurrido con el United 93, y se encuentran con suma facilidad en internet. Y por supuesto que hubo y hay y habrá polémicas sobre si es lícito o no hacer una película sobre estos hechos, a menos de cinco años de ocurridos. La propia historia del cine contesta de muchas maneras a estos planteos, y varias de las películas implicadas están mencionadas en este mismo número algunas páginas más adelante. Pero hay más: por un lado, Greengrass contó con la autorización y la colaboración de los familiares de las víctimas del vuelo. Por otro, y más importante, *Vuelo 93* es lo opuesto a un *exploitation film*: sin estrellas, sin encanallar la banda sonora, sin regodeos macabros. Y, además, sin turning points impuestos, sin héroes individuales. Los protagonistas de *Vuelo 93* son, por un lado, los terroristas que planearon los ataques (es decir, quienes sabían lo que iba a suceder); por otro, los pasajeros del vuelo en cuestión; y por otro, los trabajadores civiles y militares en las oficinas de control de vuelo. Quienes habían planificado sus acciones, en el caso del United 93, no pudieron concretarlas. Quienes fueron avasallados por los sucesos, tuvieron que hacer frente a lo impensable. *Vuelo 93* logra involucrarnos en el shock recibido por los empleados del control aéreo, y es en esas oficinas donde más se detiene el relato, donde más observa. Y logra que podamos vislumbrar como por una hendidura el cataclismo



de los pasajeros; en el ambiente de la cabina el relato se acelera progresivamente. Porque se supone que los sucesos fueron cada vez más caóticos (ante los vacíos informativos, *United 93* conjetura mucho de lo ocurrido en los últimos minutos del vuelo). Y porque detenerse demasiado en la tensión de los minutos finales, estirar, alejarse del tiempo real, habría sido como filmar la muerte en ralenti. Habría sido un esteticismo fuera de lugar o, sencillamente, una abyección.

La desorientación, sorpresa, pánico, miedo y reacción de los pasajeros y las azafatas son narrados por Greengrass sin concesiones. No desarrolla las "historias previas" de los implicados, ni de los secuestrados ni de los secuestradores. De cualquier modo, sabemos al escuchar de manera fragmentaria sus llamados telefónicos o sus conversaciones que tienen hijos, parejas, padres, etc. Sabemos que el terrorista de anteojos tiene una novia alemana porque le dice por teléfono: "Ich liebe dich". *Vuelo 93* economiza sin contemplaciones ni reblandecimientos. Y mientras cada vez más periodismo sostiene la idea del "color" y de hacer más blanda y emotiva y simple la realidad, y de llenar de detalles irrelevantes cualquier crónica (vean un rato de los noticieros de canal 13), Greengrass hace un cine de cronista respetuoso ante el mundo. Un cine cargado de pudor. Pudor entendido como honestidad, modestia, recato; es decir, como lo entiende el diccionario.

Vuelo 93 es una película seca, digna, de fuertes emociones logradas por sustracción estilística y ausencia de chantajes, que termina como uno ya sabe que va a terminar y que igualmente quita el aliento. Marca la madurez de un cineasta, que había utilizado la cámara en mano en sus dos películas anteriores: *La supremacía de Bourne* y *Domingo sangriento*. Que tenía otras dos películas para cine, una previa incluso a sus trabajos televisivos llamada *Resurrected* (1989), editada en video en Argentina como *La historia de los otros*. Un bodrio convencional sobre un soldado inglés en Malvinas al que se da por muerto y está vivo. Y vuelve y pasa de ser considerado

Vuelo 93
es fruto de la concentración, que ha llevado a una depuración extraordinaria.

un héroe a ser visto como desertor. Y otra, un poco menos bodrio, llamada *The Theory of Flight* (1998, estrenada en Argentina como *Vuelo en busca del amor*, ver EA 99). Recién con la potente *Domingo sangriento* Greengrass encontraría su cine: el estilo de cámara en mano, constantes elipsis pero mínimo tiempo elipsado, el interés por la reconstrucción seca de hechos reales. En este caso, de la matanza de 14 civiles por parte del ejército británico en una manifestación en Derry, Irlanda del Norte, en 1972. En la atractiva *La supremacía de Bourne* siguió con imágenes registradas sin trípode, pero su cine vuelve a latir con la fuerza de la autenticidad al enfrentarse otra vez a un hecho real en *Vuelo 93*.

Sólo alguien con mucha confianza e interés en la potencia de la realidad puede dotar de carga épica al momento en que un controlador aéreo evita el choque de dos aviones, mientras vemos lo ocurrido solamente en la pantalla del radar. Greengrass filma con pasión y fascinación esas oficinas, transmite el espíritu del equipo de trabajo bajo presión, su interacción humana y con las máquinas. Algo similar logra con su cine, al que construye con una valentía que proviene del respeto por lo real y por los materiales con los que trabaja. Y si se decía más arriba que Greengrass no hace descansar los resultados de su película (o de su cine) en destellos de talento, no quiere decir que su trabajo no los incluya. Como el fugaz plano en el que se ve un fragmento mínimo de las Torres Gemelas todavía en pie desde una ventanilla del *United 93*. O la inserción del momento en que el segundo avión se estrella contra la torre sur, que detiene el montaje veloz y silencia la película. Ahí la imagen televisiva de lo real se incrusta en una película de fuerte realismo, y en el espectador. Y así, cuando estamos en estado de shock intelectual y emocional, las muy fragmentarias imágenes de *Vuelo 93* y las de *Domingo sangriento* nos dicen que las cámaras pueden filmar segmentos, encuadres, parcialidades, pero que su principal mandato moral y ontológico es aspirar a lo imposible: a hacer conocer la inconmensurable realidad. [A]

Basado en un

Las películas que recrean eventos del mundo histórico nos atraen, pero la cinefilia les tiene desconfianza. A partir del estreno de **Vuelo 93**, recordamos en las próximas páginas algunas obras cuyos valores pedagógicos acompañan a los cinematográficos. Aquí, una defensa de los docudramas vía André Bazin. **por Gustavo Noriega**

Las películas basadas en hechos reales (PBEHR) gozan de mala fama. Si un documental incluye una recreación de este tipo, el coro de sospechas se hace oír inmediatamente: las escenas casi siempre suenan tan berretas y fuera de lugar como los reenactments en los documentales sensacionalistas de E! La capacidad del cine de capturar imágenes de la realidad es tan extraordinaria que ante la posibilidad de elegir entre una imagen del mundo y su reconstrucción, no habría forma de encontrar quien adhiriera a esta última forma.

La exposición más clara y contundente de este punto de vista la hizo, obviamente, André Bazin, para quien las cualidades realistas del cine y la fotografía habían afectado la historia de las artes. En un artículo luminoso titulado "El cine y la exploración", cuenta la historia de una expedición al Polo y los resultados de su recreación por parte de una película inglesa, *Scott of the Antarctic*, dirigida por un desconocido Charles Frend.

En primer lugar, Bazin describe los hechos tal como ocurrieron: "Recordemos el carácter heroico y emotivo de esta empresa: Scott marchaba a la conquista del Polo Sur con un equipo entonces revolucionario pero completamente experimental: algunos coches oruga, poneyes y perros. Primeramente le traicionó la mecánica; después hizo falta matar a los poneyes; en cuanto a los perros no eran lo suficientemente numerosos para las necesida-

des de la expedición; los cinco hombres que tenían que llegar hasta el Polo desde el último campamento base empujaban ellos mismos los trineos del material; cerca de dos mil kilómetros, ida y vuelta. Consiguieron, sin embargo, su objetivo, pero para encontrar allí... la bandera noruega, colocada pocas horas antes por Amundsen. El regreso fue una larga agonía; los tres últimos sobrevivientes murieron de frío bajo su tienda por falta de bencina para alimentar sus lámparas. Sus camaradas del campamento de base en la costa les encontraron algunos meses más tarde y pudieron reconstruir toda su odisea gracias al diario de viaje redactado por su jefe y a las placas fotográficas impresionadas".

Refiriéndose ya a la película, Bazin agrega: "Se comprende que Inglaterra esté orgullosa del capitán y quiera rendirle homenaje. No creo, sin embargo, haber visto muchas empresas más aburridas y absurdas que *Scott of the Antarctic*. Se trata de un film que debe haber costado tanto como la expedición al Polo, tal el lujo y el cuidado puesto en su realización. [...] Todas las maquetas de estudio constituyen una proeza de trucaje y de imitación. ¿Y para qué? *Para imitar lo inimitable, para reconstruir en esencia lo que no tiene lugar más que una vez: el riesgo, la aventura, la muerte*" (el énfasis es mío).

Luego de argumentar respecto de que el espectador medio ya tiene un alto nivel de información y un acostumbramiento a los

informes periodísticos austeros e imperfectos, Bazin remata con contundencia: "La sola fotografía de Scott y de sus cuatro compañeros en el Polo Sur, encontradas en su equipo, es mucho más apasionante que el film en colores de Charles Frend".

El razonamiento de Bazin es perfecto, tanto como su ejecución literaria. Y si algún flanco ofrece a la argumentación a favor de los docudramas, esa posibilidad proviene, precisamente, de su perfección. En el primer párrafo citado, Bazin describe con grandes dotes literarias la historia del fallido intento de Scott por llegar en primer lugar al Polo Sur, las dificultades, el fracaso. Es, evidentemente, un relato indirecto, no hay material de archivo que reemplace a la historia contada verbalmente, no hay explicitación de fuentes ni entrevistas: tan sólo un relato, corto, seco y perfecto. El resumen de los hechos es apasionante y queremos saberlo todo sobre la accidentada expedición. Recapitulando la seductora prosa de André Bazin vemos que efectivamente la foto de Scott no puede ser reemplazada en su grandeza por ninguna superproducción, por más grande que esta sea, pero con una condición: que efectivamente exista el material de registro y que conozcamos en detalle el hecho del cual se habla. Evidentemente, esto no sucede así en la mayoría de los casos. No hay nada ontológicamente malo en relatar un hecho real a través de imágenes como lo hacen las

hecho real

películas basadas en hechos reales. Si aceptamos el relato que Bazin hace en ese párrafo preciso y certero, no hay ningún motivo de principios por el cual debamos rechazar un docudrama.

La línea argumental a favor de las reconstrucciones fue desarrollada por una documentalista norteamericana cuya radicalidad política y estética es imposible poner en duda: Jane Goodmillow. Una de sus obras, *Far from Poland*, es un ejemplo brillante de ingenio y creatividad (y para parafrasear a Daney, es mi favorita de las películas que nunca vi). Goodmillow se encontraba en Polonia a fines de la década del 80 juntando material para un documental sobre el director de teatro Jerzy Grotowsky. Estando allí se enteró de la creación del sindicato Solidaridad, de las reuniones gremiales en el astillero y de la reacción represiva del gobierno. Comprende que se está gestando un cambio histórico y decide filmarlo. Vuelve a Estados Unidos a recaudar fondos para la película y cuando pide la visa para regresar a Polonia, le es denegada: el clima político se ha enrarecido sensiblemente y el gobierno comunista no tolera la presencia de más periodistas en el país. La situación le resulta desesperante: tiene la plata, conoce el tema y tiene todos los contactos, pero le resulta imposible volver al lugar de los hechos. Luego de deliberar consigo misma angustiosamente, toma la decisión: romper los manuales del documentalista y hacer la película igual, sin material de archivo. La película pasa a llamarse *Far from Poland*, anunciando desde el título ("Lejos de Polonia") las dificultades de su filmación. Explicita la situación desde la primera escena e intercala el escaso material de archivo que logra conseguir con representaciones con actores contratados a tal efecto. A medida que se desarrolla el rodaje,

se entusiasma con el sistema y una vez que tiene que elegir entre la representación de uno de los personajes y el personaje mismo, elige a la actriz, que le da a su testimonio una intensidad de la cual la persona de referencia carece (pero la hace aparecer, para evidenciar el artificio). *Far from Poland* es finalmente aceptada en algunos festivales de documentales y rechazada en otros. Para el espectador que quiere conocer el proceso por el cual comenzó a derrumbarse el Muro de Berlín, la distinción entre documental y ficción tiene la importancia de las discusiones sobre el sexo de los ángeles. Lo mejor que puede hacer es ver *Far from Poland* y listo.

Sin embargo, la discusión sobre la mala fama de los docudramas no se agota en la utilización o no de elementos ficcionales versus la santidad del material de archivo. En las películas ficcionales basadas en hechos reales se cometen otras herejías que atentan contra el canon realista. La necesidad de forzar una narración tradicional en lo que se supone es el flujo caótico de un hecho real, sin guionistas que lo estructuren; el desarrollo de personajes en función del interés dramático, independientemente de la verdadera personalidad de los protagonistas del hecho; el uso y abuso de la música remarcando sensaciones; etcétera. Pero en todos estos casos las objeciones no son exclusivas para los docudramas: así como los documentales pueden hacer un uso indebido de la música, cualquier ficción no basada en la realidad puede forzar groseramente las características de sus personajes para que entren en un molde conocido.

Hay en las PBEHR un atractivo especial: queremos saber cómo sucedieron las cosas (y en muchos casos, simplemente enterarnos de que esos hechos sucedieron). La propia Goodmillow habla de *La lista de Schindler* y utiliza una expresión sintomáti-

ca para ejemplificar su rechazo: califica a la película de Spielberg como "pornografía de lo real". Hay un eco moralista en sus palabras, un moralismo pacato que suele recorrer el circuito de cine arte más exigente cuando mira desde arriba al cine comercial. No hay nada malo en la pornografía (salvo, quizá, el aburrimiento): se trata simplemente de mirar algo que normalmente está lejos del alcance de nuestros ojos, ya sean dos extraños teniendo sexo como las condiciones de cautiverio de Aldo Moro, la vida en los Andes de unos rugbiers extraviados, la evacuación de un gueto a cargo de los nazis o los minutos finales de los muchachos a punto de ser acribillados en Columbine. El riesgo que corren las PBEHR es el de cristalizar una imagen de una vez y para siempre, de hacer que el espectador sienta que ha "comprendido" cómo son los hechos suturando toda posible duda o ambigüedad. Sin embargo, y más allá de que difícilmente haya un relato histórico que no corra el mismo riesgo, hay que señalar que a menudo este tipo de películas abre más horizontes de los que cierra, genera un interés que puede desplegarse en una multiplicidad de nuevas visiones, lecturas, interrogantes y revelaciones.

A partir de la inquietante experiencia de *Vuelo 93*, hemos decidido revisitar algunas de las películas que recreaban hechos relevantes de las últimas décadas: no elegimos las mejores ni las que representaban los eventos más destacados, simplemente dejamos correr la memoria, tratando de evitar aquellas de las que ya habíamos hablado demasiado. De alguna manera, todas estas películas no obturaron nuestra imaginación sino que la alimentaron y la acompañaron. Son parte de la historia y de nuestra historia. [A]



La caída
Der Untergang
Alemania/Italia/Austria.
2004, 156'.
DIRIGIDA POR Oliver Hirschbiegel.

Sobre héroes y búnkers

por Gonzalo Curbelo

La caída es una película compleja de disfrutar, como todas las que dificultan la identificación y empatía con sus personajes; difícil de defender, ya que obliga a bajar decibeles de entusiasmo y abrir una serie de paraguas paranoicos que no dejen filtrar interpretaciones malintencionadas. Y es difícil de comentar porque ya de pique uno tiene que dedicar un par de párrafos a la conveniencia y/o la moral de representar a Adolf Hitler como un ser humano con características humanas completas; es decir, con algunas de ellas no necesariamente chocantes y hasta susceptibles de simpatía. En mi opinión esta es una discusión ya concluida con el poema sobre el burócrata genocida Adolph Eichmann ("Todo lo que hay para saber sobre Adolph Eichmann") que escribiera el poeta y cantante judío Leonard Cohen en su libro provocativamente titulado *Flores para Hitler*. En dicho poema, Cohen se limita a hacer una ficha con las características físicas de Eichmann —altura, peso, color de ojos, número de dedos—, anotándolas todas como normales, para luego terminar preguntando: "¿Qué esperaban?/ ¿garra?/ ¿colmillos enormes?/ ¿saliva verde?/ ¿locura?".

La representación de Hitler propuesta por Oliver Hirschbiegel y Bruno Ganz carece de cuernos, alas membranudas y patas de macho cabrío; por el contrario, presenta a un Hitler vehemente, homicida y enneguido, pero también capaz de ser cariñoso con sus allegados y con los animales, y susceptible al miedo y la depresión. Esto les resultó inaceptable a muchos guardianes de la imagen de Hitler como una esfera negra de malignidad absoluta, imagen que resulta conveniente

a muchos intereses, particularmente a los de las derechas no nazis, pero que por supuesto no representa a Hitler sino a una idea más bien religiosa del mal que poco tiene que ver con el pequeño dictador austriaco. Cuidando esa imagen pasaron por alto un detalle: es difícil presentar una imagen más oscura de Hitler que la que presenta *La caída*.

Me explico, *La caída* presenta a un Hitler ocasionalmente cortés y hasta vulnerable, pero es el Hitler de la Batalla de Berlín, uno de los mayores, más violentos y más desesperados combates de la Segunda Guerra Mundial, y es el Hitler que, como comandante en jefe de las tropas alemanas y conductor de su pueblo, decidió por cobardía, ego o misterio hacerles el mayor daño posible aferrándose a su puesto hasta último momento y pretendiendo que la nación falleciera con él. Los soldados alemanes de la Batalla de Berlín combatieron con desesperada energía, pero no combatieron por Hitler sino que fueron traicionados por él.

Salvo algunos fanáticos que creían en las famosas armas secretas, no había un alemán en 1945 que no supiera que su guerra estaba perdida, pero tenían enfrente a un ejército ruso salvaje al que sus millones de muertos civiles y las arengas estalinistas habían convertido en una brutal maquinaria de venganza (el ejército ruso practicaba, por ejemplo, la violación autorizada en masa de cuanta mujer alemana —y no pocas polacas— cayera en sus manos, fuera joven, vieja o niña), ante la cual los alemanes apenas podían esperar que sus mandos consiguieran establecer una paz en condiciones que no los dejara en total indefensión ante los feroces soviéticos, o que incluso entregara

Alemania a los aliados occidentales. Pero fue Hitler el que impulsó la continuación de una guerra perdida en forma definitiva seis meses antes y el directo responsable de buena parte de las enormes pérdidas civiles de estos últimos meses de capricho.

Ese es el Hitler de *La caída*, el que habiendo ya fracasado en su intento de exterminar a los judíos, los rusos y los gitanos, decide exterminar a los alemanes por no haber sido dignos de su conducción. Difícilmente puede hablarse de que sea un retrato benigno o simpático el que plantea Hirschbiegel, para quien el Führer es, al igual que Goebbels con su familia, un monstruo capaz de matar a quienes están bajo su protección y supuesto amor porque la realidad no se adapta a sus sueños. Pero no es un monstruo inhumano, porque estos no existen, es un monstruo humano.

Pero si *La caída* es una película anti hitleriana, tal vez no sea tan claramente una película que denuncie al nazismo y a los alemanes en general, siendo ahí donde muchos pueden sentirse incómodos. La película abunda en personajes militares con comportamientos heroicos, médicos luchando por mantener vivos a civiles heridos en medio de la hecatombe, soldados que continúan combatiendo en una adversidad material evidente, hombres de corazón valiente conducidos por un comandante enloquecido y autista. Y resulta que esos hombres, tan similares a los personajes de decenas de westerns, llevan las runas de las SS en el cuello.

Sería torcer los datos históricos buscarle una interpretación ideológica a esto, que simplemente fue un hecho real: el Reichstag y el búnker fueron defendidos en la Batalla de Berlín por la 11ª División

Pero si **La caída** es una película anti hitleriana, tal vez no sea tan claramente una película que denuncie al nazismo y a los alemanes en general, siendo ahí donde muchos pueden sentirse incómodos.

de la Waffen SS, la división Nordland, compuesta por voluntarios de los países escandinavos, y además la mayor parte de los guardias personales de Hitler era también perteneciente a las SS. No es raro, porque cabe recordar que las SS –un ejército politizado de cerca de un millón de integrantes dentro de las fuerzas armadas alemanas– eran más un grupo militar de elite que una organización de exterminadores raciales, aunque solieran participar en crueles operaciones militarmente inexcusables.

Esto ya plantea un cambio de paradigma visual a nuestra memoria cinematográfica de defensores acosados y al orden automático al que los sometemos, pero también están sus defendidos: los civiles alemanes de *La caída*, amontonados, heridos, hambrientos y aterrorizados, son virtualmente indistinguibles de las representaciones de las víctimas del nazismo que el cine viene entregando desde hace más de cincuenta años a esta parte. En la comparación de cifras morbosas suele olvidarse que casi tres millones de civiles alemanes –un número similar a la población

entera de Uruguay– fueron muertos durante la Segunda Guerra Mundial.

Es así que la representación histórica de *La caída* no es revisionista, no discute en realidad la historia oficial del nazismo y el siglo XX, pero ayuda a completarla: ha habido abundantes, aunque aún posiblemente insuficientes, películas sobre el Holocausto, las ha habido sobre la ocupación alemana de Francia y su resistencia, sobre la crueldad japonesa en China, sobre la masacre de Stalingrado. Hasta hacía poco faltaba una sobre la Batalla de Berlín, tal vez algún día haya alguna sobre el bombardeo de Dresde. Pero tal vez dentro de X número de años, cuando las connotaciones históricas y las dinámicas narrativas predominen sobre las ideológicas, *La caída* sea vista como un película pariente de *Fuerte Apache*. O de *El amanecer de los muertos*, o de *Moby Dick*. Los ingredientes están, si uno puede verlos detrás de las reacciones protocolarmente correctas y si uno decide ver cine y no polémicas. [A]

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...

**mondo
macabro**

GALERÍA CORRIENTES ANGOSTA Local 31-33 Av. Corrientes 753 y Lavalle 750
De Lunes a Viernes de 11 a 20 y los Sábados de 11 a 16 - O llamá al 4326-4845.

ESTÉTICA DEL CINE

Nuevas perspectivas sobre
GÉNEROS, AUTORES Y ESTILOS

curso de
Eduardo A. Russo

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



El viento y el león
The Wind and the Lion
Estados Unidos, 1975, 119'.
DIRIGIDA POR John Milius.

Gran palo, letra chica

por **Leonardo D'Espósito**

Esta es divertida. El pobre Milius, un muy buen director y mejor guionista (ahí están *Apocalypse Now* y *Scarface*, por ejemplo, o *Conan el Bárbaro* y la maravillosa *Dillinger* para probar ambas cosas), filmó en 1975 una película de aventuras muy bella llamada *El viento y el león*. En tierras bereberes, un aparente bandido secuestra a la mujer y al hijo de un diplomático y entrepreneur americano. El presidente de los Estados Unidos se pone de la cabeza y amenaza con hacerlo pomada; Milius va trazando el paralelo entre ambos hombres, el político del Gran Garrote pero afán aventurero y el jefe tribal noble forzado a un acto casi bárbaro por el bien de su pueblo. Obviamente la señora Perdicaris (la bellísima Candice Bergen) se enamoraba del noble árabe Raisuli, que no era sino el gran Sean Connery. Y uno además terminaba comprendiendo y sonriendo con el Teddy Roosevelt de Brian Keith y desconfiando del ministro de Relaciones Exteriores interpretado por John Huston. Pero ahora, mis amigos, vamos a los hechos.

Sí, un jefe tribal llamado Mulai Ahmed Raisuli raptó el 18 de mayo de 1904 a gente de apellido Perdicaris en Marruecos. Como rescate, pedía 70 mil dólares y el control de una amplia franja de tierra marroquí al bastante despótico sultán Abdelaziz—no por nada amigo de Washington—, quien inmediatamente le dice a la administración Roosevelt que Raisuli había secuestrado americanos. Ah, me olvidaba...perdón. No, no raptó a la señora Perdicaris, sino al señor Ion Perdicaris y a su hijo, lo siento tanto como ustedes. Bien, sigamos: a Teddy se le habían querido retobar en esa zona llamada Panamá, donde el Gran Palo creó un

país y a llorarle un siglo después a Pedro Navaja. No iba a dejar —y menos cuando se acercaba la Convención Republicana— que un ensabanado le escupiera el asado en tierras potencialmente petroleras. Así que, con bombos y platillos, despachó siete buques de guerra hacia la zona.

Pero claro... había un pequeñísimo problema. El tal Perdicaris era un vivillo nacido en el sur de los Estados Unidos de familia griega, que había hecho su agosto (y unos cientos de meses más) durante la Guerra de Secesión. Tras Gettysburg, don Perdicaris, vaya uno a saber por qué (o se sabe pero mejor no saber), se mudó a la tierra de sus papis donde tramitó la ciudadanía griega y renunció a la estadounidense. Después, por esas cosas de la guita, se mudó a Marruecos, donde vivía, coherentemente, como un pachá. Bien... a Teddy le explican esto con los barcos a medio camino. La administración Roosevelt, entonces, les pidió a franceses e ingleses que, mientras seguía el circo, presionaran a Abdelaziz para que aceptara las condiciones de Raisuli. Gran palo, letra chica: eso es la diplomacia después de todo. En Washington, justo cuando Theodore trataba de salir del problema, a un senador republicano se le ocurrió gritar en un mitín que el gobierno quería a "Perdicaris vivo o a Raisuli muerto", y el presi tuvo que volver a sobreactuar. Todo terminó en pocas semanas: Raisuli se ganó los setenta grandes, a Abdelaziz lo pusieron en vereda, los Perdicaris dijeron que Raisuli no era un bandido sino un noble líder de su pueblo forzado a una acción extrema, ingleses y franceses lograron jugosos negocios en el norte de África asegurados por los estadounidenses, y todos contentos.

La película de Milius, al poner a la

señora Perdicaris y a un niño maravillado en el medio, no desmiente ni oculta lo anterior (mucho de lo cual aparece mencionado aunque sea lateralmente), sino que subraya el carácter anacrónico de Raisuli y Roosevelt como líderes nobles y guerreros atados en un tiempo y un mundo que ya no soporta el idealismo. Es la mirada de la mujer y su hijo, que se va dejando ganar por la maravilla y la vida de acciones y no de palabras bífidas, la que articula el sentido que Milius quiere darle a la historia. Que el incidente haya ocurrido en los primeros años del siglo XX es importante: aquellos Estados Unidos conquistadores y aventureros habían quedado como el oso de Roosevelt: embalsamados. La aventura, las emociones físicas puras, el descubrimiento y la lealtad a lo caballeresco sobrevivían, aunque cada vez menos, en tierras lejanas, cercadas igualmente por la modernidad tecnológica y el capital. Milius quiere contar un cuento de aventuras pero muestra cómo la política lo impide. Por eso el amor entre hombre y mujer, nacido de lo heroico y la libertad de lo desconocido, es imprescindible en la película, aun cuando al final resulta imposible. Sí, romántica, en el sentido más luminoso y "americano" de esta mal usada palabra. **[A]**



El acorazado Potemkin
Bronenosets Potyomkin
Unión Soviética, 1925, 80',
DIRIGIDA POR Sergei Eisenstein
y Grigori Aleksandrov.

Qué tiempos aquellos

por **Hernán Schell**

Viendo los hechos sucedidos en la Rusia de 1905, parece increíble que la revolución que destronaría para siempre al reinado zarista de ese país se haya producido recién doce años después. Por varias razones —empobrecimiento alarmante del país, la casi nula legislación laboral que permitía que las jornadas de trabajo pudieran extenderse a 18 horas y que los salarios de los obreros fueran reducidos constantemente, el descontento de una población que venía de perder una guerra contra Japón—, era predecible la aparición de protestas populares, con consecuencias violentas, de todos los sectores (para dar una mínima idea de la magnitud de esto, ese año el número de huelguistas llegó a ser de tres millones y la represión del Domingo Rojo dejó una cifra de 4000 muertos), sectores que empezaron siendo fabriles y luego se extendieron al campesinado, y en el mes de octubre, con un pico de descontrol masivo, al marítimo, entre ellos a un navío ubicado en el Mar Negro llamado Potemkin, célebre acorazado que nos remite inmediatamente al film de Eisenstein, quien tomó ese suceso como símbolo de ese año de protestas, año que además sería para él —como para muchos otros— el antecedente más claro de la revolución del 17.

Es sabido que Eisenstein no se remite a la versión real de los hechos. Por mencionar sólo algunos detalles, la rebelión del Potemkin fue finalmente controlada y nunca se le unieron otros barcos; la masacre de la escalinata de Odessa existió, pero era por una protesta que no guardaba la menor relación con el tema del acorazado; además, la rebelión de 1905 no tuvo connotaciones comunistas; de hecho, por aquellos tiempos la mayor parte de los comunistas creía que la profecía marxista no podría darse allí porque el enfrentamiento era contra un régimen

zarista y no burgués, como esperaba el filósofo alemán.

Teniendo en cuenta esto, sorprende entonces la distorsión de la realidad en una película tan segura del mensaje que transmite. El planteo del film es bien básico y no puede estar más sobreexplicado: hay, por un lado, unas personas que trabajan para el zar que son malísimas, se encuentran todos estereotipados como villanos y hasta no temen matar niños; por el otro, una población que mayormente es unida y sacrificada, y sufre y sufre hasta que no puede más y se rebela. Todas estas escenas fueron filmadas con un virtuosismo sublime y siempre tratando de transmitirle al espectador que 1905 demostró que el comunismo estaba vivo, que era un movimiento perfecto, maravilloso, que se oponía a cualquier injusticia y saldría victorioso.

La pregunta que uno podría hacerse es ¿por qué Eisenstein miente y simplifica? Acá es donde no a pocos les gusta juzgar el costado moral del director y decir que su *Potemkin* es una película canalla, hecha como gesto obscuro al oficialismo. Sería una acusación injusta hacia el realizador. Cuando lo creyó pertinente, Eisenstein se pronunció ni más ni menos que frente al stalinismo y sufrió la censura. Por esa época, el director creía realmente en el régimen comunista y que la Revolución Rusa sería el comienzo de una revolución mundial, porque esto es lo que diferenciaba aquella revolución de cualquier otra de la historia; carecía de patriotismo, la patria era la doctrina y el terreno que le pertenecía era el planeta. Eisenstein disfrazó el pasado de la misma manera que lo disfrazaría un profesor de colegio primario, forzando la realidad, creando héroes donde no los hubo, eliminando cualquier matiz y hablando de 1905, y el Potemkin como un

antecedente más que claro de la Revolución Comunista. Pensó en el espectador más que nada como un hombre que se estaba enfrentando a un nuevo mundo y que debía, al menos al principio, evitarse cualquier complejidad. Las cosas debían ser claras y sencillas, aun cuando no fueran del todo ciertas.

Viendo esto, no es difícil imaginarse que *El acorazado...* pudo en el pasado despertar euforia así como también enojo o terror. Ese barco acaparando todo el plano al final de la película era el nuevo régimen avanzando y desparamando su ideología. Hoy, sabiendo cómo se desarrolló la historia, *Potemkin* perdió toda credibilidad. Antes, su trazo grueso y sus estereotipos fueron una señal de confianza, fueron el supuesto reflejo de que ellos sabían quién era el enemigo y que saldrían victoriosos en la batalla. En tiempo presente, son algo ingenuos y resienten la calidad de la película. En posteriores visiones, *El acorazado...* se va agotando por ser demasiado obvia. Es verdad que existe su prodigioso costado formal, que se adelanta varias décadas a su tiempo y que sin duda la coloca en un merecido lugar de trascendencia, pero esas formas ya se ven hoy en una película de acción medianamente bien hecha de los últimos veinte años. *Potemkin* hoy es menos una gran película y más un ejemplo superlativo de publicidad partidaria, publicidad de una Unión Soviética que parecía que iba a dar vuelta la historia y que terminó siendo uno de los fracasos más sonoros del siglo que pasó. **[A]**



24 Hour Party People

Reino Unido, 2002, 117'.

DIRIGIDA POR

Michael Winterbottom.

De Rotten a los DJ

por **Gustavo J. Castagna**

■ Habrá sido así? ¿Cuánto de verdad y ficción transmiten las imágenes de este gran film de Winterbottom? El mismo Tony Wilson (Steve Coogan), en una de las tantas veces que mira a cámara y habla, armando y desarmando un relato complejo y con diferentes capas de lectura, comenta las mínimas diferencias entre el hecho verdadero y el hecho recreado. El dueño de The Factory y de La Hacienda, uno de los genios y creadores de la movida cultural-musical de Manchester entre 1976 y 1992, lo explica con el ejemplo de las diferentes ondulaciones que se producen a través de la música. Mientras una sube, la otra baja o, en todo caso, se mueven en paralelo sin desaparecer ni una ni la otra.

24 Hour Party People, junto a *Velvet Goldmine* de Todd Haynes, comprueba que debería eliminarse el biopic rockero, el manual de lugares comunes sobre el artista, los ascensos, apogeos y caídas que podemos encontrar en cualquier cronología periodística. Que no interesa tanto el dato puntilloso como sí el clima, la ambientación, la ambigüedad por encima de la certeza apriorística. Que, al mismo tiempo, cuando se planifique una historia sobre la música popular del siglo XX (el rock), no se intente abarcar el total de la época y su personaje, sino elegir un segmento, recortar esa vida en fragmentos e instantes. Son las diferencias, entre tantos biopics vacíos y otros que toman al objeto de culto como pretexto, que subyacen entre *Elvis* (el bodrio que en estos días emite el cable) y *Last Days* de Gus Van Sant. ¿Por qué no hacer, entonces, una película sobre un tema del rock sin música?

En *24 Hour Party People*, justamente, la música no interesa tanto (pese a que la

banda de sonido emplea más de 30 canciones) como la entronización de la ciudad de Manchester y los vaivenes de un mundo que empezó punk y terminó rave. Efectivamente, los Sex Pistols se presentaron en 1976 y los vieron 42 personas, entre ellos, Tony Wilson, un arrogante y simpático personaje de la televisión, productor, manager, dueño de The Factory, más tarde de La Hacienda, y desastroso hombre de negocios. Y de ese mismo lugar surgieron los movimientos robóticos de Ian Curtis, el cantante de Joy Division, más tarde New Order, una vez que el oscuro líder se suicidara a los 23 años. También aparecieron Bez, Happy Mondays y varias bandas de los 80, algunas de ellas custodiadas por Wilson y otras por empresarios más astutos que él. Ese recorrido de casi veinte años de música, lejos de la euforia naciente del pop MTV y de la movida grunge de Seattle que se inicia a mitad de la década, tiene las características de una constante metamorfosis, de un camaleón que de un día para el otro cambia su color de piel. En ese sentido, Winterbottom elige como sujeto narrador a Wilson, que es el único que no cambia su modo de ver el mundo ni la manera de vestirse ni el mejor auto, en contraste con las modificaciones que se producen en la música en su propia productora o estudio de grabación y, más tarde, en la imponente discoteca bailable. El suicidio de Ian Curtis (una escena descomunal que parece filmada por Van Sant) quiebra en dos el relato ya que, de ahí en más, Wilson seguirá siendo el mismo, en lo público y en lo privado, mientras otra música se aproxima, aun cuando se escuchan los ecos de Joy Division.

Pero *24 Hour Party People* también es una película inteligente por otro motivo: la inserción de instantes históricos que explica el sujeto narrador. Así como al comienzo del film comentaba la presentación de los Pistols, Wilson, en medio del gentío que ahora ocupa La Hacienda, describe el nacimiento de una nueva era, aquella en la que no interesan ni los músicos ni los instrumentos, ni tampoco la música. La gente aplaude al discjockey y Manchester, claro, se metamorfosea como cuna de las raves.

Por lo tanto, el acontecimiento histórico siempre está presente en las imágenes de *24 Hour Party People* pero nunca como anécdota única y certera, sino como complemento narrativo de la misma película. Entonces, ¿por qué no podemos creer que en la última escena, y mientras se fuma un tremendo caño importado de Barbados, Tony Wilson ve a un dios muy parecido a él que le ironiza cara a cara no haber descubierto a The Smiths? **[A]**



Gallípoli

Gallípoli

Australia, 1981, 110'.

DIRIGIDA POR Peter Weir.

Recordando con ira

por Eduardo Rojas

Muchos historiadores llaman a la Primera Guerra Mundial "la gran guerra europea". ¿Qué tenía que hacer allí Australia? (¿Qué tiene que hacer en cada guerra imperial: la Segunda, Vietnam, Irak? ¿Síndrome de alcahuetería?) Como en toda guerra, los aliados de los poderosos ponen el cuerpo, son carne de cañón en las misiones más difíciles.

Un ejemplo: la batalla de Gallípoli. Por decisión del primer lord del almirantazgo, sir Winston Churchill (futuro admirador de Hitler, futuro héroe de guerra contra Hitler, futuro primer ministro de *herr* Royal Majesty), los ingleses atacaron Turquía, presunto eslabón débil de la coalición enemiga (Alemania, Austria-Hungría eran los fuertes) en una maniobra distractiva del frente occidental. El plan era atravesar el Estrecho de los Dardanelos (divisor de Europa y Asia) y tomar Constantinopla para alejar a los turcos de la guerra. Pero los turcos se habían hecho fuertes en la salida occidental del estrecho, la rocosa playa de Gelibolu (Gallípoli), y la operación, iniciada en marzo de 1915, se estancó en combates menores hasta fines de ese año. Entonces el Primer Lord y Su Majestad llamaron a los australianos. Se necesitaba quien hiciera una cabeza de playa, despejara la zona y permitiera el paso de los gallardos británicos. Se necesitaba carne de cañón. En enero de 1916 llegaron los australianos a jugar ese triste papel que han elegido en la historia bélica; mientras los ingleses desembarcaban en otro sector de la playa y se dedicaban a tomar el té (sic), ellos se lanzaron a una carrera loca contra los nidos de ametralladora turcos. Resultado: nueve mil australianos muertos, la operación fracasada, los ingleses se fueron con las armas a otra

parte, los australianos se quedaron contando sus muertos y los turcos, cantando una provisional victoria.

La película de Peter Weir cuenta este hecho desde el lógico punto de vista australiano. Weir, el de esos años, destilaba rencor contra el Imperio, y lo volcó todo en *Gallípoli*; que no es sólo una película de guerra. Es una historia de amistad, de traiciones y lealtad en la que dos jóvenes, rivales en rústicas carreras pedestres por la estepa australiana, se alistan por distintas razones en el ejército, y parten a la guerra, con inocente entusiasmo patriótico uno (Archy-Mark Lee), con escéptico sentido de la aventura el otro (Frank-Mel Gibson). Dividida en tres partes, la primera transcurre en Australia, esa patagonia desgajada del continente, un territorio seco y primitivo en el que conviven la prehistoria y la impostada civilización británica, conflicto inicial de la filmografía de Weir, el misterio original chocando contra la racionalidad triunfante, que niega y teme a un tiempo al misterio. Ese era el dilema de las dos primeras obras maestras de Weir, *La última ola* y *Picnic en las rocas colgantes*. Ese también es uno de los temas ocultos, diluidos en la médula histórica de *Gallípoli*; pero en este caso el misterio y la extrañeza se concentran en la segunda parte: Egipto, otro desierto, otra colonia en donde la imagen impávida de la Esfinge observa milenariamente el alegre entrenamiento militar de los soldados australianos. Es en la tercera parte, en la playa de Gallípoli, con los preparativos del combate en donde se concentran todas las tensiones, los absurdos y los dramas de amistad y odio latentes, dejando atrás, como una alegre estudiantina, el desarrollo de las dos primeras. Allí se desata el rencor histórico de Weir; mientras la obstinada crueldad

del coronel británico manda a la muerte a Archy y a miles de sus compañeros, una muerte innecesaria (si alguna fuera necesaria), porque los ingleses ya habían desembarcado, los amigos se despiden con dos carreras en distintas direcciones, Frank hacia su comando con la desesperada contraorden que llegará tarde, Archy como una flecha hacia la muerte que le destinan las ametralladoras turcas.

Es cierto, *Gallípoli* —que sería casi una obra maestra para un director estándar— es, en una visión actual (la primera, que vimos en plena Guerra de Malvinas, estuvo cargada de urgencia y angustia), una película correcta, digna, con algunos grandes momentos (la cara imperturbable de la Esfinge despidiendo a los compañeros, el desembarco nocturno en Gallípoli, festivamente iluminado por guirnaldas de luces y explosiones) y toda la secuencia final entre órdenes absurdas y contraórdenes tardías, carreras inútiles, la espera estéril del mayor Barton de la orden que impida la masacre, el ruego y la desesperación creciente de los soldados en marcha hacia la muerte, la matanza implacable de las ametralladoras turcas; la impotencia del propio Weir tras la cámara, incapaz de torcer la historia, capaz de enfrentarla con su destino de hombre de dos mundos, buscando una revancha que sólo el cine le daría. [A]



Victoria en Entebbe
Raid on Entebbe
 Estados Unidos, 1977, 121'.
 DIRIGIDA POR Ivin Kershner.

Cambio de paradigma

por **Gustavo Noriega**

Victoria en Entebbe es un prolijo docudrama realizado para la televisión por Irvin Kershner, aquel director de *Los ojos de Laura Mars* y *El Imperio contraataca*. Cuenta el rescate por parte del ejército israelí de los pasajeros judíos de un avión de Air France, secuestrados por guerrilleros palestinos y desviados a Uganda (los no judíos fueron liberados en una escala en Libia mediante un proceso de selección que evocaba al Holocausto). Se trató de una operación quirúrgica, en la cual cuatro aviones Hércules del ejército del Estado de Israel volaron hasta el país africano a baja altura para no ser detectados, aterrizaron sin apoyo terrestre en el aeropuerto de Entebbe donde se alojaban los rehenes, ingresaron a las instalaciones en autos Mercedes-Benz llevados especialmente para simular ser la comitiva del presidente Idi Amin y, abriendo fuego con ametralladoras y gritando órdenes en hebreo, lograron el rescate de la mayor parte de los secuestrados. Retornaron a Israel 100 de los 105 rehenes (cuatro murieron durante las acciones y una señora mayor, internada en un hospital ugandés, fue asesinada como represalia poco después). El comando israelí sufrió una sola baja, la del coronel Yoni Netanyahu, hermano del después primer ministro derechista Bibi Netanyahu. Murieron aproximadamente cuarenta soldados ugandeses y siete secuestradores. Los hechos sucedieron en la madrugada del 4 de julio de 1976. Ese mismo año Marvin Chomsky realizaba una película basada en este suceso con Anthony Hopkins, Burt Lancaster y Richard Dreyfuss, y el año siguiente la cadena de televisión NBC difundió *Victoria en Entebbe*, mucho mejor recibida

por la crítica que su antecesora.

La película de Kershner se destaca porque prefigura algunas de las mejores virtudes de *Vuelo 93*. A pesar de que más de una vez se hace sensiblera y patriótica, no carga las tintas sobre el costado ficcional sino que se atiene, considerando el formato televisivo, a la economía y austeridad que la misma acción tuvo. El hecho militar en sí fue lo suficientemente impactante y atractivo como para que se haga totalmente innecesario incorporar historias previas de los personajes, romances, amistades, dramas personales y demás nimiedades caras a los guionistas. El veterano Martin Balsam oficiaba de ancla del punto de vista estético y moral de la película. Hay un elenco prestigioso y sólido, desde Charles Bronson hasta un joven James Woods, de Peter Finch a Eddie Constantine. Pero las palmas se las lleva el actor negro (¡y judío! según la data de *imdb.com*) Yaphet Kotto interpretando con gracia y expresividad al sanguinario y pintoresco dictador ugandés Idi Amin Dada.

Sin embargo, lo que llama la atención hoy, julio de 2006, no es tanto la forma en que el director haya elegido filmar los hechos militares que allí se describen sino la acción misma y la simpatía que podría generar en la comunidad internacional. En 1976 Israel ya había ocupado, merced a la guerra de 1967, las zonas de Gaza y Cisjordania; sin embargo, a los ojos del mundo no árabe, no era la potencia militar agresiva y prepotente que resulta hoy. Los actuales bombardeos indiscriminados al Líbano, la reacción totalmente desproporcionada comparándola con la que la película muestra (en el caso actual el disparador fue el secuestro de dos soldados) habla a las claras de un cambio de para-

digma en la forma de mostrarse ante el mundo. En el medio pasaron varias cosas, incluyendo la sangrienta incursión de Ariel Sharon en el mismo Líbano en la década del 80, las intifadas, el atentado al WTC, Bush padre y Bush hijo en Irak y el corrimiento del centro del poder mundial hacia la derecha con el resultado de que no se trata ahora de un mundo más seguro sino de un polvorín cada vez más violento. Mientras escribo estas líneas (26 de julio de 2006) leo en los diarios ingleses que el secretario de la ONU, Kofi Annan, asegura que el bombardeo de un puesto humanitario de las Naciones Unidas por parte del ejército israelí, donde murieron cuatro observadores del organismo, se extendió a lo largo de varias horas y que es imposible que se trate de un error. No imagino hoy un docudrama norteamericano que describa este hecho. **[A]**



Garage Olimpo

Italia/Francia/Argentina,

1999, 85'.

DIRIGIDA POR Marco Bechis.

Nadie, nada, nunca

por Federico Karstulovich

"El arte de narrar concluye. Cada vez es más difícil encontrar gente que sepa narrar bien algo (...) Es como si una capacidad, que nos parecía inextinguible, la más segura entre las seguras, de pronto nos fuera sustraída. A saber, la capacidad de intercambiar experiencias."

Walter Benjamin, "El narrador"
en *Iluminaciones IV*.

■ Narrar después de los campos de concentración? ¿El testimonio como pedagogía de los campos de concentración? *Noche y niebla*: Resnais sabía aquello que Walter Benjamin sostenía sobre los narradores y la experiencia. El narrador (y no específicamente el testimonial) tiene un papel clave respecto de la experiencia. Es justamente para cuidar la transmisión de la experiencia que el narrador debe poder reconfigurar lo real. Para que el documento y su perplejidad no anestesien al receptor. La torpe cercanía a la experiencia en carne viva no nos va a hacer mejores por representarla sin tapujos. El verismo –forma solapada de estatización– se convierte aquí en una manera de inmoralidad (leer sino "El travelling de *Kapo*", de Serge Daney), no así un acercamiento al evento, al acontecimiento.

El "testimonio", durante mucho tiempo, pareció ser la coartada de todo tipo de representaciones atroces. De ahí la "corrección política" de todo documento "sin filtros", entre el hecho a reconstruirse y su reconstrucción final. Problemas de referencialidad. Fanatismo por los espejos. El problema de lo real es pensar que puede reconstruirse fidedignamente. Que existe un programa estético que puede llegar a esa verdad (el realismo).

El problema del realismo es que piensa

en la verdad como posibilidad (moral y estética) superadora. De ahí el factor burgués de su limitación. La potencia del verosímil (potencia nietzscheana por excelencia, donde resulta más importante el poder reflexivo de la creación que el respeto a sacrosantas realidades) es la respuesta al dogma de los hiperrealistas (aquellos que resaltan el valor de una representación por basarse en un "hecho real").

El verosímil es una posibilidad catártica de aquello que pudo haber sido (pero es más que la simple catarsis aristotélica). En el verosímil hay un respeto por el testimonio, pero la narración no se ata de pies y manos a la tiranía de aquel. Porque sabe que lo importante está en aquello que la representación provoca como posibilidad emocional y reflexiva, por la posibilidad de transmitir la experiencia. Porque, nuevamente, importa más la creación de posibilidades de pensamiento que la instalación de sensaciones predeterminadas para cada hecho específico, una extorsión pornográfica a la que *Garage Olimpo* responde con constantes fuera de campo y una percepción renovada.

Contra la tiranía de la extorsión emocional, *Garage Olimpo* se alimenta de varias referencias históricas, de sendos documentos, de reconstrucciones de cautiverio y crea algo nuevo. Crea una imagen *posible*. De esa posibilidad, se despliegan interrogantes y propuestas mucho más incómodas que las que permite el cerco del referente. La conjugación de dos centros de detención comprobados en el *Nunca Más*, se convierten en una creación que es todos y cada uno de los centros de detención posibles. Las alusiones a casos puntuales están en la película, no vamos a negarlo, pero el poder de la película es otro.

Hay perturbación porque ese lugar es la multiplicación de lugares. Y esa posibilidad ficcional de la película pasa a convertirse en una posibilidad histórica de todos y cada uno de aquellos que vivieron esa época y convivieron con aquello, reforzándose esa náusea que mencionaba Noriega en su nota al momento del estreno de la película (*EA* N° 90). Justamente, al poder liberarse de la moralina, Bechis transgrede las representaciones históricas que los torturadores tuvieron en el "cine argentino comprometido con la denuncia" de, por decir, Héctor Olivera (valga decir que *La noche de los lápices* no será su única película basada en hechos reales); transgrede la tendencia impoluta al representar el cautiverio, desplegando en escena la tensión incomoda de un romance mediado por el síndrome de Estocolmo, elemento que desde el vamos no permite ubicarse con tranquilidad en maniqueísmos morales.

La potencia de las imágenes de *Garage Olimpo* y de *Crónica de una fuga*, dos películas que se permiten *crear* y no sólo representar, es una novedad para un cine argentino sensacionalista y pobre a la hora de pensar su pasado reciente. [A]



The Road to Guantanamo

Reino Unido, 2006, 95'.

DIRIGIDA POR Michael Winterbottom
y Mat Whitecross.

Parque de puniciones

por **Marcelo Panozzo**

Mat Whitecross, uno de los directores de *The Road to Guantanamo*, decía hace apenas un par de semanas que “uno de los aspectos menos explorados de la ‘Guerra del terror’ que lleva adelante la administración Bush es la simultánea ‘Guerra del lenguaje’ (...) Después del 11-S, la invasión de países se convirtió en ‘ataque preventivo’ y la captura y tortura de civiles en ‘rendiciones extraordinarias’”. La del lenguaje es una guerra, en efecto, que hoy tiene frentes de batalla en todo el mundo, y en la que George W. Bush cuenta con un territorio devenido en isla, y con una prensa igualmente insular y hermética, desde el/la que siguen y siguen transmitiéndose bandos colonialistas. En ese marco, *The Road to Guantanamo* es una película importante, porque además de decidirse a tomar las armas (para construir una suerte de ficción documentada) lo que hace es singularizar Guantánamo, bordar sobre ese *layer* de conciencia —que indica que ahí dentro la injusticia se encuentra en estado puro— los rostros y los nombres de tres detenidos llegados desde Afganistán, que fueron retenidos y torturados durante dos años, sin acusaciones concretas, sin pruebas de ninguna índole, sin haber hecho más que pasar por el lugar incorrecto en el momento menos indicado.

La película está armada con varias capas, con múltiples fuentes, pero con dos, diríase, texturas fundamentales: por un lado, las entrevistas a cámara de tres ex presos, Ruhel Ahmed, Asif Iqbal y Shafiq Rasul, y por el otro la reconstrucción del viaje que los llevó desde Tripton, Inglaterra, hasta Pakistán (con motivo del casamiento de uno de ellos), de ahí a un viaje a Afganistán, de allí a caer en manos de la

Alianza del Norte y finalmente a Guantánamo, donde estuvieron detenidos dos años. Los Tres de Tripton, un poco a la manera de los Tres Chiflados, se desvían del viaje original a Pakistán y cruzan a Afganistán por motivos vagamente humanitarios, ninguno de ellos tiene demasiado en claro qué hace ahí, se dedican más a comer pan, a tomar Pepsi y a tratar de viajar de modo medianamente confortable que a otra cosa. Pero para cuando deciden regresar la invasión ya es un hecho, y la única camioneta que consiguen es sorprendida en una caravana a la que los soldados de la Alianza señalan como “de talibanes”. Fin del viaje, Guantánamo Bay.

Winterbottom y Whitecross se hacen cargo de las posibilidades radicales de la realidad, y se entregan sin prejuicios a un “reenactment”, a reconstruir desde la ficción tanto el viaje como la posterior detención en Guantánamo, consiguiendo un documento poderoso, que por momentos es agobiante y en otros se deshilacha y deja ciertas dudas, al que Paul Arthur definió en *Film Comment* como un cruce perfecto entre *Punishment Park* y *Expreso de medianoche*. La ficcionalización de la historia de los Tres de Tripton, sumada al hecho de poner en el centro de la escena a personas evidentemente inocentes e incluso ajenas a cualquier discusión política, tiene que ver con la guerra del lenguaje de la que hablaba Whitecross: quizá sea más fácil llamar la atención con una película como *The Road to Guantanamo*, en la que un ciudadano británico con buzo de Gap que viaja a Pakistán para casarse termina siendo brutalmente torturado. Ese es un primer paso en la agenda de los directores, que respetan y honran la historia que tienen para contar pero que, en algún punto, la usan como *McGuffin*. El

tema es Guantánamo, el tema es Bush, el tema es el doble discurso permanente, instrumentado por burócratas crueles y amplificado sin rubor por comunicadores remilgados.

La ficción basada en hechos reales e intercalada con testimonios, ese sensacionalismo humanitario de los directores, parece ser el mejor camino para “construir” Guantánamo: todos saben que existe, todos saben que algo huele mal en la bahía, pero hasta que fue tocado por el cine era de alguna manera un no-lugar. Un pozo. Una mancha. A partir de los testimonios de los presos liberados pero sobre todo gracias al cine, sabemos cómo es el “lugar” y cuáles son sus “no”: no moverse, no hablar con nadie que no sea un oficial norteamericano sin nombre, no rezar, no ponerse a la sombra, no mirar, no comer, no escuchar más que eso que el superior decide. No vivir, en fin. Guantánamo es una fábrica de quebrados que el día de mañana admitirán algo y terminarán por ser esgrimidos como argumento (sólo ahí los prisioneros de Guantánamo parecen existir) para incrementar el presupuesto de defensa... O mejor dicho, volviendo a la Guerra del lenguaje, el “presupuesto de ataque”. **[A]**



Elephant

Estados Unidos, 2003, 81'.

DIRIGIDA POR Gus Van Sant.

Elefante en la neblina

por Tomás Binder

"...La violencia en el cine [debe ser] algo más que el imaginario de la violencia, es decir otra cosa y más que una violencia representada pero ausente del sistema de representación; puesta en escena, pero ausente de la puesta en escena."

Jean-Louis Comolli

Elefante. Eric Harris y Dylan Klebold entraron a su colegio secundario armados hasta los dientes y con la intención de matar a la mayor cantidad de gente posible. Tenían 18 y 17 años. Asesinaron a doce alumnos y un maestro; hirieron a otros veinticuatro compañeros; después ambos se suicidaron de un tiro en la cabeza. Ese es el núcleo duro de lo ocurrido el 20 de abril de 1999 en Littleton, Colorado; lo que casi todos conocen como "la masacre de Columbine". Y de todo eso no se puede dudar.

La cosa se embarra, en cambio, con las conjeturas e interpretaciones acerca de quiénes eran esos chicos, por qué hicieron lo que hicieron, qué les gustaba hacer y cómo aquello los condicionó a la hora de matar. Con tantos medios dando vueltas, la vida, la psicología y la obra de esos adolescentes pasan de ser un "hecho real" a ser un entramado de discursos sobre ese hecho; discursos en los que la sociedad de que eran parte (la del centro conservador de Estados Unidos) se jugaba varias pulseadas de poder en torno a su imaginario ideológico. Es meta-realidad, entonces, la que se disfraza de la "realidad" de Columbine. ¿Cómo tratar un acontecimiento ya recubierto por capas y capas de sentidos intencionados? Más difícil todavía: ¿cómo retratar audiovisualmente un asunto que fue tratado, transmitido y retransmitido mediante un mismo sistema de representación (el de los medios masivos) y en miles de horas de programación? *Elephant* se apoya en

aquel 20 de abril y enfrenta esas trabas.

Neblina. Dicen Borde y Chaumeton en su *Panorama del cine negro*: "Todos los componentes del film *noir* conducen a idéntico resultado: desorientar al espectador, que no encuentra sus puntos de guía habituales. El público de cine está acostumbrado a ciertas convenciones: acción lógica, distinción evidente entre el bien y el mal, caracteres definidos, móviles claros, escenas más espectaculares que brutales". Y uno de los juguetes favoritos de aquellos medios masivos es la producción instantánea de buenos y malos y la ubicación transparente de causas (motivaciones) y efectos: esas investigaciones siguen el esquema clásico del policial detectivesco. De allí que el inventario de sospechosos que explicarían la matanza quede bien claro y unívoco: música violenta, películas violentas, drogas violentas, padres ausentes, secundarios divididos en castas. Ahora bien, ¿cómo aparecen estos elementos en *Elephant*? ¿Cómo se retrata a esos culpables?

Van Sant parte del esquema de una comunidad escolar estereotipada para desarrollar aquellas convenciones-explicaciones. Están los deportistas cool, las chicas bulímicas –y– superficiales, los fotógrafos que hacen arte, la nerd introspectiva. Los largos seguimientos de aquellos *travellings* los observan en su supuesta cotidianidad. *Elephant*, como los medios que antes representaron la masacre, se viste de "realidad". Pero para subvertirla, lo que pone en escena son estereotipos y posibles motivaciones, aunque aquella micro-sociedad escolar nunca logra ni se propone explicar nada. Se fuma porro en la película, pero lo hacen un par de cocineros inofensivamente; está la figura del padre ausente, pero es ajena al par de francotiradores; los muchachos miran perplejos un documental sobre Hitler pero

ambos lo desconocen. *Caracteres desdibujados, móviles ausentes*: Van Sant incluye –resaltándolos– los elementos que componen la matriz social de los culpables, pero la deconstruye vaciándolos de aquel sentido lineal. La presentación de uno de los futuros asesinos lo expone al maltrato (sobre-explicado, obvio) por parte de los deportistas del curso, aunque ese subrayado no se plasma en venganza psicologizante en la secuencia final. Más bien trama tensiones que no encontrarán resolución: se mata indiscriminadamente, y es justo la nerd, personaje inofensivo que genera el mayor *pathos* del film –y no aquellos deportistas–, la que es asesinada antes que nadie y en el plano de mayor violencia. *Acción fuera de toda lógica*. La acumulación de estereotipos en *Elephant* determina la saturación opaca (de sentido) de su universo; entre tal exceso, Van Sant no concede ni centro ni culpables. Elefante exento de moralismos o lecciones. Elefante *noir*.

Diez de las trece víctimas fueron asesinadas en la biblioteca del secundario, y la minuciosa descripción que *wikipedia.com* hace de lo ocurrido en esa biblioteca resulta mucho más explícita y llena de suspenso que la escena con la que Van Sant decide retratarlo. *Escenas más brutales que espectaculares*: en Columbine los alumnos pudieron esconderse debajo de las mesas, habiendo oído antes los gritos y disparos y dando lugar a un *suspense* que es negado en la película; en *Elephant* el primer disparo es el de la biblioteca (golpe seco, imprevisto) y los alumnos no tienen dónde ni cuándo irse. La escena es contundente y efímera, como toda la secuencia de la matanza; *blitzkrieg* cinematográfico que escatima más de lo que muestra. Van Sant opta menos por la puesta en escena de la violencia (para eso están Fox y CNN) que por una violencia de la puesta en escena: por eso aquel *desencuadre* que muestra al asesino disparando pero no a sus víctimas fuera de campo; por eso aquel final inconcluso y esos asesinatos truncados. La frialdad de una observación áspera que no se regodea en efectismos; lo ominoso en la avaricia de las formas y no en el contenido pornográfico de las imágenes. Opacidad también formal, entonces, la que ensucia la aparente transparencia de los *high schools* norteamericanos: la superposición de las temporalidades de cada uno de los relatos y la alternancia sin solución de continuidad entre cada uno de sus personajes hace que ese día, bandera para tantas colectividades, iglesias y prensas, se parezca demasiado a un laberinto espacio-temporal en el que espectador y sociedad sólo ansían ubicarse. Salir, por otra parte, parece complicado. [A]



Lluvia negra
Kuroi Ame
Japón, 1989, 123'.
DIRIGIDA POR Shohei Imamura.

Cielo de agosto

por Agustín Masaedo

I. La carencia de documentos visuales directos sobre las explosiones atómicas, sumada al desconocimiento –incluso de parte de sus perpetradores americanos– sobre las consecuencias a largo plazo de la radiación, puede haber causado que la vasta producción cultural acerca del poder nuclear y sus consecuencias tendiera a adoptar, en el cine, la forma de alegorías más bien fantásticas –con *Godzilla* como ejemplo de manual–, mientras que la literatura se mantuvo como un campo idóneo para representaciones más apegadas a la realidad. *Lluvia negra*, de hecho, es la adaptación de *Kuroi Ame*, novela por entregas de Masuji Ibuse, publicada en 1965, que narra las dificultades de una familia *hibakusha* (víctima de los bombardeos) para seguir con su vida varios años después.

II. Representar Hiroshima plantea, entre otras cosas, un problema de escala. ¿Cómo sugerir, en el espacio acotado de una pantalla, cifras como 120 mil muertos, 70 mil heridos y –sumando Nagasaki– medio millón de afectados por la radiación? Imamura lo resuelve concentrándose en los mismos pocos personajes de la novela, obligados a atravesar la ciudad arrasada para encontrar refugio, y adoptando su punto de vista. Los signos mínimos –una secuencia al principio del film y un flashback que la completa– del espanto mayor son, apenas, los que Yasuko y sus tíos alcanzan a ver: personas en llamas ahogándose en el río; una mujer que sostiene en brazos a un bebé calcinado; un niño desfigurado, con la piel convertida en jirones, al que su hermano no reconoce más que por el cinturón.

III. Dentro del sistema de estudios japoneses –con su estructura de maestros y

aprendices, tan parecida a la de los gremios feudales–, a Imamura se le asignó, durante buena parte de su trayectoria, el lugar de discípulo de Ozu, con quien trabajó en películas como *Historias de Tokio*. Aunque él mismo fuese el primero en desdeñar esa colaboración (“No era más que el chico de la claqueta”), su devenir en el mundo del cine confirmaría la curiosa dialéctica que regulaba las relaciones en el interior del sistema nipón: el alumno niega el cine de su tutor y practica uno propio que se le opone por principio. Imamura se exasperaba ante la frialdad del trato de Ozu con los actores; prefería, por otra parte, adentrarse en el “Japón real” –los bajos fondos, los márgenes de la sociedad–, para descubrir bajo la apariencia de una modernidad frenética, desbocada, de la posguerra –y no sin paradoja–, el peso muerto de las mismas costumbres y el mismo quietismo social que Ozu había diseccionado parsimoniosamente, plano a plano y película a película. Pero la obra de Imamura –quien a su vez sería “maestro” (ya vemos lo relativo del rótulo) del indefinible Takashi Miike– fue adquiriendo, con los años, una complejidad que excedería por mucho esa dinámica de acción/reacción.

IV. La primera señal de que el director, en palabras de Nelson Kim (en www.sensesofcinema.com), estaba “como el Buñuel del final de su carrera, descubriendo nuevas formas de decir las mismas cosas”, es *Lluvia negra*. En muchos aspectos, se trata del film más –con perdón de la palabra– *ozuano* de Imamura: desde la familia acomodada y tradicionalista que ocupa el centro del relato, hasta la longitud de los planos, pasando por la cámara baja, a esta altura, arquetípica cuando se trata de

“homenajear” al director de *Otoño tardío*. La elección del blanco y negro, sin embargo, no se agota en el mero vínculo con el cine de Ozu. Para empezar, pone en juego una idea del realismo cinematográfico que no hace más que respetar la imagen de época. La ocupación estadounidense prohibió durante años la difusión de fotografías que documentaran lo ocurrido en Hiroshima y Nagasaki: recrear esas imágenes, como realmente fueron –o, a lo sumo, como podrían haber sido– es, en parte, una reivindicación. “El paisaje calcinado adquirió un tono gris uniforme, como si el color se hubiera extinguido”, testimonian los sobrevivientes. Sobre el final, Imamura le da estatura dramática a esa ausencia de color. El tío de Yasuko, después de ver morir a cuantos lo rodeaban, observa desde la puerta de su casa cómo llevan a su sobrina, que ha dejado de luchar contra la enfermedad agazapada en su cuerpo, al hospital: “Si un arco iris aparece ahora sobre esas colinas, ocurrirá un milagro”, se dice. “Que aparezca un arco iris... y Yasuko se curará.” [A]



Buongiorno, notte

Italia, 2003, 106'.

DIRIGIDA POR Marco Bellocchio.

Un condenado a muerte no se escapa

por Eduardo Rojas

La memoria individual se atornilla a los detalles cuando se confronta a los hechos históricos. Recordaré para siempre el hecho insignificante de que en la tarde del jueves 16 de mayo de 1978 fui al cine Gran Rex a ver el estreno de *La cruz de hierro*, de Sam Peckinpah. A la salida, en el kiosco que aún está en la puerta, me conmoví con el titular de la sexta de *La Razón*: "Fue secuestrado Aldo Moro".

El Gran Rex ya no es más un cine, *La cruz de hierro* pasó sin pena ni gloria, *La Razón* es un diario gratuito que no tiene sexta edición y tanto Peckinpah como Moro están muertos. Tampoco existen más la Democracia Cristiana ni el Partido Comunista Italiano, ni Giulio Andreotti, Bettino Craxi o Francesco Cossiga, los líderes políticos que se asomaron al secreto de su secuestro por parte de las Brigadas Rojas, el grupo de extrema izquierda que lo llevó a cabo. Los misterios en torno a ese secuestro y posterior asesinato (el 9 de mayo del mismo año) nunca han sido aclarados. En el momento de su secuestro Moro, líder democristiano, se dirigía a jurar como presidente de un gobierno de centro izquierda que unía a la DC con el comunismo, lejano ya de Moscú, en lo que era un giro copernicano para la política de Occidente. Oportunos estos brigadistas que llevaron adelante las amenazas que recibiera personalmente Moro por parte de Henry Kissinger y el entonces jefe de la CIA George Bush (p); discreto Francesco Cossiga, el primer ministro, que conoció el lugar en donde Moro estaba secuestrado y no lo reveló. La Organización Gladio, una alianza que aunaba a la CIA, a los partidos de derecha de toda Europa, a la logia P2, la Mafia y varios ejércitos europeos, parece haber sido la ideóloga. Los sicarios de las

Brigadas Rojas, sus manipulados ejecutores. Lo cierto es que la historia de Italia nunca fue igual tras el asesinato de Moro, y que este fue el principio de la caída de todo el régimen surgido en la posguerra, que ocurriría poco más de una década después.

Un tabú en la conciencia pública italiana, hacía falta un irreverente como Marco Bellocchio para enfrentarse a semejante historia. Frente al mosaico de sospechas, traiciones, miserias humanas y conspiraciones a escala mundial que se enredan en el caso Moro, Bellocchio opta por armar un rompecabezas de fichas sueltas, que se superponen, se mezclan y se desarmen para confluir en el principio de todo drama: la historia individual. Para el caso, la de Chiara, integrante del grupo secuestrador, camuflada como la esposa de otro de sus compañeros, y la de Moro (notable Roberto Herlitzka). Chiara es la única que tiene contacto con el exterior, mantiene con esfuerzo su doble vida de empleada de día y secuestradora nocturna; sus compañeros están en la clandestinidad. El adentro, la casa en donde mantienen a Moro cautivo, es un caos aparentemente ordenado por la locura mesiánica; el afuera es otro caos que condiciona y explica al de adentro. Entre uno y otro, Chiara y Moro establecen una relación silenciosa, telepática (ya que nunca se ven), que lleva a la mujer a descreer de sus convicciones y fabular una fuga imposible. Todo es encierro y apariencias; unos están presos de sus proto-ideas políticas, otros (los políticos, el papa Paulo VI) de sus compromisos; la apariencia de homenajes e intentos de rescate por parte de la clase política se corresponde en la guarida de los secuestradores con la apariencia de normalidad burguesa que representan (Chiara y su "esposo" se sacan las alianzas matrimonia-

les apenas algún extraño inoportuno se va de la casa); el auténtico dolor de Paulo VI por la suerte de su amigo (dolor que aceleró su muerte el mismo año) se contraponen con su ineficacia culposa (el papel de la Iglesia está metaforizado en el sacerdote que entra a la guarida a bendecir la casa y llevarse su óbolo. Un hombre de Dios incapaz de percibir la angustia cercana).

La visión de Bellocchio es compleja y abarca todos los registros, se anima al humor, la burla (¿alguien imagina un film argentino sobre la muerte de Aramburu tratado con toques de humor?) y la piedad. Estrafalarias sesiones de espiritismo, el autismo ideológico de los secuestradores, fiestas familiares en donde se entonan viejos himnos antifascistas; todo un síntoma: los únicos que pueden cantarlos son ancianos, fuertes y nostálgicos, pero ya parte del pasado. La hiedra venenosa del fascismo está asfixiando, camuflada como los guerrilleros, la vida cotidiana de Italia.

Esta complejidad, este constante sembrar de pistas narrativas falsas, como las que simultáneamente practican los secuestradores y los supuestos encargados de la investigación, es manejado magistralmente por Bellocchio, el ex radical iconoclasta que, desbordado de un humor sombrío y escéptico, descrea de todo y todos, y sólo rescata la mirada llorosa y culpable de Chiara y la dignidad de Moro, el sacrificado para nada, imagen laica de un Cristo que no puede redimir a su pueblo ni ofreciendo su propia vida. **[A]**

El fascinante mundo de las pirañas

por Diego Brodersen



Poco importa que se base en el famoso caso Elf, la petrolera que desató uno de los escándalos políticos y económicos más resonantes de la historia francesa reciente, y en la consiguiente investigación por corrupción encabezada por la jueza Eva Joly, que supo ser tapa de los diarios durante meses. *La comedia del poder* no es un thriller político ni una minuciosa reconstrucción de los hechos descriptos, tampoco un film de suspenso cuya trama va desenredando la maraña factual a medida que el o los protagonistas avanzan en los descubrimientos. Chabrol se aleja del territorio conocido de sus últimas películas pero permanece fiel a sí mismo, respetando los tonos y acentos que ya son marca autoral registrada, pero eliminando los procedimientos genéricos y particulares de su obra, menos interesado en los recovecos de la historia que en un análisis casi clínico de su heroína. Si *La dama de honor*, *La flor del mal* y *Gracias por el chocolate* eran tragos largos conformados por una parte de bebida espirituosa y dos partes de gaseosa refrescante, *La comedia del poder* es un dry martini con proporción 10 a 1 (como le gustaba a Buñuel).

El film se abre con un plano secuencia que sigue a Michel Humeau, exitoso hombre de negocios y primera víctima de "La piraña", a través de pasillos, oficinas y ascensores, mientras una triada de secretarías intenta ponerlo al día con su agenda de actividades. Al final del paseo lo espera la policía, que procederá a su detención, para ser luego interrogado por la jueza Jeanne Charmant-Killman (el apellido de la señora resulta tanto o más espeluznante que el mote por el cual se la conoce en las esferas del poder). Y allí, luego de esta sofisticada *entrée* climática, en la oficina de la Huppert travestida de magistrado, con sus anteojos haciendo juego con el tailleur y un par de guantes de cuero que recuerdan a los de los asesinos del cine de Argento, el film abandona cualquier clase de pirotección para reposar su cámara en el juego de poder entre ambos personajes: el ahora nerviosísimo ejecutivo, reducido a responder las preguntas que se le formulan desde las alturas del otro lado del escritorio, y la poderosa jueza cocinándose en su salsa judicial. Es ese juego, esa "comedia" del ajustado título local, el centro de interés del realizador. Si hay algo inte-

resante, fascinante, en *La comedia...*, es el cuidado con el cual Chabrol evita cualquier tipo de maniqueísmo en la composición de los personajes: Charmant-Killman puede parecer la persona más dura y moralmente justa en una secuencia para encarnar cierta idea de sadismo procesal en la siguiente; Humeau semeja la encarnación de todos los males de la corrupción, pero luego, a medida que su desintegración psicológica descascara la posición social para dejar al descubierto su esencial componente humano, su figura alcanza niveles de patetismo. A medida que la investigación se acelera, por otro lado, la vida familiar y cotidiana de "La piraña" comienza a desnudar sus enclenques cimientos, mientras el workaholicismo se transforma gradualmente en la droga que reemplaza a los sentimientos, el sexo y la cohabitación cotidiana.

Hay decenas de detalles, trazos y señas particulares que el realizador abandona sin ahondar en ellos: la relación de Killman con su cuñado, el origen del accidente (o no tanto) de su marido, los pormenores del negocio que nunca se esclarecen del todo para el espectador. Es que el relato parece construido en oposición al policial de investigación, en el que todas las piezas encajan finalmente en su lugar correspondiente, un relato enamorado de la progresión dramática de su figura central más allá de los sucesos que la provocan. No es casual que el *grand finale* no sea *grand* en absoluto, un cierre abierto a tantas posibilidades como el espectador pueda imaginarse. Y si es ella, la fría e incorruptible prócer, la protagonista absoluta del drama, atropellando a todos y todo, sin medir daños colaterales, con tal de llevar a buen puerto su cruzada personal e institucional, en el camino también se transforma en reservorio y símbolo de su género. *La comedia del poder* es la película más feminista en esta última etapa de la filmografía de Chabrol, el retrato de una mujer batallando en un mundo controlado por hombres. En ese sentido, no hay escenas más estimulantes que aquellas en las cuales la jueza comienza a unir fuerzas con otro personaje femenino, una fiscal cuyo nombramiento fue diseñado en principio para embarrar la cancha. De más está decir que ciertos espectadores misóginos pueden sentir afectadas sus más preciadas sensibilidades. [A]



La comedia del poder L'ivresse du pouvoir

Francia, 2006, 110'

DIRECCIÓN

Claude Chabrol

PRODUCCIÓN

Patrick Godeau

GUION Odile Barski y
Claude Chabrol

FOTOGRAFÍA

Eduardo Serra

MÚSICA

Matthieu Chabrol

MONTAJE

Monique Fardoulis

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Françoise Benoît-
Fresco

INTÉRPRETES

Isabelle Huppert,
François Berléand,
Patrick Bruel, Marilynne
Canto, Robin Renucci,
Thomas Chabrol,
Pierre Vernier.

Very Important Perros

por Nazareno Brega



Jonathan Nossiter utiliza al mundo del vino como ejemplo de cuál es la metodología de producción, distribución y comercialización de casi todo producto actual. "El vino ha muerto", sentencia al respecto el productor vitivinícola Aimé Guibert en la frase que resuena más fuerte en *Mondovino*. Y después suma al queso y las frutas a ese largo obituario en el que Nietzsche incluyó a Dios y Godard, al cine. El documental se expone en este costado político económico y contiene un recorrido histórico que da cuenta desde la ocupación nazi en Francia y el fascismo italiano hasta los foros sociales y el accionar de los distintos gobiernos actuales.

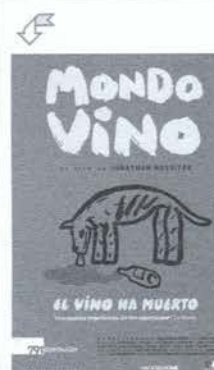
Sin embargo, *Mondovino* demuestra mayor lucidez en la descripción de las relaciones que rigen entre distintos actores del documental por la forma en que Nossiter muestra esa interacción social. Con los testimonios de las típicas "cabezas parlantes" de buena parte de los documentales televisivos alcanzaba para justificar la pertenencia de *Mondovino* al universo político. Pero la metodología del director en sus encuadres dista mucho del documental perezoso en las imágenes basado en la investigación previa a la realización. Nossiter construye a sus personajes a partir de la relación que mantienen con quienes los rodean y aprovecha todos los elementos contextuales. Los presenta sólo con una placa y luego su cámara se dedica a registrar qué sucede alrededor de ellos mientras hablan.

La aparición de dos grandes protagonistas a los que se defenestra reiteradamente antes de mostrarlos son las únicas excepciones a esta manera escueta de presentarlos. Ellos, Robert Mondavi –cabeza de familia y fundador de la bodega que lleva su nombre– y Robert Parker –el crítico más influyente de la especialidad–, son los grandes antagonistas de *Mondovino* junto al fundamentalista de la micro oxigenación Michel Rolland. La puesta en escena de Nossiter logra exponerlos como bellacos más allá de lo dicho sobre ellos. Mientras hablan, el director desvía todo el tiempo su atención, y la del espectador, hacia los detalles que construyen la idiosincrasia de los personajes.

Cuando Nossiter le pregunta a Tití, el chofer de Rolland, por qué nunca puede bajar del auto y recibe como respuesta "por si suena el teléfono", ya se siente a

su empleador como un canalla sin necesidad de escuchar cómo Rolland utiliza la palabra "campesinos" como argumento descalificador de sus rivales o cómo demuestra su megalomanía al declarar: "Espero ser el primer asesor cuando se siembren viñedos en la Luna". Uno de los hermanos Mondavi comparte sus aspiraciones galácticas y asegura orgulloso que algún día van a llegar a producir vino en Marte, pero con el mismo sabor terrícola. Ni esto ni las pestes que hablan de la familia en toda Francia tienen más elocuencia para describirlos que los halagos de compromiso que realizan con temor sus empleados: el guía turístico del viñedo pide que enfoquen a su jefe en lugar de él porque "esa es una vida que vale la pena filmar"; la asistente personal de Robert pide un cuidado especial para la forma en que muestren el rostro del anciano y su jefa de prensa lo define como "un filósofo". Nossiter resalta una gorra del FBI en el escritorio de Parker y cuadros con una foto de Reagan o una de Chirac entregándole una medalla de honor, y esa serie de imágenes tiene mucha más fuerza que las palabras del crítico.

Retratos gigantescos, muñequitos artesanales, esculturas de "cerámica funk", sillas Luis XV a la intemperie, almanaques porno y maquetas de Pinocho son algunos de los elementos a los que apela Nossiter para que su cámara opine sobre los entrevistados. Pero el gran acierto del director en cuanto al contexto de los protagonistas se encuentra en su obcecación por las mascotas. Casi todas son perros por la importancia que se le otorga al sentido del olfato en el mundo del vino. Nossiter los persigue con su cámara y logra que los canes sean su mayor hallazgo. En el comienzo, ya muestra a un perro en plena panzada con una horma de queso enorme. Los perros realzan la importancia de la imagen en *Mondovino* y Nossiter cosecha cine puro en George, el bulldog de Parker, al preguntarle al crítico cómo se siente con el conocimiento de que todo lo que escribe afecta en varios millones de dólares a otras personas. Mientras Parker se desentiende, arguye basarse sólo en su gusto y no pensar mucho en eso porque no es su responsabilidad, el bulldog responde a la declaración con un pedo. Algo huele mal en el mundo del vino y Nossiter logró capturarlo mediante la escritura de su cámara obsesionada por las mascotas y todo detalle que se le cruce en el camino. **[A]**



Mondovino

Argentina/Francia/Italia/Estados Unidos, 2004, 135'

GUIÓN, DIRECCIÓN, FOTOGRAFÍA Y MONTAJE

Jonathan Nossiter

PRODUCCIÓN

Emmanuel Giraud, Catherine Hannoun y Jonathan Nossiter

SONIDO Juan Pittaluga y Nostradine Benguezzou

INTERPRETES

Hubert de Montille, Etienne de Montille, Alix de Montille, Michel Rolland, Robert Mondavi, Michael Mondavi, Tim Mondavi, Neal Rosenthal, Robert Parker, Bona Frescobaldi, Aime Guibert, Jean-Luc Thunevin, Shari Staglin, Jonathan Nossiter.



"Acá cultivamos un *terroir* –lugar de origen– que es mucho más importante que cualquier marca. Las marcas se olvidan."

Hubert de Montille

"*Terroiristas*. Estos tipos son los ayatollahs del *terroir*. Piensan que el *terroir* lo justifica todo."

Jean-Luc Thunevin

¡Terrorista!

(dulce de leche, malbec, celuloide)

por **Tomás Binder**

1. No me cae bien Persicco. Tampoco Volta o la estandarización de helados como el de “crema mascarpone”. Me podrán resultar sabrosos aquellos helados, pero no me caen simpáticos. Sospecho que las condiciones de producción y el afán de expansión comercial de tales heladerías no sólo condicionan la “variedad” de sus ofertas y su homogeneidad respecto a otras heladerías; también mi actitud (a priori, escéptica) al acercarme a sus mostradores luminosos. Luz, encandilamiento: de eso se trata. Una interminable cantidad de gustos que se parecen más y más en cada una de las refinadas heladerías que hoy invaden Buenos Aires. Y esas heladerías se parecen además en sus logos, en sus potes de telgopor cada vez más creativos, en la estética fría e impersonal de sus locales. De allí, quizá, el orgullo rebelde al ingresar en alguna heladería singular (por no tratarse de una ostentosa cadena, por no mimetizarse con las corrientes de gustos novedosos, por aquel sedentarismo fiel, local y pequeño que las caracteriza) y pedir algún gusto clásico, sabiendo que ese chocolate con almendras es distinto del de cualquier otra tienda de helados. Gustos verdaderamente artesanales y verdaderamente personales. Sí, probablemente el dulce de leche de Persicco tampoco sea igual al de Volta, pero aventuro que apuntan a una perfección regida por idénticos estándares.

2. Más o menos lo mismo cuenta y siente Jonathan Nossiter en *Mondovino*, aunque su campo de estudio sea el mundo todo, su planteo esté tanto más fundamentado y su McGuffin sea el vino y no el helado. ¿Quién es Robert Mondavi? ¿Cuál es la extensión de su imperio del vino? ¿Qué tan funcionales a sus viñedos norteamericanos son las críticas vinícolas de la revista especializada *Wine Spectator*? ¿Qué tan bien se llevan un crítico estrella de esa revista y el consultor de vinos más poderoso del universo? ¿Cuán chata es una industria del vino a merced de tales poderes?: estas son algunas de las preguntas que teje y desteje Nossiter a través de una cantidad de entrevistas con diversas personalidades del mundo del vino. Esas entrevistas presentan a sus personajes desde dos núcleos de información, sobreimpresos en las imágenes a modo de prontuarios: cantidad de hectáreas dedicadas al cultivo vitícola (o millones de botellas y ganancias anuales, en los casos en que las hectáreas son demasiadas) y sitio geográfico de ese cultivo. Cantidad y calidad. La película responde sus preguntas y su sentencia es firme: hay –minoría– pequeños vinicultores, con poca tierra y métodos y estéticas personales; hay –mayoría– enormes vinicultores, con tierras y terrenos anexados, métodos estandarizados, gustos globalizados y estéticas especulativas... Había una vez un gusto particular por cada lugar en el que se forjaba un vino, estéticas de lo diferente que eran producto de la tierra, el clima y los

métodos de cada geografía y su cultura (el *terroir*, que le dicen los franceses). Esos gustos diversos mutaron en un único estándar de rápida producción y fácil acceso para el paladar masivo; estética complaciente y –como todo lo homogéneo– aburrida. Dice un vendedor de vinos de un pequeño pueblo italiano: “Ya no existe tal cosa como el-vino-de-Toscana; hoy en día sólo están los vinos-del-mundo”. Dice Robert Parker, aquel crítico estrella de *Wine Spectator*: “Si hay un legado de Robert Parker, sería que niveló el campo de juego. A un terreno estratificado, lleno de castas, líderes y opositores, trajo el modo cándido y democrático de la degustación norteamericana. Es algo revolucionario”. (Sí, quien dictamina esa revolución es el mismo Parker.) El estado de las cosas.

3. A esa globalización del gusto Nossiter le opone la capacidad sintética del cine, estableciendo redes de resistencia que se tensan –incluso– entre lugares y personas que nunca se vieron ni se verán las caras (un salteño de los Valles Calchaquíes se asocia, por ejemplo, con una pareja de ancianos del sur de Italia y con un campesino vinícola vanguardista de las costas brasileñas): el montaje de *Mondovino* se rige por la progresión dramática de sus testimonios, y su ideología se construye mediante la concatenación de esos discursos. Para muestra, basta un botón: en una de las secuencias iniciales, Nossiter encuadra a un guía turístico de las bodegas Mondavi (120 millones de botellas anuales, California), y sus palabras –como la iluminación de los Persiccos– brillan falsedad; más tarde el matrimonio Staglin (18 hectáreas, California) hace un inventario floreado de las esculturas y muebles que adornan su finca vitícola y analiza las rentas de su bodega; después, Hubert de Montille (8 hectáreas, Borgoña), de unos 80 años, carga una silla antigua y deshinchada, se olvida sus llaves, cuenta anécdotas personales y habla apasionadamente del vino en las primeras civilizaciones. Todo lo suyo suena verdadero. Y el combo se cierra con un importador de vinos neoyorquino y de camisa floreada, definiendo noblemente a Brooklyn como un *terroir* (nada más alejado, claro está, de la finca paradisíaca de Mondavi). Nossiter sabe qué encuadrar y cómo montarlo, y esto pese a ciertos procedimientos que –en su definición de Buenos y Malos– se tornan algo torpes o sobre-explicitos (algún desenfoque que subraya el maniqueísmo-del-mundo, algunos encuadres que sentencian innecesariamente a sus personajes antes de que sus palabras lo hagan por sí mismas). Otro botón de muestra: ese mismo importador habla de la *vainillización* del vino mundial, consecuencia de la pragmática conserva en barriles de roble, característica de los vinos norteamericanos pero ajena a cualquier tradición francesa. Diagnostica la total destrucción de la estética del *terroir*. Pegada, una seguidilla de vinícolas

europeos, orgullosos de sus “cien por cien roble” y sus barriles relucientes. Los paradigmas chocan y uno mira fascinado. Eso es *Mondovino*. El documental como un bisturí que corta, cuestiona y reelabora al mundo.

4. Otro de los puntos del mundo que construye Nossiter es aquella Florencia asediada por manifestantes globalifóbicos. Y la situación de esos marqueses florentinos parece retrato y síntoma de la torta que nos toca y cómo huele: rodeada por jóvenes beligerantes sin ganas de que McDonalds y Nike sean el único plato del mundo, la condesa de Frescobaldi se lamenta con total frescura de que el foro social se desarrolle en su ciudad (“es demasiado arriesgado”) y relata su último té con el príncipe Carlos. Esos Frescobaldi son los socios italianos del zar del vino Mondavi. Acá no pasa nada.

5. “Sólo están los vinos-del-mundo”, decía un italiano. “Claro, como las películas-del-mundo”, diremos los paranoicos más agudos. Por suerte, en *Mondovino* aparece Neal Rosenthal, aquel amigo neoyorquino que importa vinos alternativos (sí, *terroiristas*) y los lleva al país de Robert Parker. Y sus nobles funciones se parecen bastante a las de (las que deberían llevar adelante) los exhibidores y distribuidores cinematográficos locales y del universo entero. “Sabemos cómo hacer vinos que obtendrán puntajes altos y tenemos a los medios de comunicación que nos apoyan”, vocifera un ex consultor vinícola de Mondavi: allí, nuestro enemigo. El nuestro, el de Jonathan Nossiter, el de Neal. Al ser increpado en torno a una flagrante conspiración en contra del público vinícola, aquel hombre defiende a los suyos alegando que “se trata de publicidad, tienen que mantener sus negocios”. El imperialismo homogeneo de los vinos de Mondavi y Parker (que son los de California pero cada vez más los de Francia o Italia) es demasiado parecido al torrente de estrenos cinematográficos análogos y al aluvión de copias que acompañan a muchos de ellos. También comparten su alegre impunidad.

6. Nos gustan los helados, nos gustan los vinos, nos gusta el cine.

7. Sí, siempre estarán los que produzcan desde alguna verdad personal, ajena a esquemas, fórmulas y especulaciones.

8. Pero el mundo necesita de héroes como Neal, encargándose de que lo producido dignamente en uno de sus puntos llegue a algún receptor en otro de ellos. Un poco como la cigüeña para la vida o el número 10 para el fútbol.

9. Armar contra-redes, resistir a través del vínculo. Tal es el procedimiento de Nossiter y tal, la voluntad de Rosenthal. [A]



To Sang Fotostudio

Holanda, 1997, 33'.

DIRIGIDA POR Johan van der Keuken.

A partir de esta página y con la excusa del estreno de **Mondovino**, revisamos algunos documentales que merecen ser más conocidos, más difundidos, vistos cuanto antes y vistos muchas veces. Desde Buñuel en los años 30 hasta una pequeña joya de Van der Keuken pasando por Chris Marker y unas cuantas maravillas más. Pasen, vean y conozcan.

Paciencia y amabilidad

por **Marcelo Panozzo**

“Siempre me interesó mucho Hitchcock. Es un mundo artificial, pero te involucrás en él. En determinado momento de *Marnie* coloca a los dos amantes delante de un decorado, en la famosa escena en una duna, el primer contacto romántico entre Sean Connery y Tippi Hedren. ¡Y los pone frente a una especie de paisaje pintado! Eso es un extremo... El otro extremo es la suerte, y la vida que hierve mientras evoluciona. Yo trabajo entre ambos.” El que habla así es el holandés Johan van der Keuken (1938-2001), desde una película llamada *Leven met je ogen* o “viviendo con tus ojos”, dirigida por Ramón Gieling y dedicada a su obra en general y al rodaje de *To Sang Fotostudio* en particular.

Van der Keuken comenzó como fotógrafo y terminó por ser uno de los nombres más grandes de la historia del cine documental; dirigió más de 50 películas cuyas duraciones van de los 4 minutos (*Toys*, 1984) a las 4 horas (*Amsterdam Global Village*, 1996), y en los escasos rastros de su obra que pudieron seguirse aquí en Argentina, tanto como en esos un poco más amplios disponibles en videos “importados” (atención a las dos cajas –seis DVD– editadas este año en Francia o a los tres DVD que en España acaba de poner en circulación el sello Intermedio), esa búsqueda aparece nítida, sin trampas de ningún tipo: el decorado no está pintado sobre una tela, es real, es el mundo y son sus rincones; y los intérpretes no son actores profesionales, son personas de muchas otras profesiones, habitantes de urbes o de aldeas. Van der Keuken trabaja poniendo a circular a las personas por los decorados, y se dedica puntillosamente a posibilitar ese tránsito: ensaya, filma, repite

la escena, dos, tres, más veces si es necesario. Su propia mirada es la que le da sentido al mundo, y ese es el cinéma vérité que practica Van der Keuken: para él no se trata de poner la cámara y esperar, porque detrás de la cámara hay una persona, dispuesta a la sorpresa y al asombro, sí, pero con una mirada, y con ideas sobre el cine y sobre la manera en que la realidad política, social y económica ya pasó por ese mismo escenario modificando la vida de la gente.

En *Dox*, la revista de la European Documentary Network, Marcy Goldberg se refería a la puesta en escena en Van der Keuken diciendo: “La belleza de las tomas no les resta a sus películas poder documental. Al contrario: hacer que el mundo se vea lo más hermoso posible es un signo de gran respeto y reverencia”. Es muy extraño lo que pasa con esto, ya que, por un lado, no hay rastro de paternalismo ni asomo de engaño en el resultado final; mientras que por el otro, si bien –como dice la montajista de VDK en *Leven met je ogen*– la composición es tan minuciosa que se hace necesario prestarle atención a cada rincón del cuadro, sus películas no son “bonitas”, no tienen esa transparencia trivial de tanto documental prolijo y lustroso.

To Sang Fotostudio es una de las últimas películas de Van der Keuken, dura 33 minutos y fue realizada a continuación de la enorme (en todo sentido) *Amsterdam Global Village*. Retrata en su trabajo diario al señor To Sang, que nació en China pero trabaja en Ámsterdam haciendo retratos en su estudio fotográfico. La gente del barrio va a lo de To Sang y se saca una foto, en color o blanco y negro, contra un telón azul o contra un empapelado de paisaje. Pero no se trata sólo

de pararse frente al decorado y esperar el “click”. To Sang sabe exactamente lo que busca en un retrato: hace sentar (o no) a las personas de determinada manera, les mueve los pies, les cambia la posición de los brazos, les toca la cara y les hace girar la cabeza hasta lograr su objetivo. Todo lo hace con paciencia y amabilidad, pero siempre gana: el retrato final es el que quiere el señor To Sang.

Así, To Sang tiene innegables puntos en común con Van der Keuken. Son dos fabricantes de retratos con un método de trabajo en común al que, además, habrá que sumar en lugares clave a las mujeres de ambos: la del fotógrafo chino, asistente en el estudio; la del fotógrafo holandés, su sonidista de toda la vida. Al mismo tiempo, *To Sang Fotostudio* es una versión condensada y luminosa de *Amsterdam Global Village*, una coda vital que, sin embargo, no se priva de algún dejo de melancolía, en la que los habitantes del planeta Ámsterdam (llegados hasta allí desde Pakistán, Surinam, China y el Kurdistan, o incluso algún nacido en la propia ciudad) son retratados primero por la cámara de Van der Keuken y luego por la de To Sang. De cara a ambas cámaras dicen básicamente lo mismo, sólo que ante una de ellas utilizan palabras y frente la otra, no. [A]



El desencanto

España, 1976, 97'.

DIRIGIDA POR Jaime Chávarri.

La familia

por Javier Porta Fouz

El desencanto es una película única. Cuando uno apela a una calificación como esa, hay que contextualizarla y tratar de enriquecerla so pena de ser juzgado por lesa originalidad. Y es complicado utilizar "única" para algo con continuidad; sí, *El desencanto* es del selecto grupo de documentales con secuela: *Después de tantos años* (1994), dirigida por Ricardo Franco, con tres de los cuatro protagonistas de la primera. Pero lo de "única" se complica aun más cuando uno se da cuenta de que *El desencanto* es una película doble. Así como *El espejo* de Jafar Panahi recomenzaba a la mitad, *El desencanto* también. Y al recomenzar, va más mucho más allá de resignificar lo ya relatado. Cuando recomienza, *El desencanto* arrasa.

Las dos partes se definen según su personaje central, su protagonista aglutinante. El personaje central de la segunda parte apenas aparece en un plano en la primera, y se lo menciona muy poco. El protagonista aglutinante de la primera está muerto hace más de una década: es el padre, Leopoldo Panero. Panero (1909-1962) provenía de una familia tradicional de Astorga. Astorga es una muy pequeña ciudad en la ahora llamada Comunidad de Castilla y León, en el noroeste español, y es conocida por su catedral, su Palacio Episcopal (firmado por Gaudí), sus mantecados, algunas ruinas romanas y, claro, los Panero (o sus ruinas). Panero fue llamado "poeta oficial del franquismo", aunque a principios de la Guerra Civil casi fue fusilado por los nacionales. En fin, que Panero se casó con una madrileña pija (esto último significa de "familia bien") llamada Felicidad Blanc. Tuvieron tres hijos: Juan Luis, Leopoldo María y José Moisés (Michi). La primera parte de la película es sobre Panero padre, sobre su figura. Figura en el sentido más pesado posible del término, tanto es así que la ceremonia

del descubrimiento de una escultura de Panero en 1974 es el principio de la película, y la sombría y plúmbea escultura aún envuelta es la imagen final. También la imagen inicial es la estatua empaquetada, pero ahí tiene una carga de intriga. Se esperan posteriores revelaciones, expectativa que será cumplida con creces. Uno asiste, en *El desencanto*, a un viaje tenebroso por los recovecos de una familia, y a un fin de raza, definido de manera demoledora y desoladora por Michi en el último minuto. En el final la estatua es nocturna, y ya muy pesada por lo que hemos visto y escuchado durante una hora y media.

Juan Luis, Michi y Felicidad son quienes hablan, narran, describen, discuten y descubren la familia y la figura del padre en la primera parte, que se cierra con el relato alternativo de los tres del día de la muerte del poeta. El "paranoico" y también poeta Juan Luis (así lo define su hermano-némesis Leopoldo María) se presenta en una escena antológica enumerando fetiches e imitando a Borges, y es quien intenta de forma afectada construir un pedestal a la memoria y la importancia paterna. Felicidad intenta, rebuscando los modos de la novela decimonónica, hacer un relato nostálgico y evocador de su vida en pareja, pero el fracaso marital se le filtra en gestos y olvidos. Michi... bueno, Michi. Alguien sobre quien el cantante asturiano Nacho Vegas escribió: "Pero si algo hay capital, algo de veras importante, es que me voy a morir y cuando digo voy es voy. Lo he pasado bien, y casi conocí en una ocasión a Michi Panero, y es bastante más de lo que jamás soñaría en mil vidas". Michi fue una figura central de la "movida madrileña", alguien que decía, en las postrimerías del franquismo: "Este es un país muy aburrido y yo espero no serlo". El frágil de la familia, el encantador a pesar de no haber estado nunca encantado.

Michi fue el motor de *El desencanto*, y convenció a Elías Querejeta (ya a esa altura, un productor experimentado, con títulos como *El espíritu de la colmena*) para que financiara una película sobre los Panero. Y Jaime Chávarri (amigo de Michi) fue el director. Mucho se ha dicho –algunos aportando nombres de muy olvidables películas posteriores de Chávarri– que gran parte de la responsabilidad de los gigantes logros de *El desencanto* recaen en Querejeta y el propio Michi.

La segunda parte de *El desencanto* comienza cuando irrumpe Leopoldo María. El padre ya está muerto en el relato –aunque no del todo enterrado– y Leopoldo María cumple con la imagen amenazante de la primera parte, en la que caminaba entre tumbas. Esa es la única imagen (más allá de la foto de la madre y los tres niños con que abre la película) en la que aparece Leopoldo María en el segmento sobre el padre. Leopoldo María, el verdadero poeta, el "problema de la familia", el internado en loqueros, el encarcelado. El imán de la cámara. El que atrae la mirada, la culpa, los descargos, la absorta fascinación de su madre. Y el que cumple la promesa de retornar, podría decirse que de entre los muertos, del más allá, de su conversión en monstruo. Del "destierro" familiar vuelve para poner patas arriba la "leyenda épica" de los Panero. Para hablar de "la feliz muerte de nuestro padre", y para convertir una gran película –eso es lo que es la primera parte de *El desencanto*– en una de las más grandes películas de todos los tiempos. Para convertirla, finalmente, en esa otra película, en la que temía que se convirtiera Juan Luis al principio, durante la conversación con Michi.

Y así fue que Leopoldo, que al principio no iba a participar en *El desencanto*, finalmente logra, con sus espléndidos fracasos, "la más resplandeciente victoria".

El desencanto está editada en DVD en España, y además salió en una colección del diario *El País*, aunque conseguirla no es fácil. La edición dista de ser una maravilla, y encima se utilizó la copia cortada, a la que le falta un segundo. Leopoldo dice: "Diecinueve años, que es la edad que se tiene para no sé, tener amores, amantes...". Felicidad: "¿Y por qué no los tuviste?". Leopoldo: "Pues porque en un manicomio es muy difícil. Bueno, te puedo decir que tuve algunos porque en un manicomio, en el de Reus, me la chupaban los subnormales por un paquete de tabaco. Y esos son los que tuve, ¿no?". Lo que falta es exactamente "porque en un manicomio, en el de Reus, me la chupaban". *El desencanto* fue –con ese segundo– la última película censurada por el franquismo. Hoy, porque para la edición en DVD se usó la copia cortada, sigue censurada. [A]



La batalla de Chile

Chile/Francia/Cuba/Venezuela,
1975-1979, 263'.

DIRIGIDA POR Patricio Guzmán.

Un país, dos países

por Gustavo J. Castagna

Con *La hora de hornos*, del Grupo Cine Liberación, la película de Patricio Guzmán tiene más de una coincidencia. Son films extensos que superan las cuatro horas, ambos están divididos en tres partes y pertenecen al cine político latinoamericano de los 60 y 70 a la búsqueda de la liberación del poder de Estados Unidos, y también, de las burguesías, aristocracias, medios pelos y clases medias de los países respectivos. Pero allí terminan las similitudes: los contextos de cada uno son diferentes, las intenciones de ambos, también, y los propósitos estéticos, al mismo tiempo, discrepan más de una vez, desde el audiovisual publicitario con montaje proveniente de la escuela soviética de *La hora de los hornos* hasta la crónica periodística y rigurosa que manifiestan las imágenes de *La batalla de Chile*.

Guzmán más de una vez expresaría su pensamiento político sobre su país y la revolución socialista marxista de Salvador Allende, aniquilada en septiembre de 1973 por la dictadura de Pinochet y sus aliados, militares y civiles, pero también por la ayuda indispensable de la CIA y Mr. Kissinger. El recuerdo de esa utopía inconclusa también retornaría en *Chile, la memoria obstinada*, *El caso Pinochet* y *Salvador Allende* (estrenada este año), extensiones sobre la Gran Historia que siempre remiten a la piedra fundacional de la tetralogía: *La batalla de Chile*, un extraordinario documental sobre un mundo hermoso arrasado por diversos factores.

El film es didáctico, abarcativo y sutil al diseminar su desarrollo no únicamente en el bombardeo al palacio de La Moneda y la muerte de Allende, sino también en los turbios manejos de la sociedad chilena que llevaron a ese desenlace terrorífico. Las dos primeras partes del documental, "La insurrección de la burguesía" y "El golpe militar",

exploran las causas y los efectos de la decisión final, recorriendo quirúrgicamente una sociedad fracturada con conciencia de clase desde sus dos bandos en pugna: la derecha más reaccionaria y sectaria, apoyada por Estados Unidos y los militares trasandinos, y la Unidad Popular, el partido triunfante de Allende en las elecciones de 1970. *La batalla de Chile* arranca con la victoria parlamentaria de la Unidad Popular en las elecciones de 1972 y, paralelamente, cuenta los tejes y manejes de la burguesía y buena parte de la clase media, en primera instancia de manera legal, para impedir una revolución de un pueblo sin armas, con la fuerza del voto y de las movilizaciones populares. En ese sentido, Guzmán no se detiene solamente en las manifestaciones callejeras de la Unidad Popular, sino también escarba en las opiniones de la otra parte de la sociedad chilena, representada por la ubicua Democracia Cristiana, los estudiantes de clase media y de institutos privados (con la Universidad Católica a la cabeza) y los dirigentes y empresarios enfrentados al gobierno, quienes ordenaron una serie de paros de actividades (especialmente, con relación a las minas de cobre) con la intención de provocar un definitivo caos económico del país. Desde la cronología más transparente y periodística, la película muestra, como pocas veces en un documental sobre la historia de Latinoamérica, que la insistencia y el malestar de los sectores medios –no únicamente los más adinerados en el aspecto económico– son los que reclamaban una intervención militar. Guzmán se atreve a tocar un tema, más allá de lo que ocurrió en su país, al que siempre se lo conoce pero pocas veces se lo manifiesta con todas sus letras: el poder militar de los 60 y 70 imponía su rigor y política de catacumbas

y muertes si recibía la autorización y el visto bueno del poder civil empresarial, económico y de la clase media inquieta y siempre llorona por un mundo perturbado. Esto, que la Historia nos comprobó a través de documentos, notas periodísticas y textos varios, no aparece registrado en ninguna otra película del cine militante de los 60 y 70, salvo en la primera parte de *La batalla de Chile*.

Por eso, el segundo segmento del film resuena como la lógica consecuencia de lo anterior: si el poder civil no podía derrocar a un gobierno legal como el de Allende, el golpe de Estado sería el réquiem de la utopía. Y allí están descriptos los últimos intentos del Presidente y su pueblo fiel antes de la destrucción de La Moneda, y la mítica imagen fotográfica de Allende con casco y fusil para resistir aquello que ya era irremediable.

Si las dos primeras partes, atractivas desde una narración que agolpa acontecimientos políticos, económicos, públicos y privados durante un año de gobierno de Allende, tienen el didactismo y la fuerza dramática de contar la gran Historia que pudo haber sido y no fue, "El poder popular" se recluye en los primeros síntomas de la resistencia desde los lugares de trabajo y de la supervivencia cotidiana. Menos cinematográfica –si cabe recurrir a semejante definición– que las dos partes anteriores, el desenlace de *La batalla de Chile* se inmiscuye en entrevistas y testimonios de un país devastado que soportará una dictadura que parecía casi eterna. En ese sentido, el documental de Guzmán también explora la historia de Chile desde la elección más riesgosa. No trata solamente de mitificar la figura de Allende (para eso el director realizaría *Salvador Allende*) y enfrentarla al salvajismo de Pinochet (en este caso, también Guzmán haría *El caso Pinochet*). Los personajes centrales de *La batalla de Chile* son otros, tal vez, el obrero que en "El poder popular" habla de un futuro mejor y cercano, a través del trabajo y la resistencia. Y en oposición, una señora de anteojos, anónima, enojada y bordeando la histeria que, a los gritos, reclamaba el derrocamiento urgente de una banda de comunistas y marxistas que gobernaba su país debido a la fuerza de los votos y a medidas económicas que aquejaban sus bolsillos. [A]

Cómo conseguir *La batalla de Chile*.

La versión completa se puede apreciar en una edición de lujo brasileña. Se trata de un box set de cuatro discos; en los tres primeros se encuentra el film dividido en sus tres partes originales y el cuarto está repleto de extras. Se consigue en dvdworld.com.br y en 2001video.com.br, y el costo es de unos 130 reales más gastos de envío. Una verdadera ganga. **DB**



Las Hurdes - Tierra sin pan

España, 1932, 30'.

DIRIGIDA POR Luis Buñuel.

Freaks

por Eduardo Rojas

"Había en Extremadura, entre Cáceres y Salamanca, una región montañosa desolada, en la que no había más que piedras, brezo y cabras: Las Hurdes. Tierras altas antaño pobladas por bandidos y judíos que huían de la Inquisición.

Yo acababa de leer un estudio completo realizado sobre aquella región por Legendre, director del Instituto Francés de Madrid, que me interesó sobremanera. Un día, en Zaragoza, hablando de la posibilidad de hacer un documental sobre Las Hurdes, con mi amigo Sánchez Ventura y Ramón Acín, un anarquista, éste me dijo de pronto:

—Mira, si me toca el gordo de la lotería, te pago esa película.

A los dos meses le tocó la lotería, no el gordo, pero sí una cantidad considerable. Y cumplió su palabra."

Luis Buñuel, **Mi último suspiro**.

El azar del juego permite una película. Pero ¿hay azar? Para Buñuel, un hilván invisible unió siempre los actos de los hombres más allá de la lógica y la conciencia. El credo surrealista, dentro del cual Buñuel había filmado sus dos primeras películas (*El perro andaluz* y *La Edad de Oro*), se manifestaba en acto para la concreción de este documental sobre la región de Las Hurdes, un infierno montañoso de hambre, endogamia y aridez. Territorio escondido, olvidado por gobiernos e iglesias, el estudio de Legendre había actuado como un modesto y fugaz revulsivo en la intelectualidad progresista española. Tal vez el primer impulso para la película le llegó a Buñuel por el lado de la ciencia, sus antiguos estudios de biología y agronomía, de allí la innovación del documental en su carrera. Pero si aquel impulso existió, enseguida fue olvidado; la cámara lo arrastró y el joven aragonés fue Luis Buñuel por primera vez, libre e integralmente.

Las Hurdes fue una película testimonial,

pero conservaba el hábito surrealista de la provocación. Provocación urbi et orbi, no hay en ella reclamo político ni partidismo alguno. Su espíritu es el mismo que alimentaba a *El perro andaluz* y *La Edad de Oro*, las dos películas anteriores de Buñuel. Filmada en el confuso período republicano que precedió a la Guerra Civil, la película fue prohibida por el gobierno democrático, ya asediado por la derecha falangista. Buñuel tuvo de todas formas más suerte que si hubiera caído en manos de los fascistas: "Durante la guerra civil, cuando las tropas republicanas, con la ayuda de la columna anarquista de Durruti, entraron en el pueblo de Quinto, mi amigo Manticón, gobernador de Aragón, encontró una ficha con mi nombre en los archivos de la guardia civil. En ella se me describía como un depravado, un morfinómano abyecto y, sobre todo, como el director de *Las Hurdes*, película abominable, verdadero crimen de lesa patria. Si se me encontraba, debía ser entregado inmediatamente a las autoridades falangistas. Y mi suerte estaba echada".

Molestaba. La exhibición sin velos de la miseria extrema; la idiotización de seres humanos acorralados desde siempre por la geografía y el olvido, hombres que no conocían el pan—lujo de las mieses ausentes en las montañas pedregosas—, enanos envejecidos a los 30 años, pobres imbéciles sonriendo desdentados a la cámara. Molestaba, era insoportable para cualquier ortodoxia política. No había compasión ni juicio, sólo un ojo que, sin la amenaza de la navaja de *El perro andaluz*, miraba y mostraba. Un ojo surrealista—libre. Por ello, mientras se disfrazaba de documental informativo, es también la continuidad de sus dos escandalosas películas anteriores y el germen de toda su obra posterior.

Hay además algo de horror profético en *Las Hurdes*. Esa España famélica, cerrada en sí

misma, poblada de minusválidos, es una visión grotesca y anticipada de la que emergería del matadero de la Guerra Civil, que estaba a la vuelta de la esquina.

Si nos empeñamos y le buscamos filiaciones y afinidades en el cine de la época, sólo la podremos emparentar con otra película que—otra vez, el azar—se filmaba el mismo año en Hollywood: *Freaks* de Tod Browning. Pero su tono seco y sin énfasis es inevitablemente buñueleano. Matriz tanto de un film "social", como *Los olvidados*, como de la fantasía post-surrealista de *El discreto encanto de la burguesía*, allí están la monstruosidad, la fealdad goyesca, los insectos capaces de asaltar y dar muerte a un burro en pocas horas, la lánguida presencia de una niña enfebrecida que muere al rato de ser filmada. ¿Crueldad? ¿Regodeo feísta de burgueses voyeurs de la miseria? Nada de eso. La vida, como es: un azar sin énfasis ni explicaciones. [A]

Cómo conseguir *Las Hurdes*. Dicho de manera sencilla: no hay buenas copias de *Las Hurdes* editadas en formato digital. En Argentina, Época acaba de editarla junto a *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro* en una copia que parece tomada de un VHS inglés o norteamericano, pero al menos puede vérsela con subtítulos en español. El DVD brasileño de *Los olvidados* la incluye como extra en una copia apenas mejor que la citada y está tomada de alguna edición francesa (el título en pantalla es *Terre sans pain*, título alternativo con el cual también se conoce al film), pero desgraciadamente no ofrece subtítulo. Para los francoparlantes, esta edición se consigue en sitios como dvdworld.com.br o 2001video.com.br; la local se consigue en locales especializados. **DB**



**Le fond de l'air est rouge/
A Grin without a Cat**
Chris Marker (1977/1993)

Entrelazado de imágenes

por Eduardo A. Russo

Entre las películas imprescindibles de Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge/A Grin Without a Cat* ha sido seguramente la de más difícil visión. Hasta hace poco tiempo fueron entre nosotros escasísimas las posibilidades de verla fuera del marco de algún festival o retrospectiva. Con dificultades insalvables de acceso a la televisión en cualquier parte del mundo, su carácter de obra de resistencia la instaló en una condición casi legendaria, cercana a los videos godardianos de los años setenta. Pero ahora es un archivo subido al ciberespacio, y con los burros o mulas adecuadas (aunque tratándose de Marker, más bien debería haber algún gato en operaciones) dicen que puede llegar a sus destinatarios.

Compuesta de dos partes (*I: Les mains fragiles; II: Les mains coupés*), *Le fond de l'air est rouge* hace alusión, en su título francés, a esa revolución que en el clima libertario de la nueva izquierda de los 60 estaba en el aire, pero que no estaba firmemente asentada en la tierra. En su título inglés, alude a la sonrisa maliciosa que queda como último trazo de la presencia de ese gato socarrón que Lewis Carroll dispuso ante Alicia. Más que un análisis de los movimientos de izquierda de aquella década y su represión o cristalización en la siguiente, *Le fond de l'air est rouge* es un entrelazado de imágenes de la más diversa procedencia, que Marker monta y relaciona por analogía, y sobre las cuales extiende algunas reflexiones, en tono meditativo. La movilización que provoca en el espectador no es la de una adhesión ideológica, sino la de un conmovido llamado al pensamiento que correrá a cargo de cada uno, y que se renueva en cada revisión. Algo así como un panfleto con tesis

vacante, que suelta a la emoción, pero cuyas ideas deberá construir el espectador.

Durante largos tramos del film, Marker sólo monta fragmentos de noticiero, films de propaganda, documentales o emisiones televisivas. Lo nuevo nace del modo en que las imágenes se relacionan, y de la manera en que esas relaciones entre las imágenes conviven con los comentarios de una pluralidad de voces que leen las letras markerianas, entre ellas las de Robert Kramer, Cyril Cusack o Jim Broadbent (en la disponible versión inglesa). La parte 1, *Les mains fragiles*, recuerda aquella consigna del Mayo del 68: las manos endurecidas de los obreros recibirían la revolución de las manos frágiles de los estudiantes. Allí, Vietnam, las rebeliones estudiantiles en Europa y América, la revolución cubana y los caminos del Che, la primavera de Praga y la guerrilla foquista en América Latina no arman un relato, sino que dejan en evidencia correspondencias y distancias, analogías y contrastes, axiomas e incertidumbres, mediante un montaje heredero de las categorías de un Vertov, que manifiestan, en lugar del entusiasmo del pionero, los interrogantes de una revolución que dejaba ver "la punta de una lanza sin punta". La historia que parecía comenzar a escribirse en el Mayo francés cobraba una forma más tenebrosa y anticipatoria en Praga, durante ese mismo año.

La segunda parte, *Les mains coupés*, son las del Che muerto en Bolivia, pero también las de una revolución que se iría alejando en el congelamiento soviético, en la caída de Allende y la evaporación en los setenta de esa izquierda unida y ascendente que impregnaba la década anterior. Ante ese punto de inflexión, *Le fond de*

l'air est rouge, aunque reniega de la desesperanza, ensaya una lectura de amarga lucidez.

Finalizada en 1977 con 4 horas, Marker la retomó luego de realizar para la TV *La tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik* (1992) y la acortó una hora, aunque con una *addenda* que actualiza su visión a lo largo de otros quince años. El desconcierto de la nueva izquierda, el ascenso de la nueva derecha, la irrupción del sida, la caída del comunismo soviético y la guerra automatizada a distancia luego de la crisis del Golfo brindan un panorama que entonces Marker observaba con el mayor desencanto, con la conciencia del sobreviviente, aunque abierto a los cambios y la continuación de una historia que estaba lejos de dar por cerrada y que con *Chats Perchés* (2004) contaría con un inesperado, revitalizado y aún abierto capítulo.

La versión localizable en internet es la de 1993. Su escasa calidad, en lugar de afectarla, paradójicamente refuerza su poder evocador, su condición de lúcido trance y la necesidad de adoptar ante sus imágenes y palabras la distancia justa, entre la conmoción y el sentido. [A]



High School

Estados Unidos, 1968, 75'

DIRIGIDA POR Frederick Wiseman.

Un par de zapatos y el Mal

por Ezequiel Schmoller

Cuando Wiseman saca su cámara del ropero, se la carga al hombro y se dispone a abrir la puerta de su casa, su cámara le dice: "Ya sé, no me digas adónde vamos, a ver si adivino: vamos a un... ¡hospital!". Wiseman no dice nada y la cámara se queda pensando. "No, un hospital no, sería demasiado fácil. Esta vez me vas a llevar a filmar una... ¡universidad!". Wiseman, seco como es, le sonrío apenas y le hace no con la cabeza. "Bueno, está bien—dice la cámara—, me doy por vencida, ¿qué institución vamos a filmar esta vez?" Y nada de lo que Wiseman le conteste puede sorprenderla, porque viene paseando por una increíble cantidad de instituciones de Estados Unidos desde 1967. Ya conoce un centro de investigación de gorilas, una prisión-manicomio, una oficina de desempleo, un frigorífico, una tienda común y silvestre, y un correccional de menores. Y nada indica que el *tour* por las instituciones estadounidenses se detenga en el futuro. En realidad la palabra *tour* no es del todo exacta. En un *tour* uno sólo se dedica a observar superficialmente esto y aquello, sin detenerse u opinar demasiado sobre nada. Si las películas de Wiseman son *tours*, son *tours críticos*. Porque justamente, lejos de limitarse a observar un todo, Wiseman se detiene en algunas cosas más que en otras, y lo hace de forma crítica. Me parece necesario aclarar esto porque a propósito de *Titicut Follies* (su primer documental, sobre una prisión-manicomio), Manuel Trancón decía (EA 168) que la cámara de Wiseman no opinaba. Esto no es cierto. El mismo Wiseman dice: "Mis películas parten de un conjunto de situaciones que no fueron recreadas, pero al filmar de una manera y no de otra se manipula, al montar las imágenes se manipula, montar y estructurar son decisiones fuertemente subjetivas que hay que

tomar". Y también: "En cierta medida, me opongo al término *documental de observación*". Wiseman, su cámara y su moviola opinan y critican todo el tiempo. Pero no quiero quedarme en el lugar teórico y abstracto del *situar la cámara en un lugar y no en otro ya es opinar* (aunque sea cierto). En *Titicut Follies* se opinaba *opinaba*. El montaje alterno entre las imágenes de un preso al que encerraban en su celda y las imágenes de ese mismo preso, ya muerto, al que encerraban en la morgue, es el ejemplo más obvio.

En *High School* (su segundo documental, sobre una escuela secundaria) Wiseman no deja de ser crítico, pero lo es menos explícitamente. El tema es así: supongamos que uno va a filmar una institución y se propone no ser crítico. Uno se dice a sí mismo: "No voy a filmar lo que sea más objetable de la institución, sino lo que me resulte más llamativo". El problema con esto es que, justamente, por lo menos en términos generales, en una institución lo más llamativo es lo más objetable. A menos que uno vaya a un hospital lleno de Patch Adams, lo llamativo va a ser lo arbitrario, lo gratuito, lo injusto, lo abusivo. Parte de la actitud crítica de Wiseman precede a sus películas. Es crítica la mera intención de acercarse a las instituciones a ver cómo funcionan. No es lo mismo ir a buscar "cosas llamativas" a una plaza o al Amazonas que ir a un correccional de menores. Con todo, decía, *High School* es menos explícitamente crítica que *Titicut Follies*. Después de su primera experiencia, Wiseman declaró haber abandonado la "creencia ingenua y pretenciosa de que hay una especie de conexión directa e inmediata entre cine y cambio social". Es decir, Wiseman se saca de encima el compromiso urgente de tener que cambiar las cosas que funcional mal y hace una segunda película menos manipuladora, menos rígida y

más despojada que la primera. Que *High School* sea menos rígida que *Titicut Follies* quiere decir que, por terribles que sean las secuencias que se suceden, no hay montajes alternos como los de *Titicut Follies*. También significa que si un profesor está diciendo algo antisemita o machista, o si el director de la escuela está convenciendo a una chica de que usar la pollera por encima de las rodillas es indecente, la cámara puede estar distraída mirando por una ventana o centrada en los zapatos del director o de la alumna. No hay una necesidad tan fuerte de señalar lo malo. Con mostrarlo lateralmente, es más que suficiente. Y hasta puede ser más efectivo, porque le da aire al espectador. Menos urgente y más despojada, la mirada de Wiseman en *High School* oscila entre la contemplación extrañada y la denuncia. Y una de sus virtudes es que nunca se oculta el lugar desde el cual se enuncia. La propia subjetividad del director está siempre presente. El que se distrae, contempla, busca belleza en un lugar tan opresivo y, ahora sí, critica, es Wiseman. En ningún momento pensamos: "En esta escuela las cosas son así". Pensamos más bien: "De lo que pasa en esta escuela, a Wiseman le interesa esto, aquello y esto otro, y le interesa de tal manera". Que lo que pasa sea grave y urgente no le impide distraerse con la textura de un par de zapatos. El que está en el centro de la película es Wiseman.

La contracara de Wiseman es Michael Moore. Vean la diferencia. Moore *hace como* que está en el centro de sus películas filmándose constantemente a sí mismo. Pero esto es engañoso. Cuando la película (y no él frente a cámara) expone cosas, lo hace de forma narrativa e invisible. Ahí desaparece la mirada de Moore. Es como si las injusticias y la maldad de Bush (*Fahrenheit 911*) se mostraran solas. Moore oculta que detrás del material, en su filmación, selección y ordenamiento, está él. Todo es un gran simulacro. Finge que se coloca en un espacio *que ya estaba ahí* desde antes, cuando en realidad es un espacio *que él mismo construyó*. A esto mismo apuntaba Noriega en una nota sobre Moore (EA 146), en la que lo desenmascaraba al evidenciar cómo había falsado un plano-contraplano con Charlton Heston. Moore construye algo y después lo mira como si lo hubiera construido otro. Wiseman es un cineasta honesto: en su película la construcción de la realidad y la mirada sobre esa realidad son la misma cosa. Es un cineasta que construye mirando.

El VHS de *High School* se consigue en el sitio zipporah.com por 400 dólares. Dicen que a algunos que ya tienen el VHS se les ocurrió tener una copia de seguridad, y se han bajado la película de la "red de redes". En ningún caso hay subtítulos en castellano. [A]



La pena y la piedad
Le chagrin et la pitié
 1969. 251'.
 DIRIGIDA POR Marcel Ophüls.

Grandezas y miserias

por Jorge García

Los franceses nunca tuvieron demasiada disposición para expresar a través del cine los momentos más conflictivos de su historia, y los pocos realizadores que –de manera directa o indirecta– reflejaron por esa vía conductas poco elogiadas de sus instituciones y/o ciudadanos en esas circunstancias, sufrieron diversos problemas de censura. Sirvan como ejemplos los casos de *La patrulla infernal* (1957), de Stanley Kubrick, un film de tono marcadamente antimilitarista que narraba un caso real ocurrido en Francia en los años de la Primera Guerra Mundial, que estuvo prohibido durante bastante tiempo en ese país, o *El cuervo* (1943), de H. G. Clouzot, una película que, a través de una historia de tintes policiales, reflejaba de manera oblicua la conducta de los ciudadanos de un pueblito francés en los tiempos de la ocupación nazi y que le provocó al director, una vez terminada la guerra, un juicio por “conducta antipatriótica”. O la casi desconocida, incluso en Francia, *Los honores de la guerra* (1960), de Jean Dewever, una mirada poco complaciente sobre los días previos a la liberación, también ambientada en un poblado provinciano.

Cuando Marcel Ophüls –hijo del gran Max, uno de los más importantes directores de la historia del cine– empezó a trabajar en *La pena y la piedad*, sus antecedentes no hacían presumir que su carrera, a partir de ese momento, se encaminaría hacia la realización de documentales políticos, ya que en su haber tenía un episodio, y no de los mejores, del film colectivo *El amor a los 20 años*, una comedia policial de relativo éxito al servicio de Jeanne Moreau (*Cáscara de banana*) y un fallido film con Eddie Constantine (*Fuego a voluntad*). A partir de *La pena y la piedad* su carrera se encaminó

por otros rumbos y, aparte de varios trabajos para televisión, realizó *A Sense of Loss* (1972), sobre los conflictos político-religiosos en Irlanda del Norte; *The Memory of Justice* (1976), con el que tuvo varios problemas con la censura, ya que comparaba la conducta de los nazis en la Segunda Guerra con la de los franceses en Argelia y los yanquis en Vietnam; *November Days: Voices and Choices* (1990), una serie de reportajes sobre la caída del Muro de Berlín; y *Veillées d'armes* (1994), centrada en el conflicto bélico en los Balcanes. No he visto ninguna de esas películas pero la que sí puedo recomendar, aparte de la que nos ocupa, es *Hotel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie* (1988), un notable documental sobre el represor nazi que fuera apresado en Bolivia, que tiene el tratamiento de un thriller.

¿Qué es *La pena y la piedad*? Ni más ni menos que una exhaustiva investigación sobre el comportamiento de los habitantes de la ciudad de Clermont-Ferrand durante los años de la ocupación nazi. Para ello Marcel Ophüls trabajó a lo largo de tres años durante los cuales rodó 30.000 metros de película en 16mm, recorrió cuatro países, vio centenares de noticieros de la época, entrevistó a muchísimas personas en Francia, Alemania e Inglaterra, y además incorporó los recuerdos personales de los años de su infancia y adolescencia. El resultado es un formidable fresco de más de cuatro horas en el que –a través de un minucioso trabajo de montaje– se intercala un notable material de archivo con las declaraciones de los diferentes entrevistados, entre los que desfilan políticos franceses, militantes de la resistencia, ex colaboracionistas, integrantes del ejército de ocupación, un ex primer ministro inglés, pasando por el dueño de un cine, un campeón de ciclismo, docentes y comerciantes del

lugar, con las canciones de Maurice Chevalier (un notorio colaboracionista) en la banda de sonido. Quien espere encontrarse con una inflamada defensa del orgullo nacional y el heroísmo de los franceses enfrentando al invasor, hará bien en no ver este film, ya que aquí se propone, por el contrario, una mirada crítica sobre la conducta de los habitantes del lugar y, por extensión, de los franceses en general. Se respeta a los combatientes de la resistencia pero sin idealizarlos en ningún momento (varios de ellos han abandonado sus ilusiones de esos tiempos), algunos ex colaboracionistas hoy han devenido liberales, el yerno de Pierre Laval justifica la conducta de su suegro ante los alemanes y algunos, en el momento del film, maduros habitantes de Clermont-Ferrand no ocultan su admiración por el mariscal Pétain. Tampoco se escamotean datos de enorme dureza, como la entrega de niños a los alemanes para su deportación por parte de la policía francesa, sin que aquellos lo hubieran requerido, sólo con el objetivo de hacer “buena letra” ante los invasores, ni la dudosa conducta de distintos artistas y cantantes que no tenían problemas en ir a mostrarse en Alemania; se señala también la masiva ida de obreros al país ocupante con el fin de ganar mejores sueldos y no escasean los matices marcadamente antisemitas en las declaraciones de los entrevistados. Y no faltan las referencias a los “panqueques” ideológicos, que de un día para otro pasaron de ser colaboracionistas a implacables acusadores. A partir de lo expuesto, no es casual que la película haya sido prohibida para su exhibición en televisión y que provocara permanentes polémicas en las salas donde fue proyectada. Obra que, sin renunciar a los valores estéticos –hay un cuidado trabajo de puesta en escena–, promueve un debate político e ideológico de gran intensidad, rodada (y este es un dato que muestra la valentía del realizador) casi inmediatamente después de los sucesos de mayo de 1968, no sólo apunta a reflexionar sobre las grandezas y miserias del pasado reciente en Francia, sino que también –y esto es lo más importante– es una película que ayuda a comprender muchas de las situaciones que se viven hoy en ese país, entre las que se cuentan los conflictos raciales con los inmigrantes y el impensado crecimiento de trogloditas ideológicas como Le Pen.

Cómo conseguirlo: este film se ha dado ocasionalmente en el cable, pero no es de exhibición regular y hace mucho que no se proyecta. Los interesados en comprarlo por internet, colocando en el buscador “Le chagrin et le pitié +DVD” encontrarán una veintena de lugares donde adquirirlo a unos 16 euros. [A]

Huele a espíritu adolescente

por Juan Pablo Martínez



Inglaterra rural, historia de relación entre chica pobre y chica rica, el actor Paddy Considine; todo daba para pensar que estábamos ante otro exponente del demasiado transitado "realismo social británico", subgénero en baja hace tiempo y que se sigue explotando (y pocas veces de forma acertada). Pero antes de que uno pueda decir "Ken Loach", *Mi verano de amor* nos demuestra inmediatamente que todo eso no es más que un decorado, y que lo que quiere contarnos el polaco-británico Pawel Pawlikowski es algo completamente distinto y mucho más simple: una historia de amor.

Tamsin (Emily Blunt) y Mona (Nathalie Press) se conocen un verano. Tamsin es una chica "de sociedad" y Mona es de clase trabajadora, empobrecida y sin padres. Mientras que Tamsin toca el cello, lee a Nietzsche y tiene un caballo, Mona no conoce nada de eso, y lo único que tiene es una motoneta sin motor que le compró a unos gitanos por 10 libras. Sus ambiciones en la vida son nulas: casarse, engordar, tener hijos con discapacidades y esperar la menopausia o el cáncer, dice con ironía pero con realismo. Pero comparten dos cosas, y eso las une: ambas se sienten solas y están aburridas. Tamsin tiene una familia invisible (ya que a sus padres, si bien aparecen, apenas se los ve por estar tomados desde planos lejanos o desde el vidrio de un auto donde el reflejo les tapa las caras), con una madre que no está nunca y un padre que sólo está cuando no está en lo de su amante. Además, Tamsin dice haber perdido a una hermana por culpa de la anorexia. Mona vive con su hermano Phil, ex convicto devenido en fanático religioso, en el piso de arriba de un pub. Nunca conoció a su padre, y su madre murió de cáncer.

La película comienza cuando ellas se conocen, lo cual nos deja ver desde el inicio que todo esto es sobre ellas. Mona se cae de su moto sin motor y Tamsin la rescata. La invita a su casa pero Mona se tiene que ir, aunque luego va a visitarla. E inmediatamente esos encuentros se convierten en una historia de amor con un pie en *Criaturas celestiales* de Peter Jackson y otro en *Descubriendo el amor* de Lukas Moodysson. Porque si bien ellas remiten a los personajes de la primera, el estilo de la película recuerda más a la segunda. Pawlikowski utiliza recursos que usaba Moodysson para contar su historia: la película está filma-



Mi verano de amor My Summer of Love

Reino Unido, 2004, 86'

DIRECCIÓN

Pawel Pawlikowski

PRODUCCIÓN

Chris Collins y Tanya Segatchian

GUIÓN

Pawel Pawlikowski, con la colaboración de Michael Wynne, basada en la novela de Helen Cross

FOTOGRAFÍA

Ryszard Lenczewsky

MÚSICA

Alison Goldfrapp y Will Gregory

MONTAJE

David Charap

INTÉRPRETES

Nathalie Press, Emily Blunt, Paddy Considine, Dean Andrews, Michelle Byrne.

da con cámara en mano y hay varios reencuadres por medio de zooms. Estos recursos le dan un tono urgente a *Mi verano de amor*, que le sienta más que bien a cualquier película sobre adolescentes —salvo a *A los trece*, porque ahí se lo nota impostadísimo y porque la película es mala—, pero, de vuelta como se da en *Descubriendo al amor* y no se da en *A los trece*, hay una idea de prolijidad en la imagen, en el sentido de que no por el hecho de que haya cámara en mano uno se maree viéndola. Tanto estilística como temáticamente, la película también recuerda a *Glue*, del argentino Alexis Dos Santos y proyectada este año en el Bafici, ya que ambas son sobre adolescentes aburriéndose en un pueblo rural durante el verano e intentando encontrar el amor, o por lo menos, la experimentación sexual. Pero hay algo más marcado que emparenta a *Mi verano de amor* con *Descubriendo el amor* y con *Glue*, y es su sensibilidad. Estas tres películas se conectan tanto con sus personajes adolescentes que parecen hechas por ellos. Es esta empatía lo que las hace perdurables, porque captan a la perfección el espíritu adolescente. Pero *Mi verano de amor* jamás intenta ser un *coming of age*; al final del film ellas no parecen haber aprendido nada que no supieran antes (savo quién es Nietzsche en el caso de Mona, pero ese no es un "aprendizaje"). En ningún momento hay una "salida del clóset" ni nada parecido, y teniendo en cuenta la naturalidad con la que ellas llevan adelante su relación, jamás podría haberlo porque no hay clóset en ningún lado. La película se limita a contar la historia de ellas, y no da ninguna pauta de lo que va a suceder con sus vidas luego de que termina.

El film genera una sensación de extrañeza en varios de sus pasajes. Tiene una atmósfera enrarecida (volvemos a *Criaturas celestiales*) que por momentos semeja la de un film de terror. El momento en que las chicas juegan al juego de la copa, la manera escalofriante en que Mona imita una posesión demoníaca y la música a cargo del grupo electropop Goldfrapp, todo esto parece sacado de una película de terror, además de que Nathalie Press es idéntica a Sissy Spaceck circa *Carrie*. Pero a su vez el tono es amable y con pocos sobresaltos. La película no se hace demasiado problema por nada, y es por eso que resulta así de querible. [A]



Limbo

por Marcos Vieytes

El cofre de la muerte es la segunda parte de una trilogía y, aunque aclararlo suene a perogrullada, deberemos esperar la tercera para arriesgar un juicio que contemple al entero contexto, a pesar de lo cual puede afirmarse que es inferior a su antecesora, *La maldición del Perla Negra*. No tanto porque resulta un poco larga y sigue los designios de un guión desordenado, sino porque comete el desatino de evitar que las tres partes del triángulo de actores protagonistas no comparta la pantalla durante la mayor parte del film. La frescura de aquella película contrasta, sin embargo, con el carácter episódico de esta, muy obviamente expuesto en su final transitorio. Pero aunque el encanto de *La maldición del Perla Negra* es, y seguirá siendo, evidente para quien ame los géneros tanto como para el común de los espectadores, está claro que tampoco era una película perfecta, si bien resultaba ser más imprevisible y original que su continuación. Continuación que, no está de más aclararlo, se propone recorrer todavía con más ligereza y libertad que la primera el camino del absurdo y los enredos. Y también es una película bisagra porque se balan-



cea, consciente y casi constantemente, entre géneros. Hibridación que, mirada en cierta forma, no hace más que aumentar su atractivo.

De hecho, todo el cine de Gore Verbinski está construyéndose alrededor de conceptos afines como los de indefinición, imperfección, desajuste o desequilibrio. Sus películas se ocupan del proceder errático de ciertos individuos no adecuados al medio, cuyo costo social se paga demasiado caro, pero también de la errancia como una manera de vivir, una moral de la búsqueda, otra de las formas del conocimiento. Muchos de sus personajes actúan como adolescentes disfrazados de adultos que no pueden, ni tampoco quieren, aceptar el crecimiento para continuar jugando a ser otros: piratas, gánsters, espadachines o lo que fuere. Por ello *El cofre de la muerte* escoge comenzar con una boda pospuesta que salva a las partes del sedentario rigor institucional del matrimonio para arrojarlos a una nueva aventura. En algunos casos, como en la reciente *The Weather Man*, ese limbo existencial en el que pretenden afirmarse los personajes tiñe a la película toda de una melancolía que no alcanza a desembocar



en tragedia por muy poco. Pero otras veces, como en *La mexicana* y en la corsaria saga que nos ocupa, toma el rumbo de la comedia. Tierna, agrisulce y bamboleanante como el carácter y el paso de Jack Sparrow con el que se/nos divierte Johnny Depp en la primera, o descentrada como el descenso de la rueda de molino arrancada de su sitio natural en la segunda. Justamente, Johnny Depp es quien mejor ha sabido interpretar el carácter indefinido de los personajes de Verbinski. Su Jack Sparrow es una síntesis de la indefinición: sexual, moral u ontológica. Su composición corporal no nos deja saber nunca cuál es la próxima decisión que tomará, si le gustan los hombres o las mujeres, o hasta si pertenece al mundo de los vivos o al de los muertos. De esa indefinición se nutre la película y es lo que hace que, en sus mejores momentos, no sepamos si *El cofre de la muerte* es una sólo una película de piratas, una de terror, una romántica o una screwball comedy marítima y mercenaria.

Esto nos permite abordar la naturaleza del encanto que tienen las películas de Verbinski, cuyas constantes estilísticas y argumentales certifican que tiene algo singular para decirnos y que sabe cómo hacerlo. Hasta los títulos más inconstantes de su filmografía delatan la mirada de un cineasta fiel a ciertas obsesiones que transfiere de película en película. Sabe construir personajes sólidos, queribles y dinámicos, en función de los cuales ocurre la acción y no a la inversa, criaturas con las que uno tiende a identificarse porque andan con las tripas en llamas, el corazón en carne viva y las emociones abiertas a pesar de todo lo que les cuesta expresarlas. La clave de esa emoción que producen reside, justamente, en su andar o, para decirlo mejor, en su indeciso y tambaleante deambular. La mayor parte de ellos no son de aquí ni son de allá, están siempre en camino y habitan ese purgatorio de asfalto que es una carretera, o esa isla a la deriva que es un barco. De alguna manera, podríamos decir que todas sus películas son road movies o, para ser más precisos, trip movies que no dejan de rodar ni siquiera cuando terminan de proyectarse. Además, Verbinski siempre narra con la mayor sobriedad posible, y no descarta la posibilidad de experimentar con el lenguaje cinematográfico. Como esto último puede percibirse mucho mejor en el montaje de la pezuña, la secuencia onírica, y el desencantado tono que atraviesa de principio a fin *The Weather Man*, concentrémonos en los estribillos argumentales, el carácter de los personajes y la puesta en escena de *El cofre de la muerte*, para ver al cada vez más afianzado autor que hay detrás del empleado de Jerry Bruckheimer.

Como en *La mexicana*, en *El cofre de la muerte* hay un viaje y un objeto que da motivo al viaje. Sólo que en esta el viaje no resulta ser tan interesante como en aquella. Aunque el viaje es sinónimo de aventura y *El cofre de la muerte* se adscribe al género desde su mismísimo título, el continuo desborde fantástico de este acaba por ser menos asombroso que los descubrimientos emocionales a los que accedíamos acompañando a Julia Roberts y James Gandolfini. Sin embargo, *El cofre de la muerte* supera a *La mexicana* en lo que al valor dramático del objeto perseguido se refiere. El de la brújula que sólo marca la dirección en lo que se encuentra aquello que su dueño verdaderamente quiere está llamado a ser uno de los más fértiles recursos escenográficos del cine y uno de los más bellos McGuffins que yo haya podido ver, amén de un símbolo en el que puede estar cifrado el núcleo dramático de todo el cine de Verbinski. De nada sirve la brújula si uno no sabe, previamente, qué es lo

Piratas del Caribe 2, El cofre de la muerte

Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest

Estados Unidos, 2006. 150'

DIRECCIÓN

Gore Verbinski

GUION

Ted Elliot, Terry Rossio, Stuart Beattie, Jay Wolpert

PRODUCCIÓN

Jerry Bruckheimer

MÚSICA

Hans Zimmer

FOTOGRAFÍA

Dariusz Wolski

MONTAJE

Stephen E. Rivkin, Craig Word

diseño de producción

Rick Heinrichs

DIRECCIÓN DE ARTE

John Dexter

INTERPRETES

Johnny Depp, Keira Knightley, Orlando Bloom, Jack Davenport, Jonathan Pryce, Bill Nighy, Lee Arenberg, Mackenzie Crook.

que más quiere en la vida. De nada sirve andar si no se sabe adónde. Que es el dilema que aqueja a Jack Sparrow, y el enigma no resuelto que motoriza las andanzas del protagonista típicamente verbinskiano.

Por eso alrededor de esa brújula se suceden las mejores secuencias de la película. Aquellas en las que los personajes ponen en juego sus deseos y temores, sus miserias y egoísmos, su pasado y sus mentiras. Entre Jack Sparrow y Elizabeth hay una tensión sexual innegable que la brújula nos revela tanto como el plano insiste en escamotearla. Entre William y Jack hay una amistad que no elude la competencia. El amor de Elizabeth y William parece estar cantado, pero la boda pospuesta del principio parece ser algo parecido a un mal presagio. Y la decisión ¿final? de Elizabeth, que me abstendré de precisar, es quizá el mejor momento de una película que se da el lujo de dilapidar tantos excitantes conflictos a favor de mostrar un bestiario marino cuyo mayor atractivo es, también, la tormentosa condición humana de su pasado. Y el mejor ejemplo de ello es la aparición del pariente de William. No hay que olvidar que la mayoría de estos personajes están siempre debatiendo algo más que seguir adelante con su vida física. Se juegan, a cada rato, la salvación o la perdición eterna de sus almas. Pathos religioso trágico que, traducido al horizonte cultural laico en el que nos movemos, significa nada más y nada menos que la definición de la propia identidad.

Pero este último asunto, que recorre toda la filmografía de Verbinski y brillaba en *La maldición del Perla Negra* cada vez que Johnny Depp y Geoffrey Rush combatían a la luz delatora de la luna, aquí está puesto en segundo plano, opacado un tanto por la suma de acontecimientos que el guión acumula. Que a pesar de esta preponderancia por la acción Verbinski no recurra a la steady cam, no acelere o acerque innecesariamente la imagen con un zoom ni abuse de los efectos digitales, para en lugar de eso apoyarse en un montaje veloz pero no vertiginoso de planos fijos o primeros planos económicos y funcionales al histrionismo facial de los actores, demuestra lo consciente que está de manejarse siempre con los mismos recursos, para darle una identidad estable a su puesta en escena.

Eso sí, *El cofre de la muerte* es una película que se propone ser, y hacer, feliz, vinculándose con el cine clásico por su explotación del género de aventuras, la comedia física y delirante, y el fantástico como punto de reunión del arte y el más noble espectáculo lúdico. En esta segunda parte abundan los gags físicos, algunos de ellos deudores del universo, las persecuciones, las corridas, las caídas, los duelos a espada más atractivos por el humor equilibrista que despliegan que por su dramatismo, y la infaltable riña en la taberna. Pero además hay que decir que no duda en confiar en la fe poética del público. Pues si hay que agradecerle algo, es la naturalizada inclusión de elementos sobrenaturales dentro del contexto en el que se manejan los personajes, sin largos ni complicados discursos que los expliquen. Y digo que lo fantástico está aquí naturalizado mucho más que en *La maldición del Perla Negra*, pues aunque en ambas es la vida fantasmal después de la muerte lo que se enfatiza, aquella utilizaba elementos clásicos del cine de terror, como son los fantasmas, la luna llena y los esqueletos, mientras que esta prefiere aligerar el tono representando al mal mediante máscaras marinas. Lo que despierta menos miedo o asombro que alegría, emoción propia del género al que esta segunda parte se inclina decididamente. [A]

Como un Rolling Stone

⊕ A favor por Agustín Campero



Este objeto refresca el espíritu lúdico de demanda insaciable propio del cine de aventuras. Mejor que su predecesora –lo que ya es mucho decir–, más compleja, arriesgada y cinematográfica. En cuanto a sus virtudes, es una película poliédrica: los mejores costados se encuentran tanto a partir del aumento en la complejidad de los personajes –por cantidad e imaginación en su construcción, pero también porque su psicología se sostiene y realiza casi exclusivamente a partir de la pura acción, carente en este sentido del atajo explicativo de los primeros planos–; en la sofisticación de los cruces de caminos que los héroes deben seguir para resolver los simples problemas que se presentan en la trama; en la elección de filmar gran parte de la película en locaciones naturales, insertar la acción y a sus personajes perfectamente en ellas –despojado el film de planos injustificados–, lo que fortalece el regalo de muchos planos generales que facilitan la potencia cinematográfica de las escenas de acción y acrobacia. Y así la película fluye con gracia, así no da respiro en la atención pero tampoco recurre a la sobre explicación (oral o visual) ni al guiño demagógico a elementos ajenos al espíritu del film (los homenajes cinéfilos son constitutivos de este universo). Y como buena historia de aventuras, se escapa hacia adelante de los tópicos de la épica, como si el Perla Negra fuera marcando el surco de la divisoria de aguas en la que transitan sus marinos. Y, al fin, esta –mucho más que la anterior– es la película del Capitán Jack Sparrow (Johnny Depp), pirata de piratas. Es el único que ejerce su oficio no desde la condena eterna, no desde el destino manifiesto, tampoco desde la fuga hacia la aventura, sino desde el ejercicio del transitar ese límite, de entender su oficio al extremo de ajustar los códigos a su propia interpretación, hasta ligar su suerte –al fin– a la suerte de su barco. Con deambular onduloso y devenir indescifrable, Johnny Depp devuelve la pérdida elegancia de los más granados héroes del cine de aventuras. [A]



No repita

⊖ En contra por Nazareno Brega



Esta segunda entrega de la franquicia *Piratas del Caribe* adolece de uno de los peores males de las secuelas: la repetición. La película se detiene en cada una de las paradas obligadas por el éxito de *La maldición del Perla Negra*, algo realmente nocivo para el cine de aventuras. El ritmo de *El cofre de la muerte* se hunde en cada una de esas detenciones forzadas, todas cañonazos certeros en el casco de la narración. La única novedad es que Jack Sparrow ahora conoce el sentimiento de culpa, y el gran conflicto interno de la película es que él ya no sabe bien qué es lo que quiere. Pero igual a Depp todavía le da la cara para proclamar a los cuatro vientos que compuso a su personaje basándose en Keith Richards... Lo más curioso en cuanto a las reiteraciones no está en las incansables referencias y guiños a *La maldición del Perla Negra*. Verbinski apela al manual *Star Wars* y copia todo al pie de la letra. Multiplica, sin demasiadas razones, las líneas narrativas (¿cuánto pierde cada vez que Depp no está en pantalla!, por más que Bloom y Knightley tengan carisma); mete personajes de relleno por doquier, como quien quiere usarlos luego para vender baratijas en cualquier tienda de regalos y transforma a sus protagonistas en versiones de Han Solo (Depp), Luke (Bloom) y Leia (Knightley). ¡Hasta aparece el fantasma de Stellan Skarsgård diciéndole a Bloom "Soy tu padre"! Sin embargo, la diversión todavía puede encontrarse ahí, aunque sea con cuentagotas dentro de un mar de aburrimiento. Cuando Verbinski logra soltarse de todas estas ataduras, entrega secuencias disparatadas, como el largo duelo que se produce dentro de una rueda gigante. Sus armas principales siempre son el slapstick y el sinsentido, herramientas en las que reinciden constantemente los piratas con la buena fortuna de no llegar nunca al hastío. Demasiado poco y en piloto automático para una franquicia que perdió el rumbo cuando Verbinski dio por tierra con la irreverencia, aquella bandera de combate que había izado como insignia de la primera parte. [A]

Como se estrenaban los piratas marca Depp-Verbinski, le pedimos a una fanática especialista en musicales que escribiera sobre **El pirata** marca Kelly-Minnelli, uno de los más grandes musicales de la historia. Y había otra excusa: se cumplieron 20 años de la muerte de don Vincente. **por Paula Vazquez Prieto**

Un pirata con nariz colorada



The Pirate

Estados Unidos, 1948, 102'

DIRECCIÓN Vincente Minnelli

INTÉRPRETES Gene Kelly, Judy Garland, Walter Slezak, Gladis Cooper, Lester Allen, Reginald Owen, George Zucco.

“Be a clown, be a clown, all the world loves a clown”, cantan Gene Kelly y Judy Garland en la última escena de *El pirata* de Vincente Minnelli. La letra de Cole Porter celebra ese universo de fantasía, que Minnelli solía poner en escena en sus musicales, donde el payaso se hace pasar por un temido corsario tan sólo para convencer a su amada de que es posible recrear en el escenario la magia y la emoción de las aventuras de ultramar. Esas mismas aventuras vividas en ardiente technicolor dieron a la Metro-Goldwyn-Mayer su época dorada en el Hollywood musical. De la mano de directores como Busby Berkeley, Charles Walters, Stanley Donen y el mismo Minnelli, de cuya muerte se cumplieron 20 años el pasado 25 de julio, el musical vivió su mayor gloria en las décadas del 40 y 50.

Vincente Minelli desarrolló un estilo visual definido, cuya huella fue una constante en todas sus películas, no sólo en los musicales sino en otros géneros como la comedia o el melodrama. De padres europeos dedicados al teatro, Minelli fue fotógrafo, diseñador de decorados en Broadway y director de números musicales en más de un éxito teatral en Nueva York. En 1940, Arthur Freed lo llevó a la MGM y durante dos años se familiarizó con la técnica cinematográfica siendo asistente en diversos rubros, entre ellos en la dirección de varios números musicales del dúo Judy Garland-Mickey Rooney en dos de las películas de Busby Berkeley. Para 1943 llegaría su ópera prima, *Una cabaña en las nubes*, musical protagonizado por un elenco integralmente formado por actores negros con Lena Horne, Duke Ellington y Ethel Waters a la cabeza.

En sus películas posteriores, como *Meet me in St. Louis* (*La rueda de la fortuna*, 1944) o *Yolanda and the thief* (*Yolanda y el ladrón*, 1945), Minelli cultivó un estilo de musical sofisticado, con escenarios barrocos y vestuarios imponentes, que le otorgaron un sello personal. El tema que aparece de manera recurrente en su filmografía es la creación de un mundo en transición entre lo real y lo imaginario, donde se evidencia el anhelo de conciliar lo anárquico de los sueños con los límites que nos impone la vida real. El color adquiere en su cine un valor constructivo, en tanto impregna las imágenes de manera absorbente, en consonancia con el estado de ánimo de sus personajes o la intensidad dramática de la situación que se está contando.

Vincente dejó de dirigir en 1976 cuando se estrenó *Nina* que, como cuenta Cabrera Infante en su sentido obituario, era un homenaje a su hija Liza como *El pirata* había sido un homenaje a Judy Garland, su esposa. Fue esta la primera película que filmaron juntos una vez casados, ella como protagonista, él como director; sin contar la participación de ambos en *Ziegfeld Follies* (1946), película filmada para el 25º aniversario de la Metro, donde Minnelli dirigió el número *The Babbitt and the Bromide* que reunía por primera vez en el cine a Fred Astaire y Gene Kelly.

Situada en una isla imaginaria del Caribe, *El pirata* juega desde el musical más extravagante con algunos guiños hacia el género de aventuras sin conceder demasiada seriedad a esas incursiones. Es la historia de Manuela (Garland), una joven que debe casarse por compromiso con don Pedro Vargas, el alcalde del pueblo algo entrado en años, millonario y de apariencia aburrida. Mientras tanto, en su

corazón se agita la pasión por el legendario pirata “Macoco”, famoso por sus temibles fechorías y sus aventuras románticas. Cuando Manuela realiza un viaje al Puerto San Sebastián a buscar el vestido de novia que le llega de Europa, se topa con Serafín (Gene Kelly), un simpático actor e hipnotizador de feria que descubre sus deseos ocultos y se hace pasar por el pirata para conquistarla. Lo que la película revela más tarde es que el verdadero “Macoco” no es otro que el respetable don Pedro, el novio de Manuela ahora en plan de retiro de su pasado delictivo. Pero Serafín se convierte en un pirata de corazón, cuyas verdaderas aventuras transcurren en los escenarios, y reivindica así el espíritu festivo de un arte que pretende armonizar los deseos con la vida cotidiana.

En el reciente estreno de *Piratas del Caribe 2*, aparece otro pirata, el inefable Jack Sparrow (Johnny Depp). Sparrow es un pirata simpático pero algo canalla, capaz de cometer pequeños engaños con tal de salvar su pellejo. Y ese desparpajo de su figura se asocia inmediatamente a la desfachatez de Serafín. Es cierto que en *Piratas...* el género de aventuras despliega a pleno su variado inventario, con peleas con espadas, cañonazos entre galeones y hasta un villano con cara de pulpo, pero el porte pendenciero y algo patético de Jack Sparrow le quita toda seriedad a su malicia y lo asemeja al payaso, aquel que despierta las risas en la platea. No importa lo que haga, ya sea que le partan una botella en la cabeza o se trencen en una riña en un bar de borrachos, hace reír. Como lo hacen Kelly y Garland, los payasos de *El pirata*, que se ponen la nariz colorada, bailan y saltan en el final más divertido de la historia del musical. **[A]**



Mundo piel

por Ezequiel Schmoller

I Hace más de cuarenta años, Susan Sontag empezaba una nota sobre *Flaming Creatures* de la siguiente forma: "Lo único que cabe lamentar acerca de los primeros planos de penes flácidos y tetas bamboleantes, las imágenes de masturbación y sexo oral en *Flaming Creatures*, de Jack Smith, es que se hace difícil simplemente hablar de este notable film; uno tiene que *defenderlo*". Que se estrene una película rabiosamente experimental como *Samoa* (aunque sea sólo en el Malba) es, además de una gran noticia, una gran razón para atrincherarse en una toma de posición. Las películas como *Samoa*, es decir, las películas arriesgadas, valientes y radicales, por impopulares que sean, necesitan un espacio. Yo creo que estrenando algunas Samoas por año, la idea (en muchos casos, prejuicio) de que el cine necesariamente tiene que contar una historia, puede desarraigarse del "gran público". Pero aunque esto no sea cierto y un par de Samoas no ayuden a derrocar la dictadura de la narración, y aunque tampoco sea cierto que rediseñando la distribución y la exhibición se rediseña también la conciencia receptiva de los espectadores, e incluso aun-



Samoa

Argentina, 2005, 70'

DIRECCIÓN, GUIÓN, FOTOGRAFÍA Y MONTAJE
Ernesto Baca

SONIDO Carolina Pérez Sandoval, Gaspar Scheuer

PRODUCCIÓN
Lorena Baibiene

INTÉRPRETES
Gadea Quintana, Laura Amor, Graciana Urbani, María Isabel Chiapetti, Ricardo Holcer.

que las películas como *Samoa* se proyecten función tras función en salas semi-vacías, aun así necesitan un espacio. El espacio vital de las minorías. Cuarenta años después de la nota de Sontag, entonces, y en vistas a una cartelera de cine chata y homogénea, lo único que cabe lamentar de la sucesión aparentemente arbitraria de imágenes abstractas, de los animales a contraluz, de los largos planos de rutas y de los susurros ininteligibles en *Samoa*, de Baca, es que se hace difícil simplemente hablar de este notable film; uno tiene que *defenderlo*.

II. Buena parte de *Samoa* es un motion-painting. *Motion-painting* es el título de uno de los mejores cortos experimentales de Oskar Fischinger y es justamente eso, una *pintura en movimiento*. Una de las diferencias entre la pintura que se mueve y la que no, es que la primera impone un orden y una duración. Es decir, el corto de Fischinger, a diferencia de un cuadro o una escultura, empieza, dura equis minutos y termina. Uno puede quedarse viendo la *Mona Lisa* diez horas o puede echarle un vistazo rápido. Puede concentrarse en la sonrisa o en el

fondo. Con *Motion-painting* o *Samoa*, no. Si a uno le gusta más la pintura del fotograma cien que la del quinientos, se embroma. No se puede cambiar el orden de las pinturas y es muy difícil centrar la mirada en alguna parte más que en otra. El tiempo es tirano. Cada imagen es embrionaria de la siguiente. Con la fuerza e irreversibilidad de una bola de nieve rodando montaña abajo, las pinturas en movimiento crecen sobre sí mismas: se redibujan constantemente, cada pintura emana de la anterior, la incluye y la trasciende. Eso sí, al igual que con los calidoscopios, cada imagen, al emanar de la anterior, necesariamente se le parece, y ésta a la siguiente, pero basta girar el dispositivo un rato y el panorama visual cambia radicalmente. Después de girar el calidoscopio un rato o de ver *Samoa*, es prácticamente imposible entender o reconstruir cómo fue que se llegó de la primera imagen a la última. El paso de A a B es inexorable y predecible, pero el de A a Z es todo un enigma. Este pedazo de "Parábola del palacio", de Borges, puede redondear la idea: "Cada cien pasos una torre cortaba el aire; para los ojos el color era idéntico, pero la primera de todas era amarilla y la última escarlata, tan delicadas eran las gradaciones y tan larga la serie".

En realidad, en cualquier película la mayoría de los fotogramas son prácticamente iguales al anterior y al siguiente. Pero sólo la *pintura en movimiento* logra evidenciarlo de forma tan explícita. En esto se parecen *Samoa* y *Motion-painting*: ambas evidencian el trazo, el fluir y el cambio. En lo que se diferencian es que mientras las pinturas del corto de Fischinger y el corto mismo mantienen un estilo, un ritmo y una estructura identificables, en *Samoa*, no. En *Motion-painting* había unas pocas formas (rombos, cuadrados, círculos y espirales), bien coloridos, creciendo y moviéndose y superponiéndose cada vez más rápido. Las reglas quedaban establecidas desde el principio; se entendían rápido y eran prácticamente inalterables. Si hay una lógica de sucesión en *Samoa*, yo no la encuentro. Aparentemente, las pinturas abstractas se suceden de forma anárquica (que algunos llamarán libertad y otros, arbitrariedad). En otras palabras, en ambas se evidencia el cambio, pero en *Motion-painting* se entiende el recorrido que va de la A a la Z y en *Samoa*, no. Ojo, entender no es necesariamente mejor. Las películas experimentales suelen apelar más a los sentidos que a la razón. Uno puede intuir o sentir que la ilación de imágenes es mejor o más atractiva en *Samoa*, aunque no entienda su lógica.

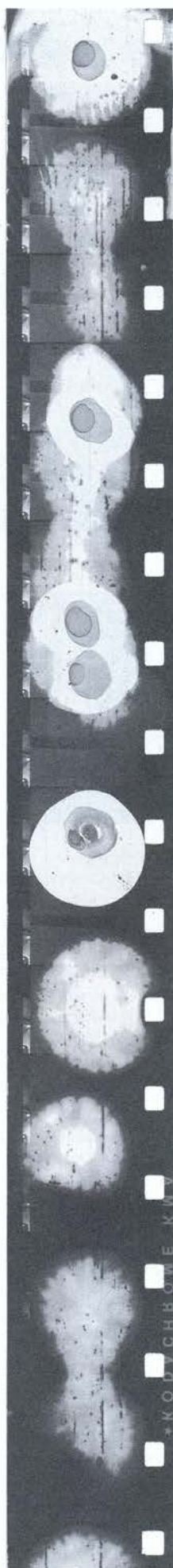
A lo largo de *Samoa* son recurrentes las imágenes de cuadros de Escher, justamente, un especialista en diseñar y dibujar metamorfosis de "gradaciones delicadas y largas series". En la más larga de todas (*Metamorfosis II*, un cuadro de más de cuatro metros de longitud) y de izquierda a derecha, una palabra —"metamorfosis"— se transforma en muchas palabras *metamorfosis* más chiquitas, que a su vez se convierten en cuadrados blancos y negros, que reciclan su configuración para devenir lagartijas, que por su parte mutan en hexágonos, cuya *tridimensionalización* tiene como resultado un panal de abejas, que se redibuja y convierte en muchas abejas, que pasan a ser pájaros y después peces y después pájaros de nuevo, que abandonan su animalidad para volverse cubos, que se complejizan sutilmente hasta hacerse ciudad, cuya forma se reelabora hasta adquirir la forma de un tablero de ajedrez tridimensional con fichas, que van desapareciendo y achatándose hasta que queda sólo el tablero, bidimensional, una simple cuadrícula negra y blanca como la del principio, cuyos trazos se deforman

hasta dar lugar a muchas palabras *metamorfosis* idénticas a las del principio, primero, y a la palabra *metamorfosis*, igualita a la palabra *metamorfosis* del punto de partida, después. Y ya que me saqué las ganas de describir el dibujo de Escher entero, tendría que decir algo al respecto. Bueno, esto: además de parecerse por evidenciar metamorfosis, *Samoa* y *Metamorfosis II* se parecen por ser —acaso caprichosamente— circulares y por trabajar la asociación libre visual.

III. Quizá haya más, pero yo logro identificar tres formas posibles de abstracción en el cine. (1) Algo puede ser abstracto sencillamente por no ser figurativo. Esto es, o no se entiende exactamente qué parte de la realidad está siendo representada o reproducida, o directamente no se está representando o reproduciendo la realidad (un primerísimo primer plano de algo que no llega a distinguirse; líneas hechas sobre el celuloide). (2) Algo puede ser abstracto porque una imagen figurativa se deforma tanto que ya no se entiende lo que es. Este pasaje de lo figurativo a lo abstracto tiene algo de destructivo, de transición violenta. En la imagen abstracta quedan retazos de lo que antes fue figurativo, queda la huella, la ruina y el testimonio de lo figurativo. Llegado a este punto, esta segunda posibilidad de abstracción es igual a la primera: no se entiende qué se está representando. Pero el hecho de haber nacido figurativa la hace diferente. (3) La tercera posibilidad está entre la ilusión óptica y la metafísica. Algo figurativo puede devenir abstracto por el paso del tiempo solo. En la superficie, nada cambia: la imagen, en un sentido estricto, es figurativa, pero la mirada y el tiempo la hacen abstracta. Cualquiera que haya estado mucho tiempo mirando fijamente algo (una manchita en una pared, un río, un ventilador), sabe de lo que hablo.

En *Samoa* se conjugan las tres formas de abstracción. De la primera ya hablé lo suficiente: las *pinturas en movimiento* calzan en la primera categoría porque son frontalmente abstractas. Pero no toda *Samoa* es una *pintura en movimiento*, no todo es abstracción explícita. Las otras dos formas de abstracción invitan más a la participación del espectador, a que sea testigo de un quiebre. Quiebre de la imagen o de su propia percepción. Un disco IPC que gira interminablemente, un *traveling* cenital sobre una superficie que parece lunar, largos *travelings* de árboles al costado de una ruta, una máquina de coser que se desintegra con el celuloide (*Samoa* está filmada en Super8), planos fijos largos de nubes, de humo, a veces editados y deformados, y a veces no. Una invitación a perderse en la propia percepción.

Y la abstracción o pseudo abstracción es sólo una de las armas de Baca. Al igual que René Clair en *Entreacto*, el director busca hipnotizar y producir extrañamiento valiéndose de muchos otros recursos. Acelera y decelera la imagen, construye secuencias de animación en *stopmotion*, desaparece y cambia objetos de lugar como ya hacía Méliès hace más de cien años. Hay tantas imágenes en *Samoa*, y en muchos casos se suceden tan rápido, que resulta imposible, o por lo menos disparatado, relacionarlas ideológicamente. Juntar por montaje la imagen de la Virgen María con un cartel publicitario parece un gesto más democrático que irreverente. Se equiparan las imágenes para despojarlas de su significado, valen más por lo que producen que por lo que reproducen. El montaje no es narrativo ni ideológico, es formal. Baca explora y juega con la cáscara del mundo; que de la pulpa se ocupen otros. [A]



El estado de las cosas

por Federico Karstulovich



Lanzadas con algunos meses de diferencia una de otra, *Domicilio privado* comparte con *Munich* (cuyo primer título esbozado iba a ser *Venganza*) y *V de Venganza* el planteo de interrogantes comunes. Ambas hablan sobre la violencia de Estado y, a su vez, reflexionan sobre las maneras de la violencia civil. Pero ahí donde el cuestionamiento es común, las respuestas difieren. Si *Munich* pone en el tapete la violencia de Estado por sobre la guerrilla (sin desestimar ninguna forma de violencia) y desarma la lógica de los dos demonios (reflexionando sobre la violencia y sobre el lugar del otro en el mundo), *V de Venganza* hace prevalecer la idea del terrorismo como necesaria resistencia civil ante los abusos del Estado (sin embargo, la ambigüedad de la manipulación de la violencia y la tortura como liberación jamás esta puesta en cuestión).

En *VdV* el Estado no puede ser sino orwelliano (lo que facilita mucho las cosas y conduce la emoción violenta sin culpa ni reflexión alguna): en vez de pensar totalitarismos con apariencia de democracias, subraya formas totalitarias burdas e inverosímiles, por lo que la respuesta romántica es autorizada ampliamente. En el fondo, avala la teoría de los dos demonios y sostiene que si el Estado es violento, los individuos deben imitar sus procedimientos aunque los fines sean de liberación. En *Domicilio privado*, en cambio, se accede a una tercera instancia de reflexión que no juzga moralmente ninguna de las reacciones defensivas ante el ataque de los órganos represivos de un Estado (sea represión hacia dentro o hacia afuera), sino que se pregunta qué es la resistencia, qué es la violencia y cómo estas se relacionan con el Estado y sus individuos.

El argumento de la película es pequeño y su acierto reside en una visión no condescendiente del conflicto: una familia pequeñoburguesa de intelectuales palestinos se ve invadida por una unidad del ejército israelí que toma su casa por asalto anexando ambientes y cercándolos a un espacio pequeño (¡metáfora!), gestando un abanico de reacciones que van desde la apatía y la negación pasiva hasta la reacción armada, todas ellas puestas en cuestión. La discusión, por lo tanto, ya no pasa por buscar al iniciador y su conti-



Domicilio privado

Private

Italia, 2004, 90'

DIRECCIÓN

Saverio Constanzo

GUION

Camilla Costanzo,
Saverio Costanzo,
Alessio Cremonini,
Sayed Oashua

MÚSICA

Alter Ego

FOTOGRAFÍA

Luigi Martinucci

MONTAJE

Francesca Calvelli

SONIDO

Antonio Dolce,
Gabriele Moretti

DIRECCIÓN DE ARTE

Ettore Musco

PRODUCCIÓN

Mario Gianani

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

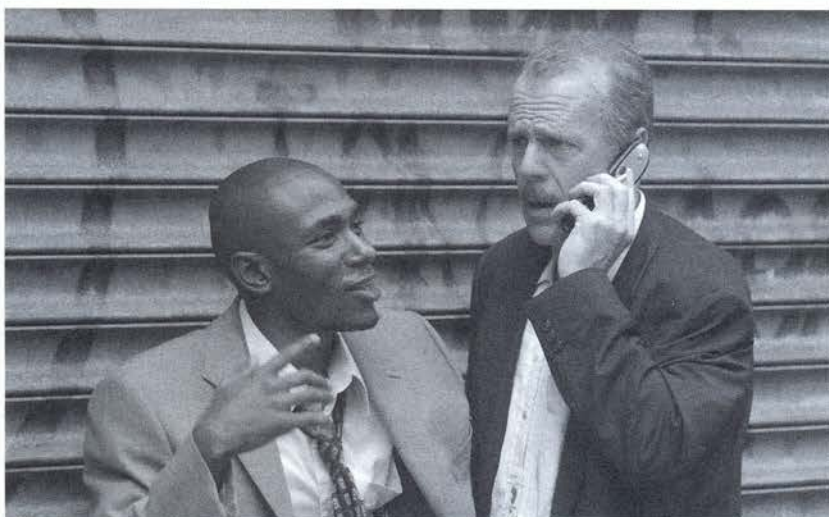
Fabrizio Storaro

INTÉRPRETES

Mohammed Bakri, Lior
Miller, Hend Ayoub,
Tomer Russo, Arin
Omary, Marco
Alsaying, Sara
Hamzeh, Kareem Emad
Hassan Aly.

nuador del conflicto; el problema a resolver es cómo salir de la escalada de violencia si no se es capaz de ir hacia el otro (Serge Daney se preguntaba cómo ir hacia una imagen y la pregunta aquí es cómo ir hacia el mito del otro y desembarazarse de esa imagen falsa). Y sin plantear repuestas o principio de solución, la película profundiza un costado insólito: la traducción y el establecimiento, vasos comunicantes entre culturas distintas. Ahí donde *Munich* proponía una comunicación a partir de música popular, del rock como potencia de entendimiento con sus vistos de cosmopolitismo, Constanzo propone inventar un idioma, una traducción nueva del otro. Torpe, a los tumbo, errática (como el aprendizaje del lenguaje vikingo del personaje de *13 guerreros*), este intento de acercamiento se manifiesta en la puesta en escena disponiéndose espacios antitéticos mediados por la escasa luz, un uso lógico del fuera de campo, espacios paulatinamente alterados a partir de la comunicación de los mundos en conflicto que implica el espionaje a los soldados israelíes. Mientras en el film de Spielberg la reflexión sobre los actos llamaba a una reflexión sobre la identidad y la nacionalidad (itinerario que partía de la pretensión de un *ser*, de una esencia de lo judío determinada a priori –concepción ahistórica– a una determinación política, un *devenir* judío –concepción histórica–), en *Domicilio privado* asistimos al proceso de politización de la violencia que, devolviendo el golpe, pone en crisis la violencia terrorista como reacción patriótica, así como el terrorismo de Estado como homogenización de los individuos del Estado agresor. La pregunta inquietante es qué hace el Estado con sus hombres y los hombres con relación al Estado.

Contra la banalidad e irreflexión de cierto mainstream, *Domicilio privado* presenta, sin mayores virtudes formales que su prolija narración y su estética “sucía”, la posibilidad de cuestionarse el lugar del individuo respecto a la violencia (su monopolio) y a su ejercicio como resistencia. El final, como una especie de ciclo, no confirma al otro como un anatema, sino como parte de una engranaje, máquina que el mismo film intenta desentrañar. [A]



Cambio violento

por Nazareno Brega

"Tengo el mismo viejo sentimiento cada vez que estás acá/ Siento el cambio/ Algo se mueve/ Grito tu nombre/ Hací lo que tengas que hacer."

Barry White, **Can't Get Enough of Your Love, Babe.**

Se puede asumir que una película que termina con esta canción de amor de Barry White gira alrededor de un romance intenso coronado por algún beso pasional en el altar. No es el caso de *16 calles*, último policial de Richard Donner, por más que el hit resuene durante los créditos. De hecho la película de Donner rehúye al amor completamente, no se utiliza como motor de ninguna de las acciones de los personajes. Pero la pertenencia de la canción a este cierre está marcada por la idea (y necesidad) de cambio, tema central en *16 calles*. Durante la película se cita a los gritos el nombre de Barry White junto al de Chuck Berry como famosos ejemplos de vidas bandidas reformadas. También sobrevuela el film el espíritu del fallecido Eddie Bunker, que integró la lista de los 10 más buscados por el FBI, deambuló por distintas prisiones federales y luego recaló en Hollywood (su papel más recordado tal vez sea el Sr. Azul de *Perros de la calle*, aunque también trabajó mucho detrás de cámaras). El presidiario que compone Mos Def en *16 calles* se llama "casualmente" Eddie Bunker.

Esa pulsión de cambio en un ambiente violento es la que determina la personalidad de los protagonistas. Un policía parco, borracho, rengo y relegado al trabajo nocturno necesita hacer las cosas bien de una vez por todas. Un preso parlanchín y desgarrado debe declarar en tribunales para quedar en libertad y convertirse en un pastelero sin problemas con la ley bien lejos de



16 calles 16 Blocks

Estados Unidos/Alemania, 2006, 105'

DIRECCIÓN

Richard Donner

PRODUCCIÓN

Randall Emmett, Avi Lerner, John Thompson, Jim Van Wyck y Bruce Willis

GUIÓN

Richard Wenk

FOTOGRAFÍA

Glen MacPherson

Montaje

Steve Mirkovich

MÚSICA

Klaus Badelt

INTÉRPRETES

Bruce Willis, Mos Def,

David Morse, Cylk

Cozart, David Sparrow

y David Zayas.

Nueva York. La película narra, con pocos saltos temporales, el par de horas en que los dos se cruzan cuando al avejentado Bruce Willis le asignan la custodia de Mos Def a lo largo de las 16 cuerdas que separan su celda de los tribunales.

16 calles sufre una transformación genérica a medida que avanza el relato. El comienzo tiene ínfulas de noir: Willis, acorralado por un centenar de colegas uniformados, recita sus últimas palabras a un grabador. Un flashback retrocede la acción a esa misma mañana y presenta a Willis como el típico detective perdedor del policial negro. Pero un par de minutos más tarde entra en escena el moreno Mos Def y *16 calles* se vuelve una *buddy-movie*. El policía silente tiene que lidiar, en plena resaca, con un preso verborrágico que lo saca de quicio. Al rato, llega el primer intento de asesinato hacia Mos Def por parte de una pandilla de policías sucios y la película se vuelve un thriller con guión en *loop*: se repiten las situaciones en las que el dúo protagonista está cercado y escapa sólo para que se reinicie el ciclo. Y ahí a Willis no le queda otra que transformarse en una especie de héroe solitario y decrepito de western, dispuesto a sacrificarse por su protegido.

¿Cómo es posible que un film mutante que coquetea con elementos de distintos géneros no se convierta en un pastiche indigerible? La respuesta reside en que *16 calles* es una "película de personajes", que además necesitan un cambio profundo. Donner parece recurrir al proceso empírico de ensayo y error para encontrar el género que mejor vista a sus personajes. Y puede darse el lujo de hacerlo porque cuenta con el apoyo de la solidez que ellos le brindan. Willis compone al mejor tipo duro de su carrera y la estrella del hip hop Mos Def brinda una lección de actuación en la materia verborrágica nasal para el Leo Getz de Joe Pesci (en la saga *Arma mortal*, bajo el mando de Donner) y los intolerables Chris Rock y Chris Tucker. Def y Willis logran que se produzca una empatía instantánea con sus personajes, aun cuando en el comienzo parecen meros esbozos. Pero mientras avanza el relato, las personalidades se van completando y se produce un crescendo de complejidad en ellos, gracias a la aparición con cuentagotas de distintos detalles que los fortalecen.

16 calles juguetea con los estereotipos y lo que se da por sentado, ya sea por parte del espectador o los mismos personajes. Lo que se percibe como una ex mujer del prototipo de perdedor Willis es en realidad su hermana. El mismo recurso se utiliza también en función del suspense: un desesperado Mos Def en fuga pide infructuosamente frente a los molinetes del subte que algún pasajero lo deje colarse, bajo la mirada atenta de un policía. El uniformado se acerca y cuando hasta Mos Def pensaba que ese era el fin de sus correrías, permite que se cuele. Donner recurre a la alta tensión como arma, ya sea en una escena pequeña e insignificante como esta o en la grandilocuente secuencia del colectivo, que remite directamente al imperdible documental brasileño *Ônibus 174*. Aquí se había narrado la toma de rehenes en un micro que realizó Sandro do Nascimento, joven carioca con una infancia marcada a fuego por las desgracias. Pero el rigor del documental y la brutalidad policial no le dieron a Sandro esa segunda oportunidad que sí tuvieron Chuck Berry, Barry White, Eddie Bunker y, desde el terreno optimista que permite la ficción, los personajes de *16 calles*. [A]

Qué linda es mi familia

por Juan Pablo Martínez



En el número 102 de esta revista, a propósito de una selección de los actores favoritos de la redacción, Leo D'Espósito escribió sobre Adam Sandler: "Si uno le dice 'crecé, nene', el cine se queda sin un extraordinario comediante". Sandler creció y le dio la razón a Leo. Sandler creció y nos quedamos sin Sandler, o por lo menos sin el Sandler que siempre quisimos. Sandler ya no rompe todo, ya no es un inmaduro y un irresponsable. Ahora tiene familia y responsabilidades. Y perdió la gracia por completo. Estos rasgos empezaron a verse en *Espanglish*, un mediocre film de James L. Brooks que pecaba de meloso y familiar, pero en el que todavía podíamos decir que Sandler era el tipo más bueno del mundo. Sin embargo, aquel era un film de Brooks, no un film del Sandler autor, el Sandler de Happy Madison Productions, el Sandler que sin ser director tomaba casi todas las decisiones. Su siguiente film, *Golpe bajo*, sí era una Happy Madison Production, un film Sandler propiamente dicho. Pero si bien no tenía la sensiblería del film de Brooks, sí tenía algo que resultaba ajeno al universo Sandler: los chistes eran malos. Y cuando digo malos no me refiero sólo a que carecían de gracia, sino también a que se veía una crueldad hacia los personajes que hasta ese momento estaba ausente en su cine. El "reírse con" se convirtió desafortunadamente en el "reírse de". El amor de Sandler hacia sus personajes dio paso a la burla digna de los villanos sandlerianos.

Click —que en algún momento iba a dirigir Campanella— es la apoteosis de esto último, pero va mucho más allá. En un intento de cruzar *Un cuento de Navidad* de Dickens, *Qué bello es vivir* de Capra y *Todopoderoso* de Tom Shadyac (cuyos guionistas son los mismos de *Click*), Sandler llegó a un punto sin retorno.

A esa maldad hacia los personajes que podía empezar a "apreciarse" en *Golpe bajo*, se le sumó una misoginia feroz. Que Sandler esté chocho porque con su nuevo control remoto universal puede callar a su mujer cuando protesta, es un chiste digno de una película de Francella. También ocurre esto cuando Sandler utiliza el control remoto para saltar el juego previo e ir directo al sexo de manera completamente egoísta. Claro que después se arrepiente y se da cuenta de que hay que "apreciar cada momento que nos da la vida", pero la película se vende como comedia y hace humor con este tipo de cosas, así que por más que el personaje se arrepienta, la película no.



Click

Estados Unidos, 2006.
107'

DIRECCIÓN Frank Coraci
PRODUCCIÓN

Adam Sandler, Mark O'Keefe, Steve Koren, Jack Giarraputo, Neal H. Moritz

GUIÓN Steve Koren y Mark O'Keefe

FOTOGRAFÍA Dean Semler

MONTAJE Jeff Gourson

MÚSICA Rupert Gregson-Williams

INTÉRPRETES

Adam Sandler, Kate Beckinsale, Christopher Walken, David Hasselhoff, Henry Winkler, Julie Kavner, Sean Astin, Jennifer Coolidge, Rachel Dratch.

Y el sexismo no está sólo en el humor. En *Click* las mujeres no trabajan; y si una mujer trabaja, se hace un cambio de sexo —en estos niveles de sutileza se mueve la película—, que es lo que ocurre con la secretaria de Sandler (interpretada por la gran Rachel Dratch, aquí completamente desaprovechada). Igualmente, el momento más indignante del film en este aspecto ocurre cuando Sandler se manda una diatriba contra una amiga de su mujer, tratándola de puta fácil y traicionera sólo porque le gusta tener sexo libremente. La película hace algo completamente abyecto en esta escena. Luego de decirle todas estas cosas y que ella, por supuesto, se largue a llorar —y que la película tome esto como un gag—, Sandler descubre que su control remoto tiene la opción del picture-in-picture, y para no escucharla llorar porque lo fastidia, lo presiona y se pone a ver un partido de béisbol, que aparece en un cuadrado en el aire en el extremo inferior derecho de lo que estamos viendo. El típico personaje sandleriano ya no es un buenazo, definitivamente.

Pero como si todo esto fuera poco, *Click* empeora a medida que avanza: luego de la introducción en la que vemos a un Sandler que trabaja demasiado, pasa poco tiempo con su familia y adquiere un control remoto universal que le permite controlar todo lo que pasa a su alrededor, la película vira por completo. Resulta que por un capricho de guión el control remoto se descontrola y empieza a adelantar la vida de Sandler de años y después, de décadas. Y lo vemos cada vez más viejo y cada vez más solo, perdiendo a su mujer, perdiendo el amor de su familia, perdiéndolo todo por no estar él sino su versión "en piloto automático", que es la que aparece en la vida de sus seres queridos cuando el verdadero Sandler se "adelanta". Y es ahí donde el film se convierte en un melodrama sensiblero y repleto de golpes bajos, muta de una comedia cruel y sin gracia a un bodrio lacrimógeno digno de Robin Williams. Y la escena que involucra noche, lluvia, violines y un Sandler viejo y moribundo huyendo del hospital para decirle a su hijo que no se quede trabajando y se vaya de luna de miel con su mujer, tropezando y cayendo al piso mientras grita el nombre de su hijo, es la escena que marca el acta de defunción de uno de los mejores cómicos que haya habido jamás, que ha sucumbido a las garras de un cine reaccionario "de moraleja" y "de llorar". Chau, Adam, te vamos a extrañar. **[A]**



Cerca del cielo

por Juan Manuel Domínguez

Es importante que de vez en cuando, quizás incluso con frecuencia, nos depriman unos libros, nos desafíe una película, nos choque una pintura o incluso nos perturbe una música. Pero ¿hay que hacer todas estas cosas al mismo tiempo? ¿No podemos permitirles consolar, reanimar, inspirar, mover, alegrar? ¿Por favor?

Nick Hornby, en el libro *31 canciones*.

Razones para estar alegre. La súplica delineada por Hornby se desencadena a partir de su defensa de una melodía entre atómica y de felpa, como lo es "Ain't that Enough?", de los Teenage Fanclub, por sobre la balada industrial de casi diez minutos de duración que es "Frankie Teardrop", de Suicide. Antes de dividir al mundo entre Buenos (aquellos que aman lo mismo que nos) y Malos (aquellos que carecen de nuestra sensibilidad), Hornby establece que su preferencia se da, simplemente, debido a que el autismo de su hijo, la muerte de amigos y otras desgracias han hecho que esa canción, esa letra y esa banda sean su refugio contra casi todos los males de su mundo. La misma defensa podría realizarse resguardando a las versiones cinematográficas del Hombre de Acero protagonizadas por Christopher Reeve, *Superman* (1978) y *Superman II* (1980), de su nueva y autoimpuesta secuela directa, el *Superman regresa* de Bryan Singer, el director de *Los sospechosos de siempre* y de las adaptaciones de otros supertipos (*X-Men* y *X-Men II*).

Tu amor es el lugar desde el que yo vengo. El aparente amor por las dos primeras películas del Superman/Reeves no es, como se ha leído u oído en más de un lugar (como en el site de *Rolling Stone* versión EE.UU.), el motor necesario para reinventar a



Superman regresa **Superman Returns**

Estados Unidos/Australia, 2006, 154'

DIRECCIÓN Bryan Singer

PRODUCCIÓN Bryan Singer, Jon Peters y Gilbert Adler

GUIÓN

Michael Dougherty y Dan Harris

FOTOGRAFÍA Newton Thomas Sigel

MÚSICA John Ottman

MONTAJE Elliot Graham y John Ottman.

INTÉRPRETES

Brandon Routh, Kate Bosworth, Kevin Spacey, Parker Posey, James Mardsen.

Superman para una nueva generación. Los superhéroes son fundamentales en mis ganas de levantarme cada día –son mi "Ain't that Enough?" contra los "Frankie Teardrop" de mi vida– y aun así, el hecho de si Singer o yo amamos o no a Superman o a cualquiera de los productos que originó desde su publicación allá por 1938 no es ni remotamente importante. El principal problema de *Superman regresa* no radica en la falta o el exceso de, digamos, amor en su realización, visión y traducción a estos tiempos tan *wild side*, tan post 11-S y tan digitalmente abyectos en lo que respecta a las aventuras del personaje fundacional del cómic de superhéroes. El problema es la medida en que Singer comete un pecado bastante tremendo para con el Hombre de Acero: no cree en él.

Decir que Singer no cree en Superman no tiene que ver con si el director decide respetar o no el sistema de reglas que pueden llegar a regir la lógica interna del personaje de ficción, sino que se relaciona con su constante intento de hacer de su Superman una metáfora de alguna otra cosa. El Superman de Singer es icónico y no orgánico. Singer necesita rellenar de sentido a su Superman, por ejemplo, mediante imágenes y nexos que remiten a la religión cristiana, como la escena en la que el héroe flota crucificado después de sacrificarse por la humanidad u obligando a su Jesucristo en calzas a sufrir un vía crucis en una escena donde claramente Superman podía darse machaca con Luthor de igual a igual. Pero Singer no se detiene ahí y convierte a Superman en una referencia al 11-S en la secuencia donde el azulado deja un cráter colosal después de caer desde el cielo y, acto seguido, vemos las gigantes nubes de tierra que provocaron la caída del salvador recorriendo la ciudad. Incluso, *Superman regresa* llega repetir frases textuales, el argumento, la presencia de Marlon Brando como padre biológico de superhéroe (imágenes de archivo mediante) y el leitmotiv musical de John Williams de los films que dice honrar. Pero falla al jamás liberarse al mundo del personaje.

A diferencia del Superman/Reeves de Richard Donner, realizador de *Superman* y de gran parte de *Superman II*, Singer no recrea las posibilidades del mundo en el cual vive el superhéroe. Ese lugar donde el paladín volvía el tiempo atrás para que Lois Lane sobreviviera o donde la relación entre Clark Kent y Lois estaba más cerca de un registro *screwball* tanto por su inteligencia ("No bebo cuando vuelo, gracias") como por su tensión sexual (preguntaba Lois: "¿Sus funciones orgánicas son iguales que las de un humano?"). Donner y Richard Lester, director del resto de *Superman II*, creían en el personaje y no necesitaban contar "la" historia de Superman.

Una de las virtudes del cómic de superhéroes y, por ende, de una película basada en tales (*Spiderman 2*, por ejemplo) es, como sostenía Hornby respecto de las canciones pop, el signo de madurez que representa darse cuenta del límite que constituye su carácter efímero. En cambio, Singer decide hacer todo al mismo tiempo: deprimirnos con la soledad de Superman, desafiarnos con sus alegorías, chocarnos con sus imágenes e incluso perturbarnos con sus homenajes explícitos. Y en esa vorágine, digna de un amor, termina por violar las palabras con las que el guionista de cómics Alan Moore iniciaba *¿Qué pasó con el Hombre del Mañana?*, una de las tantas y efímeras últimas aventuras de Superman: "Esta es una historia imaginaria... ¿No lo son todas?".

¿No es eso suficiente? **[A]**



Una chica en apuros

She's the Man

Estados Unidos, 2006, 105', **DIRIGIDA POR** Andy Fickman, **CON** Amanda Bynes, Channing Tatum, Laura Ramsey, David Cross, Julie Hagerty.



El Ratón Pérez

Argentina/España, 2005, 94', **DIRIGIDA POR** Juan Pablo Buscarini, **CON** Ana María Orozco, Fabián Mazzei, Delfina Varna y las voces de Alejandro Awada, Mariano Chiesa y Roly Serrano.



Viviendo con mi ex

The Break-Up

Estados Unidos, 2006, 105', **DIRIGIDA POR** Peyton Reed, **CON** Vince Vaughn, Jennifer Aniston, Jon Favreau, Joey Lauren Adams, Jason Bateman, Judy Davis, Justin Long.

No tomarse a Shakespeare demasiado en serio. O mejor dicho, comprender la esencia de las obras del escritor inglés y no sobrecargarlas de significados o simbolismos que no están ahí. Esa parece ser la premisa de *Una chica en apuros* (basada en *Noche de epifanía*), como lo había sido años atrás de *Diez cosas que odio de ti* (relectura de *La fierecilla domada*); no por nada comparten guionista. Modernizar ciertas obras clásicas es el puntapié de muchas comedias actuales, aunque con resultados que van desde la inolvidable *Ni idea* (*Emma* de Jane Austen, pero en Beverly Hills) hasta la insípida *La nueva cenicienta*, con Hilary Duff como el ícono adolescente elegido para la ocasión. Aquí la ópera prima de Fickman acierta en la elección de su protagonista, Amanda Bynes (otra estrellita en ascenso en Estados Unidos), de un carisma innegable capaz de hacer pasar cada chiste como bueno. Lo que *Shakespeare apasionado* abordaba desde un terreno más dramático y soporífero, en este caso es enfocado desde la comedia de situaciones más típica: el cambio de roles y las confusiones que generan. La discriminación de la mujer en un ámbito de mucha testosterona es el tema universal; el contexto particular es un campeonato de fútbol. Viola (sí, lamentablemente, hay una excesiva literalidad) se hace pasar por su hermano para entrar en el equipo, no sin antes cursar materias de un estricto colegio secundario y causar perplejidades por doquier. Si bien las situaciones de enredo son el fuerte de la película, cuando se baja el nivel de humor para apelar al drama romántico aparecen los problemas. Eso, sumado a la total carencia de reflexión sobre el texto semi-parodiado, hace que el film no salga de una cómoda mediocridad y reemplace la trama original por un puñado de momentos dulzones que muestran la unidad familiar en su máximo esplendor.

Milagros Amondaray

No es tan fácil hablar de *El Ratón Pérez*. Aunque presenta ciertos matices ideológicos y una pintura de sociedad un poco exclusiva –lo que no es muy adecuado en un film infantil–, lo hace con tal amabilidad y falta de subrayados que bien puede explicar el éxito de taquilla. No es en absoluto una buena película, pero se puede decir algo en su favor: a diferencia de *Patoruzito*, se trata, sí, de un film, ni más ni menos, parte del cine. Como tal, uno está dispuesto a juzgar cosas como la combinación de animación digital símil 3D (seamos precisos al hablar de estas cosas) con acción en vivo. La acción en vivo tiene el mismo tipo de trabajo actoral que cualquier serie televisiva infanto-juvenil pergeñada en estas pampas (digamos: estilo Cris Morena) y eso contrasta con las posibilidades del cine. En cuanto a la animación, el diseño de los personajes es mediocre, la luz es un poco oscura (elección que suele ocultar bastante bien las imperfecciones del proceso), las voces están coordinadas de manera correcta y funciona más o menos bien, aunque en muchas ocasiones la mirada de los actores “de acción en vivo” no está en concordancia con el lugar que deberían ocupar los personajes animados. Falta de gimnasia, digamos.

El problema es que se trata de un film pensado primero como exhibición de posibilidades técnicas y luego como narración. El cuento en sí tiene tantos baches lógicos –incluso dentro del campo de los cuentos de hadas, que tienen sus reglas más que precisas– e ideológicos que la pintura del “mejor de los mundos” donde viven los protagonistas, aun con sus más que solubles problemas, resulta de un amplio cinismo. Otro alarde “vacacionista” que se vende como un panchito en parque de diversiones aunque alimenta (la imaginación, la fantasía, la memoria) muchísimo menos. **Leonardo M. D'Espósito**

Aviso: Esta nota revela el final de la película.

Nota cholula: Esta es la primera película de Vaughniston, la pareja formada por Vince Vaughn y Jennifer Aniston, quienes empezaron a salir durante este rodaje, luego de que Brad Pitt dejara a Jennifer Aniston para formar Brangelina, que es el nombre que la prensa hollywoodense le dio a la pareja conformada por Pitt y Angelina Jolie, quienes se conocieron durante el rodaje de *Sr. y Sra. Smith*, una comedia de matrimonio hecha y derecha, al contrario de *Viviendo con mi ex*, que viene amagando todo el tiempo con serlo y después no lo es por razones un poco demasiado arbitrarias. Esta nueva moda hollywoodense de ponerles nombres ridículos a las parejas –entre los cuales se encuentran también TomKat (Tom Cruise/Katie Holmes) y mi favorito, ¡Bennifer! (la ex pareja entre Ben Affleck y Jennifer Lopez)– es tan estúpida como (algo) graciosa. Y Vaughniston es una pareja simpática, principalmente porque ambos integrantes lo son.

Viviendo con mi ex, como decía, se plantea mayormente como una comedia de rematrimonio, de esas que salían de a varias y bien en los años 30 y 40. La excusa argumental de una pareja que luego de separados siguen viviendo juntos da lugar a varias situaciones cómicas que, gracias a la pericia de Peyton Reed (el mismo de *Triunfos robados* –*Bring It On*– y *Abajo el amor*) y a las dotes cómicas de los dos protagonistas, funcionan muy bien. El gran problema de la película es que, en su afán de hacerse la original, termina traicionándose a sí misma. Si todo el tiempo vemos que la estrategia del personaje de Aniston es lograr que Vaughn cambie algunas cosas, y Vaughn termina haciendo esto mismo, es ridículo que al final los personajes no queden juntos. Pero no quedan juntos, y es así como, vuelta de tuerca arbitraria mediante, la película pierde su razón de ser. Igualmente Vaughniston tiene química. **Juan Pablo Martínez**



Judíos en el espacio

(o ¿por qué es diferente esta noche a las demás noches?)

Argentina, 2005, 90'

DIRIGIDA POR Gabriel Lichtmann

CON Fernando Rubio, Luna Paiva, Axel Anderson, Verónica Llinás, Sammy Lerner, Romina Sznajder, Gerardo Chendo.

El Daniel Hendler protagonista de la primera entrega de la trilogía "chico judío busca su destino" de Daniel Burman, o sea el Ariel de *Esperando al Mesías*, hablaba obsesivamente de "la burbuja": la cole, el Once, la familia, todo eso que era necesario dejar (módicamente) atrás para empezar a vivir. Dos películas más tarde en la misma trilogía (*Derecho de familia*), Ariel Perelman se da cuenta de que se puede *tunear* la burbuja, pero jamás romperla, y que los hijos, más tarde o mucho más temprano, se parecen a sus padres. En *Judíos en el espacio*, Gabriel Lichtmann cubre ese mismo trayecto e incluso va más allá; lo hace a la maravillosa velocidad de la comedia triste y casi casi termina pidiendo que por favor no se les ocurra romper la burbuja. Parece sostener que es mejor cuidarla, hacerla más cómoda, más acogedora, más moderna incluso, pero con lugar para todo el mundo (o toda la familia, lo que aquí vendría a ser casi lo mismo). Los protagonistas de *Judíos en el espacio* son una joven cleptómana e histérica y un joven indolente y desdichado. Tienen veintipico, son primos y, ante el intento de suicidio del abuelo y la tensión insoportable que hay entre sus madres, se proponen tomar la iniciativa y organizar un seder de Pesaj para reunir a la familia. Así, son tres las generaciones retratadas: 1) la del abuelo Mauricio, un tipo más lúcido y amable que buena parte de su familia; 2) la de las hijas de Mauricio, tres, que se desprecian mutuamente; más o menos distanciadas entre sí, parecen haber sido víctimas de un despegue social abortado y estrellado; 3) los nietos de Mauricio, Luciana y Santiago, jóvenes con sus problemitas, pero con ánimo de apoyar cualquier proceso de paz familiar. En ese marco, Lichtmann cuenta transparente: lo hace mejor (con más elegancia y nitidez) cuando se acerca a la estructura resquebrajada de esa familia y piensa en posibles parches, y se extravía apenas en cierto humor forzado y en personajes accesorios. **Marcelo Panozzo**



Dear Wendy

Dinamarca/Francia/Alemania/Inglaterra, 2005, 102', **DIRIGIDA POR** Thomas Winterberg,

CON Jaime Bell, Bill Pulman, Michael Anganaro, Danso Gordon, Novella Nelson, Chris Owen.

El argumento de Lars von Trier, guionista de esta película, es atractivo: un grupo de chicos aislacionistas de un pueblito estadounidense se reúne para fundar una suerte de nueva religión que se dedica a venerar pistolas. Dicen ser pacifistas y civilizados, pero se la pasan practicando tiro y se encuentran fascinados por la figura del guerrero. Si uno se está preguntando si esta es una metáfora de Estados Unidos y su doble discurso acerca de la violencia, la respuesta es sí. Si lo que el lector además se pregunta es si en verdad este culto por la violencia no esconde más que la inseguridad de estos jóvenes, la respuesta también será afirmativa, y si digo esto no es porque un privilegiado poder de interpretación me lo permite sino porque Von Trier, tan propio de él, se encarga en una que otra línea de diálogo de remarcárnoslo, por ejemplo, diciendo a través de uno de los personajes que ellos representan los fundadores de Estados Unidos y explicándonos además, a través de otro, que lo que estos adolescentes tienen en verdad es miedo. Claro que su director Winterberg no se encarga de ocultar este trazo grueso; por el contrario, pone banderas norteamericanas por todos lados y concluye la película con una canción patria. Llena además la película de una estética cool horrible, haciendo participar a sus personajes de escenas videocliperas en las que danzan ante cámara (por cierto, uno de los momentos más vergonzosos del cine de los últimos años) y haciéndolos pasar como idiotas cada vez que puede. Una manera sencilla de escaparle al problema que plantea, no profundizando nunca en las causas de la violencia sino simplemente señalando lo estúpidos y peligrosos que son los norteamericanos, con una máscara burlona y altanera que no esconde otra cosa que la propia incapacidad de su director para plantear el tema de manera inteligente. **Hernán Schell**



Cavallo entre rejas

México, 2006, 50', **DIRIGIDA POR** Shula Erenberg, Laura Imperiale y María Roqué.

Las primeras imágenes de *Cavallo entre rejas*, acompañadas por la voz en off de un sobreviviente, muestran el interior de la ESMA, sus maderas lustrosas y sus sótanos oscuros donde escondían a los prisioneros. "Y en ese momento, por la única entrada de luz que había —era temprano en la mañana— estaba entrando el sol. Y me acuerdo de que en ese momento tuve la sensación, en esa entrada de sol por esa ventanilla, de ser un desaparecido. Ahí entendí que para la sociedad nosotros ya no estábamos. No estábamos realmente en ningún lugar." Uno de los grandes méritos de la película de Shula Erenberg, Laura Imperiale y María Roqué (autora a su vez de la notable *Papá Iván*) es la de darles cuerpo a esos lugares en aquel momento invisibles. Luego de la intervención del gobierno de Kirchner, las cámaras de los documentalistas pueden entrar a ese sitio prohibido para que los sobrevivientes cuenten sus historias en el propio ámbito de torturas, con toda la carga de tensión y angustia que significa retornar al lugar de los tormentos y mostrarlo a la humanidad. El *Cavallo* del título no tiene nada que ver con Domingo Felipe. Se trata de uno de los más sanguinarios represores de la Marina que actuaba en la ESMA. Los testimonios de los sobrevivientes se alternan con la historia de Cavallo en 2000, residiendo en México y a punto de convertirse en el responsable, mediante una dudosa licitación, del sistema nacional de registro de vehículos. La exposición pública de Cavallo dispara la revelación de que no se trata del impoluto hombre de negocios que afirma ser. Como si de un thriller se tratara, y apoyándose en entrevistas y en material periodístico generado en México, la narración avanza con suspenso en el proceso de identificación y arresto del represor mientras los testificantes dejan registro de su accionar criminal. En su breve y precisa duración, *Cavallo entre rejas* cuenta una historia apasionante al tiempo que deja testimonio del horror. **Gustavo Noriega**

Garfield 2**Garfield: A Tale of Two Kitties**

Estados Unidos, 2006, 78', **DIRIGIDO POR** Tim Hill.
CON Breckin Meyer, Jennifer Love Hewitt, Billy Connolly, Bill Murray.

Lo mejor de esta película es el realismo con el que se logró que los verdaderos animales que están en el film "actuaran" frente a cámara casi sin recurrir a efectos digitales y valiéndose más que nada de montaje y varios entrenadores hábiles. Teniendo en cuenta que esto es lo más interesante que el film ofrece, puede adivinarse entonces que su calidad no es precisamente brillante, más bien es una sucesión de gags raras veces efectivos y no pocas veces hartos gastados (¿habrá algo más básico y repetido que hacer chistes sobre la inmovilidad de los guardias de palacio?), protagonizado por un gato digital al que se confunde con otro gato miembro de la nobleza inglesa y se lo instala en un palacio. A este felino le gusta dormir mucho, adora la lasaña y –de pronto y sin que medie mucha explicación– pasa de ser un hedonista que roza lo amoral a un ser preocupado por el prójimo y por sus dueños. Lo que se dice, "un personaje de una complejidad abrumadora". **HS**

Bañeros 3, todopoderosos

Argentina, 2006, 90', **DIRIGIDA POR** Rodolfo Ledo.
CON Pablo Granados, Pachu Peña, Freddy Villareal, Luciana Salazar, Pamela David.

Bañeros 3, todopoderosos se plantea desde el título y la secuencia inicial como una continuación de *Los bañeros más locos del mundo* y de *Bañeros 2, la playa loca*. Pero la película de Rodolfo Ledo (*Papá se volvió loco* y la serie de tvé *Sin condena*) intenta prolongar un linaje más amplio: aquel imaginario, hoy –vaya la Fuerza a saber por qué– de culto, creado por películas de mitad de los 80 y comienzos de los 90 como *Brigada Explosiva*, *Los pilotos más locos del mundo* y la saga de

Extermineiros. *Bañeros 3* no sólo recurre a actores de la vieja guardia bañera como Emilio Disi o Gino Renni, sino que repite la fórmula argumental de aquellos films: "Pelotudos de campeonato hacen mal trabajo que no deberían tener asignado y, en el camino, pelean con ninjas y ven culos". Lo que genera dudas es determinar si la torpeza para encuadrar de Ledo, los diálogos fuera de sincrono o el registro televisivo de los nuevos protagonistas (los ex Tinelli Pachu Peña, Pablo Granados y Freddy Villareal) intentan homenajear el dudoso valor trash de las primeras partes de la saga bañeril, o son simplemente el único resultado de las habilidades y pasados puestos en escena. **Juan Manuel Domínguez**

Vecinos invasores**Over the Hedge**

Estados Unidos, 2006, 83', **DIRIGIDA POR** Tim Johnson y Karey Kirkpatrick, **CON** las voces de Bruce Willis, Garry Shandling, Steve Carell.

Un grupo heterogéneo de animalejos despierta de su hibernación para descubrir que buena parte del bosque que habitaban y que los alimentaba fue transformada en una infernal postal suburbana de casas fabricadas en serie. Hasta esta "comunidad y familia" liderada por una tortuga llega un mapache adicto a la comida chatarra que decide aprovecharse del estado de crisis en que encuentra a sus habitantes, a quienes luego convence para secuestrar unas heladeras atiborradas de encantadoras porquerías del barrio recién instalado. Como premisa argumental, no es gran cosa, y a los diez minutos de empezada la película ya quedó bastante claro que todo esto no va a conducir a nada y que sus ligerísimos apuntes sobre la sociedad de consumo o la abulia de los suburbios cuentan menos que su predigerido, previsible y bastante machacante mensajito sobre la importancia de la familia. Es un misterio por qué DreamWorks lanzó esta película (que ni siquiera es mucho mejor

que *El espantatiburones*) con bombos y platillos en el último Festival de Cannes, como si estuvieran convencidos de tener entre manos al más digno sucesor de su propia *Shrek*. Pero tampoco es grave. *Vecinos...* no es escandalosamente mala ni ideológicamente dañina. Sólo es aburrida y su mayor falencia es tener de protagonistas a unas caricaturas de animalitos que –con la excepción, hasta ahí nomás, de la ardilla neurótica a la que le pone la voz el actor de *Virgen a los 40*– están tan desprovistas de gracia como el paisaje humano que pretende parodiar pero sobre el que ni siquiera tiene un comentario original para hacer.

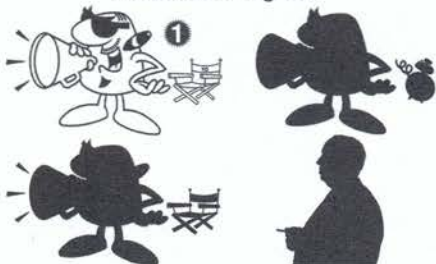
Mariano Kairuz**Retrato de familia****Il pranzo della domenica**

Italia, 2003, 96 minutos, **DIRIGIDA POR** Carlo Vanzina,
CON Massimo Ghini, Barbara De Rossi, Rocco Papaleo, Maurizio Mattioli, Elena Sofia Ricci.

Una abuela *berlusconiana* manipula a toda la familia con las caídas más inverosímiles. Y desde un confortable retiro hospitalario, decide los destinos de sus tres hijas. Plagada de chistes que tienen a Berlusconi como leitmotiv, y que a veces pueden generar cierta empatía, la comedia de Carlo Vanzina retoma como un recurso premeditado lo que otros –como Moretti, como Virzi– han hecho natural y visceralmente bien. Entre esa búsqueda calculada de la risa y el consecuente fracaso se mueve *Retrato de familia*. Una mucama negra salida de una estampa esclavista sureña (de aquel próspero sur estadounidense y no del segregado sur italiano) completa el cuadro. Después de todo, la coherencia política de la abuela pituca es innegable. Sobre todo, cuando a los intentos libertarios de sus hijas ante las penurias económicas, la depresión y las infidelidades maritales despliega, con afectado candor, los consejos más reaccionarios. Entonces todos recobran sus poses habituales y sonríen para la foto.

Marcela Ojea

Demuestra tu ingenio.



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

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CINERAMMA

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

**ASOCIATE
HOY**

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

**OTRA
COSA**

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

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	JORGE AYALA BLANCO El Financiero México	JORGE BERNARDEZ FM Faro- Nacional	RICARDO COTA criticos.com.br Brasil	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	HERNÁN FERREIRÓS Rock & Pop	ISAAC LEÓN FRÍAS La Primera Perú	DIEGO LERER Clarín	GUSTAVO NORIEGA El Amante	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	JOSEFINA SARTORA cineismo.com. ar	PROMEDIO
Samoa	7	9		7			7			6	7.20
Vuelo 93	5			8	7		7	8	8		7.17
La comedia del poder	9	5	8	7	7		8	5	8	7	7.11
Mondovino	7	8	6	7		6	7	8	7	7	7.00
Vecinos invasores	6	9		7			6		7		7.00
Judíos en el espacio...		7					6	7			6.67
Mi verano de amor	5	8		7			6	7	7	6	6.57
16 calles	6	7	4	7					8	7	6.50
Cavallo entre rejas	6							7			6.50
La condesa blanca	8		4						7		6.33
Piratas del Caribe 2	4	8	5	8	6		6	7	6		6.25
Viviendo con mi ex	5			7		5			8		6.25
Click	5		6	4					8		5.75
La premonición	5		4		5		6		7		5.40
Una chica en apuros	4	7		6				4	6		5.40
Superman regresa	6	5	4	8	5	4	6	4	6		5.33
Dear Wendy	7		4	5	5		4		6		5.17
La vida que sueño	5		4	6			5				5.00
Retrato de familia	4			4					6		4.67
El Ratón Pérez				3			4		6		4.33
Garfield 2	4		3	4		3			4		3.60
Bañeros 3, todopoderosos		1		1				1	4	1	1.60

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

Género y números

por Lilian Laura Ivachow

Muchas gracias a Danny Abel y Vivi Werber.

Molly Haskell nació en 1941 y al momento reparte su tiempo entre la ciudad de Nueva York y Long Island. Está casada con el crítico Andrew Sarris y sus constantes notas sobre cine pueden leerse en *The Guardian*, *The New York Observer* y *Turner Classics Movies*. En el año 1974 su *From Reverence to Rape* integró con *Popcorn Venus* (Marjorie Rosen, 1973) y *Placer visual y cine narrativo* (Laura Mulvey, 1976) un cuerpo inaugural y exuberante de estudios feministas orientados al cine. En *From Reverence to Rape* (De la reverencia a la violación, que cuenta con dos ediciones y ninguna traducción al castellano), Haskell repasaba las representaciones de las mujeres a través de la historia del cine desde una mirada descriptiva, aventurada, comprometida y cinéfila. Otros dos libros completan su bibliografía: una colección de ensayos y entrevistas, *Holding My Own in No Man's Land: Women and Men and Films and Feminists* (1997) y *Love and Other Infectious Diseases* (1990), una memoria personal que data de su relación con Sarris. De un intercambio de mails con la autora surgió esta entrevista.

En la segunda edición de *From Reverence to Rape* (1987), usted sumaba el rótulo de craizies (en alusión a las heroínas del cine de los 80) a los de superwomen y superfemale de las décadas anteriores. ¿Dentro de qué categoría incluiría a las heroínas de los años 90/2000?

Consideraba esos tipos como reacción a los dilemas planteados por la liberación de la mujer y como oposición por parte de los hombres a la amenaza que representaban. Eso era antes de la oleada actual de películas fantásticas y de ciencia-ficción totalmente alejadas de lo realista, en donde la supermujer aparece a veces como una especie de "héroe" femenino omnipotente, un campeón de artes marciales o algún otro tipo de héroe de acción masculino, reformado para que lo interprete una actriz.

Usted escribió: "Primero soy crítica de cine y después soy feminista". ¿Frente a qué películas debería anteponerse el

"ser feminista"?

De vez en cuando había una película tan denigrante en cuanto al tratamiento que hacía de las mujeres o una película que disfrutaba tanto de castigar o abusar de un personaje femenino, que me era imposible no reaccionar como mujer y feminista, pero por lo general eran films tan desequilibrados que resultaban insignificantes como películas (desde un punto de vista estético). La película *Dogville* (Lars von Trier, 2003) es un buen ejemplo de un caso en que prácticamente se impusieron mis reacciones femeninas/feministas. Se me ponen los pelos de punta cuando se violenta a las mujeres en forma reiterada y ellas no tienen la oportunidad de defenderse. En esa película, la venganza llega demasiado tarde, y se da en un tono muy distinto. Cuando me parece que un director y su actor suplente disfrutan el espectáculo de la mujer que sufre e invitan al público a que también lo disfrute, me pongo incómoda y a veces furiosa. Me pasa con bastante frecuencia, aunque en este momento no se me ocurren otros ejemplos. Pero búsquenlos, que aparecen.

Todavía existen festivales de cine (el de Mar del Plata en Argentina, por ejemplo) que consideran el cine hecho por mujeres como categoría "aparte". ¿Considera que estas "separaciones" sirven subsidiariamente para pensar o son sólo formas de discriminación?

Son una forma de discriminación. A la vez, algunas de esas películas, por lo limitados que son sus intereses, resultan atractivas para un *niche audience* (un público restringido). De ahí las *chick flicks* ("películas de chicas"): es un término peyorativo, pero hay "películas de mujeres", como *Walking and Talking* y *People with Money*, de Nicole Holofcener, que superan esa categoría.

Usted revisa históricamente la representación de las mujeres en el cine y encuentra visiones negativas en directores consagrados como Godard, Truffaut y Bergman. ¿Cómo hacer para mirar o admirar a quienes nos están subestimando?



En primer lugar, diría que lo que hice fue indicar pecados de omisión y de comisión en obras que de todas maneras me gustaban mucho; eran ideas y percepciones que nadie nos había señalado. Ahora somos mucho más conscientes de las actitudes frente a las mujeres: todo el mundo debería tener la libertad de expresar sus sentimientos hacia el sexo opuesto; no tiene que haber comisarios políticos que impongan qué debe decir o pensar la gente. Pero el cine es un medio realista, que pone en la pantalla a hombres y mujeres de carne y hueso, y me parece justo criticar que un artista no pueda crear un retrato creíble o acabado de una persona del sexo opuesto. Ahora que las mujeres pueden hacer cine, se las critica por los mismos motivos.

Algunos estudios de género de los últimos años se basan en las diferencias entre hombres y mujeres en distintos aspectos, sea laboral (jerarquías versus cooperación), emocional (priorización versus diversificación) y hasta conversacional (en este último, el hombre tendería al "report" y la mujer al "raport"). ¿Advierte diferencias de esta índole en la escritura de los buenos críticos y las buenas críticas de cine?

Las mujeres pueden responder en forma más personal a veces y más emocional, pero no quisiera hacer una generalización. Realmente no encuentro diferencias. Sí en cuanto a los géneros que eligen los realizadores de cine: las generalmente favoritas de los hombres fueron películas de acción, guerra y en otros tiempos westerns y películas de gánsters. Las mujeres han preferido musicales, comedias románticas y melodramas.

Muchas películas de los últimos años (el caso de la reciente El código Da Vinci) responden a una homogeneización capitalista que aniquila las particularidades regiona-

La película **Dogville** (Lars von Trier, 2003) es un buen ejemplo de un caso en que prácticamente se impusieron mis reacciones femeninas/feministas. Se me ponen los pelos de punta cuando se violenta a las mujeres en forma reiterada y ellas no tienen la oportunidad de defenderse.

les. ¿En qué medida este fenómeno afecta a la percepción global de las actrices?

Me parece que esa es otra cuestión interesante: la eliminación de las diferencias da origen a actores que también cruzan las fronteras, que no se identifican demasiado con una sola cultura y, por ende, son menos interesantes, idiosincrásicos y particulares. El furor que hay en este momento en Estados Unidos por las actrices rubias y jóvenes es un ejemplo perfecto: ni siquiera nosotros logramos distinguirlas.

Usted contraponía a las directoras americanas con las europeas y veía que estas últimas gozaban de una vida útil más larga y una mayor reputación.

Esto no ha cambiado. Y lo que me molesta es que a las directoras americanas les cuesta mucho llevar adelante su profesión. Esto resulta más fácil en los países más chicos, que tienen industrias cinematográficas más chicas. Justamente, estoy escribiendo un artículo para un número especial de *Variety* que habla de la cantidad desproporcionada que hay de directoras francesas, en comparación con las de los Estados Unidos. Es una cultura más orientada a la mujer.

Pienso en el caso de Chile, país considerado "machista", en el que ha surgido una Presidenta, algo que en Estados Unidos, con un feminismo orgánico y militante y una abundante producción de estudios de género, no ha ocurrido. ¿No cree que la incidencia de las corporaciones, con su estructuración jerárquica y masculina, es definitiva?

Definitivamente, en Estados Unidos, el "dinero grande" y la cultura corporativa es muy masculina y dominante. Pero nuestro cine independiente también está dominado en gran medida por los hombres. Aunque al menos hay mujeres dando vueltas, comprometidas y con ideas. Así que... hay esperanzas. [A]


MUSEUM.com.ar®

FLORIDA 860 GALERIA DEL SOL LOCAL: 83
www.dvdmuseum.com.ar
4313-6381

CURSOS DE GUIÓN 2006

por
Federico Karstulovich

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

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

FUERA DEL CINE

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

DVD

Entre besos y tiros

Kiss Kiss, Bang Bang

Estados Unidos, 2005, 103', DIRIGIDA

POR Shane Black, CON Robert Downey Jr., Val Kilmer, Michelle Monaghan. (AVH)



Opera prima de un tipo experimentado y, además, de vuelta. Shane Black vendió a los veintipocos el guión de *Arma mortal*, y siguió facturando por el uso de los personajes en las secuelas. Fue un guionista estrella, de esos que cobraban en cifras millonarias. *El último gran héroe*, *El último boy scout*, *El largo beso del adiós*: títulos cargados de despedidas y de algún aire chandleriano. Black estuvo semirretirado (o del todo), y cuando dirigió *Entre besos y tiros* llevaba seis años vaya a saber uno haciendo qué. Las "citas personales" en el sector biográfico de Black en IMDb son suculentas: "Me gusta hacer plata, pero no es todo lo que quiero. No me completa la vida. Dirigir se acerca más que cualquier otra cosa que conozca a darme una razón para levantarme a la mañana que vaya más allá de ir a ganar algo de plata. Porque todo lo que logra el dinero es comprar la cama. Levantarse es el problema".

Entre besos y tiros es una pelí-

cula rara y muy encendida, en la que los personajes hablan parecido a la cita de Black, como si no pudieran evitar el remate punzante en cada frase. Uno de los "bang" del título puede verse como perteneciente a los diálogos y monólogos. El otro, claro, puede ser por los tiros, aunque no son tantos.

Robert Downey Jr., Val Kilmer y Michelle Monaghan oscilan entre el encanto, la sinuosidad y la autoconciencia, y a veces los combinan. Y se mueven y se juntan en un policial con intereses románticos (kiss/kiss: Downey besa a los otros dos protagonistas) y escondrijos informativos. Las vueltas de tuerca se suceden y la historia cambia de conflicto a cada rato. Sin embargo, la cínica voz en off de Harry Lockhart (Downey) ayuda a la comprensión del enrevesado argumento. De cualquier manera, la complicación es tal que remite a lo que suele suceder con *Al borde del abismo* (*The Big Sleep*, Hawks, 1946, basada en Chandler y hacia la que Black lanza algunos guiños): lo que importa no es tanto entender el tortuoso camino de la trama, sino el placer de que nos cuenten una nocturna historia de besos y tiros, de "Kiss Kiss Bang Bang". El título de la película remite inmediatamente al libro homónimo de Pauline Kael, el cual la legendaria crítica había tomado de un afiche italiano. Kael aceptaba que sexo y violencia eran los principales atractivos del cine. Ni Kael ni Shane Black se rasgan las vestiduras por esa constatación. Y decía Kael, no sin algo de resignación, que no eran tantas las ocasiones en las que el cine era más que eso.

Sin embargo, el objetivo de atraer con sexo y violencia no tiene por qué excluir la inteligencia. Una inteligencia lúdica, en este caso, permite abrir la película a un disfrute en una superficie resbaladiza. Se incluye así la posibilidad de tropezones y caídas, pero también se agrega velocidad. Si una parte del cine de Hollywood de hoy está tan automatizada que no puede durar menos de dos horas y media, y avanza como

caminando por arena o pisando huevos, *Kiss Kiss, Bang Bang* recupera cierta liviandad, sin miedo a que unas cuantas de las obligatoriamente ingeniosas líneas de diálogo no estén a la altura de las circunstancias. Alegremente, el cine también puede ser un arte de lo desaparejo, y un policial puede incluir y puede jugarse por —entre otras cosas— la comedia. Eso lo sabía Black a la hora de crear el guión de *Arma mortal*. Y lo sabe ahora, y agrega que un policial puede incluir lo negro, las referencias a Chandler (el nombre de cada segmento de la película está tomado de títulos de la obra del escritor que amaba a los gatos), la comedia, la parodia (Kilmer hace de gay cuyo ringtone es "I Will Survive") y también una acidez pos genérica, cristalizada aquí en la parla de Downey hacia el espectador, a quien interpela directamente y le dice que sí, que vio *El señor de los anillos* y que no vamos a asistir a diecisiete finales. Y no sólo eso, las imágenes llegan a detenerse y, por orden de Downey, a "hacer visible" el celuloide (materialidad a la que también recurría *Gremlins 2*, ese otro "rompan todo").

Kiss Kiss, Bang Bang es una de esas películas-recreo que antes alegraban la cartelera y uno podía ver en una sala de cine comiendo mantecol (el mantecol no se revuelve y no hace ruido al partirse, condición imprescindible para escuchar bien los diálogos). Hoy va directo a DVD, al igual que *El empleado del mes*, otra interesante película de trama vueltera y de muy maligna corrosión genérica, y ya comentada en esta sección.

Un agregado: la "chica" de la película es Michelle Monaghan, de *Misión: Imposible III*. Digamos que, por hablar de narices, su belleza nasal es la opuesta a la de Sarah Jessica Parker. Hay algo en las fragilidades y dulzuras del rostro y la nariz de Monaghan que genera el contraste químico exacto con esta película canchera, con el ambiente desangelado de L.A. y con el seductor y un tanto ranfañoso personaje de Downey Jr.

Javier Porta Fouz

Napoleón Dinamita

Napoleon Dynamite

Estados Unidos, 2004, 94', **DIRIGIDA**

POR Jared Hess, **CON** Jon Heder, Jon Gries, Efen Ramirez, Aaron Ruell, Tina Majorino, Haylie Duff. (Gativideo)

Luego de *Pulp Fiction*, empezaron a aparecer clones tarantinescos por todos lados, películas que tomaban la estética, las temáticas, el tono y/o la estructura narrativa del cine de Tarantino y hacían algo bastante parecido. Las hubo buenas (*Nadie vive demasiado* de John Herzfeld, *Viviendo sin límites* de Doug Liman) y las hubo malas (el cine de Guy Ritchie, la alemana *Golpeando las puertas del cielo* de Thomas Jahn), pero hubo muchas. Suele pasar bastante en el cine indie americano, que luego de que una película o un director adquieren un gran reconocimiento, empiezan a aparecer clones, algo que ocurre más que nada en el cine de terror (¿cuántos rip-offs de *El exorcista* hay?).

Napoleón Dinamita, la ópera prima de Jared Hess, hace esto mismo con el cine de Wes Anderson. La puesta en escena intenta ser andersoneana en sus encuadres y sus violentos zooms, y los personajes parecen inspirados en los de aquel director, aunque terminan pareciendo más bien personajes de Todd Solondz (pero sin la brutalidad de este último). Es que el film parece no encontrar nunca su tono. Nunca se sabe a ciencia cierta qué es lo que está haciendo Hess con sus excéntricos personajes. Por momentos, parece como si se



estuviera riendo de ellos y tratándolos de estúpidos; en otros, parece quererlos. Esa incertidumbre que genera la película resulta desconcertante y hace que carezca de un universo propio, ya que este intento de universo está repleto de contradicciones. Los personajes cambian arbitrariamente, sin que les ocurra algo que los haga cambiar. El mismo protagonista, Napoleón, es a veces malhumorado y otras veces, no. Hess no logra darles un carácter propio a sus personajes, y ese es otro gran problema de la película. Sí, se sabe que son caricaturas, pero dentro de su universo no llegan a ser personajes creíbles. En lo que más funciona la película es en algunos pasos de comedia bien resueltos y en su simpática nostalgia pop ochentosa (en una fiesta se bailan lentos y esos lentos son "Forever Young" de Alphaville y "Time After Time" de Cyndi Lauper; en un momento hay una pequeña y graciosa secuencia de montaje musicalizada con el tema de "Brigada A"), pero por lo demás suele fallar en demasía.

Quizás el establecer un vínculo entre Hess y Anderson,

tomando al primero como una mera mueca del segundo, pueda ser visto como un lugar bastante accesible y simplista desde el cual asestarle uno al corazón a *Napoleón Dinamita*. Pero es que desde su secuencia inicial —una seguidilla de objetos filmados en planos detalle cenitales— la película de Hess da cuenta de la presencia (de forma intencional o no) del imaginario creado por Anderson. Sucede que ese olor a espíritu andersoneano que se detenta en la puesta en escena se desprende también en otras cuestiones como el diseño de los personajes o las relaciones familiares con la fecha de vencimiento expirada; incluso en determinado uso de la musicalización. Pero a diferencia de Anderson, Hess busca siempre que esos elementos generen gracia a partir de la discordancia que produce su combinación. Que el hermano de Napoleón sea un alfenique que quiere ser un luchador de catch o mostrar un dibujo hecho por Napoleón para que el chiste que genere sea la declaración del protagonista de que ese es "el mejor que he hecho en toda mi vida", son sólo pequeñas mues-

tras de cómo funciona la lógica de Hess.

La excentricidad de los seres de Hess y las situaciones y relaciones que estas generan nunca logran producir una ambigüedad, y ahí está, quizá, el germen de esa falta de tono que afecta a *Napoleón Dinamita*. Ya sea tanto por lo marcado de las actuaciones o de las posiciones de cámara que obligan siempre a ver a determinada persona u objeto, todas las secuencias poseen una y sólo una salida posible: la comedia o la melancolía. Existe, sin embargo, una escena que muy a su pesar termina dando cuenta del pendular método Hess. El momento en cuestión es aquel en el cual Napoleón decide, en orden de salvar de la vergüenza a su amigo, ponerse a bailar enfrente de todos los alumnos del colegio secundario al que asiste. Con un registro teatral, la escena muestra a Napoleón en medio de un escenario.

Comienza a sonar "Canned Heat" de Jamiroquai —elemento discordante activado— y, evitando el latiguillo obvio, Hess decide que Napoleón baile como el más campeón. Pero en medio de la danza de su *subnormal cool* (Brodersen dixit), Hess decide realizar pequeños cortes de montaje que marcan distintos momentos de dicho baile. Al convertir, mediante una decisión suya, un acto altruista en un mero y lánguido chiste físico, Hess muestra la hilacha. Demuestra que en su mundo caricaturesco no hay lugar para la duda o el desconcierto, sino que todos los destinos están señalizados y pavimentados. El problema es que parece no saber adónde ir. **Juan Manuel Domínguez y Juan Pablo Martínez**

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



**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MÁS DE 9.000 TÍTULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES

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

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

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



Sorpresa, sorpresa

⊕ A favor

The Weather Man - El sol de cada mañana

The Weather Man

Estados Unidos, 2005, 101'.

DIRIGIDA POR Gore Verbinski,

CON Nicholas Cage, Michael Caine, Hope Davis. (AVH)

Una agradable sorpresa resulta el estreno directo en DVD de esta película de Gore Verbinski, la cual justamente está llena de sorpresas. En un contexto como el del cine norteamericano actual, donde la recurrencia a la sobreexplicación y la falta de confianza en el devenir incierto de las historias han generado un daño inmenso en el resultado estético de las películas, esta rara y efectiva comedia, que no cae en ninguno de esos vicios, debe ser bienvenida. Es más, se puede decir que *The Weather Man*, aun sin proponérselo, da una respuesta rotunda a esas dos lacras del cine actual y lo hace en varios niveles distintos. Son pocas las películas que pueden hacer conversar a la forma narrativa con el contenido de la historia, sin que ese diálogo ensucie el fluir de las imágenes. Sin ser una maravilla y aun con ciertos

tics con alguna innecesaria pretensión de autor, Verbinski logra una película inteligente, entretenida y más compleja de lo que aparenta, planteando varias cuestiones en forma simultánea pero sin pisarse a sí mismo, controlando todo el tiempo los distintos ejes narrativos y sin pecar por demasiado ambicioso. Dos grandes temas sobrevuelan todas las escenas: uno es la idea del destino personal como algo que se debe elegir con libertad y sin condicionamientos, pero entendiendo los límites que la realidad ofrece a nuestras ambiciones; el otro, el concepto, casi budista, de entender al mundo como un lugar donde todo puede suceder en cualquier momento y en cualquier lugar. El tratamiento del primer tema bordea una justificación del conformismo, pero zafa por sinceridad y riesgo. El segundo define la línea narrativa de la película, evitando las moralejas tendenciosas y facilistas. Ambos se retroalimentan mutuamente y sostienen el argumento. *The Weather Man* se destaca también porque, incluso retratando estados mentales del protagonista ajenos a toda estabilidad emocional y poniéndoles el pecho a temas como la paternidad, la herencia y el destino personal, el tono

que sostiene es el de un humor entre burlón y ácido, como si fuera una mezcla menor pero efectiva entre Wes Anderson y Billy Wilder. La película abunda en aciertos sutiles de guión y realización: el nunca subrayado pero inquietante parecido físico entre la ex mujer del personaje de Cage y su madre, los restos de comidas rápidas que le arrojan periódicamente a Spritz, el tratamiento fotográfico en base a una superficie pulida y fría (muy apreciable gracias a la muy buena calidad de la edición) que potencia por contraste la angustia y desesperación de los personajes, el aprovechamiento de la ciudad de Chicago y de todas las locaciones, las actuaciones ajustadas y sugerentes de todo el elenco. El resultado es compacto, por momentos burbujeante y todo el tiempo inquietante. La clave está, me parece, en la imprevisibilidad. Esta película requiere un espectador que acepte la sensación de seguir cada escena sin tener la menor idea de cómo será la siguiente. La mayor parte de las películas actuales con alguna pretensión de masividad tratan de dar todas las claves para que uno pueda imaginarse cómo sigue la historia. La idea de narración como el acto por el cual se

genera en el que ve (o lee o escucha, según el caso) el deseo de saber qué viene después, se ha venido degradando paulatinamente en los últimos años. El espectador actual es impaciente y desconfiado. Se inquieta y ofende si no le explican todo lo que está pasando y se siente traicionado si la historia tiene un giro que no era el que él se había imaginado, aun cuando responde a la lógica interna de la película. Lo interesante de *The Weather Man* es precisamente la posibilidad que genera de entregarse a lo imprevisible sin miedo a ser defraudado. Y hay que aclarar que no estamos frente a una propuesta radical, de furiosa modernidad, sino frente a un producto que no se aleja de los condicionamientos industriales básicos. La ausencia de certezas y sobreexplicaciones no busca quebrar la linealidad de la historia o generar una incertidumbre de tipo existencial, sino captar la atención del espectador desde una promesa de probables sorpresas en el devenir de la trama. Esta imprevisibilidad, que está ligada directamente no sólo a la profesión del protagonista sino a los temas que la película plantea, justifica el estreno en DVD y me obliga a recomendarlo. **Juan Villegas**

Arbitrariedades y arbitrariedades

⊖ En contra

En uno de los momentos más tensos de *¿Quieres ser John Malkovich?* (cuando John Malkovich por fin se da cuenta de que hay (a) un portal que conduce a su cuerpo y (b) un grupo de gente que se mete en su cuerpo todas las noches), Malkovich discute acaloradamente con el personaje de John Cusack al costado de una autopista. Es de noche. El dilema es simple: Malkovich quiere que lo dejen en paz, que dejen de meterse en su cuerpo. Cusack no quiere ni piensa parar. Después de decirse todo lo que tienen

para decirse, se quedan callados. A Malkovich se lo ve angustiado. Entonces pasa una camioneta y de una de las ventanas vuela una latita de cerveza vacía que le pega en la cabeza. Al recibir el impacto, uno de los pasajeros de la camioneta le grita: "¡Pensá rápido, Malkovich!". Este final de escena es el colmo de lo inverosímil, lo arbitrario y lo gratuito. Y la película lo asume como tal. Es inverosímil porque nadie puede reconocer a Malkovich (ni a nadie) de noche y viajando a 140 kilómetros por hora. Es arbitrario y gratuito porque responde más a un designio externo que a la lógica causal inmanente a la película. No son los tipos de la camioneta los que le tiran la latita a Malkovich, es la película. Y se la tira simplemente porque es gracioso. Que, en una pelícu-

la, a alguien que está llegando al límite de su angustia le tiren una latita de cerveza vacía en la cabeza es gracioso. Pero insisto: a mí esto me parece perfecto justamente porque la película asume lo arbitrario e inverosímil como tal. En *The Weather Man* pasan cosas así todo el tiempo pero la película no se hace responsable. A Nicolas Cage también le tiran cosas desde autos cada tres escenas. Pero en este caso, no es la película, son los tipos del auto. Su hija de doce años "justo" escucha cuando los papás tienen una discusión fuerte e íntima sobre sexo oral. Pero no es la película, es el azar. A Cage se le corta la luz justo cuando quiere dar un discurso en el pseudo funeral del papá. Pero no es la película, es el azar... de nuevo. ¿A dónde quie-

ro llegar? A que en *The Weather Man* hay un cálculo para maximizar el sufrimiento de Cage y a la vez ocultarle al espectador este cálculo. Ocultarle cuán arbitrarias e impuestas son algunas de estas humillaciones. En las comedias puras o en los melodramas es normal que los personajes estén justo donde no tienen que estar o escuchen justo lo que no tienen que escuchar; es parte de un pacto con el espectador. En *The Weather Man*, que no es una comedia pura ni un melodrama sino un drama pretendidamente realista, hay muchas, demasiadas, arbitrariedades disimuladas. Tirarle una latita de cerveza a John Malkovich en la cabeza está bien, pero hay que hacerse cargo.

Ezequiel Schmoller

Sin bolsitas

⊕ A favor

Cuánto mejor es esta *The Weather Man*, que vaya uno a saber por qué razones no pasó por las salas de cine, que la oscarizada y baladí *Belleza americana*. ¿Se acuerdan? No es que ambos proyectos compartan el mismo tipo de situaciones o preocupaciones básicas, pero es cierto que tanto el film de Sam Mendes como este esfuerzo de Gore Verbinski —sí, el mismo de las *Piratas del Caribe* y alguien que

ya había sabido demostrar talento para la comedia en *La mexicana*— comparten cierta afición por los personajes patéticos al borde de la extinción social e individual. En el caso de David Spritz, el "hombre del tiempo" de la cadena de tévé local interpretado por Nic Cage —siempre con un dejo de gris melancolía—, se trata de una de esas personas que pudo haber logrado todos sus sueños, pero que terminó con la cáscara amarga de un trabajo muy bien pago y una vida que no termina de encaminarse hacia ningún lado. El tipo está divorciado pero aún quiere a

su ex, sus dos hijos están transitando una adolescencia por demás compleja y atribulada, la relación con su padre moribundo no termina de llegar a un lugar de clausura y entendimiento y, encima, la fama televisiva le ha regalado un indeseable efecto secundario: cada dos por tres y sin previo aviso, algún alimento, sólido o líquido, termina encastrando su traje luego de ser disparado por algún transeúnte o conductor con buena puntería, símbolo perfecto de cierto malestar que pareciera irradiar de su persona. *The Weather Man* es en parte comedia

negra, en parte drama sarcástico, y las razones detrás de sus logros quizá radiquen en la mesura con la cual cada elemento dramático está dispuesto en la trama, esquivando excesos y evitando redenciones y lecciones al paso, moneda corriente en el cine "para adultos" del Hollywood contemporáneo. No hay aquí planos de bolsitas sobreexplicados, muertes grandilocuentes o metáforas sobre la vida: apenas la súbita afición por el deporte del tiro al arco y la sensación de que todos nosotros tenemos algo de David Spritz. **Diego Brodersen**

Videoteca El Gatopardo

ALQUILER

Todas
las películas que está
buscando
las encontrará en
Videoteca Gatopardo



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

Un tranvía llamado deseo

A Streetcar Named Desire

Estados Unidos, 1951, 125'.

DIRIGIDA POR Elia Kazan, CON Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter. (AVH)

La adaptación de la obra más famosa de Tennessee Williams fue el puntapié inicial de la carrera de Marlon Brando. Es lo que se suele decir y ¿qué dudas caben de ello? Que la camiseta en la escena de la escalera, que la banda de sonido de Alex North, que la carga erótica de los diálogos, etcétera. Pero volver a acercarse al film de Kazan, revisándolo luego de años de malos recuerdos, trae aparejadas varias sorpresas. En principio, que no funciona nada mal, al menos si uno es capaz de entrar en el juego



teatral de su puesta en escena y sus actuaciones de guardarropía psicológica. Puede sonar como una contradicción, es cierto, pero hoy día sólo es posible disfrutar de la historia de Blanche, Stella y Stanley partiendo de una operación poco ortodoxa: olvidando que alguna vez se trató de un profundo retrato sobre la civilización y la barbarie de la psiquis, condimentado con maduros comentarios sociales y sexuales que supieron

hacer roncha, y tomándola como ejercicio en el melodrama camp. De esa manera la sabrosa actuación de la Leigh, verdadera protagonista del film, alcanza toda su fuerza dramática. Esta edición especial de dos discos, lanzada en simultáneo en casi todo el mundo, ofrece la mejor copia del film jamás vista en video hogareño: los excelentes contrastes y claroscuros permiten apreciar como nunca el trabajo escenográfico. Por otro

lado, los extras, variados y ricos en información, incluyen un documental sobre Elia Kazan realizado para la televisión, una prueba de cámara de Brando y una serie de cinco featurettes que detallan el proceso de producción de la obra teatral, la adaptación cinematográfica y la elección de los actores. En uno de ellos Karl Malden entrega una perla genial, verdadera antialabanza involuntaria. Reflexionando sobre el estilo de dirección de Kazan y comparándolo con el de Hitchcock —con quien el actor de nariz extraña también supo colaborar—, Malden afirma que “el análisis de Kazan sobre cómo trabajar un papel estaba en lo que él llamaba la ‘médula’ del personaje; él dirigía al ser humano. Hitchcock, en cambio, era técnicamente tan puro, que si la actuación no funcionaba, sabía dónde cortar y dónde poner la cámara para que todo saliera perfecto”. Toda una definición.

Diego Brodersen

Disparen sobre el pianista

Tirez sur le pianiste

Francia, 1960, 80'. CON Charles Aznavour, Marie Dubois y Nicole Berger. (SBP)

La prematura muerte de Francois Truffaut fue una de las pérdidas más lamentables que haya sufrido el cine en las últimas décadas. Figura señera, primero de la crítica y luego de la nouvelle vague francesa, con dos influencias fundamentales en su obra —nada menos que las de Jean Renoir y Alfred Hitchcock—, fue, sin embargo, dueño de un estilo narrativo inimitable, forjado en la calidez y la sensibilidad para acercarse a sus personajes, en el que se destaca un deliberado tono menor, ajeno a cualquier atisbo de grandilocuencia. *Disparen sobre el pianista*, su segunda



película, tiene el estigma de estar ubicada entre dos “pesos pesados” de la filmografía del director: *Los 400 golpes* y *Jules y Jim* (me apresuro a declarar que a mí me parece una obra de un nivel tan alto como cualquiera de esas dos), algo que la ha colocado, para algunos críticos, en un inmerecido segundo plano. Traslación bastante libre, sobre todo en cuanto al tono, de un relato de uno de los



popes de la novela negra, David Goodis, la película fusiona elementos del film noir, momentos musicales (o, si se prefiere, de cabaret) y, en el medio, como siempre en el director, una historia de amor *fou* destinada al fracaso, aunque también Truffaut destruye algunos de los clisés genéricos (la elección de Charles Aznavour, una suerte de antigalán, como el desdichado pianista protagonista es un auténtico hallazgo). Película seminal de la nouvelle vague, que en una escena en un coche anticipa sorprendentemente la idea argumental de *El hombre que amaba a las mujeres*, realizado muchos años después, es uno de los títulos más pesimistas y desolados del director (y también uno de los más subvalorados). La edición local en DVD es buena en cuanto a la calidad de la copia y, dato fundamental, respeta el formato original en cinemascope, muy bien aprovechado aquí por Truffaut, aunque, lamentablemente, no agrega ningún material extra. **Jorge García**



Cara cortada

Scarface

Estados Unidos, 1932, 93', **DIRIGIDA POR** Howard Hawks, **CON** Paul Muni, Ann Dvorak, Karen Morley. (Época-Emerald)

En el número anterior nos quejábamos de la pobreza de algunos lanzamientos de films que, debido a su longevidad (viejos son los trapos), pertenecen al "dominio público" y sus derechos no son exclusividad de empresa alguna. Lo cierto es que, en estos casos, la calidad de imagen y audio depende exclusivamente del origen de la copia, y puede ir del horror absoluto a la más brillante satisfacción. Ejemplo del segundo caso es la edición local de *Cara cortada*, el clásico de los dos Howards (Hawks y Hughes) estrenado en Estados Unidos en plena fiebre del cine de gánsters, con un Paul Muni obsesionado por alcanzar la cima del poder criminal. El film fue conocido a lo largo de los años con dos finales: uno más romántico y estimulante –el preferido por el realizador– y otro marcado por la aplicación de la ley por orden del Estado. Sólo el primero puede apreciarse aquí y es una pena que esta edición no ofrezca el cierre "gubernamental" como material adicional. El disco regala como únicos extras una serie de trailers de policiales *noir*; poca cosa, aunque la verdadera estrella aquí es la película misma, en una copia que dista de ser perfecta pero que difícilmente vaya a lucir mejor en el futuro (los negativos de cámara se han perdido para siempre). Dicho sea de paso: el origen de este transfer digital no es otro que el disco lanzado en zona 1 como extra en la edición de lujo de la remake de Brian De Palma, y que hasta hace un tiempo sólo podía disfrutarse adquiriendo ese costoso box-set. Una buena noticia para los alicaídos bolsillos locales. **Diego Brodersen**



El jugador

Il Cartaio

Italia, 2004, 103', **DIRIGIDA POR** Dario Argento, **CON** Stefania Rocca, Liam Cunningham, Adalberto Maria Merli. (Transeuropa)

Todos los fanáticos de Dario Argento sabemos que no es un gran narrador, y que lo suyo es filmar algunos de los mejores asesinatos de la historia del cine. Un ejemplo de esto es su película inmediatamente anterior, *Non ho sonno*, que si bien tenía una trama típica de policial berreta y un final que se veía venir a la legua, esto no importaba porque era una excusa argumental para varias muertes deliciosas, filmadas como sólo Argento puede hacerlo. Si a un policial de Argento le sacamos aquellos asesinatos planificados al milímetro, por obviedad va a quedar sólo un thriller clase B de cuarta. En *El jugador*, y por alguna inexplicable razón, Argento decidió no mostrar los asesinatos (algunos se ven, mal, mediante webcams, que es el *modus operandi* del asesino de esta película, pero no se aprecian), y eso hace que el film no sirva más que para ser pasado en un canal de cable o como capítulo doble de *C.S.I.* Eso sí, decir que Argento ya no es lo que era por haber hecho este bofe sería injusto, y muchos lo hacen, sin pensar que en esta etapa de su carrera Argento filmó grandes cosas como *El síndrome de Stendhal*, la ya mencionada *Non ho sonno* y un muy buen episodio para la serie "Masters of Horror", y encima se viene otro episodio para esa serie y *Mother of Tears*, el esperado cierre de su trilogía de las Tres Madres. Diablos, si hasta *El fantasma de la Ópera* es bastante simpática en su desfatez (e infinitamente superior a la horrenda versión Schumacher-Lloyd Webber). **Juan Pablo Martínez**



Zorba el griego

Zorba the Greek

Estados Unidos/Reino Unido/Grecia, 1964, 142', **DIRIGIDA POR** Michael Cacoyannis, **CON** Anthony Quinn, Alan Bates. (Gativideo)

Algo para recordar de *Zorba* es la franqueza clara del paisaje, algunas mujeres de mirada intensa y una coreográfica escena colectiva. "Y lo que queda es literatura", o al menos el espíritu nebuloso de la novela de Kazantzakis hecho película. Claro que los espíritus corren el riesgo de no encarnar, y esta espiritualidad se siente en las pasiones que desbordan, la amistad que se idealiza y los destinos fatales que se desdibujan. Un extenso audio-comentario de Cacoyannis y Demetrios Liappas, un documental (subtitulado) también extenso sobre Quinn, algunas fotos de rodaje y dos cortos (se ve el estreno y ensayos) conforman los "extras" de esta edición junto a su plato más fuerte: la introducción alternativa. "Si Dios existe, me lo imagino igual a mí –dice Zorba en lo que pudo ser otro comienzo– pero más grande, más fuerte, más loco y más permanente." Inmerso en un cielo kitsch e insuperable de nubes de algodón, este Dios-Zorba recibe en la antesala del cielo y del infierno a una mujer desnuda. Con voz interminable y penetrante, la mujer confiesa sus pecados. Zorba no la escucha y en un gesto único y resuelto (que recuerda al negro Olmedo y hasta parodia el mujeriegismo exagerado) borra sus pecados de una pizarra y la deriva al cielo. Hay que aclarar que esta edición no es fácil de conseguir. La mayoría de los locales de alquiler poseen una anterior en Zona 1 de análogas particularidades (wide-screen, blanco y negro aceptable, sonido 5.1 en inglés) pero con el único agregado extra del audio-comentario. **Lilian Laura Ivachow**



Escape de New York

Escape from New York

Reino Unido/Estados Unidos, 1981, 99', **DIRIGIDA POR** John Carpenter, **CON** Kurt Russell, Lee Van Cleef. (Gativideo)

Carpenter tardó siete años en lograr filmar el guión de esta película, todo un clásico del cine de culto que constituye, a mi entender, el film más original y ambicioso de toda la filmografía del director. En medio del auge del cine de acción, el de las largas escenas de lucha y persecuciones entabladas mayormente por héroes nobles, Carpenter se plantea un western futurista con un protagonista temerario, malhumorado (el entrañable Snake Plissken, magistralmente interpretado por Kurt Russell) y al que, salvo hacia el final, no parece importarle otra cosa más que su propia supervivencia (recuérdese la terrible escena en la que Plissken ve la violación de una mujer y sigue de largo porque no es asunto suyo). A esto se le agrega una visión deprimente de una Norteamérica del futuro, rica en marginación y violencia y gobernada por uno de los presidentes más desagradables de la historia del cine. La presente edición está bastante lejos de aquella especial de dos discos lanzada en Estados Unidos que viene acompañada de documentales, escenas eliminadas, comentarios del director y el actor principal, y hasta la historieta del film, pero la calidad de imagen es buena y, pese a que la tapa del DVD se anuncia como Fullscreen, respeta el formato original del film. De los extras, entonces, no esperen gran cosa: sólo el trailer original y la filmografía del director y sus actores principales. **Hernán Schell**

QUÉ ME ALQUILO

por Juan P. Martínez

La niebla

The Fog

Estados Unidos, 1980, 89', **DIRIGIDA POR** John Carpenter. (Gativideo)

Siempre es bueno que se editen películas de John Carpenter en DVD. Gativideo está haciendo eso mismo. Hace un par de meses salieron *Fuga de Nueva York* y *En la boca del miedo*. Ahora, y a propósito del lanzamiento en DVD de su innecesaria remake, llega el turno de *La niebla*. En los tres casos la calidad de imagen y de sonido es irreprochable. Las películas se ven nítidas y sin problemas, y las copias respetan el formato Scope que Carpenter sabe usar tan bien. El problema está en las ediciones, completamente carentes de extras. Ni siquiera aparecen los comentarios de audio a cargo de Carpenter, que son siempre un placer de escuchar. Una lástima.

Día de los muertos

Day of the Dead

Estados Unidos, 1985, 100', **DIRIGIDA POR** George A. Romero. (Emerald)

La magia de la distribución de DVD hace que ocurran cosas como que se consigan en DVD en Argentina la primera, la tercera y la cuarta parte de la saga zombie de George Romero, pero no la segunda, *Dawn of the Dead* (aunque sí su remake). Con respecto a *Day of the Dead*, Emerald no hizo más que clonar la edición brasileña, y la imagen y el sonido están bastante bien, lo cual es mucho decir si hablamos de Emerald. Eso sí, junto con esta película se editó *Día de los muertos 2: Contagio*, secuela no oficial del film de la que es recomendable huir despavorido.

Prohibida obsesión

Sea of Love

Estados Unidos, 1989, 113', **DIRIGIDA POR** Harold Becker. (AVH)

AVH sí que se portó bien. Si bien hace unos años había lanzado la misma edición que en Estados Unidos de la mejor película de Harold Becker, que venía sin extras y en Full Screen, aquí tenemos la nueva "collector's edition", que contiene una copia de la película remasterizada y con el formato respetado, un comentario de audio a cargo de Becker, un breve documental y un par de escenas borradas. Lo raro es que la banda de sonido no fue remasterizada a 5.1 canales, y podemos oír aquí el sonido original de dos canales. Tal vez lo de "collector's edition" sea una exageración en estándares americanos, pero en cuanto a ediciones argentinas, basta y sobra.

Aullidos

The Howling

Estados Unidos, 1981, 91', **DIRIGIDA POR** Joe Dante. (Gativideo)

Al igual que *La niebla* y *Fuga...*, *Aullidos* fue lanzada en Estados Unidos por MGM. Al igual que con *Fuga...*, MGM sacó dos ediciones de *Aullidos*, una hace varios años, sin extras, y otra hace sólo un par de años, en dos discos y repleta de extras. Al igual que *Fuga...*, lo que tenemos aquí es la primera edición, un gran problema de las editoriales locales. Pensando que al público no le importan los extras, salvo honrosas excepciones, se tiende a lanzar la edición más pobre. La película se ve bien, y es un gran avance respecto a su edición en VHS, de eso no hay duda. Pero tampoco hay duda de que podrían gastarse un poco más y entregarle al público lo mejor y no algo menos.

QUÉ ME COMPRO

por Diego Brodersen

Este mes no hay mucho que aclarar y la enumeración habla por sí sola. Clásicos y obras maestras como *Más corazón que odio*, *Sangre de héroes*, *La diligencia*, *Fuimos los sacrificados*, *El delator* y *La legión invencible* forman parte del canon ineludible del gran director norteamericano; ese que, haciendo gala de una modestia algo falsa, solía decir que era sólo un director de westerns. La gran noticia es que el sello Warner, siempre a la vanguardia de esos hermosos box sets que se han transformado en la delicia de cinéfilos y coleccionistas, ha lanzado recientemente dos packs de alto impacto: *John Wayne-John Ford Film Collection* y *The John*



Ford Film Collection. La adquisición en tándem permite reunir trece películas, entre otras las ya enumeradas, pero también films menos vistos como *María Estuardo*, *reina de Escocia*, *El Capitán Búfalo* y *Alas de águila*. Cada disco ofrece una variable cantidad de extras, aunque es la edición especial de *Más corazón*

que odio, con un nuevo transfer digital, varios documentales y hasta un librito con un cómic basado en la película, la que se lleva todos los laureles. Se consiguen en sitios de internet o bien bajo pedido en locales especializados a un precio que oscila entre los 50 y los 80 dólares por cajita. ¡A romper el chanchito! [A]

FEDE ERRATAS

En el número anterior, en la columna "¿Dónde compro?", ¿dónde alquilo?" del especial DVD (página 21) citamos erróneamente la página web de DVD Museum. La dirección correcta es: dvdmuseum.com.ar Y también nos olvidamos de mencionar otro excelente lugar para comprar películas: Solo Cine, Rodríguez Peña 402.

LIBROS

Orson Welles

Santos Zunzunegui

Cátedra, Madrid, 2005, 413 págs.

Susurros de lo inacabable

Antes de iniciar una conferencia escasamente poblada, Orson Welles se presentó al público como actor y director teatral, actor y director de cine, hombre de radio, músico, pintor, gourmet, ventrílocuo, mago; luego, señaló su asombro ante la extraña circunstancia de que "él fuera tantos y ellos tan pocos". Bastante conocida, la anécdota tiene al menos dos versiones, una referida por Peter Noble, otra por Jean-Luc Godard. En el libro dedicado a Welles, el catedrático español Santos Zunzunegui vuelve a citar esta performance burlona para dar cuenta de lo difícil que es responder a la pregunta "¿Cómo describir, de manera sintética, el arte de Welles?". Un problema mayor, porque no es fácil encarrilarse en esa fuga, en profundidad de campo, de espejos que reflejan otros espejos que es casi un cliché para caracterizar la obra del cineasta de Kenosha. Esto, multiplicado por cierta tendencia a la mascarada y la mitomanía propia de Welles, que, al igual que Federico Fellini, parece haberse inventado una vida para después vivirla. Ese invento es el mejor truco de Welles, y el más complicado de dilucidar. La audacia de Zunzunegui no es encontrarle un centro a ese laberinto (Borges había acertado al afirmar que no lo tenía), sino arriesgarse a deambularlo

por surcos que tienen tanto de atajo como de infinito.

En este nuevo libro, Zunzunegui es fiel a la tradición de rigurosidad que mantuvo alrededor de los cuarenta y dos números de existencia de la revista española *Contracampo*, donde aunaba búsquedas dentro de la crítica y el análisis cinematográfico junto a Jesús González Requena, Vicente Sánchez Biosca, Jenaro Talens, Juan Miguel Company, entre otros. Además de aportar una hoja de ruta de la obra cinematográfica de Welles, el logro de Zunzunegui está ligado a la posibilidad de retomar y trascender el microanálisis fílmico, experiencia textual desplegada en *Paisajes de la forma* (1994) y *La mirada cercana* (1996): elaborar una mirada detallista al extremo sobre aspectos de la puesta en escena y el funcionamiento de ciertos rasgos del entramado audiovisual, deteniéndose en una simple escena o secuencia pero sin descuidar la lógica general que las contiene. El microanálisis es un método de encontrar partículas ejemplares que se desplazan y derraman a través de toda la película, incluso de toda la obra de un cineasta: es una manera de situarse en el "susurro inacabable del sentido". Este método es perfectamente justificado en Welles, en primer lugar por su tendencia a la abstracción, que lo convierte en un esmerado

formalista (su ya célebre frase se repite varias veces en el libro: "Lo que me interesa del cine es la abstracción"). Pero también porque, en la mayoría de los casos, sólo heredamos fracciones del estilo wellesiano diseminadas en sus películas, a causa del enfrentamiento continuo por el montaje final con productores, distribuidores y consigo mismo. Por lo tanto, el sistema Welles es más lógico encontrarlo en el nivel del fragmento que en el de la totalidad. Como bien señala Zunzunegui, como punto de partida se puede definir a Welles como un cineasta del "inacabamiento", sin dar a esa categoría tintes de juicio psicológico ni moral sino estético; de hecho, el capítulo más extenso del libro ("Pecios y naufragios") está dedicado a recorrer, describir y analizar los fragmentos de sus películas inconclusas *Heart of Darkness*, *It's All True*, *The Deep*, *Don Quixote*, *The Other Side of the Wind*. Por su tendencia al cultivo de las "formas abiertas", uno de los rasgos que permiten clasificarlo como barroco según las propuestas de Wölfflin, en el cine de Welles, "la palabra *definitivo* no tenía hueco en su diccionario", como bien sostiene Zunzunegui. Es en la creencia de continua transformación, de la negación de lo conclusivo, del fragmento que se multiplica para reconvertirse, que descansa otra de las ideas rectoras del libro:

Welles es pensado como "un genial ensamblador, un prodigioso *bricoleur*" que recupera materiales originales para ser "transmutados en una nueva forma". En la pormenorizada relación entre literatura, teatro, guión y puesta en escena cinematográfica, historia de una metamorfosis continua, Zunzunegui proyecta recorridos nítidos que permiten secundar al ojo de Welles, tanto en sus ensueños shakespearianos como en sus procesos kafkianos o su extraña sed de *film noir*.

Luego de delinear el problema de las distintas versiones fílmicas de las películas de Welles, incluidas las restauraciones, Zunzunegui también propone un apéndice que funciona como detallada guía dentro del inestable mundo de las ediciones digitales. Desde la acertada denuncia de la aberrante y anacrónica reforma del sonido original mono en dolby stereo de muchas remasterizaciones, hasta las inhallables versiones originales y alternativas, el libro recomienda dónde se editaron las buenas copias en DVD del palimpsesto Welles. De alguna manera, ese apéndice del libro funciona como un largo memorándum, de esos que redactaba a su pesar Welles, pero ahora dirigido a las editoras de DVD. Parece que el destino sigue inmutable: la obra de Welles, aun en estos días, sigue sufriendo tristes mutilaciones y naufragios. **Diego Trerotola**



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

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

Si Coleccionas, este mes no te pierdas la oportunidad:

- Pack Martin Retjman en DVD: Silvia Prieto, Los Guantes Mágicos, Rapado, Doly Vuelve a Casa. CD y libro \$119,90
- Pack Eric Rohmer: Cuentos de Verano, Cuentos de Otoño y La Dama y el Duque. Los tres DVD \$69,90. Cada uno \$29,90



www.videomaniaticos.com
videomaniaplata@videomania.net.ar | videomaniacb@ciudad.com.ar
0221- 423-6353 y 0221- 472-1192.



El universo del western

A lo largo de junio –y aun con los inconvenientes que produjo para los también futboleros su inevitable superposición con el Mundial– los amantes del western tuvimos la oportunidad de disfrutar del ciclo que, con 80 títulos, todos exhibidos en versión filmica, se proyectó en el Malba. En el cable también se dan con regularidad algunos films encuadrados en el género, de los que tratamos de dar cuenta (ver EA 164), pero hasta ahora nunca se había producido el hecho de que un canal dedicara de manera sistemática toda su programación del mes a las películas del Oeste. Pues bien, esto es lo que va a ocurrir en agosto en Retro, donde se exhibirá una abundante y variada muestra de títulos que forman un auténtico abanico de lo más representativo del género. Ya en el artículo antes mencionado había señalado algunas de las características que habían provocado la casi irreversible extinción de un género al que se calificó como “el cine norteamericano por excelencia”, por lo que no me repetiré, y sí, en cambio, me abocaré de lleno a recomendar los títulos más

valiosos de una programación que será un auténtico festín, no sólo para los amantes del western sino para los cinéfilos en general. Hago la aclaración de siempre de que si alguna película ya fue proyectada antes de que esta revista salga a la calle, habrá amplias probabilidades de verla en otro momento.

Alguna vez Sean Aloysius O'Feeney, en una de sus clásicas respuestas hoscas y malhumoradas a una pregunta que consideraba impertinente, declaró: “Soy John Ford, hago películas del Oeste”, una afirmación cierta a medias ya que, si bien realizó en ese género varios de sus títulos mayores, también en otros –tal vez menos reconocidos por la crítica– supo darnos obras maestras, por lo menos tan buenas como las que hiciera dentro del western. Lo cierto es que hay una tendencia a identificar a Ford con un género del que es –qué duda cabe– uno de sus máximos representantes. Y habrá nomás cuatro películas de JF en el suculto banquete propuesto por Retro.

Pasión de los fuertes (*My Darling Clementine*, 1946) es la mejor de las muchas versiones que se hicieron del enfrentamiento entre Wyatt Earp y su

amigo Doc Holliday con la banda de los Clanton que culminará en el legendario duelo en el O.K. Corral. Un film que fusiona la acción más violenta con el lirismo más poético, y en el que Victor Mature, como el enfermo y alcohólico Doc, consigue el papel de su vida.

Marcha de valientes (*The Horse Soldiers*, 1959) es uno de los mejores films que se hayan hecho sobre la Guerra de Secesión y cuenta, además, con una escena de antología: la de los niños dirigiéndose alegremente a la batalla al son de tambores y cornetas, ignorantes de su destino final.

La legión invencible (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) es la segunda parte de la trilogía de la Caballería y la única en color de la saga. Un film de narración muy moderna, sin mayores picos dramáticos y estructurado como una serie de viñetas alrededor de la vida cotidiana en un cuartel.

Un tiro en la noche (*The Man who Shot Liberty Bells*, 1962), western crepuscular si los hay, plantea a través de una anécdota puntual la distancia, no sólo temporal, que existe entre el Viejo y el Nuevo Oeste. John Wayne interpreta uno de los personajes más complejos y torturados de su carrera en una obra maestra absoluta.

Si hay un realizador que consiguió otorgarles a sus protagonistas, siempre en la búsqueda de una segunda oportunidad en la vida, una dimensión trágica desconocida hasta entonces en el género, lograr como nadie que el paisaje se integrara dramáticamente a la acción y mostrar villanos ambiguos y seductores, generalmente desencadenantes de las acciones más importantes de los films, ese fue Anthony Mann.

Winchester 73 (1950) tiene una estructura narrativa que recuerda a *La ronda*, de Max Ophüls, y narra la historia de un arma que va cambiando constantemente de manos. James Stewart interpreta el primero de los personajes “oscuros” que en los años 50 realizara con Mann y Hitchcock, y Dan Duryea se hace cargo de un villano inolvidable.

La última frontera (*The Last Frontier*, 1958) es uno de los wes-

terns menos vistos de Mann, en el cual presenta a un militar obsesionado por su retorno a la gloria a cualquier precio (un muy buen trabajo de Robert Preston) al que un explorador de frontera, a la sazón enamorado de su hija, intentará detener.

Hombre del Oeste (*Man of the West*, 1958) es el último gran western de Anthony Mann, un relato con impensados ecos dostoiévskianos en el que el protagonista (Gary Cooper), un bandido reformado, trata de rehacer su vida. La escena de la llegada al pueblo fantasma es extraordinaria.

Otro realizador esencialmente reconocido por sus films del Oeste (aunque varias de sus otras películas, en particular sus melodramas tardíos, están aún a la búsqueda de un adecuado reconocimiento) es Delmer Daves, uno de los primeros en plantear una mirada de algún modo revisionista en las relaciones entre blancos e indios.

El tren de las 3.10 a Yuma (*3.10 to Yuma*, 1957), adaptación de un relato de Elmore Leonard –algo que explica las aristas *noir* del film–, narra, recurriendo en muchos pasajes al tiempo real, la relación que se entabla entre el jefe de una banda de forajidos y el granjero que tiene que ponerlo en un tren para poder cobrar una recompensa. Un film de creciente y sostenido suspenso.

El árbol de la horca (*The Hanging Tree*, 1959) también tiene como protagonista a un hombre, en este caso un médico, en la búsqueda de olvidar su pasado –que lucha por devolverle la vista a una muchacha que ha quedado temporalmente ciega por un accidente–, debiendo además enfrentarse a la hostilidad de los lugareños.

Posiblemente de los grandes realizadores de westerns el menos conocido sea Budd Boetticher, quien realizara una magistral serie de siete títulos (cinco de ellos, los mejores, con guión de Burt Kennedy), producidos e interpretados por Randolph Scott, relatos concisos y austeros que se desarrollan en áridos paisajes, con diálogos lacónicos, gran concentración dramática y memorables villanos enfrentados al monolítico Scott.

Los cautivos (*The Tall-T*, 1957) muestra las características señaladas, con el protagonista y una pareja de recién casados secuestrados por un grupo de bandidos que tratan de cobrar un jugoso rescate. Excelente utilización del paisaje seco y rocoso, y una inolvidable caracterización de Richard Boone como el jefe de los delincuentes.

Cabalgar en solitario (*Ride Lonesome*, 1959) es uno de los más perfectos títulos de la serie, en el que Boetticher, reduciendo al mínimo la acción y los diálogos, consigue definir con precisión a una serie de personajes más ambiguos que nunca (el héroe que quiere vengar a su esposa muerta y el presunto culpable al que quiere llevar a la horca).

El último gran realizador de westerns es, sin ninguna duda, Sam Peckinpah. Descendiente de indios, logró darles a sus films del género una dimensión casi terminal en su nostálgica evocación de los tiempos idos, en relatos en los que se conjugan la violencia más extrema y un apasionado lirismo.

Juramento de venganza (*Major Dundee*, 1964) es una obra irre recuperable en su versión original, luego de la mutilación a la que fuera sometida por sus productores. Centrada en un militar obsesionado por tomar venganza en un grupo de indios que ha secuestrado a un par de soldados, la película, aun con los cortes apuntados, tiene varios momentos de una formidable intensidad.

La pandilla salvaje (*The Wild Bunch*, 1969) está ambientada en zonas fronterizas en los años de la Revolución Mexicana y es una de las últimas grandes obras que ha dado el western. Film de una violencia extrema (las matanzas iniciales y finales son antológicas) pero con momentos profundamente poéticos, es otra de las expresiones terminales del género.

También habrá otros títulos de realizadores clásicos que permitirán ampliar el panorama para todos los interesados en una puesta al día con el cine del Oeste:

Río Rojo (*Red River*, 1948) es una de las obras maestras del

género, y del cine, realizadas por Howard Hawks, y el primer papel de los varios que luego interpretará John Wayne de personajes que arrastran con el peso de un turbio pasado. La pelea final a puñetazos entre JW y Montgomery Clift es antológica.

Los hijos de Katie Elder (*The Sons of Katie Elder*, 1965) es una obra tardía de Henry Hathaway, un realizador con más películas buenas de lo que se piensa, en la que otra vez Wayne regresa a su pueblo tras larga ausencia para aclarar la muerte de su madre.

El rifle (*Springfield Rifle*, 1952) es obra de otro director en búsqueda de reconocimiento, el húngaro André de Toth, un especialista en relatos de acción, que aquí muestra su capacidad en este terreno en un film ambientado en los tiempos de la Guerra de Secesión.

Veracruz (*Vera Cruz*, 1954), de Robert Aldrich, es una de las escasas incursiones del director en el género, un relato ambientado en México en los años del emperador Maximiliano, en el que dos aventureros que inicialmente trabajan al servicio de su ejército terminan combatiendo del lado de los patriotas.

El séptimo de caballería (*7th Cavalry*, 1956), de Joseph H. Lewis —un especialista en títulos de clase B del que ojalá alguna vez se vea una retrospectiva en algún lado—, narra los esfuerzos de un oficial acusado de cobardía por demostrar la falsedad del cargo.

En una categoría de títulos que se pueden catalogar como "marginales", se podrán ver:

El rostro impenetrable (*One-Eyed Jacks*, 1961), único film realizado (y desde luego, también interpretado) por Marlon Brando, un proyecto que iba a dirigir Stanley Kubrick, a quien el divo despidió, y que es una suerte de variación más o menos megalomaniaca sobre la historia de Pat Garrett y Billy the Kid.

Rumbo al infierno (*The Shooting*, 1965), de Monte Hellman, un auténtico realizador independiente dentro del cine americano, con guión e interpretación de Jack Nicholson, es un extraño western de tono borgeano en el que aparece, omnipresente, el tema del doble.

Western por Retro

John Ford

Pasión de los fuertes (1946)

7/8, 22 hs.; 12/8, 15 hs.

Marcha de valientes (1959)

9/8, 15.30 hs.

La legión invencible (1949)

10/8, 22 hs.; 13/8, 22 hs.; 26/8, 13 hs.

Un tiro en la noche (1962)

11/8, 15.30 hs.

Anthony Mann

Winchester 73 (1950)

14/8, 22 hs.; 21/8, 1 hs. (madrugada del 22/8)

La última frontera (1958)

17/8, 22 hs.; 20/8, 18 hs.

Hombre del Oeste (1958)

17/8, 15.30 hs.

Delmer Daves

El tren de las 3.10 a Yuma (1957)

9/8, 22 hs.; 16/8, 1 hs. (madrugada del 17/8)

El árbol de la horca (1959)

18/8, 15.30 hs.

Budd Boetticher

Los cautivos (1957)

21/8, 22 hs.; 27/8, 18 hs.

Cabalgar en solitario (1959)

24/8, 22 hs.; 31/8, 15.30 hs.

Sam Peckinpah

Juramento de venganza (1964)

26/8, 17 hs.; 28/8, 22 hs.

La pandilla salvaje (1969)

31/8, 22 hs.

Howard Hawks

Río Rojo (1948)

30/8, 22 hs.

Henry Hathaway

Los hijos de Katie Elder (1965)

7/8, 15.30 hs.

André de Toth

El rifle (1952)

15/8, 15.30 hs.

Robert Aldrich

Veracruz (1954)

16/8, 15.30 hs.

Joseph H. Lewis

El séptimo de caballería (1956)

26/8, 15 hs.; 29/8, 15.30 hs.

Marlon Brando

El rostro impenetrable (1961)

4/8, 22 hs.; 11/8, 1 hs. (madrugada del 12/8)

Monte Hellman

Rumbo al infierno (1965)

11/8, 22 hs.; 18/8, 1 hs. (madrugada del 19/8)

John Huston

Lo que no se perdona (1960)

16/8, 22 hs.; 23/8, 1 hs. (madrugada del 24/8)

Arthur Penn

Duelo de gigantes (1976)

1/8, 22 hs.

Edwin S. Porter

El gran robo del tren (1903)

12/8, 10 hs.

David W. Griffith

La masacre (1912)

12/8, 11.10 hs.

Lambert S. Hyllier

The Toll Gate (1920)

5/8, 10.30 hs.

W. S. Hart

Las bisagras del infierno (1916)

19/8, 10.30 hs.

Buster Keaton

Go West (1925)

26/8, 10.30 hs.

Lo que no se perdona (*The Unforgiven*, 1960), de John Huston, es una auténtica curiosidad sobre conflictos raciales en la que pasan cosas tan extrañas como que Audrey Hepburn haga de india y Lillian Gish toque en el piano a Mozart en medio del desierto.

Duelo de gigantes (*The Missouri Breaks*, 1976), de Arthur Penn, es otro título absolutamente excéntrico, con Marlon Brando interpretando a un asesino a sueldo que debe eliminar a una banda de ladrones de caballos, y en el que su show unipersonal no tiene límites, culminando con su aparición vestido de mujer.

No mencionaré por falta de espacio los exponentes que se darán del *spaghetti-western*, ni de los representantes más contemporáneos del género, pero sí quiero detenerme brevemente en algunos títulos pertenecientes al período mudo, muy rara vez exhibidos en el cable.

Empezaré por *El gran robo del tren* (*The Great Train Robbery*, 1903), de Edwin S. Porter, seguramente la primera aproximación narrativa al género, que provocó gran conmoción en su momento entre el público que asistió a la proyección.

La masacre (*The Massacre*, 1912), de David W. Griffith, es un film muy poco visto del director en el que recrea la matanza de las tropas del general Custer a manos de los indios en Little Big Horn.

The Toll Gate (1920), de Lambert S. Hyllier, producida e interpretada por William S. Hart, uno de los cowboys más influyentes del período mudo.

Las bisagras del infierno (*Hell's Hinges*, 1916) es otra con W. S. Hart, en la que también es director, una buena oportunidad para apreciar a una figura mítica del género.

Finalmente, y como para cambiar el tono, se verá *Go West* (1925), de y con Buster Keaton, una sátira del genial cómico a las convenciones del género que no está entre sus obras mayores, pero que tiene grandes momentos y en la que, además, Buster se enamora de una vaca.

Después del cine

por Jaime Pena

En Barcelona ya le han puesto nombre. Hablan de la generación post-Verdi —en alusión a los más conocidos cines especializados en cine de autor e independiente de la capital catalana, los equivalentes a los madrileños Alphaville o Renoir—, la generación que conforman los nuevos cinéfilos que han ido abandonando la sala cinematográfica y se han refugiado en el consumo de películas en DVD y otros medios *menos confesables*. Albert Serra (*Honor de cavallería*) e Isaki Lacuesta (*La leyenda del tiempo*) cuentan cómo sus películas fracasan en su estreno en las salas convencionales y, simultáneamente, llenan las sesiones programadas en el marco de la Muestra de Cine Europeo barcelonesa. Este no es un problema de películas y/o cineastas. Estamos ante un asunto que atañe básicamente a los espectadores, a unos espectadores que ya no encuentran en la mitificada sala oscura el cine que les interesa y que, en consecuencia, han perdido la costumbre de ir al cine. Para estos nuevos cinéfilos, la sala convencional ya no es el espacio natural de difusión de una película salvo que éste se constituya de algún modo en evento, en un acontecimiento, ya sea un festival o una simple proyección en un museo. Si es posible, verán la película en alguno de estos pases especiales y luego esperarán a la edición videográfica, entre otras razones porque este nuevo (falso) espectador valora más el hecho de poseer que el de ver. La situación tiene sus peligros evidentes, el mayor de los cuales no es la tan anunciada reducción de la exhibición a un mero pretexto para la posterior difusión en DVD o televisión.

En cualquier caso, también es cierto que los distribuidores y exhibidores ponen muy poco de su parte. Limitándonos al cine de autor, en España apenas se ha producido esa renovación generacional que se puede percibir en los principales festivales internacionales. Ni Apichatpong Weerasethakul, ni

Jia Zhang-ke, pero tampoco Claire Denis o Arnaud Desplechin, entre muchos otros, han llegado nunca a las carteleras españolas. Claro, aquí han fallado también los intermediarios, desde los más influyentes festivales a la plana mayor de la crítica española, empeñada en glosar el último Woody Allen o el nuevo Ken Loach, precisamente los nombres que acaban por ocupar las pantallas de los Verdi y similares (un pequeño inciso necesario para un lector argentino: en España la división entre grandes cadenas de exhibición y salas independientes carece de sentido y apenas comporta un tipo de cine diferente; la diferencia más palpable radica entre la proyección de películas en versión doblada o versión original subtitulada: este último es el campo de acción de las salas especializadas en cine de autor, ya sea Allen o Tsai Ming-liang). Como los intermediarios han dimitido de su función primordial, negando por una simple cuestión de pereza intelectual, la pertinencia de todo aquello que huele a nuevo o que no se adapta a sus patrones preconcebidos —lo que en definitiva constituye un fraude para sus lectores y espectadores—, la nueva cinefilia ha decidido saltarse a los intermediarios y, vía internet, acudir directamente a las fuentes: las publicaciones y las tiendas *online* internacionales. Es entonces cuando el distribuidor nacional es pillado fuera de juego: al comprar *Tropical Malady* con un par de años de retraso se encuentra con que una buena parte de su público potencial ya la visto (o ya la tiene). Lástima que en este proceso también haya víctimas colaterales (Serra, Lacuesta).

Toda esta rigidez y anquilosamiento de la distribución y exhibición del cine de autor en España se ha visto sobrepasada por un fenómeno muy reciente y de proporciones incalculables hace menos de dos años. Conscientes de la existencia de un nuevo tipo de público que demandaba un tipo de cine diferente, han surgido pequeñas editoras de DVD que han inundado el mercado



El sacrificio, de Tarkovski.

con películas inéditas de Rivette, Oliveira (¡entre ellas, las siete horas de *Le soulier de satin!*), Sokurov, Akerman, Ozu, Godard, Cassavetes, Jarmusch, Fassbinder, Kiarostami, Van der Keuken, etc., etc., etc. Una circunstancia insólita si pensamos que antiguamente el mercado español del VHS estaba muy restringido por la preeminencia de los doblajes. De repente las editoras han descubierto la existencia de una demanda de cine no estrenado, no publicitado y no doblado que deja en evidencia la política de sus colegas de la distribución cinematográfica: *Ten*, de Kiarostami, no se había llegado a estrenar, pero esto no ha impedido su salida en DVD acompañada de *ABC Africa*. Ver para creer. Hasta una multinacional como Paramount se atreve con *Save the Green Planet!*, de Jang Joon-hwan, demostrando que hay vida más allá del cine de autor coreano. Por no hablar de lo que se anuncia para los próximos meses. En el catálogo de la más exquisita de todas estas nuevas editoras, Intermedio, están previstas de aquí a final de año las cuatro películas de Jia Zhang-ke, otras tantas de Garrel, Bresson o Marker o, maravilla de las maravillas, *Histoire(s) du cinéma*. Si la alternativa en las salas es la última joya del cine nacional, *Desde que amanece apetece*, quién se va a extrañar porque una edición de lujo con tres discos y un libro de *Sacrificio*, de Tarkovski, agote su tirada de 3.000 ejemplares (¡a 40 euros!) en apenas una semana. **[A]**

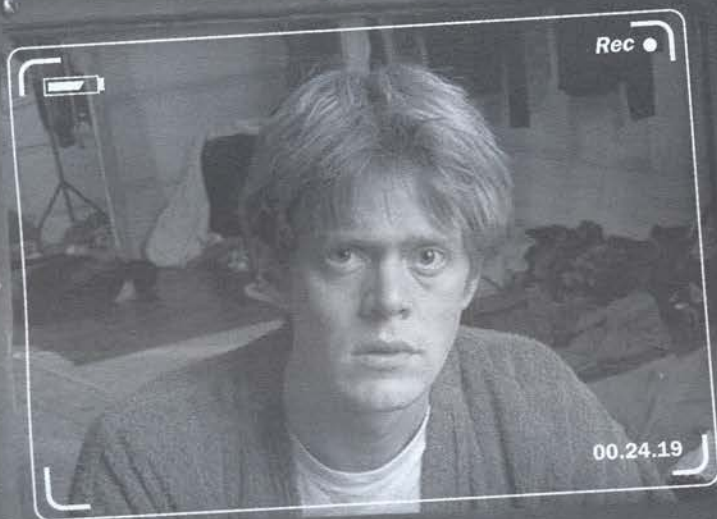
Una cosa es filmar. Otra es hacerse la película.



Mi vida en el cine viernes 21:30 hs.

Cuando un realizador independiente
no puede filmar, lleva el cine a su propia vida.

ESTRENO



film&arts

OSCAR MORO

1948-2006

Cuando me recibí de perito mercantil en el colegio religioso durante la dictadura, a mis viejos no se les ocurrió mejor idea que solventar mis estudios de tres años como estudiante de periodismo. Sin embargo, en aquel barrio gris de potreros sabatinos por las tardes y bastante música disco por las noches, cuatro adolescentes decidieron formar un grupo que tuvo corta vida. Y allí estuvieron nuevamente mis viejos en la mítica Casa América adquiriendo la batería deseada para el músico de la familia. Por ese entonces, un desaparecido vinilo de Color Humano me llamaba la atención por sus letras bucólicas desde la voz de Edelmiro Molinari y el bajo aguardentoso de Rinaldo Raffanelli; pero también, o más que nada, por la batería de Moro, especialmente en "Cosas rústicas" y "Larga vida al sol". Otros bateristas (o "bateros", como se decía) competían con Moro, desde diferentes estéticas y latitudes: Doug Clifford, Ringo Starr, Alan White, Keith Moon, Ian Paice y, mucho menos, Charlie Watts, ya que en esos tiempos los barrios aún no eran "rollingas" ni "fieritas".

Durante algo más de dos años las todavía calles empedradas de San Cristóbal y Boedo se sacudían con los covers a cargo de The Dober Man's, mientras algunas adolescentes miraban con atención al batero (aunque siempre el guitarrista se llevaba las ovaciones y los deseos del contexto). Ni rock de la resistencia ni contracultural: la adolescencia tardía en estado puro e ingenuo, como la música que provenía de los baffles, también de Casa América. Pero la economía familiar flaqueaba y los palillos, escobillas, bombos y platillos pasaron a otras manos, anónimas y desconocidas. Además, a los oídos del ya ex integrante de The Dober Man's habían llegado John Bonham y sus diferentes versiones de "Moby Dick".

Mientras escribo esta reseña sobre la muerte de Oscar Moro, estoy escuchando un CD sobre la efímera vuelta de Color Humano en The Roxy (1995). Al momento en que Molinari arremete con el blues "Mañana por la noche", trato de discernir la potencia de Moro en la batería. Pero el tema termina rápido, como el CD mismo, y cerca del final Raffanelli presenta al baterista como una parte esencial de este clásico power trío de comienzos de los 70. Desde la ovación que se escucha en el CD es que

Aquí al lado, un programa de concierto bastante destartado, orgullosa propiedad del autor de esta nota. Por si alguno no los identifica, de izquierda a derecha los de la foto son Charly García, David Lebón, Oscar Moro y Pedro Aznar.



empiezo a recordar algunos de esos instantes en que vi al bonachón Moro en vivo.

Luego de los insultos públicos y de los denuestos críticos que Serú Girán recibió por su primer disco, la banda se dedicó a tocar en algunos lugares de poca trascendencia, más de una vez como grupo de apoyo. Cuando todavía el batero de The Dober Man's creía que le podía hacer sombra a Moro, Serú Girán se presentó en el gimnasio de la vieja cancha de San Lorenzo, antecediendo a León Gieco. De cuatro taxis y una camioneta bajaron Charly, Lebón, Aznar, Moro y los equipos e instrumentos, mezclándose con la gente, sin divismos y aún lejos de los aguantes. La batería de Moro, cabe decirlo, era más pequeña o con menos elementos que aquella que atronaba en el barrio adolescente; sin embargo, me cuesta recordar otro fabuloso ida y vuelta entre Moro y Aznar como el de "Autos, jets, aviones, barcos" de aquella noche. Otras presentaciones de Serú Girán (el baterista barrial confesaba su admiración incondicional por el grupo) se resumirían en el Coliseo, a propósito de la presentación de *Bicicleta*. Los egos de Charly y Lebón ya eran transparentes en el escenario, como el segundo plano zen que ocupaba Aznar, siempre dispuesto para alguna lucubración mística heredada de Pat Metheny y Jaco

Pastorius. Moro, por su parte, también estaba al margen de los narcisos pero siempre equilibraba de manera democrática las disputas en el escenario. Como una especie de Ringo Starr que comprendía el lugar que ocupaba en ese mundo fantástico y auto-competitivo que fue Serú Girán, Moro entendía perfectamente cuando Charly y Lebón cruzaban miradas y sonrisas para la foto. Menos técnico que Pomo, sin el descontrol blusero de Black Amaya ni el toque beat de Rodolfo García (sólo por nombrar a otros tres bateristas fundamentales de los orígenes), Moro pasó además por Los Gatos, Riff y una decena de grupos de ocasión o formaciones en recitales multitudinarios. La última vez que lo vi, fue hace diez años en el Samovar de Rasputín, La Boca a pleno, donde zapaba con Alejandro Medina y el también fallecido Jorge Pinchevsky. Creo que entré a las doce de la noche y me fui a las cinco de la mañana cuando Moro y compañía seguían tocando, aunque las estimaciones dicen que continuaron hasta la salida del sol.

Por suerte, el rock nacional perdió un baterista de barrio y de colegio secundario religioso, pero ganó la potencia de un Moro que ahora debe estar tocando junto a Bonham y Moon entre cerveza y cerveza.

Gustavo J. Castagna

1907-2006

VINCENT SHERMAN

Cuando hace unos días –a través de dos miserables líneas aparecidas en un matutino– me enteré de que había muerto, a los 99 años, Vincent Sherman, para mí fue una verdadera sorpresa, ya que pensaba que hacía mucho tiempo que no formaba parte de este mundo. Nacido en Atlanta, tuvo en sus comienzos una formación teatral, luego trabajó en cine –primero como actor y luego como guionista de algunos olvidados títulos–, y debutó como realizador en 1939 con *El regreso del Dr. X*, una atípica incursión de Humphrey Bogart en el género de terror, y el comienzo de una carrera que tuvo regularidad hasta 1952 (su mejor período), se hizo más espaciada hasta fines de los años 60 y a partir de los 70 se refugió definitivamente en la televisión. Típico ejemplo del artesano competente y ecléctico –esos que brillan por su ausencia en el cine norteamericano actual–, su filmografía se desarrolló en diversos géneros, como la comedia, el western (*La estrella solitaria*, con un Clark Gable ya maduro), el film de aventuras (*Las aventuras de Don Juan*, donde ya Errol Flynn mostraba las primeras marcas de su decadencia física) o el acercamiento al film noir (*Affair en Trinidad*,



con Glenn Ford y Rita Hayworth, intentando reflotar a la exitosa pareja de *Gilda*), sin olvidar *Huyendo del destino*, un curioso thriller con el gran Thomas Mitchell, eterno enorme secundario, en su único papel protagonista. Pero sus títulos más relevantes hay que buscarlos dentro del melodrama, un género para el que Sherman mostró particular gusto, ya que logró potentes retratos femeninos con una excelente dirección de sus actrices principales. Películas como *La sombra de una mujer*, con una notable Ida Lupino; *Vieja amistad*, con Bette Davis en un personaje por esta vez noble y bondadoso, víctima de las ambiciones de Miriam Hopkins (George Cukor haría muchos años después la remake de esta película en *Ricas y famosas*); *La vanidosa*, saga familiar con, otra vez, una Bette Davis espléndida; *Los condenados no lloran*, con Joan Crawford; y *Nora Prentiss* y *La infiel*, dos intensas composiciones de Ann Sheridan, muestran a un director muy dotado para el melodrama y con un refinado sentido de la puesta en escena y la composición visual. Pero hay una película inclasificable genéricamente y que podría considerarse la obra maestra de Vincent Sherman: *A través de*

la noche. Rodada en 1942, con Humphrey Bogart como protagonista y con un sorprendente reparto (que incluye a Conrad Veidt, Peter Lorre, Judith Anderson, Jackie Gleason, la fordiana Jane Darwell), el film es, en su estructura aparente, una comedia policial que se desarrolla a lo largo de una noche con espías y gánsters involucrados en una historia ambientada en Nueva York en los años de la Segunda Guerra.

Sin embargo, lo sorprendente del film son los bruscos e inesperados giros de la narración y su tono entre pesadillesco y onírico, alejado del realismo hegemónico en el cine americano de esos años y que anticipa en varios lustros a películas como *Después de hora*. Seguramente Vincent Sherman no figurará nunca en el podio de los grandes directores norteamericanos de todos los tiempos (Andrew Sarris en su medular libro sobre esa cinematografía ni siquiera lo menciona), pero la historia de los años más gloriosos de Hollywood también está cimentada por la obra de directores como él que –sin ser dueños de un estilo personal ni de una visión propia del mundo– supieron hacer películas entretenidas sin tirar por la borda la calidad y el buen gusto. **Jorge García**

1917-2006

JUNE ALLYSON

¿Cuántos cinéfilos ya entrados en años se acordarán hoy de la potente y ronca voz y la chispeante sonrisa de June Allyson? Nacida en el Bronx como Ella Geisman, comenzó su carrera como actriz en Broadway desde muy niña y participó en cine en varios cortometrajes. Su debut en cine se produjo en 1943 repitiendo un papel exitoso en el teatro de 1941 y a lo largo de esa década se convirtió –más allá de que ella nunca se consideró una estrella– en una favorita del público por sus trabajos en diversos musicales y comedias de la MGM. En los 50 desarrolló algunos roles con tintes dramáticos (el más notorio en *The Shrike*, 1955, de José Ferrer) pero siempre su carrera se identificó principalmente con los papeles de muchacha

alegre y divertida o, ya con algunos años más, de esposa sufrida y abnegada, siempre dispuesta a sacrificarse por el hombre que ama. Viuda del actor y director Dick Powell, a partir de 1960 su figura se esfumó de la pantalla, salvo por un par de esporádicas apariciones en los 70, y desarrolló una carrera mucho más espaciada en la televisión, el teatro y night clubs. Como en el caso de Vincent Sherman en la dirección, June Allyson no figurará nunca en la lista de las grandes actrices que ha dado el cine norteamericano, pero nadie podrá negarle un lugar en la historia grande de la época de oro de Hollywood, ese cine irreplicable y placentero que hoy sólo podemos disfrutar a través del cable o de las ediciones en DVD. **Jorge García**



June Allyson con Peter Lawford en *Mujercitas*.

JUAN PABLO REBELLA 1974-2006

El jueves 6 de julio pasado, buena parte de Montevideo se despertó con una noticia imposible: Juan Pablo Rebella, de 32 años, codirector junto a Pablo Stoll de las películas *25 watts* y *Whisky*, y uno de los artistas uruguayos más admirados dentro y fuera de fronteras, se había matado pegándose un tiro. Era una noticia absurda, grotesca, que corrió a una velocidad inusualmente rápida para una ciudad en la que las noticias corren rápido, dejando a todo el mundo expuesto frente a los distintos grados de separación que tenían con Rebella y descubriendo que todo el mundo estaba cerca, de una forma u otra, ya fuera con él o con sus películas. Y que una de las escasas buenas noticias de la última década –el cine de Rebella y Stoll– había sido interrumpida de forma espantosa.

Uno de los pocos récords sudamericanos de Uruguay es el de ser el país con mayor índice de suicidios del continente, récord que no extraña a los habitantes de Montevideo, acostumbrados a la desesperanza lúcida como única alternativa al exilio para cualquiera que tenga un espíritu creativo y ganas de desarrollarlo. Pero esto mismo fue lo que hizo de la muerte de Rebella algo irreal y particularmente misterioso dentro del misterio que son todos los suicidios; Rebella había logrado escapar al cerco de las limitaciones creativas de la asfixiante sociedad uruguaya y había conseguido triunfar en sus propios términos, y también en el exterior sin verse forzado a emigrar y sin dejar de ser, fundamentalmente, un artista uruguayo. Un artista uruguayo renuente pero uruguayo al fin, algo impreso hasta la médula de cada una de las imágenes que filmó. Y, posiblemente, el sólo ver sus películas no explique más que una parte menor de lo que estas significaron en Uruguay.

Los chicos de 25 watts

A fines de los 90, en el ambiente cultural de Montevideo se sabía que unos chicos, admiradores de Jim Jarmusch y egresados de la Universidad Católica, universidad privada que el gobierno militar dejó de regalo a la férreamente pública enseñanza terciaria uruguaya, tenían un guión –un buen guión, se decía– que pretendían filmar y que si lo hacían, iba a ser la primera película en serio del cine uruguayo.

Un cineasta uruguayo. La biografía de alguien muerto a los 32 años es siempre dolorosamente breve e incompleta, y uno se encuentra dando vueltas acerca de qué decir sobre lo que es mejor no decir nada. Juan Pablo Rebella fue un personaje único del nuevo cine latinoamericano, pero su importancia tal vez no sea tan evidente desde el lado argentino del Plata, como sí lo es en una ciudad que él fotografió, puso en pantalla y en el mapa del cine mundial. Es complicado escribir sobre Rebella, y tal vez sea mejor tratar de dar una idea de todo lo que construyó y del agujero que dejó tras de sí.



Desde el retorno a la democracia –y antes aun– cada película difícilmente culminada, apelando a los más diversos y extraños recursos, se encontraba frente a la enorme responsabilidad de tener que colocar al cine uruguayo en la marquesina de la cinematografía mundial, que se ofreciera como la *summa* de la cultura uruguaya ante el mundo y que, simultáneamente, le gustara a casi toda la población del país, demasiado escasa como para sustentar con la taquilla los costos de una película, a menos que esta fuera un éxito hegemónico dentro de fronteras. Así, prácticamente todas las producciones cinematográficas uruguayas fueron presentadas de una u otra forma como “la primera película uruguaya”, “la primera película uruguaya filmada en 35 mm”, “la primera película uruguaya con tetas”, “la película uruguaya que nos cuenta cómo pensamos, qué somos”, “la película que inaugura una industria”, etcétera.

Una clase de expectativas a las que ninguna película podía esperar sobrevivir a menos que fuera una gran obra de arte o una representante legítima de un nuevo paradigma de cine nacional, y eso no llegó a darse hasta, justamente, la llegada de *25 watts*, y eso demoró bastante. A pesar del entusiasmo de quienes lo habían leído, el guión estuvo dando vueltas durante años mientras sus guionistas-directores buscaban la forma de financiar los relativamente modestos costos del mismo, dándose de frente contra algunos absurdos de la idiosincrasia uruguaya, como el de haber presentado el libro como favorito lógico para el FONA, concurso que constituía uno de los escasos apoyos estatales a la producción audiovisual local, y perderlo a causa del lenguaje “grosero” del mismo. El jurado, entre el que se encontraba el legendario crítico Homero Alsina Thevenet, prefirió otorgarle el premio a otra película que el tiempo con inusual misericordia ya relegó al olvido. Lo curioso, y significativo, es que el guión de *25 watts* es –especialmente siendo una película sobre jóvenes– extraordinariamente limpio en cuanto a “groserías”, al menos para cualquier ámbito que no fuera el envejecido mundo de amigos y burocracias del ámbito cultural uruguayo.

Pero la película se hizo, y en parte, gracias a una de sus características más peculiares; *25 watts* no era sólo una película que describía una generación sino que también había sido

hecha por un colectivo generacional, un colectivo que se recordaba/representaba a sí mismo apenas unos años antes. Si ya el hecho de tener dos directores significaba que la película tenía el doble de directores de lo habitual, toda la producción y realización de la misma se consiguió gracias a la entusiasta participación –en su mayor parte, completamente honoraria– de un conjunto de asistentes, productores, actores, fotógrafos e iluminadores coetáneos de los directores y que hicieron suya la película, quedando ligados a la misma en espíritu y currículum.

Cuando se estrenó, *25 watts* ya era un éxito a priori y cuando ganó el principal premio del Festival de Rotterdam –premio al que se sumaría una decena más–, la película pasó a ser no sólo una marca generacional sino nacional: para los cuantificadores del mundo, Uruguay tenía una película jugando en la primera división y hasta la gente que odiaba a *25 watts* y todo lo que representaba quería subirse a dar la vuelta olímpica. Pero muchos lo sintieron como un auténtico reconocimiento de una generación y una cinefilia condenada al menosprecio del status quo cultural del país. Y muchos se reconocieron en pantalla, sentados sobre esos muros, tomando esas cervezas y compartiendo esa vida estática.

Los veteranos de Whisky

Después de *25 watts*, todo el mundo quedó esperando su continuación, su segunda parte, y fue una decisión muy deliberada y razonada el ir en una dirección casi diametralmente opuesta como fueron con *Whisky*, una película sobre un triángulo de personajes cincuentones cuyo guión Rebella y Stoll comenzaron a escribir a los 26 años junto al guionista Gonzalo Delgado, de la misma edad.

La apuesta era altísima: ir exactamente en la dirección contraria de la comedia generacional, agrídluce pero comedia al fin, que era *25 watts*, para meterse en un drama puro y duro, apenas suavizado por algunas pinceladas de humor negro y algo absurdo, y que eliminaba todos los elementos de empatía generacional y cultural posibles, manteniendo (profundizando, incluso) apenas el clásico laconismo de sus personajes.

A pesar de haber sido escrita y definida con anterioridad, *Whisky* será vista en el futuro como la película de la crisis uruguaya de 2002, ese violento temporal económico que si bien tuvo una explosión más silenciosa que su equivalente argentino de fines de 2001, sus consecuencias fueron aún más catastróficas, generando un agujero de desesperanza y decadencia social que llevará años superar, si se puede. Una de las consecuencias inmediatas de dicha crisis fue el éxodo instantáneo de más de 100 mil uruguayos, en su mayoría de la generación de

Stoll-Rebella y en su mayoría integrantes de las capas más cultas y ambiciosas de la sociedad oriental. Si uno considera que la población total de Uruguay roza apenas los 3 millones de habitantes, en su mayoría ancianos o niños pobres, puede imaginarse el grado catastrófico que tuvo esta emigración masiva de los hijos más instruidos y productivos del país.

Esto no está presente en forma explícita en *Whisky*, que fue filmada en plena crisis, pero se deja ver en la escena del aeropuerto y sus extras envueltos en banderas que despiden a parientes y, sobre todo, en el ambiente de silenciosa tristeza y desolación que impregna la película y sus enormes locaciones vacías. La historia de la difícil relación y reunión de dos hermanos judíos que comparan fábricas textiles y deambulan por el fantasmal balneario de Piriápolis, lugar que ejemplifica a la perfección la decadencia de la “Suiza de América”, fue llevada adelante en medio del caos económico sin que la calidad se resintiera. Esto se logró gracias, entre otras cosas, a la estructurada disciplina con la que Ctrl Z, la productora que Rebella y Stoll formaron junto al productor y editor Fernando Epstein –una figura esencial hasta el punto de ser tan responsable de estas películas como los propios directores– planificó los rodajes, pasando del voluntarioso amateurismo de *25 watts* a un despliegue de eficiencia profesional sorprendente en un país sin una auténtica tradición cinematográfica.

Con *Whisky* la sucesión de galardones importantes comenzó aun antes de la filmación, cuando su guión ganó el premio a Mejor Guión Latinoamericano del Sundance Institute, lo que les permitió encarar el rodaje con otras facilidades (entre ellas, la de pagarles a los colaboradores, por ejemplo). A diferencia de *25 watts*, esta película sí generó una enorme expectativa, aumentada cuando, inesperadamente, la película comenzó a acumular premios internacionales de inédita importancia en Tokio, en Huelva, en Gramado, en Madrid y en Cannes, donde la obtención del premio Un Certain Regard los tomó por sorpresa, convirtiendo a la película en una suerte de Enterprise que había llegado adonde ningún hombre (uruguayo) había llegado nunca.

Quien esto suscribe, prefiere la frescura casi doméstica de *25 watts* y su velado romanticismo a los silencios autoconscientes y excesivamente cerebrales de *Whisky*, pero la segunda es evidentemente una película mayor en objetivos y resultados. Y a pesar de centrarse en dos personajes de una colectividad menor en Montevideo y de esquivar con dedicación todos los elementos iconográficos propios de la ciudad –esas cosas, desde el Palacio Salvo hasta las cuer-

das de tambores de candombe, que atiborran las películas mediocres previas a las del dúo– es la más uruguaya de las películas, la más honesta en cuanto a su exposición del lado gris, mediocre y resentido de esta sociedad que los turistas –especialmente los argentinos– tienen dificultad en notar. Casi se le podría dar la razón a cierto ministro de Turismo de repelente apellido que sugirió a los responsables del Argentino Hotel de Piriápolis, una de las locaciones principales de la película, que no facilitaran las instalaciones del mismo a una película que presentaba un rostro tan poco atractivo del Uruguay. Recomendación que, vale la pena señalar, no fue seguida por las autoridades del hotel, pero que tenía su lógica viscosa: *Whisky* no es la clase de fotografía de la propia casa que uno les muestra a los vecinos.

De entrecasa, *Whisky* triunfó por el peso de su reconocimiento mundial pero no fue querida por el público local, tanto por motivos similares a los de aquel ministro de Turismo como por la diferencia obvia que planteaba con respecto a la película anterior. Incluso con los galardones de Cannes presentes en la memoria del exitismo montevideano, *Whisky* estuvo lejos de llevar a las boleterías la cantidad de gente que llevó, por ejemplo, la melodramática y teleteatral *En la puta vida* de Beatriz Flores Silva, hasta ahora el mayor éxito de taquilla del cine uruguayo. De hecho, se hizo habitual y hasta cool el criticar a *Whisky* en voz alta por lo que se consideraba un defecto irreparable: el aburrimiento de sus tiempos estáticos. Ignacio Álvarez, uno de los periodistas más populares de Uruguay, dedicó varios días a repetir en su programa de radio, viniera a cuento o no, lo aburrida que le había parecido. Mucho más interesante le resultaría años después el suicidio de Rebella, del que haría la cobertura más amarilla y desagradable posible.

De alguna manera, muchos uruguayos vivieron a *Whisky*, la película más conocida y alabada de su cine, como un fracaso al no conseguir “divertirlos”, pero sobre todo por un hecho estúpido. *Whisky* fue propuesta como candidata nacional al Oscar a Mejor Película, pero tras considerarlo brevemente, los responsables de Ctrl Z –es decir, Rebella, Stoll y Epstein– decidieron no embarcarse en los enormes costos que significa el cumplir con los requisitos de estreno, presentar y difundir una película en Los Ángeles lo bastante como para que los periodistas votantes de la Academia de Hollywood pudieran nominarla, por lo que, en la práctica, la película no concursó. Sin embargo, la sensación de buena parte de la mediocridad autóctona, alimentada por varios medios de prensa, fue que *Whisky* no había conseguido clasificar entre las nominadas y que, por ende, a pesar

OBITUARIO REBELLA

de sus triunfos en los demás continentes, esa película antipática no había ganado nada realmente importante. Cosa que demostró Jorge Drexler, un artista serio para esos críticos, cuando ese mismo año sí consiguió la preciada estatuilla con su insulsa canción coronada por su timidísima protesta. Eso sí fue un Maracanazo II, y Rebella y Stoll ni siquiera habían querido salir a la cancha.

Juan Pablo

Una vez le escuché a Rebella definir a alguien como “más que un conocido, menos que un amigo”, una definición que me calzaría al igual que a otras decenas de personas ya que, contrariamente a la imagen torturada que puede empezar a construirse ahora, era un tipo extremadamente sociable y capaz de hacerse tiempo para discutir con cualquiera acerca de cualquier cosa, especialmente de música.

Rebella era un tipo ingenioso y apasionado que, a pesar de haber llegado a ser un artista reconocido en lugares donde a duras penas saben dónde está Uruguay, se seguía comportando como un fan adolescente de las bandas de rock underground que le gustaban, a las que solía filmarles videos y a las que aconsejaba en forma lapidaria. Tocaba la guitarra y componía canciones que en el último año había comenzado a atreverse a interpretar en público, y que llenan casetes que sus allegados conservan. Para cualquiera que no conociera su actividad cinematográfica, parecía mucho más interesado en el rock.

Pero a la vez era un cinéfilo clásico entrenado en maratones de películas europeas en festivales de Cinemateca Uruguay y en decenas de películas alquiladas en el especializado Videoimagen de Pocitos. Hablando de cine, con él era raro charlar en términos que no fueran de amor y entusiasmo absoluto o de aborrecimiento visceral. Una vez me puse a darme cuenta de que estaba alquilando *Jerry Maguire* en el Videoimagen, y que para peor no era la primera vez que la veía.

Dueño de una personalidad apasionada y algo histriónica (el personaje de Daniel Hendler en *25 watts* tiene un lenguaje corporal, especialmente cuando enciende cigarrillos, muy similar al de Rebella), tenía una notable capacidad para reírse de sí mismo y de la pomposidad habitual en el ambiente cinematográfico. En una ciudad en la que el éxito genera resentimientos en forma instantánea, Rebella no se hizo de enemigos y nunca escuché a nadie hablar mal de él, posiblemente a causa de la naturalidad con la que llevaba sus inusuales éxitos y su juvenil entusiasmo que lo hacía una persona muy accesible y dispuesta a conversar con cualquiera que se le acercara, incluyendo notorios plo-

mos e interesados de toda índole.

Durante las numerosas entrevistas que hicieron antes y después de cada una de sus películas, era divertido ver el juego de extroversión-serenidad, ímpetu-orden, flaco-gordo que entablaban con el mucho más tranquilo Pablo Stoll en reportajes en los que se especializaba en decir el tipo de cosas que los uruguayos no quieren escuchar decir sobre sí mismos, en ocasiones dejando helado a su codirector. Era, obviamente, un excelente entrevistado para los periodistas de cultura y espectáculos.

En su velorio, mientras acompañaba a un amigo mutuo que había salido a fumar, me senté junto a unos chicos de no más de 18 o 19 años que evidentemente se habían acercado sin atreverse a entrar a las salas velatorias. Escuché que hablaban sobre Rebella y que uno les contaba a los otros cómo se había cruzado con él varias veces en los festivales de Cinemateca y que varias veces había estado a punto de pararlo para conversar y decirle quién sabe qué, y que, por supuesto, ya no iba a poder hacerlo. Me dio una cierta lástima por el pibe, porque nunca llegó a hablar con alguien a quien admiraba, pero sobre todo porque hablar con Juan Pablo era facilísimo. Y eso es casi todo lo que sé sobre él y su ahora impenetrable misterio.

Todos los otros

Cuando la también producida por Ctrl Z *La perrera* –excelente película dirigida por el asistente de dirección de *Whisky*, Manuel Nieto, y que a su manera tiene muchos puntos en común con las de Stoll-Rebella– ganó el mismo premio que *25 watts* había ganado en Rotterdam, la cobertura del hecho fue infinitamente menor. De alguna forma, *25 watts* y *Whisky* habían acostumbrado al público uruguayo a que, al menos las películas provenientes de esa casa, compitieran de igual a igual en el complejo pero necesario mundo de los concursos y festivales cinematográficos del mundo entero.

Ctrl Z, su productora, se convirtió en la praxis organizada de lo que estaba latente en la génesis de *25 watts*: un auténtico colectivo cinematográfico que, maximizando unos recursos casi inexistentes y un mercado casi nulo, estaba consiguiendo el imposible de montar una suerte de compañía de películas de arte en Uruguay, y que comprendía, además de los dos directores, a los ya mencionados Epstein, Delgado y Nieto, y a otros nombres ligados en mayor o menor forma pero siempre clara como el actor Daniel Hendler, la fotógrafa Bárbara Álvarez, las bandas Buenos Muchachos y Reincidentes, la productora Inés Bortagaray o Federico Veiroj (“Gerardito” en *25 watts*, asistente de guión en *Whisky*) y Adrián Biniez (“Dardo” en *Whisky*), quienes no por casualidad son los

respectivos directores de dos de las tres películas que Ctrl Z tenía planificadas para los próximos dos años. La tercera era el tercer filme de Stoll-Rebella.

Ctrl Z decidió suspender su calendario de producciones temporalmente mientras sus integrantes se recomponen medianamente de la tragedia. Es difícil evaluar cuánto afectó y cuánto va a afectar la muerte de Rebella a este proyecto atrevido y que parecía no tener techo. Más complejo aún es evaluar cuánto afectó a los que no pertenecían a él pero para quienes las figuras de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll eran una suerte de símbolo de cómo se podían hacer cosas importantes en condiciones materiales adversas. Para ellos estas películas de apariencia modesta funcionaron como espejo y como modelo a la vez, y de hecho han sido el principal suceso cultural uruguayo de los últimos diez años ya que, a diferencia del rock local –que también ha trascendido fronteras pero a costa de enormes concesiones–, fue un suceso limpio y sin especulaciones acerca de cómo maximizar resultados apelando al mínimo común denominador. Las películas de Rebella y Stoll son películas para pocos que llegaron a muchos, algo que en Uruguay parecía una utopía o un capricho.

El título de esta nota habría tal vez enfurecido a Rebella, persona que no renegaba de su nacionalidad pero que detestaba el chantaje nacionalista con el que muchos artistas reclaman reconocimiento, aliento, comprensión y dinero estatal por el simple hecho de haber sido parido dentro de una convención geográfica. El cine de Rebella, del que aún podemos hablar en presente, no es deliberadamente uruguayo, es inevitablemente uruguayo. La clave no está en una acumulación de “bos”, mates y murgas sino, en su simple honestidad emocional y porque uno no puede saltar afuera de la propia sombra si no se hace trampa. Tanto Rebella como Stoll demostraban una enorme incomodidad ante la colectivización nacional que solía hacerse de sus películas y cómo se la incluía en el paradigma casi inexistente del cine charrúa. Se sentían mucho más cercanos a directores coetáneos del nuevo cine argentino como Lucrecia Martel o Lisandro Alonso, y esperaban que una nueva generación de cineastas uruguayos volviera obsoletas sus películas apelando al mismo impulso de creación/destrucción que los había movido a ellos y a sus colaboradores.

Pero eso al menos Rebella ya no lo va a ver y nosotros no vamos a ver sus películas de madurez. Queda como registro de su talento insular un puñado de videos y cortos, ese monumento sombrío y tierno al gris uruguayo que es *Whisky*, y *25 watts*, una comedia casi autobiográfica, ahora entristecida para siempre. **Gonzalo Curbelo**



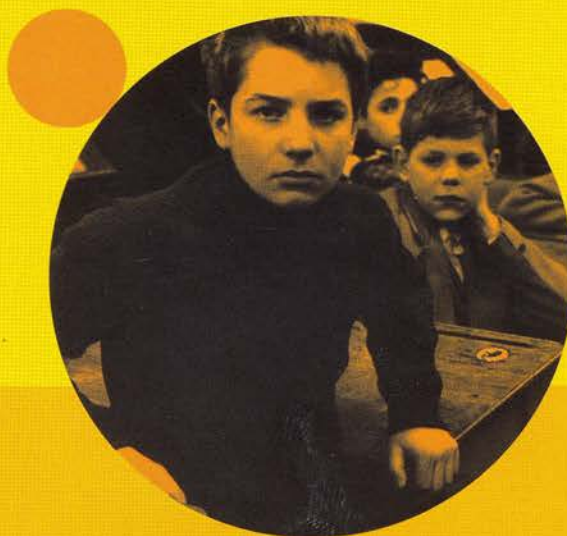
**AVANT
PREMIERE**
EXCLUSIVA PARA LOS
LECTORES DE
EL AMANTE/CINE

EL AMANTE te invita a la
avant première de **Vuelo 93** el
martes 29 de agosto 20 hs. Village Recoleta.
Vicente López 2050
(entre Junín y Uriburu).

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

ELAMANTE / 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)

Abierta la inscripción.

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