

Temporada de estrenos locales



Aderezada con entrevistas y polémicas

## ¿Qué es el cine (argentino)?



**Advertencia para lectores impresionables:**  
En este número se discute sobre el estado del cine argentino, sobre el de todo el cine, sobre Godard en el cine y/o en DVD, se ajustan cuentas pendientes y la redacción debate varios de los postulados desde los cuales el crítico piensa su trabajo.

ARG \$ 9,50  
URU \$ 9,50  
AÑO 15  
ISSN 150636  
00173  
9 770329 260003

**EL AMANTE** / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

## CURSO DE PRIMAVERA - OCTUBRE

### El cómic: Historias, definiciones y conexiones del otro lenguaje de masas

Lunes 9/10, 23/10, 30/10 y 6/11 de 19 a 22 hs.

por **Agustín Masaedo** y **Juan Manuel Domínguez**.

El curso consta de cuatro clases de tres horas de duración.  
Arancel: \$100.

30% de descuento para suscriptores de la revista y alumnos regulares de **EL AMANTE** / ESCUELA

Inscripción previa. Vacantes limitadas.



**i**

Más información en [www.elamante.com](http://www.elamante.com)

Consultas a: [elamanteescuela@fibertel.com.ar](mailto:elamanteescuela@fibertel.com.ar) o al 4951-6352

REVISTA **EL AMANTE CINE**

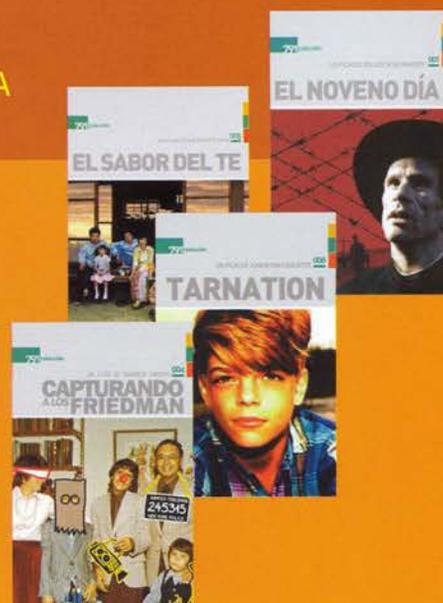
## PROMOCIÓN ESPECIAL\*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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

**1** Con el primer número de la suscripción te mandamos **un DVD** de la excelente colección de la editora 791 y muchos más. Consultar listado.

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



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

**OFERTA POR TIEMPO LIMITADO.**

\*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN LA ARGENTINA



Una nueva modalidad de estrenos nacionales nace a partir de un paso adelante en las políticas del INCAA. A pesar de que ya hay voces en contra, tanto de los detalles como de la propuesta general, a nosotros nos parece en principio una buena noticia que las películas más chicas tengan seguridad sobre su fecha de estreno y un apoyo a su permanencia en las salas. Ya conocemos demasiados casos de estrenos argentinos postergados y postergados, y sus campañas de lanzamiento tiradas a la basura. Igualmente, septiembre y octubre son siempre los meses más usados por el cine argentino para aparecer en la cartelera. Esperemos que en meses generalmente más "difíciles" la nueva reglamentación pruebe su eficacia.

En otro orden de cosas, o en el orden de la eficacia dialógica de esta revista, volvió el correo, y con todo: cuatro páginas de cartas y más cartas, incluso con algunas de hasta dos meses atrás, que habían quedado agazapadas esperando que se juntaran más mensajes (¿qué pasó, lectores, que en los meses de julio y agosto estuvieron tan poco locuaces?).

Además de mucho cine argentino y mucho correo, una discusión interna ocupa un lugar destacado este mes. Hace rato -casi quince años, vea- que hablamos y/o discutimos (personalmente, por teléfono, pero en los últimos años principalmente por mail) sobre cine y crítica. Pero últimamente las discusiones se hicieron más intensas debido a fuertes discrepancias respecto a varios estrenos. Por eso, tantos "llego tarde" en este número. Y por eso Porta Fouz aprovechó un mail breve de Jorge García para proponer una discusión que se reproduce en varias páginas. No sabemos cuántos lectores estarán interesados en estas cuestiones sobre la crítica pero, parafraseando a Godard, discutir la crítica es discutir el cine. Felices primaveras.

## SUMARIO

- Estrenos**
- 2 Introducción
  - 4 Polémica **Fantasma** + entrevista con Lisandro Alonso
  - 10 **Yo presidente** + entrevista con Cohn y Duprat
  - 16 **Los suicidas** + entrevista con Juan Villegas
  - 21 El camino de San Diego
  - 22 Nacido y criado
  - 24 La crisis causó 2 nuevas muertes
  - 26 Polémica **Mientras tanto**
  - 28 La pesadilla de Darwin
  - 30 Polémica **Una pareja perfecta**
  - 32 Terror a bordo
  - 33 El viento que acaricia el prado
  - 34 Polémica **Transamérica**
  - 35 Que sea rock. Solos, El regreso de Peter Cascada
  - 36 El diablo viste a la moda, Tres son multitud, Mi súper ex novia
  - 37 La última víctima, Regresiones de un hombre muerto, ¿Y tú qué #@ sabes?. A través de tus ojos, El casamiento de Romeo y Julieta
  - 38 La novia siria, Princesas, El tigre y la nieve, Remake, Rosario Tijeras
  - 39 De uno a diez
  - 40 Discusión sobre la crítica
  - 45 Festival de Valdivia
- DVD**
- 46 Four Short Films
  - 48 Días de perro
  - 49 Los pájaros, Vértigo
  - 50 Botas audaces para pies diferentes, Winchester 73, Colección cine argentino, El umbral
  - 51 Qué me escucho, Qué me compro, Qué me alquilo
  - 52 Libros
  - 54 Cine en TV
  - 55 Desde España
  - 56 Obituarios
  - 58 Correo
  - 62 Llego tarde: Pregúntale al viento, Viviendo con mi ex, La dama en el agua, Miami Vice, Palabras mágicas

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

**Colaboraron en este número**  
Nazareno Brega  
Diego Brodersen  
Agustín Campero  
Leonardo M. D'Espósito  
Juan Manuel Domínguez  
Fabiana Ferraz  
Jorge García  
Mariano Kairuz  
Federico Karstulovich  
Juan P. Martínez  
Agustín Masaedo  
Marcela Ojea

Jaime Pena  
Eduardo Rojas  
Eduardo A. Russo  
Hernán Schell  
Ezequiel Schmoller  
Diego Trerotola  
Marcos Vieytes  
Tomás Binder  
Marcela Gamberini  
Marcelo Panozzo  
Natalí Schejtman  
Martín Vittón

Las fotos de **Fantasma** pertenecen a Florencia Blanco

**Correspondencia a**  
Lavalle 1928  
C1051ABD  
Buenos Aires, Argentina

**Telefax**  
(5411) 4952-1554  
**E-mail**  
amantecine@interlink.com.ar

**En internet**  
<http://www.elamante.com>  
*El Amante* es propiedad de Ediciones Tatanka S.A. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399

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

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

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

# Autoindulgencias

**Advertencia:**

si está dudando, mejor pase de largo y no lea esta "introducción".

por Javier  
Porta Fouz  
y el generador  
Lavolpe

**E**n *El Amante*, ya era hora, nos compramos un nuevo artefacto. Se trata de un generador de frases horribles, al que llamamos Lavolpe. No es muy difícil de usar. El aparato se alimenta de dos o más datos, los une y, sin un respeto especial por la verdad ni por la sensatez, y mucho menos aun por la belleza de la expresión, lanza una frase horrible. A veces incluso da más de una opción. Y nos soluciona unas cuantas cosas. En primer lugar, podemos echarle la culpa al generador —mezcla de tostadora eléctrica y multiprocesadora, pero con la blandura de una bolsa de agua caliente— cada vez que escribimos algo feo o requete-feo. En ese sentido, estamos tramitando la retroactividad del electrodoméstico. Pero además de ese uso, nos provee de ideas de excelso periodismo, ya que, como se dijo, conecta dos o más datos. Así fue que le cargamos esto: (1) en septiembre comienza la primavera en el hemisferio sur; (2) septiembre y octubre son los meses en los cuales se estrena más cine argentino en Argentina. Y Lavolpe se despachó con su primera frase: "Cuando llega la primavera, florece el cine argentino".

Lavolpe puso en horrible lo que ya habíamos notado en muchas temporadas pasadas: justo cuando comienza a bajar la cantidad de gente que asiste al cine, se lanzan en monotonía los estrenos argentinos. Son las semanas que dejan libres los tanques y tanquetas de diversa procedencia (eh, "lo de *diversa* es un feminismo", dice Lavolpe, a quien tenemos conectado al word con el que escribimos este artículo y nos ofrece alternativas ante cada línea). Cagamos, el generador empezó a confundir las palabras. Hay que llamar al service... Listo, ya está arreglado: "lo de *diversa* es un eufemismo". Feminismo o eufemismo, lo cierto es que durante estos meses las hormonas del cine argentino entran en ebullición y se lanzan a conquistar al público, que rara vez parece estar en celo (gracias, Lavolpe). Así las cosas, llegan a esta publicación anuncios y anuncios de estrenos locales. Y los vamos a ver, y escribimos sobre ellos. Y más de un tercio de este número está dedicado al cine argentino.

Empezamos por *Fantasma*, una película de apenas una hora de duración y con pocas exhibiciones en una sola sala, a la que le dedicamos seis páginas de cobertura. Parece haber consenso acerca de que no

es la mejor de las películas del director. Algunos dicen, incluso, que bien podría ser un extra de DVD, una coda a *La libertad* y *Los muertos*, que Lisandro Alonso hizo un "divertimento". De los varios que vieron la película en la redacción, a unos cuantos les gusta y otros "albergan" dudas. De los que no están muy convencidos, uno solo pidió escribir. Otros, además de no convencidos, ven una "pose" en *Fantasma* (una pose estética, una pose de independencia; o sea, dos poses). Tal vez no sea así, pero si una película se llama *Fantasma*, no puede después andar prohibiendo que se vean en ella cosas cuya existencia es dudosa. De los que gustaron de *Fantasma*, pidieron la palabra tres. Lavolpe cree firmemente en usar nombres de otras películas argentinas para calificar situaciones y apunta: "extraño". Sí, es extraño. Ni *La libertad* ni *Los muertos* tuvieron tantos voluntarios a la hora de escribir. Tal vez sea porque *Fantasma*, dicen algunos, es más una bandera cinematográfica que una película. Y entonces se defiende no sólo la película sino también la posibilidad de hacer un cine así, y le siguen los adjetivos como "irreductible", "radical", etcétera. Un *Fantasma* puede verse como una aparición, aunque no en el caso de Alonso, que había aparecido con anterioridad. Esperemos que sea, en todo caso, una transición hacia otro cine o una vuelta a *la libertad* y no una desaparición.

*Yo presidente* es un objeto extraño, que busca no pasar desapercibido. Se fascina por los políticos y no se permite respetarlos. Tal vez no respete el cine (ya vendrá a decirlo más de un purista) y, a la vez, exhibe el poder fascinante del cine, que aun en la pose, incluso en la mentira, recupera alguna verdad que logra salir indemne. *Yo presidente* es, como pocas películas, un estudio gestual inusual (Lavolpe gusta de la cacofonía). *Yo presidente* es un estudio, también, de los detritos de los asesores de imagen. Y sobre los gastos de la imagen. El editor de *El Amante* indica que hay que hablar un poco en general ("que para eso están estas notas d'introducción") de "cómo será que el documental está de moda, que el cine argentino los produce y además con ansias de tener éxito". ¿Tendrá éxito *Yo presidente*? ¿Tendrá éxito alguna de las películas que pusimos en tapa?

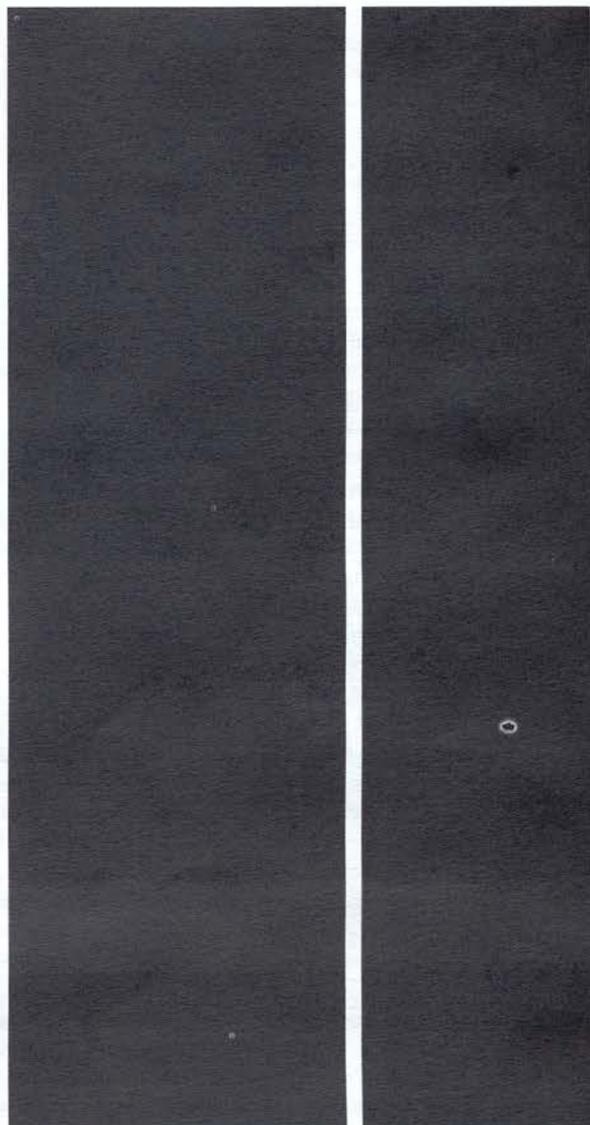
*Nacido y criado*... bueno, ya hemos escrito mucho sobre Trapero en esta revista.

Hay cierto consenso, tanto en los defensores como en los detractores de *Familia rodante*, de que *Nacido y criado* es mejor. Dos detalles: dicen que hay diversos grados de mejoría; y falta que vea la película más de la mitad de la redacción. Así que, seguramente, *nacerán* polémicas al respecto y se *criarán* para el próximo número.

*Los suicidas*. Aclaración: en el orden de páginas aparece primero *Los suicidas* pero acá se habla primero de *Nacido y criado*. Fue un consejo de Lavolpe, que nos lo fundamentó moviendo alternativamente hacia arriba y abajo su índice y pulgar derecho: "nacido... criado... suicidado". Otra aclaración: *Los suicidas* la dirige un redactor de *El Amante*. A algunos en esta revista *Los suicidas* les parece "menos redonda" o "no tan lograda" como *Sábado*. A mí me parece que es... bueno, le dije a Juan esto: "*Los suicidas* me parece menos 'perfecta' o 'redonda' que *Sábado* pero más estimulante, más arriesgada, más vital (a pesar de su tema). Hay cosas que no me gustan (alguna voz en off) pero hay otras que me gustan mucho (las relaciones entre los personajes, por ejemplo). Y que me alegra que no hayas ido a lo seguro". No sé si Lavolpe le dijo algo.

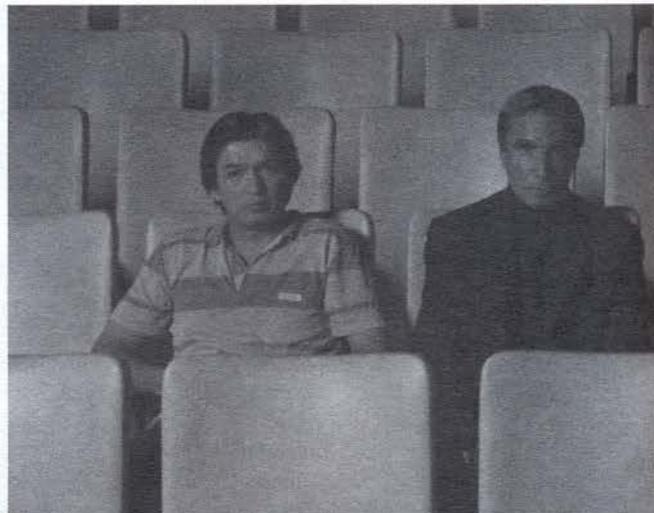
Sigamos con las películas que pusimos en tapa: ya hablamos de cuatro de ellas. Nos queda una: un documental de bajo perfil pero de alto impacto y una de las sorpresas de la primavera (a Lavolpe no le gustó porque odia las sorpresas). Se llama *La crisis causó 2 nuevas muertes*, así denominada en referencia a un titular del diario *Clarín*. Lavolpe acota que ese título-titular es horrible (claro, *Clarín* ya tenía un generador como nuestro Lavolpe en 2002) y que, además, es un feminismo.

Y hay más cine argentino, que discutimos y –por momentos– pensamos. Las respuestas frente al cine nacional son cada vez más variadas y las películas, también. Sí, puede ser que estemos cada vez más desorientados. "A nuevos desafíos, nuevas respuestas", nos grita Lavolpe, más como fórmula que por querer decir algo. Tal vez sea mejor así, y no llegar ahora a ninguna conclusión, más allá de que tenemos un nuevo cine argentino que sigue sorprendiendo por arriba y por abajo, y que nos genera ganas de escribir, lo cual es muchísimo más que lo que había hace una década y media, cuando esta revista estaba por empezar a ser nueva. [A]



# Dobles sin cuerpos

⊕ A favor por Eduardo A. Russo



Defendiendo a *La fuga*, de Luis Saslavsky, Borges escribió alguna vez que entrar a un cine de la calle Lavalle y encontrarse en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue le resultaba preferible a entrar en ese cine y encontrarse en la calle Lavalle. Con ello prevenía al lector que su juicio positivo por la película no provendría de un afán nacionalista. Recordarlo aquí nos sirve para remarcar que, en este caso, entrar a un cine de la calle Corrientes para encontrarnos, en la película, con ese mismo cine de la calle Corrientes, puede ser todo un acontecimiento. Aunque no sólo es eso lo que nos encontramos en *Fantasma*.

Algunos podrían considerarla ligeramente como un cierre en tono menor de la trilogía abierta con *La libertad* y continuada en *Los muertos*. O un *intermezzo* cordial entre aquellas y lo que está por filmar Lisandro Alonso. Frente a estas presunciones, debemos señalar que es no sólo la consecuencia lógica y necesaria de sus antecesoras, sino que se convierte en todo un manifiesto político sobre el poder intacto del cine, de parte de quien es el autor más intransigente surgido del nuevo cine argentino.

Vargas y Saavedra pululan por el teatro San Martín, en tiempos del estreno de *Los muertos*. Si Argentino Vargas es interlocutor poco viable, no deja de ofrecerse al escrutinio de los habituales pobladores del teatro. Misael Saavedra, por el contrario, es una sombra satisfecha, invisible para otros que no sean los espectadores de *Fantasma*. La justificación anecdótica de su presencia en el San Martín es de menor relevancia que su condición de apariciones. Fuera de lugar, desplazados: no hay mejor término para referir a ellos tanto como a un espectador confrontado a una extrañeza primaria en la percepción de los espacios, cotidianos o vagamente inquietantes, en que las acciones toman lugar. El Complejo San Martín es como un escenario de Fritz Lang, siempre casi nocturno, aun en pleno día. Su modernismo monumental y desolado es tan fantasmal como estos dos paseantes que recorren sus pasillos, salas o recepciones desiertas, más cercanos a la dupla Murnau-Flaherty.

Alonso ha defendido muchas veces, y de modo explícito, el programa antinarrativo de un cine nacido de esa sincronización primera y fundante, no la del audio con el sonido directo, sino la del acontecimiento frente a la cámara y su registro en el rodaje. En su operación con los fundamentos del realismo en cuanto a los materiales del cine, ubicados en un más acá del lenguaje y del artificio, tampoco cae en la confianza ingenua de una fusión, de



## Fantasma

Argentina. 2006. 63'

### DIRECCIÓN Y GUIÓN

Lisandro Alonso

### PRODUCCIÓN

Lisandro Alonso, Ilse Huga y Marianne Slot

### PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Lisandro Alonso

### MÚSICA

Flor Maleva

### FOTOGRAFÍA

Lucio Bonelli

### MONTAJE

Lisandro Alonso y

Delfina Castagnino

### SONIDO

Catriel Vildosola

### DIRECCIÓN DE ARTE

Gonzalo Delgado

Galiana

### INTÉRPRETES

Argentino Vargas,

Misael Saavedra,

Carlos Landini, Jorge

Franceschelli, Rosa

Martínez.

una unidad. En ese sentido, *Fantasma* es una película de dobles, y de desdoblamientos. Muy cada tanto nos vemos enfrentados ante esa magnitud en la división que convoca el cine como cuando vemos a Vargas mirándose en el afiche de *Los muertos*, y luego en la proyección de la Sala Lugones. No sin humor, Alonso se abre ante ese misterio que recorre la película de punta a punta, y que se resume en la pregunta hoy más que nunca renovada: ¿qué es el cine?

La pregunta por el cine llega en *Fantasma* a una formulación tan extrema como también doble. Por un lado, remite a lo puesto en escena dentro de la misma película. Por otro –y por ello convierte a la Sala Lugones en el espacio difícil de reemplazar para verla, advirtiendo todo lo que pone en juego–, interpela al cine como espacio físico donde se entra a ver películas. Si el film dirige hacia su propio interior un efecto de duplicidad, especialmente cuando muestra la sala en la que se proyecta el anterior film de Alonso, también la experiencia se expande en sus alrededores, en tanto podemos –siendo espectadores en la Lugones– ver la sala y el edificio mismo como una prolongación del film, en otra puesta en escena que hace de *Fantasma* una experiencia al borde mismo de la instalación, antes que propia del relato o el lenguaje (esos dos primos hermanos largamente alimentados por la idea predominante de lo cinematográfico); hay aquí, como en los trabajos más radicales de un Kiarostami, una indagación sobre el dispositivo. No cine experimental, sino más bien un experimento con el cine.

Vaya a saber por qué, escribiendo a partir de un film en el que se suceden de modo consciente y dispuestas por el mismo Alonso referencias a otras películas y cineastas que admira –principalmente Tsai Ming-liang o Hou Hsiao-hsien, disparador de la idea de hacer *Liverpool* en Ushuaia, puro deseo, en inicio, de filmar la nieve como en algunos pasajes de *Millennium Mambo*– para abrir y concluir este texto evocamos a dos escritores. En *El autor y la escritura*, Ernst Jünger definía al cine como una práctica que desde la pantalla conjuraba a los muertos, y concluía: “Es un arte espectral”. La insistencia en los escritores acaso obedezca a que Alonso revela una escritura tan íntima como autoral, tan orgullosa y legítimamente distante de las premisas del espectáculo como claramente revitalizadora –apoyada en estos amables fantasmas: humanos, arquitectónicos, filmicos– de un cine que sobrevive y aún tiene futuro por experiencias como esta. [A]



## Gente caminando

⊕ A favor por Ezequiel Schmoller

El cine moderno se lleva bien con la gente caminando. Hay planos larguísimos de personas caminando, por ejemplo, en muchas películas de Antonioni de los 60 (*La aventura*, *La noche*, *El eclipse*) y otras tantas de Wenders de los 70 y 80 (*El miedo del arquero frente al tiro penal*; *Ilusión de movimiento*; *París*, *Texas*). Esto no quiere decir que en el cine clásico la gente se la pase andando en bicicleta o sentada en una silla. Allí los personajes también caminan. Pero es, por una serie de motivos, un caminar diferente. La gente en el cine clásico camina hacia algún lado. Ellos saben a dónde van y los espectadores también. Y no sólo eso: el espectador también sabe que si está viendo a alguien caminar hacia algún lado, es que *algo* va a pasar en el transcurso de la caminata. Si no pasa nada, al menos el caminar mismo tiene un interés dramático. Ejemplo: el caminar de Harry, en el final de *Cuando Harry conoció a Sally*. Es año nuevo. Harry *tiene* que llegar a ver a Sally. Le *tiene* que decir algo importante. El espectador lo sabe. Harry no consigue un taxi y decide ir caminando. Camina, camina más rápido, corre. Sabemos a qué va, hay un *crescendo* dramático del caminar y hay un tiempo que se dilata buscando generar interés y ansiedad. En el cine moderno esto no pasa. El caminar del cine moderno es diferente: un caminar sin rumbo aparente, desdramatizado y cansino. El caminar por el caminar mismo.

Prácticamente todos los huecos de las historias del cine clásico son retomados por el cine moderno. Hay una orgullosa apropiación de los tiempos muertos que el cine

El caminar del cine moderno es diferente: un caminar sin rumbo aparente, desdramatizado y cansino.

clásico elipsa. El caminar sin rumbo no es el único. Hay una recuperación masiva de momentos de la vida que, por lo menos en esta clave desdramatizada, no suelen aparecer en la pantalla. En muchas de las películas de Tsai Ming-liang, de Hou Hsiao-hsien o de Gus Van Sant (especialmente sus últimas tres), la gente camina o viaja en una dirección que el espectador desconoce, va al baño, al cine, cocina, come, ve tele, como ya dije, desdramatizadamente. En *Fantasma*, también. Todas estas actividades aparecen, y lo hacen de la misma forma: Alonso filma a sus personajes recorriendo el San Martín, yendo al baño, mirándose al espejo, peinándose, sacando cosas de la heladera, comiendo, viendo tele, con el mismo ánimo contemplativo, con la misma parsimonia hipnótica y virtuosa de Tsai, Hou o Van Sant. Estos directores, además, se relacionan de forma similar con la información. No es sólo que esta suele ser poca, sino que está jerarquizada de modo hostil al espectador. Durante la primera media hora de *Café Lumière*, de Hou, hay largos planos de la protagonista viajando en tren. Viendo solamente su rostro, resulta imposible adjudicarle algún estado de ánimo.

Imposible precisar si está triste o contenta. A la media hora de película, nos enteramos de que estaba embarazada. De haber tenido esta información antes, los viajes en tren habrían tenido un valor dramático mucho más alto. Es decir, Hou contradice, prácticamente invierte, la "enseñanza" de Hitchcock de jerarquizar la información para maximizar el interés dramático. En *Fantasma*, el uso de la información es más extremo todavía: prácticamente no la hay. En el *pressbook* de la película leemos que Argentino Vargas, la persona-personaje de la película, va al cine por primera vez. Pero esta información no está en la película misma. O no de forma directa. Es como si Alonso creyera que informar esto no es importante o quizá que, de alguna manera u otra, en la forma de caminar, de hablar o de peinarse de su personaje, esta información, o alguna otra cosa que la reemplace, emerge. ¿Qué se puede hacer con poca o nula información? Mucho. *Fantasma* hace algo parecido a *Good Bye, Dragon Inn*, de Tsai Ming-liang. Ambas se dedican a trazar minuciosamente la geografía de una sala de cine y sus alrededores. Ambas, además, tienen una gran concentración espacio-temporal: están acotadas a un solo espacio y a un solo día. Pero entre ellas hay una diferencia notable. La película que dan en la sala de cine que filma Tsai es una película netamente clásica. La que proyectan en el San Martín de la película de Alonso es otra película de Alonso, es decir, otra película moderna. Tsai refleja y contrasta su modo de hacer cine con otro opuesto, mientras que Alonso refleja su cine contra un espejo, contra su propio cine. Ni una gota de clasicismo se filtra en *Fantasma*. Incluso en *Café Lumière* aparecía un libro para chicos que nos enfrentaba con un modelo de narración clásico y nos permitía ver, por lo menos parcialmente y por contraste, qué buscaba la película, o mejor dicho, qué evitaba. En este sentido, *Fantasma* es una película más hermética, resbaladiza y desconcertante todavía que *Good Bye, Dragon Inn* y *Café Lumière*. Más metida dentro de su propia modernidad. Sin la necesidad de reflejarse en nada ajeno a sí misma. Por eso es tan difícil enfrentarse a la película, encontrar a qué agarrarse para acceder a ella. Yo no sé si el cine moderno está en una fase embrionaria o adulta, si ya encontró o alguna vez va a encontrar algo suficientemente poderoso como para reemplazar o complementar las historias y el modo clásico de narrarlas, pero tengo la certeza de que muchas de estas búsquedas, como la de *Fantasma*, me resultan fascinantes. [A]

## Cine especial

⊕ A favor por Nazareno Brega



En la nota de intención escrita por Lisandro Alonso ante el estreno de *Fantasma*, el director dice: "Creo que lo que se inició hace cinco o seis años atrás con algunos jóvenes en el denominado 'nuevo cine argentino' hoy prácticamente está desapareciendo; todo lo que allí estaba suspendido en el aire hoy por diversos motivos está casi muerto. La honestidad, el riesgo, el disfrute y la falta de especulación en la mayoría de los casos de hoy, aparenta ser cosa del pasado". Esto que declara Alonso se discute en el ámbito del cine hace tiempo, pero llama la atención que este último clavo en el cajón del Nuevo Cine Argentino lo encuentre a Alonso con el martillo en la mano. El cine de Alonso fue paradigmático a la hora de discutir este movimiento cinematográfico. Sus opositores lo descalificaron con una violencia inusitada, pero también se lo defendió con vehemencia.

El lanzamiento de *Fantasma*, por pequeño que sea, transmite la sensación de que su última película no será la excepción. Seguramente no tarden en llegar acusaciones de narcisismo cinematográfico y comentarios con ensañamiento sobre sus escasos diálogos, su rechazo a la narración convencional y su duración al límite de lo que establece el INCAA para acreditar a una película como largometraje (que incluye algunos minutos de pantalla totalmente a oscuras y varios otros con fragmentos de *Los muertos*, su película anterior). Pero incluso en esa pantalla negra, mientras suenan acordes de la banda Flormaleva, se respira más cine en *Fantasma* que en gran parte de las producciones locales. Alonso es una de las honrosas excepciones al estancamiento en el cine nacional y logró que su cine evolucionara sin demostrar ningún tipo de concesiones.

Alonso había registrado cómo, en busca de comida, Misael mataba una mulita y Argentino a un chivo, dos secuencias impactantes de *La libertad* y *Los muertos* sobre un instinto primario. Pero como en *Fantasma* no hay lugar para la naturaleza, todo es artificio dentro del espacio claustrofóbico del teatro San Martín, la faena se puede ver solamente a través de un televisor. Esta es una pequeña reflexión de la película sobre el valor de la imagen proyectada, algo que a partir de la suma de detalles se vuelve clave en *Fantasma*.

La envergadura de la evolución del cine de Alonso puede medirse a partir de un tema primordial de su obra: la relación de sus personajes con el entorno. En *La libertad* y *Los muertos* se inspeccionaba a Misael Saavedra y Argentino Vargas, respectivamente, moviéndose con

Como en *Fantasma* no hay lugar para la naturaleza, todo es artificio dentro del espacio claustrofóbico del teatro San Martín, la faena se puede ver solamente a través de un televisor.

soltura por un espacio que conocían a la perfección. *La libertad* se ubicaba al límite de la ficción, la cámara de Alonso contemplaba un día en la vida de Misael en el monte. Algo parecido sucede en *Los muertos* con Vargas, pero existe aquí un nexo más consistente con la ficción. Alonso registra las acciones cotidianas de Vargas en su ambiente, pero le agrega un propósito narrativo a ese día de su personaje: Argentino acababa de salir de la cárcel tras una larga condena por un crimen y recorría el delta del Litoral para ir a ver a su hija.

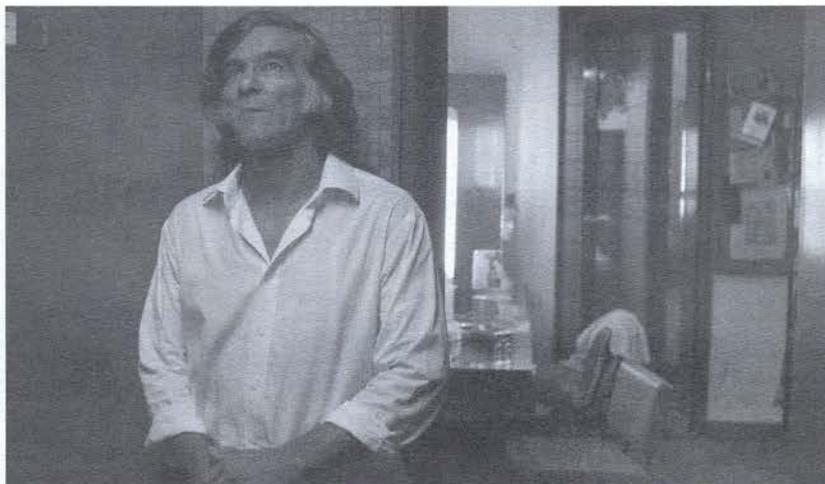
Pero se produce un cambio drástico en cuanto a la relación de los personajes con el espacio en *Fantasma*. Misael y Argentino deambulan por el teatro San Martín, un edificio urbano completamente ajeno a ellos. Alonso explicita el extrañamiento de los dos personajes, pero se nutre de sutilezas para transmitir esa sensación. Esto se percibe, por ejemplo, en el momento más divertido de la película: el hachero Misael se distrae y examina en detalle la confección de una puerta de madera dentro de un baño.

En *Fantasma*, Carlos Landini, programador de la Sala Lugones, ocupa el lugar que tenían Misael y Argentino en las películas anteriores. Pero Landini, que es el único que se pasea con comodidad por los recovecos del edificio, tiene un papel menor y está lejos de ser el protagonista. Alonso realizó *Fantasma* en agradecimiento a Misael y Argentino, pero también como un homenaje a la Sala Lugones, centro porteño emblemático en la proyección de películas que se alejan de la lógica comercial de los estrenos. El teatro San Martín es el verdadero protagonista de *Fantasma*. Como bien explica el profesor Russo en su texto, la proyección de *Fantasma* en el décimo piso del teatro completa la película y la transforma en una especie de instalación fílmica. El extrañamiento de los personajes se contrapone con la familiaridad que sienten los espectadores que ocupan las butacas de ese mismo lugar.

Rafael Filipelli reclamaba películas baratas con "grandeza formal" en, tal vez, el mejor texto del cuadernillo sobre la actualidad del cine argentino que se repartió gratuitamente durante el último Bafici. Filipelli se lamentaba porque el advenimiento del profesionalismo no dejaba lugar para un cine imperfecto en el que producción y estética vayan de la mano. *Fantasma* es una muy pequeña gran película que no sólo cumple con la unión por la que abogaba Filipelli sino que la transforma en una tríada: *Fantasma* conjuga producción, estética y proyección en una relación inevitable como parte de la experiencia audiovisual. [A]

# El espectro recorre Europa

En contra por Federico Karstulovich



■ **El tercer largometraje de Lisandro Alonso!** Dentro de aquello que se ha dado en llamar nuevo cine argentino, Lisandro Alonso ocupa un lugar de excepción debido a la radicalidad de ciertos planteos estéticos, no sólo respecto del cine promedio de la época producido en el país sino respecto de sus propios compañeros de generación. Asimismo, tras el estreno de *La libertad* (película atacada como pocas por la prensa reaccionaria local y, al mismo tiempo, trampolín para la canonización de la figura del director en el exterior), seguido de *Los muertos* (estreno "alternativo" que el director-productor defiende a rajatabla evitando la dependencia económica de organismos oficiales de crédito e imitando el uso del Malba, en un circuito de exhibición "no comercial" amparado por un espectador de cierto perfil cinematográfico como lo es el de la sala Leopoldo Lugones en el TMGSM), no podía sino generarse ansiedad por el siguiente proyecto de Alonso, la anunciada *Liverpool*, que aparentemente por cuestiones de presupuesto se vio postergada. Hasta que un día aparece la posibilidad de filmar en el teatro San Martín.

En la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes la película es recibida con agrado pero sin mayor bullicio (como el causado por los dos films anteriores). Sin entrar en análisis de los motivos, algunas cosas empiezan a saltar a la vista luego de finalizar el visionado del largometraje de Alonso. Efectivamente, *Fantasma* puede ser un divertimento, una broma interna, un comentario para los conocidos. Sin embargo, eso no la inhabilita como película. Efectivamente, *Fantasma* tiene ideas visuales muy interesantes pero quizá, a diferencia de los virtuosismos de *Los muertos* o la homogeneidad programática de *La libertad*, aquí hay un trabajo preciosista en la imagen que no siempre se condice con el aparente contenido que pretende transmitir. Si, efectivamente, *Fantasma* se propone narrar el choque y el extravío de dos sujetos que se manejaban a sus anchas en sus respectivos medios de origen para situarlos en un espacio ajeno y hasta agresivo, bueno, digamos que el largo de Alonso peca de ingenuo en tanto ese espacio nunca transmite agresión estrictamente, pero tampoco laberintos.

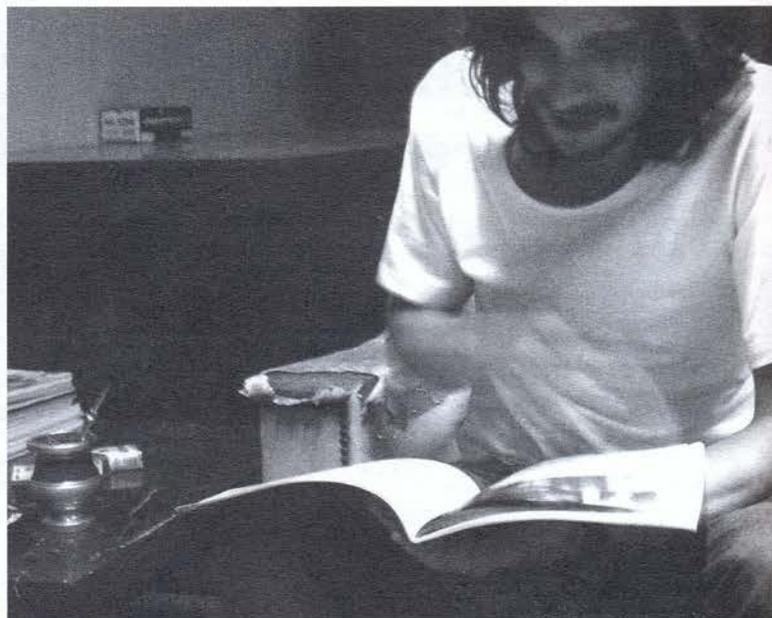
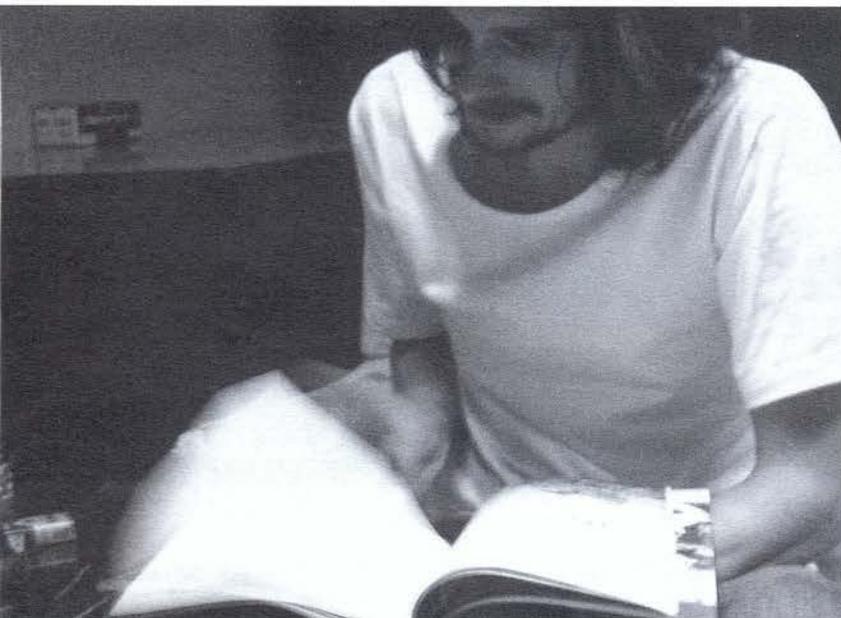
**Procedimientos, materiales narrativos, personas y personajes.** Es decir, si una propuesta clara hay en esta película, es justamente la inversión de los tópicos de las películas anteriores, casi como un comentario etnobiográfico no sobre sus hombres-personajes sino sobre Alonso como director, como propugnador de los espa-

Alonso no elige encerrar a los personajes literalmente sino que el encierro que presupone es puramente figurativo, dramático.

cios ficcionales de sus propios films. Quizá por eso *La libertad* siga siendo su película más fresca y original, no por realista, no por su verismo, precisamente, sino por la solidez de la construcción del artificio.

Tengo la sensación de que desde *Los muertos* inclusive, en adelante, Alonso se ha alejado de los materiales y se ha enamorado de los procedimientos. En este punto, *Fantasma* no es una mala película, pero sustrae radicalmente la humanidad que tenían sus anteriores largometrajes. Al quitarles la voz a los protagonistas de los films anteriores a los que vuelve a recurrir, no sólo emite un comentario cuanto menos dudoso sobre la capacidad de ubicación de los personajes en un contexto esquivo, sino que los encierra en un juego de ajedrez, un juego de prestidigitación al cual la película se acerca pero donde no ingresa con éxito sino que apenas lo roza. Alonso no elige encerrar a los personajes literalmente sino que el encierro que presupone es puramente figurativo, dramático. Será por eso que al descontar la voz de Argentino y Misael, todo huele a prefabricado. Deduciendo esto podemos pensar por qué los segmentos de cine dentro del cine son justamente los más flojos: ahí donde había una película, se instala una reflexión sobre la imagen y la representación que atraviesa el largometraje pero con una superficialidad banal. Por eso los momentos de interacción con los trabajadores del teatro son los más logrados: justamente hay una operación que desmonta el propio aparato de representación pero no mediante la reflexividad de la pantalla filmada, sino mediante la incomodidad de un diálogo imposible, que es la verdadera puesta en abismo del procedimiento ya que surge de las imágenes, es demandada y no impuesta.

**Olvidarme de todo.** Es así cómo los procedimientos en el cine de Alonso son interesantes y cada vez más elaborados, y a la vez son procedimientos vacíos. Una cáscara de huevo llena de colores. Cáscaras bellísimas y decoradas (Alonso, como pocos directores argentinos, sabe dónde poner la cámara y cómo embellecer un plano a puro movimiento de travelling). Pero una película no puede ser sólo un procedimiento ingenioso y virtuosos movimientos de cámara. Las películas de Alonso quizá necesiten volver a la depuración y el ascetismo, precisamente para demostrar la falsedad de los procedimientos, no mediante su exposición descarada sino metiéndose de lleno en la complejidad de los mismos: inventar posibilidades como un nene chiquito y no certezas como un señor adulto. [A]



# Espíritus en el mundo material

La seguidilla de títulos (*La libertad*, *Los muertos*, *Fantasma*) habla de la obra de Alonso y también del recorrido de determinado cine en un panorama cada vez más regresivo. Aquí el director habla del estado (fantasmal) de las cosas.

por **Marcelo Panozzo**

**C**harla en dos tiempos. El primero, un jueves por la tarde, en una suerte de "PH del cine", en Villa Urquiza, que Lisandro Alonso alquila junto con otras personas, amigos del ambiente que en los distintos espacios de la casa hacen sus labores de edición, sonido, etc. Ese jueves el mini-disc, tecnología obsoleta de última generación, decide no grabar una sola palabra de la charla. Entonces se impone un segundo tiempo, martes siguiente, por la mañana, con un grabador desvencijado pero confiable como testigo, y con la imposible tarea de reproducir una charla. Imposible aquí significa eso mismo: no posible, sumamente difícil, como dice el diccionario.

Si bien habla aquí abajo de un círculo que se estaría cerrando con *Fantasma*, su tercera película, en exhibición por ahora en la Sala Lugones del Teatro San Martín (la misma que es escenario del film y objeto de homenaje), Alonso ya tiene dos nuevos proyectos en marcha, por un lado la filmación en Ushuaia de la demorada *Liverpool*, y por el otro una película que tendrá que rodar antes de 2008 en Seattle o en Nueva York, encargo de The Film Company, una extraña productora que se propone "dar luz verde a los artistas antes que a los proyectos", y que acaba de lanzar

*Brand Upon The Brain!*, de Guy Maddin.

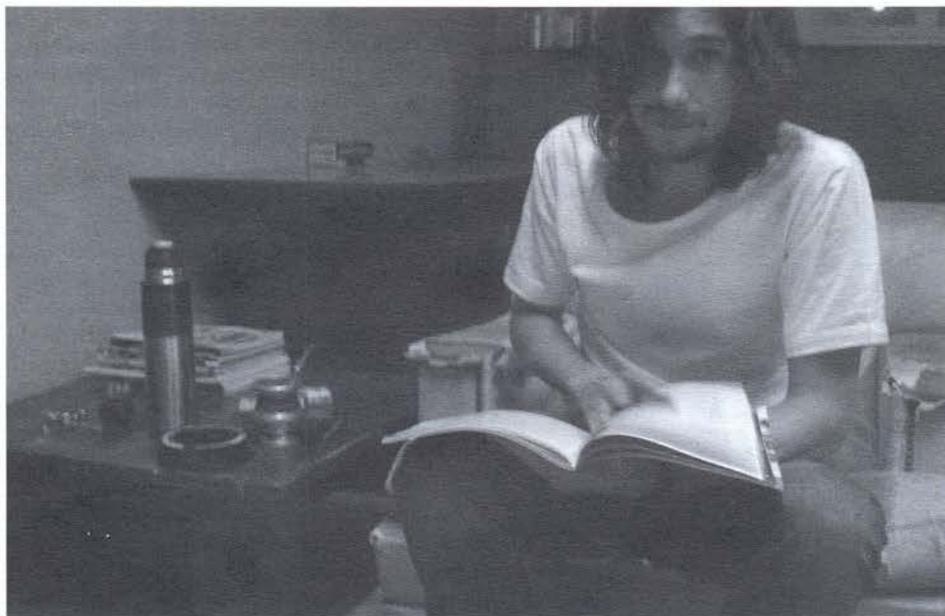
En su último número, el rotulado como "Verano 2006", la revista canadiense *Cinema Scope* hablaba de Alonso y de *Fantasma* en el marco de una crónica sobre la Quincena de los Realizadores de Cannes 2006. Firmada por Christoph Huber, la reseña aludía a *Fantasma* como una película "minimalista, silenciosa y moderna -además de meta", y como un claro proyecto entre-films, "que por eso mismo fue livianamente ignorado por algunos". "Enmarcado en la misma precisión prenatal de sus películas anteriores, *Fantasma* literalmente celebra el cine como un lugar de misterio y aburrimiento", escribe Huber, y a continuación se pregunta si la película no es un comentario sobre la situación del cine y la audiencia. En el primer tiempo de la entrevista con Alonso, la conversación transitó con cierta fluidez por estos temas (y por algunos otros, como la re-pelotuda campaña actual de una cerveza, que pregunta sin abrir signo de interrogación: "Saturado de embol-arte?" o "Cansado del minimalisimo?"), y en el segundo tiempo, en el *reenactment*, se intentó ir por el mismo lado, seguro con menos suerte.

**Me da la impresión de que hubo un cambio de clima muy fuerte para determinado cine,**

**y no sólo acá, sino en muchos lugares del mundo, de unos años a esta parte. Veo un panorama muy conservador, no sólo en la prensa sino en otros actores del cine, como si ya no se discutiera más de las películas y como si determinados directores ya fueran directamente una peste...**

Uno siempre llama más la atención cuando tiene algo como más novedoso, más noticia. Me parece que a partir de *La libertad*, por lo menos en el ámbito local y en medios grandes, entre comillas, va decayendo el interés: hubo más con *La libertad*, menos con *Los muertos* y menos todavía con *Fantasma*. Calculo que eso puede ser, además, porque los medios ya perdieron el lugar que le daban a cierto tipo de propuesta de cine, esos espacios para hablar de películas diferentes o más raras. Incluso en ese terreno, el panorama es muy distinto en comparación con lo que pasaba hace cinco o seis años. Ahora ya se sabe que ciertas películas argentinas pueden darse en festivales importantes, llevarse premios y demás, y por ahí eso no llama más la atención y se busca otra cosa que sí llame la atención (aunque no tengo idea de qué es lo que llama la atención).

**Parece haber dejado de ser importante (de nuevo: para determinados actores clave del**



**mundillo) ese momento adentro del cine, la película en sí misma. Y justamente me parece que lo que pasa en Fantasma es que trabaja acerca de lo que te pasa ahí adentro.**

Sí, yo creo que sí; pero también es una película un poco más cerrada que las otras, entonces habla de cosas que la gente que está en cine (directores, distribuidores, productores, periodistas, críticos) conoce pero que para el público en general no sé si son interesantes. Entonces, si no le importa al público que consume esos medios, no sé si vale la pena para los medios hablar de eso. Aunque tampoco tengo muy en claro qué es lo que pueden hacer al respecto los medios, porque lo que veo con respecto a determinado cine (no sé, a Pedro Costa, a Hou Hsiao-hsien, a Apichatpong, incluso a directores como Aki Kaurismäki) es como una avanzada mundial.

**¿Por qué tenés esa visión de que Fantasma es una película medio cerrada?**

A diferencia de *La libertad* y *Los muertos*, que son películas más independientes en sí mismas, *Fantasma* es una historia sobre cine, y al estar protagonizada por personas sacadas de las otras dos películas, yo la veo un poco más cerrada a partir de esa relación. Si vos le mostrás *La libertad* a cualquier persona le puede gustar o no, pero si le mostrás *Fantasma* seguro que le genera muchas preguntas. Yo prefiero eso, prefiero que haya preguntas... Pero me parece que eso a lo mejor distancia un poco, le saca esa cosa individual de película de peso propio, de película autónoma.

**Quizá al que no vio las películas anteriores puede generarle interrogantes y sin embargo para el que las vio instala una enorme cercanía. Empezando por cierto sentido del homenaje hacia Misael y Argentino, en plan "ahora vengan ustedes a mi casa"...**

Sí, es un agradecimiento y no sé si una despedida, calculo que sí. Salvando las distan-

cias, si vos ves cualquier película de Tsai Ming-liang, *El río*, *El hoyo*, no sé, la que quieras, y después ves *Good Bye Dragon Inn*, hay ahí una película en sí misma, pero también habla de la pérdida del cine, de las grandes salas, de cierta nostalgia. Creo que un espectador más convencional puede llegar a percibir de una manera más sólida *El río* que un *Dragon Inn*. No sé si soy claro, es difícil de decirlo en palabras...

**En Fantasma está el tema del homenaje y por otro lado la mirada sobre el cine, la manera en la que es el cine el que se va convirtiendo en un fantasma.**

Yo creo que sí. Para ser sincero, agradezco haberme dado el lujo de hacer lo que quería y de hablar sobre lo que quería y a mi manera, humildemente, aprendiendo y a la vez tomando riesgos. Pero me pude dar el gusto de hacer una película y hablar sobre el cine. Que es medio como un atrevimiento, porque sólo tengo un par de películas como para poder decir algo. Pero pensé: "¿Por qué no lo voy a hacer? Si lo veo y lo siento de esa manera...". Tenía ganas de hablar sobre eso y, bueno, me atreví. Y por eso estoy agradecido: por poder hablar sobre cine y pensar sobre lo que pasa con algunas películas; por haber podido mostrar la película en una buena vidriera internacional, en buenos festivales; darme el gusto de probar algo muy extremo y que se pueda estrenar en Argentina. Si junté unos pesos con *Los muertos* y *La libertad*, en vez de comprarme un auto importado dije: "Ya que lo hice con el cine, los pongo de vuelta para hablar sobre el cine".

**Así como la película empezó siendo un corto y fue agrandándose durante el rodaje, ¿la idea de hablar sobre el cine, sobre el estado del cine, estaba desde un principio o fue apareciendo?**

Cuando presenté el proyecto, pidiendo permiso para filmar en el teatro San Martín, ya ahí se planteaba el tema, no sé si de rendir homenaje, pero sí de tener en el centro de la película a una sala como la Lugones, que apoya cierto tipo de cine, que tiene iniciativa, que trata de ofrecerle algo al público con respeto, poniendo el acento en la diversidad. Un espacio medio único, de los que no van quedando ya. Es que de alguna manera siento que si no nos empeizamos a hacer cargo nosotros del problema que tenemos, al menos para mí se acaban las ganas de hacer cine. Porque a medida que se siguen cerrando determinadas puertas, el cine que avanza es uno que no me interesa. Entonces de alguna u otra manera, si sigue avanzando cierta metodología para hacer cine, para distribuir cine, para vender cine, yo me siento cada vez menos parte. Si sigue la cosa así, en algún momento habrá que decir: "Bueno, me tengo que ir, trabajaré de otra cosa". No creo que haya que seguir viviendo del cine a toda costa. Si ya se te acaban los recursos para contar lo que querés contar y si se te acaba, a lo mejor, lo que querés contar, bueno, hacé otra cosa. Yo lo tengo ahí arriba a Rulfo, que escribió un par de libros y dijo: "Mirá, me voy a sacar fotos al campo, no tengo más nada que decir". No me interesa estar metido en este mundo. Cedo mi lugar. No es que me estoy retirando pero yo siempre pensé: "Me doy el lujo, hago *Fantasma* y sé que cierro un círculo, de alguna manera ya estoy hecho". Todo lo que venga de acá en adelante, sea filmar *Liverpool*, sea filmar la película de Estados Unidos, sea lo que fuere, viene de yapa. De última, yo quería hacer una sola película.

**¿En serio?**

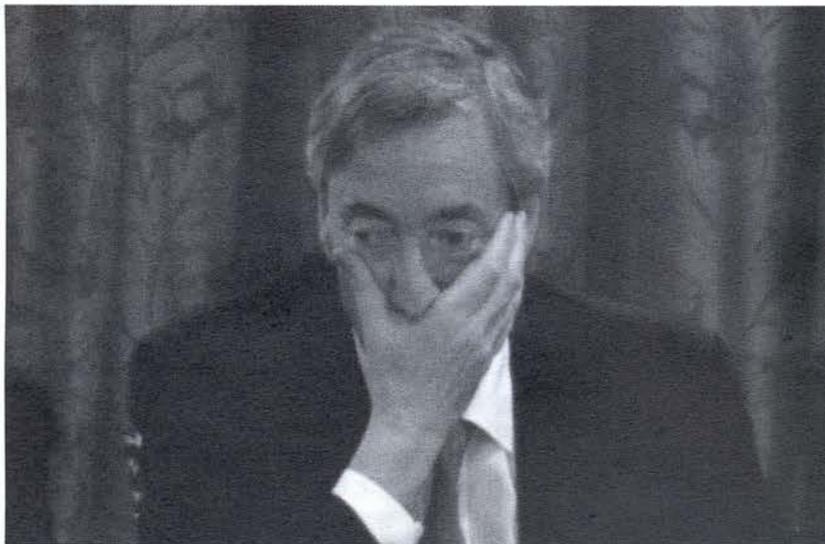
Bueno, digamos que siempre quise hacer dos, porque hacer dos me iba a permitir hacer la primera.

**Ahí es donde veo una diferencia entre Good Bye Dragon Inn y Fantasma. Por un lado hay película muy nostálgica y de alguna manera pesimista, y por otro una película que también es pesimista pero que está viva, que señala una situación, que es más política que nostálgica.**

Él lo da por muerto y yo todavía creo que se puede pelear. A lo mejor soy un poco romántico pero bueno, no sé, prefiero pensar eso.

**Tiene un cierto sentido del humor la película. Particular, extraño, pero humor al fin. ¿La ves así?**

Para mí es una película cómica, obviamente no es una comedia, pero es una película que tiene humor. Calculo que a mucha gente más que gracia le debe causar repulsión, pero yo siempre lo vi del lado cómico. Creo que eso puede ser lo más cercano a una comedia que puedo llegar a hacer. [A]



## Que de lejos parecen moscas

⊕ A favor por **Gustavo Noriega**

**H**ace unos días, Bill Clinton fue entrevistado por la cadena norteamericana Fox, conspicua enemiga del ex presidente. La conversación no prometía ser demasiado belicosa ya que estaba convenido que iba a centrarse en la acción de un movimiento filantrópico en el que participa. A los cinco minutos, el entrevistador de Fox abandonó su fachada y, simulando elegancia, le disparó a Clinton una clásica acusación de la derecha: ¿por qué no había hecho más en su momento para detener a Osama Bin Laden? La respuesta de Clinton fue tan interesante como los episodios mediáticos que lo sucedieron. No sólo lo que Clinton dijo fue apasionante y concluyente sino *cómo* lo dijo. Visiblemente enojado, más colorado que nunca (con su piel rojiza y su pelo cano parecía un rabanito), pasó de acusado a acusador con la instantaneidad de un rayo. Con vehemencia, agitado y balanceándose de atrás para adelante pero sin perder la articulación, Clinton, mientras su azorado entrevistador tartamudeaba, respondió a la pregunta acerca de los intentos que el gobierno demócrata hizo para detener a Bin Laden durante su mandato mientras que le inquiría implacablemente a su interlocutor si le habían hecho la misma pregunta a los entrevistados republicanos. Las imágenes de una victoria aplastante eran tan demostrativas como las palabras: no hacía falta entender inglés para comprenderlo ya que el lenguaje corporal de uno y de otro mostraba a las claras que Clinton se había anotado un poroto gigantesco.



### Yo presidente

Argentina, 2006, 73'

**DIRECCIÓN** Mariano

Cohn y Gastón Duprat

**PRODUCCIÓN** Luis Majul

**PRODUCCIÓN EJECUTIVA**

Roberto Gispert

**FOTOGRAFÍA** Jeónimo

Carranza

**DIRECCIÓN DE ARTE**

Mario Chierico

**MÚSICA** Sergio Pángaro.

Abro paréntesis con un somero relato de lo que siguió después, demostrativo de varias cosas. La cadena intentó luego del reportaje, con extractos parciales y carteles taxativos ("Clinton pierde la calma"), orientar la lectura del hecho hacia una explosión temperamental injustificada por parte del ex presidente. Sin embargo, en ese escenario clásico irrumpe un nuevo elemento: internet. Al poco tiempo, aparecieron en el sitio *YouTube* los extractos relevantes de la entrevista (con su consiguiente editorialización en los nombres de los archivos, como "Clinton le rompe el culo a la Fox"). Nuevo movimiento, clásico de la Fox: hizo retirar todos los videos del site por "problemas de copyright". Nueva irrupción de la modernidad: florecen los sitios donde aparecen los videos correspondientes, basta poner "Clinton" y "Fox" en cualquier buscador para poder encontrar las imágenes. Cierro paréntesis.

Habíamos visto mentir a Clinton y la verdad es que era bastante graciosa la convicción con que lo hacía ("I-did-not-have-sexual-relations-with-that-woman, Miss-Lewinsky"), pero lo de la entrevista en Fox tiene algo que hace evidente el abandono de toda impostación: era un toro herido que arremetía con furia contra el torero que había intentado estocarlo y lo levantaba del aire con sus cuernazos.

El primer sentimiento que provoca el episodio es el de una flagrante envidia: no hay un solo político argentino que se enoje genuinamente (Kirchner lo hace como sistema) y mucho menos que al mismo tiempo mantenga la posibilidad de expresarse con propiedad (casi nadie lo hace, enojados o no). La construcción de la imagen de los políticos es un tema hartamente conocido; mucho menos explorado es el ámbito en que ellos pueden manifestarse de una manera que trasciende los estrechos márgenes de las declaraciones públicas. La película *Primary*, de Bob Drew, de 1960, con su estilo de presencia invisible que registra los hechos sin interferir con ellos, mostró por primera vez el backstage de una campaña presidencial (internas demócratas en Wisconsin): no hacía falta comprender mucho de política para darse cuenta, dado el lenguaje corporal y verbal de uno y de otro, que si Hubert Humphrey era el pasado y el provincialismo, JFK representaba un salto hacia adelante y hacia el cosmopolitismo. Pero los políticos aprendieron rápidamente a utilizar y tergiversar esa forma de registro: el "atrás de cámara" pasó a ser parte de lo que sucedía delante de ella, con el mismo grado de control y manipulación. La relación de Kirchner con los noteros de *CQC* parece ser el mejor ejemplo y las gaffes de De la Rúa en el programa de Tinelli sólo demuestran el peligro que se corre cuando el intelecto no está a la altura de una transmisión en vivo.

*Yo presidente*, la primera película dirigida por el dúo Cohn-Duprat con exhibición comercial, logra colocarse en ese lugar exploratorio con un mecanismo tan alejado del documental naturalista como de la chanza cómplice. Los realizadores, con un background tan variado como original —que va desde las experiencias bizarras de *Televisión Abierta*, al vanguardismo de la programación inicial de Ciudad Abierta y su inclassificable largometraje *Enciclopedia*—, han desarrollado la extraña capacidad de acercarse a sus personajes de una forma tal que los saca del lugar común para convertirlos en otra cosa. Las experiencias visuales de Cohn-Duprat conforman un catálogo del género humano en el cual lo cotidiano y lo extraño se van entrelazando

de tal manera que cada uno impregna al otro, naturalizando lo que nos resulta monstruoso y rarificando lo que damos por sentado habitualmente. El mejor ejemplo es *Enciclopedia*, una sucesión de personajes entre extraños y normales, intercalados con imágenes puras, casi abstractas. Así se suceden sin jerarquías ni orden un carnicero que presenta a sus empleados, unas sillas en un jardín bajo la lluvia, una fanática de Valeria Lynch que escucha un éxito de su ídola, un mozo que enumera los distintos platos en un casamiento y así, imprevisiblemente, unos atrás de otros, enhebrando un largo etcétera que no parece formar una serie lógica. El efecto es el que lograba Borges al imaginar esa enciclopedia china que dividía a los animales, entre otras categorías, en pertenecientes al Emperador, embalsamados, lechones, dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, que de lejos parecen moscas... ¿Qué quería decir Borges con esa clasificación absurda? Que el lenguaje no alcanza para encorsetar la realidad y sus categorías son siempre insuficientes y que, citando a Chesterton: "El hombre cree que del interior de [una persona] salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las angustias de los anhelos". En el mismo sentido, la enciclopedia de Cohn-Duprat provocaba el efecto de mostrar a la gente de una manera tal que el lenguaje resultaba insuficiente para convertirlas en categorías comunes.

El siguiente paso en la carrera de los directores fue ir al encuentro de nuestros últimos presidentes. A diferencia de los personajes que se sucedían en *Televisión Abierta* o en *Enciclopedia*, la enumeración en *Yo presidente* no es arbitraria ya que sigue la cronología de nuestros mandatarios en democracia: Alfonsín, Menem, De la Rúa, Rodríguez Saá, Puerta, Camaño, Duhalde, Kirchner. Sin embargo el efecto es el mismo, un poco por los dispositivos habituales de extrañamiento que ponen en acción Cohn-Duprat como el encuadre no tradicional, el juego con la voz en off del propio entrevistado entrecruzada con la del testimonio, el montaje que deja en la película lo que suele quedar afuera, etcétera. Pero otro tanto también porque es la historia argentina, en su infinita irracionalidad, la que se resiste al relato y acumula personajes bizarros uno tras otro, como si fueran personajes de la *Enciclopedia* o las categorías zoológicas en la enciclopedia china de Borges. Todo resulta extraño y familiar, cercano y alejado de la propia experiencia. Ese presidente que dice que es lindo matar tiburones de un tiro pero no se acuerda de Kosteki y Santillán cuando se le pregunta lo peor de su gobierno... lejos de ser monstruoso —o quizá, por ser monstruoso— se parece a tantos tíos que podemos haber tenido. La relación con su temible mujer, una alianza de hierro que hace sentir foráneos a todos lo que no son parte del par, tampoco es una novedad rajante. La calidez ñoña de Alfonsín, la vanidad de Menem, la lentitud de De la Rúa, todas cualidades conocidas previamente pero que al mismo tiempo parecen venir de otro planeta. Las casas (departamentos de Barrio Norte para los radicales, enormes caserones provincianos para los justicialistas); los inquietantes entornos; los utensilios que circulan, como armas, teléfonos, insecticidas, trofeos, fotos, retratos. La película arma y desarma a los presidentes como si fueran muñecos y al mismo tiempo que confirma todo lo peor que imaginábamos sobre ellos, les da una familiaridad y una rareza fascinantes.

Yo presidente logra colocarse en un lugar exploratorio tan alejado del documental naturalista como de la chanza cómplice.

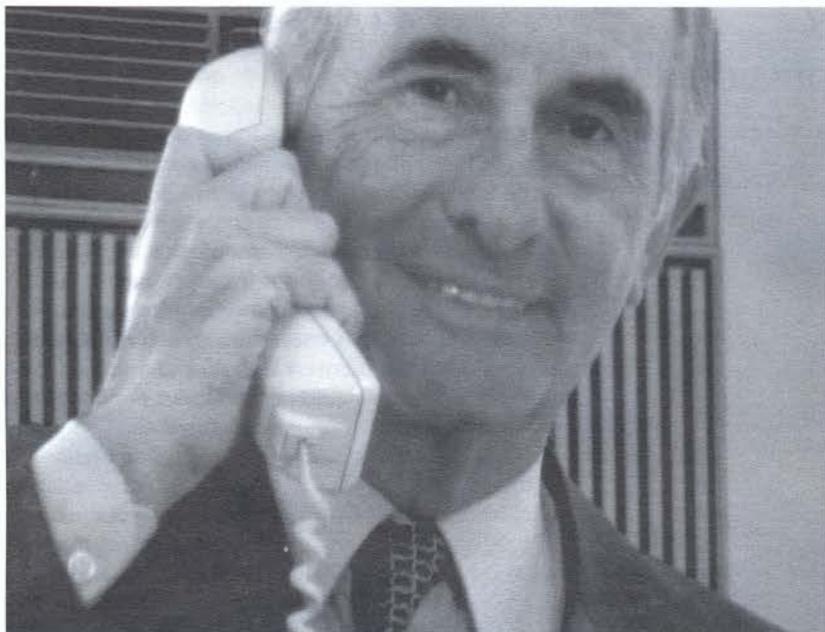
No estoy seguro de cuál es la conclusión política que deba extraerse de *Yo presidente* pero estoy seguro de que va más allá de la obviedad de que son todos "corruptos" o "insensibles" o "ladrones". Como resulta en *Enciclopedia*, una mirada atenta y reflexiva de semejante catálogo de curiosidades humanas no puede dejar de incluirse a sí misma en la enumeración: a ese mismo género que ha engendrado estos fenomenales especímenes pertenezco yo. Como nos recuerda la prudente voz en off, casi todos los especímenes que protagonizan el film han sido consagrados por la voluntad popular y han encarnado en algún momento (incluyendo especialmente a Duhalde, el único de los cinco "grandes" no elegido por voluntad popular) las esperanzas de una gran mayoría del pueblo argentino, incluyendo, en más de una ocasión, a quien escribe estas líneas.

El episodio de Bill Clinton es un evento eminentemente político y sus conclusiones bastante sencillas e inapelables: puestos a elegir entre las alternativas reales, el mundo sería mejor con más personas como el ex presidente demócrata en el poder y menos periodistas como los de Fox en la televisión. Las imágenes de *Yo presidente*, una comedia protagonizada involuntariamente por profesionales de la política, lo es de una forma más tortuosa. No hay políticos en Argentina que puedan sostener un diálogo, ni amigable ni belicoso. El discurso se ha hecho tan exacerbado como vacío, y la cumbre máxima del desdén por la conversación, como lo señala con economía de recursos la película, es el propio presidente Kirchner. No parece haber otra forma de entrarles a la intimidad que la que han usado Cohn-Duprat. **[A]**

## Majul y yo

Conocí a Luis Majul hace dos años. Consiguió el teléfono de mi casa, me llamó y me insultó durante diez minutos por algo que había escrito sobre él. A los pocos meses me vio comiendo en un restaurante, paró el auto, se bajó y me pidió disculpas por aquel episodio. Algunos meses después me incorporó a su equipo de trabajo en el programa **Espíritu Crítico**, que emite La Red todos los días de 6 a 9 hs. Cuando me presentó a sus oyentes, contó la anécdota original y recién a partir de ese momento creo que pude tener alguna participación en nuestra relación ya que hasta entonces casi no había abierto la boca. Desde enero de este año soy su columnista y opino de cine y televisión con absoluta libertad, y puedo decir que partiendo de un lugar tan poco feliz finalmente hemos llegado a una excelente relación.

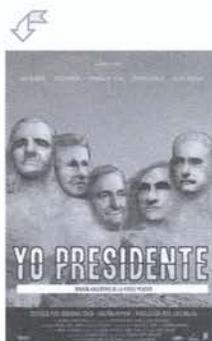
Por todo esto, pensé que lo mejor era no mencionar a Majul en la crítica y exponer nuestro vínculo en este apartado para que los lectores lo supieran. Su peso en la película no puede ser ignorado: sin él, por ejemplo, las entrevistas no se hubieran realizado jamás. Conseguir a tantos ex presidentes para una película de la cual ninguno va a quedar muy satisfecho es una hazaña poco común. Como nos decían los directores, su trabajo como productor equivale a tener un edificio lleno de productores trabajando sin dormir 24 horas al día. Sin embargo, y como he intentado describir en la crítica, a pesar de que la presencia de Majul podría haber derivado en otro tipo de película, supo correrse de ese lugar de protagonismo y *Yo presidente* mantiene las cualidades estilísticas y formales propias de Mariano Cohn y Gastón Duprat. **GN**



## Chiquititos

En contra por **Natalí Schejtman**

La irrupción y el éxito de *CQC* en los 90 no es un dato superfluo a la hora de hablar de *Yo presidente*. De alguna manera, el desfile de burlas y tomadas de pelo a políticos por parte de Pergolini & cía., y la consecuente carrera por ver quién era el más rápido y juvenil entre ellos a la hora de responder con gracia, ingenio e indolencia, contribuía a un cambio en su trato mediático, quitando toda solemnidad y aura a las figuras políticas, en perfecta sincronía con el rebaje que la sociedad toda hacía de esta clase. Sin embargo, la acumulación de denuncias e investigaciones motivadas por los efectos reales que sus acciones de gobierno generaban en el país iba por otro sendero. Todo tendía a acrecentar la impotencia: cuánta impunidad tendrán estos señores, que hasta pueden decir que para estar en el poder hay que hacerse el boludo y ser gobernadores de la provincia de Buenos Aires, o que tenemos que dejar de robar por dos años y ser diputados nacionales, o no abrir ni medio lugar para las preguntas ni someterse jamás a los debates ni a las repreguntas, y despreciar con arrogancia cualquier esbozo de crítica de la oposición y ser presidentes con altísima imagen positiva. La televisión empezó a "faltarle el respeto" a los políticos y la gran mayoría de

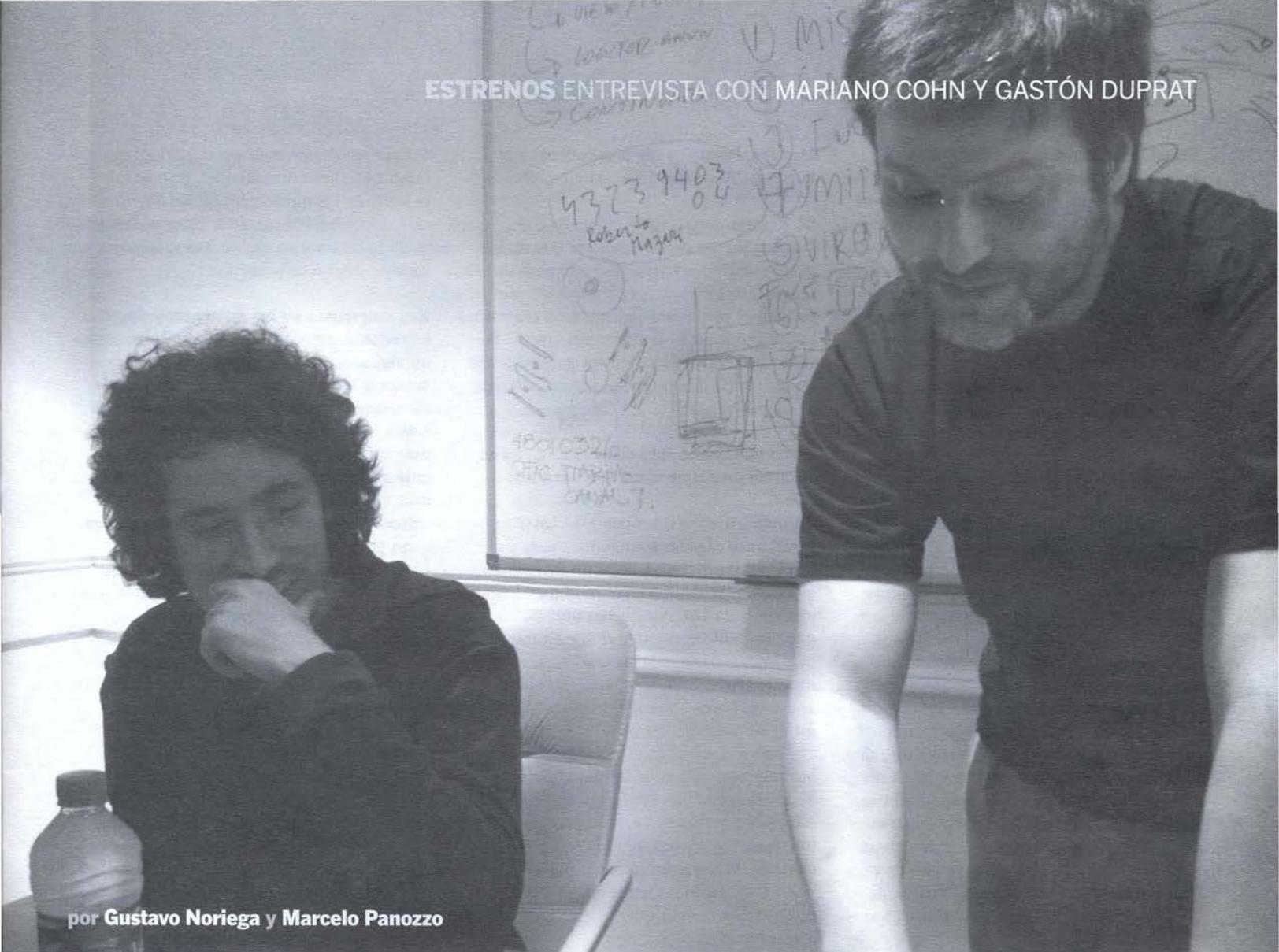


ellos se prestó, reposados en que eso no les representaba ninguna amenaza real. *CQC* parece haber entendido algo de eso, y la sección "Proteste ya" (con algunas joyitas periodísticas innegables) es una evolución a la hora de acompañar con datos (presentados en su formato, sí) pequeños berrinches de justicia por lengua propia que ni siquiera quieren ser un pálido consuelo.

¿Cuál es el *off the record* de un político argentino? ¿Cuál es su lado oscuro, su perfil desconocido? ¿Si duerme siesta? ¿Si toma viagra? ¿Si se siente lindo? La película, en su apología de la costura de la entrevista (en la cual, respecto a las imágenes, se solapa que todas ellas fueron conseguidas gracias a los contactos del periodismo mainstream), es una oda a la primera persona de dos cineastas frente a un material de potencial explosivo. Interrumpen a De la Rúa mientras él explica desde su punto de vista cómo está estratificada la mafia del PJ para decir que hay una falla de sonido, inducen al ridículo de una manera que les quita toda especificidad a estas personas gigantescas que vieron el poder desde adentro y lo saben todo (hasta Dolores Barreiro debe poner ojos de gremlin cuando se unta rímel), y alternan estos gags con acotados y sobre-editados comentarios de los entrevistados sobre política.

Las imágenes de archivo histórico que montan entre las entrevistas son mucho más fuertes y pregnantes que los intentos de hacer algo "distinto" con todos esos presidentes. La explicación puede ser el cinismo, pero tampoco hay algún tipo de furia o incisión en ese sentido. Parece más bien un amparo en los beneficios de tener la aparente última palabra (de hecho, poner esas imágenes-hits de archivo también tiene que ver con no haber podido reconstruir un relato interesante de esos momentos a partir de los protagonistas, siendo todos ellos eximios oradores). Aclaración: nadie está pretendiendo que Menem haga una especie de parresia sobre ilegalidades, pero seguro que se pueden lograr relatos mucho más atrevidos y mejores descripciones sobre su intrincada personalidad. Porque en el resultado *Yo presidente* tampoco llega a ser una serie de entrevistas "distintas". Una vez se le preguntó a Tomás Eloy Martínez qué método utilizó para obtener confesiones tan íntimas de López Rega y de Perón, y él contestó: "El saber callar. Si el interlocutor siente que usted está escuchándolo y, por otro lado, él tiene un ego gigantesco, ese ego no tolera el silencio. Entonces aparecen las confesiones más profundas". Es un buen dato. Son personajes poco comunes, llegaron a ser presidentes de un país. La decisión de *Yo presidente* parece ser humanizarlos, mostrarlos chiquititos y no ir a las FAQs (preguntas frecuentes) presidenciales, pero tampoco es una decisión llevada al extremo.

Todo esto se desprende de los mejores momentos de *Yo presidente*: la visión de De la Rúa sobre el 20 de diciembre, Alfonsín y las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, la hipercustodia armada de Menem o Duhalde contando cómo llamó a los funcionarios de De La Rúa para decir que era un disparate el estado de sitio (una punta de iceberg de la intrigante política del llamado telefónico). Todos buenos momentos que pedían a gritos más desarrollo y menos canchereada, sin relegar en absoluto la mirada personal, ni tampoco el humor o el ridículo, si era la idea. Porque, si no, es la película que maneja los mismos códigos que los viejos lobos dirigenciales de este país aprendieron a tolerar con cintura. De haberlo sabido, Kirchner habría aceptado la entrevista de mil amores. [A]



por Gustavo Noriega y Marcelo Panozzo

## “Traicionamos el género documental”

**¿Qué tan lejos quedó la película de lo que ustedes querían hacer?**

**Duprat:** Y no, al final, es como que tuvimos que hacer una cosa bíblica; una especie de escarmiento católico. Hacer de todo, mucho, dar una vuelta enorme para llegar a lo mismo que hubiésemos hecho rápidamente.

**Cohn:** Sí, nosotros no queríamos ponerle el condimento documental del locutor, esa era la máxima discusión. El locutor que cuente la historia argentina desde el 83 hasta hoy.

**Duprat:** Lo que nosotros queríamos eran las personas, no la historia. A cada tipo por separado. Esa fue la primera discusión.

**Cohn:** Y otra discusión era la de cruzarlos. De hacer efecto con eso, donde se pueden lograr chistes muy graciosos.

**Duprat:** Y lo probamos. Pero no... era fácil. Era re-fácil.

**¿Y el desafío cuál era? Digo, si eso era fácil...**

**Duprat:** A mí me fascina la política y ellos también, los presidentes, digo. O sea, yo veo programas políticos, no veo TVR, veo los debates políticos, gente hablando, discursos; de Ibarra me comí las sesiones enteras. No sé por qué me gusta eso, y la pregunta siempre es cómo es la cosa mundana de ser presidente. Esto no está en la película, pero, por ejemplo, les hemos preguntado cómo se hace para hablar con Bush. ¿Qué se hace? ¿Cómo es esa cosa?

**El objetivo era casi satisfacer tu curiosidad...**

**Cohn:** Sí, y aplicarle los dispositivos nuestros, la especialidad de la casa, lo que hacemos en los programas. No es ni entrevista ni es documental, ni tampoco te dice qué está

bien y qué está mal. Genera más bien incertidumbre, cosas contradictorias. O sea, sin buscar respuestas.

**Duprat:** Aparte, nosotros no partimos de la base de que son unos hijos de puta, para nada.

**Cohn:** Eso también era parte de la discusión. Lo del locutor hubiese tenido que ver con señalar. Lo que ya se sabe de Menem, lo que ya se sabe de De La Rúa; y nosotros queríamos poner la carga en el público, en el espectador. El que había votado, él hizo triunfar a De la Rúa con el 55 por ciento de los votos, y así con todo.

**El encuadre tan cerrado sobre la cara Menem, por ejemplo, me generó esa extrañeza; viéndolo hablar en la película, viéndolo articular con tanta dificultad las palabras,**

**llegás a preguntarte de dónde sacó el talento para ser tan canalla, porque parece ser una persona que ni siquiera tiene esa capacidad. Entonces te pone ante los tipos de una manera distinta.**

**Duprat:** Y contradictoria, porque te cae de a momentos como un hijo de puta, de a momentos tierno, de a momentos es como que te provoca... Cambia el estado de ánimo muchísimo. El relato también cambia, porque con Duhalde hay partes como de cine: plano, contraplano, y después con Chiche, todo armado en simultáneo. Y después se pone tipo documental o se pone onda nota de TV.

**Cohn:** Yo nunca miré a los políticos como "Menem", "el Menemato", cosas que no digo "ni ahí" pero que siempre te generan dudas: ¿cómo es?, ¿qué hicieron realmente? ¿Menem fue lo mejor o lo peor que pudo haber pasado? Seguro que yo coincido con todas las cosas que sabemos que fueron horribles, pero hay algo más que eso.

**Duprat:** De todos modos, digamos que son una versión bastante mejorada del promedio del ciudadano. Agarrate a un roquero joven a ver qué te dice, a un estudiante de la UBA a ver qué piensa del mundo. A mí me manda a fusilar porque tengo barbita, qué sé yo. Son mucho más fachos. No te digo ya a un tachero, que ya sabemos que sí, sino a un joven murguero o a un nuevo director de cine. O que me agarren a mí..., en primerísimo plano, que contrato a todos mis amigos al otro día.

**Bueno, pero eso es un poco lo que ustedes venían haciendo con Enciclopedia, con Televisión abierta. O sea, la pregunta es siempre la misma: desde qué lugar se están relacionando con la gente. ¿Se están burlando? ¿Son cariñosos? La gente común, no hablo de los presidentes, que es más fácil porque hay una relación previa.**

**Duprat:** Es justo el caso que hablábamos el

otro día. Fuimos a ver una película a la Lugones, *Route One USA*, ¿la vieron?

**Sí, Kramer.**

**Duprat:** No me gustó mucho lo que vi. Me gustó el estilo, pero no me gustó el recorte, lo que al director le parece "a rescatar", porque me parece maniqueo. Agarrar a un adventista bajando línea o a un *farmer* pro Bush... Ya sabemos lo que es eso. Hoy el problema está en otro lugar mucho mejor presentado, ¿no es cierto? Me parece...

**Como que una revista como Cabildo no es tanto un problema como lo es el diario Clarín...**

**Duprat:** Entonces digo: con *Enciclopedia* nos mandamos cagadas en algunos casos, y en otros no. Por ejemplo, acá a un intelectual no se lo ataca. Si alguien leyó un libro, ya tiene una cierta garantía de quedar impune, diga lo que diga. Entonces ahí *Enciclopedia* me parece más inteligente que *Route One*, en agarrar a un intelectual y hacerlo puré, aunque sea con armas desleales. Yo tengo una confusión sobre el "enemigo", sobre dónde está. Para este señor el enemigo es el adventista o el *farmer* que tiene armas en la casa, o no sé qué. Yo ahora tengo una confusión con eso; en esta época, yo detesto al rock más que a los militares. Los roqueros son el sector más reaccionario. Más que un milico o más que un policía. Que uno no tenga temas solucionados de manera maniquea puede crear mucha confusión.

**Pero a lo que voy es que la cámara de ustedes, además de ser un arma, es como un prisma que hace ver distinto...**

**Cohn:** Por momentos me parece que sí, que llegás a una cercanía increíble. Y por momentos se produce un *zoom out* donde también te ves vos, ves tu espalda. Es un *zoom out* violento, es como una distancia que no involucra al deseo. Es un poco cruel eso también, pero creo que funciona, crea ese contraste y

te hace ver dónde estás vos, quién, cómo, y también te lleva no entender. Yo creo que la película de los presidentes oscila, hay mucha distancia y mucha cercanía; y por momentos es tanta la cercanía, que te dan ganas de meterte debajo de la mesa.

**Hay momentos en los que la situación de hacerles repetir cosas, como de exponerlos en algún al ridículo, le quita un poco de fuerza a lo que la película, por otra parte, dice muy claro sobre la impostación y sobre la falsedad de los personajes. Ahí está el único lugar donde creo que la película se debilita, donde genera incomodidad, pero no tanto porque ellos queden ridículos sino por las herramientas que se usan para llegar a eso.**

**Cohn:** (refiriéndose a *Noriega*) Él nos lo dijo cuando vio un corte anterior y nosotros sacamos cuatro o cinco situaciones así.

**Duprat:** Pero fue porque lo dijo él; lo vimos con él. No estábamos muy seguros. Sé, por otra parte, que eso provoca el chiste fácil, instantáneo, muy para la popular.

**Una solidaridad muy espuria, ¿no?**

**Duprat:** Sí, berreta, pero que es así.

**Cohn:** Eso nosotros lo debatimos muchísimo y decidimos compensarlo dejando parlamentos que son impublicables enteros, que ya a esta altura se los corta cualquiera. Es muy fácil imaginarse cómo hacer concha a De la Rúa, y eso tampoco se hizo.

**Duprat:** Después de haber filmado a De la Rúa ocho horas, el tipo estaba muerto, con los pantalones por acá (señala a la altura del pecho). Ya quería que nos fuéramos a la mierda, y Mariano va y le dice: "Ahora vamos a filmar como la parte en la que llega todo el equipo, usted nos abre la puerta y se sorprende, como que todavía no nos vio, y nos hace pasar y...". Bueno, eso fue increíble.

**Cohn:** Claro, bueno, en ese caso también lo volamos. En algún momento nos preguntaron si no traicionamos a los tipos con esto, y

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](http://www.elamante.com)

DVD

MUSEUM.com.ar®

FLORIDA 860 GALERIA DEL SOL LOCAL: 83

[www.dvdmuseum.com.ar](http://www.dvdmuseum.com.ar)

VENTA - ALQUILER

4313-6381

yo siento que traicionamos un poco al género documental. Uno no está acostumbrado a que salgan los cuchicheos de detrás de cámara. Ni tampoco a que alguien manipule de manera tan violenta o con tanta intervención al discurso de alguien. Pero lo nuestro está blanqueado.

#### Quería saber cómo fueron las negociaciones con los tipos. ¿Fue complicado?

**Cohn:** No era sólo la negociación sino el momento de filmación. Que estando Luis (Majul) ahí nos permitía que nosotros nos podamos manejar con los tipos, porque si no...

#### Ah, Majul los acompañaba. ¿Fue a todas las entrevistas?

**Duprat:** Sí, si no, no tenías el aval como para manejarte ahí, nos manejábamos con total libertad porque estaba Luis ahí.

**Cohn:** Si había que ir ocho veces a San Luis para tomar un cafecito con Rodríguez Saá, iba, ¿entendés? Él no tiene límites para eso. Es el equivalente a un edificio lleno de productores.

**Duprat:** Sí, que no los dejan salir y trabajan 24 horas por día. Y bueno, después él les habla de "Carlos", "Raúl", "Ramón"...

#### ¿Y cómo fueron las negociaciones trucas? Las de Rodríguez Saá, la resolución de la de Rodríguez Saá es extraordinaria, lo del guano...

**Duprat:** Después tuvimos la oportunidad de grabarlo y preferimos dejar eso así.

**Cohn:** Igualmente, no había problema moral con aparecer. Nosotros vimos la película de Pino Solanas, *Memoria de un saqueo*, que no me gustaba, por decirlo liviano, hasta que entendí que el locutor era Pino Solanas y que de golpe le empieza a contar que a él le meten los tiros por un querer, hay otra cosa. Yo pensaba que era un viejo que lo contaba. Y después, cuando el propio locutor empezó a contar que, cuando llega la parte de YPF, a él le pegan un tiro, digo "Bueno, no, hay un autor". Entonces me gustó eso que el autor le dio al público. Un documental que diga "Ey, hola, soy yo. Esto no se puede contar con nada, te lo cuento yo". Ese recurso nos gustó más que la hipotética entrevista con Rodríguez Saá.

#### ¿Porque el tipo no era igual de interesante que los demás?

**Cohn:** Sí, era interesante, pero a mí me parecía que era tan esquemático cómo venía todo que ese cambio le hace bien. Pero para mí la charla con Rodríguez Saá fue increíble. Por ejemplo, su oficina: entramos y estaba escuchando Prince, alto volumen, solo.

#### Me estás jodiendo...

**Cohn:** No, y por ahí el disco nuevo, no un disco viejo. Todo forrado de fotos enmarcadas de él con celebridades.

#### ¿Con el Papa?

**Cohn:** No, con Paul Auster (*risas*), Jean-Claude Van Damme, una mezcla increíble. Todas las paredes, de piso a techo, no un lugar, una foto especial; ponele que con 500 celebridades. Con Julián Marías y Stallone, cualquier cosa. Schwarzenegger...

**Duprat:** No, con Schwarzenegger no, con Jean-Claude Van Damme.

**Cohn:** Sí, con Schwarzenegger nos dijo que iba a esperar unos años. Y ni bien llegamos, nos empezó a maltratar por ser de Buenos Aires: "Buenos Aires y los porteños, que se piensan piolas, que se piensan que los del interior somos boludos", media hora sin parar, y a los gritos. "¡No me interesa que hagas tu película, no me interesa!" Pero sí le interesaba porque al rato preguntaba:

"¿Cómo tengo que salir vestido? ¿Ustedes me dicen la ropa que me tengo que poner?". ¿Te acordás que dijo eso? Después dijo (*golpea la mesa*): "¡No me interesa que hagas tu película!". "¡Contratá a un actor!", decía. Y después, todos callados. (*Risas*.) Y después otra cosa rara es que salimos y dijo: "¿Yo tengo un moco en el pelo, algo?", porque el tipo te mira a los ojos y de repente te hace un paneo; y si te fijás, en la tele también lo hace. Él me dice (*refiriéndose a Duprat*): "¿Tengo algo en el pelo?", y yo: "¿Y yo también tengo algo?", porque te mira y en un momento levanta así la mirada, rarísimo.

**Duprat:** Y de golpe éste le dice: "Bueno, yo a usted lo voté, doctor".

**Cohn:** "No sé si a usted le interesa, pero yo a usted lo voté", le dije, "No sé si interesa". Y ahí se hizo un silencio y por primera vez me dice: "¿Cómo te llamás, querido?" (*risas*). "Mariano." "Mirá, Mariano", me dice, "¿qué me tengo que poner?"

**Duprat:** Y ahí entró y dijo: "Vengan tal día". Otra vez en avión diez personas. "Y lo vamos a hacer en una casa muy linda, en Merlo, en un country." Te imaginás, un country en la montaña, ¿cómo hacés? No sé (*risas*). Bueno, y ahí quedamos, todos los llamados, todas las cosas y asesores. Y fuimos a Córdoba y de ahí nos vinieron a buscar todos los asesores en dos camionetas de él y nos llevaron a Merlo. Y bueno, cuando estábamos por entrar en la tranquera, viene una cana y baja la barrera. Baja el asesor, vuelve a la camioneta y dice: "Bueno, lo que pasa es que vino con el contrato".

#### ¿Estaba hecho el contrato?

**Duprat:** Sí. "Adolfo quiere salir pero con las siguientes condiciones: un millón de dólares. Si no le gusta cómo aparece: a dirimir en los tribunales de San Luis, ¿viste?" (*Risas*.)

#### ¿Y con Kirchner, qué historia hubo?

**Duprat:** Llegamos a hablar con sus asesores, con la gente cercana, y era todo "No, no, no", y después: "Bueno, sí, pero quiero ver la película antes, dame un DVD". Entonces

nosotros dijimos: "No, vemos la película juntos en todo caso, pero no te dejo la copia". No queríamos que se disolviera todo porque empezara a correr.

**Cohn:** Y después también tomamos un poco de distancia con la película y vimos eso, aparte de que venía muy esquemática con esto de que cada uno tenía su nota y todo... Kirchner no es ex presidente tampoco. Queríamos un poco de distancia y el paso del tiempo, nada menos. Y el momento actual, de Kirchner, la coyuntura me parecía que era funcional a la película. Y que no habla... Entonces explotamos ese recurso, y me parecía que la película no daba para poner otro registro.

#### Y otra cosa es que la historia todavía no ha dado su veredicto.

**Duprat:** Eso, y nosotros tampoco, porque hay una confusión con Kirchner, ¿no? De repente, que los derechos humanos que sí, que no, que sí...

**Cohn:** Que las cosas que te parecen buenas después son malísimas.

**Duprat:** Aparte, en la experiencia con los otros presidentes sucedió eso, ¿viste? En el momento es muy difícil abstraerse.

**Cohn:** Todo eso del silencio y explotar al máximo eso de que no habla, de que no...

**Duprat:** Fuimos varias veces a grabar esas conferencias de prensa, bah, que son anuncios. Íbamos bastante ahí.

#### Y está muy bien elegida la minita esa que hace señas ordenando a todo el mundo...

**Cohn:** Y la otra parte también es que se puede entender que tengo la segunda parte, ¿no? Eso va más de película americana, de guardarse la segunda parte. Un "continuará...", no parecía que estaba terminando. Le hicimos mil vueltas a eso.

#### ¿Qué, la decisión de ponerle o no el "continuará...?"

**Cohn:** No, de si seguir insistiendo para tener la nota, si eso era bueno o no, yo le decía. Porque él era más partidario de "bueno, tenerla y después decidir"; también era una manera de no terminar nunca para mí. Ya hace dos años y medio que estamos con eso y... siempre se nos ocurrieron mejores cosas que la idea original ante las falencias.

**Duprat:** Yo me terminé de convencer cuando hablábamos la película. A mí lo que me preocupaba de la película también era cómo envejece. Ahora, todo bien, podés divertirte con todo esto, pero tal vez dentro de cuatro años, ¿cómo queda? Entonces, no queríamos tener una visión parcial de Kirchner, nos parecía que achicaba la película.

#### Te puede envejecer la película dentro de un mes.

**Duprat:** Entonces nos parecía mejor dejarla abierta. Puede tener cincuenta finales, como las películas de Sandrini. [A]



## Una película de amor (segunda parte)

por Agustín Masaedo

**Advertencia:** esta nota cuenta, oblicuamente, el final de la película. Para peor, comienza con una larga perorata en primera persona y no se dice nada del film hasta la segunda página, aproximadamente.

**L**a crítica y yo. En otras páginas de este mismo número de *El Amante*, el lector encontrará una discusión entre algunos de los redactores acerca de asuntos tan importantes como la política de autores, el eclecticismo y el lugar desde el que hacemos y deberíamos hacer crítica. No participé del intercambio de e-mails; como suele sucederme en estos casos, me abruma la sensación de que todo lo que podría haber opinado ya lo ha dicho otro con mejores palabras o, peor, que todos los argumentos esgrimidos, hasta los más contradictorios, me convencen (o me repelen) simultáneamente. Supongo que esto es así, primero, porque soy de carácter sobre todo inseguro, y mis relaciones con el cine y con el ejercicio de la crítica no escapan a esa generalidad. En segundo lugar, porque no me llevo bien con las certezas de ninguna clase: prefiero salir de una sala de cine conmovido y con más preguntas de las que llevaba encima cuando comenzó la proyección, que con *La Respuesta a la Vida*, el *Universo* y *Todo lo Demás*. Y por fin, porque no soy el mismo ante cada película; ni siquiera ante la misma película vista dos veces, por lo que me resulta imposible fijar



### Los suicidas

Argentina, 2005, 80'  
**DIRECCIÓN** Juan Villegas  
**GUIÓN** Juan Villegas, basado en la novela de Antonio Di Benedetto  
**FOTOGRAFÍA** Paola Rizzi  
**MONTAJE** Martín Mainoli  
**MÚSICA** Guillermo Guareschi  
**INTÉRPRETES** Daniel Hendler, Leonora Balcarce, Camila Toker, Elvira Villariño, Laura Agorreca, Eugenia Alonso, Mariel Laura Sánchez, Mario Mahler, Liliana Weimer.

un plan de abordaje y aplicarlo sistemáticamente. La crítica es, según lo veo, un intento desesperado, perplejo, por establecer algo irremediamente efímero: la manera en que el conjunto de elecciones formales tomadas por uno o varios artistas en determinado momento generan en mí, en otro momento necesariamente diferente, sentidos, sensaciones, incertidumbres que, las más de las veces torpemente y otras con alguna lucidez, trato de poner por escrito. No sé si esto le interese a alguien, pero estoy intentando dejar en claro dos cosas: que el gusto no tiene, a priori, nada que hacer en todo este asunto, y que cada película, cada vez, es una experiencia cuyo análisis y descripción nos ayuda a conocer y, con viento a favor, a entender un poco más al mundo y a nosotros mismos.

**A modo de descargo.** Antes de enredarme en este preámbulo autorreferencial, iba a decir que la nota que me hizo querer escribir sobre cine –y que hablaba, para mayor fascinación, de una película hermosa, que, como iba a descubrir después, son siempre las más difíciles de enfrentar– decía lo siguiente:

*Yo también reivindico ese lugar que da la crítica de cine para hacer autobiografía (...), porque sé que no se escribe sino de uno mismo y porque creo que Alta fidelidad es una gran película y eso es lo que hace que sienta que está*

hablando de mí y no que al sentirme identificado con la trama o con alguno de los personajes llego entonces a la conclusión de que por eso es buena.

Y también:

*Yo pienso que hay virtudes objetivas en las películas que preceden a nuestro gusto y que hay un placer enorme en develar la forma en que los que las hacen dibujan a veces una réplica exacta de nuestro propio rostro.*

Eso es justamente lo que hubiera querido decir yo pero, otra vez, alguien encontró mejores palabras. La nota está en EA 103, se llama *Una película de amor* y la firma Juan Villegas. Varios años y varios azares mediante, me toca hablar de su segundo largometraje, *Los suicidas*, y me parecía ético advertir que las circunstancias de que un tipo que admiro sea ahora mi compañero de redacción y, sobre todo, que su nueva película me guste mucho, no participan ni siquiera mínimamente en lo que sigue.

**Principios de economía.** Las segundas películas de los realizadores del Nuevo Cine Argentino suelen representar una suerte de cruce de las Gorgonas. Sea por un autorismo excesivamente consciente, que lleva a convertir gestos en tics y novedades en envejecimientos prematuros, sea por el deseo opuesto de ruptura con los encasillamientos que haya provocado la ópera prima, lo cierto es que las más de las veces los resultados no han dado la talla de las expectativas generadas.

Villegas eligió una tercera vía, hasta donde recuerdo, inexplorada en esos segundos largos de su generación: llevar al cine un libro ajeno. Ni repetir un mundo ni demolerlo para arrancar de cero: apropiarse de uno construido por otro, en otro lenguaje. *Los suicidas* es la adaptación de la novela homónima que Antonio Di Benedetto escribió en 1969. Se trata de una narración en primera persona, obsesiva, seca, perfecta, que constituye, en palabras de Juan José Saer, "el inventario metódico de las circunstancias y de las razones que pueden legitimar el suicidio". Saer también destacaba un rasgo central de la pseudo trilogía que, junto a *Zama* y *El silenciero*, conforma *Los suicidas*: la economía narrativa. Ésta, más que la pesadumbre ambiente, más que el gusto por los diálogos cortantes, es la característica que vincula novela y película. Por si hace falta aclararlo, economía no es lo mismo que austeridad: la última es apenas una de las tantas formas de aplicar la primera. *Los suicidas* no es para nada austera; cada elemento de su puesta en escena —desde la ambientación de los espacios que recorren los personajes hasta los colores de su ropa—, tanto como los recursos cinematográficos puestos en juego, están administrados en dosis exactas a fines de sacar el máximo provecho de ellos. Cuando Daniel sale de la casa y de la vida de Julia, basta un breve plano detalle sobre una foto de él (foto que, claro, siempre estuvo allí) agitándose con el viento, para decir, sin una palabra, todo lo decible de la situación.

Más allá de tanta corrección formal, el de la película termina por ser un territorio mucho más inestable e impreciso que el de la novela. La investigación que el jefe de redacción encarga al protagonista comenzaba, para Di Benedetto, con una certeza:

—¿Los mataron?

—No, se mataron.

Los  
suicidas  
sugiere  
que el  
amor y el  
juego  
siguen  
siendo  
posibles y  
deseables,  
aun en un  
mundo tan  
hostil  
como este.

Aquí, el jefe contesta la misma pregunta con un ambiguo "¿A vos qué te parece?". Una indeterminación nueva recorre *Los suicidas* de principio a fin, y no parece casual que la última palabra que escuchamos pronunciar a Daniel sea "aproximadamente": ese final levemente abrupto (por esto mismo, los signos que lo preanuncian son sutilísimos: los ojos de Marcela, siempre; la posición en que la encuentra recostada Daniel la noche anterior) no está directamente emparentada con el terminante "Así se nace" literario.

**Otras incertidumbres.** La voz en off es un asunto espinoso. Alguna vez habría que detenerse a pensar por qué la aceptamos tanto más "naturalmente", por ejemplo, en las películas en blanco y negro, o en los documentales. Ciertamente, es casi inevitable a la hora de narrar en primera persona, pero, me parece, funciona mejor cuando esa narración no es asertiva sino que plantea interrogantes sobre las imágenes y sobre su propia relación con ellas. Si en la primera mitad de *Los suicidas* esto no resulta del todo así —a pesar de la ventaja comparativa que debería representar un fraseo como el de Hendler, al que Trerotola describió acertadamente como "...esa voz dubitativa, esas palabras que resbalan como al rebobinar un casete, con esas frases que siempre están empezando, que nunca llegan al punto, que quedan como suspendidas"—, el empleo de la voz en off se va espaciando y ajustando, sobre todo a partir del punto neurálgico del relato, ese soliloquio que empieza con "Mañana podría cambiar de vida" y esquivo inteligentemente la certidumbre que, en la novela, gobierna a Daniel: "La de que, en algún momento, moriré".

Precisamente esa escena, empatada con imágenes nocturnas de una Buenos Aires demasiado reconocible, funesta, opresiva, es la bisagra por la que van a empezar a colarse destellos de algo parecido a la felicidad en ese mundo en el que, como descubre Daniel, el suicidio es tanto una manera de morir como un modo de vida.

**El amor (segunda parte).** No siempre la suma de un gran actor con una gran actriz da como resultado una gran pareja cinematográfica: en esta ocasión, sí. Hendler y Leonora Balcarce tienen química, que le dicen. Uno de los primeros diálogos entre ellos —y, en rigor, de los poquísimos, porque, se sabe, demasiadas palabras, en el cine, suelen echar a perder las historias de amor, eterna excepción hecha de *Antes del amanecer* y *Antes del atardecer*— da el tono de la relación luminosa, lúdica, extemporal (porque atraviesa incontaminada los días cargados de muerte) que establecerán más adelante en la película:

Él: Perdoname, es que a veces tengo un humor muy negro.

Ella: No, está bien.

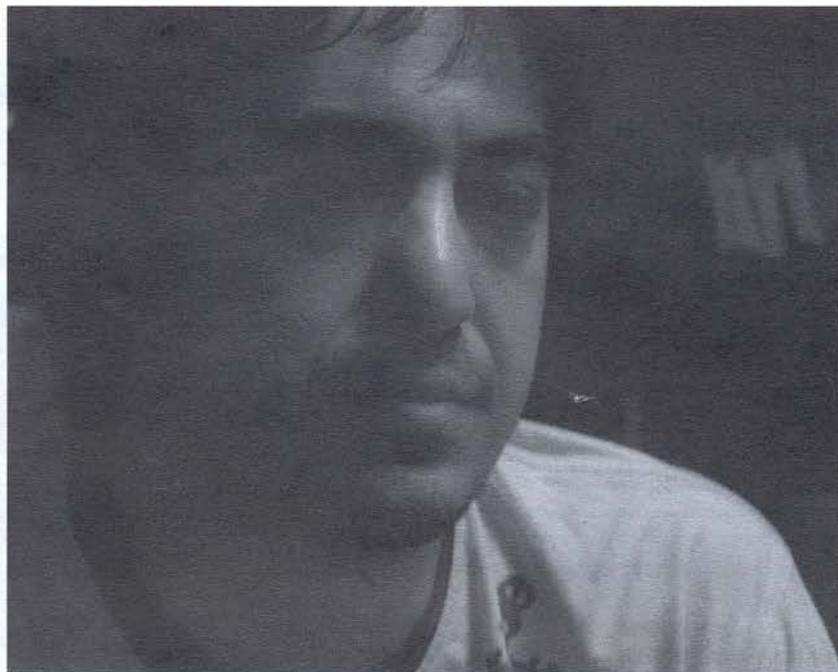
Él: ¿No te pareció negro?

Ella: No me pareció humor.

Hay un abismo entre el pesimismo terminal de las criaturas condenadas de Di Benedetto y el sarcasmo leve de estos personajes llenos de dudas: *Los suicidas*, la película, sugiere que el amor y el juego —o sea, el cine, que es el juego que más amamos— siguen siendo posibles, y deseables, aun en un mundo tan hostil como este. Ahí están, para demostrarlo, los momentos felicísimos del desayuno sin palabras, en el que Daniel y Marcela dialogan por medio de anotaciones en una libretita, y, sobre todo, el "Ni sí ni no ni blanco ni negro", ¿casualmente? otro juego donde gana la incertidumbre. [A]

# “Acá me voy a arriesgar”

por Tomás Binder y Diego Trerotola



## I. Ver qué pasa

**En el Nuevo Cine Argentino (NCA) hay una relación muy pobre con la literatura, cosa que no es ni buena ni mala: no hay adaptaciones, exceptuando las de Lerman con *Aira*, las de Bellotti o las testimoniales de *Crónica de una fuga* y *Un año sin amor*. Parece haber un problema o un límite tanto con la ficción literaria como con el pasado: hay un cine nuevo de puro presente, como si para hacer una película estuviese este esquema de “no literatura, no pasado”. Y, a diferencia de la de *Aira*, la que adaptás vos es literatura del pasado. Entonces: ¿cómo surge la adaptación y cómo ves la relación de la literatura con el NCA?**

Al principio, cuando tomé la decisión de que esta iba a ser mi segunda película, no tuve tan presente qué significaba. Es más una decisión casi visceral de decir: “Bueno, quiero hacer esto”. Pero después sí empieza a haber una reflexión: “¿Y esto cómo se va a recibir? ¿Cómo entra en este momento del NCA?”. Es muy ingenuo pensar que uno hace películas en la nada, en ningún contexto. Pero cuando empecé a darme cuenta de que esto era algo “no habitual”, me gustó como desafío también. Hay algo de eso, de decir “¿Por qué no?”.

**Además, pareciera que ese escritor es maldito para el cine.**

Sí, está el famoso proyecto de *Zama*, de Sarquís, que fue inconcluso, que se filmó la mitad y se abandonó. Después me contó Jorge Goldemberg que él había empezado una adaptación de *Los suicidas* por un encargo para televisión hace como quince años, pero que tampoco se terminó. También de otros proyectos inconclusos con la literatura de Di Benedetto. Y yo, que no soy supersticioso, en un momento en el que estaba trabado con el guión y además con la financiación de la película, empecé a sentir que esta maldición podía mantenerse. También en ese sentido era un desafío: voy a vencer la superstición. Y un poco me gusta que sea la primera adaptación (de Di Benedetto) terminada.

**¿Y cómo fue encarar el proceso de adaptación? ¿Trabajaste con el mundo de Di Benedetto, trabajaste con el mundo de esa novela o trabajaste con puntos o ideas de esa novela?**

Eso lo pensé. La otra novela que tiene un aire de familia con esta, un tono muy similar, es *El silenciero*. Y en un momento hasta fantaseé con la idea de tomar elementos de las dos, tomar elementos de cuentos... todos sus cuentos son más cinematográficos que las novelas, en algún aspecto. Pero después decidí quedarme con la novela y empezar a reducir bastante, siendo una novela no muy larga. Yo tengo la tendencia

de ir reduciendo elementos, me siento más cómodo cuando menos cosas hay: menos elementos, menos personajes... hoy tiendo a eso. La primera versión del guión incluía casi toda la novela, y en el mismo orden y con la misma estructura. Fue muy fácil esa primera etapa de la escritura, porque la propia novela tiene cierta estructura cinematográfica: si bien es muy fuerte el sello del estilo literario, hay algo de cómo están estructuradas las escenas, cómo empiezan y terminan, sobre todo de cómo dialoga Di Benedetto; son diálogos que uno puede imaginarse en un guión. Hay una cosa de llaneza, descripciones escuetas, ausencia de énfasis en la entonación y en la escritura: ahí es donde sentí una afinidad muy grande con lo que busco, por lo menos hasta ahora, como director.

**Decías que en una primera versión estaba casi toda la novela, después sacaste muchas cosas. Ahí hay un alejamiento de lo literario, y al mismo tiempo tiene que ver con un cine ascético, que tiende a acotar el mundo representado.**

Sí, saqué y agregué; pero saqué más de lo que agregué. Después de esa primera etapa, que fue más sencilla, hubo una etapa más compleja que implicaba descubrir qué de todo eso me resultaba totalmente propio. Y ahí tomé la decisión de no releer más la novela y partir del material de esa primera

versión como si fuera material mío; y el proceso era leerlo y ver qué escenas o qué diálogos me hacían "ruido", aunque no supiera por qué. Y a veces negaba ese "ruido", no quería aceptarlo, porque en la novela esa frase o esa escena me parecían muy interesantes o muy logradas y no me animaba a sacarlas. Después me di cuenta de que lo que me hacía "ruido" tenía que salir, porque no lo sentía propio... porque tampoco fui con un plan de adaptación, fui a ver qué pasaba. En realidad, encaro así cualquier guión. El de *Sábado* lo encaré de la misma forma: no puedo pensarlo como un plan, que puedo armar una historia, una escaleta y después ponerme a escribir.

## II. Confusión

**El planteo de *Sábado* tenía que ver con el azar o el no-azar, y eso estructuraba los encuentros y choques de la película. Había también una idea de predestinación. Y ahora hay un juego con eso en la cadena de suicidas en la familia del protagonista. Durante toda la película parece que él está predestinado a suicidarse. ¿Sentías esa relación temática entre Los suicidas y *Sábado*?**

No era tan consciente, pero me hago cargo de que es un tema que me interesa. En alguna entrevista que me hicieron me daba cuenta de que la cuestión del azar puede llegar a tener que ver con la existencia o no de Dios, con el libre albedrío... son temas muy importantes. Y acá también están aunque no tan presentes. Y en *Di Benedetto* todavía está más evidente, y yo, no sé si por pudor o porque no quería dejarlo tan presente, le quité incluso referencias religiosas que hay en la novela. Algo de la tragedia cristiana que me resultaba ajeno. Pero sí el tema del destino o del azar.

**En *Sábado* el tema del azar estaba tratado en la superficie de la narración, era bien palpable. Acá se tiene la sensación de algo más latente, más bien de una fatalidad que subyace en la historia. El suicidio se presenta como algo ineludible: el personaje de Hendler hace todo lo posible por esquivar ese karma suicida pero al final cae a través del personaje de Leonora Balcarce.**

A mí el tema de la superstición me obsesiona, incluso me obsesiona hasta enojarme. Pero por otro lado me interesa... Siempre me voy a poner del lado del racionalista, pero hay un costado mío que no es racionalista. Y esta discusión interna que tengo yo se manifiesta en cierta ambigüedad en la película: no hay tampoco una respuesta a si hay un destino o uno es dueño de su destino. Sólo está planteado el tema... Con Daniel (Hendler) habíamos planteado su personaje desde la pasividad completa, y de repente empieza a tomar decisiones: se va

de la casa de la madre, que para él es algo muy importante, se entrega al amor de ella... como si de repente estuviera haciéndose cargo de su destino. Y tal vez en esa resolución que hace que el personaje de todas maneras no pueda cerrar su historia, sino que la tiene que cerrar el otro personaje, está esa ambigüedad.

**Hablás de ambigüedad, y la temática del suicidio es a priori muy susceptible a todo tipo de exégesis. Corre esos riesgos. Pero, en ese sentido, la palabra o el texto ocupan un lugar raro en la película: hay una presencia fuerte del discurso sobre el suicidio, hay muchas voces que opinan, pero esa abundancia de alguna manera genera el efecto contrario. Pareciera que los discursos se saturan y se anulan entre sí; se cancela cualquier hermenéutica del suicidio.**

En ese sentido, servía la estructura de policial: el protagonista está investigando algo. Y a la vez, la estructura del policial que no se resuelve: alguien está investigando algo y no descubre nada. La multiplicidad de versiones sobre qué es el suicidio termina desactivando cualquier explicación posible. Yo tampoco quería alguna respuesta o alguna posición, porque no la tengo. O, en todo caso, mi posición es esta confusión que puede generar la película sobre por qué se puede suicidar alguien, que es una respuesta que nadie puede dar. En todo caso, o es muy complicada para darla o es muy simple: tan simple como "estaba tan desesperado que no aguantaba más vivir". Y el personaje de Leonora está a punto de decirlo.

## III. ¿Narrar o describir?

**Hay algo bressoniano en Los suicidas: algunos planos fundamentales, que además no aparecían en *Sábado*. Planos no narrativos, de espacios vacíos, detalles: el plano del clavo, de las fotos, los planos de la ciudad. Son planos que sirven de puntuación y también como huecos en los que se pierde la narración.**

Ahí hay otra lucha interior mía: ganas de hacer una película narrativa y una tendencia mía que va en contra de eso. Todo el tiempo lo siento. Y decidí hacerme cargo de esa tensión que sentía y plantearla en la propia estructura de la película. De alguna manera, es eso que decía: parece que va a ser un policial o una investigación, y eso se desactiva totalmente... "y ahora me voy a ocupar de lo que me interesa". La tendencia es a ir dejando de lado lo narrativo: incluso tanto en el momento del guión como en el montaje, yo suelo cambiar escenas de posición, todo el tiempo. Si bien en el interior de las escenas no hay tanto trabajo de montaje, por la misma puesta en escena, ese trabajo de montaje sí está en encontrar el orden de las escenas. Y la

forma en que está encarada y estructurada la película me permite eso: suelo concentrarme más en el clima y la atmósfera de cada escena, y no tanto en la relación con la escena anterior y con la siguiente. Entonces, lo narrativo se va desactivando. Quizá es por eso que esas escenas son más abstractas, pura atmósfera... como las de la ciudad. Y me gusta: yo tenía la necesidad de generar una cantidad de sensaciones que no estaban ni en la palabra, ni en las acciones ni en las situaciones en sí, sino en algo que estaba detrás. Por eso quería recurrir a esos recursos visuales, o al clima puro. Y también por eso hay música. O el personaje de ella (Leonora Balcarce, Marcela): tiene que expresar cosas que no se expresan nunca directamente; no sabemos nada de su pasado pero intuimos que hay algo importante. De él (Daniel Hendler, Daniel) se sabe algo, pero lo de ella había que generarlo. Y está generado desde la actuación, pero también había que generarlo desde todos los elementos de la puesta en escena.

## IV. Mejor: ver qué pasa

**Sí, la actuación de ella es una actuación lacónica pero expresiva, su personaje se construye desde las actitudes y desde lo físico. Y además es fotógrafa: hay algo de coherencia en el hecho de que una mujer que se expresa a través de las imágenes hable tan poco. ¿Buscaste al personaje a partir de esa idea?**

Lo que tenía claro era que el personaje se definía por el misterio. Y lo increíble, tal vez por la forma de ser de Leonora o por cómo se dio la relación director-actor, fue que no hubo necesidad de intelectualizar nada. Ella no pedía explicaciones intelectuales de sus acciones... que yo no hubiera podido dar, hubiese tenido que inventar algo. Fue muy sencillo en ese sentido, y al no haber una marcación intelectual, simplemente era estar atento a lo que me generaba ella. Y la sorpresa fue que después la pantalla generaba mucho más que lo que yo me daba cuenta en el set filmando.

**Está esa escena clave que es cuando ella le da las fotos en lugar de decirle "Te estuve junando". La idea de comunicarse mediante imágenes.**

Eso estaba en la novela, y me gustaba mucho. Tenía que ver con esa forma medio indirecta de decir las cosas de los personajes, que estaba potenciada en esa acción. Nunca van a decir el todo directamente. Ninguno de los dos.

**O la escena en la que se escriben en un cuaderno en vez de hablarse.**

Eso está en una película de Truffaut... Y me interesaba lograr una emoción a partir de una situación que muestre cómo avanza la

relación de ellos sin que se sepa lo que se está diciendo, que no es lo importante. Es lo que busco en general: evitar el subrayado, que no se enuncie lo que están sintiendo los personajes. De hecho yo tampoco sabía, por ejemplo, qué era lo que se estaban escribiendo en esa escena. Les dejé la libertad para que improvisen. Y en general en esta película me arriesgué más a eso: no saber qué va a pasar, no tener ningún control. También tenía ganas de no aburrirme.

**La incorporación del azar.**

Sí... Y si tuviera que decir qué es lo que más me da ganas de hacer en el futuro, sería ese tipo de cosas, ir más hacia ahí. Lo disfruto... pasar de una película que es muy controlada en todo, como *Sábado*, a esta, en la que van apareciendo cosas que no se controlan. La necesidad de no controlar tanto. Es necesario, pero al mismo tiempo quizá sea por eso que es muy difícil que alguna gente pueda ver este tipo de guiones, y que pongan plata... que confíen.

**¿En la financiación se privilegia un cine que ya está masticado desde antes del rodaje, un cine de guión?**

Pasa. Uno puede ver cómo va a ser la película, tiene una intuición... pero a veces cuesta mucho que lo vean los que la tienen que financiar. Y yo confío mucho en la intuición. Hay como una dualidad, una lucha entre la intuición y la razón... (hoy estamos con mis luchas internas). Hay una cosa intuitiva de decir "Va por acá porque me parece" y una necesidad de ordenar eso desde la razón. Pero es una razón que busca el orden casi desde lo técnico o desde lo formal, no desde el sentido. Confío en que el sentido va a aparecer si le soy fiel a la intuición inicial, y la razón funciona para ordenar la forma. Tienen que estar las dos. Pero tengo ganas de cada vez dejarme llevar más por esa intuición: por ejemplo, la escena de "la tienda de París" era una de las que más les tenía confianza, pero no tenía idea qué significaba. Y hoy tampoco tengo idea, pero sé que está bien. Y es una escena que en el guión no estaba dialogada, no me tomé ese trabajo. Ni siquiera quería ensayarla, la filmé directamente. Pero es una escena que, en



"Siempre me voy a poner del lado del racionalista, pero hay un costado mío que no es racionalista."

"Uno puede ver cómo va a ser la película, tiene una intuición... pero a veces cuesta mucho que lo vean los que la tienen que financiar."

el guión, si alguien no puede ver un poco más allá, no dice nada.

**V. Infidelidades**

**La película maneja procedimientos que suelen tratarse con cierto pudor en el NCA, o directamente no tratarse: el plano detalle, la música extradiegética que enfatiza momentos emotivos, la voz over de la "psicología" o los pensamientos de los personajes.**

La película que siento más cercana en ese sentido es la de Acuña, *Como un avión estrellado*. En esa cosa incisiva de buscar recursos visuales para generar eso. Pero, puntualmente, con la música me costó mucho tomar esas decisiones, usarla de esa forma: sentía una especie de traición de que "si la imagen no lo está generando sola, es un recurso barato o deshonesto agregarle música para generarlo". Pero después me acordé de la idea de *relevo* de Bresson: si no lo está contando la imagen, que lo cuente el sonido. Y va a hacer que la imagen cuente otra cosa. Es una cosa muy obvia del uso de la música, pero decidí no tenerle miedo a eso.

**En *Sábado* había un mundo más cerrado, la película tenía un tono más definido. Los suicidas es menos "fiel a sí misma": hay una variedad de elementos en juego a lo largo de la película, cierto eclecticismo que tiene que ver con esos procedimientos de los que hablábamos.**

En *Sábado* había un programa estético que se repetía en todas las escenas. Era como un círculo que se cerraba en sí mismo, y no tenías por dónde entrarle. En ese sentido, ahora tomé un riesgo, dije "Acá me voy a arriesgar". Por un lado, entregándome a abrir más temas, y además abriéndome estéticamente: no quedarme con un solo registro que yo veía que funcionaba. Porque yo sé que *Sábado* es eso, no podría haber sido otra cosa. De alguna manera, era una película a la que casi no se podía criticar; podía no gustarle a alguien, pero si explicaba por qué no le gustaba, confirmaba que me había salido bien. No podía fallar. Y acá sí hay una posibilidad de que falle, pero era el desafío de entregarme a eso. [A]

**LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...**



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

**FESTIVAL DE REALIZADORES INDEPENDIENTES 2006**

**Cortometrajes ficción-animación-documental**  
(dvd-vhs hasta 30 minutos)

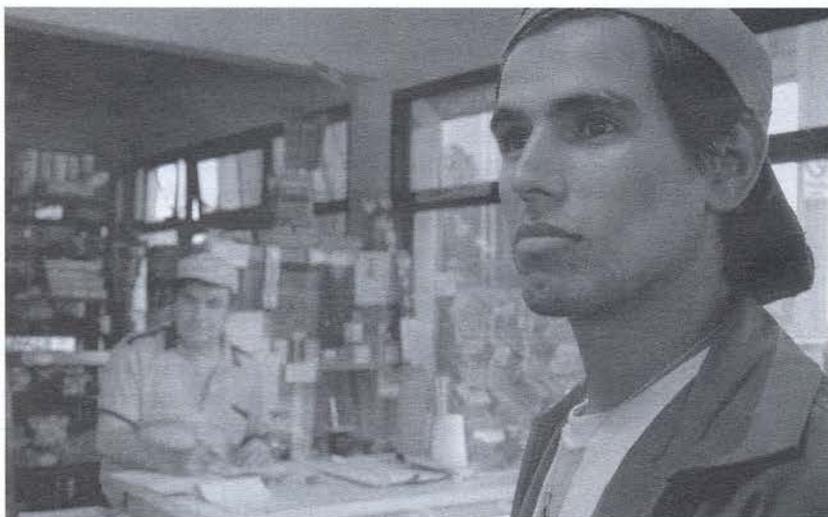
Premios en material digital y placas. Recepción del 17 de octubre al 3 de noviembre en "Sadako"

(Aráoz 2358. Lunes a viernes de 16 a 19)

Más información: [productoratigisol@yahoo.com.ar](mailto:productoratigisol@yahoo.com.ar)

# Pasión de multitudes

por Diego Brodersen



“Ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado, ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino...”

**Glauber Rocha.** La estética del hambre, 1965.

**H**ay un momento que desnuda a la perfección la esencia del último largometraje de Carlos Sorín, definiendo en parte su intencionalidad, alcances y límites. Un piquete en medio de la ruta detiene una larga fila de automóviles y camiones; un piquete, dicho sea de paso, colorido, musical y gastronómico: un piquete feliz. Tati, el héroe titular, un hachero misionero en procesión hacia Buenos Aires, debe atravesar el escollo junto a un compañero casual, un camionero brasileño *tudo bom*, si quiere llegar a tiempo para entregar la ofrenda a su ídolo. La situación parece terminal, los piqueteros no pueden hacer excepciones, excepto... Excepto que Tati lleva consigo un tronco de árbol cuyas raíces dibujan la silueta de Diego Armando Maradona, sus dos brazos en alto en pleno festejo, su rizada cabellera al viento. El hechizo surte efecto y los viajeros atraviesan el corte mientras la música aumenta de volumen, la cámara se eleva lentamente y en medio del cuadro, gloriosa, la figura del Diego baila rítmicamente mientras supera otro de los desafíos impuestos por la vida, esa odisea. La situación podría imaginarse con algunos ligeros cambios, reemplazando el tronco por algún producto comercial de alto impacto y transformando esa breve escena en un corto publicitario, de esos que ganan premios en los festivales del medio por su “creatividad”, usualmente un eufemismo para el ingenio. Todo se reduce a la capacidad de



## El camino de San Diego

Argentina/España, 2006. 98'

### DIRECCIÓN Y GUIÓN

Carlos Sorín

### PRODUCCIÓN

Oscar Kramer  
y Hugo Sigman

### FOTOGRAFÍA

Hugo Colace

### MONTAJE

Mohamed Rajid

### INTÉRPRETES

Ignacio Benítez, Carlos Wagner La Bella, Paola Rotela, Silvina Fontelles, Miguel González Colman, José Armónico, Juan Villegas, Pascual Condito.

resumir una idea vendedora, con gancho, en pocos segundos de precisión audiovisual. Así es el universo de *El camino de San Diego*, en el cual los personajes se alejan de la invención artística creada a imagen y semejanza de los seres humanos y se imponen fundamentalmente como reservorios de ideas y mensajes.

La mirada de Tati, límpida, honesta y sensible, se enfrenta al mundo con la terquedad del obseso y la claridad del iluminado, y nada ni nadie podrá anteponerse a su misión: atravesar medio país para ofrendar su reliquia a la semideidad, así deba abandonar temporalmente a su mujer e hijos y llevar consigo el escaso dinero del que dispone su familia. Así es la religiosidad y la pasión de muchos argentinos, afirma el film, gente que no duda en sacrificar lo poco de que dispone a la hora de reafirmar su fe. La esperanza en un futuro en el cual la vida pueda transitarse de una manera más digna se afirma en mitos populares como el del Gauchito Gil –hay un breve pasaje documental dedicado a sus seguidores– o en héroes deportivos como Maradona. Como ocurría con la reciente *Las manos*, el largometraje de Alejandro Doria dedicado a la vida del padre Mario, el acercamiento hacia este tipo de fenómenos sociales es tan acrítico como condescendiente, una mirada que deja de lado cualquier injerencia social o política que pueda perturbar el desarrollo de la trama, reafirmando pasionalmente al Gauchito, a Maradona y al Che, personajes históricos del pasado y del presente transfigurados en estampitas aptas para la idolatría. No es casual ni ingenuo que el film se cierre con un cierre abierto a la esperanza, la posibilidad incierta pero posible de ser dueño del número ganador de la lotería como recompensa divina o cabalística al esfuerzo.

La cita antitética a Glauber Rocha no parece descabellada: si en *Dios y el Diablo en la tierra del Sol* el realizador bahiano mezclaba en la batidora pobreza, hambruna, religiosidad popular y violencia, y obtenía como resultado un cóctel molotov de compleja y lenta digestión, *El camino de San Diego* zanja opciones y diferencias a partir de la ceguera obcecada de su héroe y la bondad y bonhomía de cada uno de los personajes que se cruzan en su camino, buenos y mansos habitantes del interior del país siempre dispuestos a dar una mano a quien la necesite (el único personaje algo desagradable parece ser esa cajera en la estación de servicio, no por nada cercana a la ciudad de Buenos Aires). No se trata de habilitar la misantropía o la violencia social como únicas opciones para narrar una historia como esta (esa decisión les corresponde a los realizadores y no a los espectadores), sino de destacar el evidente énfasis en la celebración de esta docilidad y sumisión a las circunstancias, una pobreza domesticada, amable y fotogénica.

Sorín viene demostrando desde *Historias mínimas* una particular habilidad para encontrar en los actores no profesionales el gesto simple y limpio, que su cámara recorre con fascinación y justeza en el encuadre. Se trata de un rasgo más técnico que estilístico, una caligrafía cuyos pilares descansan sobre el cimiento del casting de tipos fisonómicos (otra marca publicitaria) y la obtención de actuaciones naturalistas a partir de la marcación y el entorno del rodaje. Pero a diferencia de lo que intentaban, con resultados diversos, directores como Rossellini, Visconti, Dos Santos, Pasolini e incluso De Sica en su etapa más cercana al neorealismo, este camino parece inhabilitar la construcción de un conflicto e incluso abandona la progresión dramática a favor de un plácido reposo en la descripción de una realidad cinematográfica idealizada. En *El camino de San Diego* no hay ladrones de bicicletas. [A]

# Doble vida

por Gustavo Noriega



Las primeras imágenes de *Nacido y criado* instalan al espectador en un lugar totalmente distinto del mundo casi grotesco en el que se desarrollaba su anterior película, *Familia rodante*. Sobre una pared blanca, la cámara va recorriendo elegantemente una sucesión de fotos familiares prolijamente enmarcadas. Como contrapunto a esa descripción de un perfecto hogar burgués, cuya blancura pretendidamente immaculada restalla sobre el espectador, resuena la voz desgarrada de Palo Pandolfo interpretando un tema que repite machacona y lúgubramente la palabra "sangre". Cada sonido de la voz del ex cantante de Don Cornelio es como un escupitajo sanguíneo sobre la pared impoluta. Por corte, las fotos dan paso a una imagen de un camino árido, desértico. Como pocas veces, el desarrollo de los títulos de una película nacional nos pone en clima y nos anticipa el esquema central de lo que se va a ver.

*Nacido y criado* tiene dos partes claramente diferenciadas. En la primera se describe un ambiente de clase media alta, con fuerte predominio visual del blanco, pero un blanco brillante y uniforme, sin manchas ni

grietas. Es una familia aparentemente feliz: Santiago, el padre; Mili, su esposa; y Josefina, su hija pequeña; también los asiste una casi invisible criada, siempre dispuesta. La imagen que se pinta corresponde a la simétrica y ordenada de los retratos familiares de los títulos. Todo parece estar en armonía y sin embargo, con elegancia y sin recargar las tintas, Trapero muestra que algunas cosas no están tan bien. Santiago se despierta inquieto y con sed en mitad de la noche, en alguna conversación entre el matrimonio resuena un dejo de crispación y hasta el diálogo sobre un buen encuentro sexual hace referencias a discusiones que la película deja en off.

La segunda parte, ambientada en la Patagonia, también tiene un predominio del blanco, esta vez gracias a la presencia permanente de la nieve. Pero este es un blanco sucio, embarrado, lejos del tono impecable de las primeras escenas. La vida en ese rincón alejado de toda civilización es para Santiago una suerte de Purgatorio, o un descenso directo a los infiernos. Ni la Patagonia reseca de *Mundo grúa* parecía tan inhóspita como esta mínima comunidad, restringida a un pequeño aeródromo y la compañía de dos o tres personas. Es la sangre premonitoria de la voz de Pandolfo la que permite la entrada a este universo y que al mismo tiempo lo describe con sombría certeza.

Hasta aquí, la descripción de dos mundos recreados por Trapero con tanta delicadeza como precisión. Si *Familia rodante* perdía el eje en la contemplación de una familia numerosa en tránsito, el director parece aquí haber recuperado el control absoluto de sus posibilidades expresivas. No es el primer descenso a las catacumbas que describe el director (especialmente *Mundo grúa* y *El bonaerense* describían tremendas decadencias personales) pero, a diferencia de sus películas anteriores, la caída es puntual y separa dos vidas radicalmente distintas.

A la manera de *El aura*, con la que comparte geografía y tono, pero también de otras tantas películas argentinas contemporáneas (*Agua*, por ejemplo), *Nacido y criado* parece perfecta describiendo atmósferas y deficiente en el mecanismo narrativo que la articula. En la necesidad de mantener a Santiago comunicado con Buenos Aires pero confuso respecto de la suerte de su familia, en la indefinición respecto de la suerte de su hija y su esposa en la que se mantiene gratuitamente al espectador, incluso en el hecho que enlaza los dos grandes bloques de la película, hay zonas oscuras, arbitrarias, manejadas imperfectamente. Hay quien afirma que estas fallas narrativas derivan de un apego innecesario a un cine convencional y perimido. Alguna vez nos preguntamos si los grandes artistas tenían habilidades distintas de los directores comerciales o sus capacidades superiores incluían las de estos últimos. Nos parece que no hay en estas películas un uso innecesario de las convenciones narrativas sino más bien un uso imperfecto de las mismas: como si fueran grandes pintores que no saben dibujar.

Más allá de esto, que involucra un amplio debate sobre el cine en general y el argentino en particular, sobre la convivencia de distintas formas de filmar, y que podría extenderse a otros tópicos (¿por qué la inmensa mayoría de las películas del Nuevo Cine Argentino son lúgubres y graves?), *Nacido y criado* es la vuelta de Pablo Trapero a su mejor forma. [A]



## Nacido y criado

Argentina /Italia/  
Reino Unido,  
2006. 100'

### DIRECCIÓN

Pablo Trapero

### PRODUCCIÓN

Douglas Cummins,  
Pablo Trapero

GUIÓN Pablo Trapero  
y Mario Rulloni

### FOTOGRAFÍA

Guillermo Nieto

### MONTAJE

Ezequiel Borovinsky  
y Pablo Trapero

MÚSICA Palo Pandolfo,  
Luis Chomicz

### INTÉRPRETES

Guillermo Pfening,  
Federico Esquerro,  
Martina Gusman,  
Tomás Lipán, Victoria  
Vescio, Nilda Raggi.



## Casi una historia violenta

por **Marcela Gamberini**

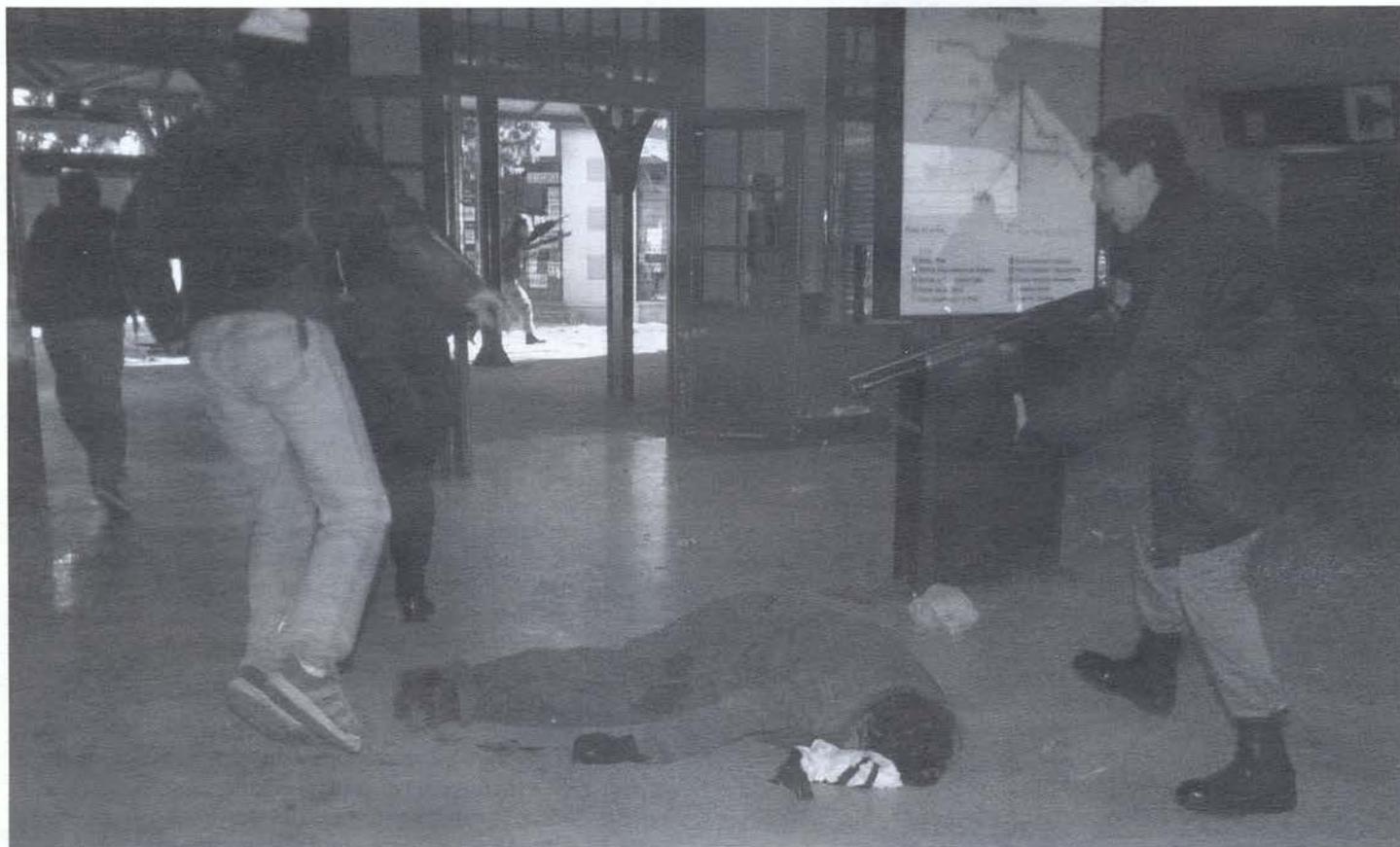
**D**espués de la polifónica *Familia rodante* estrenada en 2004, Trapero se centra ahora en un solo personaje, una voz monolítica y omnipresente que habita el relato desde el comienzo hasta su clausura. Semejante a lo que había hecho con el Rulo de *Mundo grúa* o con el Zapa de *El bonaerense*. En *Nacido y criado* intenta reflejar el mundo interno de Santiago: ya desde la misma puesta no hay ninguna secuencia, ningún plano en el que él no esté presente. La cámara nunca lo abandona, nunca lo deja, lo sigue y lo persigue en todo su derrotero. De eso se trata básicamente *Nacido y criado*, de retratar el universo de emociones, sensaciones y sentimientos de un personaje atravesado por la tragedia. De observar cómo el protagonista despierta descentrado, después de una tragedia, en una realidad que desconoce, que le es ajena, más que distante. Extirpado de su familia –su mujer, su hija, su buena posición económica, su burguesa y moderna casa, su reconfortante y elegante trabajo– a partir de un fuerte sentimiento de culpa, Santiago se escapa al Sur, más precisamente a un pueblo perdido en la desolada Patagonia. Y de nuevo el viaje como redención, lo tortuoso de la estadía en ese paraje imposible como pago de una culpa atávica, el distanciamiento de los suyos como autocastigo (algo similar sucedía en *Mundo grúa*, cuando el Rulo, desesperado por encontrar trabajo, viaja a Comodoro Rivadavia). Si el espacio de la familia, de lo urbano, de la comodidad, en definitiva, de la felicidad, del placer –siempre efímero y frágil– se quiebra de repente, Santiago elige el anverso de este universo para intentar lavar sus culpas; el ámbito rural, la incomodidad, el trabajo casi forzado, el displacer, la angustia. La familia como mediadora entre el hombre y el mundo es uno de los temas recurrentes en el cine

Un personaje en crisis se desarrolla en el más estable de los paisajes; hay algo allí que no cuadra, que molesta.

de Trapero y es la que estructura, da forma, contiene, genera amor, sexo, felicidad, traiciones, tragedias; contiene al sujeto, le da forma y a la vez lo deforma, lo retiene y lo expulsa; pero siempre está ahí, hay algo del orden de la necesidad, la familia debe estar, es indudable. Basta pensar en el recorrido del personaje: de ser integrante de una familia casi perfecta –tal vez, efímera perfección–, se escapa y se interna en soledad en un pueblo donde sólo hay hombres, hombres que no entienden la vida en relación, hombres que no entienden a las mujeres, y desde allí Santiago vuelve a su espacio, su ciudad y su familia, para reencontrarlos y reencontrarse. Este hombre es un personaje único y a la vez universal. El proceso de identificación con el espectador aparece cuando en la vida de este sujeto irrumpen el dolor, la desolación, el sufrimiento (no sólo psicológicos sino también corporales). Cuando el personaje se quiebra, se vacía, el espectador lo siente en carne propia, se pone en su lugar y queremos todos que vuelva a su espacio y que enfrente esa realidad que lo atormenta, que es sin duda la única manera de empezar a entenderla.

Santiago atraviesa una crisis profunda, sintomática (de hecho, su cuerpo marcado, sus vómitos a media noche, sus accesos de llanto la dibujan), y habita un espacio incómodo, demasiado blanco, vacío, desolado, violento, y así se conforma una puesta en escena también incómoda para el espectador, que sabe que ese personaje no ha nacido ni ha sido criado en ese lugar. Interesa el modo en que Trapero hace ingresar lo “real” en sus obras. Desde *Mundo grúa* hasta esta nueva película, lo real ingresa en su cine no sólo por lo cotidiano de una historia reconocible y fiel al presente, sino por la realidad que se deja ver en la misma puesta en escena. La manera “realista” en que transcurre el tiempo, la invisibilidad de la mano del director, su transparencia estilística, pareciera que nadie cuenta la historia de Santiago; la naturaleza de los escenarios, sobre todo esos exteriores filmados en el Sur, secuencias de una belleza dolorosa por la sensibilidad que dejan entrever. Un personaje en crisis se desarrolla en el más estable de los paisajes; hay algo allí que no cuadra, que molesta, pero no es “su realidad”, algo que hace que esa naturaleza del espacio se desnaturalice haciendo que el espectador se incomode y pida a gritos que Santiago abandone esa Patagonia, se vuelva a su ciudad de origen, a su familia, donde fue realmente nacido y criado. El sentimiento de culpabilidad adquiere varias formas: la vergüenza, los deseos agresivos, las autoacusaciones, los autocastigos. Todo esto pasa por el cuerpo de Santiago, que no deja de sentir la tortura de su propio fantasma, su propia indignidad, su autorrechazo, hasta que decide volver.

El trabajo de un director se juega, sabemos, en la puesta en escena, en el modo en que organiza y dispone los materiales en el recuadro de la pantalla, la manera en que los armoniza, cuáles son los desplazamientos dentro del cuadro, qué escenarios elige. Indudablemente allí radica el sentido, la significación de la obra, la unicidad de un director, su verdadero estatuto. Siempre hay más ideas, más conceptos en la puesta que en el tema que se narra; y debe haber cierta consonancia entre el contenido y el continente, entre lo que se quiere decir y la estética con la que se lo cuenta. Y esto sucede en *Nacido y criado*: a partir de un relato preciso y de una puesta acorde, se genera una obra honesta y más que sensible. **[A]**



## El tiempo recobrado

por **Leonardo M. D'Espósito**

**E**sta es la segunda versión de este texto, o la tercera. Entre la anterior y esta, vi nuevamente *JFK*, el monumento de Oliver Stone a la memoria de John Fitzgerald Kennedy, y empecé a encontrar algunos vasos comunicantes con el documental *La crisis causó 2 nuevas muertes*. En principio, ambas películas –la primera, sobre todo al final, en la secuencia del juicio– reconstruyen un acontecimiento del que el público tenía apenas algunos datos dispersos. En segundo lugar, los dos films muestran crímenes políticos. Hasta ahí, las semejanzas. Lo que más une las dos películas es una pregunta que aún no tengo la seguridad de poder responder: ¿tiene el cine algún deber? Y, de ser así, ¿cuál es? Para Oliver Stone, al menos en aquella obra, sí: el cine es la herramienta que permite recuperar un instante y mostrarlo completo. Da la impresión de que Patricio Escobar y Damián Finvarb, directores de *La crisis...*, piensan lo mismo.

*La crisis...* lleva por nombre el titular del diario *Clarín* publicado el 27 de junio de 2002. Los dos muertos eran Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, asesinados a sangre fría por efectivos de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. El film muestra que el diario tenía una



**La crisis causó 2 nuevas muertes - Los medios de comunicación en la masacre de Avellaneda**

Argentina, 2006. 85'

**DIRECCIÓN**

Patricio Escobar y Damián Finvarb

**INVESTIGACIÓN**

**PERIODÍSTICA**

Patricio Escobar y Marcel Gonnet Wainmayer.

secuencia fotográfica suficientemente clara como para decir que los asesinos habían sido uniformados, pero prefirió no tener más sujeto para los crímenes que esa abstracta "crisis" que puede ser en realidad cualquier cosa. Para mayor (im)precisión, la volanta de tal título era: "No se sabe aún quiénes dispararon contra los piqueteros". La foto que aparece bajo el titular, sin embargo, muestra a Kosteki caído, Fanchiotti moviéndose y una imagen fugitiva, Santillán, a punto de ser derribado. Es decir, la imagen –una imagen en movimiento, además– desmentía lo que decía el diario.

La hipótesis del documental es que *Clarín* sí tenía las pruebas de que la policía había disparado, pero decidió decir cualquier otra cosa por cuestiones políticas. Hay testimonios contradictorios respecto de lo que pasó en la redacción del diario más leído e influyente del país ese día: es muy interesante ver las reacciones y declaraciones de Pepe Mateos, quien sacó esa y otras fotos, toda una secuencia, contrastadas con los dichos de Julio Blanck, editor jefe del diario, que dice que el único error de ese día fue el titular. La sospecha es que tal manipulación de la información fue interesada, aunque no queda del todo comprobado en la película. Sí queda claro que existe un

alto grado de irresponsabilidad y de "nomeimportismo" a la hora de ver los propios errores. *Clarín* tardó dos días en mostrar las fotos, los dos días que tardó el gobierno de Duhalde en percatarse de que, esta vez, nadie creía en muertos por un enfrentamiento entre piqueteros. Es decir, percatarse de su propia fragilidad institucional. Mucho más que la devaluación o el "Quien depositó dólares, recibirá dólares", lo que acabó con las pretensiones de Duhalde fue ese crimen llevado a cabo por un instrumento del Estado.

Hasta aquí, algo que todos sabemos y no siempre recordamos. Lo que hace de la película algo mucho más interesante que una mera denuncia es la manera en que los cineastas juntan los fragmentos dispersos de los hechos de ese día. El cine, la herramienta cinematográfica, funciona aquí como reorganizador y memoria. Quienes hayan seguido los hechos de ese día, se darán rápida cuenta de que nada de lo que se ve en el documental es falso o incluso nuevo. Pero la manera como lo vimos, la forma en que, en el mismo momento, las imágenes estaban siendo manipuladas (ejemplo: Sergio Lapegüe diciendo algo así como que los piqueteros tiraban piedras con gomera "ante los ojos de la Virgen", mostrando al mismo tiempo una imagen religiosa hecha con azulejos) transformó el hecho en un montón de secuencias que se desconectaban unas de otras al ser mostradas en vivo. Los cineastas eligen un camino simple y al mismo tiempo riesgoso: en lugar de colocar los fragmentos de modo tal que reflejen una opinión previa, simplemente rearmen la secuencia a partir de lo que la propia televisión y los propios diarios tenían a mano. Necesariamente la represión aparece como una orden "de arriba". Necesariamente es desproporcionada. Necesariamente los crímenes son cometidos por las fuerzas de seguridad. Vemos que, siguiendo sólo la línea temporal, las piezas del rompecabezas se juntan de manera lógica. Con el tiempo y el espacio recuperados, vemos, por primera vez, los asesinatos de Kosteki y Santillán sin margen de duda o error. Poco importa que en la secuencia fotográfica falten las imágenes de las balas entrando en los cuerpos: está el antes, está el después. Esos fotogramas no son indispensables para que el crimen quede al descubierto. Para que se vea.

Lo que queda claro es que hubo mal uso del periodismo. En lugar de contar la verdad o chequear la información, lo que importaba era (en el mejor de los casos) "salir" con la primicia sensacional a la calle. "Nos equivocamos -dice Blanck-. ¿Qué hago? ¿Me corto las venas? ¿Renuncio?" No quiero responder a esta pregunta porque sería caer en el juego cínico de muchos periodistas que creen que la realidad no sólo no debe conmoverlos sino que "Es así, qué va'cé". Como si el periodismo fuera lo mismo que vender zapallos. No lo es y tiene una enorme responsabilidad, un enorme poder. Lo que el periodismo argentino hizo ese día fue -si por "ayudar" a Duhalde o no es harina de otro costal, aunque la desidia no es un crimen peor que la malicia- destruir el acontecimiento al atomizarlo. Por eso este documental es cine, y allí radica la diferencia con el periodismo o la televisión: el cine tiene la capacidad de recuperar y conservar el tiempo.

Lo que el film integra a estos hechos definitivamente claros son los discursos que se tejieron a su alrededor. El montaje de la película aquí también responde a establecer cierto orden, aunque esta vez no es la lógica de la realidad sino de la contigüidad. Poco importa, por ejemplo, que Luis D'Elía y Daniel Hadad parezcan habitar, en nuestro escenario cotidiano, veredas opuestas. Las declara-



Con el tiempo y el espacio recuperados, vemos, por primera vez, los asesinatos de Kosteki y Santillán sin margen de duda o error.

raciones de uno para el film más las cosas que decía el otro la noche misma de los crímenes en su programa de TV, muestran hasta qué punto piensan igual. Ambos justifican los asesinatos, como si fuera lógico y natural que una manifestación deba ser dispersada con balas de plomo. Estas dos declaraciones un poco radicales complementan el cinismo de los periodistas y lo potencian, como si realmente hubiera un acuerdo de encubrimiento. Es claro que tal encubrimiento puede ser también producto de la falta de seriedad y, sobre todo, de la necesidad de transformar el acontecimiento en evento.

La diferencia es sutil pero importante. Todo lo que pasa es un acontecimiento. No todo es un evento: el evento es ese hecho tan irreplicable que o bien se participa de él sin pensar (por el sólo hecho de su excepcionalidad) o se rechaza sin pensar (porque su excepcionalidad es tan grande que no afecta el resto de nuestra vida). Hay que "participar" del evento. Hay que acercarse a él y adquirir todo lo que se genere a su alrededor. El evento se compra y se vende (no otra cosa pasa con ciertas películas; es lo que decíamos al pegarle un tomatazo a la Gioconda). Para que un hecho se transforme en evento, hay que modificarlo; así será adquirible de acuerdo con lo que -siguiendo la lógica del mercado- "el público quiere/pide". Por ejemplo, la idea de que los piqueteros son violentos. Que esa idea sea funcional a un gobierno en particular, aquí es lo de menos: lo que *La crisis...* muestra (no se puede decir si ex profeso o no) es la lógica detrás de esa operación de mercado. Y, para nuestra sorpresa (y otra cosa que justifica el cine: ser cada film un documento de lo extraordinario), esa vez no funcionó. Las fuerzas desatadas para armar un encubrimiento no fueron suficientes. El público, los ciudadanos, por una vez, no reaccionaron como el "mercado". Ante el asesinato ostensible y el criminal a la vista, no había -no hay- estrategia de discurso alguna que pueda.

Por eso pensaba en *JFK*, también. El núcleo de esa película no es simplemente la reconstrucción con maquetas de lo que sucedió en Dallas en noviembre del 63, sino la película de Abraham Zapruder. Nada de lo que marca el guión de la película es más poderoso como prueba que esos segundos de film, cine puro. El problema de Stone es que está demasiado movido por una tesis que cree probada antes de la demostración, y por eso es que *JFK* se puede ver como un apasionante y emotivo thriller judicial, pero no necesariamente como la prueba del encubrimiento de un magnicidio y un golpe de Estado. En el caso de *La crisis...*, no se trata de probar el asesinato, ya probado, sino de mostrar (demostrar) que el cinismo del periodismo, el "a nadie le importa nada", la idea de que los diarios -como dijo Citizen Hearst- son 90 por ciento entretenimiento y 10 por ciento información, tiene un límite. Como decía X (Sutherland) en la película de Stone, a la gente esencialmente le gusta la verdad. El problema es poner la verdad a la vista. Noblemente, con pasión por lo que se hizo, sin voz en off, sin música incidental (es decir, lejos de lo que hacen nuestros informativos de televisión), tratando de no dejar nada fuera, sin notas en *Clarín* o *La Nación* o *Página/12* (acabo de revisar y nada, y eso que hay algunos elogios al diario de Tiffenberg), *La crisis...* documenta y reconstruye el primer crimen político de la Argentina en el siglo XXI. E intenta responder la pregunta por el deber del cine, sea este el que fuere. **[A]**

La película se podrá ver los jueves de noviembre en el Centro de la Cooperación, Corrientes 1543, a las 19 y a las 21 hs.



**Mientras tanto**  
Argentina, 2006, 90'

**DIRECCIÓN**  
Diego Lerman

**GUIÓN** Diego Lerman y Graciela Speranza

**PRODUCCIÓN**  
Sebastián Ponce

**FOTOGRAFÍA**  
José María Gómez

**MÚSICA**  
Juan Ignacio Bouscayrol

**MONTAJE**  
Alejandro Brodersohn

**INTÉRPRETES**  
Valeria Bertuccelli, María Marilino, Sergio Boris, Claudio Quinteros, Beatriz Thibaudín, Luis Ziembovsky, Marilú Marini, Carla Crespo.

## Corales sin brillo

⊕ ⊖ No tan en contra por Eduardo Rojas

“Todo está bien pero nada está en orden” se decía en alguna película de Godard. Tal título podría resumir el resultado de la segunda película de Diego Lerman: un compendio de cruces de historias, individuales, de parejas, a las que alguna forma de destino va enhebrando. Una película coral; una estructura narrativa muy frecuente en el cine contemporáneo. P. T. Anderson en *Magnolia*, Cesc Gay en *En la ciudad*, Doris Dorrie en *¿Soy linda?*, Lucho Bender en *Felicidades*, por citar sólo algunos. Robert Altman incurrió reiteradamente en este formato, desde *Nashville* hasta *Ciudad de ángeles*, el anciano director yanqui se empeña en amontonar historias y personajes para demostrar que la suma de unos y otros puede no llevar a ningún lado; casi podría decirse que es el inventor del subgénero.

Pero basta de citas y a trabajar, hermano, que esto debería ser una crítica. Ahora es Lerman quien cumple el sueño del coral propio. El mismo Lerman que en *Tan de repente* había aportado una historia cambiante en climas, tonos narrativos y escenarios, paseándose por submundos que iban de la violencia cuasimarginal a la ternura familiar, trazando un mapa de afectos y rencores que abarcaba a los personajes y sus circunstancias; ahora desperdiga su destacable sentido narrativo en una pluralidad de anécdotas que buscan la fluidez del azar para legitimarse. Violeta deja al Mono, que planea irse a España (¿hasta cuándo los personajes del cine argentino seguirán eligiendo la fuga española?). Eva comparte hogar con Violeta y trabaja como doméstica en la casa de la mamá de Dalmiro, que es el jefe de Selva, que trabaja ocasionalmente con Hugo, que es jefe de Violeta, Estela –mamá de Violeta– atiende en su veterinaria a Víctor, el perro de Dalmiro. Otros (perdón si no recuerdo los nombres) se cruzan en la feria artesanal en donde trabajan o hacen como que. En varios de

los cruces se producen fricciones que derivan en aislados estallidos de violencia; hay desencuentros amorosos y encuentros que van desde lo desalentador (Dalmiro y Eva) hasta lo forzado en términos dramáticos: el del Mono y la obesa Susana, propiciado por el estéril marido de esta. Todo en un clima de abulia que no se condice con la insinuada violencia ni con el esquivo amor.

Detengámonos aquí. No importa que se trate de unos pocos personajes como en *Náufrago* de Zemeckis, o cualquiera de estos multitudinarios relatos promiscuos e igualadores; en todos los casos el núcleo de cualquier película es uno solo y depende de la visión omnimoda del director. Y esto es lo que falla en la película de Lerman, cuyo coro termina cantando una fuga: voces superpuestas que en lugar de ascender en busca de una comunión final, se amuchan en el vacío de la indiferencia igualadora sin habernos dicho nada. La apatía como estilo, nivelando las emociones, eludiendo los compromisos. Aquellos estallidos de violencia que podrían apuntar a algún componente social desajustado, se quedan en aislados chispazos sin motivo (¿cabe en el contexto de esta película que Selva destruya el taller de su patrón bajo la consigna de “cerdo capitalista”?). Toda violencia y todo amor son sofocados por la abulia igualadora, una marca autoral que condena a los personajes.

Por cuestiones de espacio no puedo transcribir el hermoso poema de Roberto Juarroz que Lerman cita en el *press book* como inspiración para su película; en todo caso, valga como remisión a la obra del autor de *Poesía vertical*. En la despojada lucidez de ese poema está todo: la maestría de la composición pero también el sentimiento resignado de lo finito. Lerman puede tener la sensibilidad para detectarlo pero le faltó la voz propia que lo hiciera suyo. [A]



## Ceremonial y protocolo

En contra por **Marcela Ojea** y **Diego Trerotola**

Atrapado en su libertad, Diego Lerman se aisló en un lugar preciso en el panorama del Nuevo Cine Argentino: su recurrencia a la literatura en insistente rol de adaptador de las novelas de César Aira con *Tan de repente* y *La guerra de los gimnasios* lo convirtieron en una rara avis que sobrevoló sobre el cine mayoritariamente desliteraturizado de sus compañeros de generación. Ese fue un valor inicial, un rasgo diferencial; pero su sistema carcelario de creación, siempre rondando la misma fuente, disparaba el interrogante sobre su futuro: ¿abandonará su filiación? Y si lo hace, ¿saldrá airoso del mundo Aira para trazar otros horizontes? Y la respuesta no llegó con *Mientras tanto*, que poco se parece a una salida clara. A primera vista, lo llamativo es que *Tan de repente*, aun siendo adaptación de una obra literaria, no perdiera fluidez; y que *Mientras tanto*, sin embargo, con un guión original, parece estar atada a respetar algún designio que la precede. Una máquina de contar con manuales heredados. Porque ese mundo azaroso, tan característico del NCA que también está presente en *Mientras tanto*, aparece como un recurso premeditado. Los seres que se cruzan porque sí, los motivos que se repiten para dar vida a un universo de leyes secretas e invisibles, la estructura de casualidades (el ejemplo que se nos ocurre en este momento es *Silvia Prieto*) son tan calculados, tan visibles, que parecen conspirar, negándola, contra la misma idea de azar.

Si *Tan de repente* apostaba por la imprevisibilidad, *Mientras tanto* deja en claro, desde el comienzo, su adscripción a un plan.

Hasta ahora, lo lermaniano era en *Tan de repente* esa idea de transición, de tiempo muerto, tan vivo sin embargo, porque fluía con desinterés, ese mientras tanto, ese no pasa nada aun cuando, casual y ligera, sobrevenga una muerte, esa idea, y más que de una idea se trataba de una sensación, parece haberse apagado. Si ese sello que definía a *Tan de repente* era la levedad, lo impredecible e indeterminado, el de *Mientras tanto*, por el contrario, parecería ser la pesadez. No una pesadez entendida como aburrimiento, sino en el sentido estrictamente físico de la palabra: como algo que tiene peso, y mucho. Un peso asociado a la importancia, a la solemnidad, como si se tratara de una exposición del ceremonial y protocolo profesional del cine independiente. Alguien o algo parece estar diciendo, secretamente, detrás de las imágenes de *Mientras tanto*, y después del "ensayo previo" de *Tan de repente*, "Ahora sí, esta vez va en serio". Por eso esa sensación de alegría, de capricho, de tiempo bien perdido, de felicidad desprolija que transmitían aquellos personajes se extraña tanto en esta película.

En *Mientras tanto*, la cámara sigue a los personajes de cerca cuando la desgracia está al acecho y compromete al espectador para participarlo del trago amargo. Otras veces elige tomar distancia, demasiada, para mostrarlos como meros seres patéticos en un caso extremo de acumulación de retratos unidimensionales. Y lo que queda claro es que no se compromete con ellos para acompañarlos en sus desventuras, sólo se aproxima buscando en el espectador la tensión que antecede al shock, un shock que, sin embargo, nunca llega. Pero la amenaza, sin embargo, espera en cada escena: un grito ahogado fuera de campo por una perforación en una oreja, y luego la catástrofe, el escándalo, el sobresalto de la tragedia que parece haberse desatado, una tragedia que asusta para disolverse finalmente en la nada. Un ciego que pide ayuda y que luego resulta siniestro, una enfermedad de rara procedencia, curas mágicas e incierto desenlace dan paso a otras trampas, amenazas de narración que se convierten en meros golpes de efecto. Lo peor es que estos golpes resulten tan buscados, que sean calculados en exceso y que terminen delatando, con su repetición rítmica, su intención mínima de puro estímulo efectista. Es que si *Tan de repente* apostaba por la imprevisibilidad, *Mientras tanto* deja en claro, desde el comienzo, su adscripción a un plan.

Después de todo, esto se traduce en una cuestión de tono, tanto en el sentido musical como en el del color. Ya en la primera escena hay sangre, una sangre que sabemos volverá, y que ese momento, gracias al aceitado mecanismo que se adivina detrás de estas historias, se completará en otro, en otros tantos. Esa sangre finalmente aparece pero no salva ni se impone. Por eso el color de la película es finalmente el gris, un gris que tiñe y, sin ser sangre, lo salpica todo con su monocromía, como la paleta limitada de un pintor callejero para turistas. Un gris monocorde, casi una melodía, que se toca siempre con la misma cuerda. Los sonidos mínimos están en un primerísimo primer plano para evidenciar esta atmósfera, este pequeño concierto de inequidades, que los personajes padecen. El trabajo de sonido, sobredimensionado hasta la obscenidad más cansina, es lo que finalmente marca el paso del efecto al efectismo, de la ligereza a la rigidez, de la dispersión libertaria de *Tan de repente* al subrayado profesionalizado de *Mientras tanto*: una película coral que tristemente insiste en cantar solamente una mísera voz. **[A]**



## El demonio de Tanzania

por Agustín Campero

Es difícil encontrar trincheras en las cuales uno se pueda sentir en comodidad como para desarrollar una defensa o una ofensiva ante ciertas amenazas y males. Esta revista es una de esas trincheras. Ampliando el marco de autorreferencia y autobombo, en *EA 169* intentábamos plantar otra bandera a favor de una pantalla más democrática, con mayor variedad y más cantidad de estrenos; el número del tomatazo frente a la repudiable práctica de invadir las pantallas con cientos de copias simultáneas de estrenos inexistentes y que ahogan cualquier posibilidad de alternativa. Fue hace muy poco, pero ¿quién se acuerda hoy de *El código Da Vinci*? Repudiamos que cada vez haya menos estrenos, que las películas parezcan aburridamente calcadas, que tanto la variedad como el riesgo no puedan resistir la avanzada de combos hipertesteados, que las obras que nos llegan estén insoportablemente lejos del mundo, de cualquier otra convicción que no sea la propia de saberse mercancía.

Todo esto viene a cuento del estreno en el Malba de *La pesadilla de Darwin*, una buena película adosada de premios, el reconocimiento de la crítica, importante taquilla en Europa y el recuerdo exitoso de su presencia en un Bafici. Un documental inquietante, profundo, pero no por la "seriedad" del tema sino porque busca percutar el núcleo mismo del agujero negro de la globalización sin bajadas de línea.

Es necesario ir contando de a poco la película para acompañar la potencia conceptual que alcanza de modo casi artesanal. El documental apoya su principal eje alre-



### La pesadilla de Darwin

#### Darwin's Nightmare

Austria/Bélgica/  
Francia/Canadá/  
Finlandia/Suecia,  
2004, 111'

#### DIRECCIÓN, GUIÓN Y FOTOGRAFÍA

Hubert Sauper

#### PRODUCCIÓN

Barbara Albert, Martin Gschlacht, Edouard Mauriat, Hubert Sauper, Antonin Svoboda, Hubert Toint

#### EDICIÓN

Denise Vindevogel

#### SONIDO

Cosmas Antoniadis.

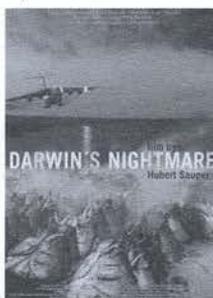
dedor de los desastres humanitarios causados por la explotación comercial de la perca del Nilo en el lago Victoria, específicamente en un pequeño pueblo pesquero de las costas de Tanzania. La perca del Nilo fue introducida artificialmente durante la década del 60, la especie se reprodujo rápidamente, y su voracidad depredadora provocó un desequilibrio ecológico terminal. En el lago Victoria sólo quedan cocodrilos, percas y pescadores. Debido a la desaparición de las especies que contribuían al equilibrio de la biodiversidad, la cantidad de oxígeno y otros elementos indispensables para el desarrollo de la vida dentro del agua se vienen reduciendo peligrosamente. Quizá a ello haga referencia la mención a Darwin del título del film. Pero la pesadilla del bueno de Charles bien podría referirse a los malos caminos que tomaron algunos de sus confundidos herederos spencerianos, el así denominado darwinismo social: "la ley del más fuerte", tanto por la capacidad de adaptación de la perca como de los protagonistas del sálvese quien pueda, el despliegue arrollador de la nueva etapa de acumulación capitalista que produjo profundas transformaciones sociales, la ausencia del Estado y por lo tanto de cualquier capacidad de regulación o contención social. Pero lo que marca este nuevo momento del sistema, y que la película alegoriza e instala como tema central, es la globalización entendida como la mundialización despiadada del modo de producción capitalista.

La película muestra todo esto de manera demoledora, con una notable empatía con sus protagonistas -lo que en sentido práctico implicó que el equipo de filmación se

involucrara mucho en la cotidianidad de sus personajes—, sin carga de sentido a partir del didactismo o de una voz en off reflexiva. Hubert Sauper —el director— se carga al hombro el film mediante la búsqueda y el registro de un selecto grupo de entrevistados y de las imágenes y los sonidos de sus entornos sociales inmediatos. Y logra el equilibrio entre la intervención (invisible) a partir de los interrogantes que trazan los caminos narrativos junto a las respuestas de los personajes, y la distancia necesaria como para no incidir en el devenir de los hechos que suceden delante de las cámaras.

La perca del Nilo se reprodujo tan rápidamente en el lago Victoria que hoy sus filetes constituyen, para algunos de los países que lo rodean, una de sus principales exportaciones. El producto principal —los filetes de la perca— se destina sólo a la exportación. El resto —la cabeza, la cola y los huesos— es para consumo interno. Los pescadores dicen provenir casi todos del campo —lo que manifiesta que el perfil de especialización es relativamente nuevo— y al menos en la película la pesca de perca parece hacerse mediante métodos antiguos. Los pescadores abastecen de materia prima a las fábricas. Allí la perca se filetea, y se divide lo exportable (el filete) de lo destinado al consumo interno (las sobras). Esto último se almacena al sol, y sus condiciones de conserva provocan no sólo la proliferación de gusanos sino obviamente también de enfermedades mortales. Por su parte, los filetes son inmediatamente guardados en cajas de condiciones óptimas para pasar los controles bromatológicos europeos, con relativa actualizada tecnología, en fábricas aprobadas por las autoridades sanitarias de la Unión Europea, financiadas por los organismos internacionales de crédito —el Banco Mundial, por ejemplo— a los efectos de abastecer a bajo costo el voraz y refinado apetito de las poblaciones de los países centrales. Propiedad privada del capital, libre contratación del trabajo, y el friccionante paso de etapas precapitalistas a la integración de la humanidad absorbida por la trama de explotación capitalista, sin anestesia. Las cientos de miles de toneladas diarias que vuelan hacia Europa lo hacen a bordo de enormes aviones de carga. Al avanzar la película, de a poco se corre el velo de una pregunta inocente que termina revelándose inquietante. Los aviones vuelven a Europa cargados de filetes de perca, pero ¿con qué carga llegan a África central? Con armas y municiones para abastecer las guerras regionales. Eso sí, la industria bélica parece ser más inclusiva, ya que se presenta como un alivio para muchos civiles, que se ilusionan con acceder al status y la paga del ejército, posible a la mayoría del pueblo sólo en épocas de beligerancia.

Pero no son ni la guerra ni las contaminaciones la principal causa de muerte que se confiesa en la película. Son la hambruna y el VIH. La mitad de la población femenina adulta del poblado estudiado se integra a la trama productiva de la perca a partir de la prostitución, al servicio de los pilotos de los aviones de carga y los funcionarios internacionales. En general, son las mujeres de los pescadores. Sin posibilidad de acceso a cualquier forma de protección, el virus se multiplica como algo habitual. La única red de contención parecería ser la de la iglesia. Aquí surge el rasgo antropológico más criticable de la película, que construye un sentido irónico y cínico en una entrevista a un pastor evangelista que les otorga refugio a los infectados pero no les recomienda el uso de preservativos por considerarlos contradictorios con su dogma. A continuación, la narración nos lleva a otro pastor evangelista que intenta predicar la salvación a través de una película en la que les

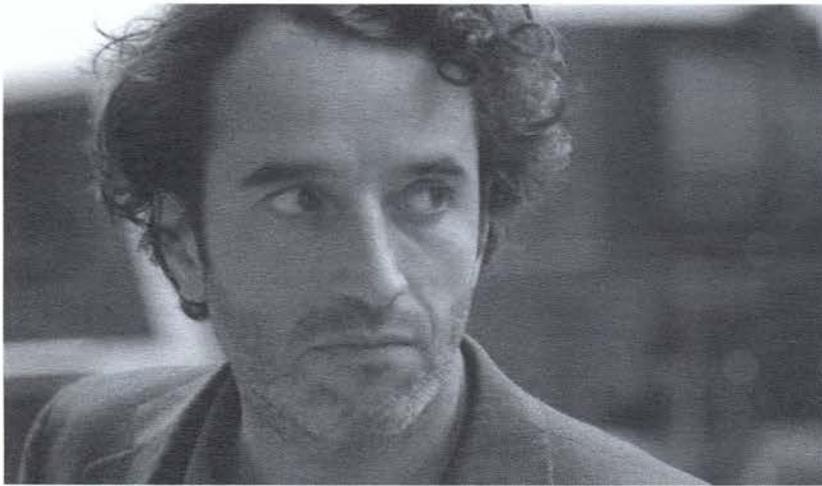


muestra a desnutridos chicos de la calle a un Jesús rubio y de ojos celestes realizando el milagro de la aparición de miles de peces para la pesca. Dicha crítica es realizada desde una perspectiva algo arrogante, sostenida no sólo con la pregunta concreta sino también con la ridiculización del dogma mediante la arbitrariedad del montaje.

El director Hubert Sauper encara la película a partir de un propósito y una estrategia. El propósito: denunciar lo infrahumano del despliegue del capitalismo a escala global de acuerdo con su concepción extrema. La estrategia: el acercamiento muy cercano, cuerpo a cuerpo, a las víctimas de la globalización. El discurso estético que realiza este propósito y esta estrategia se afirma sobre el principio del involucramiento absoluto fuera de cámara, junto con la no intervención en aquello que finalmente vemos en el film. Finalmente, tenemos una visión panorámica del funcionamiento del sistema, y una visión microscópica de algunas de sus víctimas. Pero en los pilares de este discurso se encuentran sus limitaciones. La película parecería ser algo cómoda en la búsqueda de la distancia necesaria para darle la perspectiva final al problema. Quizá por su intransigencia frente al didactismo y la bajada de línea, carece de una visión o intervención intermedia que permita terminar de delinear lo particular del problema, alguna de las causas que dieron como resultado esas relaciones sociales. La notable diferencia de raza entre los empresarios y los pescadores, prostitutas y trabajadores de las fábricas, quizá nos esté diciendo algo de la muy joven historia de Tanzania, país formado a partir de dos naciones disímiles (Tanganica y Zanzíbar), de orígenes étnicos variados y de antecedentes religiosos distintos.

Volviendo al principio de esta crítica, es necesario decir que con *La pesadilla de Darwin* estamos ante la posibilidad de acceder a un cine distinto, a una de las películas que nos gustan tanto en los Bafici y que usualmente nos resignamos a no poder ver nunca más. Acudo ahora a las condiciones de exhibición de este film para confesar algunas de mis contradicciones respecto a la actualidad cinematográfica con relación al devenir económico y social, con sus reglas de juego impuestas por la dinámica política y con sus consecuentes ganadores y perdedores. Esta es una película militante, inquietante, crítica, audaz y arriesgada. Arriesgado también es traerla a nuestras pantallas. Pero hay que decir que la configuración de la distribución hace que su visión sea posible pagando los nueve pesos de la entrada de un museo de arte privado, propiedad de uno de los empresarios emblemáticos y apoloéticos del marco, los sustentos ideológicos y los resultados de la política económica de los años 90. Precisamente, el centro del blanco al que apunta de manera implacable la valiente película de Hubert Sauper. Así el círculo de sentido respecto a la globalización se cierra, y este es el tipo de pluralismo al que hoy podemos aspirar en las pantallas, en estas condiciones extremas.

*La pesadilla de Darwin* contiene uno de los momentos más dolorosamente hermosos y dramáticos de lo que va del año, el de una prostituta cantando una sublime canción de Tanzania resignada en los brazos de un piloto ruso. Esta imagen tiene su eco en el momento en que sus compañeras ven en video esa grabación, sabiendo que su amiga había sido asesinada de un navajazo unos días antes, en manos de un piloto australiano. Ese momento único e irrepetible justifica cualquier película de cualquier tema en cualquier pantalla de cualquier lugar del mundo. **[A]**



## Algún abrazo

⊕ A favor por **Tomás Binder**

¿Cómo existir, personalmente, si uno no puede solo? ¿Cómo hacer pasar algo a través de estos paquetes de cuerpos que son a la vez el obstáculo y el instrumento?

**Gilles Deleuze**, en *La imagen-tiempo*.

**1.** *Pubertad*, un óleo que pintó Edvard Munch en 1894, retrata a una niña sentada sobre una cama deshecha, sus manos sobre sus muslos. Los colores del cuadro comparten cierta palidez. La niña, casi necesariamente tratándose de una pintura, se sienta inmóvil. Su cuerpo está encorvado o encogido; mira al frente, como perdida.

Si uno tuviese que elegir el motivo visual de *Una pareja perfecta*, la elección probablemente recaería en la imagen de Marie (Valeria Bruni Tedeschi), sentada sobre su cama de hotel, sus manos sobre sus piernas, prácticamente inmóvil. Los colores pálidos en la penumbra. La imagen se repite a lo largo de la película, y la fragilidad de Bruni Tedeschi entabla un diálogo íntimo con la adolescente desencajada de Munch. Desde la actitud de sus cuerpos y desde la palidez angustiante de ambas imágenes, pero fundamentalmente desde la inmovilidad que comparten.

**2.** Descartando lo que tiene que ver con el registro fotográfico, el cine se diferencia de la pintura en todo lo que en él hay de cinético: en el cine hay movimiento, la pintura está condenada a la inmovilidad. Y ese movimiento del cine pasa por tres lados: el movimiento del encuadre (movimiento de la cámara), el movimiento del montaje (movimiento del pasaje de un plano a otro) y el movimiento dentro del encuadre (movimiento de personajes u objetos). En *Una pareja perfecta* los planos son fijos: la cámara empieza y termina la escena en el mismo lugar y sin siquiera amagar con moverse. Esos planos, además, no entablan relaciones cinéticas entre sí; valen por sí solos: se trata de escenas de un único plano general, en las que todas las



### Nota

*Una pareja perfecta* fue registrada originalmente en soportes de video (HD y mini-DV). Posteriormente fue ampliada a y exhibida en copia de 35mm. O al menos en la mayoría de los casos: en Buenos Aires se exhibe en copia en DVD, y ni la imagen ni la experiencia en el cine van a ser iguales. No peores, sólo diferentes: diferentes, quizá, de la intención estética original de los autores, pero también hermanadas con la textura más rugosa y numérica del primer registro.

acciones y desplazamientos se suceden en el marco de ese plano-pecera. Suwa reduce sus encuadres al valor pictórico del plano fijo, y los bordes de esos encuadres tienen el valor del marco en la pintura, "polarizando el espacio hacia adentro". Dice -también- Bazin que el marco es centrípeto pero la pantalla centrífuga, "indefinidamente prolongada en el universo". *Una pareja perfecta* no está tan de acuerdo: sus imágenes van hacia adentro, acorralan a los personajes y sus cuerpos (Marie, que se aferra a la quietud, es encuadrada con sus mismas reglas).

A esa opresión del cuadro, tan palpable en la pintura de Munch y en los planos de Suwa, se suma entonces la inmovilidad de las mujeres retratadas. La inmovilidad como parálisis, pero al mismo tiempo, como espera ansiosa. En esa indecisión latente, en ese vaivén histérico propio de la iniciación sexual de la pubertad, se reflejan la anécdota y las acciones de *Una pareja perfecta*: el cuerpo de Marie está quieto pero no hace sino buscar y provocar el roce con el cuerpo de Nicolas. Esa fijeza es fusión-en-potencia, deseo impreciso de algún choque o de algún abrazo: Marie se sienta en el catre junto a Nicolas, lo acaricia burlonamente, se le ríe en la cara, se levanta de repente y le arroja una botella de agua.

**3.** En el mismo capítulo que contiene la cita inicial, Deleuze escribe: "El cuerpo nunca está en presente, contiene el antes y el después, la fatiga, la espera". Los personajes de *Una pareja perfecta* están siempre cansados; se lo repiten una y otra vez en sus conversaciones de trasnoche. Su fatiga es la fatiga de los cuerpos en descomposición, esos que despilfarran su energía incluso sin moverse (los cuerpos difusos de Munch, de contornos y superficies borroneados). Más que la de una separación, la de *Una pareja perfecta* es la historia de esa descomposición. Y es eso lo que se observa: ni las posibles causas por las que una pareja decide separarse después de quince años ni las consecuencias de esa separación, la cámara se detiene a mirar la lenta desintegración del vínculo entre dos cuerpos. Pero los cuerpos, se sabe, oponen resistencias, se pegan, se niegan a separarse, se conocen y se funden demasiado bien como para devenir en siameses impostados: ahí está la escena de la fiesta, Marie acercándose a Nicolas, Nicolas ignorándola, Nicolas acercándose a la Marie-sentada, Marie ignorándolo, repeliéndolo y luego buscándolo con algunas miradas tímidas. La fijeza de un cuerpo fuerza al otro a moverse, buscarlo, acercarse. Cuerpos imantados a los que Suwa mira y hace bailar en el realismo baziniano de sus largos planos generales (planos fijos, planos-pecera). Ahí está, también, el cuarto de hotel en el que el matrimonio camina, atraviesa puertas, las cierra, se acerca y aleja, se resiste a la descomposición. Cuerpos histéricos a los que Suwa encierra siempre de uno u otro lado del umbral que divide a esa habitación: la cámara se ubica desde el lado-Nicolas hacia el lado-Marie o a la inversa, empujando a un cuerpo contra el fondo del cuadro y ubicando al otro como anzuelo quieto o ausente. Puesta correspondientemente histérica, que al mismo tiempo los reúne en el plano general y los separa desde su disposición del espacio, forzándolos al desplazamiento y sus roces.

**4.** El final de *Una pareja perfecta* impone unas risas ambiguas, entre resignadas y aliviadas. Marie y Nicolas acaban de enfrentarse largo rato, quietos y en plano general. No se abrazan pero se rozan. Los cuerpos, se sabe, oponen resistencias. [A]

# Un mundo más grande que el cine

⇒ En contra por **Federico Karstulovich**



**1. (un plano justo, un plano hermoso).** Al hacer una genealogía de *Una pareja perfecta*, esta remite innegablemente a un exponente célebre: *Viaje en Italia* (Rossellini, 1954). Reflexionando sobre la obra de Rossellini, Godard mencionaba otra celebridad, pero en forma de frase: "En Rossellini, un plano resulta hermoso porque es justo, mientras que en la mayor parte de los demás, un plano se vuelve justo a fuerza de ser hermoso". Esta frase, lejos de alguna *boutade*, es aplicable a parte de cierto cine de estos días (2046, la fallida película de Wong Kar-wai, resulta un buen ejemplo de esto).

*UPP* consta de un plano justísimo, preciso y hermoso, que quizá remita a otros planos hermosos por justos (a mí me hizo recordar el gran plano general del final de *Detrás de los olivos*): al borde de la ruptura física final de la pareja protagonista, que se despide en una estación de tren, un plano general los toma a una distancia prudente y pudorosa. No podremos escuchar su última conversación. Se miran, se estrechan mientras los últimos pasajeros del tren suben corriendo y este se aleja. Corte a negro. Un esbozo de risita tímido.

La película está construida a partir de un orden programático visual. Este orden está sostenido sobre el poder del plano secuencia estático, fragmentario de los espacios (en particular, interiores). Son planos compositivamente bellos. Incluso durante los primeros minutos de la película hasta parecen planos justos. La sucesión de planos y acontecimientos demostrará que los planos son estrictamente bellos pero que el esquematismo de la puesta en escena establece una rigidez moral y una puesta en escena claustrofóbica que no se condice estrictamente con la justeza de los acontecimientos. Suwa, en este punto, en el otro extremo de Rossellini, no deja que el plano respire su propio ritmo sino que impone la *justeza* de acontecimientos huérfanos de percepción. De ahí que la referencia a Rossellini sea apenas superficial al compartir instancias argumentales. Pero ahí donde Rossellini *re-descubre* el mundo a cada plano, Suwa lo *devela*, como si la decisión estetizante nos acercara a los personajes.

Okay, mientras la revelación en Rossellini es mística, además de amorosa, y la revelación amorosa en Suwa es física; paradójicamente, el acercamiento a los personajes en la película de Rossellini es todavía táctil, material. Los bellos planos de Suwa, en cambio, imprimen una distancia moral injusta.

**2. (cuerpos y personas).** Al mismo tiempo, la estilización visual de Suwa deja entrever un elemento



## Una pareja perfecta *Un couple parfait*

Japón/Francia,  
2005. 104'

### GUIÓN Y DIRECCIÓN

Nobuhiro Suwa

### PRODUCCIÓN

Masa Sawada, Masato Shinada

### FOTOGRAFÍA

Caroline Champetier

### MONTAJE

Dominique Auvray,  
Hisako Suwa

### SONIDO

Jean-Claude Laureux

### DIRECCIÓN DE ARTE

Caroline Champetier

### MÚSICA

Haruyuki Suzuki

### INTÉRPRETES

Valeria Bruni Tedeschi,  
Bruno Todeschini,  
Nathalie Boutefeu,  
Louis-Do de Lencquesaing,  
Jacques Doillon, Alex Descas.

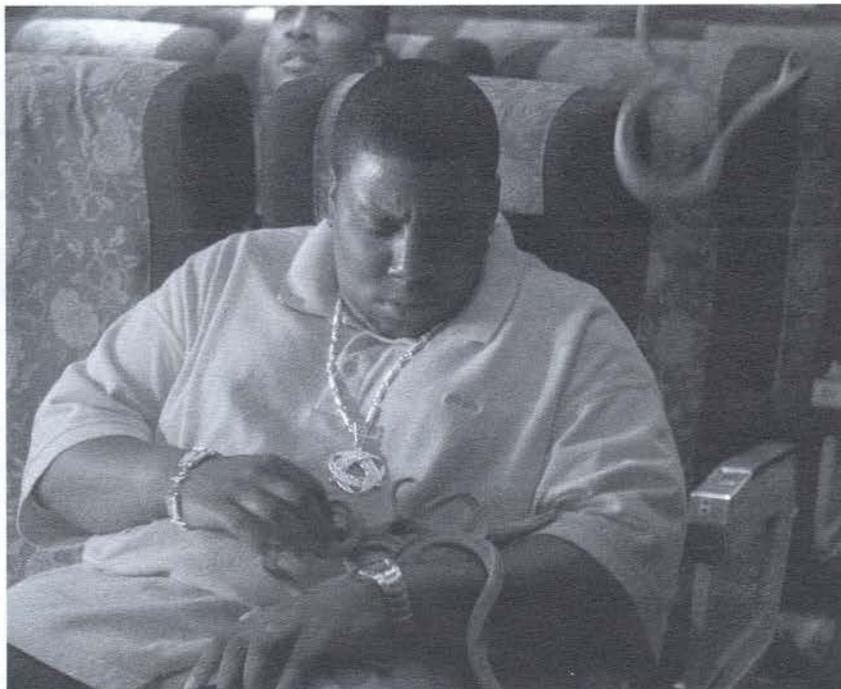
más interesante que el mero encuadre: la latencia del cuerpo del otro. A lo largo de toda la película hay una constante palpación física, acercamiento material que las emociones no se permiten. Ambos personajes, sin estar imbuidos en el territorio de una comedia romántica, pueden establecer el contacto que emerge en el clímax precisamente porque sus acercamientos remiten a la materialidad de aquel género: lo que no dice el corazón, lo dicen los objetos, lo dice la torpeza física, las acciones erráticas del cuerpo. Los momentos en que ambos se rozan, se acarician levemente, se espían entre desnudos como por casualidad (clave es el papel de los espejos que siempre construyen miradas perdidas en profundidad de campo) son aquellos en los que la libertad de los cuerpos parece romper con la rigidez escénica. Y no es que la idea de Suwa sea incorrecta. Simplemente, agota el recurso. Y aquello que pudo haber sido un material expresivo válido y preciso por su justeza (aquella que Godard elogiaba en Rossellini) se vuelve una ratonera, una trampa escenográfica. Por suerte la impaciencia física, que supera los límites visuales que le impone el cuadro, reconstruye un fuera de campo posible y mucho más rico.

**3. (nosotros y los otros).** Quizá sea el punto más flojo de *UPP*: la crisis matrimonial, aquello que se caía de maduro, lamentablemente es resaltado, subrayado y comentado por todo personaje que pasa frente a cámara (eso sí, elípticamente, con sesudas metáforas), algo que juega en contra de la solidez de la puesta en escena (aun en su estatismo y fanatismo programático). El uso metafórico de líneas de Rilke, los comentarios sobre el matrimonio en una fiesta de amigos, los comentarios de un borracho filósofo de cantina acerca del matrimonio y el compromiso son, cuando menos, innecesarios.

Da la sensación de que los personajes tienen más para decir ellos solos, con sus silencios y miradas, que en sus relaciones con el contexto. Incluso, ciertos monólogos breves de la protagonista femenina parecen jugar en este terreno. La combinación entre esta carencia de tino para ciertos diálogos y la notable capacidad para encuadrar bellamente genera una distancia entre extraña y extrañada. Por eso el plano final, revisado al principio, es un plano justo, porque, enunciativamente, devuelve la palabra, aunque paradójicamente no la expresen (o no la escuchemos en esa escena) los protagonistas, perdidos en el laberinto de la institución matrimonial. [A]

# ¿...Y dónde está el piloto?

por Juan Pablo Martínez



**E**l de *Terror a bordo* es un caso único en la historia del cine. Nacido como un proyecto de segunda o tercera línea de New Line Pictures, cuando se conoció cuál iba a ser el título de la película en Estados Unidos –que hace completamente literal una frase que se utiliza como muletilla cuando a uno le pasa algo malo, similar al más conocido “shit happens”–, se armó todo un revuelo en internet, ya se que se formaron clubes de fans, se hicieron parodias e imitaciones, se grabaron canciones alusivas –algunas de las cuales aparecen en la banda de sonido de la película tras un concurso organizado por New Line–, cuando la película todavía estaba recién en producción. Hasta Samuel L. Jackson dijo que había aceptado trabajar en la película gracias al título, y que cuando New Line quiso cambiarlo por el más convencional *Pacific Air Flight 121* casi deja el proyecto. New Line vio que aquí tenía un negocio gigantesco, y se volvieron a filmar algunas escenas para que la calificación pase de PG-13 a R (es decir, al revés de lo que suele suceder, se buscaba una calificación más restrictiva, lo que indicaba escenas “más fuertes”), además de darle un estreno a escala del tanque que nunca tuvo intención de ser. A pesar de todo esto, y si bien la película estuvo en el primer lugar de recaudaciones durante su fin de semana de estreno, luego fue cayendo y podría considerársela un fracaso. Que si uno lo piensa bien, es en realidad lo que siempre debió haber sido, no por su calidad sino por su naturaleza del cine clase C al que *Terror a bordo* se enorgullece en pertenecer.

Es muy extraño lo que logra David R. Ellis con *Terror a bordo*. Pero no lo es tanto si tenemos en cuenta sus antecedentes. Como director de segunda unidad, fue responsable de dos escenas que respiraban libertad en dos películas sin vuelo: el partido de quidditch en *Harry Potter y la piedra filosofal* y la pelea arriba del camión en *Matrix: Recargado*. Como director, además de la secuela disneyana-con-actores *Volviendo a casa 2*, Ellis realizó *Destino final 2* y *Celular*. Estas dos películas compartían un desfachatado y oscuro



## Terror a bordo *Snakes on a Plane*

Estados Unidos,  
2006, 105'

DIRECCIÓN David R. Ellis

### PRODUCCIÓN

Craig Berenson, Don Granger, Gary Levinsohn

GUIÓN Josh Hefferman y Sebastián Gutierrez

### FOTOGRAFÍA

Adam Greenberg

### MONTAJE

Howard E. Smith

MÚSICA Trevor Rabin

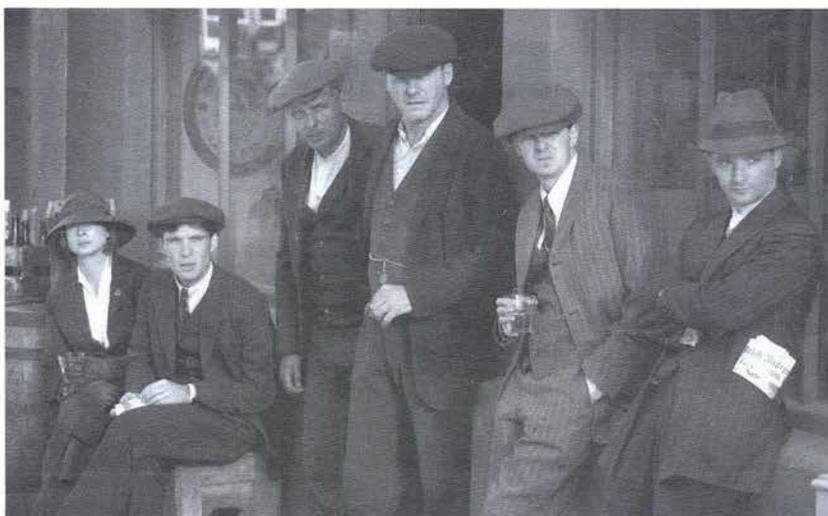
### INTÉRPRETES

Samuel L. Jackson,  
Nathan Phillips,  
Julianna Margulies,  
Rachel Blanchard, Lin Shaye, David Koechner, Todd Louiso.

sentido del humor y un intento de divertir a toda costa. Y lo lograban, con muertes una más disparatada que la otra en la primera, y con niños llamados Ricky Martin y mucha irresponsabilidad en la segunda. En ambas películas había autoconsciencia. Ellis sabía que estaba transitando géneros en los que ya no se podía inventar nada nuevo, y decidió hacer películas que, sin dejar de funcionar como buenos exponentes del cine de género, también podían ser leídas como parodias de dichos géneros.

Con *Terror a bordo* pasa esto mismo, pero aquí Ellis redobla la apuesta. La trama –lean el título original y ahí la tienen– es típica de cualquier película clase B de esas que suele dirigir gente como Luis Llosa o Albert Pyun (gran nombre para un director de películas “de tiros”) y que muchas veces terminan yendo directo a video, pero Ellis sabe perfectamente esto y lo exagera. Todas las líneas de diálogo en *Terror a bordo* son completamente trilladas y están dichas con convicción por los actores, pero a la vez resultan grandes *one-liners*. Y si bien todo es un disparate, la película logra resultar atrapante y se preocupa por el destino de sus personajes. O sea, la película funciona muy bien como thriller y como parodia del thriller.

*Terror a bordo* contiene a un thriller berreta y su parodia a-la-Zucker-Abrahams en la misma película; es la supuesta “baja cultura” parodiándose a sí misma y al mismo tiempo festejándola. Que un personaje logre aterrizar un avión cuando su única experiencia fue con simuladores de vuelo para Playstation es toda una declaración de principios. El hermosamente horrible videoclip que se ve durante los títulos de crédito, cuya canción recicla todo el pop feo de los 00, con Evanescence, Black Eyed Peas y Maroon 5 a la cabeza, también. *Terror a bordo* es una celebración de lo más bajo, y lo bueno es que Ellis, lejos del canchismo posmoderno, no se olvida de hacer lo que vino a hacer: un thriller. Esto es lo que termina de convertir a Ellis en alguien noble, y en alguien que se permite divertirse y divertir sin por eso dejar de hacer una buena película. [A]



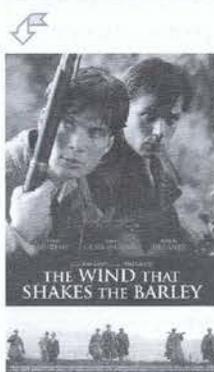
## Caínes

por Eduardo Rojas

“Pobre México, tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos”, dijo célebremente Lázaro Cárdenas. A Irlanda, tan cerca del Dios católico, no le ha ido mejor por ello. La cercanía con el extinto imperio británico anuló durante ocho siglos de servilismo y terror la libertad de los irlandeses y los condenó a la miseria colonial.

Loach, renovador del free cinema, cultor del realismo más directo y trotskista consecuente es, como tal, un internacionalista que abomina de los imperios y busca los escenarios de su cine en los lugares donde la lucha contra ellos, también llamada lucha de clases, tenga, o haya tenido, su foco. A poco de comenzado el tercer milenio, ese bagaje ideológico y estético puede hacer que Loach parezca un hombre fuera de época. Esa debe ser una de las causas del desdén con que buena parte de la crítica recibió sus últimas películas. Sin embargo su obsecado discurso político y su severa estética realista han disimulado siempre una visión compleja y crítica, cuando no teñida de pesimismo, contradictoria de su dogma materialista, que termina trascendiendo al realismo y poniendo en crisis sus propias convicciones.

Aquí está para confirmarlo su última película, un Loach en plena forma, metido en la guerra que a principios del siglo pasado, liberó a Irlanda de Inglaterra. Como de costumbre, Loach va directo al grano, esta vez el grano purulento del salvajismo inglés, su propio país, castigando al pueblo irlandés. Nada más lejos que la supuesta urbanidad, el juego limpio y la caballerosidad *so british*; esto es el imperio que golpea, tortura y mata porque esa es su esencia. Loach tiene la virtud de mostrarlo en toda su crudeza pero sin ser panfletario, virtud que deviene de su pericia narrativa. Como en todas sus películas, más



### El viento que acaricia el prado The Wind that Shakes the Barley

Alemania/Italia/  
Francia/España/  
Irlanda/Inglaterra,  
2006. 127'

**DIRECCIÓN** Ken Loach

**GUIÓN** Paul Laverty

**PRODUCCIÓN**

Rebecca O'Brien

**FOTOGRAFÍA**

Barry Ackroyd,

**MÚSICA** George Fenton

**MONTAJE**

Jonathan Morris

**INTÉRPRETES**

Cillian Murphy, Padraic

Delaney, Liam

Cunningham, Orla

Fitzgerald.

notoriamente en *Tierra y libertad* y *La canción de Carla*, en las escenas colectivas la cámara parece disolverse transformándose en un personaje más y arrastrándonos al corazón de la lucha, sufrimos la arbitrariedad y participamos de la euforia. Materialista histórico, su cámara también materializa la historia hasta un punto cercano a la realidad virtual. (En otro extremo estético e ideológico, Alexander Sokurov consigue algo parecido en, por ejemplo, *A Humble Life*.) No hay objetividad posible, Loach nos pone del lado irlandés como supo hacerlo del republicano en *Tierra y libertad*. Los hermanos Damien y Teddy, empujados a la lucha independentista junto con sus paisanos, construyen una historia de fervor y solidaridad, una carrera que no se detiene hasta llegar al objetivo: la libertad.

Mientras la arrolladora máquina narrativa de Loach avanza, dispara flechas de sentido en todas direcciones, ¿cómo no comparar las elecciones éticas y políticas de los guerrilleros del IRA con las que tomaron quienes eligieron la lucha armada en la Argentina de los 70? De pronto no sólo estamos viendo la campaña verde que idealizó Ford, sino que estamos participando de todas las guerras, es Irlanda y son los años 20, pero podría ser Argelia en los cincuenta o la sangría contemporánea de Irak. La lucha continúa, consigna de barricada, película de barricada.

Pero, ¡ay!, llega la victoria tan temida. Y aquí aparece la otra cara de Loach: la realidad implacable que corroe el triunfo. Este es el verdadero tema loachiano; cineasta de fracasos, su cine no se detiene en la euforia del vencedor. Más allá, en el impreciso terreno de lo nuevo, está el desencanto de la guerra civil; antes Damien había debido matar al delator, su amigo de la infancia, ahora; cuando son tan libres como les ha permitido la vacilante negociación de Michael Collins, el líder histórico de la independencia, el fratricidio llega a su extremo encarnado en Damien y Teddy. La guerra transforma a cada uno en Caín y Abel al mismo tiempo. Hemos llegado al corazón de esta tiniebla, hay una causa anterior a todas las guerras, hay una lucha anterior a todos los partidismos, lucha que siempre está perdida de antemano; el luchador (de la causa que sea: la libertad de Irlanda o la tenencia de los hijos en *Ladybird Ladybird*) lo comprende tarde: “Antes no quería participar y ahora no puedo salir”, dice Damien a su mujer Sinead. ¿Cómo llamaremos a esta lucha?

¿Condición humana? Tal vez no importe cuál sea el nombre, sólo saber que Loach apunta siempre allí, y que sus protagonistas se nos hacen tan dolorosamente cercanos porque sus dilemas son antes individuales que políticos (consideración de la que tal vez abominaría el propio Loach) y como tales se asientan muchas veces en el magma del mito, lo que está antes de la historia; la Maggie que en *Ladybird Ladybird* cerraba las piernas para no parir al hijo que le robaría el Estado, ocupaba el mismo lugar —contemporáneo y desmitificado— que Reha la mujer de Cronos, el que devoraba a sus hijos. Si Damien y Teddy se ven empujados a la muerte por sus diferencias políticas, están repitiendo no sólo la traición fratricida de Caín a Abel, sino la historia de Rómulo y Remo, hijos de Gea (la tierra) y de Marte (dios de la guerra), que fundan una ciudad que sería imperio y luego deben combatir hasta la muerte por el poder.

Nada nuevo bajo el sol de Irlanda. Loach, como los grandes narradores anónimos, relata la crónica vibrante de las iniquidades, pide justicia en la tierra pero, antes que ello, cuenta desde la oscuridad de su inconciencia de artista la mayor lucha conocida: la del hombre consigo mismo. [A]



## Transamérica

### Transamerica

Estados Unidos,  
2005, 103'

#### DIRECCIÓN Y GUION

Duncan Tucker

#### FOTOGRAFÍA

Stephen Kazmierski

#### EDICIÓN Pam Wise

#### MÚSICA

David Mansfield

#### PRODUCCIÓN

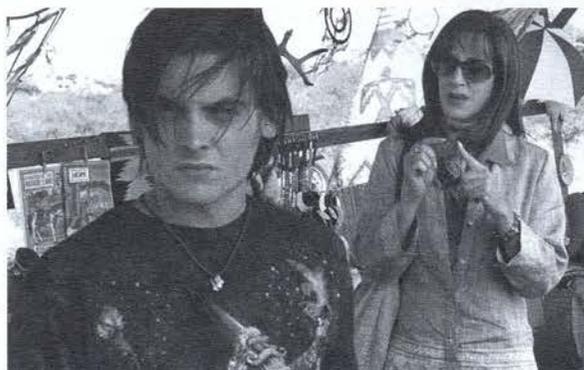
Linda Moran, Rene  
Bastian, Sebastian  
Dungan

#### INTÉRPRETES

Felicity Huffman, Kevin  
Zegers, Fionnula  
Flanagan, Elizabeth  
Peña, Graham Greene.

## El viaje

⊕ A favor por **Marcela Gamberini**



## El camino de siempre

⊖ En contra por **Nazareno Brega**



**T**ransamérica no sólo habla de transexualidad sino que además cuenta la historia del encuentro de un padre con su hijo de 17 años, del que no conocía su existencia. A punto de hacerse una operación de cambio de sexo, el protagonista recibe el llamado de quien dice ser su hijo, recluso en una cárcel de Nueva York. Decide ir a buscarlo y enfrentarse con ese pasado al que quiere, básicamente con la operación, extirpar. Sin embargo, mucho sucederá en ese viaje a través de América, de la América conservadora, de la que discrimina, la de las familias disfuncionales, la América homofóbica, xenofóbica. El viaje, recurso frecuente en muchas películas, muestra un recorrido físico, geográfico y a la vez emocional, en el que padre e hijo empezarán a reconocerse en sus virtudes y en sus defectos.

*Transamérica* es una película pequeña, económica, delineada dentro del mapa de los films independientes y resulta atractiva tanto en sus actuaciones (por ejemplo la de su protagonista, Felicity Huffman) como en la manera en la que sin mensajes moralistas cuenta la historia de una transexual y de su deseo de operarse. Dice la protagonista: "Mi cuerpo puede estar aún en proceso, pero no hay nada malo con mi alma", efectivamente no hay nada malo con el alma ni con los sentimientos de esta mujer, que terminará entendiendo que es necesario asumir su maternidad-paternidad y que, al fin y al cabo su soledad, ya sea en un cuerpo de hombre o de mujer, podrá mitigarse gracias a la presencia de su hijo.

Contada con cierto tono melancólico, mezcla de comedia y de drama, atravesada por los códigos de las road movies, interesa la forma en que esta película sin grandes estridencias cuenta uno de los modos de construcción de la sociedad actual. Con una notoria mirada ética sobre los propios materiales, su director logra un film preciso en el que nunca se juzga sino que sólo se muestra la manera en la que se arman las relaciones sociales básicas, como la paternidad, la maternidad o la familia, en este complejo y enrarecido presente. **[A]**

**¿**Cuán interesante puede ser cuestionar el concepto de familia y proponer la opción de una familia alternativa si sólo se intenta lograrlo a partir de todos los lugares comunes posibles? *Transamérica* propone la construcción de un vínculo familiar que escapa de la filiación modelo americana. El hijo está preso, es drogadicto, se prostituye y sueña con ser una estrella porno. La madre murió, pero su lugar lo ocupa ahora el padre, un transexual que, en orden de obtener una autorización para su ansiada operación de cambio de sexo, debe lidiar con ese hijo del que ignoraba su existencia. Bree, muy a su pesar, debe recorrer con su hijo Toby —que no tiene idea del lazo sanguíneo que los une— las carreteras de la América profunda. Pero, como en toda road movie pretenciosa, el viaje por las rutas es un detalle menor si se lo contrasta con el paseo por el interior de los personajes. El problema con este tipo de road movies es que ese viaje interior jamás se asemeja a una búsqueda: se traza un recorrido lineal que, sin demasiados vaivenes, traslada los sentimientos de los protagonistas hacia la bandera a cuadros que flamea el director. Y así es que tanto la película como el viaje parecen marchar en piloto automático hacia un destino emocionalmente seguro. Todo aquel que se cruza en el camino de los viajantes parece una especie de guía turístico que busca orientar las emociones de los protagonistas hacia esa única meta sentimental posible. Y el director les encomienda esta tarea a personajes burdos como un padrastro abusivo o una familia grotesca. *Transamérica* apuesta siempre a lo seguro, y esa falta de riesgos le quita todo interés. La película recién amaga con despegar en la extraña relación edípica de los protagonistas o en el flirteo que mantienen Bree y el personaje de Graham Greene. Estos son los dos únicos instantes en los que Tucker le da un pequeño espacio a la incertidumbre y así, por fin, les permite a los personajes aventurarse un ratito en el terreno de lo desconocido. **[A]**



## Que sea rock

Argentina, 2006, 101'. **DIRIGIDA POR** Sebastián Schindel. **CON** Pity Álvarez, Charly García, León Gieco, Gustavo Santaolalla.

Tal vez el mejor momento rock del Nuevo Cine Argentino sea paradójicamente mudo: en *La más bella niña*, el corto de Mariano Llinás, un recital de Babasónicos, en medio de la Fiesta Nacional de la Manzana en Río Negro, es registrado como si se tratara de un fenómeno extraño, con distanciada mirada silente en blanco y negro. El repetido gesto del rock, entonces, es transformado en otra cosa, misteriosa y hasta críptica. En la antípoda, *Que sea rock* elige el registro gastado de entrevistas y recitales formato TV, sin siquiera el valor testimonial/periodístico de algún buen programa televisivo ni con la alta fidelidad de un DVD de música. Y, para peor, en el momento más político y problemático del rock (es decir, post Cromañón), la película sostiene una mirada indiferente, que parece derivar de una impericia o incapacidad para desarrollar un discurso coherente más allá de la entrevista desencaminada. Así las cosas, tampoco hay vitalidad rock, casi todos los testimonios son fragmentados y desganados, sin siquiera llegan a ser ruidosos o armónicos; incluso, hay una tendencia a la nostalgia banalmente lineal, montando de manera acumulativa el ayer y el hoy, en sucesión de imágenes de películas de Héctor Olivera sobre rock con registros actuales. Más allá de todo el desastre (o emergiendo de él, como es su característica), está el actual Intoxicado Pity Álvarez, la flor en el tacho de basura, cuya impronta trasciende la miserable mirada de los realizadores. Y ahí, casi sin querer, aparece la épica: Pity fusiona, en perfecta disolución de partículas elementales, su testimonio autobiográfico con la historia de la voz colectiva del rock: en un recital, su canción "Fuego" (dedicada a Federico Moura) se transforma en "Pecados para dos" de Virus; en ese momento cuando el rock es lo más parecido a un rascacielos incendiado de magia. Fuego, nuestro. **Diego Trerotola**



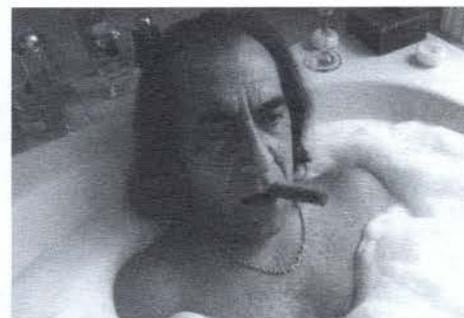
## Solos

Argentina, 2006, 87'. **DIRIGIDA POR** José Glusman. **CON** Adrián Navarro, Sergio Boris, Andrea Pietra, Nacho Gadano, Claudia Lapacó, Ricardo Bartis.

*Solos* se asoma a una especie de mito urbano de los últimos años: la convivencia de dos hombres heterosexuales, forzados por necesidad económica o de compañía luego del fracaso de sus respectivos matrimonios, los tienta a la homosexualidad. En lugar del clásico "ya no hay hombres" de tanta dama frustrada, "ya no hay mujeres"; este parece ser el lema de los amigos Luis (Adrián Navarro) y Enrique (Sergio Boris).

La propuesta es interesante, la forma en que Glusman la pone en escena se encarga de frustrarla. El tono narrativo recuerda al mal llamado grotesco que tantas calamidades dejó a su paso por el cine argentino de los 80. Esto es: por momentos Glusman filma como Doria. No sé si he sido claro.

Pero hay otros problemas que se suman a los derivados de una narrativa chata y de matriz televisiva: para que esta historia funcionara, ya fuere como comedia, o aun como auténtico grotesco, la atracción de los amigos debería ser espontánea, tal vez sorpresiva para ellos mismos, y no el producto de una especie de cálculo costo-beneficio. La decisión de Luis y Enrique de probar con la clásica "cambiadita", peca por la ausencia de la famosa química mutua, por el desinterés erótico de uno por el otro. A estos dos les da lo mismo empomarse al amigo que tomar un mate. Yerba no hay. Y esa falta de emoción se transmite al espectador, que tampoco siente nada, ni molestia, ni simpatía, ni risa frente a esos dos grandotes boludones en calzoncillos; tal vez sólo un poco de envidia por la persistencia ostentosa de sus erecciones, sostenidas por el Viagra. La escena final, que nos resultó incomprendible, descolgada de la historia, como salida de otra película, completa el desencuero de esta indecisa historia de amor y/o amistad. **Eduardo Rojas**



## El regreso de Peter Cascada

Argentina, 2006, 80'. **DIRIGIDA POR** Néstor Montalbano. **CON** Horacio Fontova, Nahuel Pérez Biscayart, Mauti Martínez, Mabel Manzotti, Rubén Stella.

*El regreso de Peter Cascada* marca el esperado regreso de Néstor Montalbano al cine luego de la novedosa apuesta de *Soy tu aventura* allá por 2003. Lejos queda entonces el teatro (*Una noche en Carlos Paz*) y más lejos aun la televisión (*Todo x 2 pesos*), aunque poco importan el tiempo y el lugar para el cultor de esta sensibilidad todo terreno. El colorido de las plumas revisteriles en medio de las sierras, la abundancia de baratija de los 90 y el cine musical argentino de los 70, con Sandro a la cabeza, conforman todos un conjunto kitsch en el que el brillo rutilante del gran show parece chocar siempre con la chatura del pequeño pueblo. Montalbano sabe aprovechar al máximo la esencia que le proporciona cada medio para contar esta convivencia desajustada y grotesca. De allí que buscar el humor en el chiste verbal, cuando debería abandonarse a ese encuentro, no sea una de sus mejores decisiones. Porque si bien la película tiene el espíritu de lo que homenajea —aunque resulte inapropiado hablar de errores en referencia a un cine que se alimenta de ellos—, en más de una ocasión parece dejar sus costuras al descubierto.

Luego de veintitrés años de ausencia, Peter Cascada llega a Vallejos desde Miami para actuar en un festival. Peter Cascada es una estrella de fama dudosa, un Frank Sinatra devaluado, un showman al mejor estilo Las Vegas, una especie de Cacho Castaña; es además machista y pendejero. Su hermano, ventrílocuo, el ladrón que le robó a Anabella, la misma que da nombre a uno de los principales temas de la película. Es que, nuevamente, igual que en *Soy tu aventura*, *El regreso...* encuentra su punto fuerte en los números musicales. Especialmente en el del final que, con Pérez Biscayart ya triunfando en un resplandeciente cuerpo de mujer, emociona y divierte. **Marcela Ojea**



## El diablo viste a la moda

**The Devil Wears Prada**

Estados Unidos, 2006, 109'. **DIRIGIDA POR** David Frankel **CON** Meryl Streep, Anne Hathaway, Stanley Tucci, Emily Blunt, Simon Baker, Adrian Grenier.

Pequeña gran película, *El diablo viste a la moda* cuenta la relación entre una periodista joven "con ideales" (Andy), que llega a Nueva York y consigue trabajo como segunda asistente (o esclava) de la editora estrella de una revista de moda similar *Vogue* (Miranda Priestly). Si bien la película no evita mostrar los dilemas de la periodista y la crueldad sin escrúpulos de la editora, una tensión aderezada por gags y guiños del mundo de la moda ("Llamámelo a Demarchelier"; "Ponete esos Jimmy Choo"), no es eso lo más importante en *El diablo...*, porque de modo sutil pero resuelto el director Frankel y su guionista van avanzando sobre la posibilidad de que una mujer sea espejo de la otra, de que Andy vea en Miranda cosas que anhela y otras que desprecia, y viceversa. El tono de la película es ligero pero un poco a la manera del cine clásico (¿alguien mencionó a Donen?): un tejido noble y sofisticado que combina liviandad con elegancia. El juego de espejos no deriva jamás en situaciones de aprendizaje o de enseñanza mutua, el cuento nunca entrega certezas pero tampoco es ambiguo, y esto es así porque se hace cargo de la complejidad que conllevan hoy el mundo del trabajo y la idea de "carrera". Lo que sí hace la película es sembrar con dudas los caminos elegidos por las dos mujeres protagonistas. Es tan deliciosamente anómala que los personajes que defienden el mundo de la moda son más sólidos y convincentes que aquellos que la atacan, mientras que el personaje de Miranda se transforma, en la piel de Meryl Streep, en una villana de un relieve y un refinamiento extraordinarios. Los malos de la película tienen el corazón endurecido y los mejores argumentos; y los supuestamente bondadosos, bueno, mejor que piensen dos veces antes de actuar o hacer, porque con esos arranques de sentimentalismo de outlet (¡y esa pilcha de outlet!) no vamos a ningún lado. **Marcelo Panozzo**



## Tres son multitud

**You, me and Dupree**

Estados Unidos, 2006, 108'. **DIRIGIDA POR** Anthony y Joe Russo **CON** Owen Wilson, Matt Dillon, Kate Hudson, Michael Douglas, Seth Rogen.

*Tres son multitud*, la segunda película de los hermanos Russo (¡Bienvenidos a Collingwood!), junto con las recientes *Click* o *Viviendo con mi ex* (calidades aparte), da cuenta de cómo ciertas efervescencias de la Nueva Comedia Americana se han diluido en la jarra del mainstream ATP. Algo que no es ni bueno ni malo pero que, definitivamente, convirtió en tragable aquello que desde y por *Wayne's World* (1992) no podía esnifar cualquiera. Vino convertido en agua. Más allá de estar superpoblada con nombres de la NCA -*Tres...* cuenta con Matt Dillon (*Locos por Mary*) y Owen Wilson (*Zoolander*)-, la comedia actual carece de esa graduación alcohólica pero, a su favor, posee una molécula de oxígeno que permite el respirar a cuestiones no del todo atendidas anteriormente. Tal es el caso de la profundidad de campo. En *Tres...* hay varias escenas en que la composición del plano ubica la comedia en la interacción entre los diferentes focos (mientras Dillon discute con su reciente esposa Kate Hudson en el frente, allá atrás Wilson inicia una trifulca de niños). Pero *Tres...* jamás hace de ese juego con el campo una mera travesura como sucedía en, por citar un caso, *Wayne's World 2*. O, como si pasaba en *WW2* o varias otras, no reduce a chiste "interno" el uso referencial a la cultura popular. Poco importa saber que el tema del montaje musical es "Funky Cold Medina", lo que importa es el personaje en movimiento dentro de un espacio específico (como pasaba con "Owner of a Lonely Heart" de Yes en *Viviendo con mi ex*). Es más, *Tres...* sabe lo poco que afecta un pedo en pantalla después de la atómica de Jeff Daniel en *Tonto y Retonto*. Por eso, puede que *Tres es multitud* sea simplista al contagiar los estados de ánimo del guión pero, al menos, apuesta a hacer comedia a través de la importancia y la distancia -espacial y sentimental- de sus personajes en el plano. **Juan Manuel Domínguez**



## Mi súper ex novia

**My Super Ex-Girlfriend**

Estados Unidos, 2006', 95'. **DIRIGIDA POR** Ivan Reitman, **CON** Uma Thurman, Luke Wilson, Anna Faris, Rainne Wilson, Eddie Izzard.

"Te dije que lo ibas a lamentar", grita y gruñe G-Girl (es decir, Uma Thurman), una superheroína muy enojada porque fue dejada por Matt (Luke Wilson) luego de un par de salidas. G-Girl está en el aire, flotando frente a la ventana de un departamento en el que Matt y Hannah (Anna Faris) disfrutan de su primer despertar juntos. En una mano de G-Girl hay un tiburón gigante, vivito y coleando, que la chica con superpoderes arroja hacia el departamento. *Mi súper ex novia* es la película en la que Uma voladora revolea un tiburón que entra a dentelladas por la ventana de un departamento de un piso alto y persigue a sus ocupantes. Es decir, la nueva película del veterano director de comedias Ivan Reitman (acostumbrado a mezclar el humor con lo fantástico, por ejemplo en *Los Cazafantasmas* y *Evolución*) incluye, tal vez, el gag más memorable de la temporada. Y *Mi súper ex novia* puede permitirse ese momento y otros -como cuando Jenny (es decir, G-Girl de civil) está celosa y no quiere salvar a Nueva York de un misil que se le viene encima- porque es una película relajada, que descansa en una premisa básica como chico conoce chica (con súper poderes), luego la deja y chica se enoja (mucho) y le hace la vida imposible. Escrita por Dan Payne (guionista de *Los Simpson*), *Mi súper ex novia* no parece estar preocupada por generar un conflicto a cada rato (esa tendencia nuclear de tantas películas con miedo a "perder el público") ni ningún personaje toma la existencia de la superheroína como algo extraordinario. El relato también la naturaliza y así no cae en ninguna estética de cómic ni ninguna grandilocuencia. Luke Wilson también está relajado, y debe ser una de las primeras estrellas jóvenes que exhibe sin pudor panza con rollos. *Mi súper ex novia* fracasó en la recaudación. Una lástima, cada vez menos gente valora las panzas, o las pequeñas comedias relajadas, o el revoleo de tiburones. **Javier Porta Fouz**

## La última víctima

Cry Wolf

Estados Unidos, 2005, 90'. **DIRIGIDA POR** Jeff Wadlow, **CON** Julian Morris, Lindy Booth, Jared Padalecki, Jon Bon Jovi, Sandra McCoy, Kristy Wu.

Chico de acento inglés llega a colegio universitario norteamericano para niños ricos, y enseguida conoce chica. Ella, linda y cancherita (Booth, vista en *El amanecer de los muertos*), lo inicia en su grupo —un grupo bastante interétnico, hay que decirlo— de chicos y chicas a los que parece llevar de la nariz adonde ella quiere. Está claro que se creen más vivos que el resto de la escuela y, como para reafirmarse, deciden llevar adelante una broma que consiste en disparar por e-mail el rumor de que hay un asesino serial en el campus. Lo que sigue es previsible (empieza a haber una serie de asesinatos reales) y bastante moroso, pero apenas un poco menos moralizante de lo esperable en un subgénero que ha dado artefactos más bien olvidables como *Rumores* (*Gossip*, Davis Guggenheim, 2000). Para el final, ya no queda casi nada. Sólo una pequeña revelación, que ni siquiera califica de vuelta de tuerca y que intenta resignificar burdamente una parte del relato previo. Y un interrogante al que probablemente no le encontremos respuesta jamás: ¿a quién se le ocurrió ponerlo a Bon Jovi a hacer de profesor de periodismo? **Mariano Kairuz**

## Regresiones de un hombre muerto

The Jacket

Estados Unidos, 2005, 103'. **DIRIGIDA POR** John Maybury, **CON** Adrien Brody, Daniel Craig, Keira Knightley, Jennifer Jason-Leigh, Kris Kristofferson, Nelly Lynch, Brad Renfro.

Hay problemas. Muchos problemas. El señor volvió de la guerra pero lo hirieron y no se murió de casualidad. Y después tuvo un accidente más bien raro y después lo acusan de un asesinato. Y después lo meten en un lugar terrible. Y después viaja en el tiempo. Y después se entera de que va a morir y las cosas se complican mucho más todavía. Y las cosas siguen y siguen enredándose hasta que, al final, uno se acuerda de una película llamada *Esfera*, donde todo terminaba como diciendo “bueno, hagamos de cuenta que acá no pasó nada y listo”. Era lo mismo. Bueno, no es lo mismo porque mientras que *Esfera* era una película de Barry Levinson, esta es de John Maybury, que es un artista. Perdón por la ironía, pero la cuestión es que recuerdo *Love is the Devil*, la biografía filmica de Francis Bacon que hizo el mismo director. Y lo que mejor recuerdo de aquella película es que combinaba sobreexplicación con confusión, tratando de copiar el estilo del artista

inglés y, claro, sin entenderlo. Aquí pasa exactamente lo mismo: por una parte, Maybury trata de crear imágenes y una trama extraña (un poco siguiendo la línea de David Lynch). Pero por otra, quiere que a nadie se le escape nada de la historia ni de las enseñanzas que —estamos en el siglo del utilitarismo— debe dejar. El resultado no es ni chicha ni limonada. La presencia de Jennifer Jason-Leigh nos hace pensar que *eXistenZ*, un film de pura extrañeza pero riguroso, nunca se estrenó en nuestras pantallas. Sí, el título castellano cuenta el final, por las dudas. **Leonardo M. D'Espósito**

## ¿Y tú qué #\*! sabes?

What the Bleep Do We Know!?

Estados Unidos, 2004, 110'. **DIRIGIDA POR** William Arntz, Betsy Chasse y Mark Vicente, **CON** Marlee Matlin, Elaine Hendrix y Barry Newman.

¿Y tú qué #\*! sabes? es un híbrido fallido (mitad ficción, mitad entrevistas) sobre las relaciones entre potencialidad mental y capacidad de modificar el medio al punto de plantear el uso de la energía mental para manipulación de la materia, entre otras cosas, temas asociados a los manuales de autoayuda.

Mientras el segmento ficcional dice una cosa y las entrevistas dicen otra, la película fuerza una relación resumiendo todo en un solo tema, convirtiendo lo inquietante del asunto en un manual sobre la superación de los obstáculos y la creencia en sí mismo, sosteniendo así todo tipo de arbitrariedades.

Paradójicamente, los momentos más cinematográficos no provienen de la puesta en escena de las ideas explicadas oralmente sino, precisamente, en la explicación de las mismas por parte de los científicos que inundan el segmento de entrevistas de la película.

Hay que leer el film a contrapelo (o al menos leyendo el tratamiento de este *Believe in yourself* tan caro a la cultura estadounidense) para que lo más interesante emerja debajo de la superficie sociológica tediosa que opaca el sustrato de los relatos orales: ahí, en esa necesidad tan metafísica de encontrar ganchos para la superación personal, es donde la película se convierte en un exponente bizarro, y entre anacrónico e insulso se erige como proyecto imposible. Porque mientras el segmento actuado habla en un lenguaje cercano al *new age*, en los segmentos entrevistados pervive el espíritu más bien contestatario e inquieto de “el” padre intelectual estadounidense, R. W. Emerson. De ahí que la película sea un conglomerado extrañísimo, manipulado y arbitrario. No les voy a decir que la recomiendo, porque no lo hago, pero si la ven, escuchan a los entrevistados, que lo que dicen no está nada mal. Investiguen que en serio es interesante. **Federico Karstulovich**

## A través de tus ojos

Argentina, 2006, 104'. **DIRIGIDA POR** Rodrigo Fürth, **CON** Pepe Soriano, Adriana Aizemberg, Toto López, Marcos Dubuch, Miguel Ángel Porro.

Una estructura dramática lineal y clara, actores conocidos, espacios característicos, un conflicto contemporáneo y mucha literalidad son los elementos principales de lo que llamamos “cine de fórmula”. Todo eso tiene *A través de tus ojos*, que sigue las tribulaciones de unos miembros de la clase media acomodada a los que, en su país o fuera de él, la desorientación se les impone como su nuevo y único modo de vida (miserable). Costumbrismo globalizado al cuadrado: acá las fábricas quiebran mientras la llegada al aeropuerto de Ezeiza está interrumpida por piqueteros; más allá, avión mediante, está Nueva York plagada de sudacas chantas que sobreviven en los márgenes. Todo está mal, no hay salida, apenas un divague constante que gira en falso alrededor de la bajeza. Nadie parece inteligente en este mundo redundante de Fürth. Pero lo peor es el sentimiento de estar encerrado en una fórmula, evidente desde el primer segundo, que en lugar de servir como punto de partida, representa la comodidad del estancamiento. *Tocá para mí*, la película anterior de Fürth, desvariada, desapareja, desafortunada, tenía un espíritu al menos un poco más libertino. **Diego Trerotola**

## El casamiento de Romeo y Julieta

O casamiento de Romeu e Julieta

Brasil, 2005, 90'. **DIRIGIDA POR** Bruno Barreto, **CON** Luana Piovani, Luiz Gustavo, Marco Ricca, Martha Mellinger.

El fútbol es algo muy raro: ninguna otra cosa ha despertado tanta pasión a escala universal. Es extraño que el cine de ficción no haya podido, hasta ahora, explicar o trabajar sobre esa pasión, que por otro lado es algo muy visual. Esta película de Bruno Barreto intenta hacerlo y tiene una vuelta de tuerca interesante desde el título: al utilizar elementos de la tragedia shakesperiana, muestra hasta qué punto la pasión futbolera —que no futbolística— es exagerada.

En un punto, la película es un ensayo sobre cómo hacer comedia popular en nuestras tierras sin caer en lo televisivo o lo chabacano. El problema es que el propio tema hace que eludir toda chabacanería sea casi imposible. Y en esos momentos, Barreto, que a veces da películas más o menos interesantes, opta por la simpatía dentro de la exageración. Se nota, por otra parte, que el fútbol como tal le importa bastante menos que sus efectos: otra vez ese misterio que el deporte tiene y lo hace tan inmensamente popular resulta inabordable. Todo se reduce pues a una especie de

## ESTRENOS

nacionalismo provincial, a una tradición inculdicable, a un estado de cosas que es así y listo. Y es ese punto el que le da un valor más a la película: asumir que hay algo de inexplicable en todo esto y poner a vivir a sus personajes, justamente, ante el desconcierto de comprender que algo tan irracional y, en el fondo, menor como una rivalidad futbolística altera sus vidas. En ese desfase nace la comedia y el film funciona, porque el director no se hace el tonto al respecto. Ni es una gran película imperdible ni es algo totalmente descartable: en sus pliegues, entre sus chistes más obvios, hay una pequeña verdad que se mira con curiosidad y respeto. **LMD'E**

### La novia siria

The Syrian Bride

Francia/Alemania/Israel, 2004, 97', **DIRIGIDA POR** Eran Riklis, **CON** Makram Hourys, Clara Hourys, Hiam Abbass.

Una muchacha de origen sirio que habita en los Altos del Golán (Clara Houry, la misma actriz de *Rana's Wedding*, toda una especialista en interpretar roles de novias en problemas) está a punto de casarse en territorio sirio, pero para ello debe atravesar algunos pocos metros de terruño israelí. Usos y costumbres, política y familia, religión y burocracia, son algunos de los elementos centrales de la trama de *La novia siria*. El realizador Eran Riklis intenta –y logra sólo a medias– reflexionar sobre algunas de las problemáticas del convulsionado Medio Oriente. Y ello a través de un film que forma parte de un reciente grupo de coproducciones industrialmente pulidas acerca de este tipo de temáticas, un conjunto de obras que abandonan la urgencia y la toma o exposición de posturas políticas en pos de un tono más amable y bienpensante. El mercado suele recibir bien a estos films que conjugan el drama, la comedia y el absurdo en partes iguales. Un film superficial, digerible, ameno, inmediato, simpático, fácilmente olvidable. **Diego Brodersen**

### Princesas

España, 2005, 113', **DIRIGIDA POR** Fernando León de Aranoa, **CON** Candela Peña, Micaela Nevárez, Luis Callejo.

**P**rincesas es una película sobre prostitutas, y se los digo sin temor a revelar nada que la película no cuente ya desde la primera secuencia. Pero, además, en la siguiente vemos a la misma mujer paseando sola en su casa, desnuda de la cintura para abajo, y luego una remera colgada que dice "Sexy Girl" y lleva el número 69 en la espalda: ahora sí estamos seguros de que es una prostituta o, al menos, una chica ligera (de ropas). Ya desde la condescendiente ironía

del título uno teme lo peor, y lo peor se confirma. Bajo la pátina sensible que adquiere la historia de Caye (por Cayetana, no por hacer la calle) y Zulema, española y dominicana ilegal que ejercen el oficio más viejo del mundo y pasan de la competencia a la amistad, no hay más que otra mirada políticamente correcta y estéticamente nula sobre la desazón de esas mujeres y la responsabilidad del sistema. La desapasionada elocuencia de los ojos de Candela Peña son lo mejor de la película. Que esa resignación se contagie a la vacuna puesta en escena de Aranoa ya no es culpa de ella. **Marcos Vieytes**

### El tigre y la nieve

La tigre e la neve

Italia, 2006, 114', **DIRIGIDA POR** Roberto Benigni, **CON** Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Jean Reno, Tom Waits, Chiara Pirri.

**B**enigni escribe un nuevo capítulo en la historia de la abyección cinematográfica. Si *La vida es bella* dejaba alguna duda, *El tigre y la nieve* pone las cosas en claro: al pequeño bufón italiano no le interesa nada de lo que le pueda pasar a la humanidad sino como un atractivo fondo para poner de relieve su humanismo, su irresistible carisma, su irrefrenable seducción. Que el espectador vea solamente a un ser patético que usa y abusa de los fragores contemporáneos no le hace mella, la borrachera del Oscar parece haberlo obnubilado para siempre. Minimizando otra vez el sufrimiento ajeno, Benigni recorre ahora las calles de una Bagdad de opereta en la cual, al igual que en la película que usaba el Holocausto como parque temático, les chupa las medias a los norteamericanos. Esta vez no le alcanzó, no sólo para ser nominado al Oscar, sino siquiera para estrenarla en Estados Unidos. Hay mucho para contar que causa risa involuntaria pero vamos a resumir todo en el dato que indica que Jean Reno hace de... ¡poeta iraquí! En fin, uno recuerda que Rivette se horrorizaba por un movimiento de cámara en *Kapó*, un verdadero detalle comparado con este espanto inhumano. **Gustavo Noriega**

### Remake

España/Argentina, 2006, 95', **DIRIGIDA POR** Roger Gual, **CON** Mercedes Morán, Eusebio Poncela, Mario Paolucci, Juan Diego.

**L**uego de treinta años, un grupo de cincuentones se reúne con sus hijos en una casa alejada de la zona urbana para recordar sus años de hippies en ese mismo lugar. Dada la planificación formal elegida por el director, una intolerable sucesión de primeros planos, la acción podría haber ocurrido en un ascensor. Como en una mala obra de teatro, todos hablan generalidades generacionales, se pelean y se pasan facturas incom-



Regresiones de un hombre muerto



La novia siria

prensibles. Mercedes Morán apenas se esfuerza para hablar como española, limitándose a agregar repetidamente "coño" y "vale", dos palabras que el resto del elenco nacido en España casi no usa. Mario Paolucci como hippie ecologista, con esa voz ginebrosa de recién haber tirado el centésimo faso, es uno de los hallazgos cinematográficos del siglo que comienza (frase que le robé a un mail de Eduardo Rojas). Es una película que ya se hizo un millón de veces (¿recuerdan *Reencuentro?*), siempre mejor que aquí. **GN**

### Rosario Tijeras

México/España/Colombia/Brasil/Francia, 2005, 126', **DIRIGIDA POR** Emilio Maillé, **CON** Flora Martínez, Unax Ugalde, Manolo Cardona, Álex Cox.

**R**osario Tijeras no esquiva ninguno de los previsibles lugares comunes en los que suele caer una coproducción entre países de Europa y Latinoamérica. La excusa argumental en este caso es la corta vida de una fogosa asesina a sueldo y prostituta a fines de la década del 80 en Medellín. Una estructura narrativa caprichosa construida a partir de diversos saltos temporales, imágenes de un forzado alto impacto sobre la dura vida en el tercer mundo, desnudos varios de la pulposa protagonista (Flora Martínez, que se luce aun en la mediocridad imperante en la película), un triángulo amoroso digno del peor culebrón y una políticamente correcta denuncia social se esconden detrás de un thriller de medio pelo. Una breve aparición de Álex Cox interpretando a un narcotraficante gringo y un funeral que se transforma en una festividad, digna de *Fin de semana de locura*, en la que familiares y amigos del muerto se van de juerga con el cuerpo son los únicos momentos rescatables de las tediosas dos horas y pico de metraje. **Nazareno Brega**

## DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	JORGE BERNARDEZ FM Faro- Nacional	RICARDO COTA criticos.com, br, Brasil	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	HERNÁN FERREIRÓS Rock & Pop	DIEGO LERER Clarín	GUSTAVO NORIEGA El Amante	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	JOSEFINA SARTORA cineismo.com	PROMEDIO
La crisis causó 2 nuevas muertes			10		9			7			8,67
Una pareja perfecta	10				7		9			8	8,50
Yo presidente					8			8			8,00
Fantasma	7		9		9		7			6	7,60
La pesadilla de Darwin	5	8					8	7		7	7,00
Nacido y criado							8	8		5	7,00
Los suicidas			6		7		7			7	6,75
Terror a bordo		6	8		8	4		5	8		6,50
Transamérica		7	7		5	6	6	5	7	6	6,13
El viento que acaricia el prado	2	7					7		8	5	5,80
Amigos salvajes		5	6		7				5		5,75
Mi súper ex novia		7			6	4			6		5,75
La novia siria		7					5			5	5,67
Regresiones de un hombre muerto		8	6		2	6			6		5,60
El diablo viste a la moda		6	7	6	5	3	5	7	6	4	5,44
La última víctima		6			4				6		5,33
Mientras tanto					5		7	2		7	5,25
A través de tus ojos							5			5	5,00
Tres son multitud		4	6		5				5		5,00
Guardianes de alta mar		5	4								4,50
Princesas	1	6			3		6		7	4	4,50
El casamiento de Romeo y Julieta				4	6		3				4,33
Rosario Tijeras		4			4		4		5		4,25
¿Y tú qué #@ sabes?		3	7	8	1	4	2	1			3,71
El camino de San Diego			2		3	3	5	3	6	3	3,57
Remake	2		3		6		4	2			3,40
El tigre y la nieve	2	5	1		4		3	1	6		3,14
Que sea rock			2		1		5		4		3,00

# YO PRESIDENTE

NINGÚN ARGENTINO SE LA PUEDE PERDER

PRODUCCIÓN: LUIS MAJUL / DIRECCIÓN: MARIANO COHN - GASTÓN DUPRAT  
ESTRENO OCTUBRE 2006 - EN LAS MEJORES SALAS

FECHA Octubre 2006  
 DE La redacción  
 ASUNTO El Amante reflexiona sobre la crítica  
 (y escribe mails muy largos)

# Asuntos internos (PRIMERA PARTE)

Hace rato que nos debíamos unas discusiones, unos diálogos sobre “desde dónde hacemos y/o queremos hacer crítica”. Estas páginas sobre los autores, las películas de denuncia, las denuncias sobre los autores y los autores denunciados no ponen fin a las polémicas internas. Y de hecho, nos sorprendió el nivel de acuerdo... ¿o será que falta que intervengan unos cuantos? Pero por algo se empieza. O por algún lado se empezó.

## Un día, llegó un mail de Jorge García que decía...

FECHA 11/9/06 10:04 PM  
 DE **Jorge García**  
 ASUNTO Camino a Guantánamo: correcto y previsible documental de denuncia de Mr. Eclético: 6.

FECHA 12/9/06 9:36 AM  
 DE **Javier Porta Fouz**  
 ASUNTO Sobre lo que dice Jorge acerca de Guantánamo:

A favor de un cine y unos autores impuros. No vi la película. Pero quiero discutir otra cosa. ¿Lo de “Mr. Eclético” lo dice en forma despectiva? Espero que no (además, Winterbottom no es el único director de la película). De cualquier manera, y aunque Jorge diga lo de “eclético” como un elogio, creo que en buena parte de la redacción se valora demasiado la “coherencia autoral”. Sí, que Godard, que Truffaut, etc. (Incluso Cocteau lo dijo antes y de forma menos fanática.) Pero el propio Godard –otro eclético, un cineasta impuro– se arrepintió enseguida del fanatismo autoral, dijo que era una lucha que había sido

bueno en su momento pero que se estaba convirtiendo en reaccionaria, en inflacionaria. Por otra parte, cada vez hay menos directores coherentes, de fuerte “estilo de autor”: Michael Mann y Tsai Ming-liang son algunos ejemplos. Claro, Kusturica también, y el intelectualmente encerrado Woody Allen. Y con estos dos se genera el problema: la crítica sigue encontrando las famosas “constantes” y “rasgos temáticos y estilísticos”. Y esos cineastas siguen haciendo lo mismo, pero cada vez peor y con evidentes y gigantes síntomas de agotamiento. Sin embargo, buena parte de la crítica encuentra la “continuidad” y “coherencia”, y se siente satisfecha.

Creo que esa defensa del “autor” es lo único que puede explicar lo –para mí– inexplicable: la defensa –incluso la más tibia– de Shyamalan y sus últimas tres películas idiotas. Pero dejemos de lado *Señales* y *La aldea*. Lo de *La dama en el agua* es, creo, peligroso. Es no sólo una soberana estupidez, sino que la película está orientada sin más (sin más ritmo, sin más belleza) a distribuir y no problematizar ideas de lo peor y de lo más reaccionarias. Y todo apunta a Shyamalan, presente como director y actor-mesías. Claro, sí, coherencia autoral, al punto de poner el cuerpo por las propias ideas. Pero todo es una gran gansada, una gran gansada expresada con mucha torpeza. Creo que el crítico debería ayudar a encontrar

inteligencia, belleza, elegancia, desafíos, y no preocuparse tanto (no digo no preocuparse, sino que no sea la principal preocupación y que se abra a ver las cosas de otro modo) por la bendita coherencia.

Por otro lado, y ya que Jorge dice "documental de denuncia", quiero decir algo. De vuelta, no sé si dice lo de "denuncia" en forma despectiva o no, pero ahí veo otra discusión. ¿Está mal que sea un "documental de denuncia"? Algunos dirán, citando el Hitchcock-Truffaut, que "para mensajes está el correo". Esa y otras afirmaciones de ese libro aparecen a cada rato, de manera explícita y muchas veces como influencia no controlada, a la hora de pensar el cine y la crítica. Lo lamento, pero cada vez más siento que *El cine según Hitchcock*, un hermoso libro, se está convirtiendo en tóxico, peligroso y reaccionario gracias al uso literal y fosilizado que se hace de él.

---

FECHA 12/9/06 1:56 PM  
DE **Leonardo M. D'Espósito**  
ASUNTO [Sin Asunto]

A mí me parece que el eclecticismo de Winterbottom pasa por otro lado: hace una bien y tres mal. Pero algo más: hace tiempo que creo que el autorismo/autoridad son casos especiales en el cine y no la regla. Y el problema es de más larga data: se basa en que desde que la teoría de autor entró en las universidades como vulgata, por lo menos en Estados Unidos, todos los realizadores creen que su deber es ser autores y actúan en consecuencia. Se da la paradoja de que los que realmente lo son –y ser autor es mucho más que un estilo personal: pasa por una visión del mundo coherente en su derrotero pero que puede pasar por contradicciones constantes, el cine como un arte personal–, son quienes no le prestan atención al autorismo. Mann, Tsai, Burton, Spielberg, para repetir y ampliar el rango. Hay "autores autoconscientes del deber de ser autores" que, encorsetados en eso, a veces fallan o caen en la autoindulgencia: Shyamalan, ambos Anderson (Wes y P.T.), Stephen Sommers. Y menciono cuatro directores que me gustan mucho, además. De paso, no pienso defender *La dama en el agua* desde la autoridad del autor, pero eso lo haré en otra parte. Quiero decir: no creo en el "gran *auteur*" Baz Luhrmann, pero estoy convencido de que *Moulin Rouge!* es una obra maestra. *Me ne frega* la posibilidad de "coherencia" en la obra de Andrew Davis, pero *El fugitivo* es una gran película. Eso por lo menos en Estados Unidos, donde la confusión al respecto es mayúscula.

Tomemos otro caso de "contagiado por la vulgata y autocreído": Almodóvar. O Assayas. Los europeos miran el cine como una de las bellas artes y están mucho más "cahierizados" desde adentro. En ese sentido, también, se aferran a la idea de la autoridad como valor positivo para una obra. El problema es que el autorismo es una característica de una obra o una elección en el fondo tan trascendente como el color del pelo. Nadie recuerda hoy que Godard decía: "Los americanos tomaron la palabra 'autor' y se olvidaron de la palabra 'política'", que es lo que era, una política, no un criterio de evaluación. No me cabe duda de que, aplicando el cahierismo a ultranza, la obra de Joel Schumacher es la de un autor: tiene estilo, temas constantes, visión del mundo coherente. Y sus películas son una mierda.

Otrosí: *l'autorité*, hoy, es una especie de criterio comercial, la "serialidad seria". Digo: "le film de Woody Allen" es del género "autor Woody Allen" y se supone que cada película es como un capítulo. Desgraciadamente creo que lo mismo pasa con Eastwood, y ni qué hablar de "Escorchese". Es un poco pesimista lo que digo, pero creo que –y pienso que muchos críticos en todo el mundo actúan conscientemente así– el "criterio autor" es una categoría comercial. Después de todo, Fipresci le dio el premio del año a *Volver*. Sí, sí, te felicito.

Lo que tampoco podemos negar es que sí hay autores que consideran sus películas como parte de una summa, como una red que refleja un mundo o una mirada sobre el mundo personal. Y algunos son más conscientes que otros. Pienso en Kiarostami, en Sokurov, en Coppola, en De Palma, en Carpenter. Quizá sea pecado de las nuevas generaciones de cineastas creerse el autorismo desde la primera película: eso lleva a que se repitan porque tienen un mundo que puede ser apasionante en el primer film y se transforma en cáscara en el segundo o tercero. No viven primero y filman después, sino a la inversa. Mucho de esto sucede en el nuevo cine argentino.

En fin: que la política de autores es viable en ciertos casos y que la teoría de autor es al cine lo que la teoría newtoniana de la gravedad es a la física. Deberíamos buscar nuestro equivalente a la relatividad o la teoría cuántica, aunque en el segundo caso, si queremos realmente pensar los films de manera enjundiosa, dejar de lado cualquier "constante de Planck".

---

FECHA 12/9/06 3:14 PM  
DE **Ezequiel Schmoller**  
ASUNTO [Sin Asunto]

A mí me parece que la crítica autoral se convirtió en un problema por varias razones:

(i) Al ser tan hegemónica, empieza a ser repetitiva. En ese sentido, si uno va a entrarle a una película por "vía autoral", tendría que estar seguro de que va a poder decir algo que no fue dicho mil veces. Es decir, si uno va a decir que De Palma se parece a Hitchcock, o que Hawks trabaja las amistades y vínculos masculinos, tendría que estar seguro de poder agregar algo al respecto, de poder avanzar un poco más en esa dirección, y no quedarse en ese lugar. Y si no va a agregar nada más que lo que ya se dijo, buscarle otra vuelta y entrarle a la película por otro lado. A veces parece que fuera prácticamente obligatorio, antes de hablar de la película de un director conocido, repasar todas las que hizo antes y enumerar en qué se parece y en qué se diferencia de cada una. Y quizá no resulte ni pertinente ni iluminador compararla con las películas anteriores. Entonces, más que el hecho de que se busquen coherencias o incoherencias, me parece que el problema está en caer en lugares comunes, en enumeraciones mecánicas que no agregan nada (se parece en esto, esto y lo otro; se diferencia en esto, esto y lo otro), o en enfoques rebuscados con tal de atar las películas de un mismo autor.

Cuando se elude esto, la crítica autoral puede estar buena. La de Masaedo de *Flores rotas*, por ejemplo. O la de Trerotola de *Hierro-3*, o la de Javier de *Los guantes mágicos*.

(ii) A pesar de excepciones como la de Sandler o Charlie Kaufman, siempre suele considerarse autor al director. Estaría bueno ampliar los límites de lo que es autor y también restarle solemnidad a la palabra "autor". No importa si Badalamenti es un autor o no; su música agrega mucho, y de diversas maneras, a las películas en las que trabaja. Estaría bueno de repente hacer un "dossier Badalamenti" (por decir cualquier cosa), o un dossier de algún productor o montajista o lo que fuere. No porque sean o no autores, sino porque sería un enfoque más para entrarle a una película. Y sería todavía mejor ampliar el espectro (ya saliendo de la teoría de autor) con dossiers como el que se hizo hace dos números, de películas basadas en hechos reales. "Dossier películas que se valen mayormente de planos fijos", "Dossier películas sin musicalizar", "Dossier películas hechas en blanco y negro de la época del cine a color", "Dossier películas que transcurren en un solo día". Porque, por ejemplo, no musicalizar una película puede partir de miles de motivos y producir miles de efectos bien diferentes.

(iii) Que el cine queda encerrado en el cine mismo. Esto no es un problema de la crítica autoral solamente, pero en la crítica

autoral pasa. Las críticas terminan hablando sólo de cine: una película se parece a otra película del mismo director o a otra de otro director o se diferencia, pero pocas veces se sale de ahí. Para mí, por ejemplo, *Nocturno 29* se parece al *Commercial Album*, un disco de los Residents, porque, igual que la película, destruye una estructura desde adentro y lo hace desde reglas predeterminadas y claras (en el disco, todos los temas suenan a jingles y duran un minuto exacto), o para salir un poco del terreno del arte, *Una historia violenta* me parece comparable al segundo gol de Maradona a los ingleses en el Mundial del 86, porque empieza con un firulete virtuoso (el primer plano de la peli me parece lo más virtuoso de *Una historia violenta*) y después sigue siempre en línea recta, a cada rato parece que va a agarrar para otro lado pero sigue derecho. En ese sentido, me parece muy bueno que Noriega haya comparado *Porno* con un tío suyo. Que una película pueda parecerse a cualquier cosa, no sólo a otra película.

Un abrazo,

Quielo

FECHA 12/9/06 4:35 PM

DE **Jorge García**

ASUNTO En mi referencia y puntaje a la película de Mr. Ecléctico, donde dije "documental" debí decir "docudrama".

FECHA 12/9/06 7:34 PM

DE **Leonardo M. D'Espósito**

ASUNTO [Sin Asunto]

(No lo mandó a toda la redacción, sino solamente a Porta Fouz, pero viene al caso, y llegó en este orden)

Lo del autorismo es algo que me preocupa desde que empecé con la crítica de cine. Es que es un problema enorme y es cierto que es autoritario. *Mi bestia negra* es y será siempre Bergman, que sé que no me gusta casi nada (dos o tres películas: la primera que vi fue *Un verano con Monika* y recuerdo que me entusiasmaba mucho hasta que se transformaba en un teledrama de pareja y me decepcionó muchísimo). Por otro lado, no se puede negar lo de los autores cuando hablás de Godard, por ejemplo (y el problema es, justamente, dejar de lado el asunto cuando criticás una película de él).

Algo que más. Me parece que muchos están (quizá estamos, no sé si estoy exento) haciendo crítica en piloto automático. Es un poco lo que decía Ezequiel. Y me parece que ahora el mejor método es el de la negación. Pensar "¿Qué tal si Hitchcock no es un maestro del suspenso, ni un cineasta de la culpa, etcétera?", y ver qué da. No siempre funciona, pero creo que si queremos evitar los lugares comunes, es la única estrategia que queda.

FECHA 13/9/06 3:36 PM

DE **Tomás Binder**

ASUNTO [Sin Asunto]

Me parece fundamental eso de "dossier de películas que se valen mayormente de planos fijos" o, por dar otro ejemplo, "dossier de películas que construyen su relato a partir de la voz over". O sea: "modos de usar tal o cual procedimiento formal en diferentes películas". Diferencias dentro de una misma variable del cine. Pero no creo que ese tipo de enfoques tenga que restarle importancia a la categoría de autor; creo incluso que puede hacerla más interesante (con el riesgo, por otra parte, de hacerla desaparecer).

Me parece –quizá me equivoque– que al hablar de autores, se habla en un alto porcentaje de los casos de rasgos o constantes temático-ideológicas, o estilísticas como mucho: lo que decía Schmoller sobre Hawks y los vínculos, o la presencia del profesionalismo o de las mujeres; la "actitud" o estilo (oscuridad, etc.) de las películas de Burton; la misantropía o no de las de Payne; los vínculos filiales en las de Wes Anderson. Tengo esa sensación y recuerdo, en esta dirección, la nota de Porta Fouz en ocasión del estreno de *Orgullo y prejuicio* (EA 165), que exigía ver las películas "en plano detalle", desmenuzando los procedimientos formales que construyen el sentimiento de tal o cual escena. En ese sentido (no en el otro), me importan los autores, porque una política precisa –y quizá no tan voluntaria– de las formas del cine marca una actitud hacia la imagen (y el sonido, claro), y por lo tanto hacia el mundo, claro.

Ahora bien, diría que la coherencia y perseverancia obsesiva en esa –en alguna– política por parte de algún director (¿o viene más que nada del lado de la crítica?) nos sirve fundamentalmente para poder ver un modo posible de articular una política determinada; verlo a través de la reiteración. A nosotros nos sirve para poder verla, y al autor de turno, para hacerla visible (porque es suya, es su camiseta). Allí la funcionalidad de aquella tan celebrada coherencia, allí su atractivo irresistible para mucha crítica e, incluso, muchos cineastas: es contundentemente pedagógica para nosotros y es contundentemente identitaria para el autor. Y está bien. Está bien, pero no me molestaría en lo más mínimo que –por ejemplo– Bresson hubiese hecho todas películas diferentes, con puestas formales diferentes. No me molestaría y hasta me entusiasmaría asumirlo desde el lugar de la crítica. Es cierto, eso implicaría un mayor esfuerzo para entender las formas de su cine, que en este caso serían muchas y ajenas a esquematizaciones bajo etiquetas como "el espacio en Bresson" o "el detalle en Bresson". En todo caso, exigirían el esfuerzo de análisis diagonales de esos procedimientos formales en su obra (o cruzándola con otras obras, como lo que proponía Schmoller), o la asunción de que no hay una camiseta tan estable y siempre con los mismos colores que tiene el 10 y "Bresson" en la espalda. (Si River jugase siempre con otra camiseta y con distintos jugadores, me costaría más entender a River y al fútbol en general; todo sería más líquido y River dejaría de existir como tal. Pero no sería peor.) En este sentido, además, se aplica lo que dijo una vez Llinás, enojado porque ante las películas con las que él tenía algo que ver, mucha crítica hablaba del "estilo Llinás". Él lo calificaba de perezoso. Y a mí me parece fundamental plantearse y aceptar el factor "líquido" de los llamados (y cristalizados en) *autores*: ¿qué si ahora se descubre que Bresson además filmó *Invasión*, en lugar de Hugo Santiago, o que *Los 400 golpes* en realidad la hizo él y por encargo de Truffaut? Más realistamente: ¿qué si sus películas no se parecen tanto entre sí? Hay que abrirla esa vía, o por lo menos mantenerla abierta. Que las películas y sus pretendidos autores sean más líquidos, se nos puedan escapar más. Hay que cederles ese lugar.

A eso apuntaba cuando decía que ese tipo de enfoques puntuales y minuciosos, esa crítica "en plano detalle" dirigida al empleo de "esta variable formal y no la otra" (este lente y no el otro, esta angulación de cámara y no la otra, esta velocidad y no la otra) podía profundizar al autorismo, pero corriendo al mismo tiempo el riesgo de hacerlo desaparecer: esa crítica en "plano detalle" debe lidiar con variables difícilmente aprehensibles y, en todo caso, cambiantes. Asumir o darle lugar, dentro de la obra de un mismo director (incluso de una sola película), a cierto eclecticismo formal, que una crítica que se ocupa de constantes temáticas suele aplanar o pasar por alto. Encontrar constantes sólidas en ese entramado de mínimas variables (construcciones a partir de la materia del cine) podría consagrar a cualquier autor, pero lo más probable es que ese afán termine por negar cualquier identidad tan fija o cristalizada. Es decir, también: afrontar tal actitud crítica puede pecar de cierta ambición positivista-autorista, pero con el horizonte más que pro-

bable (y deseable) de que todo termine en la neblina de la *docta ignorancia*. Eso sería cuando River deja de ser River, Bresson deja de ser Bresson o, como dice LMD'E, Hitchcock deja de ser un "maestro del suspenso y un cineasta de la culpa". Yo estoy a favor de conceptos menos sólidos y autores más líquidos.

---

FECHA 14/9/06 9:13 AM  
DE **Gustavo Noriega**  
ASUNTO [Sin Asunto]

Dado que lo que vienen escribiendo sobre la caducidad de la teoría del autor está buenísimo, querría referirme acá a la segunda parte del mail provocador de Javier, aquella que se preguntaba si estaba mal que un documental fuera "de denuncia". Justo la última columna de Quintín en *Perfil* recrea con sofisticación el argumento cinéfilo contra *Fuerza Aérea Sociedad Anónima* (la nota entera, haciendo click aquí <[http://www.perfil.com/contenidos/2006/09/10/noticia\\_0020.html](http://www.perfil.com/contenidos/2006/09/10/noticia_0020.html)>). Cito a Q: "Pero el film extraña la frescura, la ambigüedad que el falso tono biográfico y el desdoblamiento ficcional de un personaje muy bien actuado le conferían a *Whisky Romeo Zulu*. En cambio, el narcisismo del director ejerce ahora, como en el caso de Moore, una gran violencia sobre el espectador. Piñeyro utiliza todos los recursos a su alcance y vapulea a brigadieres y comodoros como lo hacía Moore con Charlton Heston. No es que sus adversarios no se lo merezcan, pero la pantalla (y ésa es otra regla) tolera mal los abusos por parte de quienes empuñan la cámara". El problema, a mi modo de ver, es que estos presupuestos no permiten diferenciar nada: es lo mismo Piñeyro que Michael Moore que *La república perdida*. La crítica culta, anclada en los supuestos de la cinefilia, tiene un gran componente de puritanismo: está todo el tiempo determinando con criterios restrictivos qué es cine y qué no, cuáles procedimientos pertenecen a la televisión y no deberían ser llevados a la pantalla grande y cuáles son específicos del cine, qué grado de classicismo es tolerado y cuál pertenece a un pasado superado. Como mirada del cine, me parece antigua: si algo permite la época, es la multiplicidad de procedimientos formales. El desafío es salirse de la posición cómoda de referir de *Titanes en el ring*, que golpea la colchoneta cuando uno de los luchadores toca la sogá. El desafío es ver en cada oportunidad si lo que se está mostrando es interesante o relevante, y si la forma es la adecuada. *FASA* no ejerce ninguna violencia sobre el espectador: la asimetría de conocimientos entre el realizador y el espectador está demostrada desde la historia previa del mismo y se pone de manifiesto en la misma película: el dogma de la "ambigüedad" no se aplicaba al caso, de la misma manera en que no se aplicaba en *La hora de los hornos*, *La batalla de Chile* y todos los grandes documentales políticos. Justamente, lo que me parece interesante de las películas de Piñeyro es que plantean un problema: son películas de denuncia que se diferencian claramente de los exponentes más bastardos del género. El tema entonces es ver dónde y por qué se diferencian. La peor respuesta es aplicar el manual del cinéfilo, ese *handbook* para el cual todo da lo mismo, como si fuera un diario de partido trotskista. Como Q no quiere quedar atrapado en la vulgata cinéfila, tiene que forzar los argumentos y decir que lo que hacía interesante a *WRZ* era la parte biográfica, cuando es evidente que no sólo no le aportaba "ambigüedad" sino que era lo más flojo por recontralesos de la película.

Pero más allá de criticar a Fulano o a Mengano, lo que propongo, lo que esbozo es un manifiesto liberador, que permita disfrutar críticamente de todas las formas, analizando en cada caso por qué cada película se realizó de determinada manera (documental televisivo, relato clásico, videoclip), y si esa forma es conveniente o adecuada. Basta de clasificar ("Eso es televisivo", "No es cine", "Es un videoclip"), ¡disfrutar y analizar!

---

FECHA 14/9/06 2:03 PM  
DE **Leonardo M. D'Espósito**  
ASUNTO [Sin Asunto]

A mí me pareció lo mismo la crítica de Q. Pero no coincidí con Noriega en el hecho de que la ficción sea "lo más flojo" de *WRZ*. Más bien me parece que la ficción, esa cosa del nene y del adulto y del amor romántico, está colocada justamente para mostrar que, ante lo imprevisto de lo real, las trampas de la ficción se vuelven imposibles. Creo también que Piñeyro se dio cuenta y que, digan lo que fuere, está justificado en *WRZ* e implica que Piñeyro tenía que hacer lo que hizo con *FASA*.

Eso, por un lado. Por el otro, tengo ganas de escribir desde hace mucho contra la teoría de autor como dogma indeclinable. Y también respecto del asunto "Es o no es cine", pregunta que le hicieron hacer a Bazin post mórtem. Pero adelanto algo: si hay algo con lo que estoy de acuerdo como mínimo "dogma portátil" (recorro a Daney), es en que lo propio del cine, esa "esencia" (disculpen si tengo que usar un concepto no materialista) es la puesta en escena. Para mí, la puesta en escena no es un estilo, no es una visión del mundo: es una función que encierra todos los elementos y capas con las que se construye un film y las justifica, la explicación de la teoría baziniana de la mayonesa, la albúmina que recubre las gotitas de aceite para que emulsionen con el agua del huevo (perdón, leí *El cocinero científico*) y que puede determinar un estilo y estar dictada por una visión del mundo (esa es otra discusión interesante, pero *otra* discusión). Por eso es que en *Trainspotting* cierto montaje de videoclip se justifica. Por eso es que *El viaje de Chihiro* sólo puede ser un film de dibujos animados así como *Shrek* no justifica desde su trama que sea en animación digital (debería, dada su oposición al clásico cuento animado, usar el dibujo tradicional en 2D). Pongo casos que uso en clase, aclaro. Y resulta que ese uso de la puesta en escena no tiene nada que ver con el autorismo, que surge cuando tales elecciones de puesta se hacen constantes de film en film y empiezan a conformar un universo que incluye cada película. No es que el autorismo no sea válido, sino que, como dije antes, no es válido siempre ni como dogma ni como criterio de "calidad".

Y es cierto que lo mejor es disfrutar las películas, y entender o aventurar un sentido para cada una y de cada uno de sus elementos dentro de ellas. Aunque cuando hacemos eso también, de alguna manera, estamos siendo restrictivos. La cuestión es que lo somos desde un punto de vista más amplio y más generoso. Y eso es lo que permite incluso contagiar el interés por un film, que debería de ser el objetivo de un crítico: fomentar el deporte de la discusión. Aunque para discutir hay que sentar reales, y tampoco es cuestión de que todo se justifique porque está en la pantalla grande. Por lo demás, sigo pensando que justificar cualquier cosa de un autor es un error grande como una casa y algo tirando a ceguera fundamentalista. No sea cosa de que Carnevale tenga razón y seamos talibanes.

---

FECHA 14/9/06 4:40 PM  
DE **Federico Karstulovich**  
ASUNTO [Sin Asunto]

Acuerdo con Leo respecto de *WRZ*. Ahora, respecto de estas cuestiones autorales, hay algo que me está llamando la atención.

En todo este debate todavía no ingresa ese grueso de directores "no-autores" que esporádicamente son defendidos en la revista. Es decir: si esto se vuelve un pequeño dossier sobre notas contra la teoría de autor, paradójicamente estamos pensando en "autores eclécticos" (ya mencionaron muchos) pero siempre "autores". De ahí que me parece interesante cuando Leo pone el ejemplo de *El fugitivo* y el tarado de Andrew Davis.

Y me viene a la memoria la nota de Silvia Schwarzböck para el dossier McTiernan llamada "El genio del sistema", en donde, nuevamente, pensamos al genio ecléctico y no la genialidad de eclecticismo (aplicado con inteligencia, claro está). Cuando Noriega hace la nota sobre *Una historia violenta*, sigue estando ese marco de referencia.

Incluso cuando se los pone en tapa (¡oh, osados!) o se definen a los Farrelly, ya se determinan marcas de autor aun en sus diferentes películas. O que fue lo que hicimos con la NCA al hacer el dossier: ¡hemos creado un monstruo!

No me parece casual que unos pocos números después (más allá de la calidad de las películas) comenzáramos a pegarles a aquellos que tanto habíamos defendido. No tiene que ver con indulgencia, sino que en esta demanda de libertad e imaginación, proveemos un doble discurso al que deberíamos detener. Y creo que la manera de hacerlo no es sólo reivindicando "la obra", "las marcas de autor" y todo ese universo cerrado, pero tampoco al "autor" que se arriesga y escapa a sus marcas.

Creo que, como es tradición en la revista, debemos empezar a buscar, hacer un rastreo que impida la clasificación: de ahí que la categoría "dossier director" empieza a fisurarse, por tanto, empieza a aparecer la lógica de los dossiers que mencionaba Ezequiel.

De la misma manera que hicimos el dossier DVD con una lista heterogénea y original de películas, creo que acompañando la discusión deberíamos considerar hacer un rastreo de películas y directores a partir de temas que permitan una mayor conectividad (?). Una lista de películas contemporáneas o no. Alguna vez sugerí pensar en esas películas industriales que uno encuentra como hallazgo y que luego ese director jamás volvería a repetir. Creo, repitiendo, que también tenemos que rescatar esa heterogeneidad cuando hablamos de disfrutar todos los materiales.

Y creo que lo que pasa con el eclecticismo de Winterbottom es que el tipo no tiene un estilo, sino películas buenas, mediocres o malas (además de ser un adicto al trabajo). Eso no lo hace más interesante o rescatable, pero hace que, todavía, nos gusten mucho algunas de sus películas y otras sean una condenada mierda. Darle una entidad a este sujeto como autor o como "autor ecléctico" sería limitarse a lo menos interesante del asunto: los directores en vez de las películas.

Sabrán perdonar el largo. Saludos,

Fede

FECHA 15/9/06 16:17 PM  
DE **Juan M. Domínguez**  
ASUNTO Las torres gemelas

Mega cero. Stone es un cineasta cretino.

FECHA 15/9/06 4:34 PM  
DE **Leonardo M. D'Espósito**  
ASUNTO [Sin Asunto]

Si no fuera tan demagógica, hasta cabría en la falsa categoría de "bizarra". Y sí, Stone es un cineasta cretino. ¡Y dale con la teoría de autor! Stone hizo cuatro películas que me gustan mucho: *JFK*, *U-Turn*, *Nixon* y *Un domingo cualquiera*. Las cuatro se parecen, tienen temas similares, similar visión del mundo y claro que el mismo estilo. Podría incluir *Asesinos por naturaleza*, que también me gusta, pero menos. O sea: Stone es un autor. Pero este cineasta cretino tiene *The Doors*, *Entre el cielo y la tierra* y esta mierda hija de puta de *Torres Guachelas*.

Claro, seguro que los fundamentalistas dirán: "Stone no es

un autor" porque de entrada no les gusta. Corolario: si el autorismo es marca de calidad, una mala película invalida a un autor potencial. Cosa rara: *Piranha 2*, divertida y todo, no es muy buena que digamos. Y todo James Cameron –temas, estilos, etcétera– está ahí. Evidentemente, nadie esperaba *Terminator*. Algo parecido decía Hugo Salas en el dossier sobre David Lynch cuando escribió sobre *Eraserhead*, aunque de todas maneras estaba equivocado en ese caso puntual (*Eraserhead*, revista hace tres días, 8,40). Sigamos.

FECHA A alguna hora, AM y/o PM:  
DE **Hernán Schell**  
ASUNTO [Sin Asunto]

(Este texto fue enviado en varias versiones a lo largo de lo que duró la discusión, desde cuando recién empezaba hasta cuando ya había terminado, y fue ahí que Schell se lo mandó a toda la redacción; así es alguna gente con los mails.)

Creo que el eclecticismo en un director no sólo es permisible sino además deseable. Si hay algo en lo que ha errado la teoría de autor, es en ver el universo autoral como una virtud, cuando en verdad es una limitación. Es decir, el hecho de que un director tenga la necesidad, consciente o inconsciente, de repetir ciertos rasgos temáticos o formales, es en verdad un impedimento para experimentar total y plenamente. Hitchcock, por ejemplo, como Hawks, McCarey, Renoir y tantos otros gigantes, abordó temas diferentes en tonos totalmente opuestos; del humor negro de *¿Quién mató a Harry?* pasó a hacer una película totalmente solemne como *El hombre equivocado*, luego se volvió pesimista en un melodrama como *Vértigo*, para un año después hacer una comedia romántica de aventuras como *Intriga internacional*. Las conexiones que puede haber entre estas cuatro obras maestras (conexiones a veces bien señaladas y otras veces forzadísimas, producto de un autorismo tan empecinado en decir que todas estas películas son en verdad un mismo discurso que empieza a buscar relaciones donde no las hay) son en verdad una serie de recursos que Hitchcock necesitó para narrar porque se había acostumbrado a ellos, o sea, hablan en verdad de una incapacidad del realizador para poder abordar el tema que trata de otra manera. Con esta misma lógica, directores como Bresson, Ozu o Rohmer, cuyas películas son en general muy parecidas, son directores brillantes pero muy limitados, artistas que tuvieron muy pocas ideas nuevas a lo largo de su carrera y que si lograron construir una filmografía sumamente interesante, fue no por sino a pesar de sólo haberse asentado en esas pocas ideas. Barthes decía, en un ensayo brillante en el que criticaba a la crítica complaciente que buscaba para cada libro su tipo de lector (trasladado a estas tierras, serían esa clase de críticos de cine que antes de empezar dicen: "Esta es una película para esos a los que les gusta el..." –agréguese, terror, cine romántico, films de suspense etc.–), que el arte vive de su capacidad de asombro, y que acostumbrar al lector a un tipo de lectura era invitarlo a que no explore diferentes cosas, era invitarlo a la monotonía y, por ende, a que tarde o temprano abandone la lectura. Del mismo modo el autorismo, en su obsesiva búsqueda por los universos, incentiva al director a que se repita, y un director que se repite, que ya se sabe qué va a contar y cómo va a hacerlo, es un director que corre serios riesgos de dejar de asombrar, ergo, de aburrir, ergo, de morir. Es lo que puede pasar con Shyamalan, con Wes Anderson, con los Dardenne. Se pone muchas veces en tela de juicio que determinado director traicione su universo. Yo creo que traicionar un universo es sano, a veces incluso una necesidad para mantenerse vivo. [A]

# Vientos del sur

por Jorge García

**N**o es fácil sostener –y consolidar– un festival de cine a lo largo de trece años, tal como lo viene haciendo el Festival Internacional de Cine de Valdivia, que –bajo la dirección de Lucy Berkhoff– se realiza de manera ininterrumpida en esa bonita ciudad del sur chileno desde 1994. Lo primero que hay que decir –aparte de señalar la ilimitada amabilidad de los anfitriones– es que, a pesar de las amenazas previas acerca del clima frío y lluvioso que caracteriza a la región, el buen tiempo –sol radiante incluido– acompañó varios días de la muestra, lo que facilitó la posibilidad de pasear en los ratos libres por la ciudad y sus alrededores. Con una proyección a estas alturas decididamente internacional, la muestra cuenta con varias secciones competitivas: la tradicional de largometrajes, otra de cortos, una muestra de cine documental, otra dedicada al de animación, y también un par centradas en los trabajos de las escuelas de cine y audiovisual y los videos regionales. Hubo además un homenaje al cine argentino con la exhibición de películas de diversas épocas, que incluyó, tal como había ocurrido recientemente en Piriápolis, una retrospectiva dedicada a Fernando Solanas que contó con la presencia del realizador; una muestra de cine belga acompañada con cortos de animación de ese origen; cortometrajes alemanes; y, en lo atinente al cine chileno, una muestra de films más o menos recientes; un *work in progress* de guiones y un homenaje al veterano realizador Naum Kramarenko. A ello debe agregarse algunas actividades paralelas, como el *workshop* internacional de guiones, una mesa de negocios cinematográficos y audiovisuales, conferencias de prensa y charlas con diversos realizadores. Como se ve, un panorama lo suficientemente variado y ecléctico como para satisfacer a la crítica presente y al público, que en buen número asistió a las distintas salas donde se efectuaban las proyecciones.

Pero el auténtico plato fuerte de la muestra fue la retrospectiva dedicada al realizador



iraní Jafar Panahi, quien estuvo presente durante todo el festival, con una sorprendente respuesta del público, que colmó cada una de las funciones en las que se exhibían sus películas, y no sólo las aplaudió sino que también acosó al realizador con todo tipo de preguntas sobre su cine y la vida cotidiana en su país en los foros luego de cada proyección (aquí quiero hacer una pequeña digresión respecto del insólito personaje que oficiaba de traductor del realizador, Abdullah Odnivar, una suerte de espíritu aventurero ambulante del que me contaron anécdotas tan insólitas como que en su juventud se perdió junto con su hermano en el desierto del Sahara, donde fue rescatado por un grupo de beduinos, para luego ser recibido en su país como un héroe nacional bajo una lluvia de pétalos de rosas. En fin, un personaje digno de Raoul Walsh, que daría como para hacer un biopic muy entretenido). Pero también hay que decir que *Offside* (la cuarta película de Panahi luego de las muy interesantes *El espejo*, *El círculo* y *Crimson Gold*) resultó en buena medida decepcionante, ya que la historia de un grupo de mujeres a las que se les impide ver el partido definitorio entre Irán y Bahreim, disputado con el fin de clasificar para el Mundial de fútbol, resulta algo obvia y carece de la sutileza y ambigüedad que caracterizan los trabajos anteriores del realizador. Aquí los personajes (soldados más tontos que malos, chicas rebeldes) resultan maniqueos y estereotipados, y el film transita por

caminos bastante banales y previsibles, para derivar en un final de tono triunfalista poco acorde con la realidad social que se pretende mostrar. Un paso atrás, esperemos que pasajero, del director iraní, en un film que –no obstante– está prohibido exhibir en su país.

Y quiero referirme también en particular a la sección oficial, de la que fui jurado, y que terminó con el previsible triunfo de *El niño*, de los hermanos Dardenne, una película claramente por encima de los restantes títulos en competencia, en la que también participaban films ya vistos en estas pampas como *Volver*, *La vida secreta de las palabras*, *Crónica de una fuga* y *El método*. Acerca de la selección de los títulos de esta sección, sería bueno revisar el criterio con que se realiza, ya que no parece equivalente presentar una obra como *El niño* junto con películas chilenas de muy bajo nivel o el film boliviano exhibido que, insólitamente, ganó el premio otorgado por los críticos trasandinos. Tal vez una buena opción sería, como se hace en otros festivales, presentar sólo primeras y segundas películas. Pero hubo en la competencia, aun a buena distancia del film ganador, algunos títulos dignos de ser reseñados brevemente. En primer lugar cabe mencionar *Tierra helada*, tercera película del director finlandés Aku Louhimies. El cine finés que conozco se caracteriza por una visión casi nihilista sobre la sociedad de su país, en relatos que frecuentan un registro de tono sórdido y desencantado (en el caso de Aki Kaurismäki, el realizador más importante de ese origen, atenuado por un humor chirriante y sardónico) y en el que no aparecen salidas a la vista. Este film –un relato de tono coral que entrecruza varias historias– no es la excepción; su tono es marcadamente oscuro y pesimista, y muestra a un director con dominio sobre su material, más allá de cierta dispersión narrativa y alguna escena gratuita.

*Prohibido prohibir* es el segundo largometraje del realizador y guionista chileno, radicado en Brasil, Jorge Durán, y es un relato con una buena estructura narrativa, por momentos algo enfático y con tendencia al subrayado, pero de innegable intensidad y convincentes interpretaciones de sus jóvenes protagonistas, en su mirada sobre la vida cotidiana en Río de Janeiro. *Molly's Way*, de la directora alemana Emily Atef, está centrado en una muchacha irlandesa que llega a un pequeño pueblo polaco en la búsqueda del hombre que la embarazó. Film sostenido por la envidia interpretativa de Mairead McKinley y un excelente trabajo de iluminación, por momentos cae en el alegato "feminista" y los personajes son algo estereotipados. Finalmente, *Días de campo*, de Raúl Ruiz significa el regreso del realizador a rodar en su patria luego de más de 30 años de ausencia, en un film bastante solemne, pero que, a partir de su oficio, le alcanzó para estar a considerable distancia del resto de la representación chilena. [A]

DVD

# Cuatro grande(s) corto(s)

Una nueva forma de acercarse a JLG.

## Godard- Miéville: Four Short Films

Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville

### Four Short Films

De l'origine du XXI<sup>e</sup> Siècle (2000, 16'), The Old Place (1998, 46'), Liberté et Patrie (2002, 21'), Je vous salue, Sarajevo (1993, 2'). (ECM Cinema)

Existe un DVD disponible en Argentina con tres cortos y un medimetro de Godard. La afirmación exige algunas aclaraciones. *The Old Place* y *Liberté et Patrie* están codirigidos con Anne-Marie Miéville. Y el DVD está disponible pero no editado aquí. Se trata del debut en la venta de películas del sello musical ECM, y sale con subtítulos en alemán e inglés. Y no tiene "cajita". Es decir, la "cajita" es un libro de más de cien páginas con tapa dura, que incluye imágenes de las películas, todos los textos hablados presentes en ellas (en francés y en inglés) y un ensayo del crítico alemán Michael Althen (en francés, inglés y alemán). Para que se entienda: un objeto de lujo. De esos que si uno los compra afuera (ver página de ECM), valen 40 euros, y si uno los compra acá, son aun más salados. Bueno, no en este el caso: en Zivals (en donde el catálogo de ECM ocupa un lugar privilegiado) lo tienen a 135 pesos (unos 34 euros).

Dice Althen: "Las citas pueden ser de Bergson o Blanchot, Borges o Thomas Mann; las imágenes, de Monet o de Staël, Malevich o Rothko; la música, de Beethoven o Ravel, Keith Jarrett o Hans Otte. Lo que cuenta es la manera en la cual Godard se apropia de ellas y así vuelve sobre una experiencia

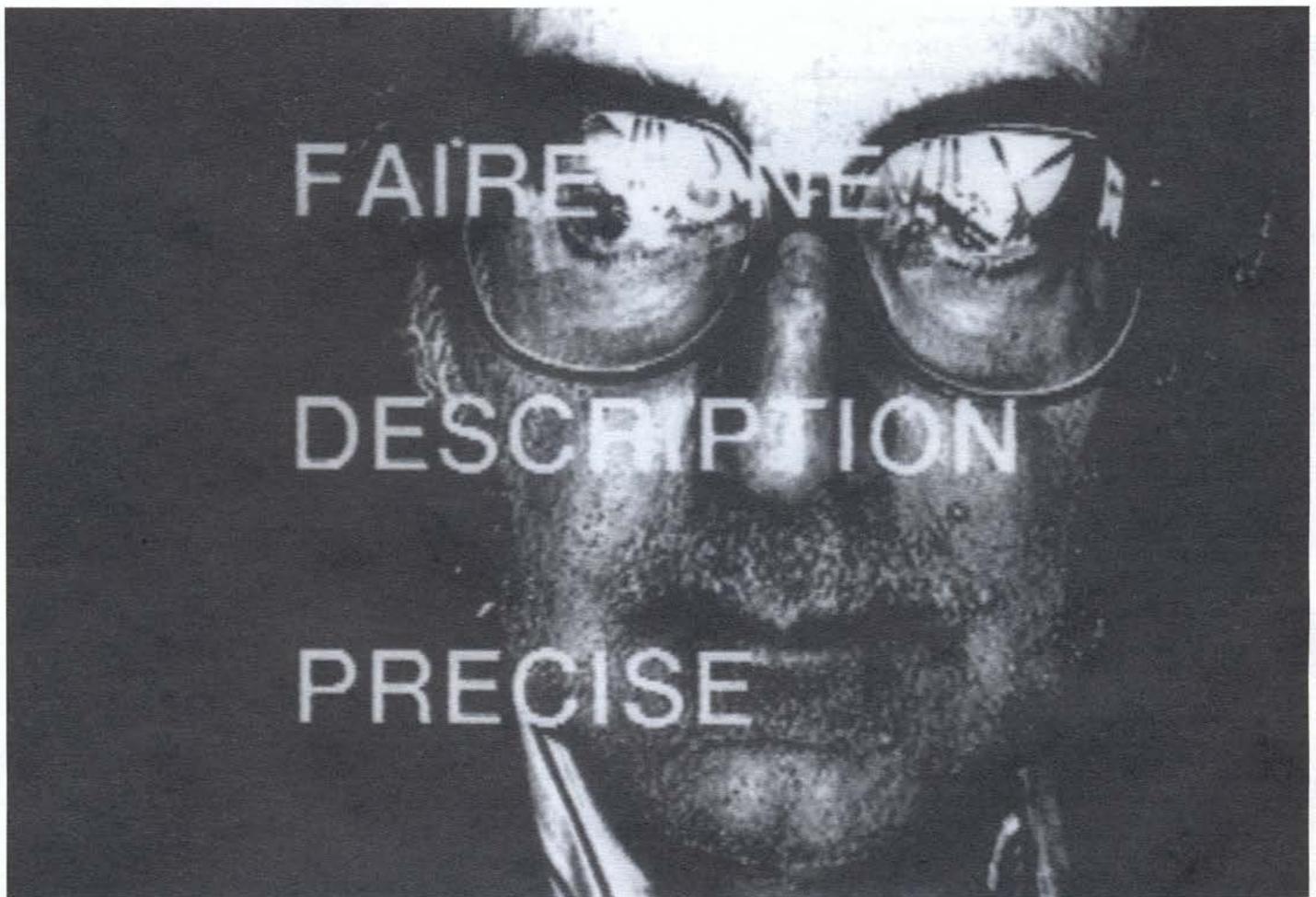
conocida por todo aquel que –por voluntad o interés– hace malabares con imágenes, textos o sonidos. Es decir, todos los que recordaron alguna música parados frente a una pintura en un museo, o recordaron una pintura leyendo un libro, o pensaron en un texto al escuchar música. La pregunta es por qué entre los muchos que han tenido esas experiencias tan pocos están preparados para concederle al cine el mismo alcance, las mismas oportunidades, la capacidad de abstracción que es considerada como obvia en las bellas artes por muchos cuando van a ver una muestra".

Muchos dirán que estos trabajos caleidoscópicos, estos collages, estos discursos filmicos aparentemente caóticos de Godard no pertenecen a las salas de cine. Efectivamente, se han exhibido muy poco en ellas, pero lo mismo puede decirse de películas mucho más tradicionales. Por otro lado, *The Old Place* fue un trabajo encargado por el MoMA y *Liberté et Patrie* para la Swiss Expo 2002. Así que... ¡Godard, al museo! Y este mandato se aplica cada vez con mayor frecuencia con otros cineastas como Kiarostami y Erice (su último trabajo –en conjunto– puede verse... en museos), y unos cuantos más. Hay un cine que ya no se verá en las salas que frecuentábamos en otras décadas, salvo excepciones festivaleras. Justamente, *De l'origine du XXI<sup>e</sup> Siècle* fue un encargo del Festival de Cannes.

El tipo de atención que demandan estos objetos audiovisuales (estas películas, qué tanto) no se condice con una sola visión en una sala. Son películas para ser vistas a repetición, ya que no dan todo de sí en primera instancia, y quien intente un acercamiento demasiado tradicional, no podrá hacer otra cosa que quedar pasmado-abrumado. Son

películas para ver a veces con dedicación exclusiva y otras como fondo, como si fueran música o videoclips, videoclips políticos, videoclips filosóficos, cine mutante. Y la presentación en DVD es ideal para eso: para, finalmente, traer no sólo el cine sino también el museo a casa. Y un DVD en un museo es tan original o tan copia como en nuestra casa. Estos cortos nos permiten una instalación a nuestro gusto. Las imágenes y los sonidos son de Godard (o de Godard-Miéville), y la ambientación, las decisiones sobre el espacio y el sonido son nuestras. ¿Y el cine? El cine está mutando, y quizá no sea más cine el que sólo puede verse en una sala, ni menos cine aquel que se vea en la pantalla del iPod.

Este Godard del fragmento, del choque de imágenes y textos y músicas, del palimpsesto, ya nos fue presentado varias veces en los 90 y en esta década también. Y a mí, que me gustan las *Histoire(s) du cinéma* y estos cortos pero tengo mis reservas frente a *Notre musique*, se me ocurre pensar que este Godard se nos presenta mejor en cortos y proyectos de largo alcance como las *Histoire(s)* que en formatos más tradicionales. *Notre musique*, con su credencial de largometraje, tal vez invite a una visión que no le hace del todo bien (y quizá sea por eso que tantos comentan el fragmento "Infierno" como lo mejor –adhiero–, y que sería un corto magistral). Pero la presentación de *Notre musique* como "largo" y su intención de estar en los cines, si bien ha conformado a muchos, no creo que sea lo mejor de este Godard aluvional. Cuando me enfrente a un Godard-ensayo fragmentario en el cine y con la ceremonia de la sala, siempre añoro al Godard de los 60. Será conservadora mi postura, pero es que creo que parte de la buena recepción que ha teni-



do *Notre musique*, también lo es porque la película retrotrae a un nuevo Godard a un formato menos nuevo. En cambio, si el Godard actual se me aparece en la televisión y con posibilidad de repetición y segmentación, se me hace más fuerte, y ya no pienso todo el tiempo en *El desprecio* o en *Una mujer es una mujer*. Estoy convencido de que para seguir con Godard es necesario abandonar a Godard: para estar hoy con Godard, hay que situar de otra manera al de los 60. Es el propio Godard quien nos lo indica, y en *Liberté et Patrie* –el corto menos sombrío del paquete– vemos a Jean-Pierre Léaud en *Week End*, y lo vemos entre nubes de otras imágenes, de pinturas, de otras cosas. El propio cine de Godard de los 60 es para el Godard actual parte de un pasado que ya no se puede recuperar, excepto como fantasma. Y de fantasmas se habla en *The Old Place*, y de la propia realización de la película, del encargo del MoMA, de si el mundo

al que Godard y Miéville pertenecen, un mundo arraigado en otras décadas, sigue ahí.

“Nuestro mundo ha colapsado”, dice Godard. Y luego se pregunta si tal vez eso no signifique la posibilidad de un nuevo comienzo. Y Miéville: “Teatro, novelas, pintura, films... la pregunta no parece ser sobre si el hombre va a continuar, sino si tiene derecho a hacerlo”. Y más adelante: “Es el futuro quien decide si el pasado está vivo o no”, y después, ya sobre el final, afirma que siempre hay algo, algo original, que resiste y que siempre resistirá. Y hay que decir que estos fantasmas del arte que se ven en *The Old Place* parecen resistir, tal es el poder de evocación de las imágenes del mediometraje. Y como decía César Bruto: “¡Viban los fantasmas cuando yo peresca!”.

Y volviendo a la peregrina idea de dudar sobre *Notre musique* (quienes consideran a Godard un oráculo, ahuyentan y defenestran la duda), agregó

que el desencanto, la furia, el infierno, la mirada terrible están con más fuerza y concentración en *De l'origine du XXIe Siècle*, un viaje al siglo XX marcado por el horror, la comparación fugaz con la belleza que a veces emerge y pinceladas de humor negro. Es en este corto, durísimo, en donde puede intuirse qué ha pasado con Godard: “Godard fue el único tipo que metió todo el mundo adentro del cine y todo el cine adentro del mundo”, decía con lucidez Quintín cuando dialogaba con Castagna presentando *El desprecio* en el programa que *El Amante* tenía en canal A hace unos cuantos años. Y agregaba: “Nada de lo que ocurre en el mundo le es ajeno”, y que Godard había entendido “el cine como algo que está presente en la vida de todos los días”. Esa voracidad godardiana a dos bandas, que en los 60 producía un modelo de cine que todavía era sostenido por un andamiaje narrativo (aun-

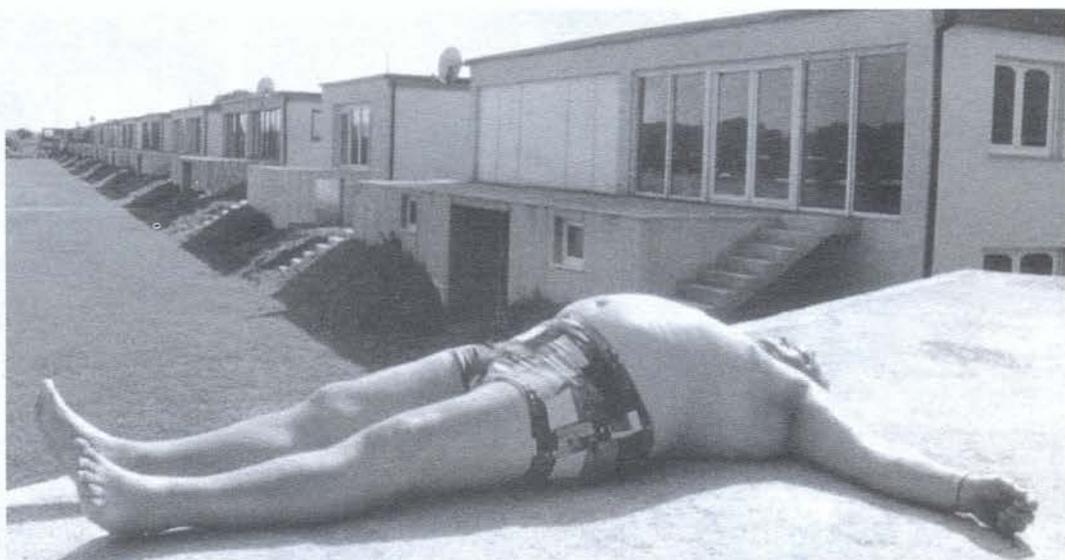
que a veces mínimo), ahora provoca un desborde incontenible. El cine es hoy más débil que en los 60, o por lo menos sus mutaciones no están del todo claras. Y el mundo ahora abruma, desborda a Godard. Así, quedan estas aproximaciones, esos proyectos elefantiásicos como *Historie(s) du cinéma*, o estos cortos, estos fragmentos de una obra que hoy podemos tener en nuestras casas o, para estar más a tono con los tiempos, en dispositivos portátiles que lean imágenes digitalizadas. Estos cortos son, finalmente, unos godards portátiles de belleza devastadora. Y mientras *Notre musique* –insisto– propone un consumo actual a la manera de un pasado del cine en Godard, estos *Four Short Films* son unas películas que dialogan con el presente del cine y del propio cineasta. A fin de cuentas, el mejor Godard es aquel contemporáneo de sí mismo. **Javier Porta Fouz**

## Días de perro

Hundstage

Austria, 2001, 121', DIRIGIDA POR Ulrich Seidl, CON Maria Hofstätter, Alfred Mrva, Eric Finsches. (791Cine-Gatvideo)

Ulrich Seidl es uno de los documentalistas austríacos más reputados y respetados de la actualidad, el fotógrafo de los márgenes de una sociedad económicamente saludable y culturalmente rica y diversa, un entomólogo cinematográfico obsesionado con las excrecias y taras constitutivas de sus coterráneos. El tema de la soledad del individuo en las grandes ciudades, por ejemplo, reaparece en varias oportunidades en algunos de sus films: en *Animal Love* (1995) la cámara se detenía en el particular vínculo que algunos dueños mantienen con sus mascotas, verdadero sucedáneo de las relaciones entre seres humanos, y en la más reciente *Jesus, You Know* (2003) el foco se desplazaba hacia la profunda religiosidad de un puñado de personajes capaces de abandonar todo tipo de comunicación, excepto aquella entablada con Dios. En ambos films la mirada objetiva del realizador entablaba una fría pero verdadera empatía con los sujetos, una mirada que, lejos de cualquier intencionalidad sardónica, valorativa o moralista, terminaba construyendo un mundo del cual el espectador era siempre partícipe, nunca árbitro. Pero en algún momento Seidl decidió cruzar el charco y experimentar con la ficción pura y dura. El



resultado es *Días de perro*, film de una arquitectura narrativa sin fisuras utilizada como vehículo de una revulsiva –aunque en última instancia, inútil e infantil– representación de lo peor del ser nacional de la Austria contemporánea.

Tres momentos selectos de *Días de perro*:

–Una mujer de mediana edad en pleno proceso de separación matrimonial se da una vuelta por el club swinger más cercano, y participa de una multitudinaria orgía. Más tarde, tiene sexo con su masajista delante de las narices de su marido.

–Una joven con problemas mentales que suele hacer dedo y ensordecen a los automovilistas con enumeraciones de todo tipo (los mejores diez supermercados, los diez automóviles más populares) es tomada como chivo expiatorio de una serie de pequeños crímenes comunales y castigada físicamente por los vecinos.

–Un señor con hábitos sádicos es sometido a una serie de vejaciones –que incluyen la clásica vela encendida en el ano– delante de su esclavo mientras entona

las primeras estrofas del himno nacional.

Film coral en el que múltiples personajes se entrecruzan y chocan a lo largo de una serie de jornadas (ya viene siendo hora de encontrarle un buen nombre a este nuevo género cinematográfico), el trasfondo no es esa Austria imperial de bellos palacios y cómoda circulación urbana sino las áridas y groseras construcciones prefabricadas de algún suburbio, durante un verano particularmente sofocante. Seidl quiere provocar y lo logra, pero esa provocación destila una inconfundible sensación de berrinche autoprovocado. *Días de perro* es un manifiesto del feísmo edilicio, cultural y anatómico. Detrás de una falsamente democrática elección de rasgos físicos y estructuras corporales, que podría tener su justificación en la práctica documentalista o tener su origen en cierta oposición al glamour y la estilización, descansa el germen de la complacencia. La escena del striptease resulta particularmente ilustrativa. No hay nada de malo en que un realizador decida filmar

una escena en la cual una señora entrada en años, cuyo cuerpo dista mucho de resultar atractivo, se desnude delante de un hombre; el problema surge cuando esa escena es encuadrada, como el resto de la película, de una manera tan clínica que deviene en impúdica, un plano que niega drásticamente la posibilidad de que los personajes estén disfrutando del momento, estimulándose sexualmente, y que impone como único recuerdo la superficie, la cáscara, la imagen de una mujer vieja y fea descubriendo sus colgajos. El film de Seidl nos dice que su sociedad, lejos de la postal turística y el orgullo cultural, está integrada por habitantes feos, sucios y malos, seres incapaces de amar, odiosos vecinos, personajes atados a la lógica de la queja constante, practicantes de la desconfianza y adoradores del dolor ajeno. Puede que tenga algo de razón, pero su película no hace más que explotarlo dramáticamente en un ejercicio de puesta en abismo tan estéril como vacío. Un tropezón que se siente caída. **Diego Brodersen**

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



**NEW  
FILM**  
VIDEO CLUB  
CINE ARTE

**CINE  
CLASICO  
Y DE  
AUTOR**

MÁS DE 9.000 TÍTULOS  
ALQUILER / VENTA  
OPERAS  
DOCUMENTALES

SERVICIO  
DE CONSULTA  
CINEMANIA  
EN CD-ROM

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

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

## Vértigo

### Vertigo

Estados Unidos, 1958, 128'.

**DIRIGIDA POR** Alfred Hitchcock.

**CON** James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes. Incluye documental sobre la restauración del film, trailers, galería de fotos. (AVH)

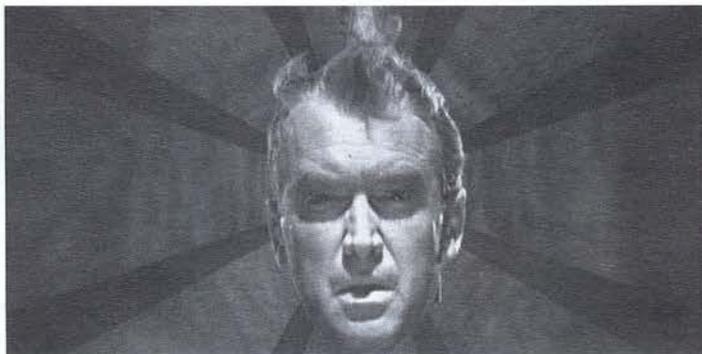
## Los pájaros

### The Birds

Estados Unidos, 1963, 120', **DIRIGIDA**

**POR** Alfred Hitchcock. **CON** Tippi Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy, Verónica Cartwright, Suzanne Pleshette. Incluye documental sobre el rodaje, final alternativo, escenas eliminadas, trailer original y galerías de fotos. (AVH)

No vamos a explicar nuevamente por qué *Los pájaros* y *Vértigo* son dos obras maestras totales del cine: sería perder tiempo y ustedes, dinero. Valga solamente decir que, si las ven en copias como la gente –como la buena gente–, van a tener sobrados motivos para adherir a la declaración ut supra. Albricias, albricias: tales ediciones existen y la acaba de editar AVH. La primera de la serie había sido *Psicosis* y es de esperar que se puedan conseguir las 18 de la colección (la publicidad de la serie, dicho sea de paso, es uno de los extras de *Vértigo*). *Vértigo*, ya que estamos, es un caso raro: la atención que le daba Hitchcock era inversamente proporcional a la importancia que le otorgaba la crítica. En la entrevista de Truffaut, por ejemplo, lo trata con bastante desdén. El documental que integra la edición sirve para entender un poco por qué. No es un “backstage” propiamente dicho, sino un film sobre el proceso de restauración de la película. Pero el solo hecho de tener que analizar la película técnicamente para poder reconstruirla lleva a una lectura crítica de cada uno de los aspectos que la conforman y, necesariamente, a una interpretación. Ejemplo: el film originalmente se realizó en un formato de pantalla llamado VistaVision, algo parecido –pero



no igual– al panorámico. Casi todas las copias que vimos son de 35mm (se comprimen las imágenes en un fotograma y se desanamorfizan al proyectar con la consiguiente pérdida de nitidez). Al restaurar el VistaVision, quienes se encargan del trabajo se preguntan por qué se utilizó tal procedimiento y eso lleva al corazón mismo del film. Bien, esta clase de preguntas, para una película tan enigmática y desaforada (Cabrera Infante la llamaba “el primer gran film surrealista”), es casi imprescindible. Por lo demás, la calidad de imagen y sonido es impecable, aunque uno teme que en realidad estemos viendo una copia, una “falsa” *Vértigo* que pretende, tecnología mediante, darnos la ilusión de ser la que se proyectó en cines en 1958, algo interesante tratándose, justamente, de esta película. Los responsables de la restauración dicen que lo que vemos es una “versión” de *Vértigo* adecuada a nuestras posibilidades técnicas, y aquí hay algo importante que decir: vi el film varias veces en cine, un par de veces en VHS (obviamente fullscreen) y una vez en láser. Esta es la primera ocasión en que las imágenes tienen algo así como un velo onírico y sospecho

**Si *Vértigo* era un film surrealista, *Los pájaros* es el primer gran film experimental por la enorme cantidad de procedimientos de vanguardia para crear imágenes y sonido.**

que, por muy bien que le quede al film, es una elección de los restauradores, llevados por el celo de ser fieles no sólo a la imagen sino al espíritu. Quizá en ese punto sean más papistas que el Papa. Ojo, que la película se disfruta perfectamente.

*Los pájaros* es –y no es– otra cosa. Si *Vértigo* era un film surrealista, *Los pájaros* es el primer gran film experimental por la enorme cantidad de procedimientos de vanguardia para crear imágenes y sonido. Nunca escuchamos pájaros, por ejemplo, sino sonido sintetizado que simula pájaros. Hay cosas que parecen estar pero no están, ilusiones de viejo mago que, aunque las conozcamos, siguen siendo efectivas. El documental (de más de una hora) que se incluye en la edición es tan entretenido como la película y tiene testimonios increíbles. Más allá de los omnipresentes Peter Bogdanovich o Robin Wood (con Scorsese –que aparece en el doc de *Vértigo*–, los Ángeles Guardianes del Cine Clásico Americano), están en pantalla Tippi Hedren (tan linda como hace cuarenta años) y Rod Taylor (cuatro veces más gordo que hace cuarenta años), Verónica Cartwright (pobre piba: acá la atacan pájaros, en *Alien* se la morfa el alien, en *Las brujas de Eastwick* la hace tortilla el diablo... triste destino), el guionista Evan Hunter y el imprescindible diseñador de producción Robert Boyle. Como en todo documental de bambalinas que se precie, la gente habla bien de la gente y se cuentan anécdotas divertidas. Pero no tanto tampoco: los trucos develados de la película son tan apasionantes que la mano del mago surge con mayor brillo. Además de este documental, hay una reconstrucción del final que no se rodó del film (mucho más explícito y pesimista, aunque menos perturbador que el que sí tiene la película), una escena eliminada en montaje y –esto sí es perfecto– el trailer, que consiste en una breve conferencia de sir Alfred sobre lo bien que tratamos a los plumíferos. Algunos de los extras vienen sin subtítulos, una pena enorme. **Leonardo M. D'Espósito**



### Botas divertidas para pies diferentes

#### Kinky Boots

Gran Bretaña, 2005, 107'.

**DIRIGIDA POR** Julian Jarrold, **CON** Joel Edgerton. (Gativideo)

No me gustaría nunca empezar una crítica diciendo "se los dije", pero ¡se los dije! Hace unos números, escribí una nota llamada "La poética del trailer" (disculpen que me cite, pero en este caso tómenlo como algo deportivo) y dije que el cine es taaaaan previsible que, con sólo ver el trailer de ciertos films, ya se puede escribir la crítica. Bien, si tienen ese número, lean lo que dije de *Kinky Boots*, una película que aún no había visto. Ahora que sale directo a video y ya la vi: ¡pienso lo mismo que escribí en esa nota! Que es amable, previsible, bien actuada e inocua. Que los ingleses, que en la antigüedad supieron buscar algo tan noble como el Santo Grial, ahora lo único que buscan es *El Nuevo Full Monty* (uséase: una comedia de costumbre que gane millones del otro lado del Atlántico y del Índico y del Pacífico). Y que todas las comedias de costumbres inglesas, últimamente (*Fears* aparte) tienden a ser exactamente así. Aquí se trata del joven heredero de una fábrica de zapatos en estado terminal que, amistad mediante con una drag queen, comienza a producir botas locas y gana un mercado, a la chica de la película, el cariño de sus empleados y la amistad de los "diferentes". Típica demagogia calculada pero bien ejecutada. Un film realizado para el aplauso global y al que la propia globalización condena a los márgenes (digamos... si no les contamos nosotros que sale, mucho no se van a dar cuenta, verdad...). Y bueno... hay globos más globales que otros. **Leonardo M. D'Espósito**



### Winchester 73

Estados Unidos, 1950, 92'. **DIRIGIDA**

**POR** Anthony Mann, **CON** James Stewart, Shelley Winters, Dan Duryea, Stephen McNally. (Época)

Si Borges hubiera visto esta película, seguramente habría afirmado que no hay nada más mortificante que saberse un cobarde ni más grato que ser reconocido como valiente. "El rifle que conquistó el Oeste" fue para Anthony Mann la perfecta excusa para iniciar un memorable período relacionado con los westerns. También fue su primer trabajo junto al gran Jimmy Stewart, y significó para este último el desarrollo de una nueva faceta en su carrera interpretativa, una ruptura respecto a los personajes de la idealización norteamericana que hasta entonces había construido. De paso, al western se le sumaban profundidad psicológica motivante, dimensión casi ajena al género, y una lógica nueva respecto a la violencia ejercida por los héroes, que iguala mediante sus procedimientos a la ejercida por los villanos. Otra gran contribución histórica fue la influencia estilística del film noir, en este caso, a partir de la composición y la cantidad de los primeros planos, y las innovaciones en los puntos de vista de la cámara. Algo notable en *Winchester 73* es la perfecta integración de los protagonistas al entorno natural. Otros directores canónicos dejaban esa integración sólo a los indios. En este caso, todos parecen pertenecer, a veces con devenires hostiles y otras veces armónicos, al campo abierto del lejano oeste. La edición del DVD es de buena calidad y sus casi nulos extras no deberían ser considerados como tales.

**Agustín Campero**



### Colección Hecho en Argentina

Directores varios. (AVH)

Desde la aparición del DVD en el mercado argentino, han sido pocas las oportunidades en las cuales el formato fue explotado en todo su potencial respecto del lanzamiento de films nacionales. Generalmente, copias no del todo cuidadas eran editadas con escaso o nulo material extra, lo que resultaba en la práctica clones de las respectivas ediciones en VHS. El estado de las cosas parece haber comenzado a cambiar, lenta pero inexorablemente. La aparición de la colección *Hecho en Argentina* en los kioscos de revistas del país es, más allá del desaparejo nivel de los títulos—se trata de reediciones de películas cuyos derechos pertenecen a una única empresa editora, y no de una selección curada con un riguroso criterio de calidad o representatividad—, un motivo de celebración, un primer paso en la legitimación del cine local en formato hogareño. Clásicos como *La tregua* o *Esperando la carroza* y films más recientes como *Derecho de familia* e *Iluminados por el fuego*, llegarán quincenalmente acompañados por un fascículo dedicado a la historia del cine argentino. Y a un costo razonable, ideal para todos aquellos tocados por la maldición del coleccionismo. La segunda buena noticia es que, en muchos casos, los discos incluirán sus buenas dosis de material adicional. *Nueve reinas* integra la primera tanda y, en un futuro, llegarán *El bonaerense*, *Whisky Romeo Zulu*, *El aura*, *Cama adentro*, *Roma* y *El abrazo partido*, films imprescindibles para comprender la evolución del cine nacional de la última década. **Diego Brodersen**



### El umbral

#### Stay

Estados Unidos, 2005, 99'.

**DIRIGIDA POR** Marc Foster, **CON** Ewan McGregor, Naomi Watts, Ryan Gosling. (Gativideo)

Algo pasa que excede por mucho la influencia del cine de terror japonés en Estados Unidos. Tengo una teoría: así como antes se podía establecer un lazo entre los vivos y los muertos en ciertas comedias y dramas, algo que volvía "heroico o estoico" el morir, ahora todo es tener miedo, mucho miedo, no sólo de la muerte sino simplemente de perder el lazo con la realidad. La tendencia empezó con *Sexto sentido*, pero su éxito sólo se puede explicar por razones sociológicas o políticas. De hecho, esta película fue un fracaso en todas partes. Dirigida por el realizador de *Descubriendo el País de Nunca Jamás*, trata de un psicólogo arrastrado al mundo de los muertos poco a poco (sí, claro, hay final sorpresa, ¡qué sorpresa!). Pero el elenco no es de post adolescentes con prótesis mamarias, sino nombres como Ewan McGregor y Naomi Watts; clase A, diríamos. La película se vuelve confusa en parte y sobreexplicada en otra, producto de la impericia del realizador. Pero no deja de ser perturbadora en cierto sentido. Sí hay golpes de efecto y sustos fáciles, como corresponde. Pero por una vez las propias taras del film generan un interés genuino. Como dijimos, algo raro pasa para que la muerte sea, cada vez más, una obsesión triste del cine americano. **LMD'E**

# QUÉMEALQUILO

por Juan P. Martínez

## Lost: la segunda temporada completa

Lost: The Complete Second Season

Estados Unidos, 2005/2006, 1056'

### CREADA POR

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

Llega al DVD la segunda temporada de esta gran serie que sigue las aventuras de los sobrevivientes del vuelo 815 en una isla en la que ocurren cosas raras. Este año se ahondó muchísimo más en las intrincadísimas conexiones entre los personajes antes del accidente. Pero los enigmas siguen estando ahí, y es por eso que varios seguidores creen que los guionistas se quedaron sin ideas y empezaron a estirar innecesariamente la trama. Otros pensamos que todo está planificado al milímetro, lo cual se evidencia en el episodio doble de final de temporada. Además, es una de las pocas series que se permite matar personajes centrales sin ningún tipo de reparo.

## The Cotton Club

Estados Unidos, 1984, 127'

### DIRIGIDA POR

Francis Ford Coppola. (Gativideo)

Siempre es bueno saber que están llegando al DVD local buenas películas que tal vez no sean muy viables comercialmente. Y en el caso de esta película que filmó Coppola en 1984, se trata de una buena oportunidad para redescubrirla, ya que es de una de sus mejores y más menospreciadas obras. La edición tiene como extra solamente un tráiler, pero aquí la verdadera estrella es la película misma, que se ve y se escucha cientos de veces mejor que aquel viejo VHS que lanzó la misma editora a mediados de los 80, aparte de respetar su formato original.

## Los ojos del gato Stephen King's Cat's Eye

Estados Unidos, 1985, 94'

### DIRIGIDA POR

Lewis Teague. (Gativideo)

Gativideo sigue sumando grandes películas de terror de tiempos pasados a su catálogo. En este caso, como ocurrió el mes pasado con *Los chacales de la luna*, tenemos otra película de 1985 con guión de Stephen King. Se trata de tres historias, dos de ellas publicadas anteriormente en su antología *Night Shift* y una original, con algunos sustos y muchísimo humor negro, en especial en el episodio *Quitters Inc.*, con un gigantesco James Woods intentando dejar de fumar. En los tres cuentos aparece la en aquel momento pequeña –aunque ya carne de tabloides– Drew Barrymore. El director es el mismo de *Cujo*.

## Grease 2

Estados Unidos, 1982, 115'

### DIRIGIDA POR

Patricia Birch. (AVH)

El mayor de todos los placeres culpables que uno puede tener es esta continuación de la película de Randal Kleiser de 1978. Dirigida por la coreógrafa de aquella película, y con Maxwell Caulfield y Michelle Pfeiffer reemplazando a John Travolta y Olivia Newton-John, *Grease 2* es completamente trash, con coreografías de acto escolar y canciones sobre cosas como “la reproducción”. A pesar de esto o, si uno lo piensa bien, gracias a esto, la película es irresistible. La edición respeta su formato original y el sonido está en 5.1, pero no hay ni un solo extra.

# QUÉMECOMPRO

por Diego Brodersen

“...Ampliamente reconocida como la mejor película española de los años 70. En un pequeño poblado de Castilla, en 1940, luego de la devastadora guerra civil que asolara al país, una niña de seis años llamada Ana es testigo de la proyección del film *Frankenstein* (...) Producido cuando el régimen franquista se acercaba a su fin, este retrato de la compleja vida interior de una niña es uno de los films visualmente más bellos y atractivos de la historia del cine.” Así reza la contraportada de la edición de dos discos de *The Spirit of the Beehive* lanzada por The Criterion Collection. Se trata de *El espíritu de la colmena*, la ópera prima de Víctor Erice, estrenada

en España allá por 1973. La calidad de la copia es inobjetable y el cuidado en la edición es exquisito. El segundo disco presenta un documental de 50 minutos especialmente realizado, *The Footprints of a Spirit*, cuyo título esconde una búsqueda desde el presente en las locaciones donde fue rodado el film, con la ayuda de la mismísima Ana Torrent. Y como si eso fuera poco, un par de entrevistas con Erice y Fernando Fernán Gómez completan los extras. No hay subtítulos en español, como es la costumbre en los lanzamientos del sello Criterion, pero en este caso poco importa: ¡todos hablan en español! El precio oscila entre los 25 y los 40 dólares, dependiendo de dónde se la adquiera. **[A]**

# QUÉMEE SCUCHO

por Martín Vittón

**T**ras haber tocado y grabado con formaciones estándares, el contrabajista Mariano Otero se arremangó y se lanzó a una maratónica tarea como líder: armar una orquesta para tocar temas propios. Para eso convocó, con enorme acierto, a muchos de los músicos que están oxigenando al jazz actual de estos pagos: Juan Cruz de Urquiza, Mariano Loiácono, Enrique Norris, Juan Canosa, Rodrigo Domínguez, Ramiro Flores, Ricardo Cavalli, Pablo Puntoriero, Mario Cerra, Miguel Tarzia, Francisco Lovuolo y Pepi Taveira. Innumerables ensayos, partituras sobrescritas, malabares con horarios, más una grabación condensada y muchísimo cora-

zón, posibilitaron el disco *Tres* (S'Music, 2006). Desde la propuesta, una novedad auténtica. Con intencionadas alusiones a los trabajos orquestales de Mingus, Ellington y Gil Evans, armando capas de sonidos de diversas combinaciones –clarinete y trompeta, o saxo soprano, flugelhorn y piano Rhodes, entre tantas otras–, haciendo y deshaciendo riffs herederos de Holland, esta orquesta juega con distintas variables en una ecuación que no involucra sumas sino más bien multiplicaciones. Además del disco, todos los lunes de octubre –en La Trastienda– también ofrecerán la posibilidad de sorprender gratamente los sentidos. **[A]**

## LIBROS

Ciudadano Kane

Laura Mulvey

Gedisa, Barcelona, 2006, 118 pp.

# El juego del acertijo

Siempre me costó ver *El ciudadano* sin pausas ni interrupciones. "La mejor película de la historia del cine", según incontables listas, me pareció la mayoría de la veces, con vergüenza aunque a riesgo de ser desacreditada fácilmente, una película más bien cansadora. La vinculación del psicoanálisis con el cine, por otra parte, ha dado resultados, para mí, irritantes, pretenciosos y disparatados, un verdadero atropello de la ciencia de la mente contra el cine, en muchos de los casos. El análisis psicoanalítico de *El ciudadano* que Laura Mulvey emprende en *Ciudadano Kane* da vida, sin embargo, a un texto inteligente, divertido y apasionante como ningún otro. Develar el inconsciente de una época, partiendo de la película como si se tratara de un sueño, es el propósito titánico de este pequeño libro. Y demostrar, de paso, porque una cosa es inseparable de la otra, el fuerte compromiso de Orson Welles con la política de su tiempo.

Imposible no verse asaltado de entrada por una serie de interrogantes: cuáles son los mensajes cifrados que la película esconde, antes que nada, pero, sobre todo, ¿qué de nuevo puede decirse sobre *El ciudadano* que no se haya dicho ya?, y más aun, ¿qué

otras interpretaciones podría aportar el feminismo? Una pregunta inevitable esta última, teniendo en cuenta que Laura Mulvey formó parte en los 70, junto a Molly Haskell (ver entrevista en el *EA* 171), Marjorie Rosen y Joan Mellon, de lo que podríamos denominar hoy un verdadero boom de la crítica de cine feminista. Es de esa época que data *Placer visual y cine narrativo*, en el que Mulvey, agitando ya la bandera del psicoanálisis, se ocupaba de denunciar el lugar de subordinación que las películas de Hollywood habían reservado para las mujeres. Un simple objeto para la mirada de un espectador exclusivamente masculino, para decirlo en pocas palabras, en un arte que, después de todo, no hacía más que reproducir a escala las relaciones de fuerza de una "sociedad patriarcal".

De ahí que *Citizen Kane* comprenda un desafío tan importante. Visto a la luz de sus trabajos anteriores, centrados siempre en la representación de lo femenino, un desafío de proporciones casi monumentales. Es que *El ciudadano* es, antes que nada y como ella misma lo define, un film anti-Hollywood, un film negado al voyeurismo y, sobre todo, un film que deja a la misma Mulvey sin las vaporosas y satinadas aguas en las que –aunque a contracorrien-

te– solía nadar hasta entonces. En este sentido, el libro aporta un dato interesante: Gregg Toland, el hombre designado por Welles para fotografiar la película, no era un "fotógrafo del glamour". Por el contrario, su principal objetivo fue homenajear el estilo fotográfico de las nuevas revistas de la época, como *Life* y *Look*. Más allá de aquel voyeurismo que propiciaba un "cine de estrellas", sólo quedaba entonces un voyeurismo de distinto signo, uno capaz de asegurar una mirada independiente para el espectador que sería, en definitiva, el único encargado de descubrir el misterio de Rosebud. "Descifrar un enigma con la colaboración de la cámara" es una invitación que la película propone y una invitación que el libro y el lector no pueden más que aceptar con espíritu lúdico.

El *New Deal* y las disputas internas –entre intervencionistas y aislacionistas– a las que dio lugar la Segunda Guerra conforman el clima de *Ciudadano Kane* y subyacen a los motivos, figuras e imágenes que Laura Mulvey desentraña minuciosamente –con rigor analítico pero también con sentido narrativo– en estas páginas cargadas de suspenso. Es que del psicoanálisis la autora toma su costado detectivesco. Por eso el libro se lee sin prisa pero sin pausa, casi

con la misma impaciencia de quien espera que le digan los secretos que entrañan las líneas de una mano.

Con un sonido sin precedentes, que tiene sus raíces en la naciente radiofonía, sumado a un estilo fotográfico nunca visto, Orson Welles libra a través de *El ciudadano* una batalla estética y política contra William Randolph Hearst. Lejos del estilo de la nueva prensa gráfica y de la radio como medio proselitista (allí estaban Roosevelt y sus charlas y sus *Charlas junto al fuego*), y frente a un cine que se hacía eco de estos adelantos, Hearst quedaba, irremediadamente, del lado de los viejos diarios y de un populismo y un aislacionismo anacrónicos. Trauma edípico (la separación de su madre en medio de la nieve) y fetichismo mediante (su acumulación de objetos en Xanadú), la película dota a Hearst, gracias al personaje de Kane, de un inconsciente de ficción. Imposible dar cuenta de ello en este espacio breve; la explicación habrá que buscarla en el libro y, de paso, como propone la autora, volver a ver la película una vez más. Pero ahora como un film de propaganda, como un atrapante juego de acertijos y, gracias a la lectura de Laura Mulvey, como una de las ficciones políticas más sofisticadas de la historia del cine. **Marcela Ojea**



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

Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino

Gonzalo Aguilar

Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2006. 249 pp.

# El fin del mundo

El ensayo siempre es un camino exploratorio, pero no se mueve por cualquier zona, sino sobre un límite: es entonces la exploración del límite. Por eso, como género, se caracteriza al ensayo en la encrucijada entre el arte y la ciencia, entre la filosofía y la literatura, en ese lugar limítrofe entre disciplinas con objetivos divergentes. Es un género de maniobras bruscas que, de un volantazo, nos llevan de lo general a lo particular, sin exigir un pensamiento sistemático, pero sin renunciar nunca a la coherencia. Como un zoom violento, como un *jump cut*, la unión de las partes del trayecto de la escritura está dada por la persistencia (o por el estilo) de una mirada, pero nunca por un mero marco teórico que con pretensiones científicas engloba caprichosamente un todo. El ensayo, por lo tanto, sirve principalmente para dar cuenta de algo en movimiento, tan vivo que es imposible captarlo con las categorías y esquemas apriorísticos. A ese fenómeno monstruoso y llano, tenue y elocuente,

polémico y celebrado, pero sobre todo vivo, que es el Nuevo Cine Argentino (NCA), no puede acercarse más que la mirada de un ensayista que se instale verdaderamente en el límite: el libro de Gonzalo Aguilar es el caso de alguien que se arriesga a ese territorio de los otros.

De ahí su título, *Otros mundos*, ese plural que es asumido como tal y sin un orden prefijado: no es un mundo dividido en documentales y ficciones, o cualquier otra categoría convencional. Al acercarse a esos mundos, este ensayo hace lo que es necesario hacer: restituir la pluralidad de ese otro mundo, pero no solamente duplicarlo o exhibirlo. Porque Gonzalo Aguilar encuentra una coherencia a través de una forma de pensar el cine reciente. Y lo hace a partir de plantear la lógica del *fin* (en la doble acepción de la palabra *fin*, como propósito y como final). Por un lado, el libro se propone contar un final, es decir, relatar un momento en que jóvenes cineastas aniquilaron la antigua concepción del cine que varios carcamanes defendí-

an (y siguen defendiendo) en el campo cinematográfico local. Así, se exponen las elecciones comunes que comenzaron a surgir a principio de los 90: desde la producción hasta la distribución se dibuja una serie de decisiones que hizo posible y soporta hasta hoy la base de una intensa libertad creativa. Por otro lado, pero acaso al mismo tiempo, el fin se transforma en propósito, en la finalidad del cine: Aguilar analiza las formas del fin de la mercancía, de la producción, de la actuación, de la política, en definitiva, los fines creativos de los mundos del NCA. Porque, para decirlo de una forma más llana, el fin siempre es un nuevo comienzo. Y ese reinicio tiene, paradójicamente, otro fin, otro objetivo: el NCA propone, sostiene Aguilar, un nuevo estatuto de la imagen y el sonido en la sociedad actual. Esa idea, que el prólogo aclara que puede caer en la mera sociología, es desarrollada con una sabiduría garantizada: antes de encontrar las marcas del lugar de origen, del Ser Argentino, de la tradición como herencia y única huella,

Aguilar va encontrando en las películas otros lugares, que no son un mero testimonio del hoy, sino una utopía de nuestro tiempo. Por eso, otro orden rige este nuevo mundo de películas del NCA, donde, por ejemplo, se explica con mucha nitidez que un objeto puede dejar de ser mera mercancía o que las canciones de Virus son más políticas que las de León Gieco. Así se produce una sincronía notable entre la escritura de Gonzalo Aguilar y la del Nuevo Cine Argentino, ambos llevan a los límites la práctica de sus propias actividades, ambos acaban con un cine anterior, ambos proclaman utopías nuevas. En este sentido, el libro de Aguilar tiene un efecto mimético, leerlo es algo bastante parecido a ver una de las valiosas películas del NCA, una experiencia que no se parece casi nada a otras anteriores, que crea nuevas reglas de juego, que nos ubica en un territorio más bien heterogéneo, ese lugar del ensayo que está entre la vida y el arte, el mismo lugar justo en el que Godard ubica al cine.

**Diego Trerotola**

Videoteca  
**El Gatopardo**

ALQUILER

Todas  
las películas que está  
buscando  
las encontrará en  
Videoteca Gatopardo

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



# Stanley Kubrick: perfeccionismo y megalomanía

Hace ya algunos años (en el N° 85 de *EA*), en ocasión de la muerte de Stanley Kubrick, y sin haberse estrenado aún su último film, *Ojos bien cerrados*, escribí una necrológica que en su momento provocó ofuscadas reacciones de algunos lectores de la revista. Ni la visión ulterior de ese film ni el paso del tiempo han hecho que modificara sustancialmente los conceptos vertidos en aquella nota (en realidad, allí omití que aprecio bastante su adaptación de *Lolita*, la exitosa novela de Vladimir Nabokov), por lo que a ella remito a los lectores eventualmente interesados. El caso es que tampoco han cambiado mucho las actitudes de la crítica y la cinefilia frente al director, y las opiniones oscilan entre una admiración incondicional con la calificación de genio indiscutido del cine y el desprecio más total y absoluto (siempre recuerdo la sugerencia de Ángel Faretta en sus épocas de crítico, quien ante la exhibición de un film de SK en la televisión recomendaba en ese lapso sacar a pasear el perro). Lo cierto es que su maníaco perfeccionismo –vg. expresado en su iluminación de los interiores de *Barry Lindon* sólo con luz de velas–, su rotundo aislamiento del mundo exterior, el misterio con que rodeaba el rodaje de cada una de sus películas y sus tendencias megalómanas (ya expuestas en sus primeros films, *Miedo y deseo* y *Marcado para morir*, en los cuales fue director, guionista, montajista e iluminador) lograron que su figura y sus películas se rodearan de un aura mítica y misteriosa, bastante independiente de sus valores estéticos, y también que su nombre sea conocido por fuera de los ambientes estrictamente cinéfilos. Más allá de las objeciones que merezca su cine, es indiscutible que algunos elementos de su “estilo” (rebuscados movimientos de cámara, utilización de grandes angulares, obsesiva composición visual)

La patrulla infernal



aparecen como influencias en las películas de, por ejemplo, directores como David Lynch. La exhibición de seis películas de Stanley Kubrick en el canal Retro a lo largo del mes de octubre puede ser una buena oportunidad para actualizar la mirada sobre un director que ha despertado a lo largo del tiempo –y como pocos en la historia del cine– notorias controversias. Los films a exhibirse serán:

*Marcado para morir* (1955) es su segundo film. Fue rodado con un escaso presupuesto y, como se dijo, Kubrick estuvo a cargo de todos los rubros. Una película convencional desde lo argumental –es un thriller con un triángulo pasional incluido– con problemas narrativos y de ritmo, a pesar de sus escasos 67 minutos, y con algunos momentos visuales atractivos.

*Casta de malditos* (1956) es la primera película por la que SK obtuvo reconocimiento crítico y contó con participación en los diálogos de Jim Thompson –una figura consular de la novela negra de la época, cuya cosmovi-

sión oscura y nihilista se trasunta en el film– y es un relato con inesperadas alteraciones temporales que reflejan el punto de vista de los diferentes personajes y que, de algún modo, anticipa el estilo narrativo ulterior de Quentin Tarantino. Un reparto encabezado por Sterling Hayden, flanqueado por varias notables figuras hoy olvidadas (Coleen Gray, Elisha Cook, Marie Windsor, Timothy Carey) ayuda a los resultados finales.

*La patrulla infernal* (1957) es la mejor película del director. Ambientada en Francia en los años de la Primera Guerra Mundial, se trata de un relato seco, conciso y de una corrosiva virulencia, de un tono marcadamente antimilitarista (no casualmente el film tuvo graves problemas con la censura en el país galo). Con total perversidad, Kubrick le otorga a Adolphe Menjou –notorio delator en los nefastos años del macartismo– un rol particularmente repelente.

En *Doctor Insólito* (1964) el director la emprende contra la obsesión nuclear y la Guerra

Fría, con algunos momentos de conseguido humor negro y otros bastante gruesos y poco sutiles. Peter Sellers interpreta tres papeles muy diferentes, George Scott está más desatado que nunca y Sterling Hayden impresiona en su composición del paranoico general Jack D. Ripper (je, je) que supone que el comunismo penetra en los hogares a través del agua.

*La naranja mecánica* (1971), prohibida durante muchos años en nuestro país, es una adaptación de la novela de Anthony Burgess sobre la violencia urbana contemporánea con una media hora inicial bastante conseguida, aunque luego el relato se torna reiterativo y grandilocuente y, en última instancia, bastante superficial.

Finalmente, *El resplendor* (1980, traslación de una novela de Stephen King) es una especie de síntesis de lo que para los defensores del director son méritos de su cine (impresionantes movimientos de cámara, recargada composición visual) y para sus detractores características permanentes de su obra (vaciedad conceptual, autoindulgencia, helado cerebralismo). Cabe señalar que aquí Jack Nicholson ofrece uno de sus más insoportables shows interpretativos (sólo le falta hacerle “pito catalán” al espectador) y que la versión a exhibirse tendrá veinte minutos más que la estrenada comercialmente. **Jorge García**

## Kubrick en TV

por Retro

### Marcado para morir

2/10, 22 hs.; 8/10, 22 hs.

### Casta de malditos

9/10, 22 hs.; 15/10, 22 hs.

### La patrulla infernal

16/10, 22 hs.; 22/10, 22 hs.

### Doctor Insólito

16/10, 23.45 hs.; 23/10, 15.30 hs.

### La naranja mecánica

23/10, 22 hs.; 29/10, 22 hs.

### El resplendor

30/10, 22 hs.



# ¡Viva Jia Zhang-ke!

por Jaime Pena

A estas alturas, el eco de la noticia creo que ha llegado hasta Argentina. Lo cuenta José M. López en su artículo "La catatonia nacional", publicado en *Trendesombras.com*. Resumiendo: la plana mayor de la crítica española, esto es, los corresponsales de los principales diarios españoles acreditados en el último Festival de Venecia, cometieron el desliz de saltarse las proyecciones de la película que a la postre resultaría merecedora del León de Oro, *Naturaleza muerta*, de nuestro bien-amado Jia Zhang-ke. Se programó a última hora como película sorpresa y nuestros queridísimos críticos, que no se "habían percatado de su futura trascendencia" (sic), se las vieron en figurillas para explicar a sus lectores la decisión de un jurado que los había pillado en claro fuera de juego. Tampoco era la primera vez. José M. López también lo recuerda: hace unos años ninguno de estos críticos consideró oportuno asistir a la proyección berlinesa de *El viaje de Chihiro*, futuro Oso de Oro. Ah, ¿pero entraba en competencia? Alguien tuvo que recordarles que "película de animación" no es sinónimo de "fuera de concurso". Como tampoco lo es "película sorpresa". Y aunque lo fuera. ¿Qué crítico puede perderse la nueva película de Jia Zhang-ke (de quien Venecia presentaba otra película documental en una de sus paralelas y sobre la que ya no vamos a preguntar)? Pues los mismos que día a día fueron destrozando en sus crónicas los trabajos más recientes de Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-liang, David Lynch o Jean Marie Straub & Danièle Huillet. Estas perlas de la crítica cinematográfica pueden consultarse como anexo del citado artículo de *Tren de Sombras*, una desternillante selección que ayuda a comprender muchas de las cuestiones que planteaba en la columna del mes de agosto "Después del cine" (*El*

*Amante* 171). Año tras año el festival que dirige Marco Müller sigue constituyendo una fuente inagotable de polémicas. En justicia, esta columna bien podría titularse "¡Viva José M. López!".

No estamos ante una cuestión de gustos. El asunto es mucho más grave, tiene menos gracia de la que pudiera parecer en principio y debería hacer reflexionar a los responsables culturales de la prensa española, de aquella que se cita en "La catatonia nacional" y de otras muchas publicaciones que inciden en idénticos males: el continuo menosprecio –cuando no el insulto– de todo aquello que se sale de la norma o no es universalmente aceptado, poniendo en sospecha permanente la contemporaneidad –en oposición al clasicismo arcádico–, en particular aquel cine que renuncia a la narratividad convencional o el cine asiático en general, más allá de tres o cuatro nombres que han acabado por ser aceptados tardíamente (Takeshi Kitano, Wong Kar-wai, Kim Ki-duk) cuando no hace tantos años sus defensores eran tachados de elitistas y snobs (y los cineastas citados de desconocidos e impronunciados). La palabra clave es "responsabilidad". Eso sí, acompañada de algunas dosis de respeto y humildad.

En un documental dirigido por María de Medeiros, Pedro Almodóvar se mofaba de los críticos: "Ningún niño dice que de mayor quiere ser crítico de cine". Eso es tan cierto como que la crítica es un oficio esencialmente juvenil. Quiero decir, para practicarlo son indispensables ciertas dosis de entusiasmo, pasión, rebeldía, arrogancia y ganas de romper con el pasado que sólo podemos asociar con la juventud. Al llegar a edades más respetables, el crítico puede tornarse en profesor universitario, director o lo que sea, salvo, eso sí, que mantenga un espíritu juvenil. Mental, genética y espiritualmente, la mayoría de

la crítica española bordea la edad de la jubilación, siendo uno más de los sectores de la cultura que no ha sufrido la necesaria reconversión en forma de renovación generacional. Que nadie me malinterprete, estoy equidistante de unos y otros, de los críticos más jóvenes que escriben en publicaciones marginales y de los más maduros asentados desde hace años en los más importantes medios de comunicación. Equidistante generacionalmente, por supuesto. Si reclamo esta renovación, es porque me pregunto cuál puede ser la función de una crítica que rechaza por sistema el cine contemporáneo más joven y se niega a interpretar todas las mutaciones que se han producido en el último cuarto de siglo. Imagínense un politólogo anclado en la Guerra Fría o un comentarista de fútbol lamentando una y otra vez la suerte corrida por el gran Torino de finales de los 40 en la tragedia de Superga. Han cambiado las películas y la forma de verlas; ha cambiado la crítica y la forma de leerla; quizá los festivales, los grandes escaparates de la maravillosa heterogeneidad del cine contemporáneo, estén reclamando también un nuevo tipo de crítico, más abierto, y puede que también más joven.

Jia Zhang-ke, ese chino desconocido y de nombre impronunciable, se alzó con el primer premio en la Mostra de Venecia. Una de las películas españolas seleccionadas en una paralela, *Azuloscurocasinegro*, ganó en cambio dos premios, el de la Etiqueta del Cine Europeo (?) y –lo juro– el de la Unión de Ateos y Agnósticos Racionalistas (??), dos premios no oficiales pero sin duda más justos y ecuanímenes, tal y como se encargaron de vocear los mismos medios que consideraron que *Naturaleza muerta* no era un título adecuado para la noche ni para la hora de la siesta. Ahí sí que Jia Zhang-ke no tenía nada que hacer. [A]

# GLENN FORD 1916-2006

Dentro del cine norteamericano clásico existe un grupo de actores (sería largo enumerarlos aquí) que pueden ser considerados –al menos en mi opinión– entre los mejores de la historia del cine y una numerosa pléyade de intérpretes que –sin llegar a las cimas de los anteriores– contribuyeron a forjar la grandeza de ese cine. Dentro de este sector se encuentra Glenn Ford, recientemente fallecido. Nacido en Quebec (Canadá) Gwyllin Samuel Newton Ford, e hijo de un funcionario del ferrocarril, se instaló desde muy pequeño con su familia en California y allí comenzó sus trabajos como actor, primero en elencos estudiantiles y luego en compañías teatrales de la zona. Su debut en cine se produjo en 1939, desempeñando roles secundarios e irrelevantes hasta 1942. Luego de participar en la Segunda Guerra como marine (en esos años se casó con la notable y hoy poco recordada Eleanor Powell, una de las grandes figuras del cine musical de los años 30 y principios de los 40), su carrera tuvo un notable repunte a partir de 1946, año en el que participó en *Gilda*, con Rita Hayworth, y *Una vida robada*, con Bette Davis. Los siguientes tres lustros fueron los más relevantes de su carrera, en los que dio cuerpo –en sus mejores papeles, con un estilo interpretativo contenido y taciturno– a personajes de gran determinación que llevaban adelante sus decisiones y sus actos hasta las últimas consecuencias. A partir de los años 70 sus apariciones en la pantalla fueron raleando y en los últimos quince años, serios problemas de salud lo mantuvieron alejado de toda actividad social.

Fueron muchas las películas rodadas por Glenn Ford, sin embargo, sólo un puñado de ellas adquieren una dimensión memorable y a ellas quiero referirme brevemente. La mencionada *Gilda*, de Charles Vidor, rodada en una improbable Buenos Aires y más allá de sus innegables valores como exponente del film noir, es recordada principalmente por dos escenas: la canción que canta Rita Hayworth, mientras se despoja lentamente de un guante (uno de los momentos más eróticos de la historia del cine) y la sonora bofetada que GF le aplica a la misma Rita, luego de una de las acostumbradas artimañas de la estrella. *Sueños de odio*, 1948, del hoy olvidado Henry Levin, es un atípico western plagado de referencias contemporáneas y una de las mejores interpretaciones



Glenn Ford y Gloria Grahame en **Deseos humanos**.

del actor, como un ex combatiente de la Guerra de Secesión con súbitos ataques psicopáticos, que se convierte en el despótico juez de un pequeño poblado. *El desertor de El Álamo*, 1953, es otro western, en este caso del gran Budd Boetticher, previo a sus colaboraciones con Burt Kennedy y Randolph Scott, en la que Ford interpreta a un personaje de ambiguas aristas. En esos años fue protagonista, junto a la formidable Gloria Grahame, de dos de las grandes películas del período americano de Fritz Lang, *Los sobornados*, 1953, un film de enorme dureza en el que GF pierde a su esposa en un atentado destinado a él y decide tomar venganza contra los autores del hecho, y *Deseos humanos*, 1954, una adaptación muy libre de la novela *La bestia humana*, de Emile Zola, que pone el acento, más que en los aspectos sociales, en la pasión y los apetitos sexuales de los personajes (digamos, de paso, que es una tarea muy interesante comparar esta versión con la de Jean Renoir). También hay que recordar en su filmografía *El pistolero invencible*, 1956, del muy curioso y poco apreciado Russell Rouse, una suerte de remake de *El pistolero*, el clásico de Henry King, en la que el actor interpreta uno de sus personajes más complejos; y la trilogía que realizara, dentro de ese mismo terreno, con Delmer Daves, uno

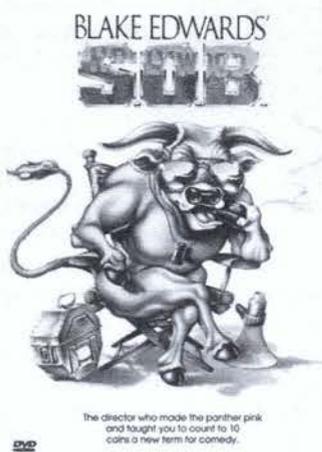
de los grandes realizadores del género, *El hombre pacífico*, 1956, una especie de traslación de *Othello* a los territorios del western y uno de los films del género más cargados de sensualidad; *El tren de las 3.10 a Yuma*, 1957, un notable relato de sostenido y creciente suspenso narrado casi en tiempo real y en el cual es inolvidable la figura de Glenn Ford tirado en la cama con su cara cubierta por el sombrero, esperando la llegada del dichoso tren; y *Cowboy*, 1958, un magnífico relato de aprendizaje, coprotagonizado por Jack Lemmon. Las últimas apariciones relevantes de GF fueron en *Cimarrón*, 1960, el último western de Anthony Mann, y en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1962, la despereja pero fascinante adaptación de Vincente Minnelli de la novela de Blasco Ibáñez. A partir de allí, como dijimos, su figura fue esfumándose gradualmente de las pantallas hasta desaparecer por completo en 1991, año en el que realizó su último film. Sin la formidable presencia cinematográfica de, vg., John Wayne, Robert Mitchum o Humphrey Bogart, ni la versatilidad interpretativa de Jimmy Stewart, Henry Fonda o Robert Ryan, GF fue un actor de innegable solidez y uno de los muchos que contribuyeron a que el cine americano de los años de oro quedara fijado para siempre en nuestras retinas y nuestra memoria cinéfila. **Jorge García**

# ANÍBAL VINELLI

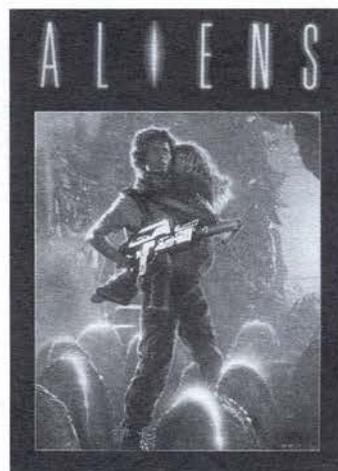
1940-2006

**M**e entristeció la muerte de Aníbal Vinelli. Quizá a muchos lectores de *El Amante* no les gustase lo que escribía en *Clarín* últimamente y se sorprendan porque le dedicamos un espacio. Sin embargo, diferencias aparte, creo que a muchos de la redacción Vinelli nos caía bien. Y aunque no fuera así, todos, absolutamente, sabíamos que había sido una persona importante en nuestra formación, un poco anárquica, de críticos.

Lo que yo quiero decir es personalísimo, pero creo que inevitable: Vinelli fue el primer crítico de cine al que recordaba por su nombre. Un poco a escondidas, de finales de 1978 en adelante, me compraba la revista *Humor* (tenía 10 años y, para ser sincero, no pensaba que estaba en un acto de resistencia: el nombre llamaba a la risa y sólo quería divertirme). Al tiempo lo descubrí ahí y también en las páginas de *El Péndulo* (revista y revista-libro) y *Humor & Juegos*. Pero me quedo con *Humor*: lo ejercía. Y en una profesión de fe que no era nada pero nada simple y que recién ahora uno adivina lo peligrosa que debía ser. Vinelli tenía una sección fija llamada Cortes y Confesión donde contaba los avatares de la censura en todo el mundo: que en Tailandia censuraron tal film, que en España cortaron tal otro... Pero no sólo eso, que era efectivamente un riesgo en los años de plomo. Vinelli hacía pequeñas críticas de cine contando cuánto le había censurado Anastasia (así se llamaba la tijera vernácula, así se la llamaba) a cada film. Recuerdo que en un número de junio de 1982, con Costa Méndez, Haig y Thatcher en la tapa (piensen en el momento, piensen que *Humor*, por lo demás, no condenó tanto la guerra mientras sucedía; si quieren revisen archivos) don Aníbal decía que a S.O.B.-*Se acabó el mundo*, la comedia negrísima de Blake Edwards, le faltaban en la copia distribuida aquí ni más ni menos los 20 minutos del final (sí, cuando roban el cadáver y le hacen un funeral alcohólico y vikingo). O denunciaba con risa –siempre fue bastante gracioso– las tiritas verdes en los fugaces pezones de *El resplandor*. Recordemos: ningún crítico cinematográfico de esa época decía nada sobre los cortes que muchísimas veces alteraban la comprensión de una película hasta lo indecible (aquí, en *La Razón* se publicó una crítica de



The director who made the panther pink and taught you to count to 10 came a new term for comedy.



*Las angustias del Dr. Mel Brooks* hablando de lo “discontinuo” y “fragmentado” del relato, cuando en realidad –Vinelli dicebat– era porque le faltaban como 10 minutos. Ningún distribuidor protestaba por los cortes, ningún estudio de Hollywood retiraba sus películas ante la mutilación (si hubo excepciones, no eran públicas). Pero por suerte estaba Aníbal Vinelli ahí, poniendo las palabras que correspondían, sin andar con vueltas y tratando a la censura como había que tratarla: como la cosa ridícula y grotesca que era. Por suerte, la vio morir.

Eso en parte. Don Aníbal sabía muchísimo de cine fantástico y de ciencia ficción, porque lo había visto todo. Sabía de lejos (¡yo quiero eso!) por un fotograma de quién era un corto de animación clásico. Y fue el único que vio que *Aliens* de James Cameron era una adaptación encubierta y de signo opuesto de la novela de Robert A. Heilein *Tropas del espacio* (sí, la que filmó Paul Verhoeven y aquí se estrenó como *Invasión*). Sobre todas las cosas, sus textos aborrecían de la academia y buscaban la chispa. Yo pensaba al leer sus textos –lo seguí fielmente hasta los 19 años, después lo dejé como a muchas otras cosas– que el cine era a la vez algo hermoso y divertido, pero no esencial. Que el cine no era el único depositario de saber, trascendencia y enseñanzas de la Humanidad, sino algo que primero debía disfrutarse.

Otra cosa importante: Vinelli fue el primero en ver que el cine se encaminaba a otra parte. No es accidental que se ocupara de las páginas de video de *Clarín*: en

*Humor & Juegos* –otra vez La Urraca– hablaba de la última tecnología en juegos de video, de los primeros videogames porno, del VHS, del incipiente disco láser y sus maravillas, del cable. Escribía de un futuro casi presente donde todo iba a ser maravilloso, lejos de la tiranía de la televisión comercial y con el espectador armando su propia programación video y cable y consolas mediante. No tuvo en cuenta que para eso hay que tener la voluntad de elegir uno mismo lo que quiere ver en lugar de dejar que otros elijan por uno. Es pura especulación: el hecho puntual es que fue el primero en decir que los tiempos electrónicos habían llegado para quedarse y que, sí, el poder del control remoto lo teníamos nosotros. El primero, pues, en mirar al cine desde casa y en no demonizar la tecnología.

No, Aníbal Vinelli no era un teórico; sí, se equivocaba bastante y a veces sus textos de los últimos años demuestran pereza. No importa demasiado (sí, esta frase y estos paréntesis son un homenaje o una copia o un vicio que me metió de chico la lectura de Vinelli). Sin embargo, su paso por medios muy masivos fue muy importante y *hemos* muchos que siempre le vamos a deber alguna cosita. Por ejemplo, el dar la impresión de reírse cuando escribía. Sus textos no pertenecerán al terreno del libro, de la enciclopedia, del ensayo erudito y eso es lo mejor de todo: ayudaron a comprender y pasar el instante cuando el tiempo parecía censurado. **Leonardo M. D'Espósito**

# CORREO

## DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRIBANOS A

Lavalle 1928  
C1051ABD, Buenos Aires  
Argentina

POR E-MAIL

amantecine@interlink.com.ar

POR FAX

(011) 4952-1554

### Pequeña fe de erratas y saludos

¡Hola, gente! Quería felicitarlos por la nota a Carlos Echeverría. Me alegró mucho que le dedicasen ese espacio porque es un grande y un valiente. Trabajé con él en las escenas de ficción de *Pacto de silencio* haciendo la dirección de arte. Y a propósito de eso, quería hacer una fe de erratas de los datos del equipo técnico que pusieron en la nota de Eduardo Russo: Joaquín Eizabe Urriol fue utilero, Lía Espiro asistente de arte y la que suscribe, Alicia Vázquez, la directora de arte. No es muy importante pero quería aclararlo. Tal vez sacaron los datos de *cinena-cional.com*, donde acabo de avisar también del error. Sobre todo por Joaquín, que es director de fotografía (en documentales y en algunas publicidades) y ese laburo de utilero fue un primer trabajo, pero la dirección de arte no es su búsqueda.

Pues nada más, saludarlos y adherir a la nota sobre la película de Ulises Rosell, muy justa. Allí hice la ambientación y fue también muy copada la experiencia. Muy divertido y enriquecedor. ¡Ahora sí me despido! Un abrazo,  
**ALICE**

### Amantes:

A pesar de que comencé a desarrollar una incipiente cinefilia a los 14 años (hoy en día tengo 20) con Almodóvar, Allen y Berlanga a la cabeza (todos me defraudaron menos Berlanga), recién compré la revista por primera vez en enero de este año. La razón era que la revista me provocaba rechazo, no sé el porqué (no sé por qué razón antes de comprar la revista por primera vez compré *Haciendo cine* y *Cinemanía*. Lo de *Cinemanía* no tiene perdón aunque sólo haya comprado un número). El hecho es que en enero de 2006 me animé a comprar la revista (después de seis años) y debo decir que me arrepiento de ese rechazo injustificado e idiota que sentía porque la revista es todo lo que esperaba y más. Me volví tan fanático que compré números viejos y tengo algo así como cincuenta números viejos (incluyendo la primera) y voy por más. Además del prejuicio antes mencionado, tengo otros, como por ejemplo el mail. No me gustan los mails, me

resultan completamente impersonales, pero es la única manera de comunicarme con ustedes dado que no me puedo tomar un café con todos, más allá de la satisfacción que me daría. Escribo pocos mails, y los que escribo son generalmente cortos (este es la excepción). A la revista sólo mandé dos mails, de los que hoy en día, al leer uno de ellos en la página de la revista, me da vergüenza. Por si fuera poco, soy bastante tímido a la hora de escribir lo que pienso sobre una película (y eso que pretendo alguna vez en mi vida dedicarme a la crítica de cine). Hoy decidí deshacerme de todos estos prejuicios y escribirles la impresión que tuve de las últimas películas que vi y la reacción que me provocó leer las críticas.

Hoy en día hay pocos directores americanos (por Estados Unidos) que me interesen. Michael Mann es uno de ellos. Leí la crítica de Agustín Masaedo en la revista y me entusiasmó. Michael Mann + crítica entusiasta me resultó un combo tentador y me dispuse a ver *Miami Vice*. La película de Mann me dejó un sabor agridulce. Por un lado, tiene escenas que son realmente geniales, sobre todo la de la casa rodante y la muerte de Yero. Pero, por otro lado, me resultó muy aburrida, aunque no sé por qué me aburrí. La película tenía todo para no aburrirme (Jamie Foxx, Gong Li, tiros y Michael Mann) pero me aburrí igual. Creo que hay dos razones para ello. La primera es el hijo de un gran puta de Colin Farrell. No sólo es un pésimo actor (prueba de ello son *Alexander* y *Daredevil*) sino que en la película se la pasa susurrando cual Pablo Echarrí en *Montecristo* (sí, miro *Montecristo*). La otra razón por la cual me aburrí es la imagen de la película. Creo que la elección de usar el mismo sistema que usó en la maravillosa *Colateral* aquí no funciona. Sin embargo, hay algo en lo que Agustín tiene razón. Esta no es una transposición de una serie de TV sino una actualización de una serie de TV, y ahí la película sale ganando. Aunque tengo un último reparo con respecto a la escena de tiroteo final: ¿cómo carajo puede ser que se mueran todos los malos y sólo hieran a un policía bueno? ¿Qué es esto, *Combate*, donde los ale-

manes eran todos boludos y los yanquis todos piolas? (Aclaro que a pesar de tener 20 años, vi *Combate* por Retro.) El día anterior había visto *Terror a bordo* y había salido completamente feliz del cine. Una película de acción con serpientes y Samuel L. Jackson que se burla de las películas de catástrofes, y al mismo tiempo es una gran película de catástrofes. No entiendo por qué a Noriega no le gustó. Me gustaría que te explayaras en la revista, Noriega. Por último, un comentario sobre *Volver*. Yo defendí a Noriega en su crítica sobre la película no por lo que decía sino por tener derecho a decirlo. La semana pasada vi *Volver* y, Noriega, la verdad es que tenés razón. Es una película repetitiva, que funciona sólo por el placer de ver citadas las anteriores películas del mismo director, las tetas de Penélope Cruz, la Maura y la gran Chus Lampreave, actriz que merece ser tenida en cuenta. No quiero terminar sin antes aclararle a Juan Pablo Martínez que las películas de la saga de Brigada Z (integrada por *Brigada explosiva*, *Brigada explosiva contra los ninjas*, *Los matamonstruos en la mansión del terror*, *Los bañeros más locos del mundo* y *Los pilotos más locos del mundo*) no tienen un "dudoso valor trash", tienen un valor trash. No siento lo mismo por las películas de Francella.

La revista cada mes me gusta más. Sigán así. (En una de esas, dentro de seis o siete meses les escribo de vuelta.) Un saludo,

### FABIO FIDANZA

**P.D. 1:** En la revista siempre recomiendan negocios donde comprar DVD, pero todos me quedan lejos. ¿No conocen alguno por Villa Urquiza? De ser así, por favor, háganmelo saber.

**P.D. 2:** Las tildes apuntan para otro lado porque mi teclado está mal. [N. de la R.: fueron corregidas.]

**P.D. 3:** Ayer vi *Miami Vice* en un cine de Caballito, en un shopping. No vayan a ese cine. El sonido es una cagada y me tuve que "fumar" veinte minutos de propaganda, y encima no me interesó ninguna película. Aunque la cola de *Incautos*, una especie de *La gran estafa* versión gallega, con Luppi y el gran Manuel Alexandre, me resultó bastante cómica. Y triste.

### El Amante: no te gusta el cine

Gustavo Noriega, ¿qué te cae en gracia...? O mejor dicho, ¿cuáles son las películas que te complacen? Digo, me parece, estás creando un terrible elitismo cinéfilo, y para los que no zafan de revelarse a esta revista les espera un panorama cada vez más estrecho al momento de sentarse en una butaca. Es bueno también que nos hagan bien las cosas simples, ¿no creés?

LAURA

### Así estamos...

Hace un par de semanas salieron las nuevas medidas a futuro para defender el cine independiente argentino, las películas más protegidas. Parece positivo pero ¿por qué se acordaron tan tarde? ¿Se cumplirá? ¿O sólo será un golpe de efecto político y después seguirá todo igual de mal? ¿Cuándo van a solucionar el tema de las copias, seguir bancándonos que nos invadan los tanques con cientos de salas a su disposición y dando las películas más interesantes en escasas salas o en formato DVD?

ADRIÁN

### Re-volver

Hay bichos (por lo menos en la entomología cinematográfica) que se comen "a sí mismos" y, como muchos sabemos, en el neo-posmo ámbito porteño la "cocina de autor" y el canibalismo prosperan tanto como Recoleta o Palermo Hollywood. Almodóvar es cocina de autor, tres gotitas de color y nombres "geringosospechosos" hacen arte de una buena salsa. Sos-pecho de la pechuga de Faisán, microscópica en un plato que ahoga, Almodóvar "es menos de lo mismo". Se interroga en sus recetas, se roba ingredientes, fragmenta y fermenta pociones de su propio menú: reciclado se le llama hoy. Miró y Picasso se fueron despojando del contenido para encontrar en sus últimos tiempos la fe de "la pura forma". No es casual que a la mesa llegue el nombre de W. Allen, otro ejemplo de que envejecer no es añejarse.

Miércoles, 3 AM, Discovery Chanel: vemos cómo la mantis religiosa (qué buen nombre para un restaurante de comida erótica) se morfa con parsimonia al

macho. En *Volver* Almodóvar se devora a los personajes masculinos así, en el momento del coito y con las mismas ganas, títeres de un placer superior sólo entendido por algunas mujeres y él, por supuesto.

El guión híbrido y globalizado no llega a las necesidades del suspenso, falta sazón para el melodrama, la trama se anticipa y las mujeres miden sus vaginas en cada tragedia con que Almodóvar las espolvorea. Tótem y tabú para paladares finos.

Sr. Almodóvar, quizá usted haya encontrado vestigios de la sombra del misterio al que se le llama Mujer e hizo de esa sombra mil estatuas para rendirle culto (hasta comerla), pero ha perdido a un feligrés que en sus últimas películas no sabe qué hacer con su pene.

OMAR MAGRINI

### ¿Vieron el filme (japonés) Zero-Ball?

Ya envié un mail cuando el estreno (argentino) de *El código...*, opinando que no me iba a molestar en verla. Lo que venía siendo una práctica solamente, a partir de lo acontecido con el film de marras (no pienso volver a nombrarlo), se transformó en teoría, aplicable de aquí en más a todo "acontecimiento" que lo amerite. Definitivamente, no se puede dedicar tanto espacio a algo que no se lo merece. Espacio en los diarios, en las revistas, en la tele, en las charlas de boliche... sólo faltó que se tratara en el seno de la Asamblea General de la ONU (¿qué?, ¿se trató?). Propongo, de aquí en más, organizarnos ("Vamo' a organizarnos", dijo uno...). Ante el inminente estreno de algún sospechoso-debodrío, nos turnaremos para verla. Uno cada, digamos, treinta personas, por ejemplo. Si se confirma su condición descartable: no se escribe la crítica, casi no se habla siquiera de ella (de la película). Si el "delegado" duda, si el film tuviera "algo", se envía tras el "vanguardista", un segundo "señuelo". Así sucesivamente, hasta confirmar su calidad o no. No es cuestión de hacer sufrir y perder el tiempo a todos los críticos del mundo. Por ello, como dije en un principio: vamos a organizarnos.

FABIÁN MOREIRA

### Gracias por el anecdotario

Amigos de *El Amante*, el anecdotario me llevó al cine Continental de Flores. Yo no tenía más de seis años. Mi abuela me preparaba sándwiches de milanesa, y nosotros (mi amigo Telo -sí, así lo llamaban-, otros chicos del barrio y yo) íbamos al continuado. Tres pelis tres, de indios, de cowboys. El quiosquero de la cuadra era un tipo flaco, altísimo, malísimo. Entonces, en las de indios, cuando aparecía "el malo", todos los chicos gritábamos: "¡¡¡Agapito, Agapito!!!", ya que así se llamaba el susodicho. En esa época, los buenos eran los cowboys, los malos eran los indios, y había indios tan parecidos a Agapito... Más tarde, el cine Yapeyú de Villa del Parque. Lo que lloré ahí con *Historia de una monja*. Por suerte la he vuelto a llorar muchas veces, pero creo que esa y *Bambi* fueron las primeras. Gracias de nuevo.

PATRIIP

P.D.: Ezequiel, ¿qué te pasa con las señoras, y sobre todo con las señoras en Mar del Plata? ¿Te habrán querido hacer "algo" en la oscuridad de una sala? ¡Pobrecito, lo tuyo es propiamente un trauma!

### Fuerza Aérea Sociedad Anónima

Hola. Quería comentarles que el viernes 1 fui a ver al Gaumont -un muy buen cine, dicho sea de paso- *Fuerza Aérea Sociedad Anónima*, y al otro día ver la tapa de *Crónica* (que adjunto) da para creer que el cine puede cambiar la realidad que vivimos todos los días. Nada más y muy buena la revista.

ANDRÉS GLAVINA

### La función de la crítica

Estimados, soy un asiduo lector de vuestra revista y esta es la primera vez que les escribo. El motivo de mi carta es simplemente aclarar algunos pensamientos que fui elaborando a lo largo de algunas críticas y sus, muchas veces, acaloradas respuestas. La pregunta que me queda, luego de esta observación, se reduce a: ¿qué función tiene la crítica en nuestras vidas? En el día de hoy recibí por correo el *mailing* con los estrenos semanales. Allí Noriega destroza a *Lady in the Water*, la última y discutida (una más) película del aun más discu-

tido M. N. Shyamalan.

Más allá de la película y los puntos que Eduardo describe (a veces acertadamente, a veces no), yo soy de la opinión de que Shyamalan sabe filmar y que es uno de los pocos artesanos que quedan en Hollywood (esto no lo redime de su pericia para filmar, pero aquí tampoco falla). Algo similar (y salvando las ENORMES distancias) me ocurre cuando veo algo de Spielberg. Si se deja de lado su ideología (a veces lamentable), sus problemas con los guiones y su dudoso manejo de actores (Cruise en *WoW*, por ejemplo), nos queda un talento innato para dirigir planos, para saber dónde poner la cámara, para decirnos lo que quiere decirnos (algo que muy pocos generan). No me molesta el 2 de Eduardo, de hecho lo creo interesante. Lo que no entiendo son las a veces (y últimamente, muy a menudo) virulentas respuestas por parte de los lectores. Atacan al crítico como si se les fuera la vida en esa empresa. ¿Hasta dónde queremos llegar? Estamos hablando (o leyendo) de una sola persona que mira y escribe algo en función de lo que ve, de lo que siente.

Muchas veces eso que observa (o mira, según el crítico) coincide con lo que nosotros miramos, muchas veces no. Incluso entre los integrantes de la revista ocurre esto; siempre fue así. Ojo, esto lo digo luego de experimentar una reacción inicial de incomodidad ante la crítica mencionada. A mí me gustó la película (que no está a la altura de obras maestras como *El protegido* o *La aldea*, pero está bien), y entonces es como si cada vez que alguien habla mal de ella, tuviéramos que cerrar filas para defenderla. Una pavalda, por supuesto. Es genial que alguien que evidentemente sabe de lo que está hablando, le ponga un 2, y del otro lado haya gente que piense que merece un 7, un 8, quizá hasta un 10 (extremistas hay en todas partes). Esto es aprender a existir con la diferencia. Convivir con quien no piensa como uno. No vale la pena enojarse tanto por una crítica adversa, a menos que en eso se les vaya la vida. Y en estos casos, realmente tristes por cierto, esa misma

tristeza constituye el perdón de al menos quien esto escribe. Espero que no sea el último contacto. Los saludo atentamente,

**SEBASTIÁN BOGAO**

### No tantos estrenos

¿Qué tal, muchachos? Los leo desde hace diez años exactos –tengo la colección completa de ese lapso– y si bien algunos números, por su contenido, pudieron haber sido utilizados para prender el fuego de un asado, lo cierto es que el amor es más fuerte –el espíritu del coleccionista también– y pude revertir a tiempo, en cada caso, dicho temperamento. Bueno, seré escueto. La vacuidad de los films que llegan al circuito comercial –y del otro– ya desde hace años merecería sin dudas que la revista empiece a priorizar seriamente el análisis de los estrenos en DVD, locales y mundiales; ampliar las secciones “Qué me compro” y “Qué me alquilo”, desarrollar críticas sobre clásicos y el estudio de las ediciones. Señores, el DVD ha revolucionado el cine y gracias a este buen disquito tenemos al alcance el acceso a su historia. Por supuesto que como aquí casi todo lo que se edita es pésimo, por suerte –aunque debamos privarnos de salidas o postres– se puede adquirir el material en el exterior. Así que, amigos, más allá del excelente número 170, es hora de dedicar mayor espacio a este tema insoslayable, no obstante se trate de ediciones foráneas. Basta de centrar la crítica en los estrenos.

A propósito, este fin de semana me deleité con la colección John Ford-John Wayne que había recomendado días atrás Dieguito Brodersen en la gran “Qué me compro”, y que con esfuerzo pude adquirir en un local especializado. ¿Qué prefieren, repasar al *master* Ford como se debe –la calidad del transfer de *The Searchers* realmente perturba– o concurrir a estos snacks-cines a sufrir? Aguante Jonathan Rosembaum y su militancia desde el norte a favor de la cobertura de los lanzamientos en DVD. Quiero conocer la historia del cine, toda pero toda, eh... Y ustedes pueden ser el medio ideal que

nos acerque. Saludos y besos,

**FEDERICO FORNASARI**

### Bielinsky y Rebella

Fue muy triste enterarse de la muerte de alguien tanto digno, en todos los aspectos, como Fabián Bielinsky. Alguien tan sano, tan capaz, con varias cosas para decir, y una forma muy particular y personal de decir esas cosas. Más triste aun fue enterarme de la muerte de Juan Pablo Rebella, y más triste todavía ver su último número, puesto en la calle antes de enterarse de esta muerte, en donde recomendaban con creces las películas que realizó junto con Stoll. Es horrible decirlo, porque todas los decesos son horribles, pero el fallecimiento de gente tan talentosa a mí personalmente me duele muy profundamente. Gente imprescindible, de eso hablaba Bretch en algún texto. No puedo dejar de escribir esta carta sin citar algunas cosas que dijo su ex director, Quintín, en su columna de *Perfil* de hace un par de semanas. Él habló de la imposibilidad que puede haber tenido el director de *Nueve reinas* y *El aura*, dos películas exitosas, de vivir de su arte, de su profesión. De cómo eso pudo haberlo condicionado hasta matarlo. Cuando me enteré del suicidio de Rebella, me pregunté cuánto de esto podría tener una decisión semejante; probablemente nada o quizá casi todo, no sé. No lo sabremos nunca, supongo. Terminó triste, aunque ya pasó más de una semana, y mando un abrazo a todos los que sufren igual que yo con estas pérdidas. Con estas y con las de Oscar Moro y Syd Barrett, porque pasan los días y la lista de estrellas brillantes y genios que se van sigue creciendo.

**FACU LOZANO**

### Una sala ya pronto no serás

Tal vez alguien que viva en Rosario esté pensando: “Qué importa si cierra un cine, total tenemos cuarenta y una pantallas más”. Lo cierto es que el miércoles 23 de agosto a la noche cerró el cine Del Patio. Sea por costos, marketing, etcétera, desde hace bastante tiempo que no recibíamos noticias de este calibre. La última sala fue el Heraldo (marzo de 2000). Rosario es cinéfila, y eso no es ninguna

novedad, y quienes nos consideramos cinéfilos por nacimiento y adopción, estamos de luto. Es un espacio menos para poder disfrutar del séptimo arte, y es un espacio más para confirmar que el cine en Argentina está en decadencia por la cantidad y calidad de los estrenos que llegan a nuestras pantallas, entre los factores más importantes. Es alarmante, incluso hasta humillante, ver cómo cada jueves se renueva la cartelera cinematográfica. Mezcla de bronca, odio y estupor al revisar las distintas opciones que nos ofrecen nuestros exhibidores. Trece fueron las pantallas para proyectar en su semana de estreno *El código Da Vinci*; al mes y medio quedaba en una (y solamente en sección noche)... Se hizo justicia.

Estrenan en simultáneo con Capital Federal *Bañeros 3* e incluso *Rápido y furioso: reto Tokio* (cuyas dos primeras partes desaparecieron de la cartelera antes que se prendan los motores), pero no sabemos cuándo se estrena *Vuelo 93*. *El centinela* se estrenó con muchas copias en el país. *Volter* (de la misma distribuidora Fox), bien, gracias, vaya a saber cuándo llega. Pues no sólo está la incertidumbre de cuándo se estrena, sino que además debemos enfrentarnos a la duda de si las copias están o no el día de su estreno. Cuántas veces he tenido que volver con las “manos vacías” porque estas no habían llegado, incluso cuando la película fuera estrenada con mucha anterioridad en Capital (solamente estamos a cuatro horas de distancia por autopista). Las distribuidoras argumentan problemas de costos para las copias, que los exhibidores no les dan pantalla a sus estrenos y por eso deben demorar los estrenos. Como fue el caso de *Hierro 3*, que estaba anunciada para septiembre de 2005 (un mes después se consiguió pirateada). Se estrenó en marzo de 2006, un mes después en nuestra ciudad y a la semana siguiente bajó de cartelera. Mientras nuestros cines estrenan *16 calles*, por ejemplo, la misma se consigue, desde junio, bajada de la red, con excelente calidad de imagen e incluso a un valor menor que el de la entrada. Son amplias las campañas en contra de la piratería, pero es el único refugio que tenemos para ver

films alternativos o para saciar la sed de estrenos. Porque lo que encontramos en un complejo, está en el otro, y en el otro, e incluso en el otro... Son muchas las pantallas que hay en la ciudad, pero pocas las alternativas. Porque al cine no lo mata el video, el DVD o la piratería; también el distribuidor independiente que tiene que postergar porque el de la multinacional no le deja espacio para sus filmes, los exhibidores que cancelan “encubiertamente” las funciones de aquellas películas de poca recaudación para usar las salas para los tanques. Al cine también lo matamos nosotros, los espectadores, apoyando determinados estrenos, con nuestro silencio. Si las tres partes de la exhibición (distribución, exhibidores, espectadores) no cambiamos nuestras posturas, habrá más salas en el interior del país que correrán dicha suerte. El miércoles le tocó al cine Del Patio. Como espectador, sólo resta expresar mi dolor por una pantalla menos, por un espacio de ilusión y vida que pronto caerá en el olvido de la sociedad rosarina, como lo hicieron con todas las otras salas que cerraron desde hace más de una década... Ojalá que esto no ocurra.

**RICARDO ADOLFO MUÑOZ**

### Número 170

Antes que nada, les escribo por dos o tres cosas que me gustaría que sepan. Primero, que me alegra que haya una revista que se dedique de lleno a los DVD así como lo hacen. Pero me gustaría que la misma tenga más color, además de poder contar con más fotos. Por ejemplo, el artículo sobre los 100 recomendados para comprar o alquilar ¿debe como mínimo tener una foto de la película! Si no, se hace medio aburrido, a mi entender. Después, una de las cosas que me desagradó fue la crítica que se le hizo a *V de Venganza*. Para nada de acuerdo con la misma (no sé si el que opinó es crítico de cine o intentó serlo alguna vez). Pero la película es muy buena más allá de que quieran relacionar su historia con algo del pasado o no sé qué otra cosa. Este chico Karstulovich, totalmente desacerchado. Les paso un link donde se volcaron opiniones de la película ya que, me parece, vio otra:

<http://www.forodvmania.com.ar/forum/viewtopic.php?t=13488>.

Saludos,

MARCOS MONS

### Disparen sobre *El Amante*

Muchachos y muchachas, después de leer las 100 reviews 100 del dossier dedicado a las ediciones nacionales de DVD, y darme cuenta de que la gran mayoría de ellos habla más de los extras que de la película principal, me entraron ciertas dudas respecto al futuro de la cinematografía.

¿Para cuándo *El Amante*, Extras?

Respecto a este comentario de AC en el review de la edición de *Citizen Kane* en DVD (refiriéndose a Welles): "Pero todo lo que tuvo de audaz –característica que arrastraba de sus experiencias en la radio y el teatro– lo tuvo también de imprudente en cuanto a la no comprensión de la lógica del mercado cinematográfico y la trama de poderes de Hollywood, de la que fue víctima en el corto plazo" (la itálica es mía). Más allá de lo complejo que le resultaría a una persona prudente ser audaz, creo que Orson Welles comprendía perfectamente "la lógica del mercado cinematográfico y la trama de poderes de Hollywood"; simplemente no aceptaba sus reglas y hacía lo que estaba a su alcance para transgredirlas. Que a Welles le haya ido mal en su carrera debido a esto, no fue, en todo caso, causa de su incompreensión sino de sus propias convicciones. AC insiste, además, con la vetusta teoría de que Welles le introdujo a la historia de *Citizen Kane* condimentos de su propia vida. ¿Hasta cuándo se insistirá con esto después de que

el propio Welles lo negara sistemáticamente una y otra vez?

Saludos,

CARLOS

### Vuelo 93

Casualidades: iba a escribirles con respecto a la esquizofrenia del último número, donde en el editorial se reniega del género autoral y a vuelta de página se despachan en elogios a Michael Mann, cuando –justo en mitad de mi lectura de *El Amante*– mis amigos me invitan a ver *Vuelo 93*. Después de ver la película, y como hago desde hace catorce años, releo la crítica en la revista. Allí, en la crítica firmada por Javier Porta Fouz, otra vez se reniega de la teoría del autor y se opina que *Vuelo 93* "es una película seca, digna, de fuertes emociones". Bien: teniendo en cuenta que como reconstrucción de los hechos del 11 de septiembre no resiste la menor lógica (¿militares enterándose de lo que ocurre gracias a la CNN?), y que hay que ser profundamente inocente o desinteresado para admitir como verdaderas algunas situaciones (en un momento de la película hay tantas personas hablando por teléfono que me extrañó no ver gente haciendo fila en una cabina), como obra de ficción ni siquiera llega a ser novedosa. Confieso: a cierta altura de la película me hubiera gustado ver a Bruce Willis salir del baño en musculosa y con cara de fastidio diciendo "Déjenme a mí", para sacudirme la modorra. Después de todo, Bruce Willis podría haber sido uno de los tantos lugares comunes que Greengrass no deja de usar en

*Vuelo 93*: uno de los pilotos tiene un bebé de once meses; azafatas agotadas pero felices de hacer un viaje más (y si viera de nuevo la película, podría afirmar que están felices de hacer ese viaje, a esa hora, con ese avión y con esos pasajeros); americanos discretos y sensibles; terroristas nerviosos (incluso hay un terrorista bueno, variante indeciso). En fin, falta un enfermo grave y Leslie Nielsen como doctor y sería una remake de *¿Y dónde está el piloto?* Fuera del avión, lo mismo. O peor. Se recurre a los habituales movimientos de cámara que pretenden crear tensión donde no la hay; y en la construcción dramática todo fluye con una pereza que irrita. Pereza que me hizo acordar a otra mala película histórica y bélica: *La batalla de Midway*. Oh, casualidad: ambas quieren convencernos, de muy mala manera, de que los americanos son seres pacíficos que se topan con la irracionalidad del mundo y deben intervenir a posteriori para encarrilarlo. De paso, los japoneses en esa película son muy tontos, muy malos y muy torpes; prácticamente como retrata Greengrass a los terroristas: nunca subí a un avión, y menos estuve en uno secuestrado, pero ¿puede ser que los mismos tipos que se van a inmolarse chocando contra el Capitolio armen una bomba falsa para amedrentar a los pasajeros?

¿Tenían miedo de que si armaban una verdadera alguien saliera lastimado? Y Greengrass no deja de hacer diferencias: en el ataque de los terroristas (en donde uno le clava una punta en el cuello a un pasajero), el plano muestra la

sangre y el cuerpo como si lo hubieran asesinado (después sabremos que no); pero cuando los pasajeros atacan a uno de los terroristas, y le pegan con un matafuego, Greengrass los mira desde afuera, como si filmara la golpiza de un grupo de estudiantes a la salida del colegio. A pesar de todo, los americanos no son violentos, parece decirnos. Avanzo en la lectura del último número; me encuentro con que D'Espósito también elogia *Vuelo 93*, y habla del heroísmo y sacrificio de los pasajeros. Mi recuerdo, mientras escribo esto, es muy difuso, pero a mí me pareció que los pasajeros pretenden tomar el avión para que no llegue a destino: el Capitolio. Y queda en claro que les importan las Torres Gemelas más como símbolo que como edificio lleno de personas. Repito: Bruce Willis no le hubiera venido mal a la película. Tampoco creo exagerar si digo que *Vuelo 93* apela a lo mismo que *Fahrenheit 9/11*; la diferencia es que las pruebas de Moore son más creíbles. Todo esto vuelve a llevarme al editorial del último número: si así es la nueva manera de ver films, me parece el peor ejemplo. Porque entonces habría que estar sedado, tener una mirada irreflexiva, desconocer gran parte de la historia del cine; renegar de un buen guión, de una buena puesta en escena, ingredientes que conducen a la verosimilitud de una historia. Y, se quiera o no, alguien siempre está detrás de la película. Como lo demostró Mann con esa maravilla que es *Miami Vice*.

LEONARDO VÉLEZ

Sea original y culto.  
Haga un regalo cinéfilo.



Hombres y mujeres se rendirán a sus pies.

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CÍNERAMMA®



Lambaré 897 (Sarmiento 4600) Almagro Cultura  
[www.estoescineramma.com.ar](http://www.estoescineramma.com.ar)



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

# Polvo enamorado

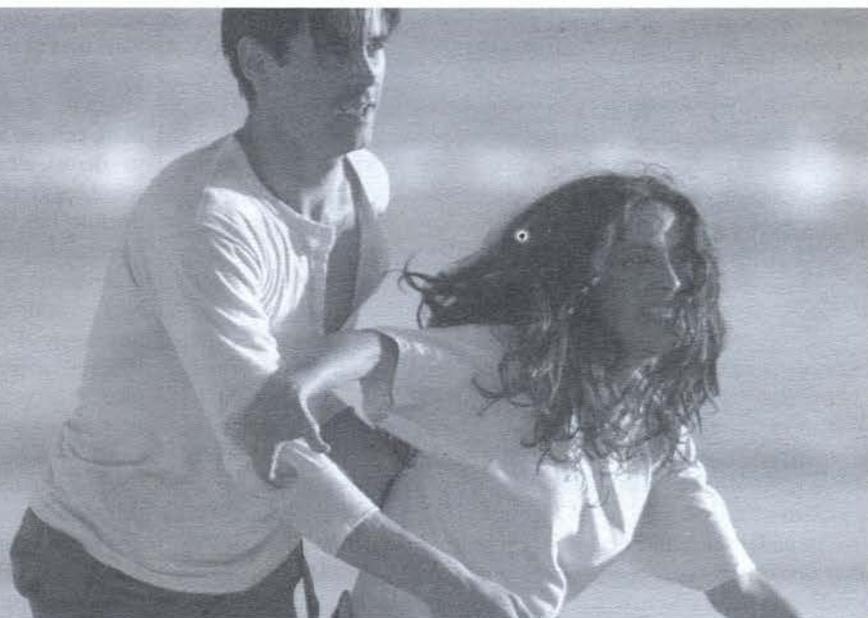
por Marcos Vieytes



Pregúntale al viento

Ask the Dust

Estados Unidos, 2006. 117. DIRIGIDA POR Robert Towne.



**D**ebo admitir que cuando terminé de ver por primera vez esta película de Robert Towne, me sentí desconcertado. Esperaba encontrarme con otro film noir y me topé con una película inclasificable que desorientó mis expectativas previas pero que, sin ser perfecta, pide a gritos que se le haga justicia. Entonces decidí verla de nuevo, esta vez en filmico, para tratar de dilucidar mi posición frente a ella. Y llegué a la conclusión de que una de las mejores cosas que hace *Pregúntale al viento* es parecer un policial o un melo, para acabar siendo un poco de esto, algo de aquello y bastante de lo de más allá, sin dejarnos cristalizar su posición en un campo discursivo fijo. Si hasta el espacio de esa Los Ángeles polvoriento y calurosa de la Gran Depresión está más cerca del de un western tardío, con su calle principal y su taberna devenida café, que del ámbito urbano del cine negro transitado por Towne con anterioridad.

La historia es la de Arturo Bandini, joven escritor que "ama a hombres, mujeres y animales por igual", y llega decidido a triunfar en la ciudad e integrarse a ese gran sueño llamado América. Un sueño convertido en pesadilla durante esos tiempos de hambre, miseria, desempleo y racismo. Porque si algo emerge como estribillo temático de *PAV*, es la xenofobia del ambiente. Bandini huye de un pueblo chico en el que los Johnson, Smith, Parker y demás se la pasaban diciéndole "sucio italiano de mierda", Camila López es una mexicana que trabaja de mesera y sueña con casarse con un americano para portar su apellido y ser ciudadana estadounidense, y Vera Rifkin es una judía que no carga solamente con la marca del desprecio ancestral hacia su raza sino también con el abandono y la soledad producto de las cicatrices que unas profundas

quemaduras dejaron en su cuerpo. Pero esta realidad, que pudiera atribuirse nada más que a la arbitraria elección por parte del autor de personajes con tales características, se revela como objetivo rasgo social en la secuencia en que Bandini invita a Camila al cine. Allí no sólo deben sufrir que una pareja cambie de asiento por no soportar que una mexicana esté sentada junto a ellos, sino que desde la película que están proyectando —*Dames* de Busby Berkeley— una burbujeante Joan Blondell les diga: "Tengo todo para triunfar: soy linda, blanca y tengo 21 años".

Esta toma de posición de la película a favor de todos aquellos humillados y ofendidos por pertenecer a diversas minorías étnicas, es una de las cosas que mayor simpatía nos generan. Pero dicho gesto político es subalterno a la historia de amor que nos cuenta, no obedece a sentimiento alguno de lástima o culpa histórica, jamás disimula el egoísmo de los damnificados ni opaca el verdadero valor de la película: su exquisito tratamiento cinematográfico. *PAV* es una película de imágenes que se palpan con los ojos, de texturas, cuerpos, superficies y sensaciones táctiles. Allí están los desnudos de Hayek y Farrell la noche en que van juntos a la playa, el volumen de las cáscaras de naranja tomadas en plano detalle y la fastidiosa omnipresencia del polvo, todo en esa gama cromática rojizo-amarronada que adquiere la arena cuando el sol está saliendo o se pone, y que son marca de fábrica de Towne. Por eso la pertinencia de ciertos planos fijos casi pictóricos enmarcando a Farrell escribiendo a máquina por el rectángulo de su ventana, las tersas panorámicas de la calle principal y, particularmente, el uso del fundido encadenado como rasgo constituyente de la puesta en escena que le da a la superficie del film la cambiante consistencia de la arena desplazada por el viento.

Todo en *PAV* es arena, o para ser más fie-

les al libro y significativos, polvo. El polvo (y los polvos) enamorado(s) de Camila y Arturo o de Arturo y Vera, amados y recorridos por la cámara no sólo cuando hacen el amor sino también cuando conversan o se miran, porque aquí palabras y miradas son como caricias, o aun cuando fracasan en sus intentos de acercarse al otro; el polvo de estrellas de un Hollywood tan maravilloso como despiadado, mítico y elusivo; y el polvo de la pasajera existencia humana, de cuyo caprichoso azar da cuenta la película en la secuencia del terremoto y el doloroso (y pudoroso) final. Porque *PAV* es una película que si en algún momento parece dejarse clasificar, es en el final. Y la única etiqueta que le cabe a ese momento es la de "para llorar". No porque la película sea lacrimógena (más bien, todo lo contrario), o nos extorsione merced a un golpe bajo repentino e injustificable (la tos de la protagonista es un signo lateral que jamás afecta la disposición vital de los personajes ni busca nuestra condescendencia) sino porque da cuenta de la derrota inevitable y temprana de muchos (o de la lenta y larga de personajes como el del vecino compuesto por el gran Donald Sutherland, siempre soñando con comerse un buen asado, o haciéndose amigo del lechero para tener leche gratis pero languideciendo sin remedio). Pese a todo el esfuerzo, la dignidad, el orgullo y los prejuicios vencidos, hay una gran mayoría que no consigue lo que se propone y muere en el más árido de los anonimatos. Sobre ellos trata *Pregúntale al viento*. Y lo que pensábamos que podía ser la historia de un aspirante a escritor que conseguía su sueño es, más que ninguna otra, la historia de todos aquellos que no lo consiguieron, contada por un testigo de esos fracasos que supo evitar el suyo pero poco pudo hacer para impedir el de aquellos que amaba. **[A]**

**Viviendo con mi ex****The Break Up**

Estados Unidos, 2006.

DIRIGIDA POR Peyton Reed.

**Incomodidades**

Juan Pablo Martínez, allá por el EA 171, se quejaba de que *Viviendo con mi ex* se desarrollaba bajo los códigos de la comedia de rematrimonio para finalmente desfondar al género en "su afán de hacerse la original" (JPM en la actualidad sostiene que "se trata de una película coherente y buena"). Leonardo D'Espósito gritaba desde el título de su *Llego Tarde* que *Viviendo...* "¡no es una comedia!" y lo ejemplificaba al demostrar la forma en que Reed establecía ciertos punto de vista en situaciones aparentemente graciosas (ex novia Anniston encuentra a ex novio Vaughn bailando con una stripper en el departamento de ambos). El director Peyton Reed no crea un pasado desde el cual fundamentar y resignificar los futuros gestos de la pareja: lo único que da cuenta de ese ayer es una secuencia de fotos. Por ende, la tristeza y los pasos de comedia que construye *Viviendo...* parten de un *aquí y ahora*, y no tienen que ver con un código de género sino con la forma en que Reed muestra a sus personajes peleando por algo que, muy a pesar de sus costumbres, ya no está allí. Algo que ahora tiene la forma de una disputa por los espacios sociales, inmobiliarios o sexuales que antes compartían. El hecho de que la dupla Anniston/Vaughn carezca de química o que la comedia sea forjada generalmente desde la hostilidad verbal o física de un personaje hacia otro (la verbosidad sardónica que enmascara a la tristeza del personaje de Vaughn es ejemplar de esto) da cuenta de cómo Reed convierte al fin del amor en algo, por lo menos, incómodo de lo cual reírse. Al igual que Szifron y su *El fondo del mar*, el logro de Reed se da en la decisión de seguir a sus personajes después de que la situación cómica o de tensión ha sido resuelta: la pareja se separó definitivamente y en lugar de un montaje musical, el film muestra a Vaughn focalizado en un trabajo que debía realizar hace meses. El director ya había rendido culto y tributo a la cinefilia en su *Abajo el amor*. En *Viviendo con mi ex* la borra por completo de la topografía del film y así logra, más allá de conmover o no, de entristecer o no, un cine que no sólo le debe cosas a eso de que "el amor nos separará" sino también, y principalmente, a sus personajes y sus defectos.

**Juan Manuel Domínguez****La dama en el agua****Lady in the Water**

Estados Unidos, 2006. 110'.

DIRIGIDA POR M. Night Shyamalan.

**Yo quiero a la dama en el agua**

Casi nadie gusta de *La dama en el agua*. Yo sí. Podría ser perezoso y decir que es un "placer culpable", pero considero esa categoría para los films evidentemente malos de los que río cuando no debería, que me producen placer por algo que no tiene nada que ver con el universo que muestra. *Grease 2*, por ejemplo. No *La dama...* Tampoco quiero decir que "Bueno, es un Shyamalan y en ese sentido blablablá", porque no es el caso. Me gusta *La dama en el agua* por una razón sencilla: creí en sus personajes. Creí en el Cleveland de Paul Giamatti, en su nerviosismo dos tonos menor que el que suele usar cuando lo dirigen mal. Creí en la ninfa, que no es un personaje ingenuo sino inteligente y al mismo tiempo construido desde la imagen con belleza. Creí en la chica oriental y en su madre, y creí, más que nada, en que la fantasía —el mundo de Fantasía— existe en el nuestro. Pero que ese mundo es necesariamente visto como un absurdo. Como es absurdo nuestro mundo a los ojos de la ninfa, cuyo punto de vista es realmente el que construye la película en lugar del de Cleveland, aunque sea a él a quien sigamos por todas partes. Así, es lo más cómico, lo ridículo, lo infantil y lo monstruoso de lo que nos rodea, lo que termina "construyendo" el cuento de hadas. En realidad, y aquí hay una pirueta interesante, no se trata de un "cuento" propiamente dicho sino de una "situación de hadas". Me explico: hay films que, atados a la rémora decimonónica de la novela, son eminentemente narrativos. Otros que consisten en investigar una situación en particular y extrapolar sus consecuencias. A diferencia de los anteriores films de Shyamalan, este parte de una situación en la que "el cuento" es una herramienta más. Esa perspectiva no es habitual en esta clase de películas y se trata de un riesgo. Hay sin embargo algo molesto, y es el rol mesiánico donde se coloca Shyamalan mismo como actor. No hay muchas explicaciones más allá del egocentrismo. Sin embargo, mi molestia no fue tan grande: la sensación de melancolía, el clima preciso y las imágenes diluyen ese peso. Termina siendo menos importante que los ojos de Cleveland —y los míos— mirando lo maravilloso que se hace ostensiblemente presente al final de la película. **Leonardo M. D'Espósito**

**Perro amarillo**

Argentina, 2004-2006. 65'.

DIRIGIDA POR Javier Van de Couter.

**Algunos elementos**

Autodefinida como "Boceto para un relato", *Perro amarillo* requiere más de una visión que compruebe o no semejante propuesta. No es una película experimental (aunque lo aparenta en sus primeros y últimos minutos), tampoco aspira a una narración tradicional. ¿Qué es *Perro amarillo*, entonces? Intentemos una aproximación a algunos elementos sobre los que la película se apoya.

Dependencia teatral: el tono actoral, algo por encima de la contención usual del cine, demarca un origen teatral subrayado en lo gestual. También, algunos gritos y sobreactuaciones sobre el clímax de la pelea final. Por último, ciertos usos escenográficos de los espacios cerrados como espacios autónomos revelan la función de "escenario" que queda integrada a una aparente reflexión sobre el díptico representación-realidad que, a fines prácticos, es un esbozo.

Visión cinematográfica: hay muy buenas ideas visuales tales como la percepción cinemática del movimiento, de la luz y el color y una estilización interesante a la hora de encuadrar planos muy cerrados o muy abiertos. Otro dato es el uso prometedor (pero ambivalente) de las fotos como expresión dramática (reemplaza potenciales flashbacks sin dar mayores datos, de ahí su acierto) que finalmente es desaprovechado (su intervención a la manera de *insert* no deja mucho a la imaginación).

Sonidos, narración y algunos títulos: la banda sonora incidental es poco feliz (la mejor intervención musical llega en los últimos minutos) y resulta confusa en función del material. El guión denota sus costuras en el forzamiento de los encuentros entre los cuatro protagonistas, de ahí lo teatral del encuentro conjunto hacia el final. Por último, un uso desafortunado de intertítulos intencionalmente explicativos pero a la larga redundantes y extemporáneos.

Todo eso es *Perro amarillo*, una producción original y novedosa (la película fue financiada en gran parte con fiestas) así como un manojito de ideas algo desconexas. Esperamos novedades.

**Federico Karstulovich**

# Buenas intenciones

por **Hernán Schell**



## Miami Vice

Estados Unidos, 2006, 134', **DIRIGIDA POR** Michael Mann.

Hay virtudes en *Miami Vice*. Hay que agradecerle varias decisiones a Michael Mann, destacar varias escenas resueltas con gran belleza visual y originalidad, celebrar las actuaciones sutiles y por momentos hasta geniales de Jamie Foxx y Gong Li, y sobre todo hay que agradecerle que se haya arriesgado a hacer una película adulta ahí donde la mayoría de los directores hubiesen optado por realizar un producto de pura acción adolescente ya mil veces visto. Mann muestra la violencia con crudeza, se arriesga a un final abierto, filma a sus personajes teniendo sexo y se nota que quiso privilegiar los conflictos profesionales de los detectives y los narcotraficantes por sobre cualquier afán pirotécnico. Pero hay un problema grave: siendo una película más que nada de personajes, Mann no logra construir uno solo interesante, e incluso a algunos no termina de delinearlos. Probablemente el causal de esto sea Sonny Crocket, quizá el mayor problema del film, no sólo por estar interpretado por Colin Farrell —un actor tan inexpresivo y falto de carisma que ya constituye un defecto cinematográfico en sí mismo—, no sólo porque resulta molesto y demasiado contradictorio ver a alguien que se nos muestra como un excelente y frío agente, capaz de simular frente a criminales que no dudarían en acribillarlo si da un paso en falso y capaz de arriesgar toda una misión por un amor a primera vista (misma lógica puede aplicarse al personaje de Gong Li), sino también porque la película se ve tan concentrada en él y su conflicto, que parece olvidarse de todos los otros. Si Mann no hubiera seguido tanto a Crocket, posiblemente Rico (Jamie Foxx) no habría sido presentado como uno de los lógicos protagonistas principales para luego ser olvidado durante buena parte del metraje y sólo llegue a ser caracterizado como un amante esposo que hace bien su trabajo y que le dice en un momento a Sonny, en un diá-

logo totalmente innecesario, la más que clara imposibilidad de que él y su amada estén juntos. Si hubiera sido así, posiblemente también Mann se habría fijado en lo contradictorio que resulta ver a dos narcotraficantes extremadamente profesionales y cautelosos cambiar toda su estrategia criminal y arriesgar a su eficiente servidora a consecuencia de haberla visto en un simple coqueteo en un boliche entre ella y, nuevamente, Sonny Crocket.

Claro que uno podría reprocharme que, en el caso de la objeción a la extrema sensibilidad de Crocket así como en la actitud final de los criminales, estoy siendo demasiado quisquilloso, que se ha visto varias veces en películas de acción a héroes fríos que de pronto, afectados por el sentimiento, se entregan a acciones inconscientes, y del mismo modo se han visto criminales que se vendían como geniales pero que podían caer por torpezas que no pocas veces, como en este caso, se relacionan con lo amoroso (ver, sin ir más lejos, *Misión Imposible: II*). El problema de *Miami Vice* es que justamente *no* es una película de acción común, con su cámara digital temblequeando a cada momento, simulando a veces ser un documental de observación, con el notable estudio previo que se nota realizó la producción para reproducir todos y cada uno de los meticulosos movimientos policiales y criminales, para poder hacer a la perfección su trabajo a riesgo incluso de volver a la narración algo tediosa, con su cruda visión del mundo de las drogas como una red compleja e inabarcable. La intención de *Miami Vice* es justamente entregarnos una película de acción adulta y realista, pero en medio de este compromiso surgen los lugares comunes mil veces transitados del género. Es como si Mann, mimetizándose con Crocket, se haya embarcado en una empresa demasiado ambiciosa para sus propias capacidades y haya cedido a la tentación de caer en decisiones de las que su propia película parecía estar renegando. Una lástima. [A]



## Palabras mágicas

Bee Season

Estados Unidos, 2005, 114', **DIRIGIDA POR** Scott McGhee y David Siegel.

## Letras sueltas

El deletreo (*spelling*) es una institución norteamericana. Hay razones para que esto sea así: a diferencia del castellano —en que, a grandes rasgos, a cada pronunciación le corresponde una forma de escritura—, en inglés una palabra puede ser escrita de varias formas posibles y sonar igual. Por lo tanto, la memorización de cómo se escribe cada vocablo tiene un sentido claro. Para convertir un escolar ejercicio de memoria en una competencia nacional en la cual los participantes deletrean palabras que jamás en su vida utilizarán, con toda la pompa y grandilocuencia de los Juegos Olímpicos, se necesita algo más que la necesidad, se precisa algo de locura.

La locura que anida en la familia de los personajes interpretados por Richard Gere y Juliette Binoche, cuya hija se revela como una campeona del *spelling*, es entonces maqueta y metáfora de la que arrasa a todo un país. Gere comanda el falso bienestar familiar con un frenético amor a la cocina apenas comparable con su pasión académica: la Kaballah y los místicos. Su energía maniaca y sus formas falsas y calculadas son tan desagradables y creíbles que el espectador puede pensar que es el propio Gere, inconsciente de sí mismo, el que nos atormenta con su fervor.

*Palabras mágicas* es una película modelica en su género: familia disfuncional que entierra sus traumas bajo la alfombra sin poder evitar que estos afloren en algún momento. O.K., no sé si hay un género así pero esa es la sensación que la película provoca: la de estar instalada en un sistema codificado para cada tanto desvirtuar las expectativas creadas (algo que los directores ya habían hecho con el noir en *El precio del silencio*). A este esquema crítico de la sociedad y de un país la película le agrega algo más y es el hecho de romper con la verosimilitud estándar de los dramas familiares. Así, los hijos se rebelan a la dictadura del padre de las formas más bizarras, convirtiéndose a los Hare Krishna el hijo varón, o renunciando a ser la campeona a pesar de sus cualidades místicas la niña. Todo esto ha espantado a la crítica mundial, que vio en la película una oda al misticismo new age. Yo vi todo lo contrario, pero no puedo asegurar que esté en lo cierto. **Gustavo Noriega**

Una crónica de furia narrada  
con poderosa carga emocional.

A. O. Scott / THE NEW YORK TIMES

WINNER  
Silver Bear  
56<sup>a</sup> Internationale  
Filmfestspiele  
Berlin  
BEST DIRECTOR

AVANT,  
PREMIÈRE  
EXCLUSIVA PARA LOS  
LECTORES DE  
EL AMANTE/CINE

EL AMANTE y ALFA FILMS  
S.A. te invitan el lunes 16 de  
octubre a las 20 hs en el Atlas  
Recoleta, Guido 1952, a la avant  
premier de Camino a  
Guantánamo (The road to  
Guantánamo) la nueva película  
de Michael Winterbottom.

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

Dirigida por  
MICHAEL WINTERBOTTOM Y MAT WHITECROSS

# EL CAMINO A GUANTANAMO

THE ROAD TO GUANTANAMO

A Revolution Films Production  
In Association with Screen West Midlands  
'THE ROAD TO GUANTANAMO'

RUHEL AHMED ASIF IQBAL SHAFIQ RASUL RIZ AHMED FARHAD HARUN WAGAR SIDDIQUI ARFAN USMAN

Supervising Sound Editor JOAKIM SUNDSTRÖM Dubbing Mixer RICHARD DAVEY Casting WENDY BRAZINGTON Music by HARRY ESCOTT & MOLLY NYMAN Production Designer MARK DIGBY  
Director of Photography MARCEL ZYSKIND Sound Mixer STUART WILSON Line Producer (Iran) MIKE ELLIOTT Iranian Co-Producer SHAHRYAR SHAHBAZZADEH Executive Producer LEE THOMAS  
Produced by ANDREW EATON & MELISSA PARMENTER Directed by MICHAEL WINTERBOTTOM & MAT WHITECROSS

© 2006 Tipton Films Limited, All Rights Reserved



FILMFOUR

screen west midlands



THE WORKS

THE WORKS

THE WORKS

THE WORKS



SENSACIONAL ESTRENO / SOLO EN CINES



# CON LA CULTURA DESDE EL PRIMER MOMENTO.

(á)

CULTURA ACTIVA

Cablevisión 69 • Multicanal 73  
Telecentro 83 • Directv 750

Mientras lee este aviso, nuevas expresiones de **arte y cultura** están naciendo. Cuando termine de leer esta revista, Canal (á) ya las estará difundiendo. **Como desde hace 10 años.**