

LLEGÓ LO MEJOR DE NUESTRO CINE EN DVD



29 de las mejores películas de nuestro cine contemporáneo en DVD. Una colección que te hara sentir orgulloso de ser argentino. Contiene fascículos coleccionables sobre los primeros pasos, las épocas doradas y el cine actual con destacados actores y directores argentinos.



PRÓXIMOS LANZAMIENTOS EN DVD DE LA MÁS ALTA CALIDAD ¡¡CON EXTRAS INCREÍBLES!!







\$24⁹⁰ c/u

Próximos lanzamientos:

LUNA DE AVELLANEDA
EL DIA QUE ME AMEN
EL ABRAZO PARTIDO
EL AURA
ILUMINADOS POR EL FUEGO
EL MISMO AMOR LA MISMA LLUVIA
APASIONADOS
DERECHO DE FAMILIA





ELAMANTE CINE N°172

SEPTIEMBRE 2006

I número pasado hubo cruces de opiniones sobre Piratas del Caribe 2 y sobre The Weather Man, ambas de Gore Verbinski. En este número se ajustan cuentas sobre Mondovino y Viviendo con mi ex (que aparecieron, respectivamente, a favor y en contra el número pasado), y hay alguna diferencia de valoración sobre Fulltime Killer (estrenada en DVD). Sin embargo, se avecinan discusiones más fuertes a la brevedad. Y no precisamente sobre Volver de Almodóvar (que en el papel sale a favor y fue bastante en contra en el site). A juzgar por las discusiones internas en los cruces de mails, se vienen otras tormentas. Es altamente probable que, con todo el cine argentino que se anda estrenando, aparezcan focos de polémica. Pero la verdad es que los desacuerdos se adivinan más profundos y exceden cuestiones de nacionalidad, y en este mes saltaron a la vista en dos películas: La dama en el agua y Pregúntale al viento. Frente a algunas valoraciones en extremo negativas, se hicieron escuchar algunas voces de defensa, algunas apasionadas. Y, nobleza obliga, la ausencia de polémica en la cobertura de esas dos películas se debió a una decisión editorial que no representa a la totalidad de la redacción. Sí, claro, seguramente estarán los "llego tarde" el número que viene, pero las desavenencias tienen otras raíces, y es probable que tengan que ver con las siguientes posiciones: cinefilia autorista, autorismo a ultranza, nostalgia genérica, ideas que permanecen... el autor no es todo, basta de cinefilia a ultranza, el cine cambió y el vocabulario y los conceptos para describirlo, analizarlo, interpretarlo y evaluarlo, también. Tal vez la sangre no llegue al río y la tensión siga más o menos implícita en las críticas de las diversas películas. O tal vez haya llegado la hora de que las diferencias se hagan explícitas y discutamos -una vez más- desde dónde hacemos crítica de cine y/o de cine visto en DVD.

Jefe de redacción / Editor Asesora periodística Productora general Diseño gráfico

Colaboraron en este número

Director

Diego Brodersen Agustín Campero Gustavo J. Castagna Leonardo M. D'Espósito Juan Manuel Domínguez Fabiana Férraz Jorge García Lilian Laura Ivachow Mariano Kairuz

Federico Karstulovich Agustín Masaedo Marcela Oiea Jaime Pena Eduardo Rojas Eduardo A. Russo Hernán Schell Ezequiel Schmoller Diego Trerotola Ángela Trivelli Marcos Vieytes

Correspondencia a C1051ARD Buenos Aires, Argentina

Telefax 4952-1554 antecine@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 atingráfi Rocamora 4161, Buenos Aires Tel 4867-4777

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

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

	SUMARIO
2 7	Estrenos Miami Vice Fuerza Aérea Sociedad Anónima + Entrevista
11	con Enrique Piñeyro Agua + Entrevista con Verónica Chen
14 17	Volver + Carmen Maura Pacto de silencio + Entrevista con Carlos Echeverría
22 24 25	Porno Sofacama Cuatro mujeres descalzas
26 27 28	Nuestra música La música más triste del mundo Jorge el curioso, Las manos,
29	Monster House El centinela, La dama en el agua, Ant Bully
30	Caminando sobre el agua, La casa del lago, Pregúntale al viento
31	La condesa blanca; Perro amarillo; El boquete; Más rápido, más furioso: Reto Tokio;
32	San Cayetano, el santo del pueblo; A la deriva La premonición, El exilio de San Martín, Hooligans - Diario de un barrabrava, La vida que sueño
33	De uno a diez
34	Especial En los cines Palacios plebeyos.

	Especial En los cines
34	Palacios plebeyos.
	de Edgardo Cozarinsky
38	Anecdotario El Amante

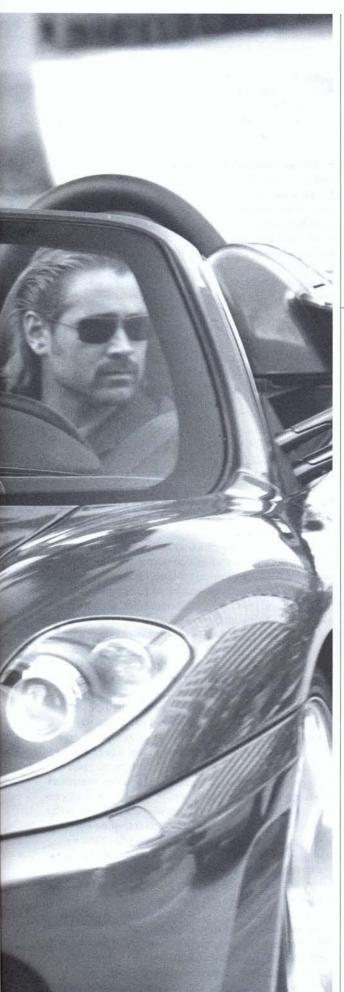
46	11-S y cine
49	Obituarios

DVD

Fulltime Killer 53 Duelo a muerte Chica de mostrador, Rififi

55	Accion Mutante
56	Sopa de ganso + Plumas de
	caballo, La niebla
57	Tesis, Laberinto de mentiras,
	Ultravioleta, Los calienta bancas
58	Los piratas de Sillicon Valley,
	El ABC del amor, Secuestro
	express, Ritmo de un sueño

60 63	Libros Cine en TV
64	Llego tarde: Mondovino,
	Viviendo con mi ex



El nuevo mundo

por Agustín Masaedo



Miami Vice

Estados Unidos, 2006. 134'

DIRECCIÓN

Michael Mann **GUIÓN** Michael Mann y Anthony Yerkovich (serie de TV)

FOTOGRAFÍA Dion Beebe

William Goldenberg y Paul Rubell

PRODUCCIÓN Michael Mann y Pieter Jan Brugge

MÚSICA John Murphy INTÉRPRETES

Colin Farrell, Jamie Foxx, Gong Li, Naomie Harris, John Ortiz, Barry Shabaka Henley, Luis Tosar, Ciarán Hinds, Justin Theroux, Elizabeth Rodriguez. I got the new world in my view
On my journey I pursue
Lord said I'm running, running for the city
I got the new world in my view

Sister Gertrude Morgan

en la banda sonora de Miami Vice.

avegando por la página de metacrítica rottentomatoes.com, llama la atención el porcentaje de "frescura" (habría que decir, en este caso, "podredumbre") de Miami Vice: 48%. Esto significa que apenas 77 de los 160 medios gráficos y de internet relevados por Rotten Tomatoes realizaron una valoración positiva del último film de Michael Mann. ¿Ocurrió alguna catástrofe, hubo algún cambio radical y desafortunado en el cine de Mann después de Colateral, que ostenta un impecable 86% en el mismo sitio? Nada de eso; alcanza con husmear un poco más en el contenido de las críticas para entender la raíz de tanto maltrato.

"Ya no están los colores pastel ni el lagarto-mascota, en esta oscura, arenosa, versión moderna del programa de TV de los ochentas. Desafortunadamente, tampoco hay nada de ese estilo fresco que hacía único al show, lo que nos deja con sólo otro oscuro, arenoso, drama criminal."

"¡No hay estilo, ostentación, glamour, ni música! ¡La película se llama MIAMI VICE! ¿Cómo se puede tener Miami Vice sin al menos UN buen montaje musical? Como mínimo se podía pensar que la película iba a tener algo de, oh, no sé, ¡ACCIÓN!"

"Un pastiche oscuro de tenebrosos negocios con drogas y de matones amenazadores, sin el humor irónico ni las noches de neón del clásico televisivo."

Y así sucesivamente, con ligeras variantes, 83 veces. Es como si *Miami Vice* fuese víctima de un equívoco colectivo, derivado de la búsqueda de su filiación en la serie televisiva antes que en el propio cine de Mann. Pero además, estas críticas dejan traslucir que la imagen perdurable de *División Miami*, la serie que

entre 1984 y 1989 protagonizaron Don Johnson y Philip Michael Thomas, es la de la "pura superficie, artificialmente luminosa", como la denominaba Leonardo D'Espósito en el completísimo dossier que El Amante le dedicó a Mann en ocasión del estreno de Colateral. Los trajes blancos, las luces de neón, las persecuciones en lancha al ritmo de sintetizadores... configuran el imaginario cristalizado de una suerte de puesto fronterizo entre el glamour y la grasada que convertiría a la serie en fetiche retro-pop, uno de esos objetos propensos al tipo de rescate emotivo que ha llevado al cine programas de tevé como Los ángeles de Charlie, Starsky & Hutch, Los Dukes de Hazzard... Independientemente de los méritos de cada una de estas adaptaciones, el proyecto de Mann es muy otro; no sólo porque es él mismo quien se encarga de traducir a un lenguaje cinematográfico -al que domina como pocos en la industria (o como nadie)- su propia creación televisiva, sino, sobre todo, porque División Miami era una serie con intenciones -y logros- muy diferentes de esas (más o menos) contemporáneas. Lo que ahora puede verse como "ochentosidad" de D.M. no era, en lo más mínimo, una adscripción irreflexiva o celebratoria a la estética de época, sino la puesta en escena de esos brillos hipócritas como la tapa de la olla a presión que contenía, a duras penas, una ética de época. Ética -o carencia de ella- definida, muy en especial, por la disolución moral de la América reaganiana, el imperio del "vale todo" y la propagación en diferentes estratos del vicio del título original -no deja de ser significativo el cambio de ese término ambivalente por división en la traducción local: pone el acento en un solo extremo del diálogo policías/delincuentes que gobierna buena parte de la obra manniquea (más adelante se explica este adjetivo)-, en una ciudad convertida en símbolo y metonimia de una sociedad. Lo que omiten decir, o no pueden ver, los críticos de Miami Vice, es que su mayor acierto radica, por necesidad, en la traición al original. De un cineasta tan rabiosamente contemporáneo y, como lo describía Javier Porta Fouz en el dossier, "poseedor de una tecnofilia triste, digna y en conflicto", no podía esperarse tanto una adaptación como una actualización. El espacio en que trabajan Crocket y Tubbs no es el que solía ser dos décadas atrás: es más complejo pero a la vez menos hipócrita, más brutal.

Esta brutalidad se muestra en una escena clave del film (sigan de largo los que no quieran saber), cuando un secuestrador, rodeado, amenaza con hacer estallar la granada que sostiene en alto. Una oficial de policía, sin dejar de apuntarlo, le explica: "Lo que va a pasar es que te voy a meter una ronda de balas a 83 metros por segundo en la médula cerebral. Y vas a estar muerto del cuello para abajo antes de que tu cuerpo se entere. Tu dedo ni siquiera va a moverse. Lo único es que te morís". Y antes de que el matón llegue a responder, pum: el tiro en la cabeza, seco y terminal.

El vicio tiene formas nuevas y sofisticadas, definidas al compás de unas relaciones económicas tan complejas que, de a ratos, hacen perder los hilos de una trama oscilante entre Miami, Ciudad del Este, Haití, Colombia y mar abierto. Como si no alcanzara con una ciudad símbolo, esas locaciones equivalentes, igualadas por la tecnología de la imagen digital y por las transiciones sin aviso y sin planos de establecimiento de Mann, ya no tienen nada para esconder bajo colores pastel, porque todas sus miserias se exhi-

En vista del recibimiento crítico de Miami Vice v. sobre todo, de la casi nula descendencia que pueden mostrar los veintipico de años de carrera de Mann, su gesta se vuelve, cada vez más. una quijotada.

ben, impúdicas, a la vista. Dar cuenta de ese nuevo mundo requiere un tono, unos actores y una iluminación diferentes a los que usaba la serie de TV hace veinte años. Documentando film a film, desde el cielo, desde helicópteros o terrazas lujosas, el movimiento perpetuo de las ciudades y las personas que las habitan, Mann constata, oscuramente, que el mundo (y el cine que habla de él) siempre pueden ser un poco más inhóspitos de lo que eran.

El primer trabajador. El dossier de EA 149 comenzaba con estas palabras de Porta Fouz: "El cine de Michael Mann se parece cada vez más a sí mismo; esto es, a un cine en una búsqueda permanente de los secretos actuales del entretenimiento popular y sofisticado. Se parece cada vez más porque está logrando, a fuerza de trabajo y persistencia, los resultados perseguidos". Esos objetivos pasaban, básicamente, por fortalecer al mainstream hollywoodense, sacarlo de la adolescencia perpetua a base de conceptos tan elementales y desusados como el profesionalismo, la seriedad y el respeto por el público. En vista del recibimiento crítico de Miami Vice v. sobre todo, de la casi nula descendencia que pueden mostrar los veintipico de años de carrera de Mann, su gesta se vuelve, cada vez más, una quijotada. El "entretenimiento familiar" está ganando por goleada el match contra el entretenimiento adulto, y no es en el Hollywood que lleva su siempre latente pacatería a extremos ridículos o se autocensura por terror al "Rated R", donde se cocina el futuro de las producciones de acción a gran escala, hasta hace menos de dos décadas especialidad de la casa. Apenas los mejores momentos de la saga de Bourne, o las dos Misión: Imposible -una firmada por un expulsado del sistema como De Palma y la otra, una obra maestra mucho más parecida al cine hongkonés de Woo que a su monótona carrera en Estados Unidos- vienen a la mente a la hora de buscar conexiones con el trabajo de Mann. Demasiado poco: Mann está solo, y eso da la medida de su importancia en el panorama presente del cine industrial. Afortunadamente es, como los personajes que filma, un convencido de su trabajo, de sus recursos y de la manera de sacarles el máximo partido. Tiene un rumbo trazado, por lo menos desde Fuego contra fuego, y resulta apasionante ver cómo desarrolla, corrige, afina -en la forma, claro, en que se afina un motor, más que un instrumento musical- ese proyecto. En sus películas se coge, se fuma (bueno, menos en El informante) y se bebe, y nadie es castigado por eso. Las escenas de sexo de Miami Vice no sólo encajan en las categorías palurdas de "funcionales a la trama" o "cuidadas" (¿qué no es "cuidado" en este cineasta de la elegancia?); son, antes que nada, adultas, porque el mundo que aparece aquí lo es. También, y más importante, en las películas de Mann se trabaja. No importa de qué lado de la ley se esté ni el objetivo de esa labor; puede ser tanto el último robo a un banco o transportar un cargamento monstruo de droga, como el descanso en una playa paradisíaca o conseguir cobertura social para la familia. El trabajo es el rasgo definitorio de la adultez, por lo que la descripción minuciosa de la forma en que los personajes de Mann desempeñan sus trabajos, siempre eficiente, concienzuda, maquinalmente, no puede dejar de ocupar un lugar central en su cine. Claro que no suele tratarse de oficios comunes y corrientes: exigencias del género en el que Mann se mueve -y cuyos límites, con el mismo

ímpetu, conmueve— con mayor comodidad, las ocupaciones de sus personajes son siempre excitantes, peligrosas. El jefe narco que contrata a Tubbs y Crocket empieza a sospechar de ellos "porque son demasiado buenos en lo que hacen". Desde esta moral neo-hawksiana del trabajo, "bien" es la única forma posible de hacer las cosas, por riesgosa que sea.

Mann y Mani. El universo de Mann es, valga la cacofonía, maniqueo. Esto requiere abrir un paréntesis explicativo, dada la mala fama que acompaña a la palabra. El maniqueísmo es la doctrina de Mani (o Manes), fundador de una "religión de belleza, una sutil religión del claroscuro", como la califica Amin Maalouf en la interesantísima biografía novelada Los jardines de luz. Mani, que era artista -fue el padre de la pintura de Medio Oriente, y explicaba su doctrina en tratados compuestos sólo por ilustraciones-, creía que en todos los seres y en todas las cosas se entremezclan, inevitablemente, luces y tinieblas. La misión de separarlas, como la de alimentar a la luz de belleza y conocimiento, no se delega en ningún dios: es, por el contrario, profundamente humana. Por supuesto, el maniqueísmo no tenía iglesias ni sacerdotes -porque no había ninguna autoridad que dictaminara sobre el Bien y el Mal, conceptos que, por otra parte, Mani no empleó jamás-, con lo que bastaron la muerte de su fundador y unas cuantas quemas de libros para que terminara por extinguirse, no obstante, ocho siglos después. El cine de Michael Mann también es un credo solitario, un poco demodé. No le interesa trazar claras líneas divisorias entre buenos y malos; en él se tienen, en todo caso, distintas proporciones de luz y tinieblas. ¿Qué otra cosa es el consabido tinte azul de sus imágenes, si no una manera de iluminar esa mixtura? El lado oscuro de los dúos masculinos manniqueos está puesto siempre fuera de su vida laboral. Tubbs ve a Crocket tan abstraído en concretar el negocio en el que se infiltraron que le pregunta algo así como: "¿Vamos a hacer nuestro trabajo o vamos a hacer plata?". Entre estos tipos duros, hiperprofesionales, leales, es una pregunta retórica, desprovista de humor, así que enseguida se desdice: "Nunca desconfiaría de vos". Pero no deja de ser pertinente, porque el contrapeso tenebroso a la seguridad con que encaran su misión está, como en Fuego contra fuego, en sus vidas amorosas, siempre en tensión con el deber profesional, y la pregunta viene a cuento de la relación de Crocket con la mujer del capo narco. Otra vez, las críticas atacan a esa subtrama como si fuese una concesión sentimental innecesaria, cuando es, prácticamente, la única forma de entrarles, de humanizar, a personajes tan impenetrables.

En contra de esa crítica facilista y a contramano, también, del mainstream tal como lo conocemos —hasta en su duración, que sin embargo no desentona con las habitualmente extensas producciones del director—, *Miami Vice* va para adelante. No hay flashbacks, no hay paradas en el viaje. La acción comienza sin aviso, *in media res*, y termina de la misma forma, como si lo que Mann nos estuviera mostrando fuera una sección de vida cortada a navaja, en cualquier parte. JPF comparaba la estructura de *Colateral* con una rapsodia; para usar una metáfora más fierrera, *Miami Vice*, que debe ostentar algún récord de motores y rotores delante y detrás de cámaras, es un vehículo al que se sube en movimiento. [A]





Unhappy Together

por Jaime Pena

unca he sido un gran fan de Michael Mann y en su día apenas seguí la serie Miami Vice (vale, quizá no sea la persona más adecuada para escribir esta crítica). Aun así, la combinación MV v MM tenía para mí un atractivo considerable. Los años 80, la estética del videoclip (o, por seguir con las siglas, la estética MTV), Miami... No sé, quizá esperaba un nuevo Carlito's Way, un retrato de la ciudad de Miami a la luz de la lucha contra el narcotráfico, con muchas discotecas y música de los 80... Hasta que me di cuenta de que esa película ya estaba hecha y que también la había rodado Brian De Palma: Scarface. Jonathan Rosenbaum lamenta haberse encontrado con menos Miami y más Vicio del esperado, una frustración que seguramente compartimos muchos que esperábamos otra Miami Vice, ya digo, una película sobre una época y una ciudad más que un policial más o menos convencional con unos personajes que, sí, son Sonny Crockett y Rico Tubbs, pero que bien podrían ser otros. Los tonos pastel de la serie original han desaparecido y han sido sustituidos por los neones de una Miami nocturna, espectral y contemporánea. Aceptémoslo y dejemos a un lado nuestros prejuicios, quizá así sea más fácil disfrutar de la propuesta de MM.

Miami. MM deja a un lado lo local (Miami) para proponer una geopolítica del narcotráfico. Miami sólo es el punto de inicio (en realidad el final de un proceso económico) de un itinerario que traza un eje (¿del mal?) a través de toda América Latina y siempre hacia el sur: La Habana, Puerto Príncipe, Barranquilla, Cali y Ciudad del Este. Territorio literalmente de frontera este último, tierra



virgen a la que aún no ha llegado la civilización, escenario dominado por las mafias del narcotráfico, única ley que allí rige. La mejor metáfora de la globalización económica es esta película que se esfuerza en explicar que lo sustantivo es el control de la distribución, siguiendo esa vocación divulgativa del último cine norteamericano (el modelo *Traffic, Syriana*) empeñado con tanta sinceridad como ingenuidad en una descripción de los principales vectores económicos y políticos que gobiernan el mundo. A diferencia del cine político de los 70, que enfrentaba a sus héroes con un poder innominado, inalcanzable y abstracto, los cineastas contemporáneos (entre ellos MM) apuestan por la concreción, por ponerles rostro a todos y cada uno de los protagonistas, aun a riesgo de caer en el simplismo más risible. En el caso de MV, ¿era necesario poner en escena a un personaje tan indefinido como Montoya? (por cierto, interpretado por un paisano como Luis Tosar, en su primera aparición en el cine de Hollywood, un personaje que en sus huida final tanto nos ha hecho recordar al que había interpretado otro paisano, Fernando Rey, en aquella French Connection).

Vice. En cualquier caso, MV es una película de personajes. En algún lugar he leído que su guión está inspirado en el que sirviera de base para el episodio piloto de la serie original, en la cual MM había ejercido como productor ejecutivo. Si así fuese, MV sería algo así como el inicio de una nueva franquicia: una presentación de escenarios y personajes que serán desarrollados (o simplemente, vueltos a poner en escena) en posteriores aventuras. Una película de personajes en la que importan más sus relaciones afectivas y familiares que las escenas de acción o en las que estas están planteadas como una forma de resolución de conflictos sentimentales. El confidente de la secuencia inicial se suicida al confirmar que su familia ha sido víctima de la venganza de los narcotraficantes, Tubbs se enfrenta a una situación límite que hace peligrar la operación cuando su esposa es secuestrada, el conflicto dramático central lo protagoniza Sonny Crockett (aunque un inexpresivo Colin Farrell nos haga dudar de la veracidad de sus sentimientos) con su relación con la mujer de "negocios" que interpreta Gong Li, el único personaje merecedor de un pasado, la historia de sus orígenes chino-cubanos (se admiten comentarios sobre el particular), quizá una mera justificación de su extraño casting, delicadeza que no se ha tenido con Tosar (¿qué tal un narco colombiano con orígenes gallegos?). La imposibilidad de una relación amorosa queda expresada es ese "Who are you?" que ella le lanza en pleno tiroteo como si de un disparo más se tratase. Y simultáneamente libera a Crockett de cualquier lazo afectivo que pudiera perturbar futuras operaciones. Más allá de un par de torpes escenas de ducha, MM filma estas secuencias y en particular este romance volcándose en cada plano, visual y musicalmente. Durante buena parte de la proyección tuve muy presente (Gong Li mediante) el cine de Wong Kar-wai. MV bien podría ser el tipo de película que WKW podría hacer en y para Hollywood, si algún día se diese tal circunstancia: una película de momentos intensos, unas veces una secuencia, otras un mero plano, en los que queda bien marcada la huella de su autor, ya que el conjunto tendrá que sujetarse a otros cánones más impersonales. Quizá alguien que hasta ahora no ha entendido a MM y que busca cómo aceptarlo, precise de coartadas de este tipo para iniciarse en una nueva religión. [A]

Cine despertador

por Gustavo Noriega



nrique Piñeyro parece el Dr. Bennell, personaje que interpretaba Kevin McCarthy en Invasion of the Body Snatchers, de Don Siegel, cuando en la última escena trata de detener a los automovilistas en la carretera para avisarles que el mundo está siendo copado por los extraterrestres. Con la camisa afuera, el pelo revuelto y los ojos desorbitados, el Dr. Bennell no hace más que repetir una advertencia que nadie puede comprender o ni siquiera escuchar. Él sabe algo que los demás no saben y trata de hacerse entender contra viento y marea. Apenas menos solo que ese personaje, Piñeyro ha elegido otro camino para contar lo que él conoce y los demás ignoran: el del cine. En este sentido, Whisky Romeo Zulu y Fuerza Aérea Sociedad Anónima forman un paquete de películas sin antecedentes en el cine nacional y, probablemente, en el mundo. Se trata en ambos casos del estado de la seguridad en la navegación aérea en Argentina: un tema que tiene aristas técnicas pero sobre todo políticas. Las credenciales de Piñeyro respecto de ese saber están más allá de toda duda: el hombre anticipó con científica precisión la inevitabilidad de un accidente en la empresa LAPA antes de que el famoso desastre de 1999 tuviera lugar.

Como lo había hecho desde la reconstrucción ficcional en WRZ, en el documental tuvo que apelar a exponer una certeza sin fisuras. Fuerza Aérea Sociedad Anónima es una película que no duda. A la manera de los documentales políticos, su misión no es interrogarse sobre el mundo, detenerse ante su ambigüedad o plantearse preguntas sin respuestas. Sus propósitos son agitativos: llamar la atención, señalar a los culpables, generar una conciencia. Tiene razón, tiene argumentos y tiene la suficiente pericia cinematográfica como para mostrarlo visualmente. Ha formulado una denuncia con una precisión fuera de lo común y, al mismo tiempo, o quizás precisamente por ello, ha realizado dos películas apasionantes.

Fuerza Aérea está planteada como una clase magistral: Piñeyro lleva la voz cantante y, con intenciones eminentemente pedagógicas, despliega todos los recursos audiovisuales para hacerse entender. Maquetas, reconstrucciones, modelos de computadora, ampliaciones de documentos, material de archivo, cámaras ocultas, grabaciones de conversaciones: todo confluye en el discurso del realizador que nos ilustra

didácticamente la situación. A menudo sucede que un tema parece demasiado complejo para el entendimiento de cualquiera no iniciado en el mundo de los aviones, lentamente las cosas se aclaran y finalmente Piñeyro desata el nudo una vez más. Sobre el contenido no hace falta extenderse demasiado (la entrevista con el realizador, que acompaña esta crítica, es lo suficientemente explícita). Se trata de que las condiciones de seguridad en la aviación argentina están deterioradas por la corrupción. Por otro lado, la militarización del vuelo en nuestro país facilita el desmadre: el ciento por ciento está controlado por la Fuerza Aérea, con las consiguientes dosis de confianza y transparencia que transmiten nuestras Fuerzas Armadas.

Más que ahondar en el tema, quizá sea conveniente en estas páginas relacionar a Fuerza Aérea con la actualidad del cine argentino. Piñeyro ha realizado una película fuertemente política. Su conexión con la realidad es su punto más destacado. La película habla con claridad y pasión sobre problemas reales y concretos. Fuerza Aérea Sociedad Anónima es prolija y visualmente atractiva aunque su pretensión pedagógica y la contundencia de sus evidencias la aleja del gusto del cinéfilo para quien el didactismo es una mala palabra. Para colmo de horrores, Piñeyro es un director que ha utilizado al cine no como fin en sí mismo sino como una herramienta para transmitir su mensaje. Si bien su acercamiento al medio había sido sincero y previo a la idea de realizar estas dos películas (como productor y actor en Esperando al Mesías y Garage Olimpo, por ejemplo), los intentos de conectarlo con alguna rama de la arboleda cinéfila son estériles: lo suyo es un acto personal que no reconoce sus raíces en el cine mismo sino en su vocación agitadora. Como le explica Piñeyro en la película a un comodoro de aspecto batracio, hay una diferencia entre el indicador y la alarma: el primero señala una medición, el segundo anuncia, despierta, llama la atención. Desprovisto de inserción en la historia del cine argentino, el suvo es un cine despertador, cine vivo, cine que golpea la cabeza hasta que la letra con sangre entre. Cuando se compara la intensa y apasionada apuesta de Fuerza Aérea y WRZ con la escuálida y pretenciosa vacuidad de algunas de las películas argentinas comentadas en este número, no es difícil tomar partido de su lado. [A]



Fuerza Aérea Sociedad Anónima

Argentina, 2006, 80'

DIRECCIÓN

Enrique Piñeyro

GUIÓN Enrique Piñeyro FOTOGRAFÍA

Ramiro Civita y Marcelo Lavintman

MÚSICA

Eduardo Criscuolo

MONTAJE

Germán Cantore, Lorenzo Bombicci y Alejandro Brodersohn **SONIDO** Marcos de

Aguirre

PRODUCCIÓN

Verónica Cura.



Por estos días te citaron a declarar...

Cuando aparece el tráiler de *Fuerza Aérea S.A.* en los cines, me citan a declarar por un vuelo que se hizo durante la filmación de *Whisky Romeo Zulu*, un vuelo de hace tres años. La verdad es que son tan idiotas.

¿Es el vuelo en que vos aparecés en la cabina?

¿Quién sabe? Quizá sea un efecto digital...

Ya hubo repercusiones en el Ministerio de Defensa, estuviste con la ministra Garré.

Me llamó. Estuve con ella durante dos horas, por supuesto que me mostró la respuesta de la Fuerza Aérea, que es la típica negación psicótica. Vos los escuchás a ellos y está todo bien, "Son todos complots, contubernios, cosas raras para desbancar a esta pobre gente que está haciendo un trabajo fenomenal". Es la falta de sensibilidad que tenemos los pilotos para criticarlos. Son tan ridículos... Por eso hice Fuerza Aérea S.A., los resultados están a la vista. Con esta película se terminó la discusión. Con Whisky Romeo Zulu pasaba que había comodoros y brigadieres que decían: "Bueno, es un hecho verídico pero la fan-

tasía del autor...". Acá, contámela a la fantasía, los actores son ellos. Está lleno de comodoros y brigadieres y mayores.

La idea original era sacar el documental en una edición especial de Whisky Romeo Zulu en DVD.

Originalmente sí, porque la contra de la ficción es esa cosa que no podés explicar, no podés escribir, y todo debe acontecer dramáticamente. Yo, en una ficción, no puedo poner una escena donde se diga: "Pongamos los flaps, que es aquello que nos permite despegar con seguridad", porque a los diez minutos ya se fueron todos del cine. En el documental sí podés explicar. Pero claro, el documental pasa a ser un mal vehículo para transmitir la emoción. Acá la emoción real es "¿Yo me subo a un avión y acá abajo me están controlando así?". Eso sí que da una emoción real. Y la otra contra del documental es que tiene imágenes del hecho a posteriori, pero no tiene un solo fotograma del antes, que era lo que me interesaba contar con lo de LAPA, para terminar con esa mentira de error del piloto. El error del piloto es lo último que pasa. Vos como arquero te quedás solo frente a Messi, Tévez y Maxi Rodríguez, pero ¿qué hizo el resto del equipo, dónde estaban, qué hago yo solo frente a estos tres? El gol ya está hecho. Por ahí la atajo de milagro, por ahí de milagro se va afuera, pero venís mal. Y esto es igual. Lo que me interesó de esta película es que es como un predocumental, es la investigación de un próximo accidente. Cuando eso pase, vení y contame que fue error de piloto, como siempre hacen. Un corno, ahí tenés la investigación.

¿Cuándo empezaste a concebir esta película?

A partir de que con Whisky Romeo Zulu no pasó nada. El hecho de que no me hayan mandado ninguna carta documento quiere decir que tienen la conciencia sucia, porque no puede ser que yo ande diciendo estas barbaridades sobre ellos y nadie reaccione. Yo ya no sé qué más decirles. Tengo ganas de decirles que son gays, porque son tan homofóbicos... o sea, corruptos sí pero no gays. No son ni gays ni judíos, ahí sí reaccionarían. Yo ya no sé qué decirles, no salen del arco. Lo que me llama la atención es que no se provocó ningún cambio,

hoy la Fuerza Aérea sigue controlando. La cámara oculta es de abril de 2006, eso es lo que está pasando hoy. Si mañana nos vamos a Mar del Plata, estamos en manos de lo que se muestra en la película... Entonces no, pará, loco, ustedes y yo tenemos un problema. Lo que estoy diciendo con eso es que algo hay que hacer. Nosotros y los gobernantes. El poder legislativo también, tiene que dar un marco regulatorio que hoy está totalmente pelado. No está tipificada la conducta de presión industrial; una empresa te puede rajar porque vos respetaste la ley y no hay juez que te reinstale en tu puesto. Es un disparate, no se protege la denuncia. Hay países que tienen leyes que se llaman the whistle blower, que es "el que suena el silbato" y te protegen si vos hacés una denuncia sobre seguridad, te garantizan la inmovilidad del puesto y la continuidad laboral. Acá, al que avisa, lo percutan. En ese sentido, creo que Fuerza Aérea S.A. tiene que ayudar a provocar un cambio, y con la urgencia de caso. Pero hay que hacerlo bien, no hay que hacer una pavada tampoco.

¿Y por dónde pasa el cambio?

Es muy complejo. La faja dirigente de la aviación civil en Argentina no existe. Agarran un teniente que no fue piloto, no sabe lo que es una radio y lo ponen en una sala de radar. Si es inteligente, se pone a cebar mate y a decir: "Sigan haciendo las pavadas que están haciendo porque igual los radares no andan, tienen las plantillas desplazadas, están ganando 800 mangos... mantengan este caos y ya". Si tiene un coeficiente intelectual menor de 75 -lo que lamentablemente es muy frecuente-, va a empezar a dar nuevas directivas y nuevas órdenes. Y entonces esos no te pueden capacitar. ¿Quiénes te van a capacitar, los controladores que están abajo? Su salario es cercano al mínimo, vital y móvil. Los controladores son los que autorizan los aviones, los que te dicen: "Vení para acá, esperá un poco"... Los tipos ganan 800 mangos, no saben inglés, tienen un trabajo semiesclavo. No tienen la culpa ellos. Encima, les pagan en negro, lo que es un disparate. Y la Ministra me mostró eso en la respuesta que le dio la Fuerza Aérea, que dice: "Ese pago lo hicimos según resolución 998...", y aunque esté la resolución, están pagando en negro. Y no alcanza que la Ministra me escuche, esto tiene que terminar en un cambio.

Entonces todo es mucho más difícil de lo que ves en la película, no tenés capacitadores, no tenés instalaciones para capacitar...

Tenés que pedir ayuda afuera. ¡Somos un país en bolas! Canadá, Chile o Brasil, o la OACI [Organización de la Aviación Civil Internacional], que depende de la ONU...

Hay que decirles: "Muchachos, vengan a ayudarnos porque acá no tenemos quiénes nos capaciten". El mundo está lleno de argentinos desperdigados con vasta experiencia y maestrías y cosas, pero trabajan afuera porque acá no hay carrera, tenés que ser milico. Nigeria y Argentina son los dos únicos países en que todo lo controla la Fuerza Aérea. Hay otros países en que la Fuerza Aérea tiene partes que funcionan como entes autárquicos, pero el teniente que está ahí sigue hasta llegar a brigadier, se transforma en un profesional de la actividad. OK, van con uniforme y esas cosas que no nos gustan, pero son profesionales. Los de acá son unos pavasos marca cañón. Te toma examen un tipo que no sabe lo que es un avión; tenés que ponerte una máscara de oxígeno para no cagarte de risa de las cosas que está diciendo. Es un abogadito que piloteó un avioncito así chiquito.

Todo esto empieza a suceder a partir del gobierno de Onganía.

Termina de suceder ahí. Ya venía mal parido. Ahí se militariza el 101 por ciento de la aviación, ahí se afanan el Servicio Meteorológico Nacional, que era lo último que les quedaba por afanarse. La tradición es lejana. En comparación con Canadá, Europa, que son la frontera de seguridad, mientras Brasil y Chile subieron, nosotros no paramos de bajar. Y bajamos tanto que entre el 97 y el 99 se murió más gente que en los 27 años precedentes. No se puede seguir así. Lo único que se hizo fue privatizar los aeropuertos, mucho free shop, sala, ticketing... De las cosas importantes, nada.

Vos filmás un largometraje adentro de un aeropuerto y no se dan cuenta de nada. Te metés en el aeropuerto, en la torre, en la sala de radar... hacés lo que querés. Si yo fuera de Al-Qaeda, te pongo un caño en cada avión, en la sala de radar, en la torre, te bajo el Tango 01 cuando y donde quiero. Es un disparate total.

Lo de la casi colisión entre los dos aviones es impresionante.

¿Sabés la cantidad de casi colisiones que tiene que haber para que estés pelotudeando con una cámara y tengas una casi colisión?

¿Cómo conseguiste todo ese material de audio e imágenes? ¿Tan fácil es?

No, es muy difícil porque hay que vulnerar todos los mecanismos de encubrimiento que tienen ellos. Para eso sí que son buenos. Después de fallo del juez Literas, se dieron cuenta de que la impunidad no estaba garantizada. Pero, evidentemente, esta película está más cerca de ¿Dónde está el piloto? o de El show de Benny Hill—no me digan que la emergencia en la torre 6 no es un scketch de Benny Hill—y a la vez es



"Prefiero vulnerar el derecho a la intimidad de algunas personas que faltar a la responsabilidad que tengo con el bien común. Es mucho más grave lo que está pasando ahí adentro -y se va a seguir muriendo gente- y no quiero escribir por segunda vez que se va a morir gente. Por eso quiero hablar mucho más fuerte de lo que lo hice la otra vez. La otra vez escribí una carta, ahora hice una película. Es mi responsabilidad."

ESTRENOS ENTREVISTA CON **ENRIQUE PIÑEYRO**

una cruza entre La armada Brancaleone y Piratas del Caribe. El género cinematográfico que recorre es todo eso. Pero encontré muchas brechas, mucho material, mucha gente que está podrida y quiere ayudar... El problema de la Fuerza Aérea son los comodoros y brigadieres que transformaron eso en una cueva, un quiosco. Hay muchos jóvenes oficiales que vinieron a ver Whisky Romeo Zulu, que vinieron a las charlas, dieron su debate argumental. Yo quiero ver si el comandante en Regiones Aéreas brigadier Matiak puede hacer lo mismo. Y está el brigadier Siri, un caso especial. Le vamos a depositar la guita de actor protagónico en Actores. Me olvidé de ponerlo en los agradecimientos, soy un idiota... Nadie hizo más que él por la película. Hasta se parece a Benny Hill.

En tus dos películas se ve que tenés un espíritu de misión, que evidentemente venís arrastrando a lo largo de toda tu vida. En esta hacés uso de cámaras ocultas. ¿El fin justifica los medios? ¿Está bien filmar a alguien sin su consentimiento? ¿Te hiciste esa pregunta?

Sí, me la hice; y me respondí con total tranquilidad de conciencia, incluso en su aspecto legal. Prefiero vulnerar el derecho a la intimidad de algunas personas que faltar a la responsabilidad que tengo con el bien común. Es mucho más grave lo que está pasando ahí adentro -y se va a seguir muriendo gente- y no quiero escribir por segunda vez que se va a morir gente. Por eso quiero hablar mucho más fuerte de lo que lo hice la otra vez. La otra vez escribí una carta, ahora hice una película. Es mi responsabilidad. Yo vi morirse mucha gente por estas causas, y voy a hacer lo que esté a mi alcance, cámara oculta o lo que fuere, para advertir y prevenir. Además, si no se trabaja para mantener viva la memoria, la posibilidad de cambio desaparece.

¿Tomaste a algún documentalista como referencia?

No. Una vez en el Lincoln Center, después de una proyección de *Whisky Romeo Zulu*, una señora me dijo: "Usted es como el Demi Moore argentino", y yo le contesté: "Señora, no se lo permito, mis pechos son absolutamente naturales", pero es todo lo cerca que llegué a estar de un documentalista.

Volviendo al tema de las cámaras ocultas, la diferencia con otras es que acá los filmados son victimarios, no víctimas.

Excepto en el caso del que dice: "No, yo de esto no entiendo nada". ¡Es un cómic! Seguro que si ahora la justicia quiere hacer algo, van a hacer desaparecer la enorme cantidad de materiales que hay. Pero con esta película, it's too late. Ya está, acá está todo. Por ejemplo, la OACI nos había mandado a la B, nos calificaron como país inseguro por no respetar la norma, pero cuando fue la cumbre de Mar del Plata, tuvieron que subirnos de categoría porque venía Bush, y el Air Force 1 no puede volar en espacios que ellos descategorizan. Pero fijate lo que pasa, se cruza el avión de la comitiva de Bush con un Varig en libre ascenso, e hicieron desaparecer todas las cintas. Si vos mirás todos los vuelos de Varig de ese período de tiempo, uno te va a faltar: el que se cruzó en Argentina con

La foto de la gráfica de la película parece fotomontaje, es increíble.

Es la piedra móvil de Tandil aeronáutica. Es un Fokker F-28 volado por oficiales de la Fuerza Aérea en la huelga de pilotos del 86. Ese es el resultado cuando la Fuerza Aérea se mete en las actividades civiles.

¿Cómo te planteaste la distribución de la película?

Salimos con 15 copias, una cifra alta para

un documental. No hubo mucho planteo. El objetivo es que la gente la vea, para que tenga impacto, para que tenga efecto político. Si no tiene efecto político, las cosas no van a cambiar más. Es un cine con propósito. Vamos a ir a las proyecciones a armar charlas como con la anterior, salvo que la cosa se ponga pesada, no quiero ser un blanco fijo.

Más allá de la denuncia, el poder cinematográfico de Whisky Romeo Zulu era notable. Esta película es documental, pero por la misma causa. El interrogante es con la próxima. ¿Siempre vas a estar ligado a este tema?

Yo, básicamente, soy un piloto con conocimiento de cine, nada más. Ahora estoy editando Bye Bye Life, un docu ficción, la historia de lo que pasó en la última semana de vida de Gabriela Lifschitz, la fotógrafa que se hizo fotos desnuda con una mastectomía, una mujer muy linda. Yo estaba escribiendo con ella, ya en el hospital. Enseguida le dijeron que le quedaban pocos días de vida. Ella tenía escritas cuatro escenas: la noche previa a la mastectomía, la primera relación sexual después de la operación, el regreso a la casa, la sesión de fotos. En 48 horas armamos todo, filmamos a dos cámaras, una con los actores y otra con el set, era una película para la que no teníamos tiempo, era una no-película, teníamos que contar eso: no vamos a hacer una película y te voy a contar por qué. Filmamos sábado y domingo, el lunes hicimos la cena de fin de rodaje, que la filmamos también, el miércoles a la mañana entró en coma y el viernes falleció.

Yo quiero escribir comedia, no sé por qué termino siempre enrollado entre garages olimpos y whiskys romeos zulúes... quiero hacer una película en la que nadie se muera. Aunque Fuerza Aérea S.A. empieza como tragedia y termina siendo una comedia. [A]



El cine fuera de la tierra

por Agustín Campero

l territorio delimitado por el Nuevo Cine Argentino (NCA) se va volviendo cada vez más seguro, pero no en el mejor de los sentidos. Eso es así porque la búsqueda de certidumbre se ve alimentada por la estandarización, la seguridad del abandono del riesgo o de la apuesta valiente. Muchas películas echan mano a la preeminencia del tema por sobre la consistencia de las formas, en el peor de los casos a través del renacimiento de los lugares comunes en cuanto a cómo contar historias, rasgo alguna vez pisoteado por los jóvenes directores que amenazaron con cambiar para siempre la manera de concebir el cine argentino. Pero a veces también el regodeo de la construcción autoral descansa únicamente sobre el firulete de un plano secuencia hábil pero inconsistente, o de un plano que procura explicarlo todo.

Algunas causas posibles tienen que ver con que las segundas y terceras obras pueden ser pensadas para la consolidación de una carrera y lo que importa es eso, casi como conservar un trabajo. También porque cambiaron algunas reglas de financiamiento, porque las regulaciones convocan a una rápida respuesta del público para conservar cartel, o porque directamente no se cree importante sostener un discurso cinematográfico. Por otra parte, las reglas del juego van cerrando las puertas de un nuevo vendaval de óperas primas.

Frente a la actualidad del NCA, la directora Verónica Chen afirma estar desconcertada. Pero su reacción ante este desconcierto fue construir una apuesta valiente, una película arriesgada y con convicciones cinematográficas, incluso muchas veces equidistante entre la convicción y la concesión. Es que *Agua* parece tensionada por varias puntas, y de ellas tiran varios tópicos entre los que se está debatiendo el cine argentino de la nueva generación, lo que hace que uno de los rasgos más interesantes de la película sea su transparencia.

Esta vez no es un deambular nocturno por Buenos Aires, ni una producción chiquita, ni con actores debutantes en tránsito por los márgenes. Desde el vamos, *Agua* se plantea como una producción ambiciosa en cuanto a sus estándares formales y a su cualidad técnica. Chen sale airosa en este nuevo esque-

ma de producción, en este salto hacia adelante en su devenir, y lo hace gracias a sus convicciones. Lo mejor del film parece ser no sólo producto del virtuosismo, sino también de su intransigencia a la hora de no aceptar limitaciones: la narración visual y sonora. Las imágenes y los ruidos. La provocación del mundo sensorial a partir del matemático cálculo de una conocedora de su oficio y de la intuición propia de una alquimista sensible. Imposible hacer esta película sin estos estándares, imposible sin esa producción v sin la todavía inalcanzable perfección para la luz, los escenarios naturales y la gama colora propia del formato en 35mm. Y donde el film hace agua es ahí donde parecería debe aceptar las convenciones propias de un producto industrial estandarizado, quizás una demanda casi condicionante para llegar con la producción: algunas sobreexplicaciones para hacer más asible la historia, aquellos escasos momentos en que la oralidad se impone por sobre la potencia del mundo sensible. Lo extraño es que de la tensión de estas dos puntas surge la mencionada transparencia de la realización de la obra, los universos entre los que se debate la vibración de una autora.

Como en Vagón fumador, nuevamente personas solitarias y en tránsito, otra vez cierto voyeurismo. Pero en esta oportunidad la seducción sensorial es tan contundente que el tema parece ser la excusa para lograrla. Dos nadadores, uno que vuelve de un pasado oscuro para recuperar algo de su vida, el otro que va debatiéndose en su futuro. El encuentro de ambos (más bien fricciones, al decir de la directora) y el aislamiento respecto a sus afectos. Las rayas de la ruta y de la pileta, el avance en los entrenamientos y la competencia.

Las imágenes en el agua –en el río y la pileta– se encuentran entre los planos de belleza más contundentes y consistentes del cine argentino, que en juego dialéctico con el sonido sintetizan la real construcción de trama y tensión, un manifiesto frente a la convención del argumento. La directora afirma que para ella primero fue la historia y luego los recursos cinematográficos que la sostienen. Esto también es parte de la transparencia, de la vibración de una artista. En esta película la fuerza del cine se abre paso y se impone de manera apasionada. [A]

Agua

Argentina/Francia, 2006, 89'

DIRECCIÓN

Verónica Chen **guión** Verónica Chen, Pablo Lago

PRODUCCIÓN

Verónica Chen, Denis Freyd

FOTOGRAFÍA

Sabine Lancelin, Matías Mesa

EDICIÓN Jacopo Quadri, Cesar D'Angiolillo

INTÉRPRETES

Rafael Ferro, Nicolás Mateo, Gloria Carrá, Eleonora Balcarce, Pablo Testa, Jimena Anganuzzi, Diego Alonso.

Islas flotantes

Tras el Festival de Locarno, donde compitió y ganó dos premios, Verónica Chen estrena **Agua** y se afirma como parte del elenco estable del Nuevo Cine Argentino. Y nosotros nos sumergimos en su soledad.

Por Agustín Campero y Diego Trerotola

e tu primera película -Vagón fumador- a Agua hubo cambios importantes. Vagón... la hiciste de una manera radicalmente independiente, saliendo a filmar los fines de semana, mientras que con Agua tenías un subsidio y ya estabas instalada como directora. Ese cambio no es sólo tuyo sino de muchos directores del Nuevo Cine Argentino (NCA). ¿Hay otro esquema de producción porque hay otras búsquedas? Sí. Hubo un cambio en el país, cambios legislativos, cambios en la forma de producir y un cambio natural porque uno es menos ingenuo, ya hiciste las cosas por primera vez. En general, hay un cambio artístico, hay otras búsquedas. La ventaja que tenía filmar Vagón... de esa manera era que uno no rendía cuentas. Entonces, filmabas como podías pero también como querías. Uno podía filmar, parar, editar, filmar, parar, editar. Eso, en un sistema más industrial u ordenado, es imposible. En Agua me tomé un año de posproducción, que implica otro esfuerzo. Antes, el esfuerzo era conseguir los fondos, ahora es mantener la línea artística en un esquema más ordenado, como ponerse un uniforme e igual querer seguir manteniendo una forma en la que uno se siente cómodo para moverse. A mí no me pasó tanto con el rodaje. De hecho, no quise editar mientras filmaba, quería tener todo junto y después sentarme a verlo. Preferí tomarme mucho tiempo para trabajar. Llegué a mezclar dos veces el sonido, hice una mezcla con el negativo de sonido y después pasó el tiempo, me fui a dosificar al laboratorio, volví a ver la película y me pareció que había cosas que cambiar del sonido: cambié tres de los cinco actos. Para hacer eso hay que convencer a un montón de gente de que no es una locura, que no es un capricho, que realmente está bien. Tuve la suerte de tener gente que apoyaba mucho lo que era la artística, que decía: "Bueno, si la película queda mejor y podemos, tratemos de hacerlo". Esto fue un salto demasiado grande. A veces tengo ganas de volver a un esquema más libre. No sé si uno puede, no sé si se puede hacer una marcha atrás.

Algo interesante de lo que estás diciendo guarda relación con tu carrera. Vos comenzaste en cine desde el montaje y siempre involucrás la edición como algo decisivo. Además, tiene que ver con tus películas: ambas están planteadas menos desde una linealidad narrativa que desde fragmentos que se van encajando de una manera bastante particular.

Sí, esto es así a pesar de que me puede gustar el cine de Tarkovski. No tiene que ver necesariamente con el gusto particular, tiene que ver tal vez con cómo se acercó uno al cine, desde qué lugar. Hoy los directores montan sus películas mucho más que antes. Es más fácil hacer borradores; una persona con una computadora y un programa lo puede hacer. Lo que sí me pasa es que tengo una visión naturalmente fragmentada de una película. Cuando estoy escribiendo, no pienso en una continuidad sino en una discontinuidad, en los quiebres, en una narración que incorpora la edición. A veces me gustaría que no fuera así, me gustaría ver desde el teatro y estar concentrada en el trabajo con la actuación. Pero bueno, tiene que ver con la forma en que uno se acerca al cine.

Alguna vez relacionaste tus comienzos en el cine con el agua porque vos hacías natación. Sin embargo, no llegaste inmediatamente a esta película, decías que el proceso previo te había llevado mucho tiempo.

Por un lado, había terminado Vagón..., la película iba a Venecia y me habían pedido una nota sobre cómo era filmar, sobre la experiencia, y yo estaba muy cansada, no sabía qué escribir. Y entonces me vino una imagen de cuando yo era chica. Hasta los 15 años yo nadaba, competía para un club. Y tenía esta imagen de los entrenamientos, que eran muy solitarios y de muchas horas, muchos días a la semana. Y lo que uno ve, en lo que uno queda clavado siempre es una raya, la raya del fondo, uno va y viene. Después ya ve interioridades, subjetividades, pero como imagen física congelada queda eso. Y lo asociaba con el cansancio. con la idea de ir y venir con esta idea fija sobre una imagen. Y a partir de ahí surgió

la imagen de un nadador para la próxima película. Pero paralelamente había escrito un cuento. Cuando empiezo a pensar en una película, tengo una imagen y en general el tratamiento no es cinematográfico, es literario. Era un cuento sobre un personaje que había tenido un pasado oscuro y volvía a recuperar sus afectos, a reintegrarse. Pero no era un nadador. Y como volvía y era un viaje largo en auto, ahí aparece la otra imagen, que era como un doble de la primera: la raya de la ruta. A mí me gusta manejar en la ruta, manejar distancias largas. Y tengo esta imagen nocturna de la raya en la ruta. Y bueno, ahí se mezclan los dos personajes, y así surgió un poco la historia. El personaje podría tener un pasado oscuro, podría haber sido un nadador: se mezcló un

Esa soledad que describís, del que maneja o nada, está muy presente en tus películas. De hecho, hay más un roce que una relación entre los personajes, es como si los encuentros fueran accidentes, hechos no buscados. Son solitarios extremos que apenas rozan a otras personas, sin poder realmente relacionarse.

Parto del aislamiento. Me interesan los personajes a los que les cuesta integrarse, por ahí este es el punto. Incluso uno de los personajes de *Agua* superficialmente lo tiene todo, una familia... Pero su relación íntima no es con sus afectos, tiene otra pasión, como si tuviese otro elemento. Son personajes que no se integran a lo que yo llamo "el mundo de la tierra". Están aislados. Esto era perfecto para mostrar que eran transparentes, y uno los ve, son vistos, se exponen, pero no terminan de integrarse, es como si no hubiera contacto real. Por ahí es el tipo de personajes que me intrigan, a los que me siento más cercana.

Venís haciendo hincapié en la historia, en la idea. Sin embargo, la película tiene una narrativa visual muy potente, algo no tan usual en el NCA. Incluso, puede verse una cierta tensión entre la necesidad de la historia y las imágenes.

No sé si hay una tensión ahí. En realidad, soy bastante obsesiva, cuido mucho el detalle. Al inicio de la película no tengo muy en claro el tratamiento visual exacto; tengo claro lo que no quiero. Y quiero alcanzar un nivel que a mí me guste, sin caer en una cosa estilizada. Tal vez mi demanda es alta. Incluso mis referencias antes de empezar no tienen nada que ver con la película, mis referencias íntimas y estéticas, de luz, de cámara, de movimiento. En general lo que pido con el equipo y con los colaboradores es tener libertad, es lo único que me importa. Pero también quiero que el resultado sea destacado. Entonces ahí hay a veces un poco de tensión. Pero es una cuestión de ir encontrando el lenguaje para transmitir lo que uno necesita, y explicar por qué uno necesita libertad. Por ejemplo, yo trabajaba con un equipo de cámara muy pesado, quería lentes muy largos, porque me gusta estar lejos de los actores, desaparecer. Es difícil moverse con eso. Pero yo me quería mover, y entonces había que inventar dispositivos que permitieran que uno pudiera circular, que los espacios fueran grandes, que los actores no se sintieran molestos. Esas cosas se van puliendo con varias películas.

Justamente, por esa forma de mirar es que en ambas películas hay una manera muy concreta de establecer la mirada. Esta es una película sobre mirar gente nadando. Hay pocas películas argentinas que parten de una idea netamente visual. Hay más una idea de delimitar visualmente el mundo que de contar algo.

Por ahí tiene que ver con el cine que me gusta. Tuve hace poco una felicidad, porque descubrí un cineasta que no conocía, Jean-Daniel Pollet, un francés que hacía documentales de creación. El último fue un encargo que le dejó a otro antes de morir, con un guión muy detallado. Son fotos, son todas imágenes. Como estaba enfermo, se movía poco. Son todas imágenes dentro de una casa, detalles y detalles de lo mismo,

que pueden ser naranjas, naranjas, naranjas... Pero, al mismo tiempo, no es experimental. Y está contando un mundo. Tal vez tenga que ver con cosas que me interesa contar con imágenes. Uno con cada película hace una búsqueda. Trata de crecer, de incorporar, y tiene otras curiosidades. Y en algún punto sale una tendencia, un gusto personal. Yo estaba preparando Agua y me parecía totalmente diferente a Vagón fumador, y si hoy las pudiera ver con distancia, encontraría muchos puntos en común. Ahora estoy preparando una película que es todo interior, casa. Se llama Tefú, el nombre de un boxer que tenía. Uno busca un desafío con cada película, y una de mis limitaciones es que no me gusta filmar adentro de casas, y sobre todo no me gusta filmar familias; entonces, esto es una familia, en el interior de una casa (risas).

Vos viajaste a varios festivales. ¿Qué piensan en el exterior del NCA? ¿Cómo lo ves vos?

Estoy un poco confundida. Parecería que la gente más especializada en el NCA está como cansada, noto un cierto desgano, piensan que hay muy poco nuevo interesante. Hay una camada anterior, que me incluye, que ya nos conocen bastante y entonces están esperando la aparición de una nueva camada. Lo que también veo es que se abrieron otras puertas; en Estados Unidos empiezan a descubrir recién ahora el NCA. Me llegan mails por Vagón... No sé para dónde va a ir la expectativa hacia nosotros. Existen las modas, se siguen haciendo muchas películas, pero el foco pasó a Europa del Este, supongamos. Y eso es independiente de lo que uno haga. Personalmente también estoy confundida. Veo mucho cine argentino, y por ahí antes encontraba más felicidad. Ahora tengo que ver más material para encontrar ese mismo placer en algo.

¿Y esa felicidad dónde la encontraste?

Encontré algunas sorpresas. Una de las cosas

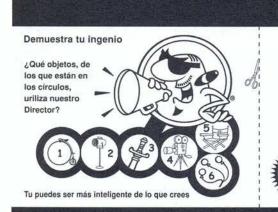
que más me gustaron es un documental de Fernández Mouján, Espejo para cuando me pruebe el smoking. En el documental a mí me gusta la no intervención, esta cosa de voyeur.

¿Y hacia adentro, qué pasa con el NCA?

Estamos más perdidos, más desperdigados. Con este Festival de Locarno fue un revival de ese workshop que habíamos hecho en 2003; éramos 22 argentinos en Locarno, era un verano impresionante, hizo mucho calor, nos juntábamos en piletas y charlábamos mucho. En ese momento, Rodrigo Moreno estaba preparando El custodio... Estábamos muy verdes... Estaban Rodrigo, Lisandro Alonso, Albertina Carri, Diego Lerman, también Rejtman presentaba Los guantes mágicos, también estaban los productores. Y éramos muchos. Es un poco nostálgico, pero era un poco más lindo. Había una cosa más gregaria, nos consultábamos, íbamos a ver las películas del otro. Hoy estamos desperdigados, quizá porque estamos más grandes. No sé definir si es natural o no. Por una cuestión de nostalgia, y porque creo que no es inteligente, me gustaría que volviéramos a intercambiar, no producción, pero sí dudas artísticas. Y no es inteligente porque uno siempre tiene un montón de dudas. Y cuando hablas con el otro, estas dudas se despejan, la ansiedad baja, se encuentran soluciones, aparecen nuevos desafíos. No es bueno estar solo.

¿Pertenecés a alguna de las organizaciones?

No sé si pertenezco pero tengo afinidad con el PCI (Proyecto Cine Independiente). Voy y vengo... pero lo que pasa es que somos muy hippies. No nos reunimos... Lo real es que estamos trabajando, haciendo cosas. Pero sería más inteligente reunirnos. Por ejemplo, de acá a fin de año se van a estrenar 30 películas argentinas. La mayoría se va a estrenar con el mismo sistema; el 50%, con el mismo distribuidor. Es ridículo que no hablemos de esto. [A]





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

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



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



Las horas muertas

por Eduardo Rojas

"Aquí vengo todos los días, limpio la tumba, me paso las horas muertas."

Diálogo de Agustina en Volver.

ebobinar. Retroceder siempre sin rendirse jamás. Privilegio de la cinta del video que puede ir hacia delante o hacia atrás sin pérdida en la carrera mortal del tiempo.

Rewind. Almodóvar, como la cinta de video pero en celuloide, se apropia de ese privilegio, elige el retroceso para volver e instalarse en el sitio del presente perpetuo, utopía que sólo el cine permite.

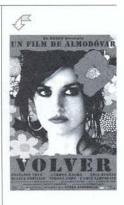
Almodóvar vuelve, retrocede, no en el tiempo sino en su memoria ancestral, y de ella brota un travelling (sí, los travellings también pueden brotar de la memoria) que nos pasea por un paisaje cubierto de lápidas, viento y alegres cantos femeninos. Las mujeres del pueblo sacan lustre a los mármoles del cementerio. El viento y el alborozo del coro de hembras contradicen la dirección de la cámara que, mórbida, acaricia las tumbas. Esta alteración de la simetría, de la lógica

inconsciente del espectador, es un primer conflicto y, al mismo tiempo, el resumen de todo volver.

Piedra lustrosa tallada por el viento, nombres y fechas grabados en la piedra. Manos femeninas que la rozan. Nuestra memoria vuelve hacia Buñuel recostando a Tristana sobre la tumba de un santo, estatua tallada en piedra en la catedral de Toledo. Buñuel, viejo misógino, y Almodóvar, maduro hijo amante de todas las madres, se unen en la fascinación por el secreto de las mujeres.

Volver y revolver es parte de este secreto, rebuscar entre trastos viejos, sacudir el polvo y poner el orden de la armonía. Tareas femeninas, devenidas de antiguos mandatos. Lo contrario: revolver para alterar, el derroche y el desparramo, imponer el orden de la fuerza son, desde esta mirada, privilegios dudosos del mandato masculino.

Entre ambos extremos oscila la obra de Almodóvar, con largas estancias en el territorio intermedio de lo que no es masculino ni femenino, de lo que elige ir y venir entre las fronteras de la sexualidad para contra-



decir cualquier mandato de la especie.

La mala educación era un compendio de masculinidad. Varones homosexuales, encerrados en la trampa de la fuerza bruta y el amor trágico, ellos buscaban en vano alcanzar un ideal de belleza angélica, un imposible que les consumía la vida.

Volver es su reverso. Patria femenina a la que retorna Almodóvar a aposentarse, distinto entre ellas, deslumbrado por sus resplandores, por su capacidad de afirmarse en el suelo, de solidarizarse y cuidar de todo aquello que sirve para alejar lo estéril y florecer la piedra. No hay lugar para lo masculino en este universo, Apenas la andrógina presencia de Agustina tiene un equívoco eco de varón solidario.

Desde aquel deslumbrante travelling del inicio, todo es femenino en Volver. Raimunda y Sole vuelven a visitar la tumba de sus padres, muertos en un incendio de los que asolan la llanura manchega; las acompaña la adolescente Paula, hija de Raimunda. Las tres recorren las calles de un pueblo desierto de hombres, se encuentran con la anciana tía Paula (eterna Chus Lampreave), con la amiga Agustina, Sole añora a su madre Irene. Agustina, a su vez, añora a su madre, desaparecida el mismo día de la muerte de aquellos y pasa "sus horas muertas" cuidando su propia tumba, la que ha reservado para un incierto segmento de tiempo, que no discierne pasado, presente y futuro. De vuelta en la ciudad, la imagen masculina se resume en Paco, el parasitario esposo de Raimunda, alcohólico y onanista, abusador frustrado, padre supuesto. Un pobre tipo sin destino en esta historia. Hay otros hombres, pero son fugaces y no tienen lugar en la vida de Raimunda: el dueño del restaurante, el asistente de producción de la película que se rueda en las cercanías. El resto de la calle vallecana desborda de mujeres: amas de casa, prostitutas, trabajadoras, todas compinches y en armonía. La presencia masculina siempre es disruptiva: cuando Sole huye por primera vez del fantasma de su madre, se choca con un grupo de hombres que en la sala contigua velan a la tía Paula, ocupando por única vez todo el plano. El choque es brutal, las miradas sorprendidas de ellos se enfrentan en el contraplano con la aterrorizada de Sole, que prefiere volver a la incertidumbre del fantasma aguardando en los cuartos, a enfrentarse a esa multitud de machos apretujados en el encuadre.

Huir y proteger. Paula sufre el acoso de su padre repitiendo, en la espiral del melodrama, la historia de su madre. Paula mata. Raimunda asume la muerte, pero al mismo tiempo es capaz de dar a Paco un entierro digno, llevándolo a su lugar favorito, en el río, junto al árbol en que talla sus iniciales y las fechas de su vida de macho inútil. Dignidad para los muertos que no la conocieron en vida.

Huir de los hombres no es sólo una consecuencia de los abusos de estos. Un magnetismo interno atrae a Raimunda y su cortejo, como un mandato. Mito dionisíaco invertido, el imán que las une no es el sexo, Raimunda (Penélope Cruz en la cumbre de su hipnótica belleza) "está hecha para el amor desde los pies a la cabeza", como decía la Dietrich, pero es indiferente a cualquier insinuación amorosa (la del dueño del restaurante, la del asistente de producción, pero también la de su amiga la prostituta obesa). Una pena, esta vez Almodóvar no eligió el sexo como vía regia de su búsqueda en el dédalo de su memoria, dirección que ha tomado desde, al menos, Todo sobre mi madre. La trac-



Volver España, 2006, 110' DIRECCIÓN Y GUIÓN Pedro Almodóvar

PRODUCCIÓN Antonio Almodóvar,

Esther García **MÚSICA** Alberto Iglesias FOTOGRAFÍA

José Luis Alcaine MONTAJE José Salcedo

INTÉRPRETES

Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Blanca Portillo, Yohana Cobo. Chus Lampreave.

ción es otra: el resultado de un pacto implícito de supervivencia que se impone sobre tiempos, modas y engaños.

Si algo confunde a estas mujeres sólidas es el espejismo y el engaño. Sole se engaña, el fantasma de Irene no es tal. Raimunda se engaña, su madre no ha sido feliz muriendo junto a su padre. Agustina se engaña, su madre no ha desaparecido. La niña Paula se engaña, su padre no es quien ella cree. Irene eligió engañarse, incapaz de hacer frente a la trama de abusos que prohijaba su casa. Si todo es engaño, ¿qué es lo verdadero? Lo real no existe, es un territorio difuso donde no hay fronteras, los vivos y los muertos se entrecruzan, van y vuelven sin pagar peaje a la racionalidad. Raimunda, de vuelta en la ciudad, dice que todo lo que se cuenta en el pueblo sobre el fantasma de su madre "son supercherías". Certeza urbana, autoengaño que se disuelve en la aldea. Lo real es aquello que conoce la tía Paula que dialoga con los muertos, realidad de los ancianos cuando su fin se acerca. El mundo moderno de telebasura y frivolidades, de abusadores catódicos que medran con historias de violencia familiar y desapariciones, en el que deben vivir Raimunda y Sole; el que ha alimentado parte de la filmografía de Almodóvar, aquella en la que un humor ingenioso y efectista amenazaba con lavar los conflictos sumergidos en el fondo, es una apariencia vacua. ¿Está más viva acaso la imbécil presentadora de televisión que Irene cuando yace supuestamente bajo la tumba, o cuando se manifiesta ante Sole, o se transforma en la empleada rusa de la peluquería? ¿Es más real su fantasma recorriendo la antigua casona familiar que la que se esconde de Raimunda en el departamento de Sole?

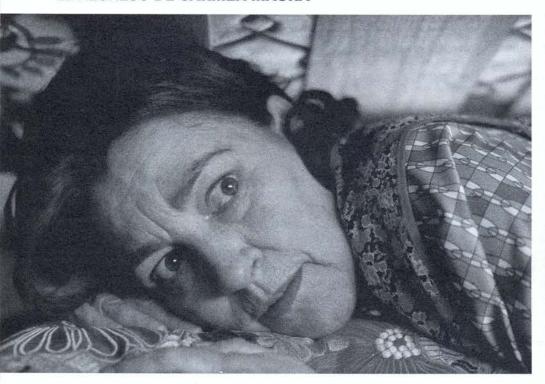
Como los eslabones de una cadena que se enlazan entre sí, la trama de Volver cuestiona la propia creación pasada de su autor y se enrosca en el melodrama. El tono de comedia ligera es la crítica a su propia obra y, al mismo tiempo, el milagroso sostén narrativo de una saga femenina capaz de disolver el tiempo, los límites entre la vida y la muerte, las apariencias de lo real y lo fantasmagórico, saga en donde resuenan los ecos, en grueso redoblar castizo, del delicado hilo que enhebrara Henry James en la Inglaterra victoriana. El policial y el drama familiar se unen a esta trama en un precioso equilibrio sostenido en la convicción de que lo único posible es volver. Más allá de las frivolidades, más allá del amor y el sexo, hay un territorio difuso en el que la vida y la muerte se aúnan, patria secreta parida entre murmullos de mujeres que custodian el pasado y conciben el futuro, o a la inversa; si al fin y al cabo la vida, la muerte y hasta el tiempo saltan de sus vientres. Misión secreta transmitida en voz

baja, en letanía de rezos, o entre llantos y coros de aldeanas. Mujeres a pleno, bellísimas como la Magnani o la Loren, que se resumen en el cuerpo jugoso de Penélope. Sabias mujeres otoñales, como Irene esfumándose para siempre en la casa de Agustina, asumiendo su destino de fantasma protector, en uno de los más bellos finales que hemos visto en mucho tiempo.

¿Quién cuidará de nosotros cuando estemos muertos? ¿Quién lustrará nuestras lápidas? ¿Quién recogerá en el cuenco de sus cuerpos la semilla de nuestros hijos? Fantasmas de lo eterno, Raimunda, Carmen, ambas Paulas, Agustina, Irene, se

hacen materiales para darnos la respuesta. [A]

ESTRENOS EL REGRESO DE CARMEN MAURA



visado desde el título, Pedro Almodóvar volvió a un esquema conocido y abusado: un regreso a la película de mujeres al borde, al voyeurismo seducido por reconocer las leves inflexiones que distinguen a esas féminas viviendo entre tinieblas. Y si las cosas salieron bien esta vez, es porque Almodóvar encontró la mejor forma de retorno al pasado que añora sin perder el ímpetu que lo destacó en la movida madrileña; por eso, fue justo al germen, a la fuerza que lo guió por ese laberinto de pasiones: Carmen Maura. Vale aclararlo, tras 18 años de separación, muchos olvidaron o desconocen el lugar destacado que tenía Maura en el cine de Almodóvar. Con seis largometrajes en ocho años, director y actriz habían definido el tipo de comedia extrema, barroca y camp que fue de Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980) a Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988); Maura fue mucho (o casi todo) en ese ciclo inicial del cine de Almodóvar. Álex de la Iglesia, que fue producido por PA en su primer largometraje, apuntó algo esencial para entender la relación entre la estrella y el cineasta: "Descubrí después de haber trabajado con Carmen que mucho de lo que me gusta de Pedro, que yo pensaba que era de Pedro, no es de Pedro, es de Carmen. Las mejores películas de Pedro son las que está Carmen. Y de pronto descubres estando con Carmen que incluso gestos y maneras de hablar son de Carmen y no de Pedro. Creo que cuando de pronto Pedro se da cuenta de lo importante que es Carmen en su carrera intenta rechazarla. Es algo que ocurre mucho a los artistas cuando son grandes. Son tan grandes que

El fantasma frente al espejo

por Diego Trerotola

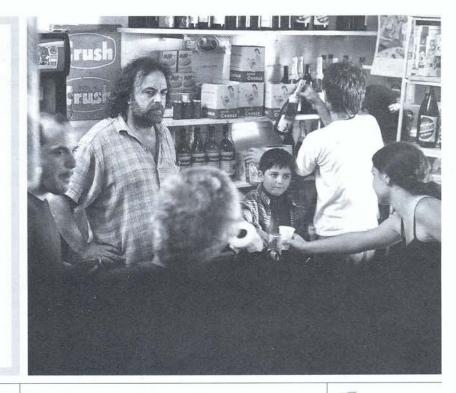
no permiten que haya nada que limite su espacio vital".

Claramente, esta idea de canibalización, de fagocitar al otro, no es baladí sino muy importante para las narraciones y los personajes almodovarianos (la remake desviada es la forma arquetípica de la escritura de PA). Esta situación básica del cine de Almodóvar nos lleva sin escalas a La malvada (All about Eve, 1950), en la que la aspirante Anne Baxter fagocita a la estrella Bette Davis, relación recreada sin mucha sutileza por Almodóvar en Todo sobre mi madre. Esa escena germinal incluso fue la forma que usó Almodóvar para narrar su primera relación precinematográfica con CM, justamente en el mismo ámbito teatral donde transcurría la película de Mankiewicz: "Carmen era una estrella, una actriz respetada en el teatro ya en esa época. Nuestra historia era muy melodramática, muy de comedia musical americana de los años treinta: ella era la estrella del espectáculo y yo el meritorio, el último que llega, que trabaja casi gratis y que tiene que demostrar que ha trabajado en varios espectáculos para que le den el carné de profesional. Éramos los dos extremos de la compañía, pero Carmen

ya estaba fascinada por mí y yo pasaba mucho tiempo en su camerino viéndola peinarse, que es una ceremonia que me gusta mucho de las actrices". Aunque atribuya la escena a otro género, la starlet Almodóvar/Baxter aprendió fascinada en ese camerino la lección de teatralidad que le enseñó la superestrella Maura/Davis, le demostró el valor de ese momento de intersección, a mitad de camino entre el maquillaje y el aspecto natural, entre la representación y la realidad, entre el artificio evidente que distancia y la intimidad sentimental que carcome desde el que se construyen las mejores películas de Almodóvar. Y la lección decisiva fue el rol de madre atormentada de Maura en ¿Qué he hecho yo para merecer esto!, y PA lo reconoce: "Se veía rodeada siempre de situaciones muy divertidas y es muy difícil no apuntarse a eso, mantenerse sobria y no contagiarse. Caricaturizar la desdicha de su personaje hubiera sido un riesgo. Se necesita mucho talento para lograr ese equilibrio. De hecho, la interpretación de Carmen Maura está muy en la línea de esas amas de casa tipo Anna Magnani y Sofia Loren, gritando todo el tiempo, despeinadas, con miles de problemas a su alrededor. De algún modo es mi interpretación del neorrealismo, puesta al día. La propia interpretación de Carmen en esta película evoca a aquellas actrices".

Volver es recuperar ese equilibrio, situarse en ese lugar incontaminado que creó Maura en la obra de PA. Por eso, la cita explícita a Bellissima de Visconti, donde Magnani se peina frente a un espejo. Esa nueva imagen, que también remite a La malvada, establece otra máscara robada para asumirla como propia, otro doble especular como forma de escritura donde el plagio se convierte y confunde con el homenaje. Ahora, Almodóvar volvió a Maura, a la incorrección del contrabando genuino. Y es posible ver el despojamiento del personaje de CM, de esa madre que regresa como espectro, el gesto del Almodóvar maleducado que se limpia su propio ego. Mientras Penélope Cruz llora con artificiales lágrimas brillantes de gotero, Maura responde con llanto seco, penumbroso; mientras la verborragia nerviosa caracteriza a Lola Dueñas, Maura asume el mutismo quieto y la palabra justa. A cara lavada, desarreglada, Maura no vuelve plenamente neorrealista, es más bien una cruza entre la Gelsomina de Giulietta Masina y la Magnani de Mamma Roma: es un clown trágico que viene a recordarnos que Almodóvar tiene y tuvo más máscaras, que en el rostro luminoso todavía puede sorprender la palidez de una mirada. Almodóvar es menos categórico que en sus últimos tiempos, incluso más sabiamente desprolijo. Ahora trató de no contaminarse de sus propios vicios, de no repetir el gesto ampuloso en cada uno de sus personajes, de permitir que la sabiduría ajena se refleje en su propio espejo con la forma sutil de una mujer fantasma. [A]

El criminal, el fiambrero y el rector del colegio



por Eduardo A. Russo

os documentales de Carlos Echeverría son el resultado remarcable de un obstinado y riguroso trabajo de investigación. Se lanzan hacia una verdad oculta, ya por los pliegues de una realidad compleja o por numerosas voluntades empeñadas en el ocultamiento perpetuo. Juan, como si nada hubiera sucedido (1987), aunque sólo pretenda esclarecer el caso de Juan Herman, único desaparecido en Bariloche durante la última dictadura, es el más revelador documento sobre el entramado de las desapariciones que se haya filmado en Argentina. Echeverría construyó allí, con la notable colaboración del periodista Esteban Buch y mediante entrevistas que desnudan al poder encarnado en sus funcionarios y cómplices, un dispositivo que es a la vez narración e investigación, reconstrucción y evidencia. El espectador comprende y a la vez percibe el horror en toda su intensidad; el retrato colectivo cobra forma sin perder contacto con la intimidad del caso humano particular.

De alguna manera, Pacto de silencio es una progresión de lo encarado con Juan... Nuevamente Bariloche, pero ahora no durante la dictadura, sino a lo largo de casi medio siglo y con relación al conocido caso de Erich Priebke; criminal de guerra, responsable de la masacre de las Fosas Ardeatinas, ingresado a la Argentina con su familia bajo nombre falso y, ya instalado en Bariloche, empleado de hotel, luego fiambrero y finalmente director del colegio alemán de la ciudad, hasta ser descubierto casi azarosamente en 1994 por la TV norteamericana, que buscaba por allí otras pistas nazis. Todos parecieron percatarse entonces de que el patriarcal don Erico era aquel oficial de las SS, aunque no hubo pocos que se negaron a aceptarlo, ensalzando su condición de prohombre. El resto de la historia, con juicio en Italia y sentencia en 1998 a prisión perpetua, fue ampliamente difundido por los medios.

Como en el caso de Juan Herman, en Bariloche nadie parecía saber nada de la condición de Priebke. Echeverría se crió allí, se educó en plena colectividad alemana, aunque, como otros chicos de matrimonios mixtos, vivió algo aparte del núcleo duro de la germanidad barilochense. Pacto de silencio, además de indagar las maquinarias internas de esa sociedad, ilustra con nitidez aquella condición destacada por Primo Levi sobre la negación y la turbia complacencia que tantísimos alemanes mostraron durante los años nazis. No era tanto cuestión de que nada querían saber de lo que estaba ocurriendo, sino que ahí estaba en juego un deseo de no saber nada, de mantener invisible la barbarie ante sus mismas narices. En Bariloche tampoco faltaban los nostálgicos manifiestos del Tercer Reich, que creían vivir allí algo así como un intervalo antes del retorno a la misión trunca. Para reconstruir ese mundo, Echeverría acude, con una investigación desplegada tanto en la Argentina como en Europa, a estrategias que van desde la minuciosa búsqueda de imágenes de archivo que revelan la efervescente Argentina pronazi de los 30, hasta la inserción de los Priebke en la sociedad local mediante documentos varios y films familiares. Es en esos tramos donde su trabajo muestra la mayor contundencia. Pero en una historia que lo ha implicado biográficamente -de chico, Echeverría conoció a Priebke en sus tiempos de fiambrero, antes de ser el pilar germánicoargentino de su ciudad, lo que evoca con humor aún asombrado- y optando también por recursos ficcionales, el documental integra numerosos pasajes dramatizados. La impecable factura de estos tramos, su tersura y acabado -que hasta aparenta una producción de mayores proporciones- producen cierta atenuación en la emergencia de esa verdad que se filtra con dureza en los intersticios del film. No obstante este punto, Pacto de silencio logra instalar la impresión de habernos asomado sólo a otra saliente de una historia oculta -como en Juan...- que pone a una ciudad como escenario de un caso testigo que remite a un perfil mucho más amplio y sombrío. Perfil que muy pocos se atreven a enfrentar con el coraje necesario y que hace tiempo, entre nosotros, Echeverría viene trazando de modo implacable y solitario. [A]



Pacto de silencio Argentina, 2004, 90' GUIÓN, DIRECCIÓN, PRODUCCIÓN Y MONTAJE Carlos Echeverría **FOTOGRAFÍA** Ramiro Civita y Carlos Echeverría MÚSICA Alejandro Drago sonido Cristian Reyes. Nerina Valido y Fernanda Álvarez DIRECCIÓN DE ARTE Joaquín Elicabe Urriol, Lía Espiro, Alicia

Vazquez

INTÉRPRETES

Edgardo Mesa.

Carolina Petrone.

Pedro Echeverría.

Marcos Woinski.

Contra la negación

Con Pacto de silencio, Carlos Echeverría estrenó por primera vez una película en una sala de cine (y con funciones a lleno total). Y también por primera vez **El Amante** entrevistó al cineasta barilochense, realizador –entre otras– de una de las películas esenciales del cine argentino de los 80: Juan, como si nada hubiera sucedido. por Jorge García

os naciste en Bariloche, tenés una ascendencia materna germana, fuiste a un colegio alemán y has estudiado cine en Munich. ¿Creés que esa suma de elementos ha incidido de algún modo en el desarrollo de tu obra?

Creo que las cosas se han ido dando de manera un tanto fortuita. Yo hice hasta cuarto grado en un colegio alemán, pero a partir de allí corté con ese círculo y estuve diez años sin tener ningún vínculo con los alemanes, hasta que fui a estudiar a Munich. De todos modos, mi aprendizaje del idioma me ayudó para trabajos posteriores como Pacto de silencio. Yo quería estudiar cine en Italia, no en Alemania. Lo que me movilizó a estudiar cine fueron las películas italianas, en particular una de Ettore Scola, Nos habíamos amado tanto, y también algunos títulos del neorrealismo y de Fellini, sin olvidarme la influencia que ejercieron sobre mí en esa época dos películas de Leonardo Favio: Soñar, soñar y Nazareno Cruz y el lobo (en esos tiempos tuve una relación muy cercana con Marina Magali, actriz de este último film). Me fui a Italia en 1979 en un barco, junto con mucha gente que en ese

momento se exiliaba, ya que pensaba que aquí, con las condiciones políticas de ese momento, no tenía posibilidades de estudiar cine y trabajar.

Yo estuve interesado por el cine desde chico. De hecho, a los 13 años asistí con algunas pequeñas ayudas al rodaje de Operación masacre, de Jorge Cedrón, que se rodó en la clandestinidad. Esa fue mi primera experiencia y la que ayudó a mi inclinación por el cine político. Para mí fue muy fuerte, por ejemplo, conocer ahí a Julio Troxler, un sobreviviente de los fusilamientos de 1956, y verlo en los mismos basurales donde se filmó la película sobre la masacre. Mi segunda experiencia fue un "bolo" en Los golpes bajos, una película de Mario Sábato. En esa época, más precisamente a partir del asesinato de Aramburu, comencé a interesarme en lo que ocurría políticamente en el país y a archivar material periodístico.

¿Cuántos años estudiaste en Alemania?

Estaba en Italia y allí me dijeron que para entrar en la escuela de cine había que tener cuña, y yo no conocía a nadie. En Alemania tampoco, pero opté por ir a la casa de unos tíos en Munich y dar el examen de ingreso en la escuela de esa ciudad. Allí estudié tres años y realicé algunos trabajos estudiantiles, pero mi primera película fue *Cuarentena*, inspirada en el exilio de Osvaldo Bayer. Después de Malvinas regresé a la Argentina e hice un corto, *Material humano*, sobre la gendarmería infantil, un proyecto para todo el país del general Bussi, inspirado de alguna manera en las juventudes hitleristas, y que hoy todavía continúa. Así como en *Cuarentena* me interesó reflejar el exilio, en ese corto intenté registrar los movimientos fascistas del gobierno.

¿Cuándo surgió el proyecto de Juan, como si nada hubiera sucedido?

Yo sabía acerca de la desaparición en Bariloche, en 1977, de Juan Marcos Herman, un estudiante hijo de una reconocida familia, prácticamente desde que ocurrió, a través de las informaciones que me transmitía mi padre, colega del padre de Juan Marcos, y de los obstáculos que encontraban para obtener datos sobre su paradero. En 1981, en las postrimerías de la dictadura, mientras estaba estudiando en Munich, yo quería hacer algo sobre lo que

estaba ocurriendo en esos años en la Argentina, incluso tuve un proyecto de una película de ficción sobre Malvinas. Tuve la suerte de hacer una coproducción con la televisión alemana que me permitió reunir algunos fondos para comenzar con el proyecto de *Juan...*, un rodaje que se fue extendiendo a lo largo de varios años.

¿Tus películas, hasta ahora, nunca fueron exhibidas comercialmente en la Argentina?

No. Cuarentena se la ofreció Osvaldo Bayer a Canal 7 en 1984 y Santiago Kovadloff, en ese entonces con un importante cargo en el canal, se la devolvió sin comentarios v no la pasaron. De *Juan...* hice parte de la compaginación en 1986 en Alemania y luego la terminé aquí. En ese entonces mostré partes de la película a algunos exhibidores, quienes en un principio se mostraron muy entusiasmados. En el ínterin, se produjo el levantamiento de Semana Santa y nadie quiso saber más nada con pasarla. La película, entonces, se exhibió a lo largo del país en sindicatos y universidades, donde la proyectaba personalmente con un aparato de 16 milímetros que me regaló una comunidad evangélica de Stuttgart. En uno de esos viajes logré exhibirla en un cine cultural de Tucumán ante 500 personas y en la mesa redonda que se hizo allí después de la proyección me conectaron con gente del canal 10 de esa ciudad. Fue presentada por un tal Parolo en un espacio que tenía los sábados por la noche y se pasó sin cortes, y hay que resaltar que dos de los militares que aparecen en Juan..., Zárraga y Castelli, habían actuado en Tucumán, el último como jefe de policía, por lo que allí impactó mucho. A la semana me entero de que a Parolo le habían volado la casa con una bomba y la respuesta fue dar de nuevo la película en el canal, en este caso presentada por mí (Parolo estaba aterrorizado). Y esa fue la última vez que se exhibió por televisión, hasta el 24 de marzo de este año, fecha en la que un canal de cable de Bariloche la pasó, casi veinte años después.

¿Quién es Esteban Buch, el periodista que realiza la investigación en Juan..., que es una suerte de álter ego tuyo?

"Lo que han logrado Priebke y sus amigos es hacer creer a la comunidad que si hablan mal de ellos, en realidad están hablando mal de Bariloche, que hacer hincapié en esas cosas es 'revolver mierda' inútilmente".

Esteban Buch vive en Francia desde 1991. Actualmente es escritor, crítico musical y profesor de La Sorbona. Al momento de la película tenía 22 años, la misma edad que Juan Herman, y era el crítico musical del diario de Río Negro. En un libro que escribió, aparece por primera vez una entrevista a Priebke y también es el primero en vincularlo con la Masacre de las Fosas Ardeatinas (el asesinato de 335 personas ocurrido en Roma en 1944, ¡oh, casualidad histórica!, un 24 de marzo), lo que provocó gran irritación entre la comunidad alemana de Bariloche.

¿A qué se debe esa inserción de gran cantidad de alemanes tanto en el sur argentino como en el chileno?

La inmigración alemana en la zona sur de Chile es de mediados del siglo XIX, a través de una campaña que se hizo en Europa, en la que se les prometían tierras. En el sur argentino, luego del exterminio de los mapuches, también se les ofrecieron tierras y los primeros en aceptar fueron los alemanes.

¿Cómo surgió la idea de Pacto de silencio? Una vez, en una misa, intenté interrogar a Priebke, y la gente que participaba se opuso terminantemente a que lo hiciera, lo que me motivó a investigar sobre la influencia que había adquirido ese personaje en la ciudad, a pesar de las acusaciones que pesaban sobre él.

A través de lo que se ve y se escucha en Pacto de silencio, da la impresión de que casi todos los alemanes que viven en Bariloche son nazis. ¿Es así?

No, aunque yo creo que muchos son nazis sin saberlo. Si bien no adscriben de manera abierta a la iconografía nazi, hay elementos en su conducta, como el antisemitismo, que los acercan a esa ideología. Hay una formación, en los de mayor edad, que los hace nostálgicos del régimen nazi y, por ejemplo, no soportan hechos como el desarrollo paralelo de las dos Alemanias. Además, hay silencios y omisiones sobre varios temas que son muy significativos.

Tanto en Juan... como en Pacto... vos mostrás el rostro "oscuro" de Bariloche, ajeno a la imagen del paraíso turístico que se suele vender.

Yo creo que ese es el rol que me toca como cineasta perteneciente a ese lugar. Lo que vincula además a las dos películas es la negación. En el caso de *Juan...*, de la dictadura, y en el de *Pacto de silencio*, del Holocausto.

Es muy interesante en ambas películas el hecho de que se evalúen los testimonios de los entrevistados estrictamente a partir de lo que ellos dicen, sin ninguna intervención de tu parte. Por ejemplo, hay una

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

ESTRENOS ENTREVISTA CON CARLOS ECHEVERRÍA

escena en Juan... en la que Esteban Buch entrevista al general Castelli en su casa y este le dice que él no quiere ser el primero en hablar de esos temas. Es una escena con un gran crescendo dramático.

Esto tiene que ver con la sorpresa que le provoca a Castelli que alguien –en este caso, Esteban– no lo reconozca por lo que es –un militar– y no se subordine a sus indicaciones. También me sirvió la experiencia aprendida en la escuela de cine documental acerca de cómo, a veces, una situación es tan fuerte que deja de tener importancia para el entrevistado la presencia, o no, de una cámara. Es una escena en la que la compenetración es tal que, como decís, se consigue un auténtico crescendo dramático, independientemente de la presencia de la cámara.

Volviendo al tema de la comunidad alemana, ¿tiene una influencia muy importante sobre la vida cotidiana en Bariloche?

Sí, tiene influencia a partir de su poder económico y la ingerencia sobre los medios de comunicación. Además, trabajan mucho algunos estereotipos como la puntualidad, la seriedad y la disciplina.

Sí, hay un momento notable en Pacto... en el que la dueña de un hotel habla de Priebke resaltando únicamente su sentido del orden y la disciplina. Es muy impresionante porque, además, no es una alemana.

Lo que han logrado Priebke y sus amigos es hacer creer a la comunidad que si hablan mal de ellos, en realidad están hablando mal de Bariloche, que hacer hincapié en esas cosas es "revolver mierda" inútilmente.

Me llamó la atención que, en la entrevista que les concede a los periodistas norteamericanos, Priebke no niega para nada la matanza de las Fosas Ardeatinas -sí lo hace con la deportación de judíos- sino que, por el contrario, la justifica alegando que eran terroristas.

Hay una cosa muy notoria tanto en él como en Kopps/Maler (un nazi que cambió de identidad al llegar a Bariloche) y es la diferencia que hacen entre la prensa yanqui y el resto. Yo percibía como una suerte de subordinación al vencedor que no tenían con otros periodistas. De hecho, nunca tuve oportunidad de interrogar a fondo a Kopps/Maler, ya que siempre me contestó con evasivas.

¿Priebke sigue vivo?

Sí, tiene 93 años y está preso, por su edad, en un departamento.

Conseguiste material de archivo muy interesante y también filmaciones caseras.

Sí, lo de archivo lo conseguí en Roma y las home movies fueron provistas por amigos de la familia que registraban diversos hechos con sus cámaras.

¿Cuál es la actitud ideológica de los jóvenes de la comunidad alemana en Bariloche?

Los jóvenes de hoy serían una cuarta generación y han ido perdiendo gradualmente sus hábitos y costumbres. En su momento, mi madre fue una auténtica "mosca negra" porque, siendo hija de alemanes, se casó con un argentino. Pero se mantienen ciertas pautas a partir de la transmisión oral familiar. Yo le he escuchado decir a uno de esos jóvenes: "Menos mal que a Priebke lo mandaron a Italia y no a Israel, porque si era así, seguro que lo mataban". Y como se puede ver en la película, algunos ex alumnos del colegio profesan hoy el antisemitismo y el odio racial.

¿Alguno de los entrevistados fue compañero tuyo de primaria?

Sí, Cristina Soria, la mujer rubia entrevistada al principio, y Roberto Pfister fue compañero de idiomas. Él es un ejemplo, a través de sus vacilaciones y silencios, de alguien con dificultades para tomar distancia de los hechos pero que termina aportando un testimonio fundamental.

Hay un tema que se toca muy de refilón en Pacto de silencio y es el papel cumplido por Perón en la llegada de refugiados nazis a la Argentina.

Lo que pasa es que el tiempo de la película no me dio para profundizar en ese tema, pero está mencionado aunque, por ejemplo, no llegué a hablar de las leyes raciales del peronismo de 1946.

En Juan..., la voz en off es la de Esteban Buch, más allá de que, como dijimos, él era una suerte de álter ego tuyo, pero en cambio en Pacto... has optado por utilizar la tuya en primera persona. ¿Por qué?

Lo que pasa es que en *Pacto...* hay una exposición mía mucho más directa, con mi familia, con imágenes de cuando era chico. Mucha gente me señaló que era inevitable que el narrador fuera yo.

Te quería preguntar acerca de los elementos ficcionales que se incluyen en la película. Te comento que a mí, los de carácter biográfico, me parecen innecesarios.

Para mí eran importantes, tanto que empecé escribiendo la película con esas escenas, como la del primer encuentro con Priebke en su fiambrería. Puede que se diga que no estén muy bien hechos, pero me parecían imprescindibles. A mí, hace quince años, también me hubieran molestado dentro de un documental, pero hoy tengo otra visión de la interrelación entre lo ficcional y lo documental. Además, en la película hay muchas otras escenas que también son ficcionales, aunque no se noten tanto.

De acuerdo, no hay duda de que mucho del mejor cine que se hace actualmente está en la frontera entre ambos géneros.

Es que para mí no hay una separación definida entre ambos géneros sino lo que llamaría una construcción. Un ejemplo es la escena con Castelli de la que hablábamos antes. ¿Eso qué sería, documental o ficcional? A eso lo llamo una construcción. En otro momento más fundamentalista respecto del cine documental, a lo mejor no hubiera incluido algunas escenas, pero hov para mí el cine son representaciones que no necesariamente tienen que partir de un concepto monolítico. Uno va perdiendo ingenuidad y se van diluyendo algunas ideas que tenía cuando empezó a hacer cine. Además, creo que el género documental hoy está bastante bastardeado.

El final, en el que incluiste los nombres de las víctimas de la masacre de las Fosas, a mí me recuerda el de Sobibor, de Claude Lanzmann, en el que aparece la lista completa de los muertos en ese campo de concentración. Creo que ese final define de manera concluyente quién fue Erich Priebke.

Sí, la idea era, a través de la edad y el oficio de las víctimas, darles una identidad, que dejaran de ser un número y desmentir el carácter de terroristas que les adjudicaba Priebke.

¿Ves mucho cine?

No, me interesa mucho pero no tengo tiempo.

¿Quiénes son tus referentes cinematográficos?

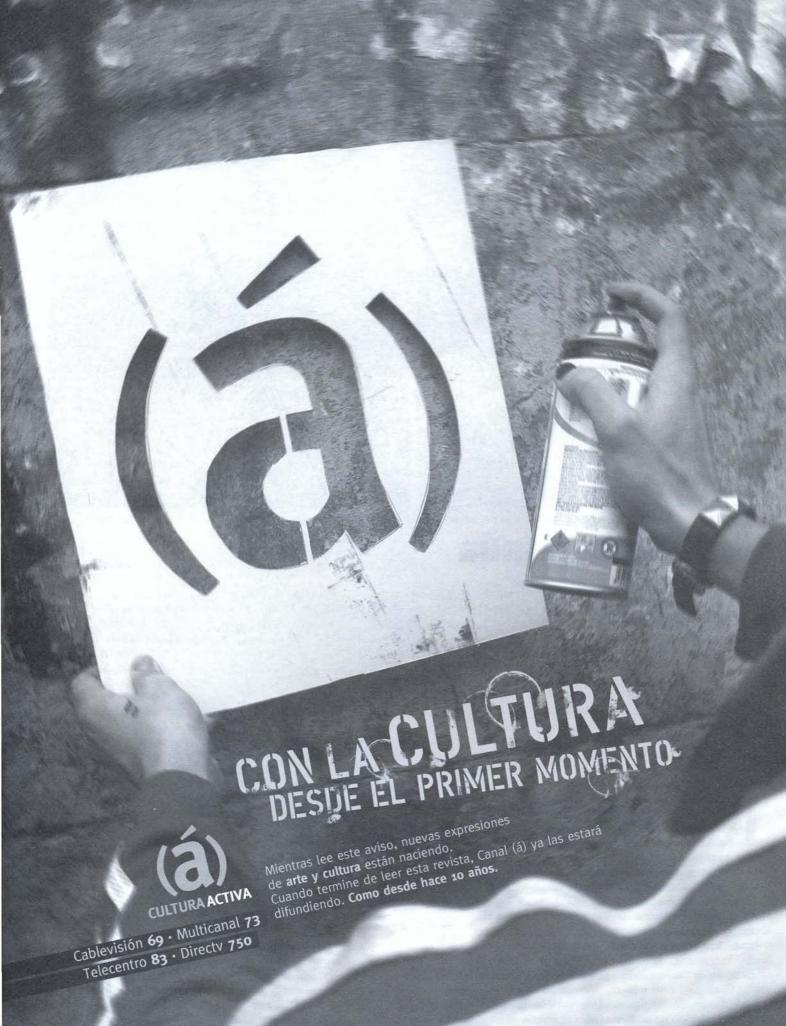
Aunque te parezca raro, Ettore Scola y Giuseppe Tornatore, sobre todos. También algunos documentalistas como Eberhard Fechner, Roman Brodman, Richard Leacock, quien fue cameraman de Flaherty, y Frederick Wiseman. También me gusta mucho Buñuel y no quiero olvidarme de una película argentina que aprecio mucho, Espejo para cuando me pruebe el smoking, de Alejandro Fernández Mouján.

También trabajaste en televisión, ¿no?

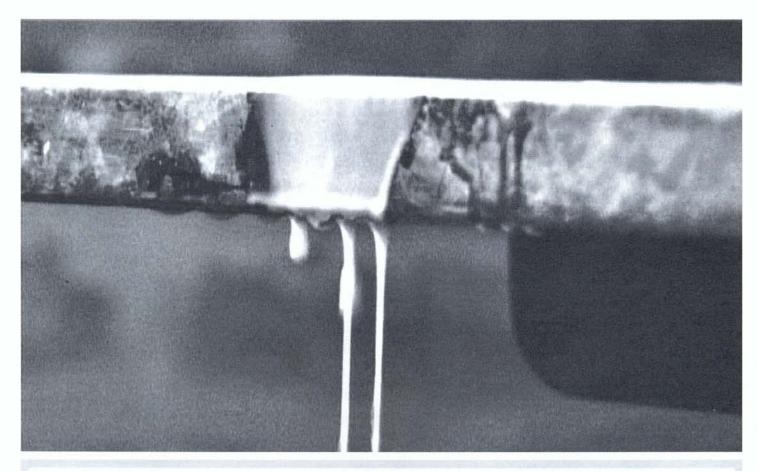
Sí, pero es una experiencia que no me ha dejado buenos recuerdos. Por ejemplo, hice un trabajo sobre La Matanza para *Edición Plus* que terminó con el programa y que provocó mi exilio del medio ante las amenazas de la policía bonaerense.

¿Tenés algún proyecto a la vista?

Sí, tengo uno ya presentado en el INCAA que gira alrededor de la vida de un médico en El Maitén a fines de la década del 50. Está planificado como un film en parte documental y en parte ficcional, aunque me han cuestionado tanto el tema de la ficción que voy a ver qué hago finalmente. [A]



UN CANAL DE PRAMER · canala@canalaonline.com · www.pramer.tv



La vida continúa

por Gustavo Noriega

engo un tío (hace muchos años que no lo veo) cordobés de las sierras y pintor de paisajes. Flaco, alto y bonachón, Oscar bajaba cada tanto a Buenos Aires a comprar artículos para su negocio de ropa blanca: manteles, sábanas, repasadores, cosas que para mi mirada de niño eran la mar de aburridas. Una de las veces que vino, mi hermano lo llevó al Monumental a ver un partido. Era el año 1966 (¡cuarenta años atrás!) y jugaba River con el Racing de Pizzuti, el famoso "Equipo de José". Racing llevaba 39 partidos invicto y River, que acechaba desde el segundo puesto, iba para el octavo año sin salir campeón, comenzando a gestar el mote de "gallinas". La cancha estaba repleta, la expectativa era enorme, la tensión del partido, insoportable. Pero para desesperación de mi hermano, Oscar, con su eterna sonrisa beatífica, miraba hacia otro lado, por encima de la incompleta herradura sobre la platea



Porno

Argentina, 2005, 82'
DIRECCIÓN, GUIÓN,
FOTOGRAFÍA, MONTAJE
Y MÚSICA

Homero Cirelli

PRODUCCIÓN

Alejandro Fella, Norberto Arbía, Homero Cirelli

INTÉRPRETES

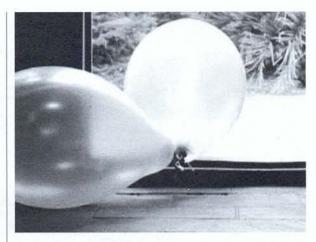
Natalia Miró, Celeste del Río, Beatriz Yorio, Alejandro Fella. Almirante Brown: allí atraían su mirada el Río de la Plata, las embarcaciones, los aviones que llegaban a Aeroparque, los pájaros. "Qué lindos los barquitos", decía mi tío, mientras el Mono Más hacia vibrar a 70 mil almas. Me acordaba de esta anécdota mientras miraba *Porno*, una película filmada con una sensibilidad parecida a la de mi tío Oscar.

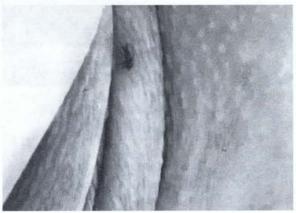
La película de Homero sigue con su cámara al equipo de filmación de otra película, más precisamente, una película pornográfica. El rodaje abarca el fin de semana en una quinta y Porno cuenta lo que allí acontece con elegancia y discreción. El relato abarca desde la desorientación clásica inicial de un porteño que se acerca al mundo de las quintas desde la Capital ("¿Era la bajada de Canning o nos pasamos?") hasta el melancólico retorno un domingo a la noche, charlando sobre lluvias de meteoritos, cansados y con la satisfacción del deber cumplido. En el medio,

dobles penetraciones, chupadas, tetas, mate, asado, mariposas y hormigas. Lo que aleja a Porno de una película pornográfica (y de un making of convencional) es esa mirada lírica distraída, errática, totalmente contraria a la meticulosa y quirúrgica del cine XXX. Los ejemplos son varios: en una especie de orgía en la película condicionada, con los actores en pelotas y moñito en el cuello y papel picado cayendo del techo, las imágenes siguen a un par de globos que, descolgados y unidos por un piolín, vagan a la deriva por el jardín, indiferentes a los gemidos de los actores o las indicaciones del director. En las escenas jugadas al aire libre, los protagonistas de Porno pueden ser tanto los atletas del sexo como las laboriosas hormigas que transportan por el borde de la pileta pedazos de hojitas que duplican su tamaño. Hay un magnífico plano que conjuga la contundencia del detalle, habitual en la pornografía, con el lirismo zoológico de Homero: es aquel que se detiene en una mosca estacionada en la concha de una actriz que está participando de una escena. El plano es tan cercano que la vagina -para más extrañamiento, rapada como Telly Savalas- se hace irreconocible. La mosca que camina por esos labios, ajena a todo devaneo erótico, parece un beduino perdido en las dunas de un desierto y nunca termina de levantar vuelo, como intuyendo la sacralidad del lugar por donde transita. Terminada la escena, la actriz remata con la frase habitual: "¡Hay una mosca que me está matando!".

El otro punto de fuga de la película son los tiempos muertos. Me refiero a las transiciones de la filmación de la película pornográfica: entre escena y escena hay comidas, charlas, ronda de mates y chapuzones en la pileta. Como buenos compañeros de oficina, sus conversaciones rondan sobre el trabajo: la dificultad de una doble penetración, la erección errática, anécdotas de zoofilia, todo conversado con naturalidad, despojado de las risitas nerviosas que suelen ser el coro de las charlas entre gente que comparte un trabajo cuando habla de sexo. Son jóvenes razonablemente bellos y de figuras ligeramente artificiales: las tetas suelen estar rellenas de siliconas y los músculos de los varones denotan gimnasio y esteroides. Han decidido usar sus cuerpos como herramientas de trabajo, una decisión que no deviene de la necesidad o la desesperación, sino del desprejuicio y la evaluación de las ventajas de un trabajo bien pago. Parecen ser buenos compañeros de tareas, y si hay entre ellos resquemores y rencillas, la película no lo evidencia o la convivencia a lo largo de un fin de semana en una quinta no llega a ponerlo sobre el tapete. Mientras se muestran fotos de sus hijos en la pantallita del celular, uno se sorprende ante la normalidad que todos estos muchachos respiran e inmediatamente no es difícil sorprenderse de esa sorpresa: ¿por qué no habrían de ser gente normal? Una vez más, es el cine el que nos muestra un mundo aparentemente extraño y lo normaliza, acercándolo a nuestra cotidianidad, rarificando así el nuestro, el que damos por sentado y suponemos que es la norma. Una incógnita importante se me abre, sin embargo, y me deja intrigado, marcando una diferencia esencial entre un trabajo convencional y ser un actor de películas porno: ¿cómo se manifiestan entre ellos los inevitables aires de romance que se despiertan en un área de trabajo? Esa constelación de señales que en una oficina son los SMS, los chats, los regalitos, las bromas de doble sentido,

La película de Homero sigue con su cámara al equipo de filmación de otra película. precisamente. una película pornográfica. El rodaje abarca el fin de semana en una quinta y Porno cuenta lo que allí acontece con elegancia v discreción.





las conversaciones cómplices y las miradas, ¿qué correlato tienen en un ámbito de trabajo donde la principal tarea es realizar lo que en el otro es la culminación de todos los deseos?

¿Qué resulta de todo esto, aparte de la belleza escondida que suele encontrar la mirada lateral? Para mí que la película quiere decir algo (y si no me lo dijo, yo lo escuché igual): que el sexo no es tan importante como suele aparecer, no hablemos ya en las obsesiones de la Iglesia Católica, antediluvianas y monotemáticas, sino también en el discurso del hombre medio más común. El sexo es una cosa entre tantas en el mundo, al punto de que puede convertirse en una tarea como cualquier otra, con su orgullo profesional y su rutina. Pero todo esto dicho no como un discurso desafiante, que trata de molestar a las señoras gordas exaltando lo que está en los márgenes, sino poniendo todo en un contexto nuevo, inhabitual. Más allá de la situación más intensa que podamos imaginar -y el sexo, si no es importante, seguro que es intenso-, más allá de todo fuego, la vida continúa, las cosas siguen, como si nada. Allí es donde las hormiguitas en la pileta, con sus enormes pedazos de hoja sobre sus espaldas, reflejan ese relativismo: yo también trabajo, parecen decir, y no me voy a detener porque haya acá cerca unas personas desnudas.

Esta crítica, entonces, está dedicada a la gente como mi tío Oscar, que podía ver los barquitos más allá del Monumental, inmune a las histerias que genera un clásico del fútbol argentino. La vida continuaba más allá del partido de la misma manera que una película porno está rodeada de amistad, camaradería, luna llena, maripositas y un perro corriendo globos, todo un mundo, bello como sólo el mundo puede ser. [A]



Un lugar en el mundo

por Nazareno Brega

"Estoy cansado de buscar/ Algún lugar encontraré/ Estoy malherido/ Estuve sin saber qué hacer/ En algún lugar te espero/ Estoy cansado de esperar/ Pero igual no tengo adónde ir." Andrés Calamaro, "Algún lugar encontraré".

uatro días después del estreno de *El custodio* se desató un pequeño escándalo en el ambiente del cine argentino. Rodrigo Moreno escribió una carta de protesta porque aun cuando su película había sido vista por más de 12.000 personas en las 12 salas que la exhibieron durante ese primer fin de semana, no iba a formar parte de la programación de la semana siguiente en la mitad de los cines que la proyectaron. Durante un tiempo se revitalizó la discusión sobre la cuota de pantalla para el cine nacional, tema que no se cuestionaba desde su sanción en 2004 cuando habían sido perjudicados *El abrazo partido*, *Los guantes mágicos*, *Roma y La niña santa*.

Un día después comenzó el Bafici y "¿leíste el mail de Moreno?" fue una de las frases más pronunciadas en el hall central del Abasto. La película de apertura del festival fue Sofacama, de Ulises Rosell, codirector de El descanso junto a Moreno y Andrés Tambornino. El estreno de Sofacama estaba pautado para el 4 de mayo, unas semanas después de la presentación en el Bafici. Pero Rosell ni siquiera tuvo la chance de patalear por la reducción de pantallas a una semana del lanzamiento como Moreno; Sofacama no obtuvo la cantidad de salas necesarias para el estreno y la película se postergó para fines de agosto. Los problemas de exhibición para el cine argentino no se



Sofacama

Argentina, 2006, 90' **DIRECCIÓN** Ulises Rosell **GUIÓN** Ulises Rosell y Salvador Roselli

PRODUCCIÓN Rolo Azpeitía

FOTOGRAFÍA BIII Nieto

Nicolás Goldbart

INTÉRPRETES

Cecilia Roth, María Fernanda Callejón, Martín Piroyansky, Juan Minujín, Juan Pablo Garaventa, Nicolás Condito y Carolina Valverde, limitan a estas dos películas, sino que son moneda corriente en casi todo estreno nacional. Pero los casos de Moreno y Rosell llaman la atención porque fueron apuestas muy diferentes de dos cineastas que debutaron juntos como codirectores. *El custodio* es una película seca y obsesiva que sigue con tenacidad a un personaje y se detiene en sus esperas y silencios. *Sofacama* es una comedia, por momentos familiar y en otros adolescente, sobre una obsesión –el quinceañero Leo quiere debutar sexualmente con una amiga de su mamá– que se apoya en la precisión de los diálogos.

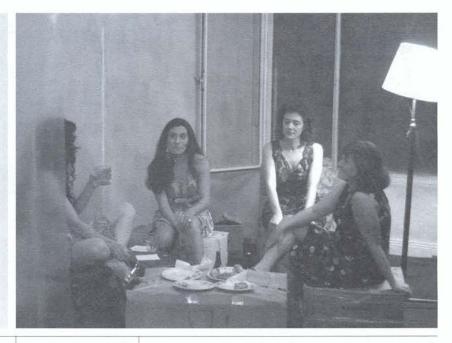
Recién con Sofacama se puede construir un vínculo fuerte que una El descanso con la obra posterior de sus directores, porque ni El custodio ni Bonanza parecían tener mucho en común con aquel debut grupal y Tambornino no volvió a dirigir. El descanso también narraba el descubrimiento de algo que deslumbraba a un personaje. Freddy se encontraba casi de casualidad con un hotel abandonado en Córdoba y al instante sintió la necesidad de poseerlo, algo que no difiere mucho de lo que experimenta Leo en Sofacama al enterarse de que Carmen va a vivir un tiempo con ellos. Y las dos películas apelan a la comicidad casi exclusivamente a partir de la precisión en los diálogos más que desde la creación de situaciones. Rosell encuentra los puntos más altos de su último film en la palabra, cuando deja que sólo un par de diálogos justos describan cómo son las relaciones de poder que median entre los tres hermanos.

Sofacama tiene también mucho común con Bonanza, por lo que se puede tomar a la película como un impensado "puente Rosell" que comunique sus dos largometrajes anteriores. Se nota que el director se inspiró en las relaciones familiares extravagantes de los protagonistas de su documental para construir este grupo familiar encabezado por Bernie, interpretada por la nunca mejor Cecilia Roth. Bernie parece la mujer soñada por Bonanza Muchinsci. O al menos el complemento ideal para ese encantador de serpientes suburbano. Bernie actúa como una madre que por momentos se esfuerza por ser "pata" con sus hijos pero vive ensimismada en sus cuelgues mentales y olvidos constantes. Pero la relación con sus hijos se quiebra cuando ellos descubren mayor sensatez en la bomba sexual Carmen, se ponen del lado de ella ante cualquier discusión y Bernie recién se da cuenta, después de algunos momentos tensos, cuán utópico era el intento de ser mamá y amiga de sus hijos. El hábitat de las familias que encabezan Bernie y Bonanza también son similares. En la casa de Bernie se reemplazan los animales y la cantidad absurda de chatarra que hay en lo de Bonanza por ropa sucia, artesanías y chucherías varias desparramadas por doquier. La familia de Sofacama parece la traslación natural del grupo familiar del documental a la venida a menos clase media.

De hecho, *Sofacama* parece también la evolución lógica de un documental marginal a una película con ambiciones de gran público, tal vez por eso sea en apariencia una película menos jugada y, para una engañosa simple vista, menos personal. Pero más allá de los riesgos que decidan correr los directores y de las intenciones que ellos tengan con sus nuevas películas (algo que Agustín Campero cuenta con lucidez en su texto sobre *Agua* de este número de *EA*), el cine nacional sin anclaje televisivo se está quedando sin lugar en las pantallas. *Sofacama* tiene la pericia suficiente para batallar por ese espacio aparentemente perdido para el cine argentino. Habrá que ver si los códigos despóticos que rigen la exhibición se lo permiten. [A]

Pisando en falso

por Marcela Ojea



uando en 1987 se estrenó Hombre mirando al sudeste se desató una ola de discusiones interminables: en una o dos oportunidades, cuando entraba a un hospicio, y sin razón aparente, una mujer se cambiaba de zapatos. Un líquido azul que la mujer arrojaba por la boca y una foto enigmática se presentaban también como otros misterios a desentrañar. "Tal vez eran todos extraterrestres". concluían algunos frente a los dos últimos episodios. El asunto de los zapatos, mientras tanto, quedaba sin explicarse. Recuerdo que un tiempo después, en un recóndito cineclub de Buenos Aires, se proyectaba la misma película de Subiela. El obligado debate posterior, del que era imposible escapar, demostró que la locura palpitaba tanto dentro como fuera de la pantalla en un delirio interpretativo que, de haber podido presenciarlo, hubiera hecho encanecer aun más a la mismísima Susan Sontag.

Como un mal sueño que vuelve, en Cuatro mujeres descalzas todo se propone como un símbolo que podría ser interpretado. Una mujer habla por teléfono y su figura difusa apenas puede entreverse a través de un nylon que cuelga del techo de su departamento. La misma mujer arroja perlas por el piso para revolcarse luego sobre ellas. Dos mujeres sellan "pie con pie" el instante confesional e íntimo de una charla. Momentos todos que la cámara registra con atención detenida y que, igual que el cambio de zapatos de Subiela, resultan indescifrables. A cada paso que dan las cuatro mujeres, la película nos empantana más y más en el terreno de la perplejidad. Dar vueltas alrededor de estas supuestas claves, buscar alguna idea oculta en estas acciones significaría, igual que en aquel debate demencial, haber caído en una trampa.

Si algo queda claro, es que en un departamento vacío o en una extraña casa de estilo Tudor, las cuatro mujeres hablan en escenas sucesivas en un tono monocorde y casual. Una seguidilla de "cuadros teatrales" –aireados apenas por algunas imágenes de una autopista en leve movimiento que actúan a modo de telón– conforma el mundo cerrado en el que habitan las cuatro mujeres. Una suele sentarse en el cordón de una vereda, otra intenta hablar por teléfono con

F

Cuatro mujeres descalzas

Argentina, 2005, 90'
DIRECCIÓN Y GUIÓN
Santiago Loza
PRODUCCIÓN
Silvana Di Francesco
MÚSICA Fernando Tur
FOTOGRAFÍA
Willi Behnisch
MONTAJE Laura Bua,

DIRECCIÓN DE ARTE
Alejandra Taubin
INTÉRPRETES Eva
Bianco, María Onetto,
María Pesack, Mara
Santucho.

Stéphanie Mahet

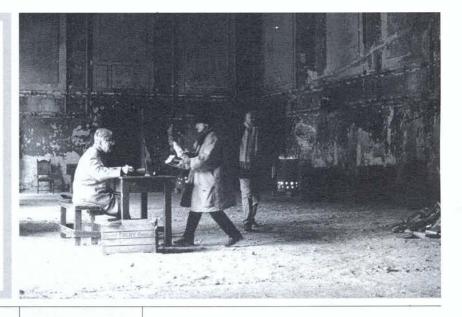
alguien que nunca responde, otra tiene una carga de angustia tal que la lleva a cortar verduras de un modo introspectivo. Otra, que al menos es simpática, junta cosas en la calle, arma pequeños altares y reza por los dueños de los objetos perdidos. Y todas padecen una mezcla de sopor veraniego y aburrimiento metafísico que las hace propensas a la reflexión filosófica, astronómica, zoológica y lingüística. Con una puesta propia de la escena under que les suma color a los enigmas del comienzo, los espacios están poblados de botellas, frasquitos de colores, ropa de feria americana. A lo inexplicado, a lo injustificado, a lo inverosímil, tenemos que sumarle entonces lo extravagante.

Después de todo, que Cuatro mujeres descalzas se niegue a las explicaciones no es un problema, el problema es que invite a buscarlas. Extraño también las rechazaba, pero por más mínimas que fueran sus "rarezas", guardaban cierta coherencia con el relato y con la construcción de un halo misterioso para el protagonista. Los planos de ojos (inmotivados en Cuatro mujeres descalzas) armonizaban con las tomas estáticas de lugares: una planta, una taza de té, una fachada. En definitiva, todo parecía estar a tono con la carga anímica del personaje: Chávez miraba el mundo y lo enrarecía. Por eso que diera vuelta una copa de vino porque sí o que la cámara se detuviera en la mancha sobre el mantel no era percibido como arbitrario. Hasta ciertas conversaciones poco creíbles, ya fuera por sus temas o por el modo en que se iniciaban, eran perdonables. Gracias a la puesta en escena Extraño lograba hacer visible una angustia, recrear una atmósfera y melancolizar un paisaje. O tal vez, amparada en el mutismo de su personaje, Extraño tampoco decía nada.

Sin las coartadas de su predecesora, sólo la pertenencia a un hipotético cine del absurdo podría rescatar a *Cuatro mujeres descalzas*. Pero a diferencia de *La cantante calva* (otra obra de teatro), donde no hay cantante calva se la busque por donde fuere, en *Cuatro mujeres descalzas*, lamentablemente, sí hay cuatro mujeres descalzas. Lo que no la hace menos absurda, ya no por definición, pero sí por sus múltiples caprichos y arbitrariedades. **[A]**

Mi vecino Jean-Luc

por Leonardo M. D'Espósito



na de las grandes virtudes de Jean-Luc Godard es la lucidez. El problema de muchas de sus últimas películas es que pueden ser lúcidas pero no tienen luz. Son oscuras y opacas; cuando tratamos de penetrarlas con el entendimiento, terminamos pensando que nos está tomando el pelo y que sus ideas, brillantemente puestas en la pantalla a veces, son de Perogrullo.

Un aspecto contradictorio de Godard es que es lúcido y también un genio. El genio encuentra respuestas adecuadas o cosas extraordinarias: no las busca. A Godard eso le pasa seguido, pero cuando confía demasiado en su genialidad (y se lo cree), sus films carecen del juego lúcido de discutir con nosotros. Nos excluyen. Por suerte, nada de eso sucede con Notre musique, film que desgraciadamente debemos ver en DVD ampliado en lugar de fílmico. Aunque no está tan mal: después de todo, parte de la película tiene que ver con las imágenes en movimiento en la época no sólo de su reproductibilidad técnica, sino de su trasvase tecnológico. Algo interesante del film es que, pensado como cine, tiene cierto aspecto de reflexión formal que lo vuelve una experiencia íntima y, al mismo tiempo, subterránea. El soporte, a toda costa como subversión.

Notre musique es en parte una comedia, en el sentido literal de "hacer de cuenta que" lo que vemos tiene algo de realidad. Por eso la estructura cita La divina comedia (obra que en gran medida es una sátira política): un breve pero intenso Infierno, un breve e irónico Paraíso, y el Purgatorio, que ocupa el centro de la película y su máximo metraje. En el primero reina el caos formado de imágenes de films -también de documentos, pero básicamente de ficciones- bélicos. Una voz en off reflexiona sobre ellas. Casi todas pertenecen al Hollywood clásico o postclásico e ilustran la reflexión crítica godardiana respecto del sentido de la representación de la violencia. El Paraíso es, en realidad, un gag con marines estadounidenses controlando la entrada al Cielo de un personaje del film y de varios post-adolescentes abúlicos. Ambos fragmentos hablan o son ficciones. Los extremos de la "condena" y la "salvación" son sólo invenciones del hegemónico imaginario estadounidense.

Ustedes, Godard, yo, vivimos en el Purgatorio. Ni el peor ni el mejor lugar: el mundo real y cotidiano. Esta parte del film transcurre en Sarajevo, que fue sinónimo

Nuestra música Notre musique

Francia/Suiza, 2004, 80'

DIRECCIÓN, GUIÓN Y MONTAJE

Jean-Luc Godard FOTOGRAFÍA Julián Hirsch

INTÉRPRETES

Sarah Adler, Nade Dieu, George Aguilar, Jean-Luc Godard, Juan Goytisolo, Mahmoud Darwich, Simon Eine. de guerra y ahora es escenario de los Encuentros Europeos del Libro. Parece documental, pero no. Pieles rojas en un puente destruido por la guerra, las palabras de Juan Goytisolo, un traductor que incluye en sí a los israelíes y a los palestinos, una joven que tiene una lucha como meta y destino, charlas sobre reconciliación y la reflexión del propio Godard sobre la imagen y su sentido. Más allá de que se dicen cosas pertinentes y apasionantes y que don Jean-Luc hace reflexiones inteligentes ("Los israelíes entraron en la ficción; los palestinos, en el documental"), lo importante es que Godard decide dejarse llevar por la complejidad del mundo y ponerla en pantalla de manera simple, provocando la necesidad de comprensión del espectador. Que por una vez la encuentra: todos vivimos en la periferia del Paraíso y el Infierno, que no por nada pertenecen en el film al territorio de la ficción ostensible. Todos somos pasajeros como los participantes de ese congreso y vivimos en un mundo en ruinas, Babel en constante reconstrucción. El director opta por la poesía para ser preciso respecto de un diagnóstico perplejo del estado del mundo.

El film es aparentemente "difícil" en cuanto a que, bueno, es Godard y son sus modos. Pero tiene la virtud de comunicarse al espectador de manera luminosa y lúcida: el rompecabezas se recompone aunque no tiene una configuración única. Podemos quedarnos más adentro o más afuera de lo que se dice en el film por la información que manejemos; podremos o no apreciar el humor sardónico de Godard (que no se hace el tonto y no evita mostrar tampoco cuánto de circo cultural tienen ciertos eventos europeos). Lo que sí sucede con Nuestra música es que, por una vez, el director nos incluye en el título y nos muestra qué voces y sonidos se entretejen a nuestro alrededor y qué clase de armonía es posible entre ellos. Godard ríe, acusa o muestra, pero no sentencia aunque sí lo haga su personaje. Por una vez, se lo ve didáctico sólo en el contexto correcto (sus charlas, que parecen sutilmente impostadas ex profeso). En el resto, comparte con el espectador su lugar de testigo. Si hay un film que se conecta con aquel terminal Week End, es este: Godard está vivo y decidió charlar con nosotros en la vereda en lugar de obligarnos a entrar en las circunvoluciones de su cerebro. Y además comparte y nos permite la emoción y la sonrisa. Era hora. [A]



No se puede parar la música

por Juan Manuel Domínguez

Por lo demás, he vivido en medio de un poema lírico, como todo obseso.

Pier Paolo Pasolini

l crítico Jay Hoberman sostenía que en materia de "apilar clichés para ponerlos al servicio de una mitología personal", The Saddest Music in the World era tan fetichista como la tarantina saga de Kill Bill. La idea de confrontar los universos del director de The Saddest..., Guy Maddin, con los del de Tiempos violentos que plantea Hoberman, más allá de sus intenciones, no se limita al ejercicio de ser un termómetro para barroquismos, cinefilias y exageraciones. Al utilizar la idea que la obra de Tarantino generó en el imaginario popular (cine canchero y superficialmente personal en lo visual y, principalmente, en lo sonoro), la frase de Hoberman da la pauta a aquel que desconoce los trabajos de Maddin de la importancia y poderío que adquiere en ellos la artificialidad. Principalmente, la forma en que esta es aplicada a tal diseño de las imágenes y al plano de los sonidos. En un texto publicado en EA 145 que daba cuenta de la presencia del cine de Maddin y de The Saddest... en la edición 2004 del Bafici, Nazareno Brega citaba al crítico canadiense Mark Peranson: "Maddin dirige en un género propio, el de hacer remakes de melodramas de los 20 que jamás existieron". Pero la diferencia entre Tarantino y Maddin no radica únicamente en las influencias a reproducir y en la divergencia de popularidad del pathos recreado por cada cual, sino también en las formas de imitar y hacer cine en ambos universos. Mientras que el uso residual



La música más triste del mundo The Saddest Music in the World

Canadá, 2003, 99'

DIRECCIÓN Guy Maddin

PRODUCCIÓN

Niv Fichman, Daniel

Iron y Jody Shapiro

IDEA ORIGINAL

Kazuo Ishiguro **GUIÓN** Guy Maddin y George Toles

FOTOGRAFÍA

Luc Montpellier

MONTAJE David Wharnsby

MÚSICA Christopher Dedrick

SONIDO Russ Dyck

DIRECCIÓN DE ARTE Stephend Arndt

VESTUARIO

Meg McMillan

INTÉRPRETES

Isabella Rossellini, Mark McKinney, Maria de Medeiros, David Fox, Ross McMillan. del spaghetti western, del cine de acción de los 80 y de la blaxploitation llevada a cabo por Tarantino en *Kill Bill* tenía un físico más fluorescente y cool, como si fuera una especie de rockola cinematográfica, *The Saddest Music in the World* está más cerca de ser una caja de música, de esas que respiran objetos de valor y exhalan canciones, pasados y cosas que ya no están.

Sostener que The Saddest... posee ciertas conexiones con una caja de música no es hacer referencia al tamaño generalmente pequeño de ese objeto de siglos pasados. Es remitir a cierto romanticismo, a cierta vulgaridad y a todas las melancolías que puede encerrar y concentrar tal objeto. Es más, si hay una palabra que no tiene nada que hacer en medio del melodrama musical de Maddin, esa es, precisamente, "pequeño". Nada tiene de micro ese reino del artificio filmado en blanco y negro, con algunos virajes a color (lástima que se estrene en copia DVD), constantemente envuelto en el iris de la cámara de Maddin, dueño de calles pobladas de nieve en aerosol y casas que parecen las versiones de Once de alguna locación de una película de clase B. Al contrario, el mundo según Maddin es la maqueta perfecta para que las pasiones de tamaño y furia a la Godzilla de sus habitantes rompan todo. Sucede que el carácter colosal de las relaciones entre los personajes de The Saddest... y las actuaciones en clave absurda no hacen difícil imaginar a Maddin jugando a ser el dueño de un circo que, en un tono tan vodevil como el que usa su creación, grita: "¡Pasen y vean! El año: 1933. El lugar: Canadá, Winnipeg, la capital mundial de la aflicción. El evento: el campeonato internacional en búsqueda de la canción más triste del mundo. Amnesia, piernas amputadas por error, hermanos que aman a la misma mujer, un corazón de niño bañado en lágrimas paternas, piernas ortopédicas de cristal rellenas de cerveza y miles de sorpresas más. ¡Un musical! ¡Un melodrama! ¡Cine puro!". En esa sintonía de circo es donde puede entenderse mejor la forma en que la locomotora The Saddest... avanza al mismo tiempo por dos vías: la de la comedia y la del melodrama musical. Pero así como no es difícil imaginar a Maddin como un muestrario más de la cara desfachatada de su naturaleza, tampoco es difícil asociarlo con la idea con que Pasolini definió en su libro Teorema a un personaje: como alguien que ha reducido su vida a la absurda melancolía de quien vive degradado por la impresión de algo perdido para siempre.

Una película/caja musical da cuenta de aquello que alguien cree que debería ser guardado por siempre. En el caso de Maddin: el David Lynch más teatral, la balada de Jerome Kern "The Song Is You", el humor/caramelo ácido de los hermanos Marx y un art déco extraído de un serial de ciencia ficción de los 30. Pero, a la vez, la caja musical no sólo remite a aquel que la usa sino también a su fabricante y a la tristeza que puede generar la muerte de un oficio que hoy definitivamente pertenece a otra centuria. The Saddest Music in the World no parece un film de otro siglo sino la obra actual de alguien que no puede procesar gran parte del presente. Alguien que vive en un sótano, soñando humedades y codeándose con ese olor a papel viejo que desprende la gente cuando se transforma en foto. Alguien como Guy Maddin, que sigue trabajando minuciosamente en sus creaciones mientras parte del mundo decide guardar en ellas aquello que cree que merece seguir sonando durante el siglo que viene. Es decir, otras cajas de música difíciles de parar. [A]



Jorge el curioso

Curious George

Estados Unidos, 2006, 86', **DIRIGIDA POR**Matthew O'Callaghan, **con Las voces DE** Will
Ferrell, Frank Welter, Drew Barrymore, David
Cross, Joan Plowright, Dick Van Dyke.

Basada en un personaje creado en los años 40 por Margret y H. A. Rey, dos alemanes judíos que se escaparon de París en bicicleta portando sólo -según dice la leyenda- sus abrigos y unos bocetos para un libro infantil sobre un mono llamado originalmente Fifi, Jorge el curioso llegó al cine por primera vez sesenta años más tarde reteniendo, al parecer, las características tan naïves que lo hicieron popular entre los nenes muy pequeños de otras épocas. La crítica norteamericana, entre la que probablemente se cuentan muchos más conocedores y hasta nostálgicos de los cuentos de Curious George que por acá, recibió la película con cierta ecuanimidad. Varios señalaron que a pesar de los años y de tanto dibujo animado tan posmoderno transcurridos, el mono inocentón llegó a los cines virgen de toda relectura o aggiornamiento, sin una agenda de comentarios ni alegorías políticas ni culturales. Para la crítica del New York Times, al parecer, eso es "refrescante". Para las de The Onion y Variety, que el relato sea más bien "rudimentario" y los dibujos demasiado básicos, es decir, que esté dirigido a chicos realmente muy chicos, no tiene nada de malo en sí, salvo el tremendo aburrimiento que les espera a los adultos que se encarguen de llevarlos al cine. Nathan Rabin, de The Onion, intenta explicar incluso el atractivo de Jorge argumentando que el personaje "(encarna de la infancia su) ilimitada capacidad para el asombro sin nada de su crueldad ni egoísmo". Sin embargo, queda la sensación de que si Jorge no consigue ser algo más que un montón de colores y dibujos permanentemente resplandecientes (un efecto bastante molesto) y de canciones inofensivas, es más por pereza, por creer que "los nenes no necesitan más que esto", que por interesarse en crear un mundo que sea perfectamente apto para ellos. Después de todo, sí hay algo de crueldad y egoísmo en Curious George, y el problema tal vez sea que no lo suficiente como para generar un universo propio. Mariano Kairuz



Las manos

Argentina, 2006. 119', **DIRIGIDA POR** Alejandro Doria, **CON** Jorge Marrale, Graciela Borges, Duilio Marzio, Carlos Portaluppi, Belén Blanco.

a historia del padre Mario Pantaleo ofrecía ciertas posibilidades dramáticas que, en la manera en que decidieron narrarla Doria y su coguionista Juan Bautista Stagnaro, quedaron ahogadas sin remedio. La idea parece haber sido dejar en claro que se trata de una historia con serias aristas políticas y sociales, pero que lo que en última instancia importa es el "ángulo humano". Entonces queda planteada, por un lado, una línea argumental que tiene que ver con el poder de la Iglesia y con un conflicto entre la fe v la burocracia de la institución. Pero en cuanto a su afán de humanizar al protagonista, apenas se limita a repetir una y otra vez unos apuntes, más bien básicos, sobre la relación del cura con la "yuta", o sobre su condición de asmático y a la vez fumador empedernido, que sólo contribuyen a un retrato anquilosado de lo que vendría a ser un religioso "progre", mientras que solamente llega a insinuar, sin interesarse nunca en serio, el verdadero dilema "humano" del padre Mario. Que es, por supuesto, el de ese don que lo aparta de sus pares y sobre el que atina a decir, por toda explicación, que se trata de "la manera en que Dios se manifiesta a través de (él)". Es decir, la película elige creer ciegamente en las manos sanadoras del padre Mario y en su humildad absoluta para recibir y administrar semejante poder, y no poner jamás en duda ni una cosa ni la otra, ni permitirse la menor ambigüedad al respecto; no especular siquiera en el terreno más fértil que ofrece el personaje. Incluso si se trata de una película que se considera a sí misma religiosa, un "film con fe", debería dar cuenta de las crisis de fe. Los únicos que parecen creer en las posibilidades de la historia son Marrale y la Borges. Pero Doria los aplasta recurriendo a una musicalización desmesurada, absolutamente insoportable, que termina de demostrar que se trata de una película sin fe; ni en su relato, ni en sus espectadores, ni en el cine. MK



Monster House, la casa de los sustos

Monster House

Estados Unidos, 2006, 91', **DIRIGIDA POR** Gil Kenan, **CON LAS VOCES DE** Mitchell Musso, Spencer Locke, Sam Lerner, Maggie Gyllenhaal, Jason Lee, Kathleen Turner.

os años 80 fueron pródigos en películas empeñadas en demostrar que detrás de la aparente placidez de la vida suburbana norteamericana acechaba algo absolutamente monstruoso. Incluso si nunca terminaron de definir qué era exactamente esa cosa espantosa: ahí están, entre otras, Los Goonies, Gremlins, S.O.S. Vecinos al ataque, Poltergeist, las Pesadilla, Los aventureros del tiempo. Con algo de La ventana indiscreta (que ya estaba a su manera en aquellos films), la película de Gil Kenan vuelve de manera consciente v manifiesta a esos suburbios, a esos años e incluso al Hollywood de aquel entonces: sus productores son Steven Spielberg y Robert Zemeckis, quienes a mediados de esa década llegaron a liderar ese sector específico del mainstream. Pero aunque el propio Kenan ha dicho que su película está "pintada con la paleta de colores de la nostalgia", su filiación no degenera en mera imitación ni se ata al revival puramente emocional. Lo que recupera es un tono, una atmósfera; de hecho, replica un poco la "épica de los perdedores" que animaba a aquellos films, pero sólo hasta cierto punto, y se permite tomarse su propia nostalgia con humor. En MH hay casetes magnéticos con grabaciones caseras de heavy metal, un campeón local de fichines tipo Atari; hay triciclos y barriletes y, salvo por la insinuación de un teléfono con identificador de llamadas, no hay tecnología digital a la vista. Excepto, por supuesto, por el tipo de animación elegida y que, realizada con el mismo procedimiento por motion-capture (captura del movimiento de los actores) que se usó en la embolante El Expreso Polar de Zemeckis, consigue esta vez un efecto, para sus personajes humanos y no humanos, mucho más expresivo y, fundamentalmente, más humano. Sin volverse reaccionaria, MH recupera digitalmente el espíritu de las viejas, analógicas historias de la casa embrujada y la pérdida de la inocencia. MK



El centinela

The Sentinel

Estados Unidos, 2006, 108', **DIRIGIDA POR** Clark Johnson, **CON** Michael Douglas, Kim Basinger, Kiefer Sutherland, Eva Longoria.

ay un traidor en el Servicio Secreto y todos creen que es Michael Douglas excepto nosotros, los espectadores, por más que nos quieran llenar el mate de vueltas de tuerca medio zonzas. Al traidor se lo adivina en la segunda (o primera, yo muy perspicaz que digamos no soy) escena en la que aparece. Y lo demás es "yo por la patria, todo", "loco, vos me conocés, comíamos bagels juntos" y "buéh, si la primera dama es Kim Basinger, yo también me tiento". Corridas, explosiones y después se acaba todo como corresponde. ¿Conflicto de intereses? Nada. ¿Problemas éticos? Un poquito, sí, pero porque lo dice el guión. ¿Realmente es necesario remarcar una v otra vez que el presidente de Estados Unidos es el Hombre Más Poderoso del Mundo? Y bueno, doña... si no lo dicen, dónde está el suspenso. Lo que me llama la atención de esta clase de películas mecánicas y realizadas con lustre pero sin lujo es que todavía se hagan. Más aun: que actores que han sabido elegir películas extraordinarias, acepten hacerlas. Bueno, claro, hay que parar la olla, se comprende. Pero ¿nadie se da cuenta en los estudios de Hollywood de que cada vez interesa menos un problema de lealtades o que alguien intente matar al presidente de Estados Unidos? Hete aquí la madre del borrego: no. Porque este film está diseñado para el mercado interno de aquel país, no para que lo veamos nosotros, aunque estamos obligados a tenerlo en pantalla porque el costo de la producción así lo pide. En otros tiempos, cuando el cine era un arte ecuménico y democrático, su estreno no hubiera sido cosa segura. Hoy es inevitable. Notarán que hablo poco de la película, pero es que en realidad es un film tan superficial, tan hecho a reglamento, que su único interés reside en ser pieza de diagnóstico del estado del mundo. Digo, cuestiones que van más allá del cine. Lo siento si querían una crítica formal de la película, pero es imposible: sería como criticar un peine visto de lejos. Leonardo M. D'Espósito



La dama en el agua

The Lady in the Water

Estados Únidos, 2006, 110', **DIRIGIDA POR**M. Night Shyamalan, **con** Paul Giarnatti, Bryce
Dallas Howard, Bob Balaban, Jeffrey Wright,
Sarita Choudhury.

46 Hasta los chistes son solemnes", escribió sobre esta película Jonathan Rosenbaum en el semanario Chicago Reader. Lo primero que llama la atención al leer las distintas críticas sobre La dama en el agua es un dejo de hartazgo común a casi todos los textos. No es para menos: por tercera vez consecutiva, Shyamalan decide filmar personajes adeptos al susurro como vía casi excluyente de comunicación verbal. Y a la solemnidad omnipresente que le achaca Rosenbaum a La dama del agua también hay que sumarle las pretensiones desmedidas de un director megalómano. Shyamalan decidió hablar sobre él mismo y su cine en un tono pedante, y consiguió una película infinitamente más egocéntrica que Storytelling de Todd Solondz (mejor no desarrollar que Shyamalan interpreta a una especie de mesías en La dama en el agua). Las habituales trampas de guión del director también están a la orden del día. El rechazo de la vuelta de tuerca fantástica en el final de La aldea ya era excesivamente consciente y autocomplaciente, pero aquí se supera todo límite posible cuando "la sorpresa" es que se explicita arbitrariamente -mejor no detenerse en que lo hace un crítico de cine- qué va a suceder en la historia -mejor no explayarse en que ese es justo el nombre de la protagonista- sólo para negar un ratito más tarde cada uno de esos hechos asumidos gracias al guión. De todas formas, esa secuencia bochornosa no puede espantar a nadie porque el súmmum de la vergüenza ajena se produce antes con una escena que emula la Anunciación, en una de las incontables referencias bíblicas y místicas de la película. La dama en el agua pretende transmitir una cantidad abismal de "grandes verdades" por minuto. Pero Shyamalan sólo vende espejitos de colores y amontona frases como "Tu corazón es grande", "Sus caras me recordaron a Dios", "Es momento de demostrar que algunas historias son reales" y trivialidades por el estilo. Nazareno Brega



Ant Bully - Las aventuras de Lucas

The Ant Bully

Estados Unidos, 2006, 88', **DIRIGIDA POR** John A. Davis. Aimación digital **CON LAS VOCES DE** Julia Roberts, Nicolas Cage, Meryl Streep, Paul Giamatti, Zach Tyler.

E sta es otra idea interesante para explo-tar la animación digital: meter a un personaje que "copia" lo real (un nene en este caso) en un mundo fantástico con la ilusión de una textura realista (aquí el universo de un hormiguero). El cuento es, como suele pasar cuando una película está decididamente armada para el público infantil, aleccionador. En realidad todo el cine estadounidense actual es aleccionador, una tara obvia en tiempos que aborrecen del ocio creativo o del ocio a secas. Lo curioso de esta película -más allá de que muchos de sus chistes, a diferencia de lo que sucede con otras, funcionan- es que se trata de lo que Hitchcock definió como "run for cover". No es ni busca ser novedosa (de hecho, las hormigas se parecen a las de Hormiguitaz de Eric Darnell y Tim Johnson casi hasta el plagio) y su única pretensión es entretener lo más posible al público. Con esos parámetros modestos, la película se sostiene bastante bien, salvo por un pequeño detalle: cada secuencia es un déjà vu que inmediatamente trae de recuerdo alguna versión anterior. Es lo mismo que pasa con el diseño general de la película, como si a la animación 3D, esa que en el fondo es carísima y suele ser más bien exhibicionista, ya le hubiera salido su

Por lo demás, lo que el protagonista del film, el tal Lucas, aprende es a defenderse de los que abusan de él, a que todos ocupamos un lugar que nos justifica en el mundo y que ni la violencia ni la crueldad solucionan nada. O sea, lo de siempre. El utilitarismo de nuestro mundo lleva a que ni siquiera estas cuestiones aparezcan más o menos estilizadas o trabajadas con algo de mínima poesía, sino enrostradas inmediatamente. Entendido así, como puro vehículo de algo que no le pertenece, el cine es más bien poco interesante. Aunque entretenga, claro. **LMD'E**



Caminando sobre el agua

Walk on Water Israel, 2004, 110', **DIRIGIDA POR** Eytan Fox, **CON** Lior Askhenazi, Knut Berger, Carolina Peters, Gidon Shemer.

ace muchos años, en El Loco Chávez apareció un personaje, un agente de la CIA, que, víctima de un experimento fallido, dejaba de ser un asesino despiadado para transformarse en un ser bondadoso e ingenuo. La Agencia, con el fin de cambiar su mala imagen en el mundo, lo aprovechaba para transformarlo en un showman: "El espía bueno de la CIA".

Luego de ver a Eyal, el duro killer del Mossad, transformarse en un individuo cargado de dudas y dilemas morales que lo atormentan en su trabajo, nos queda la firme sospecha de que alguien en el Mossad fue un atento lector de la historieta de Trillo y Altuna. Eyal, dolido por la muerte de su mujer e hijo en un atentado, se angustia ante su nueva misión: localizar a un anciano criminal de guerra nazi que ha desaparecido de su refugio habitual (la Argentina, ¿cuál si no?) v matarlo. El viejo nazi tiene dos nietos que son un dechado de corrección política, tanto que Pía, la nieta, vive en un kibutz en Israel. Su hermano Axel viaja a visitarla. Infiltrado entre ambos, Eval aumenta sus dudas, incluso sobre su orientación sexual, ya que Axel -su nuevo amigo- es gay.

Hagámosla corta: la venganza se lleva a cabo, pero no es Eyal, el killer bueno del Mossad, quien la concreta; al contrario, en una escena lacrimógena (de risa), el implacable Eyal termina llorando sobre el regazo de Axel. Paradojas de la inversión, al asesino le tiembla la mano y es el delicado tudesco quien "hace lo que hay que hacer". Hay final feliz con boda -heterosexual, la corrección política no da para tanto- incluida. Moraleja: justicia no, venganza sí o sí; no se admiten flojos. Spielberg en Munich trataba un tema parecido, pero aun con desaciertos tenía los béiseles bien puestos para asumir las consecuencias de sus ideas. Eduardo Rojas



La casa del lago

The Lake House

Estados Unidos, 2006, 105', **DIRIGIDA POR** Alejandro Agresti, **con** Keanu Reeves, Sandra Bullock, Shohreh Aghdashloo, Christopher Plummer, Ebon Moss-Bachrach.

na de las tantas cosas que hace Leo Masliah es escribir sinopsis de películas que no existen. Tiene una sobre un cavernícola que se enamora de una elegante ejecutiva que vive en el presente, y que lucha contra los cinco mil años que los separa para consumar su amor. Como "al universo le agradan las repeticiones y los leves anacronismos", ahora Agresti llega con esta comedia romántica en la que la pareja central se enfrenta a un problema temporal de análogas características. Keanu Reeves no es un cavernícola sino un arquitecto que vive en el año 2004, mientras que Sandra Bullock vive en 2006. Pero gracias al amor (y a un buzón que transporta cartas a través del tiempo) logran comunicarse, conocerse y, por fin, enamorarse. Y de la historia va no cuento más. Si quieren saber cómo sigue, véanla. Sólo quiero decir un par de cosas. Mi intención no es burlarme del argumento de La casa del lago. Al contrario, probablemente eso sea lo más interesante de la película. El problema es que, justamente, detrás de esta historia un poco estrafalaria no hay nada más. Lo que queda una vez que asimilamos y aceptamos el misterio y las reglas del universo de la película es una comedia romántica parecida a otras comedias románticas parecidas a otras comedias románticas. Como si lo único que se hubiera propuesto Agresti en su debut hollywoodense fuera pasar desapercibido y hacer una película del montón. Esto es una pena. Muchas de sus primeras películas buscaban y conseguían exactamente lo contrario. Estaban atestadas de ideas (buenas, malas, divertidas, insoportables, originales, cinematográficas, extracinematográficas, a veces todo junto) y daban ganas de discutirlas. De odiarlas, incluso, pero de discutirlas. La casa del lago no da ganas de nada.

Ezequiel Schmoller



Preguntale al viento

Ask the Dust

Estados Unidos, 117', 2006, **DIRIGIDA POR** Robert Towne, **CON** Colin Farrell, Salma Hayek, Donald Sutherland.

a decepción debía ser proporcional a las expectativas, que eran muchas. Porque, básicamente, Robert Towne es famoso por su guión de Barrio Chino y por su trabajo como script doctor en infinidad de películas, y porque Traición al amanecer, su último film como director estrenado por acá, sigue siendo, al menos en el recuerdo, una gran película. Y también por lo que se venía anunciando: que Towne anheló llevar al cine la novela autobiográfica de John Fante Ask the Dust durante al menos tres décadas. Entre la prensa norteamericana, más de un crítico se acordó de Los Angeles Plays Itself, el documental de Thom Andersen. Y no por nada: Chinatown era prácticamente la estrella de la película, por el retrato oscuro que el film de Polanski hizo en su momento de LA, una razón más para aumentar las expectativas sobre el anuncio de una película de Towne ambientada en esa misma ciudad durante la Gran Depresión. Pero aunque se sabe que en Pregúntale al viento "LA no se interpreta a sí misma" sino que Towne la reconstruyó en Sudáfrica, es menos la escenografía lo que parece de cartón pintado que casi todo lo demás, un cúmulo de lugares comunes sobre el "sufrimiento del joven escritor con hambre de gloria"; sobre la camarera mexicana con ansias de superación; y sobre el "apasionado" amor-odio de estos dos muertos de hambre que se descubren reflejados el uno en el otro. Porque ni la angustia, ni las ambiciones, ni el amor-odio, ni la presunta química se hacen sentir en la película sino que únicamente se verbalizan en una sucesión de diálogos imposibles. Empeñado en contar algo más grande, más trágico y tal vez más "clásico", Towne vomita sobre sus personajes otro cliché del melodrama, probablemente uno de los peores, al hacer toser, desde temprano en la película, a Camila, el personaje de Hayek. Ya se sabe lo que la tos significa unívocamente en Hollywood v cómo terminan, siempre, invariablemente, estas cosas. MK

La condesa blanca

The White Countess

Estados Unidos/Reino Unido/Alemanía/China, 2005. 138', **DIRIGIDA POR** James Ivory, **CON** Ralph Fiennes, Natasha Richardson, Vanesa Redgrave.

Shangai, mediados de los años 30, meses antes de la ocupación japonesa. Puntillosa reconstrucción de época, personajes en estado de espera (como en *Casablanca*, ¿vio?), la historia de amor entre el dueño de un local nocturno, norteamericano y ciego, y su principal empleada, una ex condesa rusa, buena fotografía de Chris Doyle: *qualité*. Ivory entrega otra de sus películas menores, con un sabor rancio y una trama que avanza lentamente hacia caminos previsibles. Lo hemos visto antes y lo hemos visto mejor. Esta es una de esas películas que al intentar la recreación de un espíritu de época terminan construyendo un inmenso escenario tan brillante como vacío. **Diego Brodersen**

Perro amarillo (boceto para un relato)

Argentina, 2005, 65°, **DIRIGIDA POR** Javier Van de Couter, **CON** Lola Berthet, Javier Van de Couter, Lucrecia Blanco, Guillermo Pfening.

En el cine americano clásico los actores mostraban contención y reserva mientras protagonizaban grandes relatos. Perro amarillo es una suerte de reverso exacto, algo así como un minimalismo sobreactuado: no sucede nada pero los actores exageran todo. Los cuatro personajes que vagan por la ciudad entrelazando sus vidas son la caricatura de la angustia: corren pegados a la pared siempre a punto de caer, arquean sus cejas hasta el límite de la juntura, lloran y hacen de la nada afirmaciones absurdas como "Cada vez que me imagino una playa es siempre la misma". Plagada de escenas incomprensibles y diálogos pretenciosos, con encuadres forzados y sobreestilizados, Perro amarillo también comparte con el peor cine de la década del 80 la declamada épica de su realización. Si antes se hablaba de casas hipotecadas, ahora se trata de una serie de fiestas para garantizar la financiación de la película. En ambos casos se trata de films que reclaman del espectador una solidaridad previa, que también podría ser pena. Gustavo Noriega

El boquete

Argentina, 2006, 83', **DIRIGIDA POR** Mariano Mucci, **CON** Valentina Bassi, Daniel Valenzuela, Mario Paolucci, Luis Ziembrowski, Erasmo Olivera, Silvia Montanari, Sandra Smith.

O tro vano intento de grotesco, un subgénero que ya sabemos que no se lleva

nada bien con el cine. Y es debido a eso y a las sobreactuaciones de gran parte del elenco que la película se parece más a una obra de teatro. Hay buenas intenciones, y la desidia que podemos ver en varias películas "industriales" del cine nacional está aquí ausente. No podría decirse que El boquete sea una película industrial, pero a todas luces se ve su intención de ser cine popular. Pero tanto el timing cómico como las ideas de puesta en escena son inexistentes -con la excepción de un videoclip donde Valentina Bassi imita a Gilda-, la imagen de video ampliado a 35 mm deja mucho que desear y hasta hay errores imperdonables como hacer primeros planos en una escena tomada por una cámara de seguridad o mostrar el rodaje de una película porno donde los actores están todo el tiempo vestidos. Valentina Bassi está muy simpática como puta que se acuesta hasta con su hermano (Erasmo Olivera), pero quien se lleva las palmas es Sandra Smith haciendo de mujer policía lesbiana y fan de Gilda que se enamora del personaje de Bassi. En otras manos, podría haberse tratado de una película con un alto nivel de misoginia, pero esto no ocurre.

Juan Pablo Martínez

Más rápido, más furioso: Reto Tokio

Fast and the furious 3

Estados Unidos, 2006, 104', **DIRIGIDA POR** Justin Lin, **CON** Bow Wow, Brain Tee, Leonardo Nam, Lucas Black, Nathalie Kelley, Sung Kang.

abría sido mejor para esta película si lo único que se hubiese hecho fuera filmar un montón de escenas de persecuciones de autos último modelo sin la menor coherencia ni intención de construir una historia que las justifique, nos hubiese ahorrado al menos su argumento sospechosamente parecido a Rebelde sin causa en el que un joven problemático es movido de ciudad en ciudad y de escuela en escuela porque sus padres no quieren que el chico enfrente sus problemas, nos hubiese ahorrado además las interminables escenas de fiestas con mujeres jóvenes y hermosas en micromicrominifalda mientras una cámara refinada y sutilmente las va enfocando de abajo tratando patéticamente de encontrar algún pedazo de tela de ropa interior, nos hubiese ahorrado sus diálogos estúpidos e impostados largando frases que nos digan que debemos ser osados y diferenciarnos del común de la gente pronunciadas por personajes que se dedican a hacer cualquier cosa para tener autos de lujo y ganar dinero. De haber obviado todo esto e ido directamente a las carreras, el film al menos hubiese tenido más escenas filmadas con dedicación y algo de pericia y hubiese evitado provocar tanta vergüenza ajena.

Hernán Schell

San Cayetano, el santo del pueblo

Argentina, 2005, 68', DIRIGIDA POR Lino Pujia.

El fenómeno de San Cayetano es tan com-plejo como inabarcable. O al menos eso demuestra el documental de Pujia cuando intenta desarrollar de manera exhaustiva a) el origen europeo del santo, b) su significación en la vida cotidiana de los fieles argentinos y c) su vinculación con los distintos momentos de la historia nacional. Sobre todo, porque la pretensión detallista de contarlo todo sin renunciar a nada resulta incompatible con su escasa duración. Así, los tres aspectos no sólo están descompensados (mucha historia europea y poca indagación local) sino que no llegan a integrarse. A falta de una idea que los conecte, el montaje se limita a administrar la información sin ningún propósito dramático y con el único fin de no abrumar al espectador. En definitiva, poco importa que el misterio del patrono del trabajo quede sin develarse. Aunque bueno hubiera sido que el documental se hiciera eco de este misterio dando cuenta de la dificultad y sumergiéndose en sus profundidades. Marcela Ojea

A la deriva

Adrift

Alemania, 2006, 95', **DIRIGIDA POR** Hans Horn, **CON** Susan May Pratt, Richard Speight Jr. y Niklaus Lange.

alsa continuación de *Mar abierto*, en *A la* deriva hay algo de especulación respecto de aquella pero llega a lugares muy distintos. Mientras en Mar abierto la tensión derivaba fluidamente de la puesta en escena, aquí el verosímil está forzado al límite de lo estúpido: en Mar abierto los ataques de la naturaleza contra los protagonistas solidificaban la tensión dramática a pura presencia física (que recuerda a cierto cine australiano de la década del 70). En A la deriva, en cambio, todo se pauperiza por el efecto contrario: las desgracias que se producen no son de la naturaleza contra el hombre sino de los hombres contra sí mismos y por desconocer la manipulación de ciertas tecnologías (digamos, manejar un yate). De ahí que, por comparación, A la deriva pierda tanto respecto de su (forzada) predecesora. ¿Mar abierto for dummies? Quizá, dado que los escualos casi no aparecen, y podemos decir que la tensión emerge de la torpeza derivada de las relaciones entre los personajes. Pero exceptuando la torpeza del giro de guión (seis personajes varados en medio del mar por lanzarse al agua y no poder, literalmente, volver a abordar el barco por su altura respecto al agua: ¡plop!), nos encontramos con una película que palpita clase B en la puesta en escena, algo que se traduce en la imagen urgente, la cámara en mano al nivel del agua, siempre inquieta, en el grano de la película y su aspecto verista, de

ESTRENOS

documento. Sobrevuela ese pesimismo setentoso de que ninguno de los presentes se va a salvar de esa. Lamentablemente, se quiebra una legítima inquietud trastocándose en un desfiladero de cadáveres. Después, musiquita, abnegación y sacrificio. **Federico Karstulovich**

La premonición

Yogen

Japón, 2004, 95°, **DIRIGIDA POR** Norio Tsuruta, **CON** Hiroshi Mikami, Noriko Sakai, Maki Horikita, Mayumi Ono.

El profesor Hideki se espanta cuando encuentra un diario con la crónica de la muerte de su hija en un accidente de tránsito. La razón de la sorpresa de Hideki es que leyó la noticia un instante antes de que la tragedia se produjera. A partir de ese momento, el profesor convive con el dolor de no haber podido hacer nada por su pequeña hija mientras recibe periódicamente diarios que anuncian otras desgracias. Una vez más, una producción del terror japonés se las arregla para entregar una premisa ingeniosa y disparatada que, además, contiene varias constantes del género. En La premonición hay fatalidades que involucran niños y/o colegialas, elementos fantásticos sin necesidad de explicarlos racionalmente, una espiral de vueltas de tuerca en el guión y traumas melodramáticos. Pero el hincapié del director Tsuruta en el melodrama es demasiado intenso y así La premonición se aleja de los estrenos más escalofriantes del jhorror. De todas maneras, es motivo de brindis que una película oriental todavía pulule por la cartelera a más de un mes de su lanzamiento. NB

El exilio de San Martín

Argentina, 2005, 94', DIRIGIDA POR Alejandro Areal Vélez.

asi como una presentación Power Point, el documental sobre José de San Martín se caracteriza por ser rudimentario y escolar. Un hecho que se hace presente de manera obvia cuando ante la mención de Sarmiento o Alberdi se superponen a la imagen sendas figuritas de los próceres. No en vano la locución ampulosa y adjetivada en exceso recuerda a los actos patrios, sino que remite, sobre todo al comienzo y al final, a los floridos y entusiastas episodios de Sucesos Argentinos. Sin embargo, y a pesar de su falta de pericia en el uso de los recursos visuales, la película logra hacer de San Martín un personaje atractivo y consigue situarlo en el centro de un relato que avanza con agilidad. De prosa amable, sencilla e inteligente, según sus cartas; oportuno, lúcido, valiente como Napoleón pero nunca un tirano, según los analistas franceses. Méritos que, sumados a una información muchas veces interesante, permiten hacer pasar desapercibida, de manera casi milagrosa, la voz de Alfredo Alcón interpretando al héroe de los Andes. **Marcela Ojea**

Hooligans - Diario de un barrabrava

The Football Factory

Gran Bretaña, 2004, 91', **DIRIGIDA POR** Nick Love, **CON** Danny Dyer, Frank Harper, Tamer Hassan.

Es curioso que los deportes de equipo sean los que generan violencia entre quienes los ven, más curioso que el caso más notable sea el fútbol, pero quizá tenga que ver -no sé, digo- con eso de que parece realmente un campo de batalla y, bueno, la gente se contagia. No se sabe de hinchas de dos boxeadores que se hayan agarrado a trompadas afuera del Luna Park, por ejemplo. Bueno, no. En realidad, hay muchas razones que no se pueden explicar aquí, ni por espacio ni por contexto. Quizá una buena ficción sobre el tema ayudaría, pero ¡ay! De fútbol fáctori no es ella. Es un montón de chicos en actos violentos estilizados como en un videoclip y que parece que se pasan todo el tiempo escuchando la banda de sonido de Trainspotting (a mí me gusta Danny Boyle, pero qué mal le hizo esa película al cine inglés, mecacho). Ángela Trivelli



La vita che vorrei

Italia/Alemania, 2004. 130'. **DIRIGIDA POR** Giuseppe Piccioni, **con** Luigi Lo Cascio, Sandra Ceccarelli, Galatea Ranzi, Fabio Camilli, Antonio Bruschetta.

n actor y una actriz se enamoran tanto en la realidad como en la ficción que protagonizan. Dos planos del romance que la película alterna con denodado esmero y que utiliza mientras tanto para desplegar otros pares de opuestos. Así, cuando la relación en tiempo presente empieza a resquebrajarse y finalmente se impone la distancia, él, impávido e impotente, la mira alejarse en un carruaje. Las historias van y vienen todo el tiempo en un paralelismo preciso, esquemático y cansador. Lo peor llega al final, cuando, ante la dicotomía hecha guión, concurren la Vida y la Muerte. En el siglo diecinueve ella se enferma y muere de amor en sus brazos. Él llega a tiempo, pero ya es demasiado tarde. En la actualidad, con la liviandad y la mesura que corresponden, el desenlace no puede no ser moderado: ella tiene un hijo sola, él se entera por casualidad y, "egoísta consumado", apenas reconsidera algunos errores. Para los amantes de los novelones sentimentales, un extenso y fatigoso 2 x 1. MO



La condesa blanca



Hooligans - Diario de un barrabrava



El boquete

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de cine España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero México	JORGE BERNÁRDEZ FM Faro- Nacional	RICARDO COTA criticos.com. br. Brasil	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	ISAAC LEON FRÍAS La Primera Perú	DIEGO LERER Clarin	GUSTAVO NORIEGA El Amante	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	JOSEFINA SARTORA cineismo, com.ar	PROMEDIO
Nuestra música	6	9		7	10	9	8	6	8	8	7.89
Fuerza Aérea Sociedad Anónima			8		8			8		4	7,00
Porno	7				8		8	8		4	7.00
La música más triste del mundo	6	7		7	8	7	8	5		8	7.00
Transamérica		8		7	5		7.		7		6.80
Volver	9	7	6	8	5		5	5	8	7	6,67
Jorge el curioso		6	7	6	8		4		6		6.17
Monster House, la casa de los sustos		4	8	3	6				8		5.80
Agua				1.17	6	5	7			5	5,75
Las aventuras de Lucas		6		5	6						5,67
Sofacama			6		5		6	6	6	4	5,50
La premonición		6		6	4		6		5		5,40
La condesa bianca		7	4	6	4				7	4	5,33
La última víctima		5			4				7		5,33
La dama en el agua		6	8		7	4	6	2	7	2	5.25
Caminando sobre el agua		7			3		5			5	5.00
El boquete			6		4						5,00
La casa del lago		5		5	5	4	6		5		5,00
Y tú qué #@ sabes?		4		7			4				5,00
Preguntale al viento	4	5	2		7		5	3	6		4,57
El centinela	3	5	4	4	4		4	5	7		4,50
Hooligans - Diario de un barrabrava		6	5		2				5		4.50
La vida que sueño		5	3		6		4				4,50
A la deriva		5			3						4.00
Cuatro mujeres descalzas					3					5	4,00
Rápido y furioso 3: Reto Tokio		5		2	5	4			4		4,00
Las manos			5		3			3			3,67
Perro amarillo (boceto para un relato)								1		1	1.00





por Diego Trerotola

En la ardiente oscuridad

n su libro falaz y demagógicamente titulado El público nunca se equivoca, el productor húngaro-americano Adolph Zukor describe su particular comportamiento en una sala de cine: "En el Crystal Hall, yo tenía la costumbre de ocupar un asiento situado a unas seis filas de la delantera. Numerosos espectadores se quedaban durante más de una función, pero los que se marchaban de las proximidades de mi butaca sin duda me juzgaban el individuo menos ocupado de Nueva York. Probablemente habían llegado a la conclusión de que mi mente desvariaba, puesto que insumía buena parte del tiempo en observar el rostro de los espectadores y hasta me volvía para poder hacerlo". Tras ser el responsable de salvar a la Paramount de una quiebra inminente, Zukor se transformó en un productor mítico de los pioneros años de la industria hollywoodense. Él había comenzado a estudiar las reacciones de los espectadores, a mirar el comportamiento de las personas en las salas, ni bien comenzada la década del 10. Aunque con el objetivo espurio de vender más entradas de cine de acuerdo a las preferencias del público, esta cita de su biografía tal vez sea la primera que registre esta práctica inusual, que consta de la mirada desviada de la pantalla, desobedeciendo ese espectáculo pautado que es el cine. En su nuevo libro Palacios plebeyos, Edgardo Cozarinsky sigue esta práctica desobediente, pero para ejercitar una mirada que desconoce los límites que Zukor inició en esa secreta fecha histórica. Porque si hay algo que es

realmente fundante en el universo de Cozarinsky es esa mirada a contrapelo que encuentra el lugar de lo insólito, el detalle que distorsiona toda la percepción estandarizada por la mera costumbre, la pura idiotez o la condenable cobardía.

Partiendo de la indagación de las salas de cine como espacio arquitectónico y punto de encuentro de experiencias heterodoxas, Cozarinsky no se propone escribir un mero catálogo de salas ni una serie de apuntes sobre un tema. En cambio, sí logra imbricar una investigación erudita con un tour personal, para trazar un panorama que va desde ficciones de Wim Wenders y Tsai Ming-liang, hasta citas de textos de Alfonso Reyes y Parker Tyler, pasando por relatos de experiencias biográficas en cines de Nueva York o Buenos Aires. A partir de esta base, Cozarinsky lleva su escritura a un nivel de valentía que, si bien recupera toda la lucidez de las narraciones de películas como Boulevards del crepúsculo, también se reorienta para convertirse en un libro que, a falta de palabra más exacta, podríamos llamar experimental, sin dejar de considerarlo dentro del encuadre de una cierta elegancia en la que todo parece estable hasta que llegamos a territorios donde se realiza lo impensado. Es que el nuevo libro de Cozarinsky termina por desafiar cierto modelo exploratorio utilizado en este tipo de ensayos para trascender y poner en crisis, con formas renovadas, esos límites que su obra (como crítico, cineasta y escritor) siempre fue esquivo a aceptar.

Es difícil, por las características particulares del libro, dar cuenta de toda su complejidad sin conspirar contra el efecto que produce la lectura integral. Pero como nos negamos a que pase desapercibido este hallazgo editorial, insistimos en ofrecer un adelanto de dos fragmentos del primero y segundo capítulo de **Palacios plebeyos**. Conservamos las citas introductorias de esos fragmentos para, al menos, no descontextualizar el exacto punto de partida de cada capítulo o párrafo.

Templos profanos

"Las únicas salas de cine que cumplían una función (...) eran las viejas, ¿las recuerdas?, esos teatros enormes que cuando se apagaban las luces a uno se le encogía el corazón. Esas salas estaban bien, eran los verdaderos cines, lo más parecido a una iglesia, techos altísimos, grandes cortinas rojo granate, columnas, pasillos con viejas alfombras desgastadas, palcos, localidades de platea o galería o gallinero..."

Roberto Bolaño: "La parte de la Fate", 2666, 2004.

"Divertissement d'ilotes" (diversión de ilotas) llamó al cinematógrafo el escritor francés Georges Duhamel (1884-1966). El diccionario precisa que la palabra "ilota" definía en la antigua Grecia al siervo espartano adscrito a la gleba, privado del derecho de ciudadanía pero apto para servir en el ejército.

Hacia 1900 ese ilota era el proletario europeo, el inmigrante en los Estados Unidos cuya única riqueza era la posibilidad, desconocida en la época clásica, de evadirse de su condición gracias a la movilidad social que aún permitían el capitalismo y la educación pública: la ilusión democrática.

En uno de sus arrebatos retóricos, Henri Langlois sostenía que la vocación "democrática" del cinematógrafo se había manifestado muy temprano, durante la Exposition Universelle de mayo de 1897 en París, ocasión del célebre incendio del Bazar de la Charité,

lamentado por Proust. Una demostración del nuevo entretenimiento culminó cuando el salto de una chispa prendió fuego a la carpa y terminó con la vida de dieciocho duquesas, algunas de ellas ultimadas a bastonazos por los señores que procuraban abrirse paso en medio de las llamas.

[...

"Entrar en un cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue me parece muy preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin sorpresa) en la calle Lavalle."

Borges: "La Fuga", Sur, nº 36, agosto de 1937.

Al entusiasmo de poetas y escritores por el cinematógrafo y sus héroes, desde Lorca hasta Blaise Cendrars, hay que oponer el escepticismo, aun la hostilidad de muchos intelectuales y personas de cultura. Enrique Díez-Canedo expresó esa desconfianza, con énfasis en las salas dedicadas al nuevo espectáculo: "Nos llevan, como huyendo de la soledad y buscando calor de muchedumbre, a templos brillantes, elevados con derroche de materias ricas y profusión de luces -todas apagadas en cuanto un solo haz de luz concentra la imagen dinámica y fiel de la vida-, nos llevan a lugares de puro espectáculo, no sometido a caducidades de rutina ni a riesgos de improvisación, sino fijado de una

EN LOS CINES ANECDOTARIO



vez para siempre con todo lujo de accesorio, eliminando lo torpe y lo incompleto, hilando tan sólo en una acción los momentos expresivos, las palpitaciones vitales, o, por lo menos con la pretensión de hacerlo así, dejándolo registrado de una vez para siempre"¹.

Su vindicación del teatro, arte del riesgo, de lo impremanente, adquiere una interesante proyección política a partir de la diversa frecuentación de salas: "Allí, en el teatro semidesierto, las democracias en decadencia; aquí en el repleto salón del cinematógrafo lujoso, las seducciones, la vibración, la fuerza acaparadora, el sofisma victorioso del espectáculo totalitario". El intelectual español, republicano exiliado en México, parecería

haber descubierto en el conflicto de teatro y cine una explicación de la idolatría del nuevo espectáculo ("para nosotros, la más importante de las artes", según la famosa frase de Lenin), cultivada por Hitler, Stalin y Mussolini.

Mucho le hubiese sorprendido enterarse de que a fines de su siglo y a principios del siguiente, el espectáculo *live* iba a conocer un renacimiento, y que algunos cines iban a volver a ser teatros, como el Theater 80 St. Marks y el Elgin en New York. En Buenos Aires, el Regio, en el barrio de Colegiales, ha recuperado con éxito su destino original de teatro; en Villa Urquiza, el 25 de Mayo, largos años cine, hoy abandonado tras haber caído en "bailanta" y bingo, ha sido comprado por el Gobierno de la Ciudad y anuncia su reapertura como teatro.

En una clave menos negativa, el interminable catálogo de desvaríos estilísticos, de mero mestizaje en la decoración de los cines de la época de oro ("pesadilla poblada de pavorreales, o de elefantes, o de rejas españolas"), suscitó la sorna de Victoria Ocampo. "Últimamente la más terrible de todas (las pesadillas) imitaba, sobre nuestras cabezas, una noche estrellada, con nubes, y nos rodeaba de una ciudad maravillosamente horrenda, llena de torrecitas de color merengue, de balcones, de estatuas..."². A la "flamante pesadilla" del cine Ópera, Ocampo opone el viejo teatro que estaba en el mismo sitio, la confitería del Gas, el parque Lezama y el jardín Botánico, cuyas renovaciones censura: "Cuanto más pasa el tiempo, más a menudo nos vemos obligados a bajar los ojos al pasearnos por nuestra ciudad."

Las batallas del "buen" gusto son siempre batallas perdidas. De ser un término despectivo, la palabra kitsch pasó a definir, más que un estilo, cierta curiosidad (o tolerancia paternalista) ante el "mal" gusto. La mirada camp, por su parte, iba a rescatar por el humor la solemnidad y lo cursi, el énfasis desplazado, la mera convención; como precio de su rescate sólo exige el exceso. ("Es tan malo que es bueno" sería, según Sontag, la expresión camp por excelencia.) El "buen" gusto de una época, si ha de ser reconocida como tal, y aceptado, supone un ascetismo sin esfuerzo reconoci-

ble. Es el gesto que Victoria Ocampo reconocía en los amueblamientos (la palabra "decoración" ya sería anatema) de Eugenia Errázuriz.

Irritada por los desbordes del Ópera, Ocampo prefiere reposar la vista entre las líneas depuradas y los colores severos, neutros, en la iluminación difusa del Gran Rex. (Paradójico culto del decoro por parte de quien, en la vida, supo imponer su capricho con aristocrática indiferencia a la opinión vulgar.) "Un nuevo cine acaba, por suerte, de abrir sus puertas precisamente frente a ese indescriptible horror que se llama hoy Ópera." Su fachada "es sencilla, es limpia, es digna. Da gusto verla en su desnudez y su transparencia. Y cuando, después de haber mirado el cine de enfrente, volvemos los ojos a ella, es como cuando se lee una buena prosa después de haber recorrido la de ciertas revistas y ciertos diarios de gran circulación. En el interior del Rex igual sensación de alivio".

Setenta años más tarde, el Gran Rex aparece como un compromiso entre cierto despojamiento post artdéco, tímido aire de *Things to come* ("Lo que vendrá"), de Cameron Menzies, y una idea de funcionalidad, sólo atenuada por la amplitud faraónica de la sala. En su artículo, Ocampo agradece a Alberto Prebisch, arquitecto de ese cine, por el alivio que su obra le proporciona. Prebisch, miembro del comité de la redacción de *Sur*, "arquitecto argentino sensible a la belleza y a la fealdad" (V.O.), había opinado en el número 2 de *Sur* (1931), que no veía otro porvenir para Buenos Aires que un temblor de tierra³.

Este desplante de terrorismo olímpico pudo parecer gracioso a una autora a quien repugna el caos urbanístico de Buenos Aires. En la oposición entre ambos cines enfrentados en la misma cuadra de la calle Corrientes resuena su irritación ante lo inarmónico de la arquitectura porteña, ante la falta de estandarización feliz y el mal gusto resultante del "sueño de la casa propia" (comillas de la autora). Ocampo, que cita a Gropius y había intentado importar a Le Corbusier para rediseñar las orillas de San Isidro, ilustra su artículo con fotografías de las arcadas desparejas en la avenida Alem, que le parecen aberrantes.

Esas arcadas hoy guardan cierto encanto para una sensibilidad que, lejos de impacientarse, se divierte con la extravagancia del Ópera. El kitsch acaso no sea sino un efecto lateral del individualismo, de la ausencia de un gusto rector, de un gusto de clase dirigente: lo propio del capitalismo arcaico, tan ajeno al despotismo ilustrado de un ancien régime como a las directivas de los totalitarismos que signaron el siglo XX. ¿Acaso los planos racionalistas de la cité radieuse de Le Corbusier no evocan hoy una versión menos brutal de Auschwitz, la ilustración de nuestro autóctono "de casa al trabajo y del trabajo a casa"?

Hermanados por el fatum económico, en 2006 tanto el Ópera como el Gran Rex ya no son cines. Aun antes del nuevo siglo, los hábitos del espectador cinematográfico habían decretado obsoletas tales dimensiones difíciles de llenar. Ambos edificios se han refugiado en una época del espectáculo anterior al cinematógrafo, o acaso hayan saltado a una etapa posterior que sería la revisión de aquella prehistoria: albergan conciertos y recitales de música popular, shows de circo, comedias musicales.

Esta mutación no es exclusiva de Buenos Aires. En Esmirna, en algún momento anterior al incendio de la

ciudad de 1922, a la evacuación forzosa de la colonia europea, a la incorporación de la ex metrópolis cosmopolita dentro de la Turquía joven de Kemal Atatürk, un niño de familia francesa nacido allí en 1914 vio en el cine Alhambra una versión de *El Conde de Montecristo* que lo marcó tanto como iba a hacerlo la destrucción de la ciudad de su infancia. A los veinte años, ya instalado en París, en vez de lanzarse impaciente hacia el futuro decidió consagrar su vida a rescatar los restos del pasado, y de un pasado hasta ese momento sin prestigio alguno: el del cine. Se llamaba Henri Langlois y su cruzada fue el inicio de la Cinemateca Francesa, la más prestigiosa e influyente de su tiempo.

Hoy el cine Alhambra de Esmirna, salvado de la destrucción, ha sido renovado y alberga el teatro de ópera de la ciudad.

[...]

El refugio de Eros

"Pero están, primordialmente, los cines más que el cine, con la mortificación de la busca sexual sólida interrumpiendo el disfrute de las sombras en la pantalla."

Guillermo Cabrera Infante: La Habana para un infante difunto. Barcelona, Seix Barral, 1986.

"J'étais allé au cinéma, dit Joseph à Suzanne. Je m'étais dit, je vais aller au cinéma pour chercher une femme." Marguerite Duras: Un barrage contre le Pacifique. Paris, Gallimard, 1950.

No puedo ponerle fecha a aquella tarde. Sólo sé que fue en el cine Bijou, en Buenos Aires, que estaba en Pueyrredón a pocos metros de Córdoba.

En la pantalla María Montez ejecutaba movimientos crispados y sensuales (¿acaso histéricos y mecánicos?): una danza supuestamente sagrada durante la cual señalaba entre los fieles que la rodeaban a aquellos que a sus esclavos harían morder inmediatamente por las cobras que acunaban en sus brazos. De pronto vi—recorte negro, brevísima imagen a contraluz sobre los colores brillantes de la película— una mano de mujer que descargaba violentamente el peso de una cartera sobre la cabeza de su vecino.

Hoy sé que ese film te llamaba *Cobra Woman* y no era en colores. La memoria pintarrajeó con el estridente technicolor de los años 40 el modesto blanco y negro de aquella confección de clase B que –me entero con cierta satisfacción morbosa– había escrito Richard Brooks, guionista y director de films "con conciencia social", y dirigido por Robert Siodmak, refugiado del Tercer Reich.

Pero la reacción violenta de aquella mujer sin rostro ante el avance (¿tímido y gradual?, ¿demasiado impetuoso?) de su vecino ha quedado indeleble, menos en la memoria que en la imaginación del niño que la vio fugazmente superpuesta a las contorsiones mortíferas de una monarca apócrifa.
[...]

Recuerdo los cines "de mala fama" de la primera mitad de los años 50 en Buenos Aires, salas tan sucias como la condena moral y la retaceada tolerancia concedida a sus espectáculos. Los adolescentes y los ancianos, los tímidos y los enfermos, podían atisbar en sus pantallas parpadeantes un pezón, o entrever una silueta femenina sin ropas, lejos, en medio de una naturaleza que se quería redentora. Uno era el Cinelandia, que estaba en Corrientes casi esquina Callao, y no siempre practicaba ese tipo de programación; otro el Alvear, luego Radar, en Esmeralda a pocos metros de Sarmiento, en diagonal con el (involuntaria ironía) Instituto Lenguas Vivas.

Pero el más sugerente para quienes no podíamos entrar en él era el teatro Florida, en el subsuelo de la Galería Güemes, en ciertos momentos de su historia cine "para hombres solos", en otros teatro de revistas "osadas". El Florida se beneficiaba con el prestigio de la inmencionable galería: aun quienes por razones de edad ignorábamos que sus pisos superiores habían albergado las garçonnières de muchos niños bien, y que en una de ellas se habían tomado las fotografías extorsivas ventiladas por el "escándalo de los cadetes", percibíamos algo excitante, prohibido en sus pasillos decaídos, coronados por el más suntuoso artnouveau argentino. El teatro mismo, hoy restaurado y convertido en centro cultural dedicado a Astor Piazzolla, sugiere por sus reducidas dimensiones y exceso ornamental un logrado compromiso entre el teatro lírico de alguna corte europea y un escenario de cabaret prostibulario.

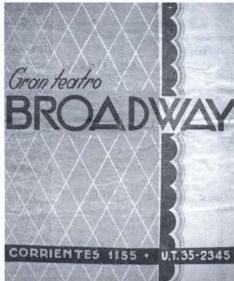
El niño no autorizado a ingresar en aquellos cines imaginaba mucho más de lo que la pantalla le hubiese podido revelar. Un memorioso, apenas adulto en aquella época, hoy le cuenta que vio en el Florida de la Galería Güemes un cortometraje titulado *La fuente de Aretusa*, de origen y fecha de realización indescifrables, donde una bailarina se agitaba al ritmo de la homónima partitura para violín y piano de Szymanowski. El film, sin duda, debió ser de tantos esfuerzos culturales europeos de principios del cine sonoro; si había encallado tardíamente en esa sala y esa programación se debía a que algún movimiento de la solista permitía entrever sus pezones, epifanía celebrada por el público con rugidos.

Engolosinado ante los afiches de *Cómo se bañan las damas, Vírgenes de Bali, Cómo se nace y cómo se muere,* aquel niño no sospechaba que la mirada etnográfica era una simple coartada para exhibir indígenas sonrientes, danzantes, semidesnudas, y que la profilaxis encubría con sus tétricas amenazas las efusiones sumarias, escamoteadas por el montaje, de parejas anónimas irremediablemente desprovistas de cualquier indicio de *star quality*.

Pocos años más tarde se enteraría de que en la oscuridad cómplice de otros cines, cuyas pantallas albergaban noticieros, dibujos animados y travelogues, ocurrían acoplamientos heterodoxos, furtivos pero más explícitos que cualquier imagen de aquellos films que le estaban vedados. Cabrera Infante recuerda su sorpresa, su miedo ante el acoso de un chino sonriente que, sentado en la fila delantera, se inclinaba diligente sobre la bragueta del jovencito sentado detrás de él en el cine Lara de La Habana.

- 1 Enrique Díez-Canedo: *El teatro y sus enemigos*. México, La Casa de España en México, 1939.
- **2** "Dejad en paz a las palomas: un nuevo cine abre sus puertas", *Sur*, n° 34, julio de 1937, pp. 84-96.
- **3** Citado por Ocampo en "Sobre un mal de esta ciudad", nota fechada en noviembre de 1935, recogida en *Testimonios*, segunda serie, *Sur*, 1941.







La ambigüedad de las postales viejas

Eduardo A. Russo

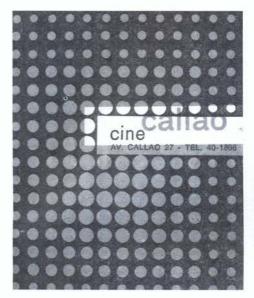
ntes que el artículo o el ensayo, la mención de los cines me trae una colección de imágenes de tiempos precríticos y hasta precinéfilos. Aquellos en que un espectador apenas asomado a deambular solo o en banda por el barrio v más allá iniciaba una educación más sentimental que razonada por algunos cines de la zona sur de la ciudad Buenos Aires. Hablar de cine suele consistir en hablar de películas, pero hablar de cines llama al lugar común nostálgico, acompañado de la evocación de esas emociones intensas que antecedieron, rodearon o prolongaron las películas mismas. El recuerdo de las circunstancias que acompañaron a un encuentro decisivo, cuyas imágenes permanecen tan frescas como el film mismo, es a veces acompañado del souvenir tangible de un programa achacoso. Los famosos pedacitos de vida en que consiste el cine, según James Stewart, incluyen para cada uno también algunos de esos espacios hoy largamente ausentes. Algunos afortunados han tenido la posibilidad de preservar esas imágenes y hasta una novela familiar implicada en el oficio, como Jonathan Rosenbaum, con su linaje ligado a la exhibición cinematográfica en el sur de los Estados Unidos, de lo que dio cuenta en su conmovedor volumen Moving Places (con fotos incluidas). Otros, como Alberto Manguel, va veteranos, se empeñan en evocar las sensaciones irrepetibles de la infancia, como cuando comienza su sesudo ensayo sobre La novia de Frankenstein para el British Film Institute alec-

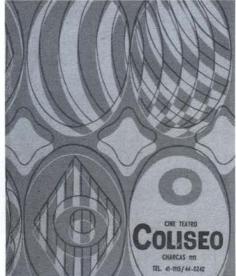
cionando a británicos y canadienses sobre la decoración y rituales de matinée en el porteño cine Cabildo, con la descripción de los caramelos Sugus surtidos que acompañaban su encuentro con el monstruo. Algo persistente se filtra en mi colección de postales de la memoria, imágenes caprichosas que, más que nostalgia, hoy despiertan una marcada impresión de extrañeza, trazando –además de una ya larga línea de tiempo– cuánto de común y cuánto de diferente tienen con la experiencia que uno hoy todavía anda extrayendo del cine con provecho.

Había estaciones asombrosas en aquellos viajes iniciales y extrafamiliares. Por línea paterna existía la tradición barrial de frecuentar una sala cuya planta tenía la inquietante forma de un ataúd. Su nombre era Pablo Podestá, pero un Parque Patricios confianzudo lo trataba de "El Pablito". El antro más lumpen de la zona, con riesgo seguro para la platea de todo tipo de proyectiles lanzados desde las butacas altas, privilegiadas para el combate. En los tempranos 70, El Pablito se dedicaba decidido a la oferta erótica, y las bandas de púberes reunían recursos para sobornar a un acomodador, cuya linterna avisaría del ingreso de los temidos inspectores por una puerta para que sincrónicamente los intrusos ilegales salieran por la otra. Mucho Lando Buzzanca y confesiones de colegialas, pero ¿qué hacían ahí La tragedia de una telefonista, de Dusan Makavejev, y cosas semejantes? Uno sólo quería sexo y el cine comenzaba a complicarle la vida. Las extrañas impli-

caciones virósico-visuales del Pablito, unidas a su escasa higiene (las ratas se columpiaban triunfales en las barandas de escaleras) recomendaban la fuga hacia otro cine donde debimos cruzarnos infinidad de veces con Gustavo Castagna, a quien -aunque medio vecinos- aún no conocía: el National Palace. La programación no era gloriosa ni mucho menos, pero ofrecía refugio seguro desde el mediodía hasta la hora de la cena, con 3 o 4 películas por día. No importaba qué, la cuestión era dejarse llevar por la mezcolanza. Nadie percibía que eso se estaba acabando, el clima parecía cualquier cosa menos apocalíptico, pero sin saberlo, estábamos participando de un anacronismo viviente, no sólo por las películas envejecidas por infinidad de pasadas, sino por un ritual al que -aunque no parecía languidecer- le quedaba poco. En el barrio compartía las bondades del continuado el Moderno, de Boedo, afecto al western y el peplum, muy poco fiable por la tendencia a pasar los rollos en cualquier orden. Maciste contra los Cazadores de cabezas a menudo se convertía en un Resnais.

Estaban también los indescriptibles olores de las salas y las mañas de butacas diversas, una mezcla de hogar y calle que parecía hecha para uno, o uno hecho para ella. Así como más que ver una película la vivimos, habitándola, esas cajas negras ofrecían una comunión entre eso que tenían de parte de la calle (del mundo) y parte de algo así como una casa a medida. Situaciones que hoy recreamos con otros conjuros, a otras escalas, o intentamos regenerar en espacios más domésticos, en tribus nómades o reuniones piratas. No es nostalgia lo que aparece al revisar las viejas imágenes, sino algo ambiguo, la conciencia de una pérdida pero unida a la certidumbre de cómo el cine -cosa de resurrecciones más que de funerales- supo sobrevivir a la caída de aquellos refugios añosos, y se sostiene por otros medios para seguir ofreciendo la magia de encontrar juntos lo viejo y lo nuevo, lo que fuimos y lo que somos. [A]





Otro mundo

por

Ezequiel Schmoller

n el último Festival de Mar del Plata fui a ver una película alemana llamada Eine andere Welt (Lieder der ■ Erde, Teil 2). El catálogo del festival decía que se trataba de "una muestra de experimental 'duro' por parte del director alemán Klaus Wyborny". Lo que no decía es cómo un título en alemán que incluye siete palabras, un par de paréntesis y el número dos puede traducirse simplemente como Otro mundo. Pero eso es lo de menos. Lo importante es el rótulo "cine experimental duro". Se supone que el cine experimental es, de por sí, más o menos duro, así que me pareció que leer algo como "cine experimental duro" y no acercarme a ver de qué trataba la cosa era casi un acto de cobardía. Y más en un festival de cine, en donde uno anda con la mejor de las predisposiciones.

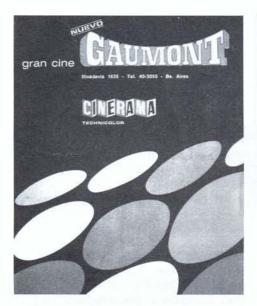
¿Qué era, en definitiva, Otro mundo? Según el propio director, que estuvo en la función y antes de que comenzara la proyección habló más o menos durante quince minutos sobre su película, Otro mundo es un film basado en el viaje de Colón a América. Precisó que su película estaba dividida en cinco partes ("cantos", como los llamaba él): una sobre el viaje en barco de Colón a América, otra sobre Europa (el viejo mundo que Colón dejaba atrás), otra sobre América (el nuevo mundo al que Colón arribaba), otra sobre la India (destino al que Colón quería llegar) y de la quinta parte la verdad que no me acuerdo. Lo que sí me acuerdo es que la película resultó ser bastante más confusa de

lo que la presentación del alemán sugería. Pongámoslo así: sin una presentación como esa, uno puede ver *Otro mundo* tranquilamente sin que Colón se le cruce por la cabeza. Por ejemplo, el "canto" uno, supuestamente sobre el viaje en barco de Colón, no es ni más ni menos que una sucesión de imágenes del mar que se extiende por más de veinte minutos, acompañada por los ruidos monocordes de un tambor. De Colón, ni noticias. La serie de fotos pornográficas con un filtro fosforescente y chillón del "canto" tres remiten mucho más a dibujitos animados japoneses, a las primeras computadoras o a los 80 que a América. Y así, con todos los cantos.

El público, que probablemente no había leído eso de "cine experimental duro", estaba como loco. Los murmullos reprobatorios, las quejas cada más audibles, los aplausos y comentarios irónicos, tan habituales en este tipo de películas, especialmente en Mar del Plata, llegaron a su clímax durante el canto cuatro, el canto sobre Europa. Es decir, durante los veinte minutos de imágenes prácticamente fijas y antipreciosistas de Europa, acompañadas por un poema en alemán... y sin subtítulos. Para el público esto fue el colmo. Tres veces le gritaron a la pobre chica que disparaba los subtítulos que hiciera algo y tres veces aclaró la chica que el director había pedido expresamente que se pasara esa parte sin subtítulos. Lo curioso del asunto (o una de las cosas curiosas) es que la gente rezongaba malhumoradamente pero no se iba de la sala. Esto también pasa mucho en

Mar del Plata. Para buena parte del público, irse del cine no constituye una verdadera opción. A las películas se las ve enteras. Charlar, aplaudir irónicamente, protestar, gritarle a la chica de los subtítulos, sí. Irse, no. Las dos señoras que tenía justo atrás, por caso, estuvieron charlando y quejándose durante toda la función. Que esto no puede ser, que qué barbaridad, y así. A eso del tercer canto se callaron. Todo indicaba que se habían quedado dormidas, pero cuando el canto estaba terminando y la pantalla mostraba una imagen fosforescente y casi abstracta de una penetración anal, una le comentó a la otra: "Qué cosa, eh, haber llegado a América". Aproximadamente cuarenta minutos después de este comentario, la película terminó. Mientras nos retirábamos de la sala, esa misma señora (o quizás otra) le preguntó a un veinteañero si había entendido la película, o en su defecto, si le había gustado. El chico, que no sabía muy bien qué decir y a quien la situación lo incomodaba un poco, mascullaba vaguedades. Que el cine experimental, que lo sensorial, que no todo tiene que ser una historia. Pero como la señora insistía y el chico sólo quería desentenderse del diálogo, al final le largó un: "Bueno, el arte es subjetivo". "Ah...", asintió la señora, ahora sí conforme con la respuesta, "...el arte es sugestivo".

Como en las películas no narrativas uno tiene tiempo para pensar una cantidad exorbitante de tonterías, mientras veía Otro mundo empecé a convencerme de que era una película atractiva y novedosa porque buscaba (y, a juzgar por la reacción del público, lograba) irritar. Esos colores tan feos, chillones y agresivos, esas imágenes de Europa que le rehusaban a cualquier forma tradicional de belleza, el tema del subtitulado, los tiempos exasperantemente largos, en todo eso había un hermetismo extremo que había que defender. Para cuando terminó la película, estaba convencidísimo. Muy contento con mi teoría emprendí el viaje de vuelta en micro a Buenos Aires. Por una de esas casualidades, a dos asientos del mío viajaba Klaus Wyborny, el director de la película. El alemán era un tipo grandote, con bigotes blancos, de edad indefinida, que en ese momento llevaba la camiseta de Boca. Me acerqué a charlar y tímidamente fui llevando la conversación hacia el lado de su película, hacia los motivos que lo habían llevado a hacerla y lo que buscaba generar. Quería comprobar mi teoría y con mucha cautela empecé a exponérsela. Conforme avanzaba, me daba cuenta de que el alemán no tenía ni idea de lo que le estaba hablando. Durante los 103 minutos que había durado su película, había lucubrado una teoría rebuscadísima y muy alejada de sus intenciones. Otro mundo me había sugerido algo definitivamente diferente de lo que el buen Klaus había planeado. No me hice demasiado problema. Después de todo, el arte, sugestivo como es, corre esos riesgos. [A]







El buscahuellas

por

Eduardo Rojas

sto es, más que una anécdota relacionada con el cine, un llamado a la solidaridad. Se necesita sin urgencia la ayuda de algún espectador, viejo o lo suficientemente cinéfilo, que pueda identificar, partiendo de los escasos elementos disponibles, una película.

Únicamente dispongo para esta búsqueda de una escena, del recuerdo de una escena. Es un plano medio que encuadra el parabrisas de un auto. Adentro, la luz se fija sobre la cara de dos policías. Uno maneja el auto, un sedán robusto de los años 40, tal vez 30, a los volantazos y a toda la velocidad que le permite el camino de tierra por el que transitan; el otro mira hacia afuera, hacia la oscuridad, y trata de orientarse manipulando un buscahuellas atornillado a la puerta derecha del sedán. La luz es débil para iluminar toda la noche y se sacude con los barquinazos del auto, no obstante por momentos deja ver la mole de un tren, que corre por una vía paralela al camino. Varias siluetas saltan de vagón en vagón; todas van encorvadas, están vestidas de traje, llevan pañuelos que les cubren las caras e improbables sombreros que resisten sobre sus cabezas el rigor del viento y los cimbronazos del tren.

Es la primera película que veo, yo tengo dos años y la miro sentado junto a mis padres en un cine de pueblo. Es, como corresponde a la época y la película, un recuerdo en blanco y negro.

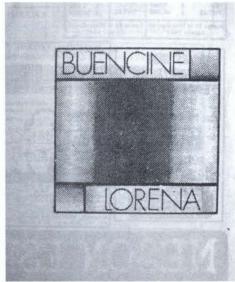
Sólo esto: la imagen persistente y el testimonio de mis padres de que es la primera vez que voy al cine. La memoria se concentra en el auto policial y el buscahuellas y se esfuma, pero al mismo tiempo se hace fascinante en el contorno de los perseguidos, figuras evanescentes, el mal en fuga y ubicuo. La luz ilumina al bien: la policía que quiere restablecer el orden. ¿Cuál orden?, me pregunto hoy. ¿No serían estos prófugos ferroviarios un grupo de anarquistas o homeless de aquellos que desbordaban los trenes yanguis durante la Depresión? ¿Quién me asegura que aquellos policías eran honestos agentes del orden y no desleales servidores de la ley persiguiendo a sus cómplices para borrar la evidencia? Y los trajes y sombreros, un agregado imaginario de mi futura memoria cinéfila.

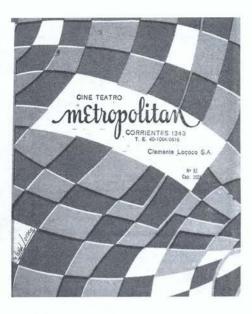
Al fin y al cabo, ¿qué es el cine sino una repetición de aquel recuerdo primario? Sombras y luces en perpetuo movimiento, incertidumbres, mentiras verdaderas, hombres en equilibrio precario, pero trajeados (James Stewart en Vértigo) y hasta con sombrero, firme en sus cabezas; más: una parte de ellas, lo único sólido en un mundo incierto. Confieso que, en la visión infantil, las sombras elegantes saltando en el tren me daban miedo, y que aquella tarde de cine de provincia yo esta-

ba del lado de la ley, la que portaba la luz, la certeza. Los años me enseñaron que, al menos en el cine, la ley nunca es confiable. Pero pido vuestra indulgencia, por entonces yo era un infante (sólo un infante, no un Cabrera).

Sé que si volviera a ver una sola vez aquella escena: el buscahuellas perforando la noche, los hombres difusos saltando de vagón en vagón, la cara ansiosa de los policías, la reconocería al instante. Si alguno sabe de ella, le ruego información. No pagaré cien mil ni un millón, no dispongo de esas sumas, seguro que quedaron arriba del tren. La ley se encargará de recompensarlos. El crimen no paga. [A]







Excursiones

por

Nazareno Brega

o hace falta una recorrida exhaustiva por los cines porteños para darse cuenta de lo incómodas que suelen ser las instalaciones de la mayoría. Problemas de proyección, pantallas que evaden la forma rectangular, butacas que arruinan vértebras cervicales y sistemas de audio que emiten sonidos indiscernibles son algunos de los inconvenientes de buena parte de las salas que se frecuentan en el intento de escaparse de la programación tirana que reina en los complejos multipantallas. Pero hay veces en que algunas de esas contrariedades llegan a transformarse en el principal atractivo de la salida al cine. Aquí hay dos grandes ejemplos de esos momentos en que el cine, entendido como espacio físico, se vuelve una experiencia mucho más estimulante que el cine, ese del que Bazin se preguntaba qué era.

Imaginario colectivo

¿Quién no disfrutó alguna vez de un paseo en el legendario colectivo de la sala 2 del Cosmos? El apodo responde a un espacio físico pequeño y demasiado angosto, con el lugar justo para que se acomode una decena de sillones dobles a cada lado de la sala y se forme un pequeño pasillo entre las dos hileras. Un espacio tan limitado en el que jamás se proyectan películas en soporte fílmico parece la pesadilla de todo cinéfilo. Sin embargo, la satisfacción era posible en la fantasía de un viajecito en micro de un par de horas mientras se miraba una película.

La sala 2 del Cosmos fue, hasta la remodelación que hace ya un tiempo se cargó los sillones y los reemplazó por aburridas filas de cinco butacas, un placer culpable que invitaba a la fantasmagoría hasta que se advertía que no había nadie con camisa celeste al volante en la primera fila a la izquierda o se caía en la cuenta de la falta de ventanillas que, cuando la película era soporífera, hacía imposible distraerse con el campo en plena excursión.

El efecto planetario

Pero si se debe combinar la sensación de viaje con las salas de cine, sin lugar a dudas, el ganador es el cine Lorca (sala 1). Aquí, la sensación de movimiento les plantea un reto alucinógeno a los impulsos cerebrales. El viaje es mental, pero no tanto por su carácter imaginario sino por el desafío a la percepción del espectador.

En casi todas las salas porteñas, y seguramente también en el resto del mundo, el piso tiene una pendiente que desciende desde atrás (del lado en que se ubica el proyector) hacia adelante (donde está la pantalla). Las butacas de la fila uno siempre quedan más bajas que las de la fila dos y así sucesivamente hasta el final de la sala. Obviamente esto es lo que permite que se pueda ver una película desde cualquier ubicación sin que la cabeza de quien está sentado delante de uno se interponga en la visión. Pero el Lorca, otro cine proporcionalmente angosto para su lon-

gitud, hace caso omiso a esta regla implícita de la pendiente. El piso forma una parábola cuyo vértice es el centro de la sala. La primera fila está a la misma altura que la última y el piso toma la forma de una especia de "u" al descender desde sus extremos hacia el centro.

Este dato tonto y anecdótico se vuelve relevante cuando se produce "el efecto planetario", tal vez la sensación más intensa producto de una proyección cinematográfica. Olviden las películas en tres dimensiones, los bodrios en Imax o el Odorama de John Waters en Polyester. El efecto planetario se produce al sentarse en el primer tercio de butacas del Lorca, en la zona en que la pendiente aún es pronunciada hacia la parte posterior de la sala. No hace falta más que mirar fijo a la pantalla un rato para que de golpe sorprenda la alteración sensorial, aunque tampoco es necesario buscar con énfasis la impresión para que se produzca: a veces alcanza con ver la película normalmente para que de repente el efecto ataque.

Llega el momento en que se obtiene la sensación de que la pantalla comienza a ascender lentamente como por arte de magia. El incrédulo que no se frote los ojos podrá observar, unos segundos más tarde, al efecto planetario en todo su esplendor. Ahora la sensación es que uno, sin moverse, terminó con el respaldo de la butaca apoyado en el piso mirando cómo le parece que la película se proyecta en el cielo raso del cine. El efecto es un trip mental con un encanto perturbador que por momentos roza lo desesperante, pero a no preocuparse demasiado. El efecto planetario dura, literalmente, lo que un parpadeo. No es necesario más que pestañear para que la sensación desaparezca y lentamente se reinicie con el tenue ascenso de la pantalla.

Una última advertencia: el efecto planetario produce adicción y se potencia con el consumo de sustancias psicotrópicas. Existen casos de individuos que ya no pueden disfrutar plenamente el hecho de ver una película en cualquier otra sala. [A]







Gritos y susurros

por Marcela Ojea

l triángulo conformado por las salas Lorca, Premier y Tita Merello define una experiencia del cine. Un triángulo que sólo podría ser aceptado como tal por una geometría más bien heterodoxa y que se prolonga unas cuadras más allá con el Gaumont y, mucho más allá, con el Cosmos. Una geografía residual que, con nostalgia y empecinamiento, ha sobrevivido al cierre progresivo de otras salas que conformaban tiempo atrás un cordón inquebrantable y un verdadero sistema de postas. Una geografía clara, íntima y reconocible. Una zona de familiaridad que permite corridas y vertiginosos cruces de calles en diagonal cuando el tiempo vuela, a riesgo de ser sorprendidos hoy por la acechante Guardia Urbana.

Ir al cine es adentrarse una vez más en este territorio conocido de butacas desvencijadas, de escaleras frescas en verano, de acomodadores vociferantes que anuncian la película con la urgencia de un tren que se va. Lo demás, lujosos cines con sonido hi-fi, dolby digital e interiores perfumados, son concesiones hechas a los amigos, conocidos, parientes y a algunas películas, atrapadas en la tiranía y el apremio de las carteleras. Es más, a este territorio conocido es preciso llegar solo o con un amigo cercano. Después de todo, llegar solo es estar acompañado siempre por un murmullo inque-

brantable. Es que es muy común en esta zona cruzarse con visitantes extranjeros que, atraídos por asados y piquetes, deciden extender su tour a las prometedoras orillas del cine nacional. Como esa pareja que habla con un extraño acento "latinoamericano" imposible de localizar en el mapa. Hablan en un tono de voz muy alto y sin descanso, y ante los insistentes chistidos de la sala ni se dan por enterados. Pero nada termina mal. "Serán otras costumbres", concluye alguien con espíritu antropológico y consigue convencer al resto. Difícil es saber entre los asistentes a quiénes les será otorgada la palabra y a quiénes la paciencia. A diferencia de la vecina sala Lugones, donde el más mínimo suspiro puede llegar a desatar una batalla campal, los habitantes de este Triángulo de las Bermudas parecen portar las credenciales de la tolerancia. Y fue precisamente la tolerancia, que se transforma muchas veces en una mágica impunidad, lo que salvó a aquellas dos señoras mayores de un linchamiento generalizado. Las mismas señoras que habían trepado las escaleras del KM 2 con una fuerza sobrenatural, que sólo un amor por el cine podía imprimirles, no dejaban de reírse con una risa desquiciada barajando la posibilidad de alcanzar nuevamente la calle colgadas de un paracaídas. Minutos antes de que comenzara la película intercambiaron algunas palabras acerca del estado del tiempo y las bondades del aire acondicionado. Entonces una de ellas, ya amparada en la oscuridad de la sala, y al mejor estilo de un relator de fútbol, se dispuso a comentar cada escena al oído sordo de la amiga incómoda y ante los reclamos de un público que, justo ese día, estaba irascible por demás. "Ah, ahora sacan el vidrio, ahora pasan por esa ventana, ¡entran al salón!..." No faltó situación, instante o plano que quedara sin describir. En secreto, todos mascullaron la venganza para el momento en que se prendieran las luces, pero, por suerte, las mujeres se perdieron entre la multitud o, presintiendo la tragedia, escaparon. Después de todo, no pasó nada grave. Después de todo, tampoco existe un después ni un antes. Tal vez porque viejos ecos de un cine chillón encarnan hoy, y siempre cada tanto, este murmullo incansable. Y porque si algo hay que aceptar dentro de las fronteras de este territorio difuso, de esta geografía irregular, y allí radica su encanto, es que una imagen puede siempre convocar a mil palabras. Una idea que vino a confirmarse poco después a la salida del cine cuando, ante los piropos de los automovilistas, Esther Goris cruzó la calle Corrientes con un ceñido traje lila y una enorme capelina de flores. [A]







Los olvidados

Marcos Vieytes

omo creo que le pasa a la mayoría, últimamente las únicas salas a las que estoy yendo a ver películas son las de los complejos ubicados en algún centro de compras (o llóping, para decirlo en cristiano) de la Capital Federal o la zona norte del Gran Buenos Aires. Pero si trato de recordar algo singular que me haya pasado allí, no aparece nada. Todo al respecto es liso, limpio, prolijo. En suma: irrelevante. Como las anécdotas no son otra cosa que el relieve de las muescas que deja la experiencia en la memoria, lo más que puedo hacer es referirme a la vez que oí la lluvia de un temporal que azotaba a la ciudad mientras miraba El arca rusa en una de las salas de ese complejo de Belgrano que está construido justo sobre un supermercado. Lo cual no dejó de ser una cosa bastante rara, tratándose de uno de esos lugares cuya arquitectura está diseñada para aislarnos por completo del mundo, y más aun si tengo en cuenta que desde las funciones veraniegas a cielo abierto del viejo cine Gran Virreves (hoy cerrado luego de ser bailanta de Ricky Maravilla y monumental Todo x \$2, pero nunca templo evangelista) no solía estar en contacto con los elementos de esa manera, a la vez que inmerso en la ficción cinematográfica.

Pero si debo contar anécdotas más bien

sustanciosas, es menester hablar del cine Electric. Por menos de lo que sale la entrada para una película en cualquier sala de los mentados complejos, en el Electric uno puede ver un par de películas a la vez que comerse un sándwich de milanesa (es cierto que sin demasiada milanesa entre colchón y sommier de pan rallado) o un superpancho por una suma tan módica que no da lugar a reclamos. De las tres salas del cine situado en Lavalle al 800 ("la calle de los cines", según me enseñara mi viejo una noche que fuimos a ver Viaje al centro de la Tierra y después comimos en Pumper Nic), no sé si me gusta más la de abajo o la de arriba (creo que la otra está en el subsuelo pero no puedo asegurarlo pues nunca emprendí ese descenso a los infiernos). Es cierto que la del primer piso es más chica, pero qué linda sensación tengo cuando subo por esas escaleras que me hacen pensar en los palacetes de algún bodrio de Amadori con Zully Moreno o, mejor, de alguna comedia de Schlieper. Lo más interesante del caso es que desde hace va bastante tiempo el palacete ha sido, como en El ángel exterminador de Buñuel, copado por bolivianos, paraguayos, peruanos y unos argentinos tan distintos de los del Village que mucho se parecen a los zombis desclasados de Tierra de los muertos.

Pero fue La maldición del Perla Negra la película que proyectaban cuando la experiencia Electric me sacudió de pies a cabezas y sin aviso con sus tres ochenta de vitalidad. Tener que entrar corriendo, como cuando abren las puestas del Abasto durante el Bafici, para no contentarse con el lugar de la primera fila que está junto a la pared, y pisar la madera que cruje a la carrera bajo la presión de cientos de zapatos, es vivir algo brutal, extremo, atávico. Si hay algo que no puede conseguirse en el Electric un domingo a la tarde es concentrarse únicamente en la película. Allí, cine y vida no pueden separarse. El cine, y uno con él, no puede abstraerse de la vida, de la gente, de las palabras. O sí, pero colectivamente. Quiero decir que se parece a mirar una película alquilada en el living con un montón de amigos pero no es lo mismo. Es cierto que en vez de los comentarios de Richard Schenkel tenemos los de Patrocinia, septuagenaria matrona que toda vez que aparecía Johnny Depp haciendo de Jack Sparrow preguntaba: "Ese es medio bala, ¿no?". Sólo que aquí uno tiene que convivir con eso y hasta disfrutarlo, porque no se puede parar la película v empezar de nuevo. A lo sumo uno podrá agarrarse a piñas con el mastodonte de rulos que se ha sentado justo adelante y no deja de acomodarse para un lado y para el otro, pero nunca tendremos esa civilizada sensación de control que tanta seguridad nos da cuando ponemos un DVD en el reproductor o nos reclinamos en las butacas del Hoyts. Porque el Electric es una especie de arca que no deja de moverse bajo un diluvio de pochoclos en el que viaja un contingente heterogéneo -bestias, hombres, chicos y mujeresde salvados por el cine a los que el mundo les dio la espalda hace ya demasiado tiempo pero el celuloide no. Y es lindo sentirse parte de eso, reconocerse de un lado y del otro de la pantalla. [A]

EN LOS CINES ANECDOTARIO





Melancolía de la chanchada

por Diego Trerotola

i persiste la amenaza de cerrar el Complejo Tita Merello, la tristeza no tendrá fin. Porque cerrará un lugar que se había convertido en el parque de diversiones más intenso que existió en Argentina. A la par de proyectarse películas como Rapado y algunos de los valores del cine de los 90, allí se estrenaban todos los espectros de ese momento de triste inestabilidad que vivía la producción local. En aquellos años, en las tres salas, era más frecuente encontrarse con materiales realmente impensables y anacrónicos que generaron un tipo de experiencia cinéfila del gusto por devorar basura y que transformaban en un chiquero a las salas (ejemplos como Juego limpio, La noche del coyote y Comisario Ferro están entre las perlas que fueron arrojadas a la chanchada cinéfila). Frente a películas como esas, durante las funciones podía pasar cualquier cosa, y pasaba. Los siguientes son tres arrebatos presenciados durante 1997, en distintas salas de ese complejo.

Sala Mirtha Legrand

La vuelta de Fernando Siro a la dirección no podía dejar de pasar por el complejo. La ensalada se llamaba *Sapucay, mi pueblo,*

la película con más cantidad de publicidades explícitas por metraje cuadrado (el personaje del repartidor de mercadería del pueblo de marras era lo más parecido a un comercial ambulante, distribuía productos-de-marcas-reconocidas en un pueblo sumido-en-la-pobreza). La función la vi un miércoles; la entrada barata hacía que el cine estuviese bastante repleto. En la pantalla, Luis Landriscina daba más lástima que la habitual, el Trío Laurel atronaba la película con sus chamamés, mientras Elena Cruz en su versión de pajuerana estaba para hacerle juicio. Todo hacía que las risas fuesen imposibles de contener y la platea se fue convirtiendo en una versión festiva de la barra brava de Nueva Chicago. Muchos espectadores fueron cómplices en esa bulla risueña no planificada. A la salida, en un intento espontáneo de seguir esa montaña rusa de la felicidad infinita que había provocado la película, muchos espectadores continuamos coreando las canciones del Trío Laurel en la puerta del Complejo Tita Merello. Entre los desaforados concurrentes estaban algunos futuros integrantes del staff de la revista Barcelona. Tal vez Sapucay, mi pueblo hubiese sido un éxito para las funciones de medianoche.

Sala Delia Garcés

En el colmo de la impostura, Eduardo Montes-Bradley estrenó El sekuestro, algo posiblemente definible como un docuficción político serio y paródico al mismo tiempo, filmado casi como una producción clandestina de los 70. A causa de un lanzamiento sin contención, como muchos de los estrenos de perfil inclasificable, la función a la que asistí estaba casi vacía: el total del público eran seis personas, tres amigos de la cinefilia chancha (uno era yo) y tres sexagenarios malhumorados por la presencia del trío irrespetuoso (el malhumor de los vejetes llegó al chistido para que nos calláramos antes incluso de que la película empezara). Transcurrido apenas un rato de la película, los gerontes en cuestión sacaron una serie de fotos con flash a la pantalla y luego se retiraron de la sala. Quedamos nosotros tres y el festín fue casi glorioso. La incógnita, que sobrevuela hasta hoy, tenía que ver con el misterioso sentido de las fotos. ¿Llevaron un testimonio de la informe película que acababan de ver? ¿Eran veteranos detectives del buen gusto que estaban inspeccionando las pantallas argentinas? ¿O simplemente eran familiares de algún damnificado por la actuación en el descontrol en cuestión? No lo sabemos; tampoco tuvimos muy claro de qué se trataba El sekuestro.

Sala Amelia Bence

Pequeños milagros: Subiela en su peor estado, que es mucho decir. Julieta Ortega haciendo de cajera de supermercado que se cree hada o algo así; Paco Rabal reducido a estatua viviente que debía funcionar como pseudo homenaje a Buñuel. La sala ese día estaba colmada de jubilados que gozaban de las entradas con descuento del complejo. En el sufrimiento soporífero de la película, sentado en las primeras butacas, pensaba que los gerontes estaban soñando con películas de Luis Sandrini. Mi prejuicio me llevó al error, los jubilados estaban bien despiertos: en la aparición de Héctor Alterio, promediando la película, un señor que superaba los sesenta años gritó en la sala oscura: "¡La puta que vale la pena estar vivo!". La burla de ese sexagenario apenas tuvo efecto dominó. Ni siquiera se armó una oleada de risas. Todos seguían apuntando los ojos a la pantalla con el mismo desgano con que se mira al techo cuando uno despierta a la mañana. La estupidez de la película era tan intrascendente que ni siguiera había ánimo para la reacción por medio del insulto, de la risa o de otra mueca de disgusto: ni ese esfuerzo merecía la película. Por eso, el verdadero acto milagroso fue la frase vociferada, el acto de venganza más perfecto en forma de cita a la podredumbre de cierta tendencia del cine argentino de los 90. [A]







Robert Morley, el tercer berretín

por

Eduardo Rojas

no tiene sus berretines, preferencias que no encuentran sustento en causa alguna. A quienes nos gusta el cine, por ejemplo, a veces se nos da por perseguir la carrera de algún actor o actriz secundario que nos gana la memoria porque sí. No tiene por qué tratarse necesariamente de un gran actor, o una gran presencia cinematográfica (por ejemplo, Thomas Mitchell en las películas de Ford, un grande en secundarios clave a quien disfruto en cada plano; o Ben Johnson, de Ford a Bogdanovich), ni siquiera en una gran película. No, son actores como Theodore Bikel, por caso, a quien vi hace muchísimos años en una película intrascendente, El muchacho y su montaña, y reencontré, con un alborozo gratuito, en por ejemplo My Fair Lady o en capítulos de Columbo. Otro, un poco más conocido, es Ned Beatty, a quien descubrí en Deliverance de John Boorman y seguí en infinidad de películas de Huston, Spielberg, Altman y muchos otros olvidables.

Pero mi tercer berretín, en realidad el primero, por orden de aparición y preferencias, fue desde siempre Robert Morley, aquel inglés alto y grueso, pelado, de cejas tupidas y nariz ganchuda. Un gordo sólido, imponente con su barbilla apuntando

siempre hacia adelante, la cabeza alzada, la voz grave y solemne de un predicador. Aun en comedias, en las que invariablemente quedaba en situaciones cercanas al ridículo, jamás perdía su prestancia sajona. No llevo la cuenta de las películas en las que lo vi desde mi infancia; desde La reina africana hasta Topkapi de Jules Dassin, o Servidumbre humana según Somerset Maugham, o la intrascendente Los intrépidos en sus máquinas voladoras de Ken Annakin, o alguna de las últimas de Frank Tashlin. Miembro de un jurado con toga y peluca, noble de alguna corte, vecino de un condominio vangui y hasta un protagónico: nada menos que Oscar Wilde (un disparate). No importaba, cada vez que me encontraba con él en la pantalla, me acomodaba en la butaca para disfrutar su unipersonal de pompa y circunstancia.

Una tarde de 1977 fui al cine con una amiga. Vimos *El pájaro azul*, penúltima película de George Cukor con Richard Burton y Elizabeth Taylor, según el libro de Maurice Maeterlinck. Primera coproducción entre Estados Unidos y la entonces Unión Soviética, se anunciaba como un hito de la política más que del cine, un amago hipócrita de distensión por el arte en medio de la Guerra Fría. La película era

un fiasco, un Cukor desganado con la Taylor y Burton actuando de taquito, una fábula con bellos cuadros aburridos que invitaban a la huida. Si me quedé, fue porque en el alegórico papel del Señor Tiempo actuaba el gran Robert. Su prestancia de siempre, atravesando impávido el sopor del celuloide.

A la salida, por hablar de algo, lo hicimos de Morley. Mi amiga también lo tenía muy presente, en su caso porque era muy parecido a su padre (después pude comprobarlo, el parecido era notable). Entramos al Tortoni y nos sentamos; en el vaivén de la puerta nos siguió una pareja de ancianos que se acomodaron en una mesa muy cercana a la nuestra. Él, vestido como un turista inglés en los trópicos, la cabeza coronada por un sombrero de tela arrugada como los que usa Jorge García, consultaba una guía de turismo de Sudamérica. Ella, arrugada y pequeña, parecía una sombra a su lado. Nos miramos con mi amiga. Dudamos un momento; una señora de una mesa vecina se acercó y le pidió un autógrafo. Ya no había lugar a confusiones: era él, Robert Morley en persona. Nos acercamos tímidamente a su mesa. Con mi inexistente inglés traté de hacerme entender. Nos atendió con cortesía v distancia, con la amable frialdad de un lord inglés a un sirviente bengalí. Se lo veía más viejo que hacía un rato en la pantalla, tembloroso, como gastado. Nos despedimos y enseguida dejó de atendernos para concentrarse en su libro. De tanto en tanto miraba al techo, como buscando en él algún detalle arquitectónico que le indicaría el libro. Tomaron parsimoniosamente su té, pagaron y se fueron. Eso fue todo. Desde entonces, curiosamente, no lo vi nunca más en película alguna, pese a que todavía filmó cerca de una decena hasta su muerte en 1992. Fue una despedida unilateral y oportuna, un cruce de coordenadas cinéfilas que cuestiona al azar. Adiós, don Robert, y gracias por todo. Los que disfrutamos tu imagen te saludamos. [A]

Las torres vacías

El 11 de septiembre de 2001 (o el 9-11, como lo ordenan en el norte) cambió la geopolítica y, como no podía ser de otra manera, cambió los modos de pensar héroes e ideales en el cine de Hollywood. Esta nota analiza qué elementos del cine post atentado provienen de esos cambios, y encuentra el paso del ataque al rescate.

por Leonardo M. D'Espósito

omo casi todos los que vivimos en una ciudad como Buenos Aires, recuerdo qué hice en cada minuto del 11 de septiembre de 2001. Recuerdo que fue un día terrible para mí por razones personales, recuerdo que tomé un taxi y escuché -cuándo no...- a González Oro decir que una avioneta se había estrellado contra una de las Torres Gemelas en Nueva York. Recuerdo haber llegado a la redacción de Terra en el mismísimo momento en que se estrellaba el segundo avión. Recuerdo que, a pesar del vértigo, a las 18.30 me fui de la redacción porque era la première de Le cinéma des Cahiers, de Edgardo Cozarinsky, en la Alianza Francesa. Recuerdo volver en colectivo con Horacio Bernades y recuerdo lo que hablé con él. Lo que más recuerdo es la sensación de sorpresa periférica, de mirar sin pertenecer, que me despierta gran parte del cine estadounidense de acción y aventuras. Ahora veíamos lo enterados, entrenados y aceitados que están los técnicos de efectos especiales: la demolición de las Torres no tiene nada que envidiarles a las secuencias catastróficas de Día de la Independencia. Hollywood había hecho bien su trabajo. Quizá demasiado bien. Pero en mi memoria la relación entre el 11-S y Día de la Independencia va más allá de la cuestión icónica. Recuerdo ambas cosas en gran medida por cómo la publicidad y los medios los machacaron en mi recuerdo. A ver, que se entienda: es imposible no recordar la caída de las Torres dado el grado de excepcionalidad que tiene. Pero los medios tienden a confundir excepcional con importante. En términos de tragedia humana, el 11-S no es

más trágico que el genocidio en Darfour, Sudán, donde ya murieron 200.000 personas como consecuencia de una guerra civil que no tiene tregua (sin contar los que mueren de hambre o de enfermedades típicas de la miseria). Sólo es menos probable y más espectacular. En términos políticos, sus consecuencias son más importantes para nosotros que lo que pueda suceder en gran parte de África, es cierto. Pero repito: sus consecuencias, no el hecho en sí. Como hecho, son mucho más determinantes en nuestra vida cotidiana la impunidad canallesca y cínica que rodea la demolición de la AMIA o el silencio sobre lo que sucedió en la Embajada de Israel. Cosa curiosa, como puede verse si uno no es tonto en el final de Munich, de Steven Spielberg, todos estos hechos forman parte de la misma red de causas y consecuencias.

Porque en realidad el mundo no cambió demasiado: simplemente se hizo, por un tiempo, más sincero. Lo mismo que me pasa con el 11-S, me pasa con el 20 de diciembre de ese mismo año. Puedo contar todo lo que hice ese día y estoy seguro de que es más importante y más memorable (por las razones correctas o las equivocadas) para los argentinos que aquel día en Nueva York. Pero el contexto histórico argentino, donde tales crisis no son excepcionales, las hace bastante más fáciles de olvidar. Incluso, de minimizar al absurdo. El 11-S corría con la ventaja de haber sido construido en el cine cientos de veces. El país más poderoso del mundo generó durante el siglo XX la iconografía de su propia destrucción. Una destrucción estéril, un Apocalipsis optimista del cual siempre, fe mediante, resurgían los viejos ideales del pionero. A veces uno se pregunta si tal iconografía catastrófica no es la expresión del inconformismo estadounidense, como si tuvieran que romper todo cada tanto tiempo para volver a hacer algo.

O por lo menos uno podía tener esas dudas hasta el 11-S. Lo que pasó después fue que el miedo generó un creciente conservadurismo. Digamos algo más: lo que pasó, dio razones a los reaccionarios. Nada raro para un país donde el pensamiento crítico es prácticamente inexistente (un ejemplo actual y que no tiene nada que ver con World Trade Center para demostrar un consenso fruto de la falta de rigor intelectual: en todas las críticas estadounidenses a una película chiquita y divertida como Terror a bordo se repite la frase "Deje su cerebro en el lobby") y donde la falacia gobierna los medios de comunicación. Es obvio, pues, que el arte y la información, dos fuentes de conocimiento, fueran sustituidos por la publicidad y la propaganda.

¿Cómo mostrar el 11-S? Aclaremos de entrada: no es el mismo problema de mostrar los campos de exterminio. Los campos de exterminio fueron filmados después: conocemos sus atrocidades y sus huellas (muchas de ellas, terribles). Aunque sabemos exactamente cómo fue vivir en ellos, no lo vimos. El 11-S lo vimos todos en todo el mundo mientras sucedía. Y el flujo de imágenes de catástrofes gozosas generadas por Hollywood durante décadas apenas nos permitió creerlas. Sí, esta vez no era un truco digital, pero ¿no parecía un truco digital? ¿Qué mostrar, entonces, si todos lo hemos visto? Además de eso, la política global, la mímesis y la genuflexión de los gobernantes desesperados por ser llamados a



Occidente -más los medios que les son funcionales- tratan de convencernos de que esas imágenes y ese hecho no fueron terribles, sino que constituyen lo más terrible jamás acontecido. Lo piensan hasta muchos japoneses, que se ganaron sin razón dos bombas atómicas (si creen que "sin razón" es algo gratuito, escuchen a McNamara -quien diseñó el bombardeo- decir que eran "innecesarias" en Niebla de guerra, el documental de Errol Morris). Lo piensan los argentinos que sólo conocen el mundo por la imagen distorsionada y ficticia (construida como una ficción, como una película: ver cómo se presentan las noticias en TN jugando con títulos de films) creada por el pool Clarín y sus imitadores. Nadie recuerda como "lo más terrible" Tienanmen, Ruanda, Kosovo. Porque el 11-S sucedió en plena metrópoli.

Bien, no hace falta mostrarlo, por lo tanto. Además, reconstruirlo efectos mediante sería trivializarlo y quitarle fuerza icónica, y el riesgo ya está allí porque esa fuerza icónica ya estaba diluida por el cine pre 11-S. Pero ¿se puede filmar el 11-S? Sí, claro, a condición de que se vuelva indiscutible. El 11-S fue de manera tan flagrante el gatillo para que la administración Bush favoreciera a petroleras y empresas de armas que, si mañana alguien descubriese que todo fue un complot de la CIA, nadie -nadie en el mundo, y esto habla también de la poca credibilidad del discurso actual estadounidense- se sorprendería. Nadie no: quizá los estadounidenses, ese pueblo para el cual sólo existe su país y nada más. Ese pueblo que vive o cree vivir en un país invulnerable, y para quienes, incluso hoy, incluso tras Irak, Beirut y Qana, es

incomprensible "lo que *les* pasó", cuando para el resto del mundo es absolutamente claro. El problema es que nos quieren convencer –o actúan como si nos quisieran convencer– de que *nos* pasó. Estados Unidos siempre fue un país etnocéntrico. Hoy lo es un poco más por comparación con el resto de Occidente, y Bush Jr. sobreactúa ese etnocentrismo. Nada más. Por eso hoy, mirando atrás, todo gesto de simpatía hacia la desgracia de Nueva York genera en algunos de nosotros un dejo de vergüenza ajena, de haber sido, involuntariamente, genuflexos.

Pero pensar que todos los estadounidenses tienen tal grado de inconciencia y cerrazón es un poco suicida. No es así y vivimos en medio de una batalla de ideas. El 11-S no es hoy, gracias a la política exterior autista de George W. Bush, un símbolo totalmente estable. La única manera de estabilizarlo es, como se dijo, vaciarlo de política. Algo casi imposible, porque la voladura de las Torres Gemelas es, justamente, un acto político. Provocación o respuesta (en estos tiempos, ambas cosas son equivalentes), los atentados son parte de una trama macabra donde no hay héroes. No los hay, subrayemos esto: hay víctimas y rescatadores modestos. Hay también algo de altruismo. Pero no hay héroes en el sentido descomprometido y épico de la palabra: no puede haberlos cuando, inmediatamente, son transformados en mercancía.

Vamos al cine un poco. Las pocas películas o bien bélicas o bien sobre fuerzas armadas estadounidenses de los últimos años fueron tremendos fracasos en su país (esto incluye títulos de altísimo presupuesto como *Annapolis y El gran rescate*, que aquí



fueron por suerte directo a video, y la muy fallida *Soldado anónimo*). Pero hay un nivel intermedio de personajes que participa del espíritu militar sin ser tropa de asalto: los bomberos, guardacostas, vigilantes. Esos son hoy los personajes que representan el espíritu americano y que no son ni civiles ni militares, en una sociedad que muestra un pico de esquizofrenia poco frecuente en una superpotencia (ejemplo: no quieren ir a Irak y votan a Bush).

La primera película directamente sobre el World Trade Center es World Trade Center de Oliver Stone (acá, por las dudas, se va a llamar Las Torres Gemelas). No está mal. No está bien. En realidad, parece como si Stone, el cuestionador, el tipo que hizo dos docs favorables a Fidel como acto contra Bush, tras el fracaso de Alejandro Magno (o sea, después de Fidel entroniza a un héroe gay -que sea bisexual para los estadounidenses no quita que sea gay-) y tras las elecciones de 2004, en las que los estadounidenses afirmaron no querer polémicas, se mostrara como el hijo pródigo. La película fue elogiada por los medios estadounidenses por estar "vacía de política", lo que traducido a buen criollo es "indiscutible y sin toma de posición respecto de lo que fue un crimen político hecho y derecho sobre el cual la mayor parte del universo no sabe prácticamente nada". Es la historia "real" de dos tipos que entraron a salvar gente a las Torres y quedaron atrapados entre los escombros del derrumbe un día entero. O sea, algo que también podría haber pasado en la explosión del Krakatoa, o en el Titanic, o en tantos otros universos ficticios y catastróficos que el cine regala. Esto no es hablar de "ese día" sino hablar de lo "universal" que puede encontrarse en ese hecho, porque la estrategia es volver el hecho un universal y un imperativo categórico. Si se hace, si no se piensa, si se lo esteriliza de política y, con ello, de reproducción inteligente, el símbolo se estabiliza, y

con él, el imperio. Vivíamos en un bosque de símbolos; ahora vivimos en una selva peligrosísima de signos de sentido único.

De la otra película sobre el 11-S, Vuelo 93, ya habló Javier Porta Fouz en el último número. Es lo que pasó en el vuelo que no dio en el blanco. O lo que pudo haber pasado. Aun coincidiendo con todo lo que dice Javier, aun admitiendo que es una buena película, y aunque es menos despolitizada que la otra (no usar estrellas o actores conocidos, hacer hincapié en las reacciones de gente "común", acercarse a los familiares de las víctimas y retratar a los secuestradores como seres humanos es una serie de tomas de posición bastante raras actualmente), cae en la trampa de mostrar el costado heroico y el sacrificio altruista. Tengamos en cuenta que, caja negra aparte, es muy poco lo que podemos saber respecto de lo que realmente pasó en ese avión, como no sabemos fehacientemente -Bin Laden aparte- quién planeó en realidad los atentados. Cuando los estadounidenses gritan "Too soon" respecto de tratar el tema en el cine, me da la impresión de que creen que es demasiado pronto para poner en cuestionamiento con la ambigüedad de la imagen lo que realmente pasó o pudo haber pasado ese día. O peor: poner en cuestión la autoridad estadounidense. El único que parece tener la posibilidad de mostrar la perplejidad ante lo complejo de la trama es Spielberg: por algo hizo lo opuesto de tantos realizadores post 11-S. En lugar de sacar las Twin Towers del horizonte, las insertó digitalmente. Munich es la única película en la que el símbolo es una toma de posición abiertamente política.

Por lo demás, los estadounidenses no pueden mostrar un país herido. Si el avión se cae, salvó más vidas; si los bomberos quedan atrapados, un milagro los reconforta y los salva. Como dijimos más arriba, las FF.AA. estadounidenses son veneno para la taquilla, porque los estadounidenses no son tan tontos y saben que Irak es

un error, aunque persistan en él por el petróleo y los contratos de reconstrucción. Saben que no hay lazo entre 11-S e Irak. Pero de alguna manera la autoridad del Estado, siempre personificada en los hombres de acción y armas tomar, tiene que reaparecer para ser legitimada. Por eso ahora los héroes son bomberos, agentes del Servicio Secreto leales al Estado y altruistas (El centinela) o guardacostas arriesgadísimos: Guardianes de alta mar. No. no la vi. Pero trata de lo siguiente: Kevin Costner -un verdadero cowboy de hoy- fue guardacostas y el único sobreviviente de un rescate tremendo. Se dedica a entrenar jóvenes rescatistas (uno de ellos será Ashton Kutcher). Y luego salvará a su alumno redimiéndose. Bien, ustedes dirán que no tiene nada de extraordinario y que es una historia mil veces contada, a veces mejor y a veces peor. Pero la tragedia terrible del personaje de Costner tiene el eco de lo inevitable que fue para tantos rescatistas el derrumbe de las Twin Towers (ver Stone). Y el personaje es alguien que conserva y salva lo que hay, no alguien que va en busca de la aventura de lo nuevo ("Enrólese en la Marina y conozca el mundo" no va más). No carga armas, carga camillas. El 11-S quitó de la representación el espíritu de conquista (incluso de la conquista altruista que rodeaba los films de la Segunda Guerra Mundial) y lo trocó por el heroísmo de lo cotidiano.

Hace cinco años alguna organización terrorista, para beneplácito de los vendedores de armas, petróleo y materiales de construcción más poderosos de la Tierra, hizo que cuatro aviones atacaran blancos importantes en Estados Unidos. Hoy, la historia debe ser reescrita para que esto pase inadvertido. El nuevo héroe norteamericano es falible, solidario y justo, y sobre todo y para siempre, no duda ni actúa políticamente. Es estéril como el Ground Zero y perfectamente olvidable. [A]

Bridge the gap te invita a participar de su nueva propuesta

@ the movies

un espacio para que disfrutes tu cinefilia desde el inglés

en EL AMANTE / ESCUELA

Toda la información la encontrás en www.elamante.com



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

VENTA - ALQUILER

4313-6381

OBITUARIOS

1919-2006

RED BUTTONS

n i bien la fama de Red Buttons, recientemente fallecido, proviene de su labor como cómico y animador, sus trabajos cinematográficos más recordables se dieron fuera de ese terreno. Nacido en Nueva York como Aaron Chwatt, hijo de un sombrerero inmigrante, desde adolescente trabajó en tabernas del Bronx y cabarets. En 1942 debutó en teatro y luego de servir en la Segunda Guerra participó en la versión teatral de Winged Victory, que en 1944 se convertiría también en su debut cinematográfico. Desde 1953 se convirtió en la estrella de su propio show de TV, el que abandonó en 1957, cuando sus trabajos en el cine se hicieron más frecuentes. Se destacó en diversos papeles secundarios en los que su pelirroja figura generalmente interpretaba personajes de rasgos más o menos humorísticos. Sin embargo, sus papeles más recordables, al menos para mí, hay que buscarlos en Sayonara, 1957, el desparejo film de Joshua Logan en el que interpretaba a un piloto aéreo sin familia en Estados Unidos que buscaba comenzar una nueva vida en el Japón, una conmovedora interpretación que le valió una nominación para el Oscar, y su trabajo en Hatari!, la obra maestra de Howard Hawks, en la que daba cuerpo a un atolondrado cazador que, contra todos los pronósticos, se terminaba quedando con el corazón de la chica más joven del grupo. Jorge García

1949-2006

BRUNO KIRBY

i bien el nombre de

Bruno Kirby puede sonar conocido aunque no dice mucho, cuando uno mira su filmografía -integrada, entre otros, por los films El padrino II, This Is Spinal Tap, Birdy, Dos sinvergüenzas en un Cadillac, Buenos días, Vietnam, Cuando Harry conoció a Sally, Amigos... siempre amigos (o sea, City Slickers) y Brasco-, puede darse cuenta de que se trata de uno de esos actores secundarios de estirpe clásica como lo fue el también fallecido J. T. Walsh o como lo es Stephen Tobolowsky. Tal vez sus papeles más importantes y recordables hayan sido los de dos películas en las que hizo de amigo de Billy Crystal, Cuando Harry... y Amigos..., en las que demostró ser además un muy buen comediante. Nacido el 28 de abril de 1949 en Nueva York, este actor de origen italiano tuvo su primer rol importante en el episodio piloto de la serie M.A.S.H. en 1972, y si bien durante los 70 también tuvo un papel secundario en El padrino II, fue recién a mediados de los 80 cuando empezó a aparecer en cada vez más películas importantes, en principio gracias a su amistad con Rob Reiner, Billy Crystal y Barry Levinson. Durante los 90 también trabajó mucho en televisión, donde además de actuar dirigió episodios de series. Este año fue diagnosticado con leucemia y murió el 14 de agosto, cuando

tenía sólo 57 años. Juan Pablo Martínez 1941-2006

DANIEL SCHMID

o son muchos los nombres de realizadores que havan tenido reconocimiento internacional dentro de la cinematografía suiza. Están los nombres de Alain Tanner, en primer término, Claude Goretta, aunque se le haya perdido el rastro hace rato, y paremos de contar. Sin embargo, para determinados sectores de la crítica y algunos círculos de cinéfilos el nombre de Daniel Schmid no puede estar ausente. Hijo de un hotelero, estudió Historia del Arte en la Universidad de Berlín y entre 1966 y 1969, en la Academia de Cine de esa ciudad. Muy poco conocido en nuestro país, donde sólo se pudieron apreciar su ópera prima, Esta noche o nunca, un fascinante estudio sobre la relaciones entre patrones y sirvientes, exhibida en algún ciclo de la Cinemateca; Il baccio de Tosca, uno de sus films más prestigiosos, proyectado en el Centro Cultural Rojas; y Beresina, vista en un Bafici. En sus comienzos, asistente de dirección de Rainer W. Fassbinder -una de las características de su cine es la utilización de muchos actores del staff del director alemán-, también trabajó como actor en algunas películas de RWF y Wim Wenders, y fue uno de los exponentes más caracterizados de un cine europeo alejado de las convenciones narrativas predominantes en el continente. Director de quince películas -además de puestas teatrales y operísticas- de quien aun podía esperarse mucho, pertenece al numeroso grupo de realizadores con una filmografía interesante del que existen muy pocas posibilidades de conocer su obra en estas tierras. Ojalá en algún momento se pueda hacer alguna retrospectiva que permita a los cinéfilos un conocimiento más

acabado de su producción. JG

1920-2006

JACK WARDEN

entro del cine norteamericano, el actor secundario es una especie de institución que ha dado a la historia del cine infinidad de nombres recordables, aunque no son tantos los que han logrado mantenerse en un nivel destacado a lo largo de casi medio siglo. Tal es el caso de Jack Warden, recientemente fallecido. Nacido en Nueva York, fue boxeador en su juventud y a su regreso de la Segunda Guerra, donde participó como paracaidista, comenzó a trabajar en la escena teatral de Dallas, desarrollando una prolongada carrera que incluyó actuaciones en el cine, el teatro y la televisión. Su debut en la pantalla se produjo en 1951 y a partir de allí y hasta fines de los 90 apareció en gran cantidad de producciones que permitieron apreciar su versatilidad para interpretar papeles muy distintos, siendo nominado dos veces para el Oscar por sus participaciones en Shampoo, 1975, y El cielo puede esperar, 1978. Sin embargo me voy a permitir recordar aquí dos trabajos de Jack Warden que para mí están entre los mejores de su carrera. El primero es el que realizara en Doce hombres en pugna, la ópera prima de Sydney Lumet, interpretando al fanático del béisbol -sólo preocupado en terminar pronto la deliberación de un jurado, sin interesarse por la suerte del acusado- para poder ir a ver a su equipo favorito. El otro es el que podría considerarse su único protagónico, en Autos usados, uno de los menos vistos y mejores films de Robert Zemeckis, una cáustica comedia negra en la que interpretaba a dos inescrupulosos y cínicos mellizos (JW interpretaba ambos papeles) vendedores de los carromatos del título. JG

FUERA DEL CINE

MÚSICA LIBROS DVD CINE EN TV DVD

Asesino tiempo completo

Sobre el gran Johnny To (y un poco en contra de Fulltime Killer).

esulta algo incómodo comenzar esta exégesis de una filmografía prácticamente desconocida en nuestro país -la excepción es un reducido grupo de orgullosos cultores- afirmando que la obra a destacar no integra lo mejor de dicha filmografía. Mucho menos cuando, como en este caso, se trata de la presentación oficial en las páginas de esta revista. Pero la verdad sea dicha: Fulltime Killer no es ni por asomo el mejor film de Johnny To. Por otro lado, y ciertamente, aunque suene a débil excusa, su entramado de personajes coloridos, amores rebosantes de ironía e intensas pasiones personales resultan un buen punto de partida para comenzar a disfrutar del cine de un realizador prolífico y por demás ecléctico, un nombre indispensable para entender qué es el cine de género contemporáneo. Este es también un llamado a las distribuidoras locales: que no se corte, que no sea este otro debut y despedida.

Johnny To (To Kei-fung es su verdadero nombre, sin el agregado occidental) comienza su carrera en el Hong Kong de mediados de los 80, momento en el cual la cinematografía de la península transitaba la última parte de su era dorada. Decenas de productoras independientes ofrecían cerca de trescientos films anuales en una feroz competencia por la taquilla, Jackie Chan era la estrella mejor paga del cine asiático y el productor y director Tsui Hark recombinaba los géneros clásicos del cine hongkonés en nuevas, extremas formas. La entrega política de la región a su tierra materna, la China comunista, se hallaba todavía a diez años de distancia y sus habitantes parecían regidos por el culto al dinero y uno de sus corolarios, la expansión geométrica del mundo de los negocios. El cine, en aquel entonces, era un gran negocio pero también un ámbito de experimentación, cortesía en





gran medida de los breves tiempos de producción (Stephen Teo afirma en su libro Hong Kong Cinema - The Extra Dimensions que, en muchas oportunidades, no transcurrían dos meses entre el proceso de escritura de un guión y el estreno comercial del producto terminado) y una temeraria falta de miedo al ridículo, el resultado de una necesidad de sorprender a las masas de espectadores con algo siempre novedoso. En ese contexto To aparece con sus comedias, dramas románticos y films de acción que parecen estar a la sombra de las producciones de Tsui Hark o de otros estrenos populares recientes, intentando reproducir su éxito a toda costa y lográndolo en la mayoría de los casos.

Luego de una docena de largometrajes, Johnny To produce y

dirige en 1993 The Heroic Trio (Dung fong saam hap), donde tres de las más grandes estrellas femeninas del cine hongkonés -Maggie Cheung, Michelle Yeoh y Anita Mui- encarnan a las heroínas titulares, en lucha contra el villano de turno en un futuro ultra kitsch. La ingenuidad de la trama y el humor ramplón le juegan claramente en contra (Maggie Cheung se burla de este film en una escena de Irma Vep, el film de Olivier Assayas), pero The Heroic Trio es un ejemplo perfecto de esa falta de miedo al ridículo ya mencionada y fue además la película que comenzó a hacer circular el nombre de To por fuera del mercado asiático, en particular dentro del nicho de seguidores del cine hongkonés creado por John Woo. De allí en más, cuando la estrepitosa caída del esquema de

producción que había sustentado al cine de la zona durante más de veinte años tomó desprevenido a todo el mundo, se hizo indispensable encontrarle un nuevo bouquet al nombre delante del título. Ya no bastaba con la mera copia, fundamentalmente porque ya no quedaban demasiados modelos de los cuales copiar.

Y así fue que To, bajo la órbita de su recientemente creada empresa Milkyway, comenzó a producir y dirigir una serie de películas con un estilo más definido y refinado, centrado no tanto en una serie de constantes temáticas o estilísticas comunes a todas ellas sino en un tono general de ruptura: sus films dejan de basarse en la repetición de formulas aprobadas y comienzan a desestabilizarlas, a tomarlas por asalto. El momento del quiebre es 1999: Johnny To dirige durante ese año tres películas, dos de las cuales están llamadas a abrir el juego al mercado de los festivales de cine. The Mission (Cheung fo) y Running Out of Time (Am zin), dos policiales muy diferentes entre sí, encarnan el segundo nacimiento de To como realizador, quien va a dejar de observar el cada vez más reducido mercado interno para intentar un pase mágico a las grandes ligas internacionales. Su presencia en las competencias oficiales de Cannes y Venecia en los últimos dos años atestiguan este notable cambio de status que, por una vez, no responde a una impostada alteración de registro dirigida a la legitimación a través de ciertos temas -o a un tratamiento estético canonizado por el zeitgeist artístico y cultural-, sino a un enriquecimiento en su concepción sobre los motores del cine popular.

Fulltime Killer pertenece a este último período, pero no es una de sus mejores películas porque, si se permite el uso de una simple tautología, no posee ninguna de las características que hacen a sus mejores películas. Su compleja trama, que comienza a aclararse literalmente durante los últimos veinte minutos de proyección, descansa en exceso en la intertextualidad y la referencia constante a otros films, desde el cine de

John Woo y Melville, pasando por Besson y los surfers ladrones de Punto límite. Fulltime Killer es, además, una relectura directa del clásico de Seijun Suzuki Branded to Kill, en la cual dos asesinos profesionales se enfrentan a muerte para obtener el puesto número uno en el ranking de killers. No es que el film esté exento de momentos de interés o detalles originales, pero es imposible evitar la sensación de que la mezcla de elementos no termina de cuajar en un relato consistente. No está presente aquí la perfección de relato breve de PTU (2003), con sus personajes atrapados en una noche de acción, humor y locura (este es además el único film protagonizado por el gordo Suet Lam, un actor secundario que reaparece en todas sus últimas películas pero que aquí brilla con luz propia); tampoco el sentido lúdico de Breaking News (Daai si gin, 2004), film que comienza con uno de los planos secuencia más asombrosos de los últimos años; mucho menos la genuina emoción de Throw Down (Yau doh lung fu bong, 2004), con sus luchadores de judo en decadencia en busca de un sentido posible de la vida; o el dislate absoluto de Help! (Lat sau wui cheun, 2000), farsa con doctores y enfermeras en estado de anarquía total; ni siquiera el rigor narrativo de Election (Hak se wui, 2005), suerte de homenaje a la saga de El padrino y su película más "seria" hasta la fecha; v desde ya que pierde por varias cabezas ante la que quizá sea su película más subvalorada, Yesterday Once More (Lung fung dau, 2004), un melancólico caper cuya trama romántica entre una pareja de ladrones de guante blanco parece trabajar en contra de todas las previsiones. Pero a no malinterpretar estas líneas: bienvenida sea la edición en DVD de Fulltime Killer en nuestro país (que al ser idéntica a la edición original hongkonesa, ofrece además un par de breves making of y el trailer original), en particular si se trata del primer eslabón de una cadena. Hay mucho más buen cine de Johnny To esperando a ser mostrado orgullosamente en las bateas locales. Diego Brodersen



Filmografía **JohnnyTo**

Exiled

Fong juk 2006

Election 2

Hak se wui yi wo wai kwai 2006

Election

Hak se wui 2005

Yesterday Once More

Lung fung dau 2004

Throw Down

Yau doh lung fu bong 2004

Breaking News

Daai si gin 2004

Running on Karma

Daai chek liu 2003

Turn Left, Turn Right

Heung joh chow heung yau

chow 2003 **PTU** 2003

Love for All Seasons

Baak nin hiu gap 2003

My Left Eye Sees Ghosts

Ngo joh aan gin diy gwai 2002

Fat Choi Spirit

Lik goo lik goo san nin choi

Running Out of Time 2

Am zin 2 2001

Fulltime Killer

Chuen jik sat sau 2001

Love on a Diet

Sau san naam neui 2001

Wu yen

Chung mo yim 2001

Needing You...

Goo laam gwa lui 2000

Help!

Lat sau wui cheun 2000

The Mission

Cheung fo 1999

Running Out of Time

Am zin 1999

Where a Good Man Goes

Joi gin a long 1999

A Hero Never Dies

Chan sam ying hung 1998

Fireline

Shi wan huo ji 1997

A Moment of Romance III

Tian ruo you qing III feng huo jia ren 1996

Loving You

Wu wei shen tan 1995

Executioners

Xian dai hao xia zhuan 1993

Mad Monk

Chai gong 1993

The Heroic Trio

Dung fong saam hap 1993

Bare Footed Monk

Chik geuk siu ji 1993

Casino Raiders 2

Zhi zun wu shang zhi yong ba tian xia 1993

Lucky Encounter

Ti dao bao 1992

Justice, My Foot

Sam sei goon 1992

Royal Scoundrel

Sha Tan-Zi yu Zhou Shih-Nai

The Story of My Son

Ai de shi jie 1990

All About Ah-Long

You jian A Lang 1989

The Fun, the Luck, and the Tycoon

Ji xing gong zhao 1989

The Eighth Happiness

Ba xing bao xi 1988

The Big Heat

Cheng shi te jing 1988

Seven Years Itch

Qi nian zhi yang 1987

Happy Ghost 3

Kai xin gui zhuang gui 1986

The Enigmatic Case

Bi shui han shan duo ming jin

Fulltime Killer

A favor Chuen jik sat sau Hong Kong, 2001, 102', DIRIGIDA POR Johnny To y Wai Ka Fai, CON Andy Lau, Takashi Sorimachi, Simon Yam, Kelly Lin, Suet Lam. (SBP)

a mayor parte de los personajes de Johnny To son profesionales y ya sabemos que los profesionales no dejan nada librado al azar, hacen de la disciplina su moral y llegan por ella a un nivel de excelencia tal que les confiere un aura casi mística. Fulltime Killer cuenta la historia de dos personajes esencialmente solitarios que compiten entre sí y encuentran en ese mano a mano la verdadera medida de sí mismos. Como el saxofonista de la reciente Throw Down -que se pasa la película desafiando a quien se le cruce a una pelea de judo, más para probarse que para probarlos-, Tok (Andy Lau) quiere ser el mejor asesino a sueldo de la ciudad y sabe que para eso deberá enfrentar a O., un japonés callado, eficiente y sobrio que es la contracara de sus maneras ampulosas y extrovertido carácter. Pero el destino de ambos no deja de ser terriblemente melancólico y la festiva puesta en escena, que alcanza su clímax en el depósito de fuegos artificiales, no hace otra cosa que enfatizarlo por contraste.

Lo mismo que dijimos al principio puede afirmarse de Johnny To, un cineasta que ha forjado su carrera desde el género y cuyo nivel de estilización se torna cada vez más perfecto y conmovedor. Su manejo del lenguaje audiovisual regala películas cargadas de sentido pero juguetonas en las que dos o tres máscaras (esos actores suyos que configuran con sólo un par de gestos poderosos personajes tan representativos como los del cine clásico) montan la tragi-



El espacio urbano atraviesa todo su cine, el neón le da su luz, y el concierto de ruidos ciudadanos, su característico sonido. La ciudad es el lugar ideal para el juego y sus personajes son como chicos que salen a jugar a la calle, les den o no permiso para hacerlo.

comedia del mundo como azar y representación, y de unas criaturas que, aun siendo parte de cerradas estructuras, encuentran en el eximio cumplimiento de una tarea y en la amistad el espacio para sentirse humanas, formarse como sujetos y ejercer de tales en esos momentos en los que la neutralidad no es una opción.

Un par de elementos más terminan de articular el universo de Fulltime Killer: la mujer y la ciudad. El espacio urbano atraviesa todo su cine, el neón le da su luz, y el concierto de ruidos ciudadanos, su característico sonido. La ciudad es el lugar ideal para el juego y sus personajes son como chicos que salen a jugar a la calle, les den o no permiso para hacerlo. Sólo que ellos no le piden permiso a nadie. Pues la radical orfandad del adulto es el punto de partida de todos estos personajes. La



mayoría de las criaturas que circulan por el cine de To están solas al comienzo, para terminar encontrando en otros solitarios a sus ocasionales compañeros de juego, quienes acaban por formar una especie de familia siempre en fuga, inestable pero viva. Así es que la mujer suele incorporarse al torbellino vital de la pareja de protagonistas masculinos como una más, involucrada sentimentalmente con uno de ellos o con ambos. pero sin aspirar a la sanción institucional del vínculo. Porque si algo está claro en este y otros thrillers suyos es que no hay nada más intenso y relevante que la competitiva relación amorosa establecida entre dos hombres.

De allí que la película asuma, alternativamente, ambos puntos de vista y elabore su poética alrededor de los paralelismos y la simultaneidad. Por eso el doble final como chance de ver el triunfo de los dos asesinos, que es lo que todos queremos aunque sabemos imposible. Pues Tok y O. son como dos mitades de una hipotética unidad primera, distintas versiones de una misma verdad, que no pueden reunirse más que fugaz y esporádicamente (como actor y espectador o vida y sueño mientras proyectan la película) durante esos inolvidables momentos de tregua y reposo que desde The Mission a esta parte son marca registrada de su cine. Momentos valiosos en tanto que escasos, como aquellos contados y felices cartoons en los que Tom y Jerry dejaban sus diferencias de lado y unían sus fuerzas para luchar contra un enemigo en común. Sólo que en Fulltime Killer cada uno de ellos es su propio enemigo y lo que buscan, en realidad, no es la exclusión del otro sino la de sí mismos. Escaparse corriendo del tiempo, como lleva por título una de sus mejores películas, o de la paradoja del tiempo que nos vuelve asesinos de nosotros mismos, escogiendo a quién, cómo y cuándo queremos que nos mate para sentir, al menos, esa sensación de ser libres cuya elusiva naturaleza es un motivo recurrente de toda su filmografía. Marcos Vieytes

Duelo a muerte

Estados Unidos, 1971, 90', DIRIGIDA POR Steven Spielberg. CON Dennis Weaver. (AVH)

on el título Duelo a muerte. se lanza por fin en DVD el clásico spielbergiano hasta ahora conocido aquí como Reto a muerte. Quienes todavía tengan dudas sobre el talento de Spielberg, deberían salir corriendo a ver esta película, realizada originalmente para la televisión. Un film puramente hitchcockiano que, con elementos mínimos, logra crear un suspenso sostenido durante sus 90 minutos. La historia es bien simple y podría haber sido tranquilamente un episodio de La dimensión desconocida (de hecho, está guionada por y basada en un cuento de Richard Matheson, guionista de varios episodios de la serie de Rod Serling): un hombre sale a la ruta con su auto y es perseguido por un camión cuyo conductor intenta asesinarlo. Nunca se sabe por qué, y no importa. Lo que importa es que al tipo lo están persiguiendo durante 90 minutos (acá vale una aclaración: la versión que se dio por televisión duraba 74 minutos; luego, cuando gracias a su éxito fue estrenada en cines en Europa dos años después -y en el resto del mundo en 1983-, se filmaron algunas escenas más).

Duel (para evitar confusiones y ahorrar espacio, quedémonos con el original) fue fil-









mada cuando Spielberg tenía sólo 24 años. Ya había dirigido algunos episodios de series como Galería nocturna v un muy recomendable telefilm de Columbo llamado Murder by the Book, pero esta fue la primera película en la que pudo desplegar todo su talento. Filmada en sólo doce días, casi sin preproducción y estrenada en televisión tres semanas después de haber sido completado el rodaje, la película logra igualmente que parezca haber sido planificada al detalle, todo un logro para un film realizado enteramente en locaciones. Spielberg crea un clima pesadillesco de principio a fin utilizando las herramientas más puras del cine. El uso del fuera de campo es constante, lo cual hace más aterrador todo el asunto. Al conductor del camión que persigue a Dennis Weaver jamás se lo ve; sólo su brazo izquierdo saliendo por la ventana y sus botas de cowboy. Pero el camión es tratado como un personaje más, y es el verdadero villano de la película, con una presencia siempre amenazante. Para darle un clima enrarecido a la película, Spielberg hace planos desde los ángulos más inauditos, y logra un muy buen uso del gran angular. El camión -antiguo y destartalado pero capaz de ir a 150 kilómetros por hora, con las matrículas de anteriores víctimas adheridas en su parte frontal como souvenir- ya de por sí da miedo, y el uso del gran angular no hace más que ayudar, haciéndolo todavía más gigantesco v. por consecuencia, aterrador. Demás está decir que todo esto fue la génesis de Tiburón, que sería realizada cuatro años después.

El tratamiento que le dio Universal a Duel para su edición en DVD está a la altura de las circunstancias. Luego de haberse pospuesto su lanzamiento durante varios años, su edición original vio la luz finalmente en 2004. Esa misma edición es la que se lanza aquí. La calidad de imagen es apabullante; es obvio que desde que se dio en cine nunca se vio tan bien. El formato es fullscreen, pero es su formato original por haber sido realizada para la televisión. En cuanto al audio, viene con su pista original en mono y dos remasterizaciones, una en dolby 5.1 v la otra en DTS, también en 5.1. Las tres suenan muy bien, pero la más acorde con su atmósfera rutera y fierrera es la pista en mono. Entre los extras, a cambio de un comentario de audio, de los cuales Spielberg está en contra vaya uno a saber por qué, tenemos una entrevista al director, que en 35 minutos cubre todos los aspectos de la película y resulta muchísimo más interesante que la mayoría de los comentarios de audio, con momentos imperdibles como cuando cuenta por qué quiso a Dennis Weaver en el protagónico o cuando rememora el "casting de camiones" que hizo. También hay dos mini-documentales. Uno de ellos se concentra en los trabajos que hizo Spielberg para la televisión, mientras que el otro consta de una entrevista breve pero bastante informativa a Richard Matheson. El trailer de la película y una galería de fotos completan esta gran edición.

Juan Pablo Martínez

/USUARIOS.ARNET.COM.AR/VIDEONEWFILM



CINE CLASICO Y DE **AUTOR**

MÁS DE 9.000 TÍTU-ALQUILER / VENTA

OPERAS DOCUMENTALES

SERVICIO **DE CONSULTA** CINEMANIA

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

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

Chica de mostrador

Shopgirl

Reino Unido/Francia/Estados Unidos, 2005, 104', DIRIGIDA POR Anand Tucker, con Claire Denis, Steve Martin, Jason Schwartzman, Bridgette Wilson. (Gativideo)

amentablemente, películas como *La Pantera Rosa* o la saga de Más barato por docena han hecho que el nombre de Steve Martin y su currículum fílmico (Mejor solo que mal acompañado, La tiendita del horror o su paso por Saturday Night Live, entre cientos de films y otros programas) sean lo único capaz de mantener a flote su reputación. Chica de mostrador se plantea como una suerte de vuelta de tuerca a su carrera -"vueltita", si consideramos que en Estados Unidos se estrenó antes que La Pantera Rosa-, ya que le permite a



Martin sacarse ese grillete "para todas las edades" en el que parecía estar condenado a extinguirse. Si agregamos que Chica de mostrador está basada en la primera novela escrita por Martin -responsable también del guión-, podríamos considerarla como un avance en los últimos cinco... minutos de la carrera del actor.

Pero un pequeño paso para Martin, ¿es un gran, mediano o ínfimo paso para el cine? En una época la respuesta hubiera generado al menos una duda. Pero

Chica de mostrador no es el caso. Incluso el carácter omnisciente que adquiere Martin en el relato, al ser autor, voz en off y uno de los protagonistas, termina jugándole en contra a la película, al relegar la labor del director tailandés Anand Tucker (Hillary & Jackie, otro directo a DVD en nuestro país) a un rol de creación estética. Al estar limitado a ese aspecto, Tucker pule la superficie del film hasta un punto excesivo: satura al extremo los colores de los objetos que componen los

planos, hace notar lo marcado de los movimientos de los actores y coloca música allí donde Martin baja un poco la voz/guión. Entonces, todo patina, sigue de largo. Así es como la potencia de algunos momentos de los dos romances de Mirelle (Claire Denis, la Julieta de Baz Luhrmann), la mentada chica del mostrador, termina destacando o el guión o lo estético, nunca logrando una conjunción de ambos. Vale decir que aquellos momentos en que las pulsiones de humor absurdo y cruel ternura que aún conserva la pluma de Martin (como cuando el personaje Schwartzman quiere usar una bolsa de plástico como preservativo porque ir a buscar uno "corta el clima romántico") es donde Tucker logra respirar un poco de sus personajes. Esos momentos y la calidez con que Denis dota a Mirabelle en medio esa tormenta de hielo de color, música instrumental y solemnidades, son un pequeño paso para la película. No así para el cine.

Juan Manuel Domínguez

Rififi

Du Rififi chez les hommes Francia, 1955, 115', DIRIGIDA POR Jules Dassin, con Jean Servais, Carl Mohner v Robert Manuel. (Quality Films)

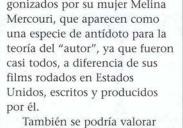
arafraseando a Andrew Sarris, se podría decir que si Jules Dassin se hubiera muerto en 1956, sería recordado como un director que en la última etapa de su carrera realizó varios films interesantes, como Entre rejas, 1946, un drama carcelario de cierta intensidad; La ciudad desnuda, 1948, un policial rodado en las calles bastante sobrevalorado, con Barry Fitzgerald como un improbable detective; Mercado de ladrones, 1949, un buen film noir con un final conformista, v La noche v la ciudad, 1950. rodado en Londres luego de su exilio cuando su colega Edward Dmytrik lo denunciara como comunista, del que se



recuerdan la opresiva atmósfera y la obesa y grasienta figura de Francis L. Sullivan. Pero Dassin dirigió a lo largo de muchos años más en Europa demasiados desastres, varios de ellos protagonizados por su mujer Melina

más este film, su última obra atendible, si no existiera el antecedente de Mientras la ciudad duerme, 1950, de John Huston, una historia de ribetes parecidos pero con una intensidad visceral en su caracterización de un grupo de perdedores de la que carece la película de Dassin. Quedan en pie, sin embargo, ciones, la prolongada secuencia del robo en la joyería -más de media hora sin apelar a ningún diálogo- que años más tarde fuera mejorada por el obsesivo perfeccionismo y la dimensión

Jean-Pierre Melville; una escena tanguera en el comienzo en la que Tony "El Estefanés" (el mejor trabajo de la carrera de Jean Servais, con su deterioro físico y su tos permanente a cuestas), recién salido de la cárcel, arremete a cinturonazos contra la mina que lo dejó en banda y cierta fuerza en la secuencia final, con la agónica -en todo sentido- llegada con el niño secuestrado a salvo. La copia es la misma que fuera editada en Francia y en Estados Unidos por el sello Criterion, es decir, inmejorable. Jorge García



Acción mutante

España/Francia, 1992, 95', DIRIGIDA POR Álex de la Iglesia, CON Antonio Resines, Alex Angulo. Frédérique Ferrer, Juan Viadas. (SBP)

G odzilla, La pecadora equivo-cada de George Cukor y el cómic Hard Boiled. Objetos que al ser mencionados en un texto que Álex de la Iglesia escribió en 1992 para el estreno de su ópera prima Acción Mutante demuestran la vitalidad que poseen en toda la filmografía del director de El día de la bestia, 800 balas y La comunidad los íconos pop, el cine clásico y las historietas. Para confirmar la forma en que esas culturas circulan por las venas del cine del ex dibujante de cómics, sólo basta con ver los primeros cinco minutos de la ciencia-ficción futurista que es Acción Mutante. El grupo de acción



terrorista que da nombre al film (freaks que luchan contra la belleza bajo el dogma "¡Basta ya de mierdas light!") intenta secuestrar a alguien mientras que sus errores, marginalidades y modos grotescos dan cuenta de la influencia del director español Luis García Berlanga (El verdugo). Suena la melodía de la Misión: Imposible catódica, hay un encuadre cenital calcado de la historieta Sin City y se ven fragmentos de TV en los que se explica la lógica comercial e ideológica de época, algo que remite a la obra del director Paul Verhoeven (Robocop).

El desenfreno de Álex de la Iglesia continúa, tanto en lo referencial como en la puesta en escena, y así es como el film adquiere una estructura episódica que va desde el terror claustrofóbico a lo Alien al terror setentoso a desierto abierto de Las colinas tienen ojos y pasa por estaciones tales como la aventura saborizada a western bizarro de El topo de Alejandro Jodorowsky, la verbalidad y

comedia exagerada de ¡Átame! y un imaginario visual barroco de tono gris a mitad de camino entre Mad Max y La guerra de las galaxias. Pero el director no lleva a cabo una mímesis solemne o berreta de esa mochila cultural sino que la funde al calor del humor negro característico de su cine (cuando aparecen en la TV gracias a un secuestro, los mutantes cantan futbolísticamente y con la víctima al lado: "Oeeeeee Oe Oe Oe"). Así es como termina convirtiendo a su bagaje cultural en algo grosero, infantil y encantador: un ring de catch. La masacre musicalizada con "Aires de fiesta", una canción de tono infantil escarbada de la historia de pop español, en su descontrol digno de dibujo animado da cuenta de cómo De la Iglesia y su Acción Mutante toman envión al rebotar contra las cuerdas de su cuadrilátero cinéfilo para terminar lanzándose de panza en el océano que componen sus amados cómics y films.

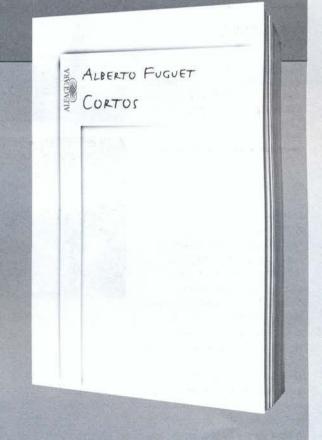
Juan Manuel Domínguez

Alberto Fuguet Cortos

Entre la literatura y el cine, ocho historias de seres que luchan por no ser extras en sus propias vidas.

"Al tiempo que el lector da vuelta la última página, todo el sentido de ironía se desvanece, y lo que queda es un sentimiento de intensa amargura y melancolía, que prueba el inmenso oficio de Fuguet como narrador de historias."

The Washington Post





Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de Ediciones Av. L. N. Alem 720 (C1001AAP), Ciudad de Buenos Aires - www.alfaguara.com.ar

Sopa de ganso

Duck Soup

Estados Unidos, 1933, 68', **DIRIGIDA POR** Leo McCarey, **CON** Groucho
Marx, Harpo Marx, Chico Marx,
Zeppo Marx, Margaret Dumont.
(Época)

Plumas de caballo

Horse Feathers

Estados Unidos, 1932, 68', **DIRIGIDA POR** Norman Z. McLeod, **con**Groucho Marx, Harpo Marx, Chico
Marx, Zeppo Marx, Thelma Todd,
David Landau. (Época)

un sin haber alcanzado el status canónico de Sopa de ganso, Plumas de caballo es miembro de pleno derecho del período más sustancioso de la obra de los Marx, el de la transición entre las animaladas anárquicas en la Paramount y los más ajustados vehículos rodados en MGM bajo el padrinazgo de Irving Thalberg. Los dos films mencionados son, justamente, los últimos de la "trilogía



animal" iniciada con Pistoleros de agua dulce (Monkey Bussiness, 1931), y en la que el método libertario del cuarteto –tomar una institución, como la universidad o el Estado, por asalto, y hacerla implotar a base del caos que siembran a su paso–alcanza su culminación. Tal vez por la presencia detrás de

cámara de dos de los mejores directores de comedia de su tiempo; tal vez por el grado de libertad de que gozaron trabajando en un estudio ya resignado a dejarlos partir al término del contrato; tal vez por la excelencia de los guiones trabajados en colaboración con el brillante Arthur Sheekman

(cuya correspondencia, como dato marginal, es de lo mejor de Las cartas de Groucho) y unos números musicales que cuentan entre los más recordados del grupo ("Sea lo que fuere, me opongo", "Estas son las leyes de mi administración"), ambas son, si se me permite la hipérbole, hitos fundamentales en la historia de la comedia sonora.

Las copias que edita Época -apunta imDBrodersen- proceden de la Marx Brothers' Silver Screen Collection y, sin ser perfectas, son probablemente las mejores disponibles. En el caso de Plumas de caballo, hay unos pocos saltos en la imagen durante una secuencia en el departamento de la "viuda de la Universidad", debidos a la desaparición del negativo original, pero no llegan a afectar el placer de (una de las pocas coincidencias que me van quedando con Woody Allen) ver turnarse a los cuatro hermanos ejecutando la inolvidable Todos dicen que te quiero. Agustín Masaedo

La niebla

The Fog

Estados Unidos, 1980, 89', **DIRIGIDA POR** John Carpenter, **CON** Adrienne
Barbeu, Jaime Lee Curtis, Janet
Leigh, John Houseman, Tom
Atkins. (Gativideo)

uego del éxito de Halloween, Carpenter comenzó a trabajar con las grandes productoras y realizó este film que prácticamente tuvo que rehacer luego de que los productores vieran que su primera versión no daba miedo. El resultado fue, en primer lugar, el último gran éxito de Carpenter antes de convertirse en un cineasta casi marginal (luego de este film Carpenter realizaría aquel hermoso experimento subversivo de pocas intenciones masivas que fue Escape de Nueva York y luego, aquel fracaso comercial llamado La cosa) y, en segundo, una pelí-





cula de terror más bien extraña. A primera vista, La niebla presenta un argumento breve y simple, sólo una excusa para crear un clima de tensión. Visto más atentamente, sin embargo, este film se revela como una película dueña de varias capas de sentido, en la que lo que se hace es examinar minuciosamente a una población enferma de incomunicación y apatía en la que sólo un hecho sobrenatural y que la pone en peligro mortal pareciera poder despertar ciertos sentimientos de nobleza y sacrificio que hasta ese momento permanecían escondidos en la rutina. La edición de este film resulta bastante desconcertante, en tanto parece estar hecha para no ser vendida. Primero que nada, porque el disco se anuncia como fullscreen cuando en verdad el formato original se encuentra respetado; segundo, porque tiene la suficiente cantidad de extras como para adquirir el rótulo de "edición especial" (por menos de lo que esta edición presenta en los extras, algunas otras se animan a anunciarse como ejemplares "para coleccionistas") pero decide no hacerlo. Quizá sea porque esta película viene editada a raíz de su remake recientemente estrenada en las salas, y se la pensó más como un complemento que como un objeto valioso en sí mismo; quizá sea también porque esta no es otra cosa que la edición especial lanzada en Estados Unidos a la que se le sacó un documental, además del interesante comentario de John Carpenter y Debra Hill. De todas maneras quedó aquí el documental promocional hecho en los 80, antes del estreno de la película, en el que los actores y el director cuentan una que otra anécdota no demasiado interesante, y curiosidades, como los tráilers y spots publicitarios, las diferentes equivocaciones que se cometieron durante el rodaje y el storyboard de una de las escenas del film.

Hernán Schell



Tesis

España, 1996, 125', **DIRIGIDA POR** Alejandro Amenábar, **CON** Ana Torrent, Fele Martínez, Eduardo Noriega, Xabier Elorriaga. (SBP)

6 No mires, no mires, no mires..." El primer largometraje de Alejandro Amenábar es un manifiesto de la irresistible tentación de mirar, y de capturar y momificar momentos irrepetibles y únicos, como la muerte. La muerte provocada también para el placer y el regodeo de quienes gustan de espiar. En cuanto al argumento, es la historia de Ángela (Ana Torrent), una estudiante de comunicación que está preparando su tesis sobre la violencia audiovisual. En su búsqueda conoce a Chema (Fele Martínez), cinéfilo freak amante del cine trash, y a Bosco (Eduardo Noriega), enigmático y atrapante cazador de momentos únicos e irrepetibles. En su proceso de investigación, Ángela da con una "snuff-movie" (películas de violencia extrema, de muertes en vivo provocadas para el film) y junto con Chema inician el camino de la resolución del enigma. En ese camino, ella llega a formar parte del universo de esa violencia, como víctima pero también como victimaria. De fondo, se encuentra el tema del tratamiento de la violencia por parte de los medios, y de la hipocresía respecto de su legitimación. Esta vocación por el voyeurismo de Amenábar continuará hasta Mar adentro, su película más exitosa y menos virtuosa, el alejamiento de su universo anterior. Ya en su ópera prima, el director se mostraba como un hábil conocedor de los secretos y las manías del suspenso. El DVD rescata la película en excelentes condiciones, con interesantes pero escasos extras, entre los que se destaca el tratamiento de las escenas eliminadas en relación con la edición final. Agustín Campero



Laberinto de mentiras Separate Lies

Reino Unido, 2005, 85', **DIRIGIDA POR** Julian Fellowes, **CON** Tom Wilkinson, Emily Watson, Rupert Everett. (Gativideo)

ue la industria del cine británico no está atravesando uno de sus mejores momentos no es ninguna novedad. Dividida entre grandes proyectos en coproducción con Estados Unidos (con la saga de Harry Potter como punta de lanza), comedias con "aire british" diseñadas para el mercado interno pero con un ojo puesto en la distribución internacional, el film bianual de los nombres consagrados (este año fue el turno de Loach) y un importante grupo integrado por películas de perfil mucho más bajo que no logran permanecer en cartel más allá de un par de semanas (¿suena familiar?), el cine producido en las islas atraviesa una crisis comparable a la sufrida a comienzos de los años 80. Los títulos más interesantes suelen surgir del último de estos cuatro grupos, y Laberinto de mentiras, debut como realizador del guionista Julian Fellowes, es un claro ejemplo de ese cine muy pulcro y profesional, excelentemente actuado, que ha caracterizado a gran parte de la producción cinematográfica y televisiva de la región. Lo cual no es decir demasiado, porque más allá de que esta historia de infidelidades y traiciones (y un crimen accidental) en el seno de una familia de clase media alta se sigue con interés precisamente por las citadas características, también es cierto que el film no logra escapar de cierto aire a encierro dramático, a la sensación de jugada sobre terreno seguro. El medio tono es el mejor aliado y el principal enemigo de films como Laberinto

de mentiras. Diego Brodersen



Ultravioleta

Ultraviolet

Estados Unidos, 2006, 88', **DIRIGIDA POR** Kurt Wimmer, **CON** Milla Jovovich, Cameron Bright, Nick Chinlund. (LK-Tel)

a facilidad con que una computadora puede generar gráficos en 3D ha permitido la aparición de una nueva clase B llena de acción y puestas de cámara imposibles. De alguna manera, películas como Aeon Flux y esta Ultravioleta están diseñadas para un circuito de cines que ya no existe: el que necesitaba films de relleno, aventuras y emoción puramente física. El cine de barrio, aquí y allá y en todas partes, desapareció, por lo cual estas películas terminan siendo pasto para el video. Aceptando de entrada su calidad ex profeso trucha, Ultravioleta es igual bastante mala. Los títulos nos hacen creer que se trata de la parodia de una historieta o de un film cuya exageración deliberada nos invita al juego. Pero lo que vemos tiene más que ver con el exhibicionismo de la animación v de su actriz principal (Milla Jovovich, que es la Pam Grier de la nueva clase B, verbigracia ambas Resident Evil). Es decir: más allá de lo evidentes que son los escenarios virtuales y el aspecto de videojuego del film, más allá de los cambios de vestuario de la actriz, no hay nada. La Jovovich parece todo el tiempo estar en una propaganda de L'Oreal, y su cara de recia tiene más de pasarela que de pantalla. La trama es disparatada, pero eso en este caso es casi un imperativo: el problema es que carece de todo interés. Ahí hay otro problema de esta nueva clase B: que asume que "clase B" es faltarle el respeto al cine como máquina narrativa o emotiva. Son films diseñados como proyección de fondo de un baile, para ser espiados por segundos y no vistos. Yo paso. Leonardo M. D'Espósito



Los calienta bancas

The Benchwarmers
Estados Unidos, 2006, 85',
DIRIGIDA POR Dennis Dugan, CON
Rob Schneider, David Spade, Jon

Heder, Jon Lovitz. (LK-Tel)

os calienta bancas es una nueva producción de la compañía de Adam Sandler, y es superior a las dos últimas películas que protagonizó Adam con su productora. Esto no es mucho decir, pero se trata de una película algo aceptable. Y esto es principalmente gracias a que detrás de la cámara está Dennis Dugan, director de buenas películas, como Happy Gilmore, Saving Silverman, Un papá genial y Adorable criatura, v alguien que sabe bastante de comedia. La película es sin duda una estupidez, pero por un buen rato se sostiene esta historia de tres losers adultos que fueron maltratados en el colegio y deciden jugar al béisbol contra "niños bien" para hacer bandera a favor de los geeks. Sí, el punto de partida no tiene ni pies ni cabeza, pero muchos de los gags funcionan. Jon Heder, repitiendo su personaje de Napoleón Dinamita pero en versión más tarada, demuestra que es un buen comediante. David Spade, portando un peinado imposible, también está gracioso. Rob Schneider no tanto, pero se trata de un personaje parecido al de Vince Vaughn en Dodgeball, quien era el único personaje con los pies en la tierra de aquella película y la comedia se daba a través de los personajes secundarios. Acá sucede lo mismo y por momentos los gags tienen buen timing. La película se cae en el último tercio, pero no es tan mala como ha dicho la crítica en Estados Unidos.

Juan Pablo Martínez



Piratas de Sillicon Valley
Pirates of Sillicon Valley
Estados Unidos, 1999, 95', DIRIGIDA
POR Martin Burke, CON Anthony
Michael Hall, Noah Wyle, Joel
Slotnick, John DiMaggio. (AVH)

sta reseña debería figurar en nuestro mini dossier de hechos históricos llevados a la pantalla, Pero Piratas de Sillicon Valley es un telefilm producido hace más de un lustro por TNT v que en nuestro país tuvo difusión en cable y video, aunque es objeto de culto del universo geek. La película tiene en Anthony Michael Hall al vivísimo retrato de Bill Gates y a Noah Wyle como el loquísimo Steve Jobs; entre ambos el paralelo es perfecto y las secuencias compartidas tienden a demostrar que Gates sólo quiere plata y Jobs es un megalómano. Cuadradito como en la tele, y eso es una ventaja ya que impide que uno tenga que preocuparse por algo más que el combate entre Microsoft y Macintosh, que sirve para hablar de la acumulación de capital, el monopolio, las prácticas extorsivas, el espionaje industrial y la irónica y preocupante solución de que el dinero hermana a quienes tienen diferencias. Gates saca Windows, copiando el sistema operativo de las Mac. Jobs le dice: "Pero el nuestro es más lindo". Y Gates responde, crispadísimo: "¡No entendiste nada!". Poner en boca del hombre más rico del planeta que las computadoras no tienen nada que ver con la estética y todo que ver con el flujo económico, es el único acto de audacia de un film que parece, en gran medida, construido para contener ese momento. Pura verdad que estalla ante nuestros ojos y nos obliga a interesarnos por el cuento del "sacame de ahí ese mouse". Leonardo M. D'Espósito



El ABC del amor Little Manhattan

Estados Unidos, 2005, 88', **DIRIGIDA POR** Mark Levin, **CON** Josh Hutcherson, Charlie Ray, Bradley Whitford, Cinthia Nixon. (Gativideo)

ay películas infantiles y películas cuyos protagonistas son niños. El ABC del amor pertenece al grupo de películas con y sobre niños. Se trata de una historia de amor perfectamente natural entre una chica y un chico de 11 años, edad complicada para enamorarse si las hay: por lo general, uno sabe que quiere estar con la otra persona pero no tiene muy en claro para qué, aunque ese "para qué" empieza a tomar forma, color y nombre de manera acuciante. La película, en lugar de ahondar en estos problemas de una manera directa, trabaja la relación entre los personajes con la distancia justa para que ninguno de sus movimientos, de sus paseos, de sus alegrías o de sus desencantos se transforme en un clímax de inevitable respuesta conductista. No: la cámara los sigue con pudor y respeto, fascinada por el libre desarrollo de los acontecimientos. Hay algo importante en este pequeño romance (que recuerda justamente a A Little Romance de George Roy Hill, o la película en la que, con 13 años, debutó como actriz Diane Lane): el amor infantil, algo trivial en todas las culturas, casi no ha sido llevado al cine. Por lo tanto, aparece en esta aproximación delicada como algo realmente extraordinario. Con esos ojos de asombro -los ojos de los protagonistas se asombran y asombran- se mira un mundo que nos parece, plano a plano, nuevo. Y es el nuestro. P.D.: Claro... ¿cómo una película buena en el amplio sentido del término se iba a estrenar en

cines, caramba? LMD'E



Secuestro express

Estados Unidos, 2005, 90', **DIRIGIDA POR** Jonathan Jacubowicz, **CON** Mia Maestro, Rubén Blades, Carlos Julio Molina. (Gativideo)





Ritmo de un sueño Hustle and Flow

Estados Unidos, 2005, 112', **DIRIGI- DA POR** Craig Brewer, **CON** Terrence
Howard, Anthony Anderson, Taryn
Manning, (AVH)

s raro: Hustle and Flow es un cúmulo de lugares comunes y otra "historia de redención a través del arte" que va debería ponernos los pelos de punta con sólo olerla, pero nos termina gustando. Primera digresión: es hora de dividir el cine estadounidense en tres períodos: el clásico -hasta principios de los 60-, la nouvelle vague americana -hasta fines de los 70- y la era de la redención (que sigue y sigue y no para). El problema de estas películas en las que "alguien se redime" es de qué se redime. Aquí es un cafiolo -Terrence Howard, realmente bueno, trabajando con sutileza y tonos medios un personaje creado para la estampita- que en realidad quiere ser rapper y que trata de dejar su vida de pecado con una ayudita de sus amigos. El film no es descartable porque los personajes parecen seres humanos de verdad, y quizá la razón de su funcionamiento se deba a que no son exactamente jóvenes, y aquí viene la segunda digresión: el rap fue música joven, pero ya es un ritmo con el que crecieron y se educaron personas que andan por los 40. La película -involuntariamente- da cuenta de ese fenómeno histórico y de cómo su imaginería prostibularia ha perdido todo barniz trasgresor o de denuncia. DJay, el protagonista, vive de las mujeres como un burócrata de las planillas de Excel. Cuando Brewer nos pone en sintonía con esas ideas, tenemos la sensación -e incluso la convicción- de estar dentro de un buen film. LMD'E

QUÉMEALQUILO

por Juan P. Martínez

Christine

Estados Unidos, 1983, 110', **DIRIGIDA POR** John Carpenter.' (LK-Tel) El número pasado se habló de lo mal que se portan aquí las editoras a la hora de lanzar películas de John Carpenter. No es este el caso de LK-Tel, que, habiendo editado hace unos años la versión sin extras de esta película, ahora sacó la edición especial que salió en Estados Unidos hace dos años, que tiene la imagen remasterizada, ¡veinte! escenas borradas y un comentario de audio a cargo de Carpenter y el protagonista Keith Gordon que, como todos los comentarios carpenterianos, es un placer escuchar. Y esta adaptación de la novela de Stephen King es, a pesar de lo que digan algunos, de lo mejorcito de JC.

Los chacales de la luna

Silver Bullet Estados Unidos, 1985, 95', DIRIGIDA POR Daniel Attias. (Gativideo) Por esas cosas de la distribución, una película que en Estados Unidos fue lanzada en DVD por Paramount acá es editada por Gativideo en lugar de AVH, pero manteniendo el contenido del original: formato respetado en scope, imagen apenas pasable y ningún extra. Otra adaptación de Stephen King, Cycle of the Werewolf, guionada por él mismo, es un film odiado por medio mundo. En su intento de cruzar el cine de terror con el típico film ochentoso familiar y de aventuras, dejó a muchos afuera. Pero se trata de una vuelta de tuerca original al subgénero de los hombres lobo que resulta algo trash en algunos pasajes pero es divertida.

La casa embrujada

The Haunting Estados Unidos, 1963, 112', DIRIGIDA POR Robert Wise. (AVH) Por la presente queremos agradecer a AVH por haber sacado del olvido local a esta obra maestra de Robert Wise, que hace unos años sufrió una remake espantosa perpetrada por Jan De Bont y con feos decorados de Eugenio Zanetti. En glorioso scope aunque sin más extras que una galería de fotos, igualmente se trata de una excelente edición por su sola existencia. Encima, la película se ve y se escucha mejor que nunca. El lanzamiento en DVD de esta película, uno de los picos más altos a los que llegó el cine de terror, justifica la decisión de las distribuidoras locales de editar todo indiscriminadamente.

La serpiente y el arco iris

The Serpent and the Rainbow Estados Unidos, 1988, 94', **DIRIGIDA POR** Wes Craven. (AVH) Las editoras grandes están siguiendo los pasos SBP: lanzan películas de terror de a montones, y nosotros, chochos. Ahora es el turno de esta película bastante olvidada, que se encuentra entre lo mejor de Craven. Un film aterrador supuestamente basado en hechos reales, sobre ritos vudú (tema bastante transitado en el cine de terror de los 30, de la mano de películas como *Zombie blanco* de Victor Halperin) y muertos que vuelven a la vida (que no llegan a ser zombies, o no los zombies que solemos ver en el cine de terror). Craven narra con clasicismo y buen tino, y el resultado es una película de esas que meten miedo en serio.

OUÉMECOMPRO

por Diego Brodersen

■1 Museo de Cine de Austria ha comenzado a editar una colección sólo apta para los paladares más exquisitos: la Edition Filmmuseum, empeñada en poner a disposición del coleccionista las últimas restauraciones de clásicos realizadas por diversas instituciones de los países germano parlantes. El lomo número 1 reza Entuziazm: Simfonija Donbassa (1931), que no es sino el primer largometraje sonoro del bolchevique Dziga Vertov, un notable experimento audiovisual que durante demasiado tiempo permaneció oculto tras el aura cinéfila de su film más conocido, El hombre de la cámara. La edición incluye dos discos, dos versiones del mismo film y un fascinante documental en el que el principal responsable del redescubrimiento de este largometraje, Peter Kubelka, explica delante de su moviola las decisiones inherentes a todo proceso de restauración. No es el caso de Entuziazm, para el cual es necesario manejar el idioma inglés, pero algunas de las futuras ediciones incluirán subtítulos en español. Entre otras maravillas, prometen una copia flamante de Blind Husbands (1919), primer largo de Erich von Stroheim, y el clásico alemán Anders als die andern (1919), considerado el primer film gay de la historia. Sólo se consiguen en el sitio editionfilmmuseum.com a 20 euros más gastos de envío y llegan en menos de una semana. [A]

OUÉMEESCUCHO

por Gustavo Noriega

n el librito que acompaña el disco Que lo paren, grabado en 1979, los autores del texto tratan a Eduardo Rovira como el secreto mejor guardado del tango argentino. Dicen, equiparándolo al gran Astor y comparando sus destinos desiguales: "La vía Piazzolla logró consumarse [...] El camino de Rovira, tan personal y solitario como el de su contemporáneo, quedó bajo llave". Pocos años atrás el sello Acqua había editado ya Sónico, pero es en Que lo paren, con sus fugas tanguero-bachianas ejecutadas en bandoneón y violín (Reynaldo Nychele), donde Rovira demuestra, además de su destreza y sensibilidad, su formación clásica. Es absolutamente

irrelevante establecer la "tanguitud" de ese sonido, tal como se lo cuestionaba en su época: la abrumadora belleza que emana de cada compás basta para acallar a los esencialistas. La edición de Que lo paren es la posibilidad de sacar a Rovira del injusto anonimato en que estuvo sumido todos estos años. Para mí, que no me gusta el tango especialmente, fue reencontrarme con un disco extraordinario, que mi papá me hizo escuchar hace algo así como 27 años. Nunca es tarde para agradecer, aunque mi viejo y Rovira ya no estén. [A]

LIBROS

Un film de entrevista. Conversaciones con David José Kohon Javier Naudeau.

Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2006, 275 págs.

Amar, temer y partir

eer entrevistas nos lleva a observar qué se dice, qué se calla, o si las palabras se quiebran y cuentan dos o más cosas a la vez. Sacar lo mejor del otro, generar empatía, transcribir una voluntad de diálogo a veces inexistente, es un poder que finalmente reside en el que escribe. Existen varias formas de respuesta, y entre las más felices están aquellas que afirman una parte del mundo. Son las de David Kohon en Un film de entrevistas, que dejan ver al entrevistado y a su entrevistador como agentes secretos de un mismo proceso.

Se piensa que uno decide a quién entrevistar, pero Kohon elegía a sus entrevistadores. Esto revela Javier Naudeau en la nota introductoria; cómo el director no quiso empezar a hablar hasta no ver sus cortometrajes. Le molestaba que cualquier estudiante improvisado se acercara a sus películas sin compromiso alguno. Cosas que molestarían a cualquiera, claro, pero que en Kohon significaban un rechazo tajante y definitivo. Y así como para los periodistas profesionales los gustos o inquietudes se supeditan a las rutinas diarias o a las restricciones de la actualidad. para Naudeau el acercamiento al cine de Kohon es espontáneo y se impulsa por un deslumbramiento finalmente recíproco.

El contrapunto que llega del otro lado son las respuestas, y



entrevistar a Kohon -mejor dicho, ser elegido como entrevistador por él- será garantía obligada de una entrega perfecta. Su disposición es plena y su narración, impecable. No se trata de los entrevistados que desacreditan o cuestionan de plano cada pregunta, como si en el pensamiento ajeno sólo hubiera desatinos o ataques velados. Su irritación ya en los últimos años pasó más por una sensación de abatimiento ante las injusticias que por el empeño del crítico juvenil pendiente en discriminar lo bueno de lo falso. El relato de cada anécdota se degusta y perfecciona al ponerse en palabras, con el afán de aclarar el pasado acomodando la obra en la vida y la vida en el tiempo. Encuadres, puestas de luz, movimientos de cámara, ideas del cine (rechazo a

un acercamiento enciclopedista a las películas) son revisados en detalle y con rigor sin pedanterías, abstracciones ni desvaríos. En este movimiento el encanto de las preguntas queda adherido a su devolución, porque cuando se admira a alguien y se lo deja hablar, sólo pueden sobrevenir del otro lado cosas buenas.

El resto es el libro descubriendo a Kohon más allá de lo que dice o comprobando otra vez su ser "moderno". Hacer un corto surrealista en el 50, utilizar cámara en mano sin equipos de iluminación en el 60, mostrar un aborto en el 61, será tan arriesgado como musicalizar *Breve cielo* sólo con discos de Piazzolla en el 68 o escenificar un secuestro en la época de López Rega.

Este "correrse" del tiempo significó hallazgo y también desconcierto. Le molestaba la forma pacata con que su época había expresado el amor, los compartimentos rígidos entre los sexos que en los 40 y 50 demoraban el hacerse de novias o amigas. Las relaciones francas y directas de los chicos de ahora, las parejas besándose en la calle lo conmovían tanto como las posibilidades del cine y del video digital. Su única marca temporal fue hablarles a los jóvenes de "usted", pero como límite pudoroso de personalidad y no como marca lingüística de época.

Una de sus últimas fascinaciones fue descubrir a una chica haciendo cámara. Haber visto mujeres relegadas o puestas a asistir a supuestos genios lo padeció no sólo como injusticia política sino como sensación dolorosa de mundo incompleto. Kohon no se sintió rodeado de genios y en ocasiones vio a la industria como cenáculo cerrado y prepotente en donde pudo, con aliados imprevisibles, armarse un cuarto propio. Y mientras algunos directores viejos hacen del pasado un ideal inquebrantable, el recuerdo del final de cada película parece abrir un punto de partida, en el sentido reflexivo del verbo "irse" y en el de "resquebrajamiento". Sólo se compara ese temor al terminar de filmar (la incertidumbre por saber o no cómo cuernos sigue todo) con el amor del director por las personas que pasaron por su vida, la gente que al estar cerca se nos mete adentro y nos lleva a la idea de que un hombre es todos los hombres: "Y amigos, solamente y nada más que eso, febriles, soñadores y dispersos, artistas sin artes, caminadores y nada más que eso, amigos que me transmitieron experiencias, me enseñaron a mirar, a viajar la ciudad, a ver partidos de fútbol de Primera B, o a leer a ciertos poetas que desconocía. A todos les debo mucho: parte de lo que soy son ellos". Todo esto aparece en el libro; menos caótico, más organizado en orden cronológico y extendido a 275 páginas. La edición del Fondo Nacional de las Artes, en formato octavo y papel ilustración, consta de fotos, índices, data de filmografía, premios y distinciones. La fotografías de tapa y contratapa fueron tomadas por Ricardo Aronovich.

Lilian Laura Ivachow



Suscribite 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:

- "Rashomón" de Akira Kurosawa en DVD \$29,90

 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

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

LIBROS

Alma de niños

El cine no fue siempre así Marcelo Cerdá. Patricio Fontana. Pablo H. Medina Buenos Aires, Editorial Iamiqué, 2006, 40 pág.



ace un tiempo le compré a mi hijo de doce años un libro excelente: Asquerosología. Muy ilustrado, casi con el formato de un cómic, repasaba "la ciencia de las cosas que dan asco". Es sabido que para un niño (y un padre con alma de ídem) no hav nada más apasionante que ver impresas las palabras "vómito", "caca", "pedo", "lagañas", "eructo", etc. El libro describe con gracia y detalles asombrosos (por ejemplo: ¿sabía usted que una persona normal se tira en promedio 14 pedos por día?) los procesos fisiológicos de las porquerías innombrables. Fue gratísima la sorpresa que me llevé cuando vi que la misma editorial (ver en iamique.com.ar) publicaba una nueva colección y que el primer objeto de estudio era el cine. Se trata de El cine no fue siempre así (siguiendo con esa

línea entre culta y escatológica, los próximos volúmenes son sobre el baño y los libros). Ya desde el título la idea es fantástica: se trata de desnaturalizar la experiencia de ver cine, de que los más jóvenes abandonen la idea de que es algo que está ahí desde siempre y para siempre, y se introduzcan en los recovecos de su historia y de su producción.

Mezclando anécdotas con datos e ilustraciones, El cine no fue siempre así arranca desde los hermanos Lumière y el señor Méliès hasta la aparición de la televisión y la profusión de efectos digitales. En la parte superior de cada página una línea de tiempo ubica el momento histórico en el que aparecen determinadas películas o acontecimientos cinematográficos. En el ángulo superior derecho, junto a la línea de tiempo, figura una ilustra-

ción que cobrará movimiento cuando pasamos las hojas a gran velocidad: el viejo truco -que lleva el nombre de folioscopio- sirve para explicar las técnicas primitivas de animación. Al final de los textos tenemos un juego de casilleros en el cual las paradas con premios y castigos se relacionan con la materia en estudio (mi favorita es "Se duerme viendo Sleep de Andy Warhol, pierde un turno").

Para el cinéfilo con hijos, El cine no fue siempre así es el libro ideal: no hay mejor forma para demostrar que detrás de cada película hay gente, tiempo, trabajo y esfuerzo.

Las cosas no han sido siempre así: es la mejor forma de postular que no es obligatorio que permanezcan como están en la actualidad.

Gustavo Noriega

Animar(se)

Arte y técnica de la animación Rodolfo Sáenz Valiente Buenos Aires.

Ediciones De la Flor, 2006, 656 pág.

o hay muchos libros en castellano sobre el cine de animación. Faltan tanto obras de referencia teóricas como prácticas, aunque en este último nivel es posible encontrar más de un libro, especialmente extranjeros. De todas maneras, no conozco en castellano un ejemplo más concreto, completo y ameno que este Arte y técnica de la animación, del recientemente fallecido Rodolfo Sáenz Valiente. Conozco -de hecho, trabajo- con varios de quienes fueron sus alumnos, y me han dicho que era una persona que sabía muchísimo y compartía ese saber sin egoísmo. Eso mismo es el libro.

Sáenz Valiente pasa por todos los estadios de realización de un film de animación y por todas las técnicas, con una enorme cantidad de ejemplos gráficos, indispensables para comprender no sólo mecanismos sino también su análisis. Es que el cine de animación requiere, a diferencia de la acción en vivo, descomponer el hecho y el movimiento reales en aquellas instancias que permiten una representación, no una reproducción. En ese punto, el libro es importante porque explica y muestra matrices, no necesariamente reglas que deban seguirse al pie de la letra aunque el tono, en ciertos casos, tiende a conminar al lector. Pero debe recordarse que no estamos ante una obra teórica o crítica, sino ante un manual práctico: su objeto es explicativo y descriptivo; quien se acerque a conocer este arte desde su realización -o para su realizaciónserá justamente para cuestionar todas las reglas, desde las narrativas hasta las técnicas y encontrar su propio camino. La lectura del libro genera un sentimiento doble: por una parte, nos encontramos con un amigo que se toma todo el tiempo del mundo para comunicarnos lo que sabe y le apasiona; por otra, consultar

una enciclopedia objetiva "esteriliza" en parte el mundo de la animación. Pero, otra vez, esto sucede porque es un manual. Y lleno de detalles generosos que asombran, como el procedimiento para armar una estructura metálica para animar muñecos (con planos para fresadoras y esas cosas), o el plano para armar una mesa de animación casera. Es decir, la voluntad de abarcarlo todo de forma amena. Seguramente discutamos su estructura de guión en tres actos o lo sumaria que es su historia de la animación (aunque bien armada con puntos relevantes). Lo que es indiscutible es la utilidad y generosidad del libro. Como decía McLaren y cita Sáenz Valiente, lo que importa en la animación es lo que ocurre entre los fotogramas: Arte y técnica de la animación logra explicar muchas variantes para ese intersticio. Leonardo M. D'Espósito

LIBROS

Viaje con destino

El guión cinematográfico. Un viaje azaroso

Miguel Machalski.

Buenos Aires, Ediciones Universidad del Cine, 2006, 111 pág.

esde su misma introducción Miguel Machalski (argentino residente en París, guionista y consultor de guiones) adelanta que su libro no es un método de escritura cinematográfica, más aun, desconfía de todo método generalizador y propone el tratamiento de cada guión desde sus reglas internas específicas.

Si bien el autor descarta la intención de exponer método alguno, a la manera de los Syd Field y otros autores de manuales receta, su libro termina asemejándose a un método o, al menos, a una orientación para guionistas principiantes. Pero esta contradicción no obstaculiza el interés con que se pueden seguir las ideas de Machalski, porque estas proceden siempre de su propia experiencia y de gustos personales bien definidos (y con los que, como es inevitable, surgen diferencias, ya sea la reivindicación de Kubrick como

el rescate de secuencias de *Buena* vida delivery, película de la que nadie podrá convencernos de que tiene siquiera algún acierto parcial de guión).

En primer lugar, Machalski aborda al guión desde su especificidad y las restricciones en cuanto a su elaboración, por cuanto siempre, en su experiencia, está supeditado a otros factores técnicos y económicos que pueden llevar a alterarlo ad infinitum o a dejarlo en el camino.

Después enumera otros elementos externos o propios del guión, los que hacen a su relación con el mercado, palabra irritante si las hay, y el balance que debe hacer el guionista entre su trabajo profesional y sus propias necesidades expresivas. La descripción de los elementos internos del guión (tema, personajes, diálogos) y formales (dossier de presentación, sinopsis) tiene más que ver con los abordajes de los manuales tradicionales, de los que Machalski no abomina pero relativiza absolutamente su importancia; incluso polemiza con uno de los más famosos omitiendo expresamente su título o autor en una decisión discutible, porque si bien sus argumentos en contra son atendibles, una polémica es tanto más interesante en cuanto se sabe quiénes son los polemistas.

Los capítulos finales, dedicados a los "compañeros (y adversarios) de viaje" (el director, el productor, el asesor), remiten otra vez a la experiencia personal del autor y son una especie de guía para las relaciones no siempre fáciles. Estos aportes personales resultan finalmente lo más valioso de un libro escrito con una deliberada simpleza y un objetivo claro: orientar a los que empiezan el camino de la escritura cinematográfica.

Eduardo Rojas

El fervor del pionero

El cine. Un estudio psicológico Hugo Münsterberg.

Biblioteca del cine y el espectáculo, Asociación Cultural Toscana de Buenos Aires, Proyecto más libros más libres, 2005, 156 pág.

l libro de Münsterberg, un psicólogo alemán radicado en Estados Unidos desde fines del siglo XIX, es el resultado de un descubrimiento tardío en la vida del autor: el cine. En 1915, a los 52 años, Münsterberg tiene su primera experiencia como espectador: un film basado en el cuento "La Sirenita" de Andersen. El contacto con este entonces joven arte produce una revolución interior en él y lo transforma no sólo en un espectador fervoroso sino en algo más: el primer teórico del cine (así se afirma con una certeza relativa; los primeros estudios sobre el cine del italiano Ricciotto Canudo, por ejemplo, son de 1909). Pero esta primacía no es lo más importante, lo curioso y destacable de este libro es su mirada virginal, ese deslumbramiento de primera vez que nosotros, espectadores nacidos después del cine, no podremos nunca experimentar.

Esta circunstancia lleva a reflexionar sobre cuánto ha influido el cine en nuestra vida cotidiana y nuestra percepción del mundo; vivimos ahora en una sociedad de imágenes, con códigos narrativos que están incorporados a nuestra experiencia desde el nacimiento. El lenguaje del cine ha influido en el de otras artes: la literatura y el teatro, las más notorias. Todo ello estaba en gestación en la época en que Münsterberg escribió su libro y es destacado en el prólogo del también traductor Daniel Grilli. Esta descripción primigenia sobre el cine, la creación de su espectador y hasta la composición social del público se conectan -según destaca Grilli- con las reflexiones, más cercanas en el tiempo, de Walter Benjamin sobre la importancia del primer plano y el movimiento. En efecto, Münsterberg, lanzado a la reflexión y uniendo su fascinación por el cine con su

profesión de psicólogo, descubre al primer plano como un elemento que pareciera surgir de nuestra propia atención, focalizándola y modificando el entorno.

Münsterberg hace una historia, necesariamente breve, sobre la génesis de las imágenes en movimiento hasta llegar al cine, y define a este como un progreso "interior", una necesidad estética que lo diferenció de los intentos anteriores.

El autor dedica después su análisis –no podía ser de otro modo– a la psicología del cine, y con un criterio mecanicista relaciona los efectos del sentido de profundidad visual del cine sobre la conciencia del espectador.

Otro capítulo dedicado a la estética del cine cierra este trabajo pionero que trae una mirada distinta sobre un fenómeno, para nosotros, de siempre: el cine. **ER**

CINE EN TV

El reino del terror

osiblemente el género cinematográfico que cuenta con más adeptos incondicionales, capaces de transformar a títulos de ínfima calidad en respetables "films de culto", es el de terror. Es muy grande la cantidad de películas que se rueda en ese terreno y pocas las que acreditan un auténtico valor estético, por lo que cabe agradecer la serie que ofrecerá en septiembre el canal Retro en la que podrán verse cuatro títulos muy diferentes entre sí, pero que tienen en común su indiscutible valor cinematográfico. Las películas que se proyectarán entonces en el ciclo Vade Retro serán las siguientes:

Drácula (1958) de Terence Fisher, primer título de la prolongada serie que sobre el vampiro de Transilvania realizara la productora inglesa Hammer, especialista en el género entre fines de los 50 y principios de los 70. A diferencia de los numerosos eficientes artesanos que pulularon



en esos años en la compañía, Fisher fue un director eminentemente personal, de una enorme inventiva visual, preciso dominio de la puesta en escena y gran capacidad para crear logrados climas a través del uso del color y los decorados. En esta versión -tal vez la mejor de la saga- el director coloca al vampiro (interpretado por primera vez por la figura siniestra y seductora de Christopher Lee) fuera de campo hasta la mitad de la película, creando una atmósfera crecientemente enrarecida v ominosa.

La fosa y el péndulo (1961) es uno de los ocho títulos que

Roger Corman realizara inspirados en los cuentos de Edgar Allan Poe. Es posible que los puristas de la fidelidad literaria se sientan agraviados por estas adaptaciones, pero lo cierto es que el director consiguió dotar a estos relatos de un gran refinamiento visual y que están mucho más cercanos en su espíritu de lo que podría pensarse a los relatos del gran escritor. La presencia en el reparto de Vincent Price y Barbara Steele, dos figuras relevantes del género, desde luego avuda.

La invasión de los usurpadores de cuerpos (1956) de Don Siegel, si bien cuenta con innegables elementos terroríficos, es un clásico de la ciencia ficción de clase B del cine americano de los 50. Relato de ambiguas aristas, en el que pueden verse tanto referencias a la paranoia provocada por la Guerra Fría, como a los ecos del macartismo aún vigente en Estados Unidos, es una obra que

importa más por su concisión dramática, su creciente suspenso y su opresivo clima.

Finalmente, El abominable Dr. Phybes (1971) de Robert Fuest, en el que, otra vez, Vincent Price es un implacable vengador tras los médicos que provocaron la muerte de su esposa; es un film de una gran opulencia visual y refinado sadismo, en el que se detectan ecos de títulos clásicos como El fantasma de la Ópera.

Jorge García

por Retro

Drácula (1958), de Terence Fisher. 7/9, 22 hs.

La fosa y el péndulo (1961), de Roger Corman. 14/9, 22 hs.

La invasión de los usurpadores de cuerpos (1956), de Don Siegel. 21/9, 22 hs.

El abominable Dr. Phybes (1971), de Robert Fuest. 28/9, 22 hs.

Supermann negro

l reconocimiento crítico generalizado por los westerns de Anthony Mann –un indudable acto de justicia- ha hecho olvidar muchas veces la calidad de los films que el realizador dirigiera en otros géneros. Sin embargo, hoy está claro que Hombres en guerra (1957) es uno de los mejores relatos bélicos jamás filmados y La pequeña chacra de Dios (1958), adaptación de una novela de Erskine Caldwell, trasmite una precisa mirada sobre "el Sur profundo" de los Estados Unidos (digamos de paso que ambas películas cuentan con enormes interpretaciones de Robert Ryan). Pero si hay un género, además del western, en el que Supermann se destacó, fue el noir, para el que rodó hacia fines de los 40 varios títulos recordables, casi todos ellos con trabajo de iluminación y cámara de John Alton, un gran artista húngaro

que también supo trabajar en la Argentina y que fue para el director –con su capacidad para crear atmósferas opresivas y ominosas y claroscuros fuertemente contrastados– el equivalente de lo que representara Nick Musuraca para Jacques Tourneur. El canal Retro ofrecerá en septiembre tres de esas películas, títulos que alcanzan para colocar al director entre los realizadores más relevantes del género. Los films a exhibirse serán:

La brigada suicida (1947), que narra la infiltración de dos agentes federales en una red de falsificadores de dinero. El contraste entre el estilo semidocumental del relato y la iluminación marcadamente expresionista de Alton crea un clima de enorme dureza, en el que representantes de la ley y delincuentes se parecen demasiado.

Ejecutor (1948) es la obra

maestra de Mann en el género y relata la venganza que planea un gángster escapado de prisión sobre sus compañeros que lo traicionaron. Un film cargado de un inexorable fatalismo, de gran refinamiento visual y con una escena -en la que Raymond Burr arroja un licor en llamas a la cara de su amante- que anticipa en varios años a la mucho más conocida de Los sobornados, cuando Lee Marvin derrama café hirviendo sobre la cara de Gloria Grahame

El demonio de la noche (1949) está firmada por el casi ignoto Alfred Werker, pero es sabido que Mann dirigió gran parte del film, centrado en un personaje de rasgos psicopáticos (notable Richard Basehart), ladrón y asesino de un policía. La formidable secuencia final de la persecución en las cloacas anticipa una similar de El tercer hombre y muestra, una

vez más, el virtuosismo de John Alton.

Como bienvenida yapa, en Cinecanal Classics se podrá ver *Bahía negra* (1953), un film menor pero atractivo y poco visto del realizador ambientado en un pueblo pesquero. **JG**

Anthony Mann en TV

La brigada suicida (1947) 10/9, 24 hs. Retro

Ejecutor (1948) 17/9, 24 hs. **Retro**

El demonio de la noche (1949) 24/9, 22 hs.

Bahía negra (1953) 2/9, 20.15 hs. Cinecanal Classics

Apurar el trago

por Diego Trerotola



Mondovino

Argentina/Francia/Italia/Estados Unidos, 2003, 135', **DIRIGIDA POR** Jonathan Nossiter.

os documentales mondo, en boga en los 60, eran recorridos amarillistas y perversamente celebratorios por las más extrañas truculencias alrededor del mundo. En el viaje del mondo no existía centralidad, los países invocados formaban un mapa deforme sin una lógica estructurada, el capricho pasaba de Singapur a Hamburgo y a cualquier isla del Caribe. Mondovino toma distancia de ese subgénero y se propone ser crítico y no festivo, pero la primera contradicción tiene ver con privilegiar la exploración de los centros del mundo del vino, en una seducción por el poder clara y explícita, que les hace dar poca importancia o desarrollo a las periferias, reproduciendo las coordenadas que parece criticar con su economía temporal y espacial de puesta en escena. Y, además, esa crítica desprolija termina multiplicando ciertos tics convertidos en vicios por el documental de moda post Michael Moore. Esto es: Nossiter prefiere que otros describan despectiva o elogiosamente a las figuras centrales del mundo del vino (el crítico, el magnate, el consejero, etc.), pero les da poca posibilidad de defenderse a esos denostados/elogiados. Se critica el profesionalismo de una persona que casi no la vemos ejercer. En su atropellada voluntad de registrar cabezas parlantes, que replica con su cámara el estilo agitado del peor notero televisivo, se pierde la posibilidad de pensar con las imágenes ese mundo que trata de delimitar, privilegiando la fragmentación innecesaria por el mero hecho de crear un ritmo convencionalmente sincopado. Cuando filma y monta una secuencia, Nossiter parece no detenerse a escuchar y ver, más bien está interesado en el próximo fragmento, imprimiendo una velocidad negligente con el objeto retratado. Si su visión estuviese del lado de los reposados ciclos de los viñedos reducidos, con tiempos determinados por dinámicas más artesanales que industriales, su encuadre debería contener otras propiedades. En cambio, el tiempo de Mondovino está claramente determinado por la lógica más irresponsable y alienante de una cadena de montaje. [A]



iNo es una comedia!

por Leonardo M. D'Espósito



Viviendo con mi ex

The Break-Up
Estados Unidos, 2006, 105',
DIRIGIDA POR Peyton Reed.

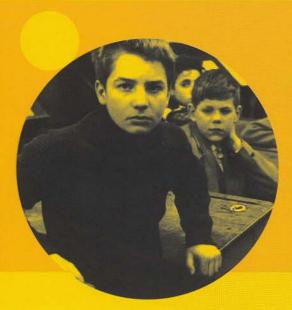
iviendo con mi ex es una película bastante más importante que el espacio que le dimos en la revista. No siendo un fan de Jennifer Aniston –que me cae bastante mal- ni de Vince Vaughn -que me cae bien-, me atraía del film sobre todo el nombre del director Peyton Reed, que dirigió esa joya subvalorada llamada Abajo el amor. Me encontré con un film melancólico y triste con toques de comedia v que cada vez que está a punto de caer en un lugar común o en las soluciones automáticas a los conflictos de pareja tal y como suele presentarlos el cine estadounidense más ramplón, los elude. No sólo tiene una de las secuencias más tristes y brillantes de los últimos tiempos (ella en el concierto, esperando inútilmente la llegada de él) sino que incluso en las escenas que deberían causar risa la cámara se coloca en la reacción de la persona más molesta por la situación en lugar de tomar la distancia que genera la gracia. Cuando ella vuelve al departamento y ve cómo él está en medio de un show de strippers, el contraste no es gra-

cioso: se miran a los ojos. Ambos se ven apenados por la situación. Es un momento sutil y el núcleo real de una situación respecto de la cual esa mirada, además, subraya la grosería.

La película se llama, en el original, The Break-Up, es decir, La ruptura (de la pareja, pero también de los débiles y superficiales lazos de solidaridad que suelen enmarcar a una sociedad conyugal) v funciona como crónica de una situación que pocas veces el cine ha transformado en ficción sin optar por la solemnidad o la superioridad intelectual (sí, Bergman, a usted le estoy hablando). Vaughn y Aniston hacen fácil lo difícil: parecen gente como nosotros, seres urbanos y alienados que se quieren pero no saben cómo se construye una vida en conjunto, eso que excede la compra de un inmueble. Por eso es que esta película no es una comedia romántica o, como aducía con argumentos interesantes Juan Pablo Martínez, una comedia de rematrimonio. Es un verdadero drama cotidiano construido con rigor, molesto y emotivo. Una buena película, qué tanto. [A]

ELAMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE



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)



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

REVISTA EL AMANTE CINE

PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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

Con el primer número de la suscripción te mandamos **un DVD** de la excelente colección de la editora 791.

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.





VOS MIRÁS LO QUE ELEGIMOS. NOSOTROS ESCUCHAMOS LO QUE OPINÁS.

www.791cine.com/blog



Santa Fé 846 9° C1059ABP Buenos Aires | Argentina ■ info@791cine.com