EL AMANTE CINE
Nº 174
NOVIEMBRE
2006

Los asuntos de Scorsese

Los infiltrados recrea el mundo de la hongkonesa **Infernal Affairs**.

+ Damián Szifrón y **Hermanos & Detectives**: el cine en la tele

Cine argentino: nueva polémica + **Monobloc** + **Opus** + Entrevista + **Hamaca paraguaya** + Entrevista + Con Joe Dante en Sitges + DocBsAs

ARG $ 9,50
URU $ 95
AÑO 15
ISSN 150636
9 771329 260003 90174

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** especialmente elegido por nuestros redactores.
Consultar listado.

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

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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO.

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN LA ARGENTINA

EL AMANTE CINE Nº174

NOVIEMBRE 2006

EY, EY. LEAN EL EDITORIAL QUE VIENE CON INSTRUCCIONES DE USO.

Veamos. La tapa fue para Scorsese. Confesión: iba a ser para **La muerte del Señor Lazarescu**, pero no se confirmó la fecha de estreno, aunque se viene y en 35 mm. Y se benefició **Los infiltrados**, que es –según dicen algunos– la vuelta de Scorsese a un buen nivel. Luego de **Los infiltrados**, aparece no una crítica de un estreno sino una nota de Noriega sobre el cine argentino. Se trata de un artículo sobre una tendencia: mucho NCA es *triiiste*, *graaave*, *proliiijo*, y tal vez ese sea un mecanismo de defensa para no arriesgar, para no jugarse. Veremos si esto genera un diálogo, una discusión prolongada. Por supuesto que la posición de Noriega no es compartida por toda la redacción. Y prueba de ello es que a su nota le sigue una a favor de **Monobloc**. No sabemos qué pasará con el NCA, ni qué nos seguirá pasando a nosotros con él, pero lo cierto es que cada vez estamos menos de acuerdo entre nosotros. Tampoco sabemos si eso es bueno o es malo, pero simplemente *es*.

Y luego de **Monobloc**, la cobertura de **Opus**. Tal vez en esas dos propuestas la discusión quede planteada con claridad: de un lado, el cine autista de **Monobloc** y **Fantasma** (cubierta el número pasado con tres notas a favor, para estupefacción de Noriega y Porta Fouz), y del otro, **Opus** como cine abierto al mundo.

En fin, luego de eso siguen otros estrenos (entre ellos, un par coproducidos por Argentina como **Hamaca paraguaya** y **Chicha tu madre**, aunque se trata de películas paraguaya y peruana respectivamente). Y ya la sombra o la luz de la nota de Noriega no pretende alcanzarlos. Quien quiera seguir haciendo relaciones, que las haga. Por nuestra parte, acá los dejamos porque tenemos que ir a probarnos el vestido para nuestra fiesta de 15. Y a discutir qué música ponemos para "la entrada": ¿"Carrozas de fuego"? ¿"Quítame la respiración"? ¿"Eclipse total de corazón"?

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

Colaboraron en este número
Micaela Berguer
Tomás Binder
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Walter Falcone
Marcela Gamberini
Lilian Laura Ivachow
Mariano Kairuz
Federico Karstulovich
Alejandro Lingenti
Miguel Marías
Juan P. Martínez
Agustín Masaedo
Diego Maté
Marcela Ojea
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Diego Trerotola
Marcos Vieytes

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

SUMARIO

Estrenos

2 Los infiltrados
6 Cine argentino
8 Polémica: **Monobloc**
10 **Opus** + Entrevista con Donoso, Llinás y Mendilaharzu
15 La punta del diablo
16 Polémica: **Hamaca paraguaya** + Entrevista con Paz Encina
20 Chicha tu madre
22 Amigos con dinero + Perfil Nicole Holofcener
24 Polémica: **El ilusionista**
26 Polémica: **Pequeña Miss Sunshine**
28 Gracias por fumar
29 El camino a Guantánamo
30 Nadie sabe
31 Polémica: **Cara de queso**
32 Guardianes de alta mar
Open Season: amigos salvajes
El último bandoneón
33 Las Torres Gemelas
Bienvenidas al paraíso
Caballos en la ciudad
34 Incautos, Samsara, Pacto infernal, La granja, Mi otro yo, Latidos

35 De uno a diez

36 Entrevista con Damián Szifrón
39 Hermanos & Detectives, Montecristo, Los simuladores

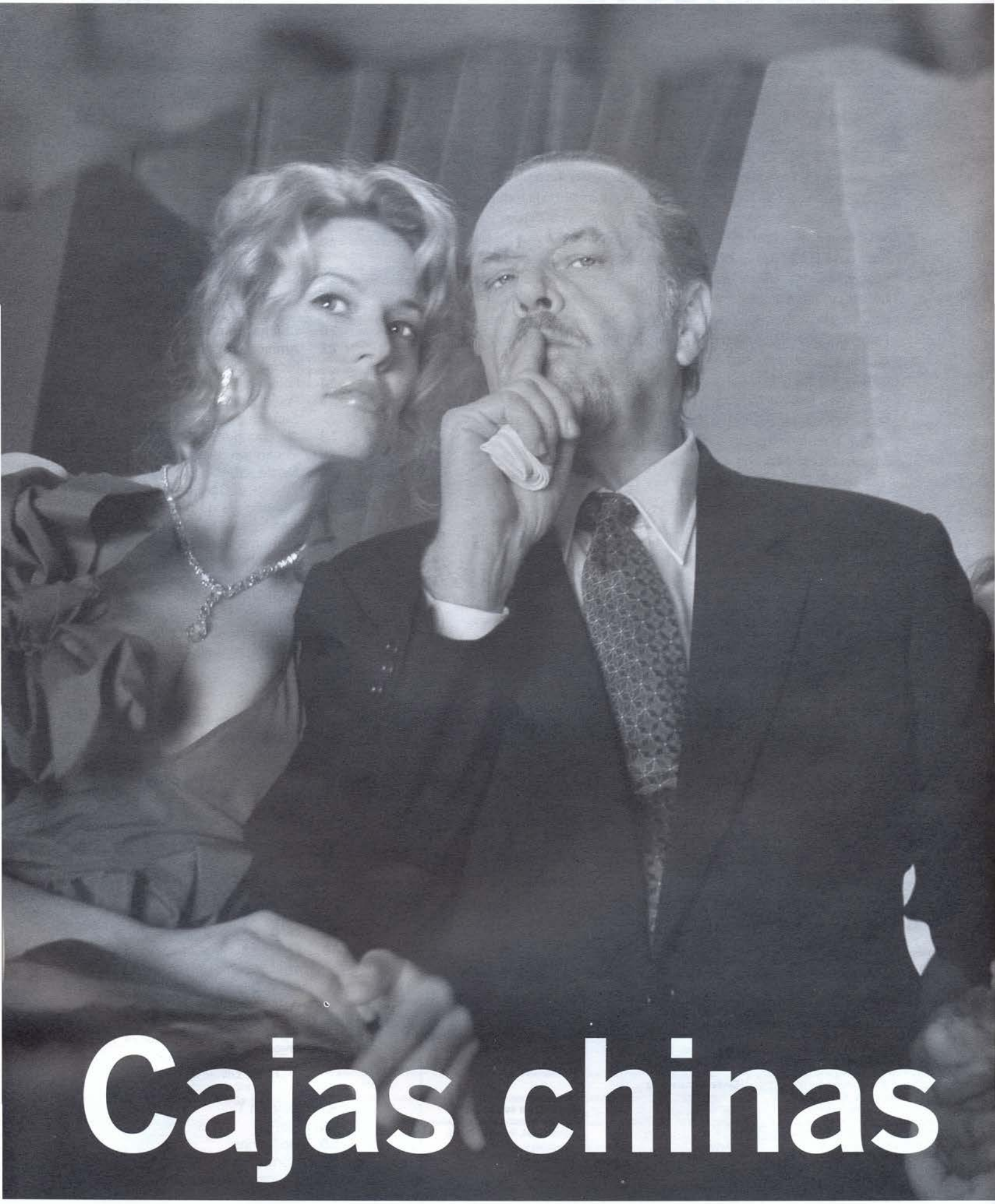
42 Festival de Sitges + Entrevista con Joe Dante

44 DocBsAs: Debord + Cavalier
47 Festival de Saladillo
48 Cine catalán
49 Desde España

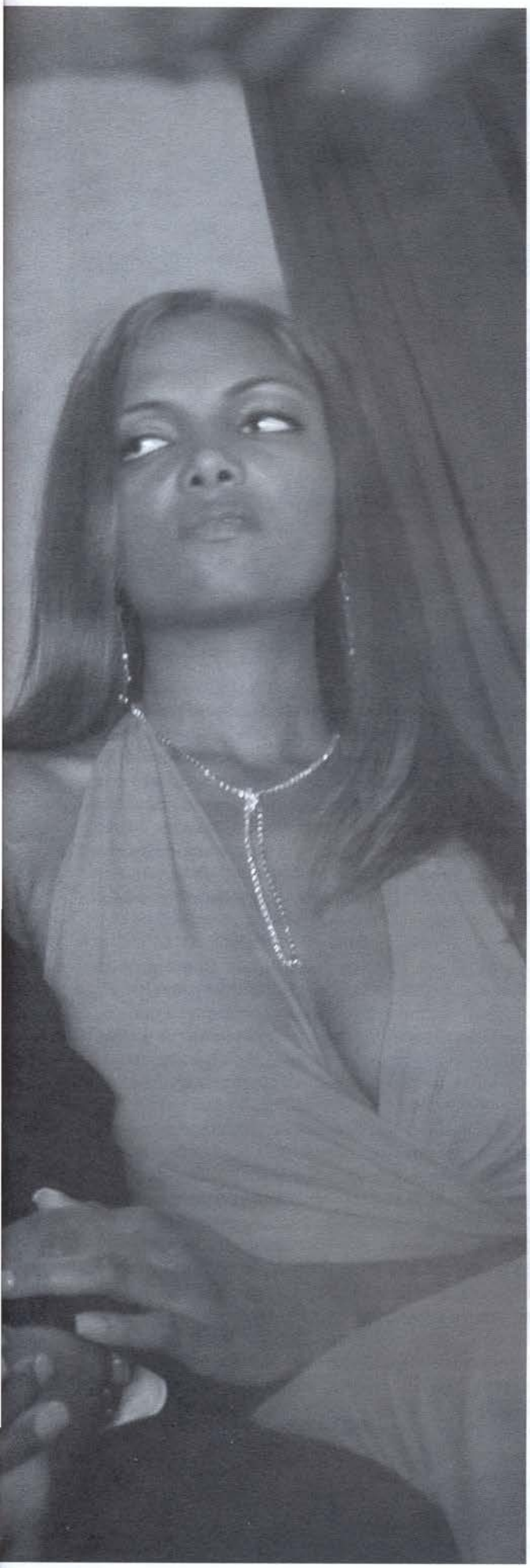
DVD

50 El arte de la seducción; Slither, criaturas rastreras; Las razones de la guerra; Memphis Belle; 7 de diciembre de 1941; Thunderboldt; Muriendo por un sueño; Mentiras en Nueva York; Bandidas; El farsante; Población maldita; Dr. Jekyll y Mr. Hyde

57 Cine en TV
58 Libros
60 Obituarios
62 Correo
64 Encuesta **El Amante 2006**



Cajas chinas



El que caiga en el infierno del sufrimiento incesante no morirá, la longevidad es un gran padecer en el infierno del sufrimiento incesante.
Sutra citado en el final de **Asuntos infernales** de Andrew Law.

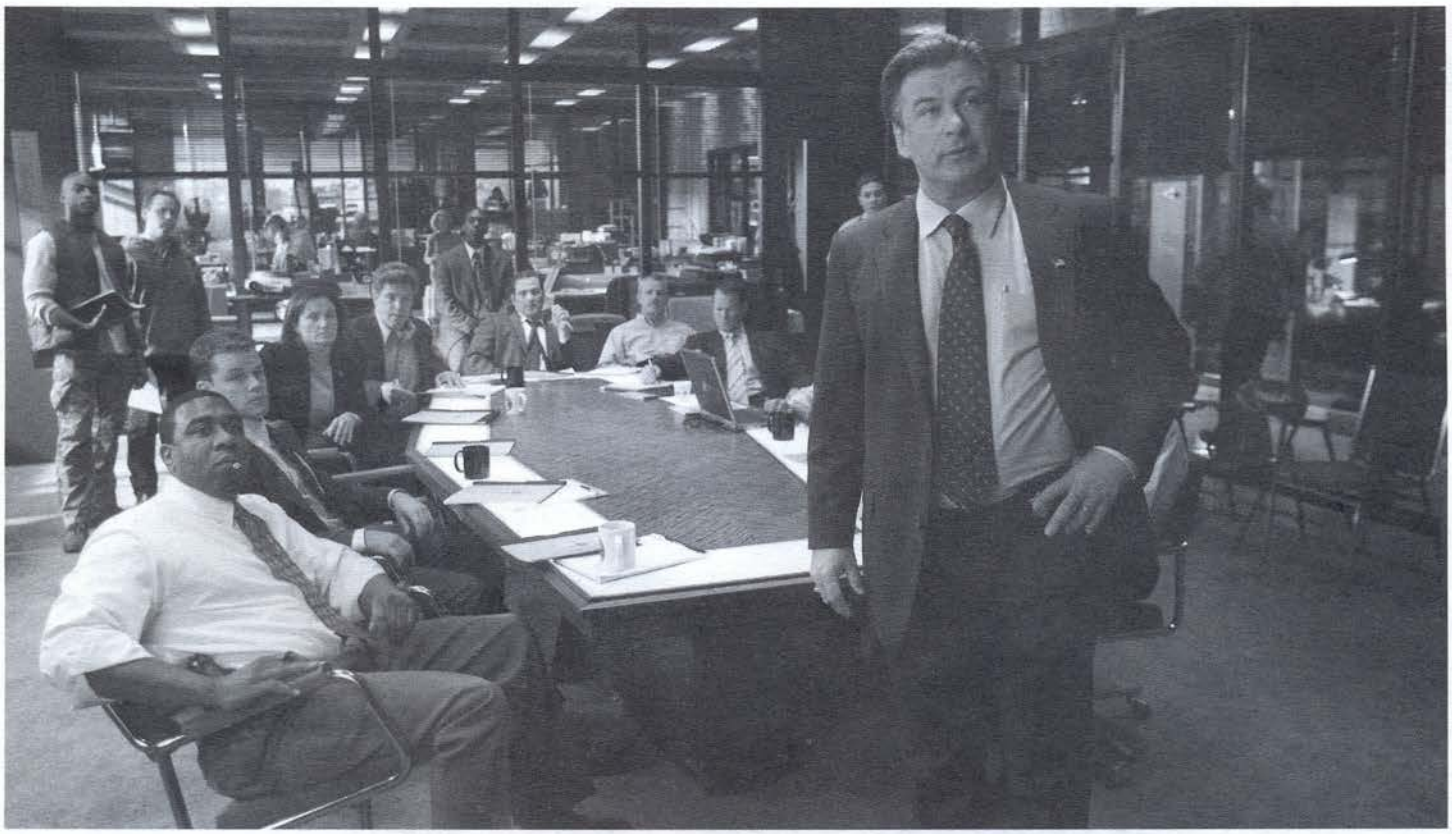
I. Diferencias. Igual pero distinta. O distinta pero igual. Juicio que vale tanto para *Los infiltrados* comparada con su modelo (la hongkonesa *Asuntos infernales* de Andrew Law y Siu Fai Mak) como para la propia película de Scorsese dentro de su obra.

II. Identidades. Colin (Matt Damon) y Billy (Leonardo DiCaprio) vienen del mismo lugar: el sur de Boston, suburbio escondido en la ciudad aristocrática, territorio salvaje dominado por la mafia irlandesa. Sabemos más de Colin, niño huérfano protegido por el *godfather* del barrio, Frank Costello (Jack Nicholson), que de Billy, a quien conocemos sólo en su flamante función de policía. No es necesario saber más; la brevedad del racconto que nos informa del origen de aquella protección basta para abarcar a ambos en sus papeles intercambiables: Colin pudo ser Billy así como Billy pudo ser Colin. Una elipsis muestra a Colin años después en el entrenamiento para aspirantes a oficiales de la policía bostoniana. No hay secretos, Colin pertenece, desde aquel encuentro iniciático con Costello, a otra familia distinta de esta a la que se prepara a ingresar –la de la mafia irlandesa– y está planificando sus primeros pasos como infiltrado en la policía para servir a su protector Costello. Al graduarse, Colin es designado, gracias a sus méritos como estudiante, al frente de una patrulla que combate, justamente, al clan de su jefe. A Billy en cambio lo conocemos mientras se cruza con Colin en la amansadora jerárquica; la oferta que recibe: infiltrarse en la mafia para desenmascarar a Costello, debiendo abandonar para ello toda su vida anterior.

Identidades cruzadas, iguales misiones, destinos paralelos. Scorsese no se detiene en preámbulos. Billy pudo estar en el lugar de Colin o viceversa. Ambos vienen del bajo fondo y en algún momento mirarán deslumbrados la cúpula dorada del Parlamento bostoniano, símbolo y meta de la respetabilidad *wasp* a la que no pertenecen; tan similar en encuadre y mirada deseante de la cámara a alguna otra inalcanzable cima de la religiosidad de las que frecuentan la obra de Scorsese.

III. Altas y bajas: arrabales amargos contra fondos y cúpulas doradas. Del infierno al paraíso, con el impulso salvaje de un bárbaro (Scorsese) a duras penas cristianizado. La adoración de María, allá arriba, virgen, inalcanzable. La pureza, en lo alto, y aquí abajo, las distintas formas de angustia, neurosis y autodestrucción generadas por la quimérica misión de alcanzar el ideal: la mujer eterna e intacta que aguarda un imposible connubio celestial. No otra cosa ha sido el cine de Scorsese, su propia vida, una paradoja filmante: un moralista del medioevo que dominó como pocos el lenguaje artístico de la última modernidad: el cine.
La iconografía católica que desbordaba sus películas era a la vez el signo de un imposible, el ser católico, o religioso, o simplemente el intento de vivir alguna forma de espiritualidad en medio del materialismo *urbi et orbi* que vive sólo en presente. No otro era el dilema de Travis Bickle en *Taxi Driver* o de Jake La Motta en *Toro salvaje*, de igual matriz nacen las psicopatías sagradas de

por
Eduardo Rojas



De Niro en *Cabo de miedo* o en *El rey de la comedia*.

La fórmula de salvación que en lo personal encontró Scorsese, el hombre, fue la cinefilia y el dominio obsesivo, magistral del lenguaje cinematográfico. Con un pie en cada extremo de esa precaria balanza construyó su obra; películas personales algunas, otras por encargo, todas hijas de su maestría en el oficio y de su espiritualidad torturada.

Eso, hasta ahora, porque en sus últimas películas Scorsese parece otro, un maestro adicto al trabajo que muestra signos de fatiga. La reiteración psicótica de su discurso ante un mundo sordo o simplemente la edad han despersonalizado películas magníficas como *Pandillas de Nueva York* o *Vidas al límite* y, al fin, malogrado a su último agonista, el protestante Howard Hugues, personaje deudor de otro tipo de fracaso, ajeno a la sensibilidad católica de Marty. *El aviador* es una notable puesta en escena que gira sobre el vacío de una vida que Scorsese no comprende ni le interesa.

Los infiltrados es en cambio otro desafío, una muestra de que Marty todavía puede dar pelea. Esta remake toma sólo la primera parte de la trilogía policial de Andrew Law. El original chino es también un relato amparado por la espiritualidad, una diferente de la scorsesiana, encerrada entre un sutra del Nirvana que remite al Octavo Infierno, el peor, y se cierra con otra cita sagrada al mismo lugar, el infierno del sufrimiento incesante, el que impide la muerte y condena a la repetición. Toda la película de Law es un ida y vuelta de acciones que se respaldan en su referente espiritual: el budismo es meditación que permite el acto y es, de una forma muy distinta de la occidental, ateísmo puesto en acción; soporte inmejorable para una historia de crímenes, traiciones y lealtades que Scorsese reproduce casi textualmente para hacerla suya, llevándola para su propio molino; descubriendo que su obcecado trabajo de orfebre encuentra un paralelo en el otro extremo del mundo: la acción de Law y la de Scorsese son un forma de reflexión; el oriental emerge de su torbellino con una mirada circular sobre el mundo: nada ha cambiado ni cambiará, la rueda del sufrimiento incesante no permitirá ni siquiera el beneficio de la muerte, tal el sentido literal de la cita que cierra el film. Scorsese aparece más atado a lo terrenal, más escéptico con relación a sí mismo porque, por primera vez en su obra, parece no haber Cielo ni redención posibles, sólo infierno en la Tierra y la crasa muerte como único fin.

Los infiltrados
The Departed

DIRECCIÓN
Martin Scorsese
GUIÓN
William Monahan
FOTOGRAFÍA
Michael Ballhaus
MONTAJE
Thelma Schoonmaker
PRODUCCIÓN
Brad Pitt, Brad Grey y Graham King
INTÉRPRETES
Leonardo DiCaprio, Matt Damon, Jack Nicholson, Mark Whalberg, Martin Sheen, Alec Baldwin, Vera Formiga.

IV. El otro, el mismo: de tal forma lo que para Law es sentido del deber y acción sin pausa, para Scorsese es un juego de espejos que remite a uno de los temas más viejos del arte: el del doble. Ya fue dicho: Billy y Colin son uno y el mismo puestos en situaciones diferentes y reaccionado de maneras similares, sus papeles y lealtades son parecidos; no hay lazos afectivos suficientes para justificar sus obediencias debidas. Allí donde Law privilegia la milenaria fidelidad como un reflejo que condiciona la conducta de sus personajes, permitiéndoles afrontar el sufrimiento perpetuo, Scorsese elige, recurriendo a su memoria cinéfila (*Ángeles con caras sucias* o *Héroes olvidados*), mostrar el intento de ascenso del barro al Cielo por distintas vías que se revelan una sola: Billy, la "legal", policía que se infiltra en la mafia; Colin, la "ilegal", recorriendo el camino inverso. Uno y otro usan como arma la traición a aquello a lo que eligen pertenecer, su meta imposible es el Capitolio dorado, el cielo protector que nunca alcanzarán. Pero, a diferencia de Law, en este juego de personas que se bifurcan no hay triunfadores, ni siquiera precarios; todo se resume en un juego de máscaras que se suplantan y eliminan unas a otras, que se encastran unas dentro de otras como cajas chinas de un juego infernal. Identidades cambiantes en la precariedad de una era temblorosa, como en una película de su paisa-

no De Palma. El sargento Dingam (Mark Walbherg), la máscara final, puede ser tanto el que imponga una temporaria forma de justicia como la demostración de que todo es un juego de traiciones y máscaras sin rostros, como en un baile de disfraces macabro. El resultado: la pretendida salvación, la dorada cúpula del poder es una ilusión inalcanzable para unos y otros. Siempre habrá una máscara infiel para impedir el acceso al dorado Paraíso del orden y el poder.

V. Similitudes diferentes: dijimos, sin embargo, que pese a todo Marty no parecía el mismo. *Los infiltrados* es una notable película que para la mayoría de los directores americanos contemporáneos sería un hito en sus carreras. Para Scorsese resulta un virtuoso ejercicio de estilo, un film magnético en su vertiginoso dominio del relato, punteado aquí y allá por las marcas de su orillo: la banda de sonido desbordada de rock y baladas de ecos añejos, que acompañan como un eco diluido a la acción y se van transformando, a medida que el drama se convierte en tragedia, en los sones de ópera clásica de Lucia di Lammermoor. Sin volcarse al desborde operístico de Coppola en *El Padrino III*, Scorsese resalta con los imperceptibles cambios de tono musicales el verdadero sentido de su historia: la imposibilidad de ser otra cosa que uno mismo, sin llegar a saber al mismo tiempo quién se es, la caída final de todas las máscaras para dejar, nítida e impune, la cara desnuda del poder, ente ajeno a las fronteras del Bien y del Mal.

Está también como siempre el montaje filoso de Scorsese (confiado una vez más a la maestría de Thelma Schoonmaker), ducho en elipsis y oposiciones que afirman la identidad de todos los opuestos que circulan por la historia. (El brusco cierre de un celular –verdaderos coprotagonistas de la acción– se funde con el sonido operístico del Donizetti de Lucia en la mano de Billy, para pasar sin transición a la cara de Colin.)

Está la decisión de Scorsese de que su versión del original chino sea al mismo tiempo una forma de remake de uno de sus films recientes; *Los infiltrados* puede ser visto como una versión actualizada de *Pandillas de Nueva York*, con sus ritos de iniciación, sus sangrientos pases de testigo de una madura memoria criminal (Costello) a otra virgen de delitos (Colin) y el crimen como fundamento de una sociedad. Pero falta algo: la mujer; la estática figura de Madolyn (Vera Farmiga) carece del atractivo hipnótico, entre carnal y volátil de las protagonistas scorsesianas. No hay pasión en el trío del que ella forma parte. No es, ni mucho menos, la fémina etérea e inalcanzable que puebla las películas de Scorsese; al contrario, Madolyn es una mujer corriente, humana y digna (tal vez la única junto al Queenan de Martin Sheen), que no se mezcla en el barro de la doblez y la confusión de identidades y valores. Es paradójicamente esta dignidad la que le quita aliento en la historia y la aleja de tantos personajes femeninos de Scorsese. Esta es la principal muestra del giro que ha tomado la obra de Scorsese, en donde la pasión va dejando lugar al escepticismo, en donde sólo hay lo que hay: un infierno que está en la Tierra y un Cielo, representado por una cúpula dorada, que no está mediado por ninguna imagen femenina virginal. Por ende, un Cielo doblemente inalcanzable.

Ese lugar femenino está desplazado por una presencia omnímoda, un demonio (mucho más astuto que el Sam de la película de Law). El Frank Costello de

La fórmula de salvación que en lo personal encontró Scorsese, el hombre, fue la cinefilia y el dominio obsesivo, magistral del lenguaje cinematográfico.

Nicholson es el que guarda las llaves de la fascinación y el conocimiento. Humano al fin, no podrá escapar de su destino fatal. Ello no le impide ejercer el don de la ubicuidad, el de la astucia diabólica y el conocimiento de la frágil identidad masculina, todos ellos hasta ahora atributos de la personalidad femenina para Scorsese. Su capacidad de adoptar y seducir a Billy y Colin tanto como su progresivo descontrol sangriento son los signos de una omnipotencia que no se quiere humana (pero que terminará siéndolo en la inevitable trampa de la muerte). Esa omnipotencia es la del poder por sí mismo, ejercido más allá del deseo, como un juego en donde su única falibilidad es la de ser incapaz de descubrir a la máscara que lo traiciona. Este Costello/Nicholson, hombre en posesión de todos sus atributos de tal (como puede verse en la escena del cine porno), absorbe en su omnívora vocación de poseer a todo el universo femenino de Scorsese.

¿Quién es en definitiva este hombre demonio, padre putativo y seductor, conocedor de la naturaleza humana, esponja de la condición femenina scorsesiana, maestro en su oficio criminal? Hipótesis: este viejo escéptico y cruelmente sabiondo es la representación del Scorsese de hoy; un hombre que ya ha dicho casi todo, que ha bajado del cielo sus estrellas inalcanzables y que en esta tierra, que ya conoce hasta el hastío, está buscando discípulos para entregarles su posta. Por eso su película, intensa, vibrante, sin un solo plano de más, brilla de otra forma. Ya está todo dicho; la pasión se extingue en el rescoldo de la época y "el verdadero amor se ahogó en la sopa", según el verso del maestro Discépolo.

Toda hipótesis debe ser verificada y en este caso las herramientas necesarias no están en nuestras manos sino, afortunadamente, en las del viejo Marty. Tal vez esta deslumbrante y extraña película sea sólo el prólogo de su vuelta con todos los honores. Lo esperamos. **[A]**

La tristeza de los niños ricos

Una cierta tendencia hacia la solemnidad del Nuevo Cine Argentino es analizada en esta nota, que pretende ser el punto de partida de una amplia polémica. por **Gustavo Noriega**

El Nuevo Cine Argentino está enfermo de gravedad. Pero no, no es que está gravemente enfermo sino que la gravedad es su enfermedad. O a lo mejor sí, la cosa es, además, grave y entonces podemos decir que el NCA está enfermo de gravedad de gravedad. Gravemente enfermo de gravedad.

Lo que hace diez años era un soplo de aire fresco y libertario se está convirtiendo en un aroma rancio, de encierro. Las películas nacionales dirigidas por jóvenes parecen hechas por gente vieja, amargada, triste, fatua, atormentada con la muerte y el dolor, despojada de vitalidad y con aires de importancia. Que las películas sean graves y solemnes no quiere decir necesariamente que sean malas o que no tengan valores: la historia del cine tiene sobrados ejemplos de obras maestras que no se caracterizan justamente por su liviandad. Sin embargo, llama la atención que un

cine que tenía la pretensión de renovar la escena, que ponía patas arriba una cinematografía totalmente pretenciosa, impostada y artificiosa, ahora repita algunos de los errores de sus antecesores. Es verdad que, a diferencia de la generación anterior, los nuevos directores saben dónde ubicar la cámara y cómo moverla, tienen una formación heterogénea y actualizada, y en general son honestos y aman genuinamente su oficio. Pero la sucesión de películas en las cuales la gracia brilla por su ausencia es llamativa: como si les hubieran extirpado el sentido del humor o el impulso vital o ambas cosas a la vez.

La lista de títulos que incluyen alguna o más de las características que he mencionado es sorprendentemente larga. Incluye películas que me gustan mucho (*Nacido y criado*), películas que me gustan algo o bastante (*Los suicidas*, *Como pasan las horas*, *Como un avión estrellado*, *Nordeste* y *Agua*), otras que me mantienen en la duda (*El custodio*), decepciones (*Fantasma*, *Géminis*) y películas que me provocan un rechazo total (*Monobloc*, *Cuatro mujeres descalzas*, *Extraño*, *Perro amarillo*, *Mientras tanto*). Muchas de ellas son sombrías inevitable y legítimamente. En otras, uno advierte como una especie de caparazón, como si a sus autores les diera miedo la exposición y se refugiaran en la seriedad, construyendo sistemas inmunes a la crítica más sofisticada. Hay una crítica brutal, que rechaza cualquier cosa que se aparte de los caminos convencionales y que considera un valor estético positivo la cantidad de espectadores alcanzada. A la crítica culta (incluyo a esta revista) le resulta muy difícil señalar características negativas del NCA sin sentirse parte de la contra, como si la sinceridad se tomara como traición. Otra característica de la crítica culta es que se siente automáticamente seducida por los "programas" estéticos. Las películas programáticas, aquellas que toman una decisión excluyente sobre la puesta en escena previamente al rodaje, son evaluadas positivamente, como si una decisión inalterable y la incapacidad absoluta de permitirse encontrar la forma durante la filmación fueran un mérito y no una arbitrariedad.

Un buen ejemplo de película programática lo encontramos en *Monobloc*, la segunda obra de Luis Ortega. El realizador de *Caja negra* tiene el talento suficiente como para crear un universo original y propio. El trabajo de la cámara es notable y la utilización de los colores probablemente no tiene antecedentes en el cine nacional. Lo que construye Ortega con estas habilidades es lo más parecido que vi en mi vida a la nada absoluta. *Monobloc* rechaza de plano la idea de relacionarse de alguna manera, por más vaga y lejana que sea, con el mundo real. Pedir alguna semejanza entre la vida tal como la conocemos cotidianamente y la película no implica, como el director sugiere en sus victimizadas declaraciones, que haya que sumergirse en algún tipo de costumbrismo. Por el contrario, implica el desafío de recrear las experiencias de una forma creativa en la que, por ejemplo, el dolor de la renga y la angustia de la moribunda sean referentes de algo conocido y no elementos decorativos de una vidriera chic. *Monobloc* no dice nada sobre el mundo ni sobre el dolor ni sobre la angustia; tampoco sobre la realidad cotidiana ni sobre la extrañeza que nos provoca el mundo. Todo sucede en un planeta desierto, donde sólo interactúan tres, y por momentos cuatro, actrices que desgranan diálogos improbables y desganados, mientras repiten rutinas rigurosamente calculadas por el guión (el fernecito, los chapuzones, las aceitunas, los viajes en auto, etcétera). Estéticamente deslumbrante, sus planos se asemejan a *tableaux vivants* en los cuales la cámara, frontal, sin profundidad, se desplaza horizontalmente, contemplativa e inerte. La crueldad y el goce por la humillación –dos elementos que siempre rinden bien– se ensañan con el personaje de Graciela Borges, una moribunda a la que se hace innecesariamente subnormal (su mejor frase es: "Quiero acariciar el pony"). La película es absolutamente impenetrable a la crítica ya que construye con éxito lo que se propone: gente que sufre en un ámbito irreal, cuidada planificación estética y aires de tragedia. Lo que hay que rechazar es el sistema elegido. Lo que hay que decir es que *Monobloc* es una película que no habla de nada, un artículo esnob, un gadget lujoso.

Otra característica que comienza a aparecer es la autorreferencia, lo que no sería escandaloso si no se tratara de jóvenes que van por su segunda o tercera película. En *Monobloc*, una película que rechaza toda referencia concreta al mundo real, Ortega pone forzadamente en uno de sus diálogos el título de su primera película, actúa su madre y las canciones que se escuchan son las de su padre, como si su universo personal fuera lo único que valiera la pena rescatar de la realidad.

El caso se hace más dramático en *Fantasma*, la tercera obra de Lisandro Alonso. Aquí, todo gira en torno al director: las personas que circulan en la locación, la locación misma, lo que hacen, nada tiene sentido a menos que refiera a Lisandro Alonso. *Fantasma* es una película centrípeta: el punto donde confluyen los radios es el director mismo y su obra, algo que no es necesariamente malo pero que, en este caso, roza lo absurdo, ya que la mencionada filmografía consta de sólo 2 (dos) películas. Extraordinarias, a mi modo de ver, pero 2 (dos). Nuevamente, como *Monobloc*, *Fantasma* trata sobre nada, no refiere a nada, es un objeto cerrado en sí mismo, que rechaza el mundo exterior, real, sólido, político y social. Blindada a fuego a la crítica, la obra recibió no una ni dos sino tres críticas laudatorias en *El Amante*.

Las películas de Ortega y Alonso pueden ser ejemplos extremos de una estilización autoprotectora, pero en la mayoría de los títulos mencionados se puede detectar un temor parecido. No las une el modo de producción sino el espanto. El espectro de financiación abarca desde la más rabiosa autogestión hasta el camino tradicional del crédito y el subsidio, pasando por todas las instancias intermedias. No es un problema de condicionamiento ante el proveedor de dinero sino de pánico a la exposición personal. Son películas miedosas, retraídas, contenidas, en las que pasan cosas espantosas (si no es que no pasa nada) pero, sin embargo, sin emociones. De risas, ni hablemos: el humor está vedado y la parquedad es vista como un valor expresivo como si la palabra fuera veneno. (Después del combo *Un oso rojo*, *Extraño* y *El custodio*, llegué a pensar que Julio Chávez había enmudecido y no iba a sonreír nunca más, pero un WIP de la nueva película de Ariel Rotter me devolvió la confianza en sus músculos faciales.) Toda esta seriedad impostada va conformando una nueva *qualité*, un estándar cómodo, que garantiza cierta recepción crítica y una favorable acogida en el circuito de los festivales. La angustia, no como síntoma sino como elemento contrafóbico y, para colmo, generador de prestigio; la estilización como sistema; el programa estético como recurso automático.

El panorama sería desolador si no pudiéramos echar mano a algunos contraejemplos que nos indican que otro cine es posible. Este año hemos visto películas graciosas y luminosas, como *Ana y los otros*, *Opus*, *Porno*. Hasta *Derecho de familia*, con sus pretensiones de renovar el mainstream y su apego a cierto costumbrismo, muestra la vitalidad y el dinamismo que todo movimiento renovador requiere. Son películas realizadas por personas inteligentes y no hay rasgos más demostrativos de la inteligencia que la capacidad de mirarse desde afuera y no tomarse demasiado en serio, de reírse, de curiosear y de dejarse sorprender.

Como lo hiciera en su momento fundador, el Nuevo Cine Argentino deberá salir otra vez a la calle, contactarse con el mundo real, ensuciarse con sus calles mugrientas, respirar su aire viciado y volver a reír. Ser libres otra vez, eso es lo que necesitamos. Y si no, que venga una nueva generación a escupir sobre nuestra tumba, que bien merecido nos lo vamos a tener. **[A]**

La última película argentina

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

Es difícil ponerse del lado del defensor de *Monobloc*. En este caso, no es una tarea quimérica sino solamente complicada. Un cínico podría decir que, tras *Caja Negra*, a Luis Ortega le quedaban dos alternativas: profundizar en lo extraño del mundo cotidiano visto con ojos no habituales o en la construcción artificial de la extrañeza. En *Monobloc* hace las dos cosas. Para ello, toma elementos prestados al teatro, a la ficción televisiva y también a cierto tipo de historieta apocalíptico-poética (lo siento pero no encuentro una definición más precisa) que solía aparecer con enorme frecuencia en la revista *Fierro* en los años 80. Menciono esto porque creo que la rareza visual de *Monobloc* tiene mucho más que ver con esa manera de "poetizar" el espacio en una época –la posdictadura– en la que se estaba reaprendiendo el uso de la metáfora, que con un vicio estetizante. Ortega asume que el exterior representa directamente el estado de ánimo de sus personajes y que, en ese sentido, la explicación de por qué esa tierra desolada donde hay un edificio, un parque de diversiones derruido, campo y una clínica metálica es como es. El mundo exterior de *Monobloc* es reflejo del mundo interno de cada uno de sus cuatro personajes, un mundo que ha quedado huérfano de hombres. Aparecen sólo como explotadores sexuales de La Nena y no son personas: en el universo del film, el ser humano se declina sólo en femenino. Ahora bien: estas características son evidentes. La manipulación de escenarios, historia y del resto de los elementos de la película no sólo no se oculta sino que aparece en primer plano: gran parte de los juicios negativos que cosecha *Monobloc* vienen por ese lado o por la asunción de que Ortega recurre al "cualquiercosismo" o "mamarrachismo". Se impone un pequeño aparte.

El cine no nació con el mandato de documentar lo real; esa es sólo una de sus posibilidades. Rápidamente se comprendió que la manipulación tanto de lo que pasa delante de la lente como del registro mismo es su segunda posibilidad. In extremis, la primera sería la del documental y la segunda, la del cine de animación. Casi todo el cine que vemos cabe en el amplísimo arco entre tales extremos. Por lo tanto, rechazar una película exclusivamente por lo ostensible de su manipulación no me parece procedente.

Ortega juega, pues, a la manipulación ostensible y a la genealogía –cinematográfica y artística, pero también personal– en primer plano. Sí, a Ortega le gusta –e influye en él– el cine de Leonardo Favio (lo que, dada la realidad de nuestro cine, siempre sin maestros, no es nada despreciable). Sí, por supuesto, hay elementos que, de tan artificiales, obligan a pensar en el teatro. Pero aquí existe un punto más que interesante: el contraste. Las viñetas de las que se compone el film (otra cosa: así como no es obligación que el cine sea narrativo, es falso que *Monobloc* no lo sea) muestran el contrapunto constante entre lo que se dice y lo que se muestra. Sin embargo, es bastante sencillo recomponer, mirada mediante, el lazo entre ambas cosas. Sencillo, básicamente, porque es una historia de sobrevivientes terminales en un mundo que se ha hundido en su propio artificio. No quiero caer en la ramplonería –cierta, de todas maneras– de que se trata de una metáfora de la Argentina de los 90, prefiero suponer que el mundo actual, todo, está disfrazado de imágenes sin sentido que, paralelamente, muestran su impotencia para ocultar el horror de la disolución. Cuando el discurso no alcanza ni la imagen oculta, lo que queda es un paisaje desolado. Y personas, claro, que tienen que vivir como pueden, aferrándose a pequeños retazos.

Para mostrar –que no decir– todo esto, Ortega se emplea a fondo en la búsqueda poética. La Nena se prostituye por monedas de chocolate. Madrina se baña en agua estancada sin prestar atención a la muerte que ronda. Perla, constante moribunda, se preocupa por un diente que se le oscurece. Y el resto del mundo es restos (también culturales: la careta de Minnie Mouse, por ejemplo, mal facsímil; las canciones de Palito Ortega, cuyo sentido va mucho más allá de una recuperación kitsch y un guiño familiar e interno). Uno puede criticarle al realizador haberse pasado de rosca en algunas secuencias o recargar las tintas en esta composición de color onírico, pero estoy convencido de que, en este caso, el exceso es parte inherente del logro poético. Porque la poesía –ese término comodín que se usa cuando uno no sabe qué decir de lo que no entiende pero se siente obligado a la alabanza– es cuestión sobre todo de concentración y precisión. Ambas cosas aparecen con el solo uso de la manipulación y el registro, de la descomposición del tiempo que sólo puede lograrse con el cine. La heterogeneidad de elementos y registros es esencial al sentido total de la película. Como es esencial que el personaje central, esa Perla que es joya en deterioro, sea interpretado por Graciela Borges, un lazo que reúne cuatro décadas de cine argentino, de *Fin de Fiesta* a *La Ciénaga*. *Monobloc*, que menta edificios horribles que albergan en un solo lugar todo lo que queda de lo posible, parece ser el epitafio de un cine argentino que ya no existe. Para bien y para mal. **[A]**

Monobloc

Argentina, 2006, 83'
DIRECCIÓN Luis Ortega
PRODUCCIÓN Micaela Buye, Martin Feldman, Villa Vicio
PRODUCCIÓN EJECUTIVA Mariano 'Chino' Fernández
GUIÓN Luis Ortega y Carolina Fal
MÚSICA Leandro Chiappe
FOTOGRAFÍA Octavio Lobisolo y Jorge Pastorino
MONTAJE César Custodio
SONIDO Catriel Vildosola, Martín Porta y Diego Gat
DIRECCIÓN DE ARTE Mercedes Alfonsín, Pablo Gababian
INTÉRPRETES Graciela Borges, Carolina Fal, Rita Cortese, Evangelina Salazar.

Recuerdos del futuro

⊕⊖

No tan a favor por Federico Karstulovich

Paradoja estructuralista la de *Monobloc*: dentro del panorama de nuestro bien/malquerido nuevo cine argentino comparte –es comprobable– varios elementos estructurantes con sus compañeras de generación, pero al mismísimo tiempo se desgarra de ese cómputo, de ese número a cada paso.

Su intervención en el orden de una renovación estética en el cine argentino reciente la pone en un lugar incómodo. Pero es esa incomodidad aquello que la convoca como una película necesaria. Al mismo tiempo, involuntariamente –y no programáticamente– son sus huecos, sus rincones imperfectos, lo que la hacen interesante ya que la sitúan *entre* espacios, sin definir un espacio propio. Por el contrario, el cálculo, la *attitude*, la pose apática, finalmente, la voluntad de *diseño de producción* de cada pulgada del set es aquello que la vuelve un producto perenne, de sofisticación falsa, distancia impuesta (y afecto-reflexión): en el regodeo por su encanto visual no se destila vitalidad; sí, en cambio, hay vida y disrupción respecto de esta nueva tradición en formato-para-festival de cierto nuevo cine argentino, en la vocación de extranjería que sí ostenta.

Monobloc, como pocas películas argentinas, determina una poética fronteriza. Fronteras afuera, el espacio marginal, que para la película de Ortega carece de vida alguna pero es el otro lugar latente (el guión de la película lo llamará Brasil, el lugar más allá del parque de diversiones, etc.). Fronteras dentro de ese espacio que trasunta el monobloc en cuestión-el parque de diversiones desvencijado-la clínica de transfusiones de sangre.

Son sus huecos, sus rincones imperfectos los que la hacen interesante.

Pero es la frontera misma la que aquí cobra un espesor fuera de lo común: ese lugar entre lugares establecidos es aquel que, como dice Proust, da belleza, porque está escrito en una lengua extranjera.

La pregunta es, entonces, ¿de qué se extranjeriza?: del metatexto fundacional de cierto NCA que es *La Ciénaga*, que aquí se actualiza en todas las variantes posibles: Graciela Borges como texto-estrella, el tedio, el hastío y el encierro, la pileta con agua sucia, el fernet que duplica el vino tinto con hielo de la película de Lucrecia Martel, los personajes a medio vestir (¡esos trajes de baño!), el viaje liberador (aquí a Brasil, allá a Bolivia), la amiga-asistente, la inminencia de la muerte, el uso del exterior como fuera de campo amenazante, la música y las acciones sin sentido como momentos de alegría y liberación en medio de la angustia, las mutilaciones físicas como marcas identitarias.

Pareciera que Ortega rescribe las claves de una de las películas canónicas del NCA pero pasado por la multiprocesadora de un kitsch estrábico. Junta, en la misma película, las tensiones de aquella con la representación de una cierta marginalidad económico-social de la otra vertiente de este nuevo cine. Y el cálculo es tan evidente que esta versión del NCA genera desgano, apatía, e incluso enojo. Porque son contados esos momentos de desterritorialización, porque la fundación territorial de Ortega es tan ajena que no sé si se puede hablar de un cine propio pero tampoco completamente distinto de su ópera prima. Pese a todo, hay en esta película una voluntad (¿técnica?) de redefinir territorios del verosímil que, insólitamente, la acercan hacia expresiones de ese cine argentino exiliado, que vive en espacios disconexos, y del cual *Invasión* de Hugo Santiago es una posible punta de lanza. Es decir, *Monobloc* encuentra una probable tradición ahí donde hoy no hay más que directores y películas dispersas pero no hay escuela ni programa estético delimitado.

Y como esos directores, hace de la ciudad de su película un imposible referente-de-lo-real, es decir, hay una huida del pintoresquismo o del regodeo del verosímil realista, de esa *marginalia* tan deleznable de películas oportunistas post-NCA (*El polaquito* o *Buena vida delivery*), variaciones inmorales sobre un código que hace diez años (re)descubría y que hoy ya es escuela de estilo televisivo (*vg. Ser urbano / Humanos en el camino*).

Monobloc, con sus imágenes extrañadas del mundo, con su belleza subterránea, con su pobreza de diseño, con su marginalidad de revista, no es otra cosa que puro material cinematográfico: palimpsesto frankensteiniano, ambición megalómana y heterogeneidad que nunca se agota en una primera visión, es sin embargo un ovni carente de reflexión acerca de su espacio de pertenencia.

Monobloc, finalmente, es una posibilidad, un paso al límite que dialoga con el futuro y con la historia que la precede. Depende de su director y su capacidad de repensar el lugar de sus películas en este contexto, el modo en que este monstruo se convierta en una de las formas de avanzada de un cine argentino mutante y atento al cambio o una coda final a un movimiento heterogéneo, una forma de entender y ver el cine que desde hace un poco mas de diez años permite empezar a pensar una nueva relación posible entre el mundo y sus representaciones: cómo ir hacia una imagen y cómo venir desde una imagen al mundo. **[A]**

What kind of movie is this?

por **Gustavo Noriega**

Dejo a Sísifo al pie de la montaña. Se vuelve a encontrar siempre su carga. Pero Sísifo enseña la fidelidad superior que niega a los dioses y levanta las rocas. Él también juzga que todo está bien. Este universo en adelante sin amo no le parece estéril ni fútil. Cada uno de los granos de esta piedra, cada trozo mineral de esta montaña llena de oscuridad forma por sí solo un mundo. El esfuerzo mismo para llegar a las cimas basta para llenar el corazón de un hombre. Hay que imaginarse a Sísifo feliz.
Albert Camus, El mito de Sísifo.

"¿Qué clase de película es esta?", pregunta en inglés el productor norteamericano de *Opus*, no una sino dos veces a un Mariano Donoso que no tiene demasiadas respuestas para ofrecerle. Puestos en la complicada tarea de contestar la misma pregunta, una posible salida es describir su desarrollo, cómo el proyecto se va transformando de una cosa en otra; es decir, contarla, ya que *Opus* es una de esas películas que se mira a sí misma, describiendo su hechura, abriendo el juego a una serie infinita de espejos que se reflejan los unos a los otros. Explicarla de esa manera sería tomar literalmente el relato del personaje que aparece en la película, al que llamaremos "Donoso" y que está interpretado por el propio director, Mariano Donoso. "Donoso" quiere –debe– hacer una película en su San Juan natal sobre la educación. Desbaratando todo lo planificado, se encuentra con un interminable paro docente que deja las aulas vacías. Filma las escuelas sin alumnos, las movilizaciones docentes, los cabildeos entre el equipo de filmación, sus intercambios con su productor norteamericano y algunos apuntes sanjuaninos. A los cuarenta y pico de minutos de película se queda sin más que hacer, la huelga no parece terminar nunca, los conflictos de los docentes con los gobernantes son agobiantes y sin visos de solución y alguno de sus colaboradores encuentra un trabajo más razonable y deja el rodaje. "Donoso", entonces, decide retomar el pedido de su productor de una forma más genérica, es decir, hacer una película sobre San Juan a través de sus símbolos, las estatuas de Sarmiento, sus edificios. En el transcurso entrevistará a Miguel Ángel Sugo, el escultor responsable de la infinidad de bustos sarmientinos que hay en la provincia, encontrará una escuela rural tan abandonada y alejada de la civilización que todavía está en funciones (pero el paro finalmente la alcanza) y... se

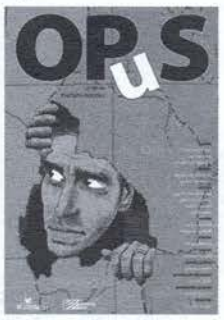
Opus
Argentina, 2005, 85'
DIRECCIÓN
Mariano Donoso
GUIÓN
Mariano Donoso, Mariano Llinás y Agustín Mendilaharzu
PRODUCCIÓN
Mariano Llinás
FOTOGRAFÍA
Agustín Mendilaharzu e Ignacio Masllorens
MONTAJE
Mariano Donoso
MÚSICA
Gabriel Chwojnik
SONIDO
Mariano Donoso

casará con una bonita mendocina.

La sucesión no parece tener ningún sentido, como el diario de bitácora de un cineasta frustrado, que sale del paso de sus dificultades exponiéndolas pero sin agregarles nada en el proceso. Sin embargo, *Opus* es mucho, muchísimo más que el recurso cómodo y refinado de la autorreferencia. Es una película que dinamita todas las convenciones, tanto sobre la identidad personal y social como las que refieren al cine. Como *The Matrix*, nos dice que nada es lo que parece ser. Pero, a diferencia del bodoque de los hermano Wachowski, carece de toda solemnidad y es graciosa y emocionante al contarnos, usando a San Juan como sinécdoque, cómo es Argentina, al mismo tiempo que nos revela que Argentina no existe.

Ya desde el comienzo, la película refiere a la posible irrealidad de las cosas que damos por sentadas en el trajín cotidiano. La voz de "Donoso", con una impostación de alumno primario de hace cuatro décadas, invoca la historia de Escipión el Africano, en un libro escrito por Cicerón, comentado a su vez por Ambrosius Theodosius Macrobius, un sabio del siglo VI. Escipión sueña y su sueño es el Universo, y dentro del Universo está el libro de Cicerón y también el de su comentarista, Macrobius. Todo es un sueño, nada tiene la solidez de lo que creemos real, somos soñados por otro y la intrincada sucesión de libros y autores que se citan entre sí refuerza la noción de que ese soñador puede, a su vez, ser el producto de otro, y así sucesivamente.

De allí la película nos lleva a San Juan en plena época de crisis con todo lo que eso tiene de realidad dura (conflictos sociales, manifestaciones, desocupación, hambre) y de absurdo metafísico: nada existe en la Argentina decadente, la educación en tierra de Sarmiento es una quimera construida con el mismo material con el que son hechos los sueños. Cuando "Donoso" abandona el tema de la educación y decide enfocar la película en San Juan, encuentra tres alegorías que representan la evanescencia de cualquier concepto sólido sobre el que construir una idea de la provincia. La primera es la historia de la Estatua de la Libertad, un regalo que llega en 1919 de Francia, como a otras 54 ciudades, a la ciudad de San Juan, en forma imprevista e inexplicable. Hasta que se descubre que se trata de un error en el envío, que en realidad estaba destinado a la ciudad de San Juan... de Puerto Rico. La segunda alegoría es la del terrible terremoto que destruye la ciudad en 1944 y pocas cosas hablan tanto acerca de la debilidad de los cimientos sobre los que construimos nuestra cotidianidad como un movimiento sísmico. La tercera alegoría es la de un edificio monumental construido en la capital de la provincia, destinado a ambiciosos fines estatales y luego comerciales para finalmente ser descartado y abandonado. Enorme y vacío, mira a toda la ciudad y toda la ciudad lo mira a él, como un desaforado monumento al absurdo. Hay una cuarta alegoría, aunque no es llamada así por el director, la de las estatuas sarmientinas y su creador, Miguel Ángel Sugo. "Donoso" visita al escultor, pero el anciano apenas puede hablar y su discurso repite en forma obsesiva e incoherente la palabra "caballos". El fragmento, desopilante y conmovedor, se desarrolla mostrando la lucha entre el hijo de Sugo por extraerle algún dato histórico relevante y la perseverancia con que el viejo escultor vuelve a su palabra favorita, mientras "Donoso" asiste mudo y se escuchan los ácidos comentarios en off del productor norteamericano. Como la Ada Falcón de *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, que no reconoce su propia voz de joven ("¡Yo cantaba mucho mejor!", afirmaba), Sugo personifica con su cuerpo decadente y su mente en disolución la pérdida de la memoria y la incertidumbre de la identidad personal.



Así, *Opus* nos muestra que en la provincia símbolo de la educación en Argentina es imposible encontrar un aula con alumnos en clase, que desde la Francia amada por Sarmiento su capital es confundida con una ciudad tropical, que construye enormes edificios que no albergan nada y que puede desaparecer de un momento a otro con un sacudón de la tierra. Para colmo de males, quien cinceló decenas y decenas de veces la imagen de su patrono, apenas puede murmurar incoherencias sobre caballos. Todo lo sólido se desvanece en el aire. El "fracaso" de la película en encontrar su tema original es entonces el fracaso de toda empresa humana construida sobre sombras e ilusiones. Las conclusiones podrían ser desesperantes, pero Donoso, quien ha venido jugando con un "Donoso" testarudo pero ingenuo, es demasiado inteligente como para darse por vencido tan fácilmente por los agobios de la realidad y la irrealidad. Su siguiente movimiento en la película es un paso magistral, de una vitalidad y una generosidad totalmente ajenas a la tradición mezquina y triste del cine nacional.

Lo que Donoso hace en la película para superar el horror del vacío recuerda a algo que Borges escribió en "Fragmentos de un evangelio apócrifo": "Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena, pero nuestro deber es edificar como si fuera piedra la arena". Hacia el final, el director muestra su casamiento, compartiendo con el espectador escenas del registro civil e imágenes de la fiesta de bodas. Donoso, su mujer y sus amigos bailan alegremente al aire libre, con una felicidad contagiosa, sonriendo a boca ancha, desplegando payasadas al son de una canción ligera y cómica.

Albert Camus comentaba sobre el suplicio eterno de Sísifo, a quien los dioses habían condenado a subir una piedra hasta la cima de la montaña una y otra vez. Para él, los dioses habían pensado que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza. Sin embargo, Camus finalizaba diciendo: "Hay que imaginar a Sísifo feliz". El Donoso que hace la película se confunde con el "Donoso" que vemos en *Opus;* en el final ya no se distingue uno de otro y raro sería que así lo hicieran cuando la película venía batallando para disolver la idea de identidad. Los nombres de sus amigos identificados en su casamiento son los créditos de la película; todos aparecen mencionados mientras danzan menos él, como si su persona fuera sólo una ilusión y valiera menos que las de las personas que quiere. Donoso nos mostró la efímera vida de las cosas y luego, sobre la conciencia de esa fugacidad, eligió la risa, la música, los amigos, el vino y el sol. Hay que imaginar a Donoso feliz.

Entonces, a la pregunta del productor que titula esta crónica y que él mismo contesta con un escéptico "God only knows!", hay que decir que es una película que trata sobre todo, desde lo más alto hasta lo más bajo, desde las angustias cósmicas hasta las penurias del día a día, desde Cicerón hasta el gobernador de San Juan, de la crisis económica a la crisis de identidad, que habla sobre Argentina y sobre la inutilidad de hacerlo, pero que todo lo hace con una simpatía, comicidad y ligereza desusadas. ¿Cómo Donoso pudo hacer todo eso? ¡Sólo Dios lo sabe! **[A]**

ESTRENOS ENTREVISTA CON DONOSO, LLINÁS Y MENDILAHARZU

"De la realidad, una fiesta"

por **Tomás Binder**

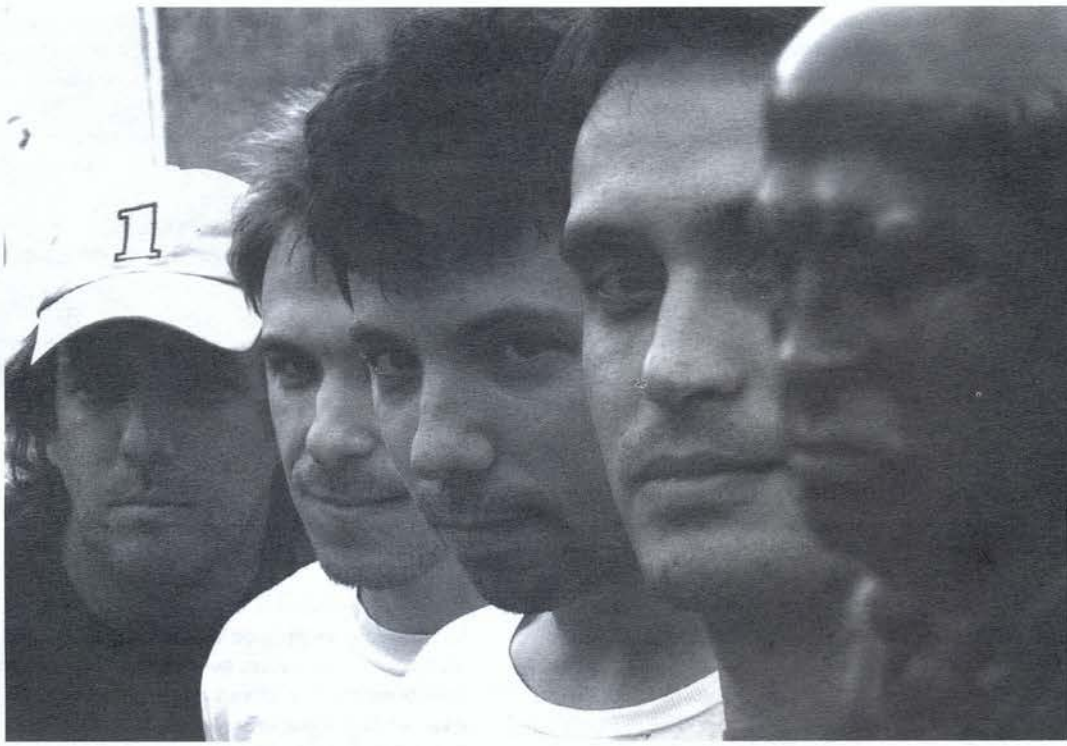
En el principio, fue un encargo para un documental sobre la crisis argentina y cosas afines. El encargado era Mariano Donoso, sanjuanino y residente en Mendoza. Y Donoso, además de sanjuanino, es amigo del porteño Agustín Mendilaharzu. Entonces Donoso va a filmar el documental con Mendilaharzu como camarógrafo, pero se dan cuenta de que no, de que el *cine social* a secas no iba a ningún lado. Al menos, en sus manos. Y entonces llaman a otro camarógrafo (Ignacio Masllorens, patagónico, también amigo) y deciden filmar el documental sobre "la Argentina", pero además hacer un *making of* de ese documental fallido: el documental del documental, o el cine dentro del cine. O lo que sea (no les gusta la hermenéutica). Y ahora ya hay dos Donosos (el que documenta con una cámara y el que actúa para otra) y tres directores: Donoso, el verdadero, y los dos camarógrafos que encuadraban libremente, no directores pero casi. Y después de ese primer rodaje entra Mariano Llinás, otro amigo de la Capital con el que Donoso y Mendilaharzu escriben el guión a partir de las sesenta horas de imágenes registradas previamente. Y después volvieron a filmar, más. Y volvieron a escribir, y etcétera.

Ahora que tienen que hablar de la película, los tres guionistas ponen énfasis en la noción de equipo y piden una voz única en la desgrabación de la entrevista. Pero algunos son particularmente entusiastas a la hora de comentar *Opus*, y piden que la cosa se aclare: de esas frases no se hace cargo Donoso, al que todos apuntan como el verdadero "dueño" de la película... no sea que aparezca como un narcisista autocelebratorio (algo que, viendo la película, queda en claro que no es). Y en algún momento uno de ellos se confiesa fanático de Sumo y aclara que la banda nunca sonó como en sus primeras grabaciones caseras, hechas entre amigos y cuando los muchachos no tenían que cumplirle a ningún productor o sello discográfico. "En esos primeros temas –dice– se sentía eso."

Hablaban de Opus **como una película "para la que Buenos Aires podría no existir". ¿Cómo se ubica la película en ese sentido, cómo maneja su condición de "cine del interior"? ¿Qué hay de su supuesto federalismo?**

No sé si es un federalismo; en todo caso, es un unitarismo del otro lado. Un unitarismo centrado en Mendoza... *[risas]*. Fijate que la película establece un diálogo entre San Juan o Mendoza y Los Ángeles. Es Donoso (el personaje de *Opus*), que vive en Mendoza y habla con un norteamericano. El puente tradicional de Buenos Aires no existe, es una relación donde no se necesita esa escala porteña: esta película se propone, entre otras cosas, dialogar con la forma en que se piensa el cine de los lugares "alternativos" como la Argentina, pero sin tener que pasar por la cosmovisión porteña. Y esa cosmovisión en general tiene que ver con el espíritu de la celebración de las "fiestas provinciales", con un provincianismo de caudillo. Y hay que ser crítico en ese sentido, hay que tener un espíritu sarmientino: o la provincia es la comarca española o es la ciudad, no importa de dónde... Entonces, lo que se plantea es un universalismo, y lo que es raro es que eso suceda en una película que está hecha y transcurre en el interior, un lugar que en general parece condenado a ese localismo: "En el interior vos filmás cosas locales"; no tiene sentido ir a La Pampa si no vas a filmar algo relacionado con La Pampa y que generalmente muere en el interés de los pampeanos. O, si sos pampeano, está lo de "Pinta tu aldea...". Y el gran mérito que tiene la película en ese sentido es que, sin evadirse de la

realidad en la que nace, resiste cualquier tipo de especulación nacionalista o localista: esta película está hecha en este lugar del país o del mundo, pero aun así puede plantearse como propio todo el universo. Incluso, sin dejar de tocar temas locales. Y creo que entonces la gran valentía que tiene es no ser condescendiente en ningún sentido. El hecho de alejarse de Buenos Aires no es algo beligerante, ni es una especie de toma de posición, ni reclama otra cosa que decir algo parecido a lo que dice Borges en "El escritor argentino y la tradición": "O ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara". Y creo que esta película, con su relación con ser de las provincias y todo eso, se plantea lo mismo: a esta película, ser del interior no le cambia nada, no la obliga a tocar determinados temas o a renunciar a otros, no la obliga a ser menos moderna en ningún sentido.



Llinás, Masllorens, Mendilaharzu, Donoso y Sarmiento.

En la película está presente la temática de lo rural, e incluso de lo social, que es poco común en el "nuevo cine argentino". Pone en juego elementos que podrían correr el riesgo de ser pintoresquistas, pero al mismo tiempo se aleja de eso, lo neutraliza: no podría estar más lejos de una mirada de lo pintoresco.

Más o menos la película trata de ser todo, de todas las maneras en las que se la puede clasificar... y lo es, pero a la vez una nueva definición hace que lo anterior no tenga validez o comience a mezclarse. O sea, en el momento en que uno puede decir: "Esta es una película encaminada hacia lo social", se transforma tal vez en una película medio de aventuras, y en el momento en que puede ser medio dramático lo que pasa, surge el humor y entonces quita totalmente el drama. Va mutando, y es un equilibrio bastante complejo el que se elaboró en el guión. Básicamente, es una película muy guionada, y no sé si hasta cierta medida está como sobreguionada *[risas]*... No en el sentido peyorativo; sobreguionada en el sentido de que la película estaba siempre muy alerta respecto a lo que el mismo guión iba escribiendo. En cuanto se iba transformando en algo que nosotros no compartíamos, cambiábamos de escena, decíamos: "Esto es muy largo, hay que cortarlo", y se pasaba a otra cosa. Por eso la película es tan sinusoidal, sube y baja... Pero, además, lo que tiene la película es una voz. Encuentra una voz, en el sentido de una manera de plantarse frente a las cosas. Y justamente esa mirada que escapa o nunca termina de ser presa de los temas que asume, es aquello que la aleja de los peligros que mencionábamos antes. Si vos tenés una voz, una manera de mirar particular y que no está atada a ninguna de esas convenciones... si tenés una voz profundamente original, podés avocarte a todos lo temas, podés atravesar con esa mirada el tema que sea.

Hay algo que es clave para entender esa voz: en la película está todo el tiempo en juego una dialéctica o una histeria entre una mirada romántica sobre la realidad filmada y una desconfianza. Es algo que estaba también en Balnearios**, en** La más bella niña **(ambas de Llinás) o en** Alabanza a la papa **(Masllorens).**

Sí, uno filma lo que ama. Lo que ama o lo que ha vivido. Pero uno se enfrenta a esas cosas que le despiertan esa fascinación y las va a filmar con un ojo que las ponga a prueba, que busque sacar de ellas cosas nuevas. Verlas desde una óptica que uno nunca vio. Y a partir de ahí viene lo lúdico, la cosa de juego, del humor. Se habla mucho de ironía, de sarcasmo, pero la palabra que nunca aparece con suficiente nitidez es "humor". Es más simple. Y esa dialéctica muchas veces tiene que ver con lo que te rodea: por ejemplo, la siesta, que es algo que a mí *[ahora sí, habla sólo Donoso]* no me puede sino suscitar situaciones encontradas... *[risas]*. Yo trato de no dormir nunca la siesta en Mendoza, y eso acarrea innumerables problemas porque no podés hacer nada: a esa hora la ciudad se muere... cosa que me parece algo malo *[más risas]*. Pero, por otro lado, yo no puedo concebir una película o algo donde eso no esté presente; es apasionante pero también es terrible.

Algo así como un cariño que desconfía, o una desconfianza cariñosa.

La palabra "desconfianza" es linda, pero, por ejemplo, pensá en Fellini, en quien este tipo de cosas es siempre perceptible. Es tal vez el que inaugura para el cine esta especie de doble mirada. Y Fellini es el tipo donde mayor se ve la alegría del mundo y el disfrute del mundo y un enamoramiento con la realidad, y es quizá uno de los cineastas más románticos... pero a la vez es una persona que está llena de humor y llena de crítica, y que permanentemente se está riendo de las cosas. Y en ningún momento uno diría que es un misántropo o una persona que se cree por encima de nadie. Tampoco hay dudas de que en *Opus* las cosas están filmadas con cariño, con respeto, de que es una película que se conmueve frente a la realidad.

Está la escena en la que se describe a las docentes en huelga.

Ahí la voz *over* dice algo como: "La huelga las aburre, las disminuye; acostumbradas al trabajo, no saben qué hacer cuando están de huelga"... ¿entendés? Porque son maestras. Y esa mirada es de una lucidez... Porque no es

que simplemente se mira a la huelga como la toma el periodismo; tiene un acercamiento como para ver que las personas que están de huelga son docentes, y que deberían estar laburando... Lo mismo cuando se encuadra a sus hijos. Hay una complejidad... hay un humanismo profundo en la mirada. Hay humor, pero sobre todo es humanista.

Yo también veo un acercamiento muy respetuoso al viejo Sugo, el escultor. Está ese humanismo.
Nos damos cuenta de que a mucha gente le va a molestar esa escena. Pero no: si vos filmás a un viejo al que una sola vez le preguntás sobre Sarmiento y el tipo se vuelve loco y te habla de caballos, y vos después lo incluís... ahí sí habría cierta manipulación, algo jodido. Ahora, si vos entrevistás a un viejo y tras cada pregunta que le hacés, el tipo te habla de caballos, para mí ya estás en presencia de otra cosa. Es más o menos la definición de Chaplin del humor: un patada no es graciosa, diez patadas seguidas, sí... Ya trascendés el hecho de que el tipo sea viejo, hay una situación que tiene que ver directamente con la poesía, con un sentido poético o un sentido humano: un viejo al que le preguntan veinticinco mil cosas, y una y otra vez insiste en hablar de caballos... Lo tenés que mostrar hablando de caballos. Es así.

Una de las líneas que va construyendo la película es la del registro de la situación social de esos años (2001-2002). ¿Cómo se pararon respecto a este contenido o comentario social, que amaga con la denuncia?
La película, o en realidad el proyecto, que es anterior a lo que terminó siendo la película, empieza como un encargo para filmar un micro-informativo sobre las implicancias de la crisis en Argentina. Eso fue un encargo real. Pero nos dimos cuenta de que ese es un género que no nos interesa, y que generalmente corre dos peligros: o cae en la superficialidad del periodismo, con el hambre en África y los esclavos en China, o cae en una voz omnipotente, en creer que uno puede, de alguna manera, tratar de comprender la realidad de un país y explicarla en una hora y veinte minutos. No tenía sentido encararlo por ahí, porque no había escuelas, porque no teníamos muchas ganas y, sobre todo, porque vimos que era mucho más divertido filmar otras cosas. Más divertido pero fundamentalmente más profundo: nos dimos cuenta de que hablabas más de lo que estaba pasando si filmabas que en algún punto de San Juan había quedado la Estatua de la Libertad, que si seguías filmando lo otro... que en cuanto raspabas un poco esa realidad, automáticamente llegabas a cuestiones más profundas. Es ese sentido poético del que hablábamos, que va más allá de la manipulación de querer decir una cosa y de la mera corrección. El mundo es mucho más que determinada opinión miserable que uno quiera dar sobre eso, sobre la huelga o sobre la crisis: no ser superficial consistía en darse cuenta de que las huelgas y todo eso tienen que ver con fenómenos infinitamente más complejos. Entonces, lo que hace *Opus* es bucear en los infinitos pliegues que tiene un tema como ese, y sorprenderse con cómo, mientras vos estás buscando una cosa, de pronto puede sorprenderte algo espeluznante o de mucha belleza o de mucha poesía, o absurdo. Porque cuando uno habla de la complejidad, no es solamente una complejidad en términos de dificultad o densidad, sino además con respecto a todas las mínimas cosas que a uno le llaman la atención y quedan ahí en el camino. Y hay que tener la humildad de plantarse así frente a la realidad. Es una película que a tal punto no sabe a dónde va a llegar... que hace de la realidad una fiesta.

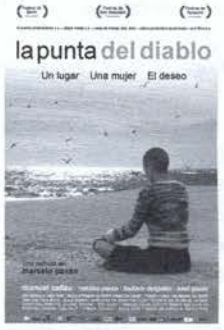
La película, aunque de modo muy indirecto, disperso o anárquico, se pregunta "¿qué es la Argentina?". Y lo van a buscar a Sugo, que vendría a ser una especie de oráculo, pero el tipo les habla de cualquier cosa, esquiva cualquier respuesta o definición. Opus **funciona de la misma manera: es reacia a cualquier identidad cristalizada.**
Sí, es reacia en el sentido de que no hay otra alternativa. Ya la Argentina existe, ya estamos acá. Es una fatalidad. Otra cosa es pensar que hay "crisis argentinas". Eso es lo que tratábamos de explicarles a los productores de la película, a los que hicieron el encargo original: que eso de "las crisis argentinas" no existe. No hay otra cosa que esto, que es donde estamos; las maestras estaban de huelga pero no era *el* drama... La vida sigue por otros lados para el que está en medio de la crisis (y es en parte por eso que se lo incluye a Donoso, a su casamiento, a su vida más allá de la película). No hay ni principios de la Argentina ni finales. Las crisis no plantean nunca ni principio ni final, ya está: es el estado de las cosas argentino. Es lo último que le dice Donoso al productor: "No sé nada más, espero que puedas hacer algo con los *tapes*". Qué sé yo... Y lo que nos pasó con Sugo fue lo que hablábamos antes acerca de la complejidad o las sorpresas que surgen de los pliegues de la realidad. Llegamos a su taller y ahí estaba condensada una especie de metáfora de la Argentina: este hombre tenía estatuas, moldes o partes de cuanto prócer argentino te puedas imaginar, que él había hecho a lo largo de su vida. Era como un universo... Y en un momento, yo dije: "Esto es como la Argentina", o sea, esto es como el universo platónico y acá están las estatuas de esa Argentina. Y entonces fui a entrevistar a Sugo pensando que ese tipo lo había visto todo, pensando en Platón y en el *Timeo*... pero el mismo viejo, al hablar, te cambia eso con lo que vos habías ido, dispara para cualquier lado.

Como si los puntos de partida y sus esquemas se fuesen desintegrando progresivamente en el rodaje. Desde el documental por encargo en adelante...
Sí. Se fue desintegrando con la realidad misma; y con la intención de uno de rehuirle al documental de denuncia social. O sea: yo me daba cuenta de que no me interesaba denunciar nada, o que si iba a denunciar, había cosas más importantes que lo que estaba pasando en una escuela suburbana de una provincia. O tal vez la película es una película de denuncia, pero lo que denuncia es "el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión", que es el principio del *Facundo*: este país es un desierto inmenso en el cual hay unos tipos que están tratando... La denuncia tiene más que ver con eso. Quizá sí termine siendo cine de denuncia, pero una denuncia de otra manera. No es la denuncia legal.

Con toda la cuestión de la "poli-autoría" y la incorporación progresiva de cada uno al proyecto, se corría el riesgo de cierta esquizofrenia, la idea de un Real Madrid desorientado por tener tantos jugadores con propuestas propias.
Es más como una banda de rock, de tipos que ya se conocían, eran amigos y tocaban informalmente... y que en un momento se juntan y se genera algo que solamente existe entre ellos. Eso, más que un equipo de fútbol en el que los tipos no se conocen previamente. Y algo sin jerarquías, aunque Donoso sería claramente el cantante de la banda. Y el hecho de que se trate de un grupo de amigos se transmite a cómo se arma la película. Se trabaja de una manera en la que no existe límite entre lo que es una ocurrencia a la hora de hablar entre nosotros y lo que puede tener que ver con el resultado final de la película. En definitiva, a lo que se llega con eso es al riesgo... porque cuando vos estás trabajando en un terreno de mayor formalidad y de mayor profesionalismo, no está eso; el registro cinematográfico por sí solo no es permeable a esas cosas. Y de ahí la solemnidad que uno a veces siente en algunas películas. En cambio, en un terreno de tanta informalidad y de tanto conocimiento, la película inmediatamente gana ese tipo de frescura, y se convierte en una película abierta a determinada vida que la excede. Y eso la transforma en un objeto diferente. Es como si fuera un género, la manera en que nosotros filmamos. Pero no hay nada que haya que resignar por filmar de esa manera, con ese grado de inmediatez, con esa proximidad... por ser una película casera. Es lo que hablábamos antes sobre el cine del interior: todo eso no quiere decir que uno la tenga que mirar con condescendencia. Este es un cine que no tiene nada que pedirle a cualquier otro. **[A]**

Viaje a ninguna parte

por **Marcos Vieytes**



La punta del diablo

Argentina, 2006, 90'

DIRECCIÓN
Marcelo Paván

GUIÓN
Enrique Cortés, sobre una idea de Marcelo Paván

PRODUCCIÓN
Fernando Sokolowich, Pablo Rovito, Martín Cortés

FOTOGRAFÍA
Rolo Pulpeiro

MONTAJE
Luis Rahamut, Flavio Pallero

SONIDO Carlos Bolívar, Orlando Anderssen

INTÉRPRETES
Manuel Callau, Romina Paula, Lautaro Delgado y Áxel Pauls.

Tanto *Agua*, de Verónica Chen, como esta película se parecen en búsquedas y desencuentros. Cuando las dos se abandonan a la lógica del deseo y hacen del desplazamiento su principal motivo, respiran una libertad que parece marearlas y ante la cual terminan por retroceder, un poco menos aquella, bastante más esta. Lo mejor de la ópera prima de Marcelo Paván (productor ejecutivo de *La nave de los locos*, *Geisha*, *Cenizas del paraíso*, *El amateur* y *Cabeza de tigre*) ocurre cuando nos hace espectadores del viaje a ninguna parte de un hombre que ya no es joven pero tampoco viejo, y a quien la muerte le anda rondando. Esa desorientación sufrida por un médico oncólogo al saberse enfermo, es visualmente sintetizada por los esquíes que lleva todo el tiempo en el portaequipajes de su camioneta, aunque termine pasando el invierno en Punta del Diablo, un solitario pueblo costero uruguayo en el que jamás hay nieve y al que llega siguiendo el rastro de una misteriosa chica que vio en una estación de servicio. Esa callada persecución de algo que no sabe muy bien qué es, mientras sigue a una mujer a la que supone conocer, aunque en verdad sólo sea una excusa que se pone para continuar, trasunta un misterio y un placer que faltan en todo el resto de la película. Un hombre (adulto), una mujer, una camioneta, una ruta, luego una casa (casi) vacía, una mesa, un libro, un plato de comida, una botella de vino y el mar (o el sonido omnipresente del mar), la lluvia y el viento son elementos básicos, poderosos y suficientes para armar una ficción estimulante.

Mientras la película se deja guiar por ellos, mientras es viaje y trayecto, al principio y en tanto el protagonista no satisface el deseo que siente por María, todo fluye y se enrarece progresivamente. En cuanto los personajes se detienen y llega ese momento en que deben encontrarse con aquello que supuestamente buscaban, la película se estanca, se paraliza, se detiene en el umbral de lo distinto, o directamente soslaya el encuentro. En el número anterior de esta revista, Noriega decía que en muchas de las películas argentinas contemporáneas se perciben climas o atmósferas sugestivos y logrados, pero cierta incapacidad de los directores para armar un mecanismo dramático de costuras sólidas. Esta es una de esas películas. Cuando los personajes hablan o deben relacionarse entre sí, la cámara los elude o no consigue transmitir el mismo placer que devenía de rastrear su trayecto solitario, en parte porque no pareciera animarse a ser parte de esos encuentros, por decisiones formales increíblemente inoportunas (el vaivén de la cámara cuando uno de los personajes lee unas líneas dramáticamente significativas del libro que tiene entre manos) o por deficiencias técnicas que afectan, especialmente, el tramo que transcurre en el paraje uruguayo. La frialdad de la gama cromática escogida por la película es coherente con la apatía terminal del protagonista, cuyo punto de vista tiñe todo el relato, pero la escasa luz de varias secuencias, que entorpece o directamente impide ver el normal desenvolvimiento de las mismas, no tiene justificación alguna.

El problema mayor, sin embargo, atañe a los diálogos y el monólogo reflexivo con que abre y cierra la película. La voz en off de Callau es un lastre pastoso difícil de sobrellevar; la pronunciación cortante y abrupta de Romina Paula obedece a una dicción no trabajada suficientemente por el director más que a una marca de estilo; y Lautaro Delgado parece declamar sus parlamentos en lugar de, simplemente, decirlos. Lo llamativo es que estos desaciertos molesten tanto cuando se trata de un guión más bien parco y nada locuaz. "Tratamos de evitar los excesos discursivos", ha dicho Paván en una entrevista reciente publicada en *Clarín*, pero el inconveniente no es cuantitativo. No es el volumen de diálogo sino el desparejo tratamiento que los actores le dan a la palabra. De modo que la textura oral de *La punta del diablo* pareciera oscilar entre la hueca retórica enfática del viejo cine nacional y el artificio de modulación monótona de buena parte del nuevo cine argentino, sin hallar todavía su voz, ni tampoco una sólida mirada cinematográfica sobre el mundo. **[A]**

Ladridos en un plano general

A favor por **Federico Karstulovich**

Clásico, moderno, transparencia, relato. Algunas películas nos toman desprevenidos. Tendemos, con el piloto automático prendido, a clasificarlas prejuzgándolas por lo que creemos son sus marcas exteriores. Las películas de Eric Rohmer, a primera vista, ofrecen referencias programáticas del director, así como formas elaboradas de una manera de pensar el cine desde la modernidad. Pero, si ponemos atención, deberíamos observar cuánto de la programática "autoral" verdaderamente se aleja del paradigma clásico del cual pretenden diferenciarse a las expresiones de directores la *nouvelle vague*. Sin ir más lejos, la fluidez y la pretensión de transparencia de cualquier película de Howard Hawks no son ajenas a la transparencia rohmeriana. Si bien los paradigmas no son equiparables como equivalentes, sí tienen más puntos en contacto de los que podríamos suponer en primera instancia. La película de Paz Encina, sospecho, correrá el mismo riesgo de ser prejuzgada, rápidamente clasificada, finalmente asimilada con la mayor rapidez posible en el panorama de "cine hermético" y "sólo para cinéfilos".

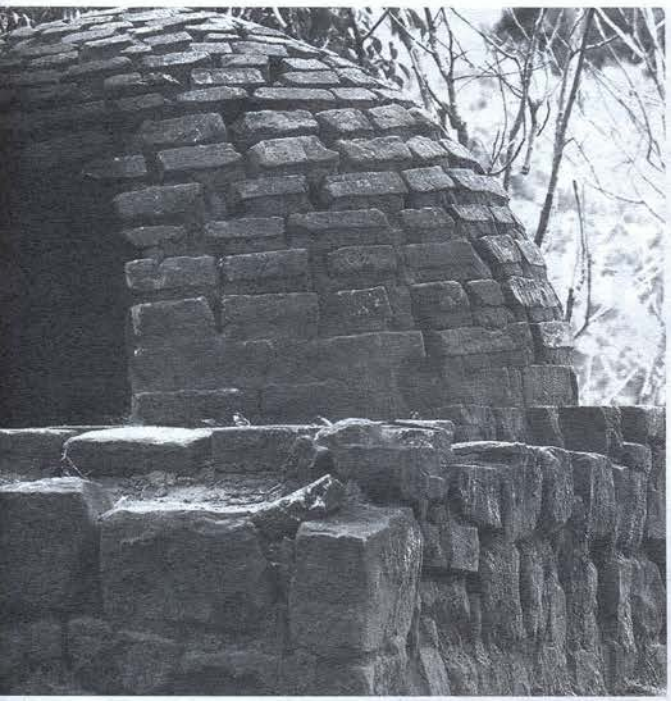
Programa y relato. Con *Hamaca paraguaya* podemos pensar algo similar a la relación con Rohmer: aquello que a primera vista se constituye como el formato de una película experimental, se devela poco a poco como una sofisticada tela de araña que no sólo ha desfasado la información entre imagen y sonido, sino que ha dispuesto una multiplicidad de elementos en una puesta en escena (falsamente) ascética, para hacerlos confluir, como todo cuento clásico, en la solidez de un desenlace que se cierra sobre sí mismo, justamente, como una tela de araña. Esto es importante porque su solidez conceptual depende estrictamente de lo programático del planteo. A su vez, ese programa no se sustrae de toda emoción posible sino que sólo por esos medios puede proponer su relato: la historia hace al relato y no al revés.

Percepción, exotismo, política. Es así, por sus procedimientos, que *Hamaca paraguaya* se convierte más en una forma de percibir el espacio y el tiempo que en una destrucción de la narración que intenta reconstruir una ausencia. Desfasando la simultaneidad de la banda de imagen y la banda de sonido, la película se desentiende del objetivismo exótico, del color local mal entendido. En ningún momento estipula la explotación del paisaje como exotismo, por el contrario, el límite finísimo entre el registro minucioso de la oralidad y la distancia de lo visual hace muy difícil semejante encasillamiento. Así, el desfase desmonta los aparatos de representación dependientes del referente. Es decir: hay una posición política pero no hay un aprovechamiento moral de los hechos ni película de denuncia. Justamente porque el referente llega con *delay*. Es la reconstrucción que el espectador hace de todos los datos aquella que completa la posición política.

> Las representaciones del tiempo y del espacio se convierten en funciones exasperantes de la espera.

La historia. Breve, poderosa, es la siguiente: Cándida y Ramón, los dos protagonistas excluyentes, pasan un otoño agobiante de calor en el monte del Chaco paraguayo, en un pequeño pueblo, en una época específica, 14 de junio de 1935, año en el que se lleva a cabo la Guerra del Chaco. El tiempo, inclemente en su letargo, alarga las horas, multiplica los pesares. Un hijo al que se espera. El único, y que se ha ido a la guerra. Sus padres, dos personas mayores, esperan y lo hacen en esa puesta en escena minuciosa que es el monte chaqueño, donde (sólo comparable con el uso de los elementos de la puesta en escena de *La Ciénaga*) cada elemento es una pieza de un rompecabezas dramático que debe rearmarse.

Espacio y tiempo. Ahí en donde muchas películas hacen del tiempo muerto un uso dramático, en tanto "no hay acción" (entenderemos entonces la confusión y la clasificación rápida a la que se ha sometido a *Hamaca paraguaya* cuando se comparan las decisiones estéticas de la directora con los modos estéticos de las películas de Yazujiro Ozu, con el que se asemeja más por el tema que toca que por las formas), en *Hamaca paraguaya* las representaciones dramáticas del tiempo y el espacio se convierten en funciones exasperantes de la espera: una perra que llora ladridos a cada minuto, unas mudas de ropa de hombre lavadas al costado del río, la actividad solitaria de



Hamaca paraguaya

Paraguay/Argentina/Francia, 2006, 78'

DIRECCIÓN Y GUIÓN
Paz Encina

PRODUCCIÓN
Lita Stantic, Marianne Slot, Ilse Hughan

MONTAJE
Miguel Schverdfinger

FOTOGRAFÍA
Willi Behnisch

DIRECCIÓN DE ARTE
Carlo Spatuzza

SONIDO
Guido Berenblum y Victor Tendler

MÚSICA "Renacer" de Oscar Cardozo Ocampo, por Berta Rojas

INTÉRPRETES
Georgina Genes, Ramón del Río.

Kulechov y la Guerra del Paraguay

⊕ ⊖

Un poco en contra
por **Ezequiel Schmoller**

un trabajo estipulado para dos, una lámpara de luz tímida, una hamaca que sostiene y se estira pero no se rompe, unas nubes amenazantes de una lluvia que nunca llega, un viento escaso que sugiere un cambio de clima pero que sólo se queda en sugerencias. No hay planos "vacíos" como en Ozu; por el contrario, la puesta en escena niega el vacío. Como en los libros de juegos de "¿Dónde esta Wally?", no hay que buscar lo que esta escondido, hay que azuzar la vista porque hay mucho para ver. Con varios puntos de contacto con *Madre e hijo* de Sokurov, en particular en lo relativo a la puesta en escena de la espera y el tiempo espacializado, en la película de Encina no sólo asistimos a la función creadora de la ficción cinematográfica (¿qué es sino la conjunción que logra entramar el espectador cuando logra reunir todos los materiales expuestos sobre la mesa-pantalla?), sino que la sutileza narrativa de esta directora logra un milagro tal como el de hacer imperceptible, inseparable, el modo de contar y aquello que cuenta. Justamente porque es el espacio el que temporaliza. Y, contrariamente a lo que podríamos pensar a primera vista, ese espacio de espera es un espacio roto, fragmentado, lastimado. Por eso el desfase.

Relato, vanguardia. Sólo con el contrapunto imagen/sonido es que podemos entender la espera dramáticamente. No estamos ante la provocación de propuestas como las del dúo Straub/Huillet. No: lo de *Hamaca paraguaya* no es una perturbación vanguardista pedestre (tampoco las de aquel dúo, pero...). No es siquiera el *epater le bourgeois* de una película "sólo para festivales" que invita a abandonar el cine ante el hastío. Por el contrario, si hay algo clásico en la película es la voluntad narrativa todo terreno y la invitación a observar (y aquí retumban las palabras de Abbas Kiarostami cuando hala sobre la importancia de la prevalencia del plano general como una invitación a recorrer el espacio-tiempo cinematográfico sobre la pantalla). De ahí que sus formas sean novedosas, porque no son una renuncia al relato clásico sino una propuesta, una sugerencia a visitar la génesis del relato. Entonces, volver a contar, narrar una historia: ¿no era eso lo que hacían los clásicos? **[A]**

En su experimento más famoso, Kulechov mostró, o tal vez demostró, entre otras cosas, cómo el montaje crea sentido. Cómo dos imágenes que chocan por montaje (en el caso del *experimento Kulechov*, la cara neutra de un hombre por un lado y la de un plato de comida, por el otro) pueden crear, por asociación, un sentido que no estaba en ninguna de las imágenes por separado (en el experimento mencionado, la idea de que el hombre en cuestión tiene hambre).

Hamaca paraguaya puede verse como una reelaboración del experimento Kulechov, sólo que en el caso de la película de Paz Encina se crea un nuevo sentido no por medio del choque entre imágenes sino por el choque entre imagen y sonido. Todo lo que vemos es la lenta, cadenciosa cotidianidad de una pareja entrada en años. Allá lo vemos a él, cortando cañas; allá a ella, lavando la ropa; allá a ellos, juntos, sentados en una hamaca paraguaya, pelando papas. Estas actividades diarias están atravesadas, en *over*, por una serie de diálogos que no se corresponden con las imágenes, diálogos del pasado que, justamente, resignifican estas imágenes del presente. Mientras vemos a la señora, sola, lavando la ropa, la escuchamos despedirse de su hijo que parte para la guerra; mientras vemos a la pareja pelando papas, escuchamos un diálogo previo a las imágenes, en el que se preguntan si su hijo volverá de la guerra con vida. Así como el plato de sopa convertía al rostro neutro en uno hambriento, los diálogos en *over* de *Hamaca paraguaya* dotan a las imágenes de un nuevo sentido: lo que con el sonido de ambiente hubiera sido la mera reproducción del tedio diario, se convierte así en angustia y expectación.

Es una verdadera pena que este interesante procedimiento formal esté manchado de diálogos y motivos (la tormenta que acecha, un perro que ladra a lo lejos, un dolor de pecho) que explicitan una y otra vez, con una gravedad desbordada, los temas de la película: la guerra, la ausencia, la espera, la incertidumbre, la zozobra, la muerte, la muerte, la muerte. **[A]**

En espera (una misa inútil)

¿Cómo surge la idea de la película? Sabemos que hay un corto previo...
Yo hago el corto en otro formato y con el mismo nombre en el 2000. Y en otro... no sé si llamarlo género. Yo estaba como muy enamorada del videoarte. Incluso durante mucho tiempo pensé que era lo que iba hacer. Pero hacía rato que venía buscando cómo quería contar las cosas y no encontraba eso: hacía cortos y cortos, y la verdad es que no me gustaban nada. Y tenía ganas de filmar. Tras terminar la FUC vuelvo a Paraguay en 2001, me asiento en 2002 y comienzo con la docencia. En 2003 un entonces profesor mío de la FUC, Jorge La Ferla, de visita en Paraguay, me insiste en que haga un largo de aquel corto de 2000. Que lo escriba y que él me hacía la tutoría a distancia con la idea de presentar el proyecto en alguna fundación o cuando menos para ejercitarme. En ese proceso es que aparece el largo.

Entre ese corto y este largo, ¿qué considerás que se mantuvo y qué considerás que cambió en el trabajo de adaptación?
Lo que se mantuvo fue la forma de narración, es decir: no sincronismo entre imagen y sonido, y también una constante en todos mis cortos es que yo nunca pude mover la cámara. Realmente siempre me costó mucho mover la cámara. Creo que tiene que ver un poco conmigo, también, ¿verdad? Yo no soy de moverme y trasladarme tanto. Si hay algo que yo aprendí con el videoarte es a no tenerle miedo al tiempo. Que la imagen dure el tiempo que necesita. Eso me dio la valentía de que el plano dure el tiempo que yo necesito que dure.

Hay un consenso general sobre tu trabajo, un trabajo minucioso con el tiempo. ¿Cómo pensaste el tiempo del plano? ¿Con qué criterios definiste los tiempos del plano? Hay un equilibrio entre un devenir temporal muy fluido al mismo tiempo que se evidencia una planificación precisa, obsesiva.
Eso se dio un poquitito a partir de lo siguiente. Yo aprendo a leer y escribir música antes de aprender a leer y escribir letras. Y siempre sentí que escribía *Hamaca paraguaya* como si fuera una partitura. Cuando yo hice ese playback, para que se pusiera en rodaje, estaba todo: estaban los ladridos, estaban los grillos, estaban los pájaros, estaba la tormenta, estaba todo. Pienso cuánto tiempo tengo ganas de escuchar tal palabra antes de abrir los ojos de vuelta. Fui concibiendo el guión de esa manera: primero con un cronómetro, y después, para el rodaje, yo sabía simplemente que ese tiempo duraba ese tiempo. Corroborar, nada más. Yo grabé todo el diálogo con Ramón y Georgina, los actores, y puse todos los sonidos. Ya sabía cuánto iba a durar la película antes de que la película estuviera hecha. Y con cada parte armábamos como una coreografía muy pequeñita. Ya sabíamos cuándo ella mataba un mosquito, cuándo él se rascaba la cabeza... todo se sabía por las veces que ensayamos. Pero fue todo dado muy plácidamente. Es que son tiempos tan nuestros que fue como algo que salió. La premisa que les di fue: "Tómense el tiempo para hacer lo que tienen que hacer. Si tardas 200 horas en pelar la naranja, tarda 200 horas. No te apures porque estás con una cámara enfrente". Muchos amigos me dicen que *Hamaca...* es como una misa inútil: ellos dos se paran, se sientan, caminan, cíclicamente.

¿Por qué la asincronía de imagen y sonido? Paradójicamente, aunque suele ser un procedimiento que genera cierta distancia (tu largo, inclusive, fue tildado en diversos medios de experimental), en tu película esa distancia no aparece nunca. A su vez, hay una elección subrayada en los planos generales. Es decir, hay una sensación de

enorme intimidad con los personajes aunque imagen y sonido estén desfasados.
Creo que cada historia tiene su forma. En el caso de *Hamaca...* lo que sentía es que no podía estar cerca de ellos, porque ellos tenían un dolor muy grande. Y yo creo que cuando alguien tiene un dolor muy grande, no quiere que cualquiera se le esté acercando, eso por un lado. Por el otro, yo sentí que realmente estaba lejos, lejos de todo. Por último, ellos estaban con una pérdida, una pérdida muy grande, pero también estaban en estado de pérdida. Es como ver las cosas antes de que se pierdan. Ellos se están por perder. Por muchos motivos: porque están tristes, porque ya no van a existir de aquí a un tiempo, porque su hijo ya no está y esa familia no estará. Por eso fue mi decisión la de poner la cámara lejos. Siempre trato de tener un respeto frente al dolor humano, honestamente te digo esto. Me acerco cuando siento que me tengo que acercar. No es distancia sino respeto. Yo quería que fueran dos personas que estuvieran en su fin del mundo. Yo creo que el distanciamiento de cámara hace que el espectador sea quien les pone la cara a los personajes, quien vaya armando la película. Se transita el plano y se transita el camino de ellos.

Yo creo que *Hamaca...* también llega a intimidar a todo el mundo, porque creo que hay una distancia en el plano con los personajes, pero la intimidad de ellos en el diálogo es tan fuerte... porque recorren caminos que recorrimos todos. ¿Quién no estuvo triste? ¿Quién no tuvo una espera larga? ¿A quién no lo rozó la muerte? Por eso la película puede ser recibida con mayor universalidad. Ellos pueden ser cualquier padre o madre. Puede ser la época de la dictadura, también. Yo pensé en la angustia, en esa espera por el otro que no llega.

También hay una vocación narrativa persistente: en el centro de tu película estás narrando un relato. No será a la manera clásica, pero hay una voluntad narrativa que no se condice con la experimentalidad que te mencionaba...
Yo quería contar una historia. Quería contar una espera y la tristeza por esa espera. Eso era lo que yo quería, mi propósito. No creo que experimentara nada. Por el contrario, me fui a los inicios del cine, al cine más primario, de los hermanos Lumière. Tú pones la cámara y lo que pasa, pasa.

Hay un trabajo muy delicado con la marcación actoral, sobre todo con las inflexiones de la voz de los actores, una musicalidad que va mas allá del entendimiento. Una cadencia de la voz que hace casi innecesario el subtitulado...
Para el largo, les torturé. Porque para la locución yo llevé una persona especializada en guaraní, entonces cada inflexión tenía que ser perfecta. Ahora, ellos, los actores, son guaraní parlantes. Entonces fue una cosa muy fluida. Hubo, sí, palabras que nos costaron. Incluso si había una equivocación teníamos que hacer toda una *Hamaca...* entera, porque si no perdíamos el clima. Fue muy duro. Yo creo que ese fue el proceso más duro al hacer la película, el de grabar las locuciones. Incluso cuando yo termino de hacer el dosificado en París. Marianne (Slot), Ilse (Hughan) y el productor alemán la ven sin subtítulos, en guaraní. Y fue una cosa que les emocionó tanto...

Te imaginás que no pueden evitarse las comparaciones odiosas. ¿Qué influencias considerás que pudieron colaborar en tu película? Se habla de Ozu, Sokurov...
¡Uf! Esa fue mi tortura. Porque me preguntaron muchas veces quiénes son mis referentes. Ozu para mí es un referente muy fuerte. Hice mi tesis de licenciatura sobre él. Sokurov también es otra influencia importante. Lisandro Alonso, creo que también. Lucrecia Martel, también. Pero no creo que sea porque yo quiera filmar como ellos, sino porque creo que ellos han encontrado una mirada propia. En ese sentido es que yo los tengo como referentes, en que ellos realmente buscaron dentro de sí mismos. Yo quiero filmar como yo creo que es Paraguay. Eso fue lo que me pasó con el corto. Cuando terminé de filmarlo me quedé contenta. Yo dije: "Así es, así yo miro". Y eso lo buscaba en mis cortos anteriores, pero nunca lo encontraba, el tono no me convencía. Era cosa de encontrar el tono propio.

¿Cómo pensás que se inscribirá tu película en el panorama del cine paraguayo?
Yo creo que en algo en que la mayoría de los paraguayos coincidimos es que no se puede hablar de cine paraguayo. Hay películas tan aisladas. Y con tanto tiempo entre una y otra. Yo creo que no tenemos una idea tal. Ojalá *Hamaca...* sea un comienzo. A su vez, hay gente en Paraguay que está moviéndose, gestionando sus propios proyectos. Está Marcelo Torres, que va a filmar pronto. Hay proyectos de adaptaciones. Hay algo que se está moviendo pero que se tiene que sostener en conjunto. También hay una voluntad de formación, de hacer las cosas bien, más profesionalmente y no como hasta ahora se habían hecho. Yo no caí del cielo. Tuve que estudiar, formarme, escribir mucho. Esto no es gratis, es un trabajo largo. Por otra parte no hay apoyo oficial mas que el FONDEC, que no tiene mucho dinero para dar. Hay un grupo que se armó, llamado Gente de Cine, con el cual conseguimos un fondo municipal, dependiente de la intendencia. Y estamos peleando por una ley de cine que está en el Parlamento. Y queremos que se abra un instituto. Se está peleando por eso fuertemente.

Por último, ¿cuál es el camino de la película en el circuito de festivales y cómo proyectás futuros proyectos?
Ahora se estrena en Argentina y en París. Va a ser parte del paquete del NE Crowned Hope Festival para el aniversario de Mozart en Viena. Y está en competencia en Tokio, en La Habana, en Miami y otros festivales. Pero no soy afecta a los viajes. Ya tengo otro guión escrito como primer borrador. Gané un fondo Huber Balls para desarrollar proyectos... Yo en este momento quiero filmar pronto. Después de que *Hamaca...* termine el circuito de festivales, voy a proseguir en el siguiente proyecto.

¿De qué características es tu siguiente largometraje?
La película se sitúa en la década del 70, en medio de la dictadura de Stroessner. Es sobre dos niños rurales hijos de un padre represor. Estos niños se separan en la infancia, y la película trabaja sobre su encuentro ya en la vejez. Uno de ellos cree que va a morir y quiere saber qué ha sido del hermano.

Se perfila una especie de poética de la espera y el encuentro.
Digamos que sí, de alguna manera, sí. **[A]**

Taxi driver

por **Marcela Ojea**

1. *Entre la Muerte y el Diablo está la carta de la Templanza; es el arte de encontrar el justo equilibrio; como mezclar el agua y el fuego.*

Cuatro años pasaron desde que Gianfranco Quattrini dirigiera *Bosques* junto a José Campusano. Un mediometraje de 40 minutos, o mejor dicho, un extracto potente de una película ambiciosa y gigantesca: más de 28 horas de imágenes que los directores capturaron en esa localidad del partido de Florencio Varela durante la crisis de 2002. Cumpliendo el orden de los ciclos naturales, a *Bosques* lo antecede *La semilla* –un corto acerca de una pareja que se separa–, que ganó el multitudinario concurso de cortos de Telefe. Un pequeño mundo privado, en síntesis, junto a otro más vasto y a la intemperie.

Chicha tu madre es, entonces, el primer largo de Quattrini y viene a marcar otros territorios para una crisis que se duplica en espacios diferentes: lejos del Gran Buenos Aires, la historia transcurre esta vez en Lima. El director se apropia de nuevas voces y decide explorar otros ámbitos para, al igual que en *Bosques*, volver a hablar de una debacle que ahora se intuye

más amplia. La película no sólo logra reunir sus mundos en un universo (el cerrado de *La semilla* y el abierto de *Bosques*) sino que tiene el enorme mérito de no caer nunca en los vicios habituales con los que se filma la pobreza. Una distancia, un giro, un bienvenido relativismo, simplemente, para mirar las cosas desde otro lado y con un particular sentido del humor. Porque, como dice un dicho popular, "quien se ríe de sus desgracias conjura el destino".

2. *El Colgado es consciente de que debe hacer un sacrificio: como Jesús o como Judas.*

El origen medieval del tarot (*rota, taro, ora, tora, ator*) sella su origen de brújula en tiempos oscuros y difíciles. Los naipes puntúan el relato y desglosan la historia en los distintos momentos de una progresión que sería inapropiado llamar dramática. La Luna, El Mundo y El Loco son algunas de las cartas que guían el destino de Julio César y lo conducen suavemente hacia delante. Lo oculto, las apariencias, los sueños, los enemigos secretos son anunciados por La Luna; El Mundo habla de viajes por trabajo o por amor, de la

calle como escuela y de la necesidad de nuevas experiencias; El Loco representa al poeta, al enamorado, y se refiere a un tiempo poco común determinado por la indisciplina y el desorden. Julio César –taxista "por elección"– aprende a leer los misterios del oráculo con verdadera entrega, pero entreviendo al mismo tiempo otra forma de ganarse la vida. Julio César es el protagonista absoluto e indiscutible de *Chicha tu madre*, y estas son sus cartas.

Acompañado por una bella y pausada voz en off, cada naipe es un paso en el recorrido del personaje por un presente incierto: el embarazo inesperado de una hija, el punto límite de su desgaste matrimonial, deudas heredadas. Además, un estigma de "yeta" para el ascenso de su club de fútbol le ha ganado esos enemigos secretos de los que hablan las cartas. Los tiempos son excepcionales y fluctuantes, y todo parece estar en movimiento, cambiando. Julio César es petiso, gordito y de bigotes, balancea los brazos al caminar, y una frase sola podría definirlo: "Viviría muy bien en cualquier ciudad con tal que haya putas". Es difícil explicar cómo pueden convivir en él un romántico sentimental (cultor de José Feliciano) y un estratega tan exacto del cálculo. Como él mismo dice, no está listo para ser abuelo y, por eso de que "la necesidad tiene cara de hereje", resultará ser además el emperador del rebusque y de la estafa. Aunque una interpretación literal podría calificarlo de canalla, él no aparece nunca como la suma de sus actos. Igual que el tarot, está hecho de ambigüedades; y como en la imagen de El Colgado (otra carta), es un ahorcado que baila.

3. *Después de El Rayo llega la Estrella y, con ella, la Sabiduría de que todo está conectado y fluye como un río.*

Según el sitio web de la productora, "Perú tiene 28 millones de habitantes, de los cuales sólo 140.000 pagan impuestos. El resto constituye un inmenso mercado negro que opera bajo sus propias reglas, fuera del alcance de la ley formal. El personaje emblemático de esta economía es el taxista, quien sólo requiere de una calcomanía de TAXI en su parabrisas para poder ejercer el oficio". Apenas algunos datos, entre otros no mucho más alentadores, que hablan de una realidad que se incorpora en la película transformando a la ciudad de Lima en un espacio colorido y evitando, en consecuencia, ese realismo gris y sucio al que tanto estamos acostumbrados. En su versión *technicolor* (azules, verdes, naranjas y violetas saturados), la ciudad es una prolongación del universo del tarot; una iconografía de ángeles, centauros y seres andróginos de variado tipo y exuberancia barroca se trasladan a la pedestre realidad de Lima. (Allí está la mujer eléctrica, "que dejó a uno en chock" y el técnico del equipo que se depila las piernas mientras otros bromean sobre su parecido con las prostitutas que por las noches recorren las calles de Lima.) Un diablo-equino con enormes cuernos protegido por una cápsula que se asemeja a gigantes alas de mariposa: esa es la estética pagana del tarot; por eso quienes hablen de "pintoresquismo" tendrán sus razones. Del santuario popular al puesto de chucherías, la ciudad es una patria de ofertas y de trampas, una riqueza anárquica que hace a un lado la pobreza y las particularidades de un costumbrismo deslucido.

Cielo e infierno se confunden en la película y delimitan un espacio que se emparienta con las estampas colorinches de Hieronymus Bosch (más conocido como El Bosco); tal vez porque en el infierno la diversión se suma al horror de los tormentos o porque, como dice un refrán, "No hay mal que por bien no venga". Esa es la esencia burlesca que se traslada a la película cuando Julio César, haciendo gala de una tranquilidad apocalíptica, camina, frecuenta burdeles y atraviesa la ciudad con su taxi tapizado de rojo, acompañado siempre por unos enigmáticos acordes tropicales. Abandonados por Dios, poco importan el cielo y el infierno en estas tierras donde los dioses son paganos.

El burlesco, como su nombre lo indica y para decirlo en pocas palabras, brinda la posibilidad de mofarse de un estado de cosas, y permite, sobre todo, que esta realidad caótica no sea nunca grotesca ni trágica. Por eso, la inmigración peruana es vista por primera vez desde otro ángulo. A diferencia de películas como *Bolivia* en el terreno de la ficción y de *Habitación disponible* en el del documental, que retrataron a los inmigrantes en su arribo a un nuevo mundo, sus sinsabores y exclusiones, los personajes de *Chicha tu madre* nos sitúan en la antesala de ese largo viaje. Buenos Aires es aquí el fin de ese recorrido incierto y una utopía fuera de campo. Pero no sólo es un fuera de campo lejano, es además un fuera de campo próspero. Katlyn y su abuela, junto a otros personajes, ingresan en oscuros e intrincados planes para atenderse en los hospitales públicos de Buenos Aires. Quienes organizan estos tours (sí, son argentinos) se ocupan de cobrar algo más que el costo del traslado; incluyen sus "servicios" y la atención pública "gratuita" ("50 por ciento más barata que en otros países de Latinoamérica", según el convincente discurso del vendedor). El hospital provincial Eva Perón es visto a la distancia como el paraíso de la abundancia y la eficiencia. Basta leer los diarios, o padecerlo, para saber que no es tan así. La película genera, sin embargo, un extrañamiento que no nos permite estar tan seguros. Después de todo, nada es lo que parece y el destino prescribe un viaje.

4. *La carta de La Luna es la carta de la locura, es el camino por la cuerda floja hacia un nuevo despertar.*

El final de *Chicha tu madre* es el inicio de una *road movie*. Y aunque el nombre de Katlyn se parezca al de Katharine Hepburn, según un comentario que hacen al pasar, la película no se asemeja en nada a sus pares de la escena norteamericana. Con iguales metas pero con una iconografía inalcanzable, el viaje de los personajes remite más bien a una comparsa preparándose para la partida en un día de carnaval. Los bolsos apilados, el calor, los colores estallantes. Sea como fuere, El Loco marcha a cumplir su destino. "La paciencia es la virtud de los elegidos", repite Julio César en varias oportunidades a lo largo de la película y, ahora por fin, su momento ha llegado. El plan que urdió junto a los dioses es perfecto, aunque más que de dioses, sería oportuno hablar del diablo. No importa que el fin del recorrido se intuya amargo. Vemos al micro alejarse y lo sabemos guiado por fuerzas misteriosas; los oráculos fueron favorables. Después de todo, "lo único que no tiene remedio es la muerte" y, como dicen las cartas, basta una carcajada del loco para vencerla. **[A]**

Chicha tu madre

Argentina/Perú, 2006, 96'

DIRECCIÓN
Gianfranco Quattrini

GUIÓN
Gianfranco Quattrini y Christopher Vásquez

FOTOGRAFÍA
Iván Gierasinchuk

MONTAJE Alejandro Zito

PRODUCCIÓN
Gianfranco Quattrini y Ernesto González Quattrini

MÚSICA Axel Krygier

INTÉRPRETES
Jesús Aranda, Tula Rodríguez, Pablo Brichta, Jean Pierre Reguerraz, Tatiana Espinoza, Maricarmen Valencia, Gilberto Torres, Jorge Rodríguez Paz, Karen Dejo.

Lo particular y lo universal

por **Ezequiel Schmoller**

Al final de *Amigos con dinero*, el personaje de Jennifer Aniston le pregunta a su nueva pareja por qué hizo algo que hizo. Ante su respuesta poco clara ("Supongo que tengo problemas, ehhh, como los de todo el mundo") Jennifer Aniston se limita a hacerle un mimo, sonreírle comprensivamente y decirle algo que, a esta altura de la película, resulta tan obvio como innegable: "Bueno, yo también tengo problemas". La escena tiene la destacable particularidad de resumir y reflejar a la perfección la actitud que adopta la propia película durante casi todo su metraje: *Amigos con dinero* dice que todos tenemos, em, problemas, y, como la Aniston, lo hace con una sonrisa. Esto es menos normal de lo que parece. El pseudogénero *parejas de matrimonios burgueses en crisis* suele deparar más problemas que sonrisas. Es como si tener algún problema u, ¡horror!, atravesar una crisis implicara pasarla ciento por ciento mal el ciento por ciento del tiempo. Esto hace que alguna de estas películas, como *Adulterio* o *La ventana de enfrente*, sean, además de pesadas y asfixiantes (que, dentro de todo, sería lo de menos, y hasta sería aceptable), inverosímiles. Porque así como es obvio e innegable que todos tenemos problemas, también lo es que todos tenemos, por chiquitos que sean, momentos felices. Si algunas películas deciden escamotear estos momentos en nombre de quién sabe qué cosa, allá ellas. *Amigos con dinero* no se sube a ese tren y se la juega por un (¿por qué no?) realismo sincero y no uno manipuladoramente selectivo. He ahí, entonces, la primera virtud de la película: no escamotear los momentos lindos que atraviesan las personas que están atravesando momentos feos.

Amigos con dinero

Friends with Money

Estados Unidos, 2006, 88'

DIRECCIÓN
Nicole Holofcener

PRODUCCIÓN
Ray Angelic, Anthony Bregman, Anne Carey, Ted Hope

GUIÓN Nicole Holofcener

FOTOGRAFÍA Terry Stacey

MÚSICA Rickie Lee Jones, Craig Richey, Deb Talan, Steve Tannen

MONTAJE Robert Frazen

INTÉRPRETES
Jennifer Aniston, Frances McDormand, Joan Cusack, Catherine Keener.

La segunda virtud de la película de Nicole Holofcener (directora y guionista del film) tiene que ver con la manera en la que nos acerca a los, justamente, momentos feos. En realidad, para hacerle honor, habría que decir que la virtud no tiene que ver tanto con la manera en la que nos acerca a estos momentos sino con cómo nos aleja de ellos. Porque, por ejemplo, algunas de estas situaciones feas están aludidas y no mostradas. Por nombrar una, nos enteramos de que una de las parejas lleva mucho tiempo sin coger porque uno de los personajes lo comenta como al pasar. No vemos a la pareja en cuestión tirada en la cama, dándose la espalda, evitando mirarse o mirando al techo con los ojos bien abiertos, sufriendo en el silencio de la habitación. Nicole Holofcener es una directora bastante recatada. Y el recato se contagia, incluso, a los momentos feos que *sí* son mostrados. Más que destacar que la directora elude primeros planos quirúrgicos del sufrimiento de sus personajes o que evita silencios graves y frases rimbombantes, o que nunca se va de mambo con la música incidental, quiero detenerme en uno de los efectos de montaje de su película. Cada escena está cortada en su momento justo. Cuando una pelea entre dos personajes concluye, la escena también concluye. La película nos evita la dolorosa intimidad de los personajes una vez que la discusión ha tocado fin. Corte y a otra cosa. Nada de quedarse con el personaje mientras mastica su sufrimiento sentado en su cama o parado con los ojos llorosos en la cocina. Esto no sólo le resta gravedad al asunto, sino que le agrega ritmo. Algo así pasaba en la excelente *The Squid and the Whale* (*Historias de familia*), sólo que en la película de Noah Baumbach el montaje era directamente tributario de *Sin aliento*, de Godard (elipsis precipitadas y sucesivas), y mucho más llamativo y prodigioso que el de *Amigos con dinero*. Pero por el afán antidramático y el ritmo acelerado son analogables.

Así las cosas, *Amigos con dinero* nos permite asistir gustosos a la, por momentos reposada, por momentos conflictiva, cotidianidad de una serie de personajes. Y este es el tercer mérito de la película, no renunciar a la cotidianidad. ¿Qué implicaría renunciar a la cotidianidad? Implicaría, por ejemplo, usar los pequeños conflictos y peleas diarias para ilustrar o simbolizar los grandes conflictos que los subyacen, o peor, para simbolizar los grandes conflictos que atraviesan las personas en general. En *Amigos con dinero*, excepto una o dos veces, no se junta a las parejas por montaje para mostrar que son iguales o similares o que viven lo mismo. Cada pareja tiene su lógica y la película la respeta: la sabe única y la desarma con cuidado. Opta por la individualidad de sus personajes y la materialidad de las situaciones, sin reducir todo a símbolo o a explicación. Además de cuestiones generales como el sexo o el dinero, en el universo de la película se discuten cosas más pequeñas, interesantes y probablemente más pertinentes, como si hay que decirle o no a nuestra pareja que tiene mal aliento. Ojo, que se entienda: la película de Nicole Holofcener no es un originalísimo y radical estudio sobre el día a día de la vida en pareja; las conversaciones y las discusiones entre personajes *también* hacen fluir la trama, *también* ayudan a caracterizar a los personajes y *también* dan cuenta de los conflictos más generales, pero, y esto la diferencia del montón, los problemas que suscita la convivencia diaria tienen un valor y un interés en sí mismos. Si en la película de Nicole Holofcener lo particular no está por encima de lo universal, por lo menos está a la misma altura. **[A]**

Universos imperfectos

por **Juan Pablo Martínez**

Por fin este año, como ocurrió también con Noah Baumbach e *Historias de familia*, se estrenó aquí por primera vez en cine una película de alguien que se aleja muchísimo de lo que comúnmente se conoce como cine indie americano. En este caso se trata de Nicole Holofcener, nacida en Nueva York en 1960. Hija de una decoradora de escenografías y un actor, pasó toda su vida en los sets de cine, al punto que de niña fue extra en *Robó, huyó y lo pescaron* y *El dormilón* de Woody Allen, con quien más adelante trabajó en rubros menores. Lo raro es que, para alguien que creció con el cine, no se pueden establecer influencias demasiado concretas en sus películas. Podría hablarse de Allen, ya que sus personajes son siempre neuróticos, pero esa comparación sería bastante superficial, porque el tratamiento que hace de ellos es completamente distinto. También podría emparentársela con Robert Altman, debido al carácter "coral" de sus películas, pero esto también sería superficial. Las radiografías de personajes conflictuados que suelen ser las películas de Holofcener (que hasta ahora son tres: *Walking and Talking* de 1996 –editada aquí en video por Transeuropa con el título *Confidencias*–, *Lovely & Amazing* de 2001 –que aquí no se pudo ver en ningún soporte– y *Amigos con dinero*; además de episodios de series de TV como *Sex & the City* y *Gilmore Girls*) parecen no parecerse (valga la redundancia) más que a ellas mismas, y esto es lo primero que separa a Holofcener del resto del indie americano. Si en casi todos los casos se trata de un cine cinéfilo en que las referencias y las influencias son más bien explícitas, nada de esto ocurre con Holofcener, quien posee un universo completamente propio y para nada derivativo.

El cine de Holofcener es más bien un cine de personajes y de diálogos; no se caracteriza por su virtuosismo visual. Porque no lo tiene. Holofcener encuadra lo justo y necesario y no se va de mambo. Nada está estilizado. Todo es, si se quiere, realista. Pero no "realista con cámara en mano", algo bien típico en el indie, sino realista clásico. El montaje invisible –algo raro para alguien que ha trabajado en el montaje– les da la naturalidad a sus películas. Lo mismo ocurre con las actuaciones. Aunque en las películas pasan cosas malas, nunca se va a ver algún actor haciendo un show de sí mismo. Holofcener encuentra en Catherine Keener, protagonista de sus tres películas, a una especie de álter ego suyo, pero siempre tiene gente –generalmente, actores conocidos pero de segunda línea, o que en aquel momento eran de segunda línea, siendo Jennifer Aniston la única estrella propiamente dicha que trabajó con ella– que hace las cosas bien, como Anne Heche, Jake Gyllenhaal, Brenda Blethyn, Emily Mortimer, Dermot Mulroney y Joan Cusack.

La más lograda de sus tres películas es *Lovely & Amazing*. Es también la más terrible; está muy alejada del tono ameno de *Walking and Talking* y *Amigos con dinero*. Tan terrible es (y tan arriesgada) que todo el tiempo parece estar a punto de cometer errores. Está siempre al borde pero no lo sobrepasa jamás. Trata varios "Temas Importantes", pero sacándoles las mayúsculas y las comillas. Tiene personajes en muchos sentidos horribles, que viven situaciones en muchos sentidos horribles, y que hacen y dicen cosas en muchos sentidos horribles. Pero –y esto está en toda su filmografía– Holofcener no tiene ninguna intención ni de ponerse por encima de ellos ni de juzgarlos, ni tampoco de regodearse cuando ellos la pasan mal. Los personajes pueden tener cientos de fallas, pero Holofcener sabe bien que todo el mundo las tiene y no por eso los castiga. Sus personajes no son instantáneamente agradables; no hay ni un solo personaje en sus películas que sea "perfecto". No existe la perfección en su universo, y eso hace más realista el asunto.

Tampoco se manipula al espectador; si los finales de sus películas pueden llegar a emocionar, esto no es por decisión propia, sino porque las historias fueron llevando a eso. Son finales optimistas pero de ninguna manera están forzados. **[A]**

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

NEW FILM
VIDEO CLUB
CINE ARTE

CINE CLASICO Y DE AUTOR

MÁS DE 9.000 TÍTULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS DOCUMENTALES

SERVICIO DE CONSULTA
CINEMANIA EN CD-ROM

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820
LUNES A VIERNES: 10 A 22 HS. / SABADO: 10 A 23 HS. / DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22 HS.

Una clase de magia

⊕ A favor por **Nazareno Brega**

Una cierta tendencia del cine americano. Cada tanto Hollywood se la agarra con un tema y le dedica un par de películas que se lanzan con pocas semanas de diferencia. Hace una década, por ejemplo, el tema fueron las invasiones extraterrestres y se estrenaron casi en simultáneo *Día de la Independencia* y *¡Marcianos al ataque!* Unos años más tarde fue el turno de los viajes a Marte y aparecieron juntas *Planeta rojo* y *Misión a Marte*. Ahora, con Harry Potter dando vueltas por la cartelera cada tanto e historias épicas que incluyen en papeles clave a brujas y hechiceros por doquier, llegó el momento de que la magia cope las pantallas. Ya se estrenó *El ilusionista*, está a punto de llegar a las salas *El gran truco* y se anunció para diciembre el desembarco de *Scoop*, otra incursión británica de Woody Allen.

Tanto Neil Burger como Christopher Nolan apuestan sobre el final de sus películas (a no preocuparse y seguir leyendo que se avisará pertinentemente antes de develar detalles sobre los desenlaces) a la gastada premisa mágica que asegura que "nada es lo que parece". Pero mientras *El gran truco* utiliza esta frase de manera superficial y le asesta al espectador un golpe de efecto terminal, *El ilusionista* incorpora eso de que "las apariencias engañan" a la lógica de la estructura narrativa del film y así consigue que su sorpresa final no contradiga el sentido de la película.

El placer de la mirada. Burger reconstruye el romance trunco entre el mago Eisenheim y la duquesa Sophie a través de un largo flashback con el que narra la historia el inspector Uhl, empleado incondicional del poderoso príncipe Leopold, ni más ni menos que la tercera arista en el triángulo amoroso que compone junto al mago y la duquesa. Todo el relato está contado a través del prisma del detective Uhl, personaje secundario interpretado por el pocas veces más ajustado Paul Giamatti, por eso es que ya en el comienzo de la película lo legendario y lo real se confunden hasta volverse indiscernibles. Uhl espía la película al margen del protagonismo y se limita a narrar lo que vivió como espectador o a reproducir los dichos que, de boca en boca, llegaron a sus oídos. Así es que *El ilusionista* muestra un encuentro en el que un anciano mago evanescente le delega su poder sobrenatural al todavía niño Eisenheim como única explicación de sus dotes de prestidigitador, sin necesidad de ahondar en el carácter verídico o mítico de ese encuentro. Alcanza con saber que eso es algo que el detective escuchó por ahí.

El viejo truco del final sorpresa. La importancia de la mirada centrada en la percepción del detective es lo que hace tan diferentes los finales sorpresivos de las dos películas (ahora sí hay que saltar al próximo párrafo para no descubrir algunas claves de los finales). Mientras en *El gran truco* Christopher Nolan viola dos veces el código básico de la magia –nunca develar cuál es el secreto de un truco– al explicar por partida doble cómo cada uno de los magos logró la ilusión de la teletransportación, Burger sólo devela la martingala que el detective sufrió en carne propia. El director no se dedica a desenmascarar los grandes trucos de Eisenheim. Burger mantiene con hidalguía la magia en secreto, aun cuando se trate de trucos viejísimos (toda ilusión desplegada en pantalla es contemporánea al inicio del siglo XX en Viena, espacio en el que transcurre la historia). *El ilusionista* confiesa sólo un truco tonto y simple: el de adivinar siempre en qué puño se sostiene una moneda. Y cuando llega el momento de develar uno más complicado e intrigante, Burger desvía inmediatamente el interés del espectador cual prestidigitador al forzar la atención del público en la resolución de los misterios del relato. Si *El ilusionista* tiene un final feliz y optimista, no es por la manera en que el director resuel-

ve el triángulo amoroso entre el mago, la duquesa y el príncipe, ya que en ese momento los sucesos trágicos de la película se resignifican junto con la moral de sus protagonistas. La felicidad reside en que el narrador Uhl finalmente descifró el truco que le habían jugado –una obsesión que tiene como buen aficionado a la magia y detective–, y lo consiguió sin ayuda alguna, atenuante clave que eclipsa el fastidio de haber sido burlado. Además, el hecho de que la revelación provenga del razonamiento del personaje le quita el halo de verdad absoluta a ese desenlace. A partir de este descubrimiento de Uhl, *El ilusionista* apela al triunfo de la razón sin necesidad de argucias argumentales ni del efectismo arbitrario del que hace gala *El gran truco* en su conclusión.

Ambiguo pero con clase. El personaje de Giamatti no es clave solamente para este cierre de *El ilusionista*. El detective Uhl encarna las ambigüedades que plantea la película. Siempre queda a mitad de camino entre el convencimiento popular sobre los poderes sobrenaturales del mago y el escepticismo racional que muestra el príncipe frente a los trucos. Uhl se identifica con el ilusionista al punto de la fascinación, pero igual debe responder a las órdenes del príncipe, antagonista del mago. Además es a través del detective que se traslucen las diferencias de clase que plantea la película al narrar las imposibilidades de un romance entre una duquesa y un mago hijo de un ebanista. Uhl es policía y remarca su condición de clase al promulgarse hijo de un carnicero, pero responde incondicionalmente al príncipe heredero con la esperanza de la escalada social una vez que su empleador ocupe el trono. Uhl decide enfrentarse a la voluntad del príncipe recién cuando toma conciencia de clase y deja de lado sus desmedidas aspiraciones sociales.

El padre del encanto. Así como Burger utilizó el punto de vista de la narración en función de las necesidades de su película, el director hace lo mismo con la estética de *El ilusionista*. Los tonos verdosos y dorados que busca la fotografía de Dick Pope (tal vez lo recuerden de las películas de Mike Leigh) le otorgan un aura inocente de ensueño a una película donde la fantasmagoría es preponderante. Los planos que terminan con un cierre de iris pueden leerse como referencias vacuas al cine de antaño, pero igual logran transmitir el candor con el que la película homenajea a los ilusionistas, ya sean prestidigitadores, cineastas o ambos. Obviamente, George Méliès es la referencia ineludible. En *The Brakhage Lectures*, el cineasta americano contextualizó a Méliès: "Nació en Francia, en medio del escepticismo del siglo XIX: el público era incrédulo con respecto a la magia. El tiempo de los chamanes había quedado lejos (al menos en aquel presente) e incluso la progresiva magia de la Ciencia empezó a ser sospechada como un sistema cerrado y completamente explicable. El mago de fines del siglo XIX debía reírse con el público, condicionando de esta manera su risa, o lo echaban a carcajadas del escenario: el público ya no era propenso al 'encantamiento' tradicional, ya no era 'encantado' en serio". Burger logra que *El ilusionista* reflote esa fascinación por los trucos de magia perdida hace tiempo. Y, lo que es mucho más importante aquí, consigue que el espectador vuelva a ser "encantado en serio" por la magia del cine. A Burger le alcanza con que su película recurra siempre a la candidez y con eludir la marrullería casi constante dentro del cine contemporáneo, esa que forzó una mirada cínica en el espectador actual y lo alejó del encantamiento que produce el cine. **[A]**

El ilusionista
The Illusionist
Estados Unidos/República Checa, 2006, 110'
DIRECCIÓN Neil Burger
PRODUCCIÓN Bob Yari, Cathy Schulman, Michael London, Brian Koppelman, David Levien
GUIÓN Neil Burger, basado en el cuento de Steven Millhauser
FOTOGRAFÍA Dick Pope
MÚSICA Philip Glass
DIRECCIÓN DE ARTE Ondrej Nekvasil
MONTAJE Naomi Geraghty
INTÉRPRETES Edward Norton, Jessica Biel, Paul Giamatti, Rufus Sewell y Eddie Marsan.

Trucos a la vista

En contra por Marcela Ojea

Edward Norton es un mago que perturba a la Corona de Viena trayendo de la muerte a personas que tienen mucho que decir. Paul Giamatti, un detective de policía que lo sigue de cerca tratando de descifrar sus secretos para evitar una posible desestabilización política. Es que los muertos que vuelven de la muerte vuelven todos con un afán de denuncia; y el pueblo, enfervorizado, clama por justicia. Junto a estos pormenores hay también un trasfondo romántico, porque el príncipe cuyo poder peligra está a punto de contraer matrimonio con el amor de Norton de la infancia, el único y verdadero. Esto da lugar a los más variados flashbacks de ellos cuando niños en medio de un clima de magia sobrenatural que nos hace dudar acerca de si el mago es un científico de avanzada al servicio de la ilusión o tiene algún trato especial con el más allá. Las plantas crecen en segundos, los muertos hablan y los objetos flotan por el aire.

Fiel a este argumento, *El ilusionista* es un cuento de hadas con vueltas de tuerca, trucos varios y gran producción. En este sentido, se hace difícil hablar de un director; porque lo que se adivina detrás de sus trucos, como en los del mago, es un dispositivo ingenieril en el que el movimiento de cada pieza (director incluido) parece estar rigurosamente previsto. (Hasta Giamatti y Norton se calcan a sí mismos con solidez.) *El ilusionista* podría ser un gran espectáculo de magia si no fuera porque, a diferencia de la representaciones del prestigitador, los trucos y el andamiaje que los sostiene están demasiado a la vista: la puesta de cámara alambicada, la música en primer plano cumpliendo su rol. Ante todo esto, una pregunta que me daba vueltas durante la función parecería encontrar una respuesta. "¿No se aburrieron filmando esta película?" **[A]**

Bienvenidos sean estos feos

⊕ A favor por **Alejandro Lingenti**

Little Miss Sunshine tenía todas las de perder. Otra película indie, con música indie y familia indie –a esta altura, se puede decir que una familia disfuncional en el cine americano es una familia indie–, proveniente del Sundance Festival, cuya filosofía es desde hace años entender a la independencia como glamoroso trampolín hacia la futura integración. De hecho, una *major* (la Fox) vio "potencial" en la película y la terminó comprando por 10 millones de dólares. El costo del film fue de 8 millones, y la recaudación que alcanzó en Estados Unidos hasta mediados de octubre, de 55 millones. Nada mal como negocio. Pero no siempre buen cine y grandes negocios van de la mano. Los directores, Jonathan Dayton y Valerie Faris, hicieron la mayor parte de sus carreras filmando videoclips de Red Hot Chili Peppers, Beastie Boys, R.E.M. y Smashing Pumpkins. Se puede decir que las experiencias de Spike Jonze y Michael Gondry, gente de ese mismo palo, son interesantes, pero sería demasiado asegurar que hay ahí autores consolidados. La expectativa era baja, entonces. Y lo cierto es que *Little Miss Sunshine* no nos dice tanto como para provocar sustanciales cambios en el actual estado de cosas en el cine americano, pero al menos sí se anima a sugerir algo tan modesto como noble. La película de Dayton y Faris es algo así como una de Todd Solondz sin cinismo, una versión *light* que se agradece cuando las *regular movies* ya estaban empezando a engordarnos demasiado con su altísimo contenido graso.

Hay en *Little Miss Sunshine* algunas cualidades básicas que vale la pena no pasar por alto: una presentación de personajes ligera y efectiva, un humor zumbón que alcanza un considerable grado de acidez sin apelar a la hipérbole ni al grotesco, un nivel de actuaciones realmente extraordinario (Greg Kinnear y Steve Carrel la descosen) y un ritmo sostenido, sin depresiones ni exabruptos, que crece ejemplarmente hasta el final, cuando el film estalla emocionalmente en una memorable escena de catarsis familiar.

A lo largo de un accidentado viaje a bordo de una camioneta destartalada, que ocupa buena parte del metraje del film, cada uno de los integrantes masculinos de la familia Hoover irá sufriendo un impacto que lo hará transformar. El padre entenderá que es vana la pretensión de ser un *winner full time*, su hijo fan de Nietszche gritará su rabia como un salvaje luego de nueve meses de silencio autoimpuesto, el tío piola y culto que encarna Carrel comenzará a digerir un amargo despecho amoroso y el díscolo abuelo que recomienda sexo intenso para animar la juventud y drogas para tolerar la vejez pasará directamente a mejor vida. Las mujeres del grupo –mamá Cerril y la encantadora Olive (adorable *performance* de la niña Abigail Breslin)– serán las menos afectadas por la sencilla razón de que son evidentemente las de mayor fortaleza.

En lugar de transformar la historia en un desfile de personajes bizarros, una tentación al alcance de la mano en función de la tipología de los protagonistas, los directores eligen retratarlos con ternura, permitirles que encuentren su lugar en el mundo valiéndose de sus propias armas para enfrentarse a la hostilidad que los rodea. Si la belleza a cualquier precio y la estupidez en serie son moneda corriente, los Hoover se mueven con su propio tipo de cambio: la ingenuidad propia del bondadoso y la férrea unidad de la familia entendida como sistema de vinculación afectiva sin restricciones sexuales, ideológicas o estéticas. La gran novedad de *Little Miss Sunshine* es que la falla de funcionamiento familiar es claramente una idea a discutir. Cuando las circunstancias lo requieren, este grupo a todas luces heterogéneo actúa como equipo, apelando a la lealtad como lazo de consolidación y asistencia mutua.

Si bien es cierto que el guión se toma alguna que otra licencia –el descubrimiento tardío del daltonismo del joven Dwayne es probablemente la más notoria–, también es verdad que la evolución en la relación de los personajes sigue una lógica estricta hasta que todos desembocan en el desafío clave como un *team* muy afinado. Si la belleza en este mundo es esa caricatura horrible que nos venden la TV, las revistas de moda y la industria de la salud, bienvenidos los feos como los Hoover, que ponen el cuerpo por Olive y se enorgullecen del pavor que despiertan en la mayoría adormecida al galopante ritmo de "Superfreak". **[A]**

Pequeña Miss Sunshine

Little Miss Sunshine

Estados Unidos, 2006, 101'

DIRECCIÓN Jonathan Dayton y Valerie Faris

GUIÓN Michael Arndt

PRODUCCIÓN Albert Berger, David T. Friendly, Peter Saraf, Marc Turtletaub, Ron Yerxa

MÚSICA Mychael Danna, Devotchka

FOTOGRAFÍA Tim Suhrstedt

EDICIÓN Pamela Martin

INTÉRPRETES Abigail Breslin, Greg Kinnear, Paul Dano, Toni Collette, Steve Carrel.

Sub-campeones

En contra por Juan Manuel Domínguez

En un fragmento de "You Were Right" de Badly Drawn Boy, el *songwriter* cantaba algo más o menos así: "Tuve un sueño la otra noche/ Estaba casado con la Reina/ y Madonna vivía al lado/ Creo que ella me tiraba onda/ y los niños ya habían crecido./ Pero tuve que rechazarla/ porque todavía estaba enamorado de vos". Bajo la excusa de la alucinación, Badly Drawn Boy se paseaba de estrofa a estrofa por un *in crescendo* y absurdo mundo de vencedores, para terminar desinflando la importancia del mismo con un dolor mucho más sólido y lacerante: esa bala de cañón al corazón que es aquel que "todavía estaba enamorado de vos".

Al contrario de "You Were Right", *Pequeña Miss Sunshine* convierte a esa lógica del campeón –esa que crea un perdedor para existir– en el único motivo a partir del cual se justifican o se resignifican las tristezas e inconexiones de la familia disfuncional protagónica. Desde el trabajo y dogma del patriarca del clan Hoover (un Greg Kinnear que brinda charlas sobre cómo ser un ganador) hasta el drama emocional del tío que interpreta Steve Carell (un experto en Proust que intenta suicidarse cuando su novio lo deja por su rival académico, de menor inteligencia y mayor repercusión comercial que él), *Pequeña...* deja en claro que el éxito se establece como un factor clave en la construcción de los conflictos de los personajes. Si hasta el nombre *Pequeña Miss Sunshine* remite a un torneo de belleza cuya obtención domina a las inquietudes y tiempos de la niña Hoover y que será el motivo para que la familia se refugie en un espacio cerrado –la camioneta– para llegar al evento en cuestión. Es sabido: si es indie y rueda, viene con aumento del kilometraje emocional de los personajes. Pero el problema de *Pequeña...* no radica en el uso que le dé a la *lógica del campeón*, ya que tanto la canción como la película pueden hablar sobre el universo que deseen y rellenarlo con los valores que a sus autores les plazca. El ruido surge en la manera en que la ópera prima de Jonathan Dayton y Valeris Faris cierra las posibilidades de que los potenciales "todavía estaba enamorado de vos" del clan Hoover posean una vibración más nebulosa y difícil de cristalizar que el enfrenamiento estético y moral con el resto de la clase media baja estadounidense.

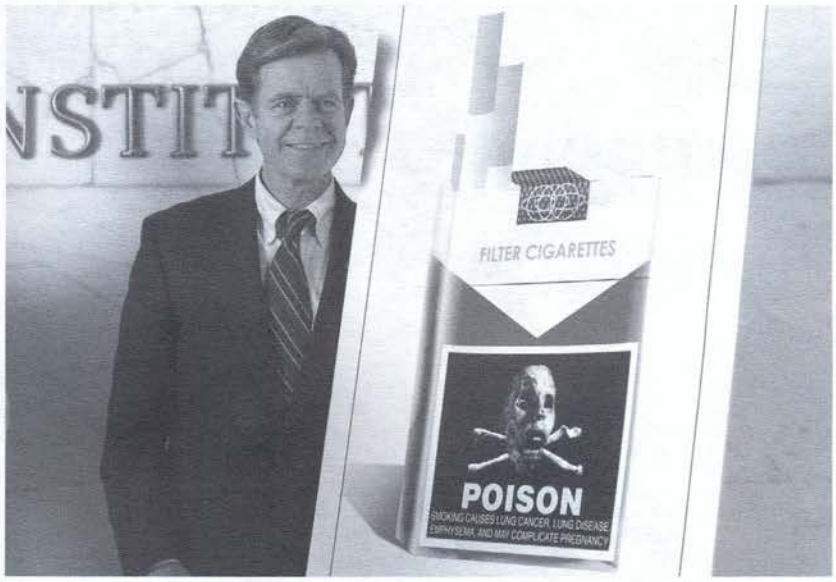
Cada vez que Dayton y Faris deben establecer un conflicto o una situación donde un personaje confirmará o

redescubrirá que "la vida es un concurso de belleza después de otro", los directores pulen el plano hasta el punto en que no podrá reflejar otra idea, otra sensación, que aquella que se busca establecer desde el guión. Ya sea mediante el montaje y la sustracción o adición de elementos en el plano, ambos eliminan cualquier posibilidad de un "todavía estaba enamorado de vos". Por ejemplo, cuando Dayton y Faris deben demostrar lo endeble del método con el cual el personaje de Kinnear casi se gana y piensa su vida (está en bancarrota), habiendo ya establecido el ámbito familiar y su limbo económico y emocional, lo vemos en un escenario explicando frases de uso genérico sobre "el ser un campeón". Frases que podrían servir tanto para un horóscopo de un chicle Bazooka, un manual de autoayuda o un guión de película deportiva. Finalizado el discurso, un contraplano deja en claro que su auditorio es de cinco personas. O cuando, gracias a las texturas creadas por las luces y las sonrisas dignas de un gremlin que portan las otras niñas participantes del concurso de belleza, los directores dan por tierra cualquier otro tipo de lectura posible de un fenómeno –el entretenimiento popular basado en el triunfo– que posee (o, al menos, eso espero) muchas más capas que aquel maquillaje del que dan cuenta los reflectores y las progenitoras que observan desde las butacas.

La canción de Badly Drawn Boy posee una estrofa que se pregunta: ¿los colores del arco iris son iguales para todos? *Pequeña Miss Sunshine* le responde en una secuencia que permite ejemplificar cómo esa operación de exageración y maquiavelismo que los directores acusan en la vereda de enfrente ya es parte de su propia fachada: durante el voto de silencio con que conocemos al adolescente Hoover, lo vemos, guión mediante, descubrir que es daltónico y que su sueño de ser piloto no será posible. Poco importa que el fin del mutismo lleve a una frase Bazooka como "Haces lo que amas y te cagas en el resto", o el arriesgado uso del audio de una bocina durante gran parte del film o la potencia latente en la mitad anárquica y mitad noña secuencia de una coreografía familiar. Todas esas ideas, más allá de su calidad, son sombras, posibles "todavía estaba enamorado de vos", que jamás logran crecer frente a la intensidad, la prepotencia y el reduccionismo al que *Pequeña Miss Sunshine* comprime el mundo que cree iluminar desde allá arriba. **[A]**

¿Fumador o no fumador?

por **Nazareno Brega**



Cigarrillos de chocolate. Nick Naylor asiste a la primaria de su hijo para brindar una charla sobre su trabajo. El nene está preocupado porque conoce la profesión de su padre y le pide por favor que no le arruine la vida. El conflicto del niño tiene su origen en que su padre es un lobbista que trabaja como vocero de las tabacaleras, ser despreciado socialmente si los hay. Llegado el momento de "la verdad", una alumna lo confronta y le comenta que su madre le dijo que "Fumar mata". Ni lerdo ni perezoso (condicionados por el ritmo alocado de caricatura que impone Jason Reitman en su debut, nada ni nadie puede serlo), Nick le pregunta si su madre es doctora o algún tipo de investigadora científica. Y apenas escucha la negativa de la niña, Nick arremete: "Bueno, entonces ella no es una experta creíble, ¿o no?". Y sigue: "Mi punto es que tienen que pensar por ustedes mismos. ¿Les creerían a sus padres si les dijeran que el chocolate es peligroso?". Los nenes, atónitos, niegan con la cabeza. Y Nick cierra diciendo: "¡Exacto! Por eso tal vez, en lugar de actuar como ovejas, cuando se trata de cigarrillos deberían descubrir todo por ustedes mismos".

Humos del vecino. Nick aparenta ser un desfachatado inescrupuloso, pero cuando el protagonista se excusa –"Mi trabajo requiere cierta... flexibilidad moral"– aparece la clave para entender la lógica de la película. *Gracias por fumar* es una especie de *El señor de la guerra* reemplazando las armas por el tabaco. Pero mientras Andrew Niccol encara la carrera armamentista de forma amoral, Jason Reitman (joven heredero del talento para la comedia de papá Ivan) apela a esa flexibilidad moral de la que hablaba Nick. *Gracias por fumar* recurre a lo moral sobre el final, cuando Nick se cuestiona sobre las enseñanzas que le deja a su hijo. Ahí, cuando padre e hijo aprenden uno del otro, la película recién decae un poco y se parece más a una versión con nicotina de *Un gran chico* o *Un papá genial* que a *El señor de la guerra*. Reitman parece sentirse más cómodo con la inmoralidad, en la competencia entre Nick y sus amigos lobbistas por cuál de sus representados obtiene más muertes al año (el grupo se proclama orgulloso como "Mercaderes de la muerte"). O cuando el protagonista utiliza a un nene con cáncer como ejemplo para defenderse de un grupo antitabaco durante un *talk-show*. "Piensen a quiénes de los que están acá les conviene que el nene muera. Nosotros perderíamos un cliente, queremos que él se mantenga sano y fumando", asegura sin ponerse colorado.

Dame fuego. Estos momentos explosivos de *Gracias por fumar* son su arma predilecta de destrucción masiva. La película está repleta de *one-liners* irreverentes que detonan en la boca del carismático Aaron Eckhart, y Jason Reitman hace uso y abuso de la voz en off del protagonista. Pero todo esto, que podría volverse una molestia, encaja perfectamente en la lógica de la película. No hay más que citar una vez más a Nick para comprobarlo: "Michael Jordan juega al básquet. Charles Manson mata gente. Yo hablo. Todo el mundo tiene un talento". La labia de Nick hace que pueda defender a cualquiera ante cualquier eventualidad y caer bien parado. Él le explica a su hijo que la belleza de la argumentación reside en que si se argumenta correctamente, nunca se está equivocado. Una frase que lo une a otra profesión usualmente despreciada como lo es ejercer la crítica.

Prohibido fumar. Pero hay una acusación que se le puede hacer a *Gracias por fumar* y que dejaría mudo al mismísimo Nick si intentara defender a la película de ella. Si bien todo el tiempo se habla sobre el tabaco y se lo defiende (o al menos, no se lo ataca con mayor vehemencia que al resto de los intereses que giran a su alrededor), e incluso el hermoso diseño de los títulos de la película evoca a paquetes de cigarrillos de distintas marcas, jamás se fuma frente a cámara. Una decisión muy extraña si se tiene en cuenta que en la película se discute sobre la hipocresía de Hollywood al renegar de haber vendido al tabaco en su pasado como un accesorio *cool* de la personalidad. Tal vez sea un detalle menor para una película placentera, pero al reflexionar sobre este tema, se obtiene el mismo sinsabor que se produce cuando se sale a cenar y, después de la deliciosa panzada, por alguna ordenanza municipal arbitraria no se puede disfrutar de ese ansiado cigarrillo digestivo. **[A]**

Gracias por fumar
Thank You for Smoking
Estados Unidos, 2005, 92'
DIRECCIÓN Jason Reitman
PRODUCCIÓN David O. Sacks
GUIÓN Jason Reitman, basado en la novela de Christopher Buckley
MÚSICA Rolfe Kent
FOTOGRAFÍA James Whitaker
INTÉRPRETES Aaron Eckhart, Maria Bello, Cameron Bright, Adam Brody, Katie Holmes, Rob Lowe, William H. Macy, Robert Duvall.

De vuelta en este mundo

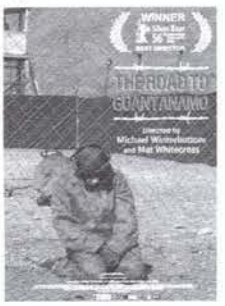
por **Agustín Masaedo**

Es curioso que haya sido justamente el "correcto y previsible documental (docudrama) de Mr. Ecléctico" el que abriera el fuego del debate sobre autorismo sí, autorismo no, autorismo para qué, del último número de *EA*. Curioso, digo, porque es la película de Winterbottom que más se parece a otra película de Winterbottom. *In This World* (2002, Oso de Oro en Berlín 2003, inédita de toda "ineditez" en estas playas), que narraba el viaje de dos afganos a Inglaterra en busca de asilo y fue la primera incursión de Mr. E en los territorios que revisita para *El camino a Guantánamo*. Producción de bajo presupuesto con altas ambiciones, rodada en digital con actores no profesionales que compartían nombre y condición (de refugiados) con sus personajes, *In This World* se hacía cargo de –y se cargaba a– tódas las convenciones del docudrama hecho para TV, cubriendo con tierra del camino la siempre borrosa frontera entre ficción y realidad. Al punto tal, que resultaba imposible saber si la leyenda con que concluía el film ("El 9 de agosto de 2002 la solicitud de asilo de Jamal Udin Torabi fue rechazada. Sin embargo, se le dio un permiso de entrada excepcional y ahora vive en Londres. Deberá abandonar Gran Bretaña un día antes de su 18° cumpleaños") hacía referencia al protagonista o a su personaje. Se refería –se supo después– al protagonista, que había invertido el dinero ganado con la película en su propio pasaje de ida a la tierra prometida.

Si con ese film Winterbottom había trazado una parábola inusual para llegar a la realidad basándose en hechos ficcionales, ahora repite casi literalmente estilo y procedimientos para desandar esa ruta y sacar a la superficie el componente ficticio de lo real. "Parque de puniciones" tituló Panozzo su nota sobre *El camino...* en el dossier "Basado en hechos reales" de *EA* 171, y no debe de haber imagen más ajustada de esos no-lugares como el X-Ray o el Delta Camp que la de una Dis(Che)neylandia artificiosa y siniestra, materializada en este mundo sólo por la mediación constituyente del cine. Mr. E, aquí como codirector junto a su habitual editor Mat Whitecross, insiste en el uso de la imagen digital, la cámara en mano, los paisajes verdaderos de Karachi, Kabul, Kandahar, Kunduz, las tomas nocturnas de baja calidad, iluminadas apenas por las bombas, y en cada uno de esos recursos late un sentido de urgencia, de desesperación, que se profundiza con el montaje aceleradísimo y el batir machacón de los tambores desde la banda sonora. En sus pasajes más logrados, cuando la suma caótica de los elementos se convierte en la contracara exacta de la "guerra" aséptica y deshumanizada que vende el flanco mediático del ejército invasor, el resultado es asfixiante y revulsivo: una náusea que se experimenta físicamente, como si no hubiera pantalla de por medio. En algunas secuencias, el punto de vista de los protagonistas es trocado fugazmente por el de las cámaras de TV; en ellas, el contraste entre la construcción de la realidad operada por los medios y la realidad de esta reconstrucción cinematográfica, mucho más potente, más palpable, es extraordinario.

Como observaba tan *gramscianamente* MP, ese choque de discursos es una guerra por el lenguaje, cuya importancia se advierte en la nomenclatura justificatoria inventada por la administración Bush. Ahmed, uno de los Tres de Tipton,* cuenta que en el Delta Camp fue castigado por escribir "Buen día" en un vaso de poliestireno: el "delito" fue tipificado como "daño malicioso contra propiedad del gobierno americano". Del mismo modo, los prisioneros de Guantánamo son "combatientes ilegales" –lo que los deja fuera de la Convención de Ginebra– y sus intentos de suicidio, "comportamientos autodestructivos manipulatorios". Estos eufemismos pasan por burdos o coloridos sólo en tanto los alcances reales de su aplicación permanezcan en la invisibilidad. Si hay algún acierto en *El camino...*, es el de corporizar, darle carnadura a esa lucha simbólica. La política mostrada desde los cuerpos que la sufren: esa, por si a alguien le importa, tal vez sea una pista para empezar a pensar al autor huidizo que es Michael Winterbottom. **[A]**

* Si no hay en esta crítica demasiada información acerca del argumento o el caso de los "Tipton Three", es por la nota citada de Marcelo Panozzo. Quien quiera saber más (y entienda inglés), puede leer en *observer.co.uk* la entrevista con Asif, Ruhal y Shafiq, titulada "How We Survived Jail Hell", que según Winterbottom fue la semilla de *El camino a Guantánamo*.



El camino a Guantánamo
The Road to Guantanamo
Reino Unido, 2006, 95'
DIRECCIÓN
Michael Winterbottom y Mat Whitecross
PRODUCCIÓN
Andrew Eaton y Melissa Parmenter
FOTOGRAFÍA
Marcel Zyskind
MONTAJE
Mat Whitecross y Michael Winterbottom
MÚSICA Harry Escott y Molly Nyman
INTÉRPRETES
Riz Ahmed, Farhad Harun, Waqar Siddiqui, Arfan Usman y Shahid Iqbal.

Campos de frutilla para siempre

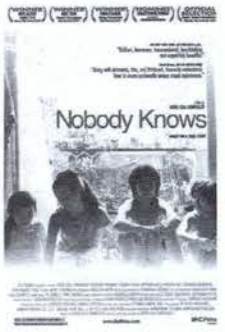
por **Agustín Masaedo**

They're gonna put you down for a while
You've got to learn to grit your teeth and smile
And look a little on the funny, sunny side of life,
Look a little on the sunny side.
The Kinks

Cuatro hermanos de entre 2 y 14 años –todos de padre diferente– viven casi un año solos en un departamento, después de que su madre los deja en busca de su propia felicidad, con apenas una nota de despedida y algo de dinero. El mayor es el único de los cuatro cuyo nacimiento fue registrado; además –mientras la madre dictaba las reglas, se entiende– sólo a él se le permitió salir a la calle: ninguno va a la escuela; nadie –menos todavía el casero, que jamás hubiera alquilado su propiedad a una familia tan numerosa– debe enterarse de la existencia de los demás. Un día, tras muchas dificultades y aventuras, mamá regresa como si nada hubiera sucedido y todos juntos, hasta los múltiples padres de los chicos, pasan un apacible día de campo. Fin.

El guión original de *Domingo maravilloso*, que Kore-eda empezó a escribir a mediados de 1988, cuando el "caso de los cuatro chicos abandonados de Nishi-Sugamo" (un barrio en las afueras de Tokio) todavía era el centro de atención de la prensa japonesa, cambiaba la sordidez del desenlace verídico por esa última secuencia fantasiosa y esperanzada. Pero "en la vida real" –muletilla que reutilizaremos más adelante– nadie supo nada del asunto hasta que fue demasiado tarde: mamá volvió sólo para ser condenada a una temporada en la cárcel. Tres de los chicos sufrían desnutrición severa; la otra, la menor, estaba muerta.

Los rotundos cambios de final y título deberían sugerir que Kore-eda decidió, en algún punto de los quince años transcurridos desde el caso real hasta el estreno cinematográfico, volcarse decididamente a una PBEHR (norieguismo acrónimo de "película basada en hechos reales"), con el riesgo concomitante de "cristalizar una imagen de una vez y para siempre, de hacer que el espectador sienta que ha 'comprendido' cómo son los hechos suturando toda posible duda o ambigüedad" (*EA* 171). Muy por el contrario, el resultado que efectivamente obtiene el director es un mosaico de fragmentos en apariencia banales de la vida cotidiana, en el que "los hechos", más sugeridos que subrayados, pueden o no usarse para hilvanar la pluralidad de sentidos de las imágenes. No hay una narración en el sentido habitual de encadenamiento de sucesos externos a los personajes: esos sucesos, en todo caso, están insinuados a través del mundo que construye la película y de sus habitantes. Incluso en los momentos más contemplativos, el estado de conservación del departamento, la ropa que usan los hermanos, el corte de pelo de Akira o cualquier otro elemento de la puesta en escena que se quiera elegir, dan cuenta de lo que sucede en ese mundo *privado* (como *íntimo*, pero también como *despojado*) mucho más efectiva y menos obscenamente de lo que lo haría, por ejemplo, una crónica periodística. De hecho, los pormenores más monstruosos tal como sucedieron en la vida real (el cadáver de un quinto hermano, muerto al nacer, que la madre conservó en la casa; el asesinato a golpes de la pequeña a manos de amigos del mayor) no tienen lugar en la reversión de Kore-eda. Lo que le interesa al director, a contrapelo del sensacionalismo y la sobreexplicación, plagas endémicas de muchas PBEHR, es ese *mirar un poco en el lado soleado de la vida* que cantaban los Kinks. Los juegos, la fraternidad, los pequeños momentos de felicidad compartida, son la superficie luminosa sobre la que se inscribe, calladamente, la tragedia de *Nadie sabe*. Cuando juegan, cuando se dan golpes, cuando suben y bajan escaleras, cuando ríen a carcajadas o sufren sin lágrimas, los chicos van creciendo, y el director documenta, fascinado, esa evolución. Esto debe ser tomado de manera absolutamente literal: los singularísimos métodos de trabajo de Kore-eda, que hizo sus primeras armas en el documental, incluyen desde la grabación de centenares de entrevistas con la pregunta "¿Qué único recuerdo se llevaría al más allá?" para la preproducción de *After Life*, hasta desarrollar el rodaje de *Nadie sabe* cronológicamente a lo largo de un año para que los tiempos de la película coincidan, por supuesto que no con el tiempo real, pero sí por lo menos con las estaciones del año y el crecimiento de los chicos. Esa férrea observancia de una temporalidad auténtica puede ser, también, una manera de completar ese otro fresco agridulce, con forma de canción, basado libremente en infancias desangeladas: *nada es real*, excepto el tiempo. **[A]**



Nadie sabe
Dare mo shiranai
Japón, 2004, 141'
DIRECCIÓN
Hirokazu Kore-eda
GUIÓN
Hirokazu Kore-eda
FOTOGRAFÍA
Yutaka Yamasaki
PRODUCCIÓN
Satoshi Kono, Hirokazu Kore-eda, Yutaka Shigenobu y Toshiro Uratani
MONTAJE
Hirokazu Kore-eda
MÚSICA Gontiti
INTÉRPRETES
Yuya Yagira, Ayu Kitaura, Hiei Kimura, Momoko Shimizu, Hanae Kan, You, Takako Tate.

Cara de queso –mi primer ghetto–
Argentina/España, 2006, 80'
DIRECCIÓN Y GUIÓN
Ariel Winograd
PRODUCCIÓN
Nathalie Cabiron
FOTOGRAFÍA Bill Nieto
DIRECCIÓN DE ARTE
Julieta Dolinsky y Florencia Fernández Feijóo
INTÉRPRETES
Sebastián Montagna, Mercedes Morán, Daniel Hendler, Inés Efron, Nahuel Pérez Biscayart, Susú Pecoraro, Carlos Santamaría, Juan Manuel Tenuta, María Vaner, Felipe Colombo, Silvia Pérez, Federico Luppi, Sergio Denis.

Te quiero tanto

⊕⊖

Un poco a favor por Juan Pablo Martínez

Cara de queso es, al igual que *Glue* –proyectada en el Bafici este año y con la cual comparte los actores Nahuel Pérez Biscayart e Inés Efron– y que *Nadar solo* –en *Cara de queso* hace un cameo Santiago Pedrero–, otro ejemplo de un subgénero poco transitado en el cine argentino: el *coming of age*. Y en este caso, autobiográfico, ya que el personaje que protagoniza esta historia no es otro que el director Ariel Winograd. La película narra un verano (el del 93 al 94) en un country judío. Ariel y sus amigos intentan sobrevivir en un entorno donde son marginados, tanto por los matones del country como por los mismos adultos.

Lo primero que resalta de *Cara de queso* es la fuerte autocrítica al pueblo judío y su tendencia a recluirse en guetos. Incluso en un momento llega a equipararse a los de los campos de concentración. Esa valentía bastante brutal –que puede generar varios rechazos– le da una fuerza que en algunos momentos la ópera prima de Winograd no tiene. Porque sí, *Cara de queso* tiene fallas, entre ellas el personaje de Nahuel Pérez Biscayart, que pasa de ser simpático a que la película se ría *de* él y no *con* él. Pero con su puñado de personajes entrañables, su estilo visualmente colorinche, su plano en el que una chica entra en cuadro haciendo la medialuna, su reivindicación de la canción "Te quiero tanto" de Sergio Denis –quien también hace un cameo– y su buen corazón, *Cara de queso* se hace querer. Aunque muchos piensen lo contrario.

En su desfavorable crítica de la película en *Página/12*, Horacio Bernades dice que no se hace mención alguna al menemismo, que por esa época estaba en pleno auge. Pero el menemismo se ve reflejado todo el tiempo en titulares de diarios, programas de TV, remeras que rezan "Menem 95", en el accionar de la comisión directiva del country y en la utilización de la canción "Amigos" de *Ritmo de la noche*, gran emblema de aquellos años. Bernades también le achaca que no habla del atentado contra la AMIA, sin tener en cuenta que la película transcurre antes de ese triste hecho. **[A]**

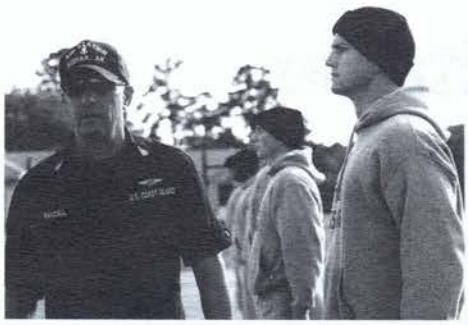
Falta de amor

⊖

En contra por Federico Karstulovich

Hay un rasgo de ambición detrás de cada uno de los planos de esta película que en muchos casos se traduce en una coralidad forzada, configuración barroca de cada uno de los personajes, intento de retrato social de una época (mediados de los 90), de un sector social (una clase alta y media alta que vive en barrios cerrados), finalmente, de una colectividad (los integrantes de ese barrio cerrado como exponentes de un judaísmo endogámico *in extremis* satirizados desaforadamente). Por ambiciosa, pudo haber resultado interesante (como lo es la nunca perfecta *La canción más triste del mundo* de Guy Maddin). Claro está que *Cara de queso* se detiene en la ambición (sea de lograr un fresco generalizador o de representar un caso estrictamente particular) ya que la película procede, podemos inferir, inconscientemente, de una desconexión de términos entre las ideas que la sobrevuelan y la forma de plasmarlas. De este divorcio tácito es que esa codicia deviene en discurso vacío de sentido, en puteada al aire suelta a los cuatro vientos, en logro parcial desdibujado, finalmente, en abulia y maniqueísmo por la mecanización y la repetición del procedimiento (ver la lógica de varios de los gags: los pelotazos en la cabeza, las obsesiones con el lenguaje escatológico, la misoginia galopante o el desdén por la idea del matrimonio, entendida de manera monocorde en los familiares del protagonista).

Después de ver la película por segunda vez, me preguntaba por las películas de Robert Altman o de Todd Solondz, aquellas en donde la destrucción psicológica de los personajes es la coartada para la crítica social. Y pensaba cuántas de las elecciones de aquellos directores pueden aplicarse a la película de Ariel Winograd: misantropía, cinismo y falta de amor, sabemos, no equivalen a una visión lúcida e inteligente sobre el mundo. Por el contrario, suele estupidizar percepciones. **[A]**



Guardianes de alta mar

The Guardian
Estados Unidos, 2005, 139'. **DIRIGIDA POR** Andrew Davies. **CON** Kevin Costner, Ashton Kutcher, Melissa Sagemiller, John Heard.

Si hay algo de lo que *Guardianes de alta mar* no se puede preciar es de ser original: una de las formas más placenteras de atravesarla es ir identificando cuál película es la antecesora de cada escena. De esa manera, no es difícil establecer la estructura del film como *Top Gun* más *Reto al destino* pero todo ambientado en el agua, como *Waterworld*. Kevin Costner personifica, con su habitual y clásica eficacia, a un buzo especialista en rescates de la guardia costera cumpliendo misiones en Alaska. Es un mítico veterano con una cantidad enorme de vidas salvadas pero, como corresponde a la tradición cinematográfica, con la suya personal convertida en un desastre. Luego de una acción especialmente riesgosa en la que muere su compañero y luego del inevitable abandono al que lo somete la esposa, KC es reconvertido en instructor de aspirantes. La película muta allí a propaganda de alistamiento, con todos los clichés imaginables acerca de la rutina del entrenamiento, el duelo de dos generaciones, las rivalidades entre diferentes organismos oficiales, el pasado que no deja de retornar y la consecuente redención personal, etc. Dos cosas llaman la atención en la película. La primera es que todavía se filmen cosas que han sido recicladas un millón de veces; a menudo, sin el menor cuidado por encontrarles una vuelta de tuerca o algo que las remoce un poco. La otra sorpresa es que sigan siendo efectivas. *Guardianes de alta mar* funciona durante una parte llamativa de su metraje, con energía y convicción, haciéndose medio difícil de aguantar cuando los guionistas nos obligan a presenciar un último salvataje, grandioso, épico, mítico, pero también cansador y poco verosímil. Esto no es clasicismo pero tampoco reciclaje pos moderno: parece la confesión de Hollywood de su estancamiento creativo pero, al mismo tiempo, una declaración de la vigencia eterna de su maquinaria narrativa. **Gustavo Noriega**

Open Season: amigos salvajes

Open Season
Estados Unidos, 2006, 99'. **DIRIGIDA POR** Roger Allers, Jill Culton y Anthony Stacchi. **CON LAS VOCES** de Martin Lawrence, Ashton Kutcher, Jon Favreau y Gary Sinise.

Open season: amigos salvajes establece una diferencia radical respecto de la archimegavapuleada actualidad de la animación digital mainstream. Tal contraste se da en la forma en que el film permite que en su universo coexistan y sean explotadas varias lógicas, varios prismas, a la hora de crear un determinado registro para la comedia y la aventura. Gags que poseen un rigor de *cartoon*, tiempos y quiebres narrativos de serie de TV –animada, obviamente– o juegos verbales cercanos a la vieja escuela cinéfila de la parodia (el triunvirato ZAZ o el viejo Brooks). Pero ese salvajismo de cotillón –aun así, efectivo–, en lugar de explicar y construir una sola realidad que al quebrarse o ser alterada dé lugar al chiste o al vértigo –dogma dominante desde los muñecos de *Toy Story* hasta el ganado de *La granja*–, va un paso más allá. Se libera de las propias cadenas que los puntos de vista de los personajes podrían llegar a crear. Las conductas antropomórficas del oso y el alce protagonistas son leídas –o no– como tales en más de un contexto dentro del mismo film, y *Amigos salvajes* lo aprovecha. *AS* mezcla puntos de vista, los sacude y obtiene así una rara y barroca posibilidad de libertad que a veces explota (el bosque bajo el agua) y otras convierte en moraleja (la venganza como culminación de la aventura). Un ejemplo es el gag que gira en torno al intento de un alce secundario por emular el andar bípedo del cornudo protagonista. Que él que camina en cuatro patas posea un diseño realista y el alce bípedo esté construido mediante la caricaturización –proceso de resaltar algunos rasgos por sobre otros– da cuenta de un juego de texturas y del plano que supera las hostias que suele darnos la animación occidental actual. Esa construcción de la imagen y la comedia es un movimiento que, a contramano de tanta Cajita Feliz, piensa cinematográficamente el diseño digno de *merchandising* de los personajes. **Juan Manuel Domínguez**

El último bandoneón

Argentina/Venezuela, 2003, 94'. **DIRIGIDA POR** Alejandro Saderman. **CON** Rodolfo Mederos, Marina Gayotto.

Imagine el siguiente escenario: algún héroe de ficción, digamos, Indiana Jones, debe ir en busca de alguna verdad oculta o de algún misterioso objeto. En busca de aquel preciado ídolo centenario, en las dificultades que se le presentan, en el transcurso de su búsqueda aventurera, Indiana de alguna manera desentraña el halo de misterio al que se enfrentaba con su búsqueda. En esas imágenes, de a poco, se descubre más que el objeto inicial que servía de punto de partida: lo oculto y lo nuevo. Y esa película, especie de iniciación progresiva, duraría más o menos hora y media. Imagine ahora otra cosa: Indiana emprende esa búsqueda; pero en las primeras imágenes de aquella ficción, apenas iniciada su gesta, el héroe encuentra al ídolo en cuestión. Quizá antes, incluso desde el principio: ya lo tenía en su bolsillo, ya sabía exactamente cómo era y conocía lo poco que tendría que hacer para descubrirlo (casi nada: buscarlo en su bolsillo, donde no podía sino encontrarlo). Esa película podría terminar ahí, apenas empezada, o podría durar lo mismo que la anterior. Pero con la salvedad de que, en este caso, la hora y media no incluiría ni obstáculos, ni aventura, ni sorpresas ni hallazgos de ningún tipo: con la verdad en el bolsillo, la búsqueda de Indiana sería muy poco propensa al surgimiento de lo novedoso. Y aburrida. El "género" documental es, también, un género de aventuras: el documentalista elige una porción desconocida de la realidad y la enfrenta con su cámara para indagarla. Es entonces nuestro héroe. Pero *El último bandoneón*, refugiado en el romanticismo de su temática, decide no enfrentar la aventura, desistir de ese heroísmo: el tango es tratado desde el comienzo como esa entidad cristalizada, mítica y nacional que ya todos conocemos, y cada uno de los personajes e imágenes de la película apuntan a la celebración de ese romanticismo, noble pero repetido e insistente. Acá, como en el bolsillo de Indiana, no hay lugar para sorpresas. **Tomás Binder**

Las Torres Gemelas

World Trade Center
Estados Unidos, 2006, 129', **DIRIGIDA POR** Oliver Stone **CON** Nicolas Cage, Maggie Gyllenhaal, María Bello, Michael Peña, Stephen Dorff.

A muchas películas se les echa en cara ser *esa* película y no otra. Por ejemplo, a *World Trade Center* algunos le echan en cara contar la historia de dos policías que quedan atrapados bajo los escombros de las torres gemelas y no aludir a las causas de los atentados, a las responsabilidades de Estados Unidos, etcétera. El reproche es pueril. Que un documental que pretenda abarcar cabalmente el tema de los atentados deje afuera sus causas es objetable; que una película de ficción lo haga, no. Un segundo problema de algunas lecturas ideológicas es confundir lo que dice un personaje con lo que dice la película. Que en *World Trade Center* un personaje diga: "Vamos a necesitar gente competente para vengarnos de esto que nos hicieron", no quiere decir que la película misma lo diga. Por lo menos, no necesariamente. Y sin embargo, ¿por qué suena tan perturbadora esa frase en la película?, ¿hay algo en ella, o alrededor de ella, que nos permita tomarla como algo más que una proclamación patriótica y belicista de un ex marine?, ¿hay motivos para hacer una transferencia de ideologías del marine a la película? Veamos. Durante los 120 minutos previos a la frase vemos el sufrimiento físico de dos personajes y el sufrimiento psicológico de sus familiares en estado casi puro y desideologizado. Hay un cálculo verdaderamente canallesco por parte de Stone para exprimir este sufrimiento hasta sacarle su última gota. Un cálculo hecho de ralentis, primeros planos, zoom-ins, flashbacks contrastantes y un largo y desagradable etcétera. Este sufrimiento en estado puro recién se llena de ideología, se encauza, con el comentario del ex marine. Que el comentario del marine sea una digresión absoluta (la frase no es ni remotamente funcional a la trama) y que sea lo *único* que llena el vacío ideológico, la única voz que responda a la pregunta de qué hacer con todo este sufrimiento, es medio asqueroso. **Ezequiel Schmoller**

Bienvenidas al paraíso

Vers le sud
Francia, 2005, 108', **DIRIGIDA POR** Laurent Cantet, **CON** Charlotte Rampling, Karen Young, Louise Portal, Menothy César, Lys Ambroise.

El mundo de Laurent Cantet tiene algunos puntos de contacto con el de Pablo Trapero. Se trata de personajes que cambian de contexto y de poner a prueba en un mundo o situación nueva las reglas que llevan aprehendidas. La diferencia con Trapero es que el paso de un universo a otro es siempre violento y repentino –incluso en *Nacido y criado*– y que los personajes de Cantet eligen ese camino y van descubriendo sus límites poco a poco, sin que nadie los obligue. Pero ambos hablan del malestar detrás de lo normal. En *El empleo del tiempo* y *Recursos humanos*, este movimiento tenía algo de descubrimiento paulatino, de introspección y de pregunta por el tiempo y sus consecuencias. Cantet parecía ir descubriendo las consecuencias de los actos de sus personajes al mismo tiempo que ellos y el espectador. El cambio fundamental que aparece aquí es que todo es más urgente y programático. Se sabe que estas turistas van a buscar sexo a Haití, que van a descubrir la pobreza y las injusticias del régimen de Duvallier. Pero frente a estos descubrimientos no hay un paulatino deterioro de la coraza moral de los personajes que será sustituida por otra, sino cambios repentinos que se notan calculados en el guión. El artificio muestra la hilacha y la fuerza potencial del film se diluye. Al mismo tiempo, la necesidad sexual de estas mujeres aparece como metáfora de la explotación del Primer Mundo sobre el Tercero, lo que implica una condena al sexo visto como degradación de la persona (que, cíclicamente, se redime en el compromiso político). No, Cantet no cae en la mirada mesiánica del europeo "comprometido y enterado" que viene a rescatar a los pobres del mundo, pero su film se acerca demasiado a esa zona demagógica. Aun pinta sus errores con imágenes precisas. La impresión general es la de una película que busca un tema obligatorio y globalmente plausible antes que seguir la fascinante exploración de sus criaturas. **Leonardo M. D'Espósito**

Caballos en la ciudad

Argentina, 2004, 80',
DIRIGIDA POR Ana Gershenson.

Caballos en la ciudad es un documental desconcertante. Pero no desconcierta generando inquietud, sino que, inmediatamente de terminada su proyección, el hastío y la molestia conducen las primeras reacciones. De similares elecciones estéticas a las del documental *El tren blanco*, ambas comparten la propuesta de percepción miserabilista de lo real, y de reconstrucción de la idea de pobreza que divaga entre lo políticamente correcto, el pasaje neutral (o la mentirosa cámara testigo de imposible objetividad) y la ramificación en subtramas que presentan, en el caso de *Caballos...*, un fresco confuso y sin ilación posible. Si este desorden se percibiera sistematizado de alguna manera, hablaríamos de una decisión estética contra la cual discutir. En cambio, aquí prevalece la idea de desorganización y de material que supera a la realizadora. En tal sentido, el inicio es paradigmático: antes de ingresar en los créditos nos encontramos con una comparación arbitraria entre pinturas de arte contemporáneo de Antoni Tàpies y fragmentos de imágenes de los caballos, de los carros de carga y del contenido de los mismos (¿?). Sin embargo, esa arbitrariedad nunca aclarada en la película puede empezar a deducirse: hay una voluntad forzada de estetizar las formas de la pobreza que se muestran, lo que genera inevitablemente una configuración maniquea de los elementos en escena (el elogio constante del trabajo, los malintencionados *inserts* en ralentí de policías reprimiendo cartoneros como separador de las historias que forman la narración coral), una bonhomía impuesta que nunca termina de emerger de los mismos personajes, sino acelerada por montaje. Todavía pensar cómo acercarse al otro no depende sólo de poner la cámara sobre el hombro o de un bello steadycam. Su directora, Ana Gershenson, de conocida trayectoria docente, finalizó el documental a fines de 2004 y falleció al inicio de 2005. *Caballos en la ciudad* fue su primer y único largometraje. **Federico Karstulovich**

Incautos

España, 2004, 112'. **DIRIGIDA POR** Miguel Bardem. **CON** Ernesto Alterio, Federico Luppi, Manuel Alexandre, Victoria Abril.

Incautos es una película sobre estafadores profesionales. Las mejores ficciones de este subgénero hacen de la construcción del simulacro su centro (pienso en *Nueve reinas* y en *Los simuladores*), y nos invitan a compartir la cocina de esos ladrones de guante blanco cuyo oficio tiene tantas similitudes con el del artista. Nada de esto sucede en la película de Miguel Bardem. Es cierto que hay un grupo, pero nunca llegamos a formar parte de él. También es cierto que hay un plan, pero sólo asistimos a su ejecución. Vale decir que nos perdemos lo mejor del asunto y que nos toca siempre desempeñar el papel de los ingenuos del título, estafados por una película que aburre durante toda la primera hora y engaña a fuerza de vueltas de tuerca durante los últimos veinte minutos. Final que, por arbitrario, no deja de ser previsible. Desde el momento en que nos damos cuenta de que la película decide organizar sistemáticamente los golpes fuera de campo, sabemos que para director y guionista el espectador no es otra cosa que una víctima más, un boludo, un perejil. **Marcos Vieytes**

Samsara

Italia/Francia/India/Alemania, 2001, 145'. **DIRIGIDA POR** Pan Nalin. **CON** Shawn Ku, Christy Chung, Neelesha BaVora, Lhakpa Tsering, Tenzin Tashi.

Estreno bizarro como pocos, *Samsara* llega desde el Tíbet (!) con cinco años de retraso. Ya desde el *tagline* el film se ofrece a sí mismo como reflexivo y generoso para el debate, alardeando de una distinguida sensibilidad. Aunque el mayor problema está en lo estético, y es la convivencia caótica de dos registros que se niegan mutuamente. Un realismo tibio choca de lleno con una enorme cantidad de símbolos de la peor calaña. Así tenemos, por un lado, la vida de los lamas mostrada con cierta atención al detalle, y por otro –por nombrar un caso de tantos–, el pedante plano del protagonista parloteando con un gigantesco buda fuera de foco. Otro elemento negativo es la mirada exotista y sobreestilizada de Nalin, que termina marcando una enorme distancia entre el espectador y el relato. Como punto a favor está la ausencia de una carga moral rígida, que privilegia muchas veces la individualidad por sobre el peso de algunas instituciones; basta con ver cómo se trata el sexo. Aunque esto no alcanza para equilibrar el carácter cuestionable y contradictorio de la puesta en escena. **Diego Maté**

Pacto infernal

The Covenant

Estados Unidos, 2006, 97'. **DIRIGIDA POR** Renny Harbin. **CON** Steven Strait, Sebastian Stan, Taylor Kitsch, Laura Ramsey.

En un determinado momento de *Alerta en lo profundo*, Samuel L. Jackson se ubicaba en el medio del plano mientras un grupo de personajes unidimensionales aterrados por los complicados tiburones al acecho lo escuchaba. El actor de *Pulp Fiction* comenzaba un discurso enardecido compuesto por frases hechas de la índole de "No moriremos aquí. Nosotros somos...". De repente, un escualo digital de tamaño XXXXL surge desde el fondo y se manduca a Jackson. En ese preciso instante de *Alerta...*, el director Renny Harlin (*Alta velocidad*) demostraba su capacidad, que a veces se adelanta a sus ideas, de jugar con lugares comunes de los géneros con que le toca lidiar. Su *Pacto infernal* es todo lo contrario a esa secuencia. Esta plana versión masculina de *Jóvenes brujas* parece coquetear con los estereotipos y, finalmente, termina casándose con ellos. *Pacto infernal* se queda mitad de camino, casi empantanada, entre la narrativa generada por la premisa "elegido manifiesta su poder bajo reglas de logia mientras resuelve problemas hormonales y familiares", y un imaginario visual cuasi publicitario de cuerpos adolescentes de belleza homogénea. **Juan Manuel Domínguez**

La granja

Barnyard: The Original Party Animals

Estados Unidos, 2006, 90'. **DIRIGIDA POR** Steve Oedekerk. **CON** Kevin James, Courteney Cox, Sam Elliott, Andie MacDowell.

Una vez más, los animales se divierten cuando el dueño no está en casa. Esta vez son los habitantes de una granja los que van a comportarse como humanos; caminan en dos patas, manejan a la perfección y usan celulares último modelo. Con fórmulas ya utilizadas e historias ya narradas, *La granja* ofrece un insípido relato acerca de la madurez y la necesidad de tomar decisiones propias: luego de la muerte de su padre, la vaca Otis (macho pero no toro) debe cargar con la responsabilidad de liderar su territorio, salvar a las gallinas de los coyotes y, de paso, vengar a su progenitor (cualquier semejanza con el clásico felino de Disney es pura coincidencia). De los creadores de *Jimmy Neutron: el niño genio*, la película se apoya principalmente en sus números musicales, que poco tienen que ver con el argumento pero logran darle al film algo del ritmo que le hace falta. **Micaela Berguer**

Mi otro yo

La doublure

Francia, 2005, 85'. **DIRIGIDA POR** Francis Veber. **CON** Gad Elmaleh, Alice Taglioni, Daniel Auteuil, Kristin Scott Thomas.

La "comedia de enredos" se desata cuando el millonario Pierre Levasseur es sorprendido por un fotógrafo junto a la modelo que tiene como amante. Para ocultar una verdad que está a la vista, le asegura a su esposa (Kristin Scott Thomas, sugerente aun en el rol chico y desdibujado) que el tercer hombre presente en la foto es la pareja de la modelo. Lo cierto es que François Pignon –un tipo del montón, que trabaja como empleado de un estacionamiento– acepta vivir con la supermodelo por una suma de dinero con la que intentará reconquistar a un amor no correspondido. Con una bella Alice Taglione (la sensualidad se exalta tanto que resulta cansadora) y un Daniel Auteuil (que algún día explicará cómo se pasa de *El adversario* a *El restaurant* y de *Caché* a esta película sin demasiadas escalas), dos cosas son ciertas: que está contada con una agilidad y ligereza que nos mantiene en vilo y garantiza un discreto entretenimiento. Que cuando salgamos es poco y nada lo que vamos a recordar. **Lilian Laura Ivachow**

Latidos

Pulse

Estados Unidos, 2006, 90'. **DIRIGIDA POR** Jim Sonzero. **CON** Kristen Bell, Ian Somerhalder, Christina Millian.

Pésima remake de *Kairo*, film fantástico del Kiyoshi Kurosawa (*Kairo* era buena en serio, aun cuando Kurosawa es bastante desparejito como director). Otra vez la muerte es un lugar es-pan-to-so (che... ¿qué pasó con esas visiones del cielo idílico de la bazofia aquella de *Más allá de los sueños*? Digo, pregunto, no sé) lleno de gente que quiere vivir de nuevo o castigarte porque vos te podés comer un alfajor Havanna y ellos no. Y persiguen chicas con tetas grandes y cerebros chicos y muchachos que se diferencian de las chicas porque lo que tienen grande es la espalda y no las tetas (cosa que le daría un vuelco a la película más que interesante). El problema (ay, cómo se repite uno): creer que el miedo se genera con gritos y sustos. Creer que el cine de terror consiste en asustar y ya. Y que los fantasmas, en un mundo donde existe George W. Bush, molestan a alguien (y quieren volver, lo que hace que tengan tan poco cerebro como las chicas y los chicos, aunque por lo menos saben manejar internet, no sea cosa). Me siento realizado: ¡logré escribir sin hacer un juego de palabras con el apellido del director! Ups. **Leonardo M. D'Espósito**

	ÁLVARO ARROBA Letras de cine España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero México	JORGE BERNARDEZ FM-Faro Nacional	LEONARDO D´ESPÓSITO El Amante	HERNÁN FERREIRÓS Rock & Pop	DIEGO LERER Clarín	GUSTAVO NORIEGA El Amante	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	HUGO SANCHEZ subjetiva.com	JOSEFINA SARTORA cineismo. com.br	PROMEDIO
Opus						7	9		8		8,00
Nobody Knows	6	9		6		9		8	8	6	7,43
Hamaca paraguaya	6					7				8	7,00
Camino a Guantánamo	4	7	9	8		6	6	8	7	7	6,89
Gracias por fumar		7		7		6	7	7		7	6,83
Los infiltrados		7		6		7		9	4		6,60
EL ilusionista		6	7	5	6			7	7	8	6,57
Amigos con dinero		5	7	6	6	6	8			7	6,43
Pequeña Miss Sunshine	4	6	8	8		6	6			6	6,29
Monobloc		7		8		7	2	7	7	5	6,14
Chicha tu madre						7		6	5		6,00
Amigos Salvajes		5	6	6				5	6		5,60
Bienvenidas al paraíso	5	6		6		4		7	5	3	5,14
Guardianes de alta mar		5	5	5	6		4	6	5		5,14
Les ballets Russes		5		5							5,00
Mi otro yo		5	5	5							5,00
Al final del día		6		4		4					4,67
Pacto infernal		5		4				5			4,67
Cara de queso	1		5	4	7	5			4		4,33
La granja		5		3				5			4,33
La punta del diablo				5					4	4	4,33
Samsara	1	5		5						5	4,00
Latidos		5		2	4	5		2			3,60
Incautos	1	5	3					6	2		3,40
Torres gemelas	2	5	5	3	2	3	4	4	2	2	3,20

EL AMANTE / ESCUELA
CRÍTICA DE CINE

SEGUNDO CUATRIMESTRE
Materias que se pueden cursar

Historia del cine: otras industrias
Historia del cine: iconoclastas e independientes
Cine norteamericano clásico: género y autores
Nuevo cine argentino
Crítica y críticos 1
Autores fuera de Hollywood
Los géneros marginales
Cómicos y comedia
Documentales
Leer para escribir. La crítica de cine en el periodismo (taller)
Antes y después de escribir: la edición y la planificación de medios (taller)

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

"La moral no es independiente de las cosas que viste"

por **Juan Pablo Martínez** y **Juan Manuel Domínguez**

¿Cómo empezó el proyecto de Hermanos & Detectives**?**
El primer germen que yo tengo de la serie es cuando Patricio Vega me cuenta la idea. Él colaboró conmigo en *Los simuladores*, somos amigos y estábamos empezando a pensar en un par de historias en esta especie de productora de guiones que armé para desarrollar proyectos. Yo estaba rodando *Tiempo de valientes* y me pareció muy buena, sentí que reunía un montón de elementos con los que a mí me gusta trabajar, y además le veía un costado de mayor emoción que también me interesó explorar. La relación entre dos hermanos me capturó, y la posibilidad de trabajar con un chico como protagonista ya era un universo en sí mismo. Un chico sumergido en aventuras. Así que le di luz verde como para desarrollarlo y en ese momento no tenía pensado dirigirlo. Sí tal vez el primer episodio, pero no toda la serie.

Todo este año trabajaste en esto.
Sí, porque empezamos en marzo y terminamos hace dos semanas, pero lo disfruté. Fue cansador, pero distinto de *Los simuladores*, donde me sentía siempre muy ahogado por estar trabajando con la serie al aire. Acá, dentro de todo, siento que la pasé bien, que aprendí mucho, que probé cosas. Y si bien fue un proyecto que lideré, lo sentí como un proyecto grupal. Patricio y Hernán Goldfrid *[quien dirigió la segunda unidad y el tercer episodio íntegro]* fueron patas fundamentales del proceso. El programa no sería el mismo sin ellos. Cuando terminé *Tiempo de valientes*, empecé a sumergirme en los primeros libros, y cuando definí a Rodrigo de la Serna y conocí a Rodrigo Noya, me dieron muchas ganas de filmarlos. Dije: "Ya está, este año hago esto". Me resultaba más agotador decidir abrirme que ponerme a trabajar, porque sabía que con este universo tenía muchas cosas para expresar. Y ahí arranqué y no paré.

Igualmente, para ser un proyecto para televisión, fue como todo un rodaje.
No, no, no, no, fue tremendo, fue un extensísimo rodaje. Y daba la sensación de una gran película, una larga película que duró meses y meses de filmación.

¿Los simuladores manejaba más los tiempos televisivos?
Tampoco, pero por alguna razón creo que era más estresante. Probablemente también porque tenía *El fondo del mar* partida en dos, entonces yo estaba un poco dividido. Siempre estoy en medio de dos cosas, terminando un proyecto pero ya empezando con otro. En el caso de *Hermanos & Detectives*, no. Estuve todo el año con esto. Y pretendo continuar así, porque aprendí algo: toda la carne en el asador en cada proyecto.

Hay una gran diferencia entre la estructura similar de cada episodio de Los simuladores **y** Hermanos & Detectives**, que maneja diferentes estructuras y tipos de narración en cada episodio.**
Me parece que cada guión en *Hermanos & Detectives* es más singular que *Los simuladores*, aun cuando a esta última la sobrevolaba cierta originalidad o astucia más notorias dentro de las tramas. Acá me parece que todo está enmascarado en el aspecto clásico de una historia de detectives, pero en realidad, estructuralmente, cada capítulo es distinto del otro. El primer capítulo de *Los simuladores* no narra el momento en que se conocen y empiezan a trabajar. Eso nunca existió, la serie arranca con ellos ya instalados, ya tienen una empresa montada. Entonces, vos conocés a Los simuladores desde el punto de vista del cliente. Acá es distinto. Asistimos al surgimiento de un vínculo y la serie termina con la desvinculación. Ves toda la curva dramática de lo que les pasa a estos personajes. De hecho, para mí la serie se trata de cómo cambia el mundo de Franco cuando una mente extraordinaria como la de Lorenzo pasa por ahí. Y, al mismo tiempo, uno puede comprender cómo el contacto con Franco ayudará a Lorenzo a lidiar con los problemas que seguro se le van a presentar en el futuro por ser tan distinto del resto. Eso ya le da otro tono al relato, porque por más de que haya un caso por capítulo y una línea policial diferente siempre, hay algo que está progresando y avanzando y los está modificando por dentro.

En una serie como Tumberos **se veía algo muy radical en ir en contra de lo que se hacía en televisión. Me parece que hay algo en lo que hacés vos en televisión de querer hacer productos que a vos te gustaría ver. Que ciertos géneros, ciertos afectos tuyos existan masivamente. ¿Te parece que podría haber productos más allá de los tuyos que sean así?**
A mí me pasa que en general no hago nada o casi nada por oposición a lo que está. No tengo una actitud reactiva, ni con las cosas que no me gustan ni con mis proyectos anteriores; al menos no la he tenido por ahora. Por supuesto que me disgusta un gran porcentaje de las cosas que se hacen tanto en el cine como en la televisión, acá y en todas partes, pero aun así mi energía no surge de las ganas de oponerme a lo que está. Más bien me guío por lo que me da ganas de hacer, y eso trae aparejada a veces una cierta ingenuidad. Una ingenuidad sana, claro, no es de tonto que lo hago. *[Risas.]* Muchas veces me ocurre que después tomo conciencia de que tal vez hice algo que era diferente de lo que se hacía. Pero yo filmo porque me gusta, y tengo en cuenta a los directores y al cine que admiro, no a los que desprecio. En general, lo que no me gusta no me importa. O sea, lo elimino rápidamente de la circunferencia de las cosas que me rodean. Por eso no tengo prejuicios con la televisión. La televisión argentina no es una maravilla, pero tampoco lo es el cine argentino. No es que cuando hacés cine en Argentina estás en el lugar donde tenés que estar. Yo no sé cuál es ese lugar, y la verdad es que crecí en una época en la que el video y la televisión eran medios muy masivos y muy potentes. Vi nacer y morir el VHS. Y en el momento en que hice *Los simuladores*, sabía que era una serie de televisión. Y, sí, tengo un amor enorme por el cine, y calculo que el estilo de narración que tengo, por haber visto tanto cine, es cinematográfico. Pero las bondades de esta idea tenían que ver con explorar universos nuevos en cada capítulo, con la multiplicidad, con explorar los géneros, con cierta felicidad proveniente de la posibilidad de cambiar.

Termina siendo radical eso de ser feliz haciendo televisión.
El otro día estaba analizando, y me doy cuenta de que, en la televisión, algo que yo no tengo es miedo a la crítica. No sé con qué tiene que ver, pero...

¿Lo tuviste en algún momento?
No. Jamás. En el cine le tengo, no te diría terror a la crítica, pero la considero muy importante en el sentido de que de verdad marcan el destino que van a tener las cosas que hacés. Es un factor influyente. Aun cuando *Papá es un ídolo* lleve equis cantidad de espectadores con dos estrellitas, porque no me refiero nada más a la taquilla. Pero sí es un lugar de poder. El de la crítica es un lugar incómodo. Es algo de lo que se habla desde que existe. ¿Cuál es su función? Uno por momentos tiene el deseo de que todos sean como padres y amigos, que están esperando lo mejor de vos y te van a ayudar, y por otro, el temor de que sean una manga de hijos de puta que están esperando verte fallar. "A ver qué hizo mal este." *[Risas.]* Calculo que ninguna percepción es adecuada, pero bueno, ese rango existe en el imaginario de un director. Y volviendo al tema de la televisión, siento que ahí hay más libertad para explorar en este momento del país y de nuestro arte, por llamarlo de alguna manera. Hay un marco interesante para hacer cosas sin el temor a fallar. Noto por ahí que tal vez la gente del periodismo de televisión es gente que estudió comunicación o le interesa más el fenómeno de la comunicación en sí y no tanto el juicio directo sobre si un programa está bien o mal hecho. Entonces, ante un programa distinto, que arriesga, es fresco, inteligente, que no subestima al espectador, te dan un recibimiento muy cálido. En el cine, intuyo que funciona de otra manera. Por supuesto que estoy hablando de mí y no del medio en general. Pero yo sé que para mi próxima película el temor al qué dirán es algo de lo que me tengo que olvidar completamente. Lo que sí digo es que la televisión, a la que uno subestima tanto, que critica tanto, como no se la puede eliminar, hay que intentar mejorarla. La televisión es muy importante para la vida de las personas. Por ahí no en un círculo más bien intelectual, pero entra en las casas del ciento por ciento de la población. Y es importante lo que uno escucha y ve todos los días, es lo que entra en tu cabeza. Es la materia prima con la que después uno sueña, por ejemplo, forma parte de lo que sos.

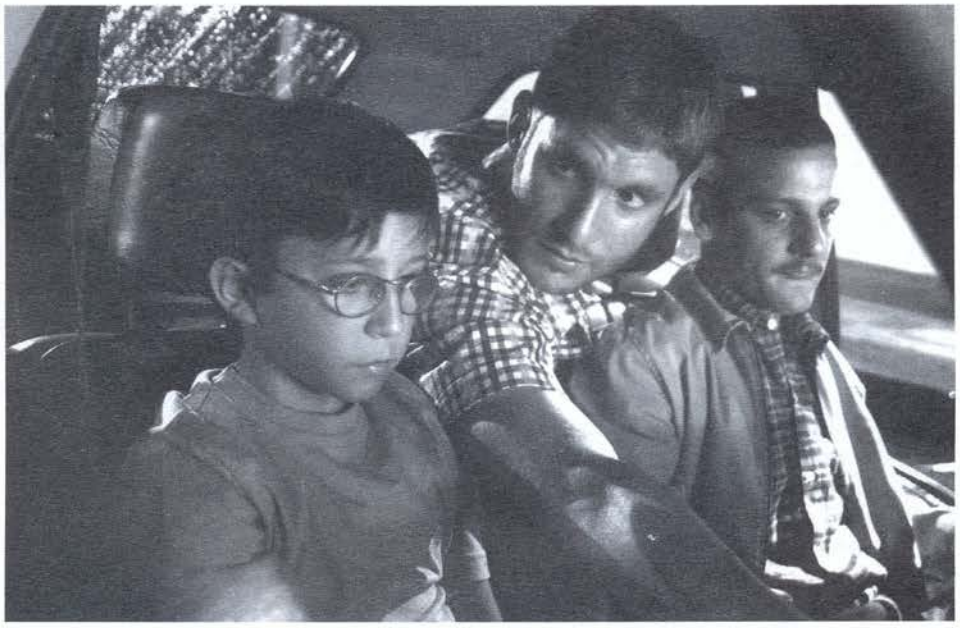
Sí, uno sabe que la cultura que vos ves ahí es lo que te hace. El cine que viste en esa tele, es lo que te convierte en lo que sos ahora.
Exactamente, la moral no es independiente de las cosas que viste y de las películas que te gustaron. Con el cine aprendés, por ejemplo, que es más lindo ser una buena persona que un hijo de puta. *[Risas.]* Aprendés que disfrutás más, que la pasás mejor.

Una idea de nobleza.
Claro. El cine te muestra que la nobleza es ventajosa para uno. Y eso no lo aprendés en la clase de Educación Cívica ni en la iglesia. Porque allí generalmente la nobleza está asociada al sacrificio, al tedio. Es como en la escuela, en donde la cultura está asociada al aburrimiento. El cine te muestra y te hace sentir que eso no es verdad. Con la cultura la pasás muy bien. Disfrutás, te reís, escuchás buena música. Cuando se la trata de asociar a la doctrina, es un embole. Yo no sé quién las puede ver así, tanto a la nobleza como a la cultura. Evidentemente, alguien que las ignora, que no las disfruta, que tiene una relación solemne con esas cosas. Y el cine, en algún punto, a

mí me ordenó, me hizo bien. Fue muy sano para mí. Entonces, como eso lo recibí, ahora lo quiero dar. Siento esa responsabilidad. Si no, creo que no filmaría. Me dedicaría a ver películas, algo que me encanta. Podría ser feliz sólo siendo espectador. Desde ya que me gusta escribir y dirigir, pero ahora que tengo un poco más de tiempo libre, voy a ver una película por día a la función del mediodía y soy feliz. Me parece motivo suficiente para vivir que haya películas nuevas que se estrenan. Y la televisión me parece importante, tengo esa sensación. No me parece una estupidez. Hay mucho trabajo por hacer.

Tus dos películas no tienen tantas citas puntuales como sí tienen las series.
Puede ser que ese sea un lujo que me doy en televisión y no me daría en cine. En el cine no lo veo acorde. Y, seamos claros, hay muchas diferencias entre el cine y la televisión. Para expresarse estéticamente, lo mejor es sin duda el cine. El cine es el lugar de la narración. Lo que tiene la televisión es un enorme potencial, que el cine lamentablemente está perdiendo, de transmitir ideas. Las películas masivas son cada vez peores y las menos masivas llegan obviamente a poca gente. Entonces, la televisión ocupa hoy un lugar en la transmisión de ideas que ocupaba el cine en los 40 o 50. La moral de los personajes se transmitía por las películas. Hoy sigue siendo así, pero los espectadores son menos. O sea, para entender la tragedia mundial de la televisión de hoy, habría que pensar cómo sería el mundo si en lugar de Hawks, Ford, Hitchcock y sobre todo Frank Capra, hubieran dominado la industria cinematográfica directores mediocres, mezquinos, o ignorantes, o simplemente vagos.

Tal vez lo de las citas en televisión y no tanto en el cine tiene que ver con eso.



Es una forma de abrirle la puerta a un mundo que hace bien a gente que, por falta de educación, no tuvo acceso a él. La cita opera abriéndote las puertas de algo nuevo que vos desconocías. Me acuerdo de cuando vi la escena de la escalinata de *Los intocables*. Tenía 12 años. Me partió la cabeza. Y eso me llevó a ver *El acorazado Potemkin* y a leer sobre cine y a aprender sobre un montón de cosas a las que no hubiera llegado de no haber sido por *Los intocables* de De Palma. O al menos, no tan rápido. Y el público de televisión, en su gran mayoría, ¡no vio *Los intocables*!

Hay otra cosa, también, que es un fenómeno, digamos, un poco más psicológico. Mi fascinación por el cine nace, por un lado, de ver ciertas películas, lógicamente, pero por el otro, de disfrutar una y otra vez las filmaciones familiares que se hacían en mi casa. Mi viejo registraba las vacaciones de su familia con su cámara de Súper 8 y después pasaba largas horas en una pequeña moviola, compaginándolas y poniéndoles música. Y como le gusta tanto el cine, les ponía a sus producciones música de películas. Entonces, yo crecí viéndome junto a mis hermanas andando en pony por un bosque a dos kilómetros por hora, por ejemplo, mientras sonaban de fondo los temas western de Morricone. O a mi mamá mirando el atardecer en la playa con la música de *Lo que el viento se llevó*. De alguna forma mi papá, inconscientemente, lo que me estaba diciendo era: "Mirá, hijo, la vida es como el cine". O: "La vida puede ser como el cine". "Andar en pony es un momento épico." "La relación que yo tengo con mi mujer es una gran historia de amor." Esa fusión de recuerdos familiares y de películas es el centro de mi trabajo. Creo que lo que mejor hago es ponerle música de cine a la vida real. **[A]**

Videoteca
El Gatopardo
ALQUILER
Todas
las películas que está
buscando
las encontrará en
Videoteca Gatopardo
Piedras 1086, San Telmo
Tel. 4300-5139
y
Santiago del Estero 1188
4305-7887

Hermanos & Detectives
Telefe, 2006
DIRECCIÓN Damián Szifrón (excepto el episodio 3, dirigido por Hernán Goldfrid)
GUIÓN Damián Szifrón y Patricio Vega
IDEA ORIGINAL Patricio Vega
MÚSICA Guillermo Guareschi
INTÉRPRETES Rodrigo de la Serna, Rodrigo Noya, Osky Guzmán, María Marull y Carlos Moreno.

El niño que sabía demasiado

por **Juan Pablo Martínez**

La espectacular (por atinada, por bella, por ingeniosa) secuencia de títulos de *Hermanos & Detectives* está musicalizada con "A Fifth of Beethoven", la versión disco de la "Quinta Sinfonía" de Beethoven que grabó Walter Murphy en 1976. Este dato podría ser tomado como algo anecdótico, pero la elección de este tema es importantísima para comprender el procedimiento que hace Szifrón (junto con el coguionista y autor de la idea original, Patricio Vega) en su nueva serie. Porque lo que hace Szifrón con el cine clásico (y con las novelas detectivescas y con las series detectivescas) es lo mismo que hizo Murphy en aquel tema; o sea, tomar una pieza clásica y *aggiornarla* para los tiempos que corren, sin por eso desvirtuar el original. Es más, hay algo en el título que eligió Murphy para su reinterpretación *beethoveniana* que Szifrón también respeta. La traducción literal de "A Fifth of Beethoven" vendría a ser "Una quinta de Beethoven". Pero ese título también puede ser leído como "Un quinto de Beethoven".

El quinto episodio de *Hermanos & Detectives*, llamado "La única heredera", es una especie de remake de *Vértigo* de Alfred Hitchcock. Desde la primera escena se escucha la música que compuso Bernard Herrmann para el film de Hitch, y esta música aparece durante todo el episodio. Szifrón hasta copia escenas y planos de la película (el seguimiento de los hermanos Montero y Mansilla de la viuda que interpreta Nancy Dupláa es igual al seguimiento que hace Jimmy Stewart de Kim Novak; la escena en la que Mansilla saca a Nancy Dupláa muerta de una piscina es similar a aquella en que Stewart rescata a Novak cuando ella se tira al río). Estas citas no son producto de ningún tipo de cancherismo. Es solamente un juego que establece Szifrón. Rodrigo Tarruella decía que De Palma juega a ser Hitchcock disfrazado de Orson Welles. Szifrón también juega a ser Hitchcock, pero sin ningún tipo de disfraz. Y no pretende ponerse a la altura de Hitchcock, por supuesto. Su propuesta es ser "un quinto de Hitchcock". Y que el resultado final sea bastante más que "un quinto" no hace más que hablar bien de él. Este juego que hace Szifrón se extiende también a su público. Si uno no vio *Vértigo*, es muy probable que la vuelta de tuerca final del episodio lo tome por sorpresa, pero si uno la vio, va a saber cómo termina desde el comienzo. Lo que hace noble todo el asunto es que uno la puede pasar igual de bien si capta o no los guiños, que se suceden uno tras otro en todos los episodios del programa, aunque sea este el más representativo en ese sentido.

Y jugar es básicamente lo que hace Szifrón en toda la serie. Esa reivindicación de lo ligero, del entretenimiento más puro, del "pasarla bien", es lo que hace de *Hermanos & Detectives* algo tan querible. Szifrón juega con los géneros, juega con las citas, juega con los recursos del cine clásico (acá hay *back-projectings* y se filma mucho más en estudio que en locaciones). Juega como Lorenzo Montero (Rodrigo Noya) juega a ser detective en la serie. Lorenzo tiene 11 años y luego de la muerte de su padre conoce y empieza a vivir con su hermano Franco (Rodrigo de la Serna). Franco es detective de homicidios y Lorenzo aprovecha su cualidad de niño prodigio para ayudarlo a resolver crímenes. Y no sólo ayuda; resulta indispensable su presencia en las investigaciones. El "jugar" de Lorenzo termina siendo tan importante para las resoluciones de los casos como el "jugar" de Szifrón lo es para la televisión y para el cine.

Hermanos & Detectives, más que televisión, parece cine en pantalla chica. Pero no en un sentido "telefilmesco" ni en el sentido "Pol-ka" (que consiste en darles un *look* más "cine" a las producciones por medio de un truquito de montaje). Aquí lo que se hace es televisión pero con los mecanismos del cine. Porque, al contrario de la media televisiva local, que se caracteriza por ser bastante descuidada en lo técnico, *Hermanos & Detectives* está llena de ideas de puesta en escena. Es más, en el segundo episodio hay un plano secuencia con grúa al mejor estilo *Sed de mal* que es algo que nunca se debe haber visto antes en TV.

Algo que también la diferencia de otras series de TV (de aquí y de todos lados) es que aquí no se repiten la fórmula y la estructura episodio a episodio. Hasta *Los simuladores* tenía eso. Pero cada episodio de *Hermanos & Detectives* tiene sus propios códigos. El primero opera de manera similar a *Columbo*, ya que al comienzo vemos un asesinato y sabemos quién lo cometió y por qué, y el resto del episodio consiste en ver cómo Lorenzo lo resuelve. Pero este recurso sólo es utilizado en este episodio. Si bien los protagonistas son los mismos y siempre hay un caso por resolver, las formas de narrar son distintas en cada episodio. Y esto termina de convertir a *Hermanos & Detectives* en un caso único, cuando lo lógico, por lo popular, sería que hubiera más series como esta. **[A]**

Cuerpos ausentes

por **Marcela Gamberini**

Básicamente, una telenovela –por su raigambre melodramática– es un juego de reconocimiento de identidades. Figuras maternas o paternas que pierden hijos, hermanos que no se conocen, gemelos que no saben de la existencia del otro. Del desconocimiento de la identidad es de lo que se alimenta la telenovela como género establecido socialmente. En *Montecristo*, Santiago –su protagonista– no sabe que tiene un hijo, Laura –su coequipero– no sabe que tiene una hermana y, además, que es hija de padres desaparecidos. Los individuos de esta tira, como sucede en la mayoría de ellas, radicalmente no saben, no conocen su verdadera identidad porque no pueden reconocerse en el otro, en el hijo, en el padre, en el hermano; ese otro que suele definirnos y establecernos como parte de una familia y de una sociedad.

En *Hermanos y detectives* sucede en el comienzo algo similar (aclarado el caso que esta tira no es una telenovela propiamente dicha, aunque tiene sus ejes narrativos básicos anclados en ella, mezcla magistralmente otros géneros como la comedia o el policial). La semejanza con *Montecristo* es que parten del reconocimiento del otro, del medio hermano en el caso de *Hermanos y detectives*; ya en el primer capítulo los hermanos se conocen y se reconocen en sus semejanzas y diferencias.

Tanto *Montecristo* como *Hermanos y detectives*, a partir de este enredo de las relaciones familiares, este mostrar familias disfuncionales, no hacen más que ofrecer un espejo donde la sociedad se refleja. Ambos programas son, definitivamente, cierta forma de decir y de hablar de las tensiones y de los conflictos sociales, cierta manera de hablar de la realidad, de la actualidad, de la opacidad y complejidad de las relaciones sociales actuales. La pantalla, en estos casos, nos devuelve –más allá de la ruptura de la frontera entre realidad y ficción de la que se han escrito varios tomos– a nosotros como pueblo, como comunidad, una imagen bastante fiel de los procesos por los que atravesamos. Ahí radica la diferencia de estos dos programas con otros de su mismo estilo o género: nos muestran de manera transparente y directa la compleja realidad social en la que estamos inmersos. Anclan su estructura de género en la espesura de la realidad actual.

Montecristo vertebra su eje a partir de la venganza que en un principio es individual y luego se vuelve pesadamente social. De la injusticia individual, la novela se carga sobre sus espaldas la injusticia social y se mete de lleno en el tema de los desaparecidos, en el derecho a la identidad, en los tormentos de los sobrevivientes, en la expropiación de bebés durante la dictadura militar, en los reniegos de los torturadores y, finalmente, en los juicios sobre los derechos humanos. En un país que de algún modo sigue soportando el dolor que supone el interrogante por sus desaparecidos y de lo que lamentablemente quedan ecos en la actualidad (sin ir más lejos, el caso de Julio López), una novela lo representa, y llega hasta a trasladarse a la casa de las abuelas haciendo de esta casa, ya no un escenario de una secuencia de una novela, sino el espacio legítimo donde pueden y deben resolverse ciertas tensiones sociales. De lo particular, de esa ética particular que define al personaje de Santiago y de Laura, y de su hermana Victoria (¡vaya nombre!), se llega a lo social, a una moral social que busca respuestas, que las necesita con urgencia. Si las telenovelas se mueven, en general, a partir de cierta ingenuidad buscando un idealismo en la mayoría de los casos utópico, el caso de *Montecristo* es emblemático, toma partido desde lo ideológico: la viabilidad en la resolución de estos casos es sólo el camino que la justicia puede ofrecer. La justicia como cuerpo social, como institución, figura casi ausente en la sociedad actual; en *Montecristo*, se pone en funcionamiento, toma partido y resuelve, y no sólo en el caso de lo sucedido en los años del proceso militar, sino en la tenencia de niños, en las adopciones, en los regímenes de visitas y demás. Al mismo tiempo que desaparece en la realidad contemporánea, la justicia en pleno aparece en *Montecristo*.

Si en *Montecristo* la justicia se hace presente como reparadora de las deudas con lo social, sucede algo similar en *Hermanos y detectives*, donde el gran cuerpo ausente es un derivado directo de la justicia que es la institución policial. Lorenzo, el niño prodigio, viene a suplir una de las grandes ausencias de la policía que es la inteligencia, sobre todo el uso de la inteligencia deductiva, de las particulares estrategias que definen siempre la resolución de los casos. *Hermanos y detectives* viene a mostrar la pobreza de la institución policial no sólo en relación a la falta de inteligencia, sino también su pobreza económica, su falta de recursos, la falta de profesionalidad, los escasos sueldos de sus integrantes.

Hacerse cargo de la ausencia de dos de los cuerpos más importantes en la constitución de una sociedad, como son la justicia y la policía, poner de manifiesto sus faltas, sus contradicciones, sus corrupciones, es para *Montecristo* y para *Hermanos y detectives* su mayor hallazgo. Mostrar las carencias sociales a través de muy buenos productos populares es mostrar el revés de trama de una sociedad incompleta, de una realidad inestable, que lamentablemente no termina de asentarse. **[A]**

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...

mondo macabro

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

CURSOS DE GUIÓN 2006
por
Federico Karstulovich

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

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

Los simuladores
Telefe 2002-2003
DIRECCIÓN Damián Szifrón
INTÉRPRETES Federico D'Elía (Santos, el cerebro), Martín Seefeld (Medina, el corazón), Alejandro Fiore (Lampone, el cuerpo), Diego Peretti (Ravenna, el espíritu).

Tiempo de superhéroes

por **Lilian Laura Ivachow**

En la primera parte del doble capítulo final de *Los simuladores*, el histriónico Ravena (Diego Peretti) viaja con un joven ingenuamente ambicioso hasta una panadería en Ramos Mejía. El viaje es parte integral del simulacro que deschavará los resortes exitistas de una expansiva empresa de televisión.

La secuencia sirve además como vía de acceso al mundo ideológico de la miniserie. Se trata de una panadería de barrio (en este caso, barrio de infancia del director), de las que cierran los lunes y no resisten estandarizaciones, de las que hacen medialunas en su justo espesor y prefieren mantener un negocio familiar con clientes propios y conocidos.

Para escenificar estas ideas Szifrón tomó el auto llegando a la estación, la entrada a la ciudad con el cartel de bienvenida, el auto perdido en el barrio, el auto estacionando en la avenida principal, el frente del local y la situación de diálogo correspondiente al interior del negocio.

Cuando se piensa en la impronta del director con formación cinematográfica en la televisión (la carrera de Szifrón en largos despuntó a la par de la serie), se debe partir de este aspecto. Vivimos acostumbrados a una televisión hecha a los ponchazos y plagada de costumbrismo, que ha repetido hasta la cristalización y el cansancio escenas exteriores en las inmediaciones de San Cristóbal, Constitución y Palermo.

A Szifrón le extrañó en ocasión de la entrega del premio Martín Fierro ganar el "mejor unitario", sin recibir los correspondientes a producción y dirección. Un desconocimiento del proceso creativo que atribuyó a los responsables de la premiación, puesto que producción y dirección resultan indispensables para determinar el mejor programa.

Suele reducirse la idea de producción únicamente a la inversión onerosa. "Tiene mucha producción" es la apreciación corriente que se asocia con explosiones, pirotecnia o reconstrucciones de época. Dentro de un esquema minucioso de planificación, Szifrón aplicó los principios económicos de una optimización de los recursos. Con una permanente variación de escenarios, puestas y movimientos de cámara, presentaciones atractivas de los casos nutridas de extras y exquisitas e ingeniosas líneas de diálogo, diseñó una puesta vigorosa e infrecuente. Esto hizo que se hablara de una "planificación cinematográfica" aunque también es cierto que mucho cine no alcanza este rango.

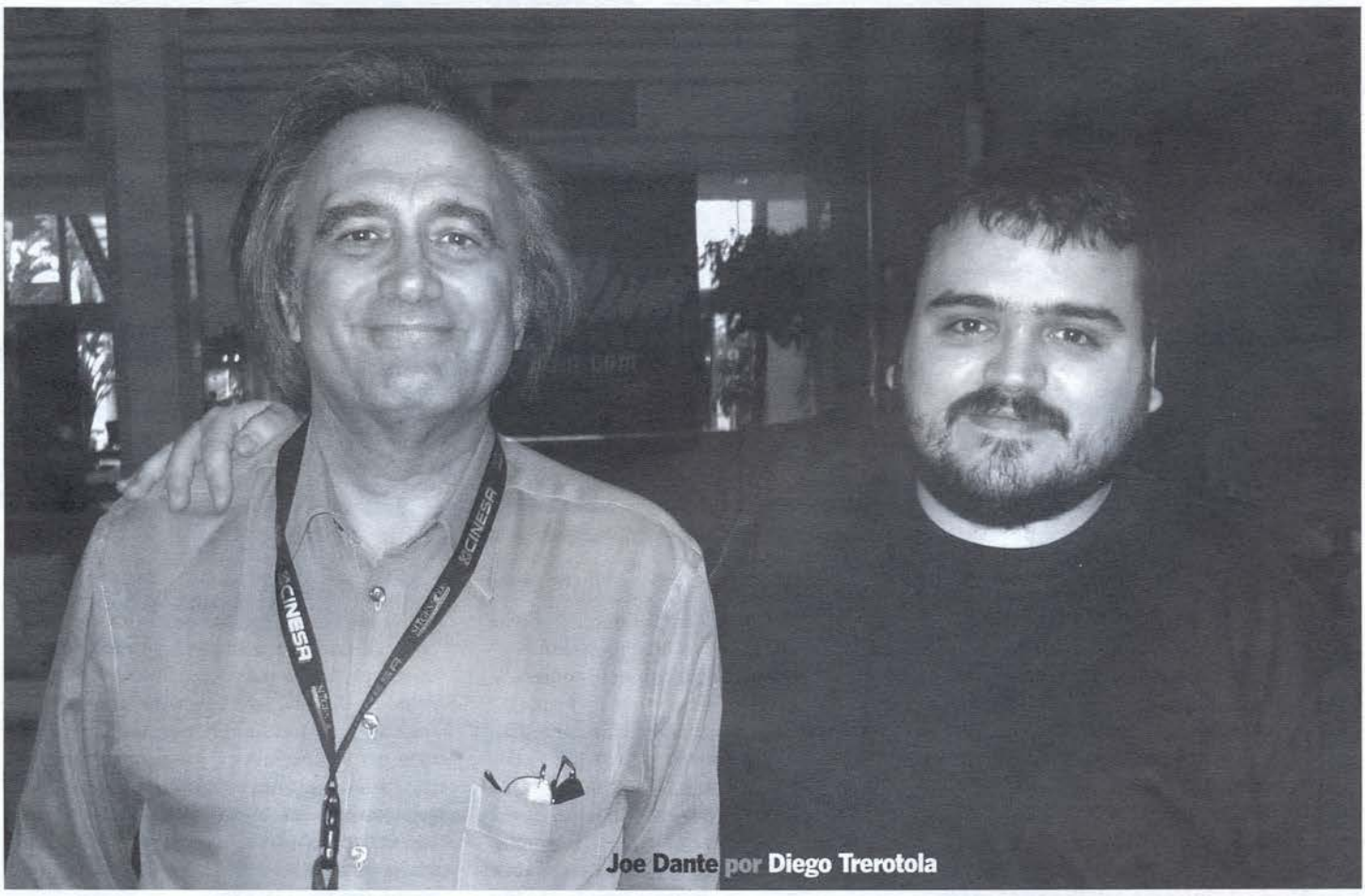
Y aunque en la segunda temporada el éxito de público propició una inversión mayor (y *Los simuladores* crecieron como organización y contrataron una Brigada B), el esquema se mantuvo y los casos cobraron mayor envergadura. Los beneficiarios de simulacros más desmesurados e inverosímiles fueron, sin embargo, seres con problemas reales y concretos. El primer caso (un enfermo cardíaco cuyo plan de medicina prepaga con cuota al día no cubría los costos de enfermedades preexistentes) se puso en marcha tras el arribo del circunspecto Santos cayendo en paracaídas al encuentro de su clienta. En un verdadero acto de arrojo y superheroísmo, la segunda temporada mostraba la superproducción de la mano de la ética.

Szifrón pudo encontrar un intersticio en la televisión del 2000, con sus desmedidos condicionamientos. Para ello eligió trabajar con el mismo rigor con que lo haría en cine. Dos cosas tuvo en claro: que el entretenimiento no debe abandonarse y que la honestidad es el motor de la creación y lo que se traslada a un diferente medio.

Ni las películas de Szifrón ni su labor televisiva tienen puntos en contacto con el NCA. Sí una filiación con legendarias series de televisión (la más ostensible en este caso, *Misión: Imposible*) que decanta en un mundo personal finalmente moldeado por el género: superhéroes, judaísmo y localismo; seres comunes o más bien neuróticos puestos en situaciones extraordinarias aventurescas o policiales. Un universo móvil que viene y va de las series a los largometrajes y encuentra en las instituciones los puntos más críticos.

Como en *Tiempo de valientes*, *Los simuladores* también intenta modificar la Institución desde adentro. "Los intersticios del poder" son las hendiduras por las que los justicieros entran para modificar el orden establecido. El sentido de justicia apostó más a la transformación del orden que a su subversión; al humor y la ética personal más que a una incorrección política provocadora. Si de acuerdo a esto el director consideró la serie como "anarquista de derecha" (rótulo que en su valor paradojal no logro entender), es cierto que ninguna postura social apuntaría a la salvación del mundo desde resolución práctica de casos aislados (menos, llevados a cabo por superhéroes).

Y viene bien preguntarse, en tiempos de debates autoristas, por qué esta nota toma vacilantemente como sujeto a Los simuladores y a Szifrón. Tal vez la respuesta esté en otra paradoja: "El artista pertenece a la obra y no la obra al artista" (frase de Novalis que a Edgar Alan Poe no le gustaba porque decía que encontrarle sentido a un apotegma alemán era perder el tiempo). Pero tal vez sea cierto. Tal vez el autor es absorbido por su obra y Szifrón ya pertenece más a Los simuladores que Los simuladores a Szifrón. **[A]**



Joe Dante por Diego Trerotola

El gremlin en su laberinto

Aunque situado en una pequeña ciudad balnearia, el Festival de Sitges tiene espíritu de gigante. No porque su programación sea de cientos de películas ni porque las salas sean enormes, sino porque las pasiones desbordadas son moneda corriente en cada rincón. Durante el festival, Sitges se transforma en una gigantesca celebración de fans, de multitudes personas que aplauden diez minutos un animé, que visten con remeras de los exponentes más extremos del cine gore, remeras que son lo más parecido al delantal del menos higiénico de los carniceros. Nada más eléctrico que estar frente a colas interminables de personas ávidas de sangre. Cinéfilos convertidos en vampiros, amantes de cualquier clase de experiencia visceral, incluso en vivo: para la presentación de *Tres caídas* de Nacho Cabana, documental sobre la lucha libre mexicana, el festival armó un cuadrilátero en la puerta del auditorio central y a las dos de la mañana cuatro enmascarados se dieron duro y parejo mientras la multitud coreaba. Inaugurada por *El laberinto del Fauno*, la última de Guillermo del Toro, pero tal vez su película menos aguerrida, Sitges ofreció un panorama del cine fantástico actual, donde no faltó una larga maratón de trasnoche con capítulos de las dos temporadas de *Masters of Horrors*, dirigidos por William Malone, Dario Argento, Mick Garris, Tobe Hooper, John Landis, Stuart Gordon, John McNaughton, Larry Cohen y John Carpenter.

Fuera de esta maratón, destacado en función especial, iba *Homecoming* de Joe Dante, capítulo de la serie exhibido en el último Bafici. Pero Dante también fue invitado por *Trapped Ashes* (2006), una película que se estrenó en el Festival de Toronto, donde comparte la dirección con Monte Hellman, Ken Russell, Sean S. Cunningham y John Gaeta. "Luego de *Al morir la noche* (*Dead of Night*, 1945), la primera película sobre gente atrapada en la casa que contaba historias de terror, en los 60 una compañía llamada Amicus hizo *Dr. Terror's House of Horrors* (1965), *Torture Garden* (1967), *From Beyond the Grave* (1973) y *Tales from the Crypt* (1972), películas con actores importantes que interpretaban personajes que cuentan cosas horribles que les pasaron a ellos. *Trapped Ashes* pertenece a esa tradición, es una película un poco fuera de moda. Hace mucho tiempo que no se hace este tipo de películas. Como el productor y escritor (Dennis Bartok) es amigo mío, me ofreció dirigir un capítulo, pero como ninguno me parecía adecuado para mí, decidí dirigir el segmento que relaciona las historias, la introducción a las historias de los otros

directores", me explicó Dante en medio del Hotel Meliá, sede del festival donde los fans, como zombis, deambulan para cazar autógrafos de los hacedores del cine fantástico. Y de zombis trata *Homecoming*, de soldados estadounidenses zombis que vuelven de Irak. Una película frontal, inteligente y divertidamente anti-Bush. "A lo largo del país veo que la gente se está dando cuenta de la verdad sobre Irak, después de que pasaron cinco años. En la época que hice este film, veía que en los medios no había ciertas indagaciones sobre la guerra que implicaran drama o sátira. Yo estaba muy frustrado por lo que estaba pasando, por la ineptitud del partido opositor de condenar lo que pasaba. Yo tomé ventaja de esta oportunidad única para hacer posible una película sin censura y sin consideraciones comerciales para la serie *Masters of Horrors*." La censura es una constante en el cine de Dante, incluso a su memorable serie de TV *Eerie Indiana* (1991), que acaba de editarse completa en DVD, le censuraron un episodio a causa de recurrentes quejas de grupos religiosos: en un capítulo el protagonista escucha mensajes satánicos en un disco pasado al revés. *Masters of Horrors* igual le puso un límite, que implicó la imposibilidad de incluir a Dick Miller, su actor fetiche, que se transformó a lo largo de los años en su marca autoral: "Dick Miller no aparece en *Homecoming* porque la producción canadiense imponía que sólo podía haber dos actores de Los Ángeles. Todos los otros actores debían ser canadienses. Mis actores secundarios favoritos son americanos y no los pude usar. Está Bob Picardo, pero nada más. En *Trapped Ashes*, Dick Miller sí hace un breve cameo, pero en realidad él está retirado, aunque me dijo que lo llame cuando quiera para participar en mis películas".

Es que parece que nadie puede decirle no a Dante: tiene el mismo encanto irresistible de un gremlin, esa especie de monstruo diminuto tierno y macabro al mismo tiempo; es más, su risa parece la de esos peludos demonios disfrazados precursores directos de Stich. Como su cinefilia es perfectamente lúcida, algo que está a la vista en sus películas, le comento sobre lo acertado de *Homecoming* de retomar el zombi como figura política al estilo de *La noche de los muertos vivos* (1968) de Romero: "Fue consciente y a propósito porque me dije que no había manera de evitar parecerse a *La noche de los muertos vivos*, y al usar el cementerio hice una escena similar para que sepan que sabemos que nos parecemos a *La noche de los muertos vivos*. *[Risas de gremlin.]* Esa película cambió todo el género de zombis porque hasta los 50 y 60 los zombis eran indios esclavos relacionados con el vudú. Desde el momento en que aparece *La noche de los muertos vivos*, la palabra 'zombi' comienza a ser aplicada a otra clase de criatura: personas que vuelven de la tumba tras muchos años de muertas. Entonces, el género cambió y en Italia se comenzaron a hacer esas películas de zombis caníbales".

Le digo que hubo también otro cambio, porque las películas de zombis que él describe eran racistas, los zombis eran indios o de razas extrañas, mientras que Romero hizo que su héroe fuese un negro. "Creo que eran raciales, no racistas. Porque había una simpatía hacia el trabajador, hacia el zombi. Por ejemplo, en *White Zombie* (1932), el malo es miembro de una elite. Igualmente, es una gran idea que el héroe de la película de Romero sea negro."

La perfección de la respuesta de Dante, su distinción conceptual, confirma mi idea de un director absolutamente coherente, no un cinéfilo improvisado. Más bien, es tal vez el más erudito en la épica del cine clase B. Por eso, cuando saco el tema, aclara: "Las películas clase B –Roger Corman se enojaría si no lo aclaro– eran las segundas películas que los estudios ofrecían como complemento de las más importantes en la década del 40. Pero durante la década del 50 surgieron estudios independientes que hacían dos breves películas baratas para los dobles programas de los cines. Pero no eran películas clase B, porque no eran complementos de películas más grandes; las dos películas eran la atracción central. Igualmente, películas B de ayer son las grandes películas de hoy. Porque las películas clase B eran sobre temas espeluznantes y sensacionalismo, cosas que hoy los grandes estudios se apropiaron. Ahora hay miles de *remakes* de las películas B de esos años".

Ahí comenzamos a recordar las películas clase B: cuando digo que *The Tingler* de William Castle es muy influyente en su cine, la recuerda y con la misma anarquía de los protagonistas de *Gremlins 2*, que considera su película más personal "porque los productores me dejaron hacer lo que quisiera ya que estaban desesperados para que filmara una secuela".

Sin embargo, confiesa que las referencias al cine de las décadas pasadas, muy recurrente en sus películas, ya no tiene la efectividad de otros tiempos, que tal vez deje de hacerlo en el futuro. "El problema es para qué hacer referencia a películas viejas para una audiencia que no sabe nada sobre ellas. Los chicos actuales no tienen educación cinematográfica. En primer lugar, no miran películas en blanco y negro. Tal vez dos tercios de la más importantes películas estén hechas en blanco y negro, y no saben nada de ellas. En mi país, no saben nada de las estrellas del pasado, no saben quién es Humphrey Bogart, Bette Davis, incluso algunos no saben quién es John Wayne. Hay una especie de analfabetismo cinematográfico. Y no enseñan cine en las escuelas porque no es literatura. La única manera de aprender la historia del cine es hacer una carrera de director. Por eso, le hablás a un chico de veinte años y te pregunta: '¿Quién es Orson Welles?'" La recuperación de la memoria de la historia del cine es tal vez lo que más le preocupa a Joe Dante, es el tema que le hace desaparecer la risa. Las citas recurrentes en sus películas son una forma de señalar hitos de la historia del cine (la mayoría de ellos, olvidados), pero también de recuperar una energía que cada vez más se está perdiendo en el corazón de Hollywood. En su fragmento de *Trapped Ashes*, que cuenta la visita guiada a un estudio, se hacen continuas referencias a *El ocaso de una vida*, de Billy Wilder, y tal vez sea una de las maneras que eligió para destacar un rasgo característico de Hollywood: el olvido de los hacedores de su propia historia. Frente a un decorado descuidado y derruido, un personaje de *Trapped Ashes* afirma: "Típico de Hollywood, el desinterés por el pasado".

Dante el memorioso, pero también el agradecido: cuando le pregunté por su próximo proyecto, me respondió que será una película sobre "Roger Corman dirigiendo *The Trip*, que es una comedia. Tengo la mitad del dinero y tengo que encontrar la otra mitad. Es sobre Corman haciendo esa película, tomando ácido y todo eso. Es muy graciosa. El problema es la droga, que todavía es un tabú y mucha gente no quiere invertir en la película, por eso se volvió más complicado de lo que pensé que iba a ser".

Como Peter Bogdanovich, Dante fue crítico de cine y tuvo su primera oportunidad junto a Roger Corman, productor de sus dos películas iniciales, *Hollywood Boulevard* (1976) y *Piraña* (1978). Si la censura económica no hace de las suyas nuevamente, tal vez la próxima película de Joe Dante sea el viaje más psicodélicamente divertido a la historia del cine clase B (aunque Corman se enojaría si lo llamamos así).

Cuando terminó el encuentro con Dante, le saqué una foto. Luego, él llamó a un Mick Garris que pasaba por ahí para que nos sacara una foto juntos. Era un chiste un poco absurdo: el director de *Critters 2* (1988) me fotografiaba con el director de *Gremlins 2*. Luego de despedirme de ambos, alguien con la remera de *1000 cuerpos* de Rob Zombie se me acercó y me preguntó quiénes eran esas personas. Le conté, sacó de un sobre la cubierta ochentosa del VHS de *Piraña* y se acercó para que se la firmara Dante. Sí, señores, eso es Sitges. **[A]**

Contra el cine, por otro cine

por **Eduardo A. Russo**

Reseñar la retrospectiva integral de Guy Debord que acabamos de ver en el DocBsAs no admite otra forma que la de comentarios parciales y provisorios. Seguramente, ligados a una reformulación ante cualquier revisión de películas que constituyen uno de los mayores sacudones que un espectador de cine puede vivir. No entonces tesis sobre Debord, sino un acuse de recibo del efecto no tanto de GD como provocador (lo que es a esta altura un lugar común), sino más bien como como *removedor*, un agente corrosivo o disolvente de toda nuestra relación con el cine institucionalizado, sea tanto el más convencional como el que se afirma en premisas a menudo desafiantes, como ocurre con el llamado experimental o de vanguardia.

El cine debordiano desafía categorías, como lo hace su responsable. ¿Qué fue GD? Podrían algunos designarlo como poeta, ensayista, cineasta o pensador político... Aunque él prefirió considerarse, como alguna vez confesó a Giorgio Agamben, estratega. Un estratega bien raro, que se dedicó a pensar y planificar movimientos, intervenciones en un campo de batalla. Pero cuyas victorias fueron extrañas y de efecto retardado. Como el mismo Agamben considera, tal vez ni siquiera pueda hablarse de una obra cinematográfica en su caso, a pesar de las seis películas vistas en la integral, a las que habría que agregar un programa televisivo exhibido en las inmediaciones de su suicidio en 1994. Lo que hay es el cine como campo de operaciones de conceptos tempranos, argumentos en pleno proceso de gestación y reflexiones a posteriori.

Desde los libros se considera como temprano el Debord de su célebre artículo de 1956: "Métodos de *détournement*". Desvío, tergiversación o, como proponen algunos otros, malversación. Desplazamiento de significantes o de conglomerados de ellos, fragmentos ajenos, hacia otras constelaciones de sentido, que cuestionan lo establecido. El desvío debordiano, se lee en 1956, se distingue de la cita, y allí mismo se afirma que "el mayor poder del *détournement* está en el campo del cine", y se lo presenta precisamente como una maniobra de montaje cuestionador y subversivo de los sentidos impuestos. Junto al desvío aparece en 1958 su teoría de la *deriva* como técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. La deriva es un concepto doble: aplicable a la teoría del arte y la política y también a los modos de vida. Debord y sus amigos situacionistas fueron algunos de los más lúcidos promotores (activamente reflexivos) de la experiencia urbana como práctica política. La deriva es una fabricación consciente de situaciones pasionales (presentes, vividas y unitarias) contra la experiencia alienada que bautizaron como *separación*, que alguna vez definieron como el deambular por los espacios urbanos como decorados cinematográficos, para generar presentes irreductibles. Si leemos a Debord, a juzgar por lo visto en la retrospectiva, resulta que nos encontramos con un autor extrañamente privado de lo que le fue sustancial: sus películas.

Lo visto en esta integral son desvío y deriva hechos films, una práctica de cuestionamiento y refundación del lugar de los espectadores y del concepto del cine mismo. Como luego lo haría Deleuze, pero en estado práctico, Debord ve al cine como un arte del tiempo: se trata de vivirlo distinto. Fuera de la cárcel impuesta por la lógica del espectáculo. Pero lo que ensaya desde la temprana y aun hoy extremadamente radical *Aullidos por Sade* (1952) es no tanto un rechazo del cine como espectáculo, sino la relación entre sujetos intermediada por imágenes establecidas y dirigidas por un poder. En ese sentido, la muerte del cine (proclamada en ese primer film-manifiesto) es un punto de partida para otro cine, que se orienta hacia una refutación integral de la representación (política, artística, social). El cine de Debord es una negativa directa al dirigente, al artista comprometido, y tal vez más aun, al militante. Es preciso, indica, desmantelar todo tipo de representación, empezando por una una remoción de la representación en la imagen de cine. En *Aullidos...* la pantalla queda reducida a minutos enteros de pantalla blanca, seguida por otros de pantalla negra, mientras cinco voces intercalan afirmaciones en las que no se habla de Sade, y se hace mucho más que aullar.

La intervención de GD empezó por el cine por dos razones: primero, porque era el arte del siglo XX justo al inicio de su fase moderna. Por otro, por ser en ese mismo momento (previo al imperio televisivo) la mayor industria espectacular planetaria.

A partir de allí, desarrolló un cine en potencial, que se clausura en *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), cuyo título en latín es de un bello palíndromo de Virgilio que podría traducirse como "Giramos en la noche y somos consumidos por el fuego". En esa película tardía Debord hace un balance de victorias y derrotas, reflexiona sobre el mundo contemporáneo y hasta emite algunos conceptos visionarios sobre la evolución del orden represivo mercantil-espectacular. En el medio, los cortometrajes *Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta* (1959) y *Crítica de la separación* (1961) sientan las bases de la estrategia Debord. Operando mediante la detención de la imagen y el montaje, elabora un cine contra el cine convencional, no contra la imagen: sólo un cine liberado de la imagen como medio de opresión y de separación entre los sujetos. En el horizonte, Debord veía un cine de imágenes liberadas.

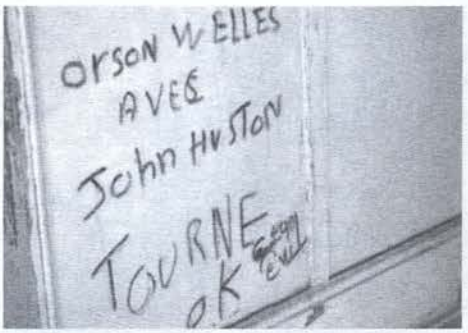
La demolición del espectáculo debía producirse para él desde dentro. *La sociedad del espectáculo* (1973), "adaptación" de su famoso libro de 1967, interroga la noción de obra para pensar qué y cómo hacer, no sólo cine sino una transformación fundamental de la vida y las relaciones entre los hombres, en la encrucijada entre lo que se ha hecho y lo que puede hacerse.

Debord también interroga el sentido del cine en esa lucha. Como polemista incendiario y dominando en forma avanzada el arte de la injuria, la emprende contra los reseñadores que se ocuparon de este último film en *Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que fueron inducidos por el film "la sociedad del espectáculo"* (1975), en una operación que es a la vez práctica, teoría y crítica.

El cine fue a GD lo que la poesía a Isidore Isou o la pintura a Asger Jorn, un modo de refundar la dimensión práctica y transfomadora de sus ámbitos respectivos. La consigna de demoler el espectáculo implica una tarea doble de destrucción y de creación, entendida esta última como como acto de resistencia y de pensamiento. Incluso plantea una situación equívoca y en cierto sentido desgarrada, donde la lógica misma del espectáculo acecha con su poder seductor, intentando cooptar la propuesta de remoción de la representación en la que se funda la revolución posible. El mismo Debord mantuvo una relación ambivalente entre mostrar o no mostrar sus films. Durante un buen tiempo, su amigo productor y mentor Serge Lebovici las pasó en un cine creado a propósito para darlas en forma continua. Y la muerte de Lebovici en 1984, de cinco disparos en la nuca y nunca aclarada (tanto como para que se insinuara que GD mismo estaba implicado en el hecho, de lo cual se defendió escribiendo un libro entero), determinó que de allí en adelante renunciara a que se siguieran viendo. Ni bien Debord murió, la emisión del programa televisivo anteriormente citado y de *La sociedad del espectáculo* en la TV francesa inició la circulación, en principio clandestina, de lo que desde el año pasado es la recuperación integral de sus producciones en DVD, a partir de la autorización de Alice Debord.

La de Debord es una creación que implica reemplazar radicalmente lo dado, lo existente. No sólo negarlo, sino ofrecer una dimensión superadora y liberadora de aquella experiencia. Una creación que, a partir de un combate, implica la aparición de algo más fuerte que los duros hechos consumados. Y que conlleva la ambición de transformar nuestro trato con las imágenes: en sus películas, la imagen no desaparece tras lo que da a ver. No es vehículo de objetos de deseo. Permanece como imagen y despierta la pregunta por su estatuto, qué son ellas y qué somos nosotros, extraños seres que seguimos apegados a las imágenes cuando sabemos que son eso mismo. De una manera obsesiva Debord trabaja con la publicidad, con los noticiarios, con las imágenes de guerra ficcional y documental, sobre las imágenes del deseo y del temor, y el deseo de imágenes por parte del espectador, desviándolo hacia un *pensamiento de (y por) la imagen*.

En última instancia, la intervención de Debord se ubica en la línea de los grandes utopistas solitarios como Eisenstein, aquellos que pensaban que el cine debía aún ser inventado, como fundamento de una unión indisoluble entre arte y vida. O de los visionarios como Buñuel, especialmente aquel que señalaba que el día que el ojo del cine se abriese realmente, el mundo entero estallaría en pedazos. Propuestas que se atreven a pedirlo todo porque también se ofrecen sin reserva alguna, aunque permanezcan largamente girando en la noche, sabedoras de que su destino está en ser consumidos por el fuego. **[A]**



Serena conquista

por **Eduardo A. Russo**

Carrera larga y de virajes inesperados la de Alain Cavalier. Que, no obstante los cambios, tomando una perspectiva adecuada, se revela íntimamente coherente. Durante las últimas cuatro décadas, no sólo sus películas atravesaron fases claramente diferenciadas, sino que él mismo como cineasta pareció refundar su práctica sobre bases diferentes. Ahora, a sus 75 años, ensaya un cine cuya frescura se percibe a la par de una serenidad largamente conquistada.

Cavalier nació en 1931 y su primer interés fue el de ser historiador, marcado por la guerra y la resistencia. Luego, en los tiempos en que el cine parecía aún cosa de gente del oficio, se decidió por éste estudiando en el IDHEC. Fue allí donde se acercó a Louis Malle, de quien fue asistente en *Ascensor para el cadalso* y *Los amantes*. Atravesó los años de la *nouvelle vague* y la *rive gauche* un poco lateralmente, volcándose a un cine de manifiesta impronta política. *Le combat dans l'ile* (1961) y *Le insoumis* (1964) incursionaron en el fascismo cotidiano y la guerra de Argelia de un modo incómodo, que le ganó la vigilancia de la censura. Posteriormente, Cavalier se asentó en una carrera que lo impuso como un director de oficio, lo que los franceses llaman *metteur en scène*, llegando a hacer cine de género con estrellas como Romy Schneider o Alain Delon. Pese a esa opción por un cine comercial, ciertas zonas de obstinación realista siempre se manifestaron, a veces percibidas como rarezas, en sus films. Por ejemplo, a hacer jugar el azar o el entremezclar zonas de interpretación y de registro documental en sus obras, aunque más no fuera en su negativa al maquillaje de actores, y su preferencia por el registro de lo casual junto a lo intensamente ensayado.

En los años 80 dio un giro y de *metteur en scène* Cavalier pasó a perfilarse como *auteur*, presentando una extraña ficción a la que calificó como "un documental sobre la vida de una carmelita del siglo XIX": *Thérèse* (1986) oscila entre la mirada clínica y el intento de capturar lo invisible. Entre Bresson y Pialat, pone en escena aséptica y conmovedoramente la vocación de Santa Teresita de Lisieux. Y redobló la apuesta en años siguientes con *Libera me* (1993), que, más allá de las dos palabras de su título en latín, no presenta otra durante todo su transcurso, ofreciendo acciones tan silenciosas como rituales y violentas, en un verdadero ensayo sobre la represión, la resistencia, la tortura y el sacrificio, de efecto demoledor.

Mientras el *auteur* Cavalier era saludado como un cineasta que había impreso un cambio inesperado en una fase madura de su filmografía, estaba sin embargo gestando otro proyecto más radicalizado. Hacia 1978, un tanto subrepticiamente, había rodado su primer film autobiográfico: *Ce répondeur ne prend pas de messages*. Pero ese gesto atípico, que podría ser considerado una compensación en pleno apogeo de una carrera mainstream, se revelaría como antecedente de una nueva transformación. En *La rencontre* (1996), Cavalier filma cómo se enamora de una mujer. Lo hace con una cámara de video hogareña, de un modo que lo acerca al diario personal. Y en ese estilo progresa en su serie *Retratos*, sobre oficios crecientemente raros con vidas íntimamente ligadas a ellos. En esta fase, *Vidas* (2000) entremezcla a algunos de sus conocidos con su propia biografía. Un cirujano ocular cuando hace su última intervención; un carnicero que está a punto de jubilarse; un escultor en pleno trabajo; y su mujer, Françoise Widhoff, mientras visita la casa abandonada que fue residencia de Orson Welles mientras preparaba su mítica e inacabada *The Other Side of the Wind* son los protagonistas de estas vidas ligadas por un trabajo y un sentido que asoma y se escabulle a cada momento, trazando sus historias e identidades.

Junto con *La rencontre* y *Vidas*, *El filmador* (2004) hace una trilogía. Aquí Cavalier se reafirma, luego de haber sido brevemente cineasta político, luego *metteur en scène* y más tarde *auteur*, simplemente como *filmeur*. Alguien que simplemente pone el ojo en el visor de una cámara y registra eso que pasa, afirmado por la ultraliviana tecnología digital. Y aquí, lo que ha pasado es lo vivido por el realizador a lo largo de una década. La vida con su mujer, los encuentros con sus padres que envejecen y encaran el último tramo de sus vidas, la relación con extraños y amistosos animales en la casa, y hasta la evolución de un cáncer de piel en plena nariz, que lo hace soportar estoica y hasta humorísticamente una serie de intervenciones espantosas.

Exento de todo patetismo aunque no de drama, el cine de Cavalier se afirma en esta trilogía como una de las más vitales apuestas por un modo de expresión que liga lo íntimo con la reflexión sobre las relaciones entre las películas y la vida. A esta altura de su recorrido, serenamente, ha conquistado esa posición donde observa sin narcisismo, sino con sabio desapego, qué de su vida se hace cine y puede pasar, como la más cercana forma de contacto, a sus espectadores. **[A]**

Qué será Saladillo

por **Lilian Laura Ivachow**

La tercera edición del **Festival Nacional de Cine con Vecinos de Saladillo**, todavía sin una sigla distintiva (¿Fecisal?), dejó entrever, fugazmente, parte de un cine que sin duda se avecina.

Pocas ciudades habrá que no distinguen calles de avenidas (las calles son muy anchas en Saladillo) y prescinden de semáforos en esquinas de importancia. Rasgos urbanos y que provocan sensaciones hermosas; por obligar a los autos a disminuir sus velocidades y por hacer del acto de cruzar un hecho imperceptible. La misma sensación de libertad se extiende hasta la sede de proyecciones en el Teatro Comedia, con sus puertas abiertas y entrada gratuita y absolutamente libre.

Saladillo (35.000 habitantes, a 182 km de Buenos Aires por Autopista Cañuelas) es una ciudad sin cine pero con un festival de cine. Quien quiera un cine, deberá acercarse a Azul (nada cerca) u optar por la ciudad de Buenos Aires. Casi como contravención de su razón social de "cine con vecinos", pocos fueron los vecinos que se acercaron a ver la selección competitiva de la tercera edición. (La iglesia junto al Teatro de la Comedia pareció por momentos ganarle el auditorio.) Sí fueron a la proyección de la película-cierre *El último mandado*, que sortea el riesgo del tema de "historia de simpatizante de Hitler refugiada en Argentina", exhibida hacia el final los organizadores y codirectores saladillenses Fabio Junco y Julio Midú. Con 18 largometrajes en su haber, hechos con la participación de vecinos, la dupla Junco-Midú parece haber trazado los pasos inevitables de varios de los realizadores en video que participaron en el mismo festival (han ido sorteando los distintos formatos de video digital hasta adquirir con ayuda del Fondo Nacional de las Artes una de las mejores cámaras).

Desconozco esta obra de Junco y Midú. Sí garantizo en función de lo visto (mucho más allá de haber trabajado profesionalmente la fotografía y utilizar un formato de superior calidad) una imagen sólida y un relato con aristas infrecuentes. Sí garantizo (en función de lo hablado) una depuración de vicios actorales y momentos singulares de frescura y humor que parecen el eco de una de las cláusulas del decálogo de Perrone: "Trabajar con actores creíbles, con músicos de rock y con 4 o 5 vecinos".Vale aclarar que Perrone es referencia e inspiración de la experiencia de Saladillo, y que tres fueron las películas del Taller de Ituzaingó que entraron en la competencia. *Mientras tanto Western* de Fabián Bianco (la segunda película más votada después de *Bosques*), *No hay nadie en casa* de Mauricio Sallesses y el cortometraje *Insomnes* de Gerardo Ratti (se vio en el Bafici 06 dentro selección de cortos del taller). Difícil aventurar un emergente "realismo melancólico bonaerense", aunque sí fluye un aire común y enrarecido que franquea estas películas, una idea concreta de la actuación cinematográfica, y una impronta que no termina de allegarse al NCA ni con otras estéticas realistas que apuntan a una mayor crudeza.

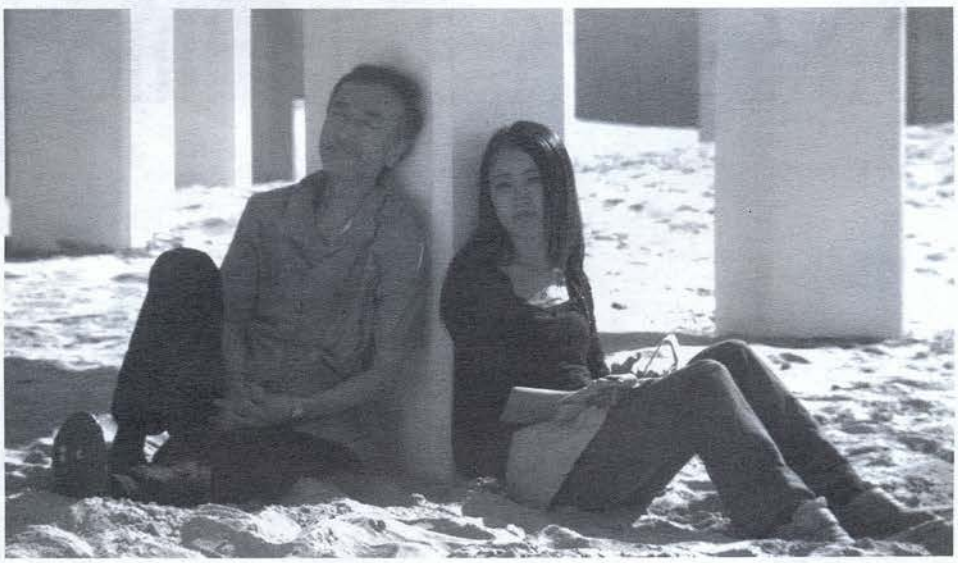
Tal sería en cambio el caso de *Bosques*, la cruda y veraz película codirigida por José Campusano y Gianfranco Quattrini (el director de *Chicha tu madre*, que se reseña en este número). *Bosques* fue en justa medida la ganadora y ahora, con el premio de Saladillo, accede a la ampliación en 35 mm, hecho interesante del festival que contempla entre los premios la retroalimentación en la producciones de poco presupuesto. Con una cámara ultraliviana y un preciso manejo del corte, actuaciones de urgente naturalidad y asperezas en la situación retratada que contrasta con el ritmo de su registro, *Bosques* exuda celeridad, agilidad, violencia explícita, escenarios reales, realidades fugaces.

Así es que propias reglas del Festival de Saladillo, su carácter entre competición y muestra (las películas más premiadas son programas de antemano en horarios centrales) propician un acercamiento directo y nada burocrático a las películas, o el hecho de que *Bosques*, que pasó ya por otros festivales y por su duración (42'), no entró en competencias, pueda ahora acceder a un reconocimiento.

Vale destacar la atención y el carácter personalizado de los organizadores, la prolija confección del catálogo, el cuidado con el material recibido. Tal vez el punto más crítico sea lo desparejo de la selección de los diez largometrajes, que puso en la misma línea a las películas mencionadas o a una historia llena de simpleza y sinceridad como *La vigilia* (Javier de Silvio), con otras olvidables y nada presentables bajo criterios como "están hechas a pulmón" o "con gran esfuerzo". Algo que se opone a los pilares más nobles del festival como su propio *amauterismo*, que para mí es lo mejor porque se parece a la virginidad, a la inconciencia, a la vitalidad, a la falta de experiencia, a lo que va a decirse y a lo que está venir. **[A]**

En la ciudad de Jordá

En Barcelona, dominada por los firuletes arquitectónicos de Gaudí y las callecitas angostas y laberínticas, se realizó una serie de jornadas alrededor del cine catalán que permitió confirmar que en Cataluña se cocina lo más valioso de la producción ibérica. por **Diego Trerotola**



En una conferencia, Lluis Miñarro, productor ejecutivo de *Honor de cavallería* de Albert Serra, sostuvo que defiende que el comienzo de esa película sea tan nocturno que apenas se puedan vislumbrar sombras, porque su condición de imperceptible, de sutil, funciona como filtro de espectadores. Apartado de cualquier concepción mercantilista y demagógica que los productores tienen como base de su discurso, Miñarro prefiere que el inicio de la película de Serra sea una prueba difícil para que el espectador que la supere y encuentre una lógica expresiva pueda continuar su periplo en esa extraña adaptación de la novela de Cervantes *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Pieza clave del cine catalán, Miñarro es el responsable de la productora Eddie Saeta, que está detrás de películas como la absurdita *La silla*, del argentino radicado en Cataluña Julio Wallovits, y el próximo opus de José Luis Guerín, *En la ciudad de Sylvia*. Si bien proviniendo de un productor es algo extraña esta declaración, Miñarro no está solo; su visión coincide con la de varios hacedores del reciente cine catalán. En oposición a las películas madrileñas, ese centro de la producción del cine español regido por el duopolio de la doble A (Almodóvar, Amenábar), la veta más importante y renovadora del cine catalán prefiere alejarse de la seguridad del *star system* para encontrar otros modos y sensibilidades expresivas alejados de las convenciones más gastadas del mercadeo. En la región, donde convive una producción heterogénea, también se instalan las propuestas más radicales del cine español. Y este año parece ser un momento de apogeo.

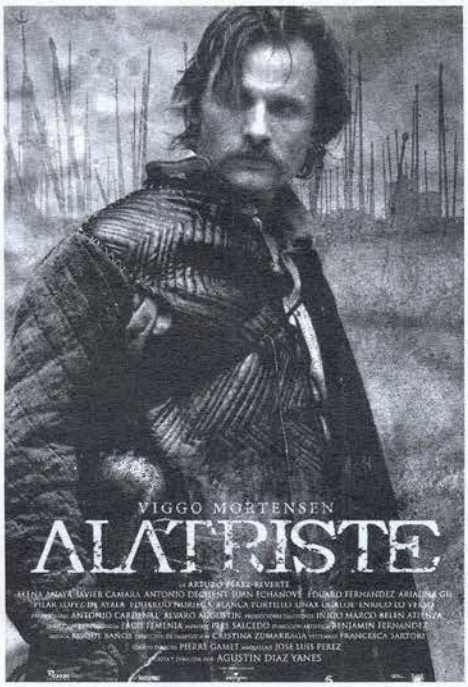
La revista *Variety* dedicó, en el número de principios de octubre, un especial al cine catalán; la nota comienza así: "En un momento de *Honor de cavallería* de Albert Serra, Don Quijote es acarreado a caballo por unos sombríos visitantes durante la noche. Este es el más dramático momento en todo el film. De hecho, es lo más cercano a un momento dramático en un film cuya iluminación natural y minimalismo –los personajes son siluetas oscuras, formas difusas– hace que el Dogma parezca Jerry Bruckheimer". Con reconocida influencia de Ozu, Godard, Pasolini, Glauber Rocha y especialmente el *Lancelot du Lac* de Bresson, Serra se aventuró a una experiencia que implicó el desprendimiento de todo lo accesorio para registrar una aventura físico-espiritual donde Don Quijote y Sancho, interpretados por no actores (un profesor de gimnasia y un albañil), se pasean mayormente silentes por Girona y lo poco que hablan lo hacen en catalán (sí, el gesto provocador debe haber molestado a más de un conservador: ¡la obra maestra del castellano está hablada en catalán!). Luego de debutar en Cannes, *Honor de cavallería* se convirtió en un *must* de los festivales más importantes del planeta Tierra, y si se inaugurara un festival en la Luna, seguro también la proyectarían allí (porque es, sobre todo, la mejor película poética para cinéfilos lunáticos).

Pero la actitud a contrapelo de Serra tampoco es una isla en Cataluña, sino que funciona en sincronía con un grupo de realizadores, que se podría conformar por Marc Recha, un adelantado a esta movida radical del cine catalán y una figura recurrente en el Bafici; por Isaki Lacuesta, otro de los exponentes más importantes, que también participó del festival porteño con sus dos películas: *Cravan vs. Cravan* y *La leyenda del tiempo*; y por Jo Sol, director de *El taxista ful* (ver *EA* 168). En sus cruces borrosos y críticos entre documental y ficción, Serra, Recha, Lacuesta y Sol, especialmente en sus últimas obras, están directa o indirectamente hermanados con los planteos del Máster de Documental de Creación de la Universidad de Pompeu Fabra, que produjo obras tan importantes como *En construcción* (2001) de José Luis Guerín y *Monos como Becky* (1999) de Joaquim Jordá. Especialmente, el cine de Jordá, director representativo de la Escuela de Barcelona de los 60, es reconocido por los jóvenes catalanes como un referente fundamental; para Recha, según declaró a *La Vanguardia*, Jordá fue "un autor con gran capacidad para crear que causó un revulsivo considerable, un factor que provocó que muchos jóvenes cineastas se sintieran identificados con su proyecto". De hecho, *Más allá del espejo* (2006) de Jordá, su película casi póstuma, casi autobiográfica, tal vez sirva para pensar el lugar que ocupa la obra de los cineasta más importantes del cine catalán: como la novela de Lewis Carroll, las películas de Cataluña se ubican del otro lado, restituyendo el revés de la trama, la imagen invertida de lo que muchas veces, por pereza o miopía, seguimos percibiendo como cine. **[A]**

El cine español en su laberinto

por **Jaime Pena**

Hay muchos *alatristes* en el *Alatriste* de Agustín Díaz Yanes. Un gran esfuerzo de producción (30 millones de euros) auspiciado por una cadena de televisión (Tele 5) y planteado como un *digest* de la serie de novelas en torno al personaje creado por Arturo Pérez Reverte. Primera constatación: la vastedad del referente convierte a *Alatriste* en una sucesión alambicada de secuencias con saltos temporales (de novela en novela) cuya continuidad se antoja tan caprichosa como tortuosa. Segunda constatación: pese a la fama de Agustín Díaz Yanes como excelso guionista, *Alatriste* se destaca por sus *defectos* de guión, toda una novedad en este tipo de producciones, tradicionalmente más preocupadas por la letra que por el espíritu. Lo peor de *Alatriste* es ese apego a la letra en la sucesión de múltiples personajes secundarios que, cual mediocre serie televisiva, han de ser encarnados por rostros conocidos (¡ese Quevedo que interpreta Juan Echanove!), aun cuando sólo sea para pronunciar poco más que una frase (Pilar López de Ayala). Lo mejor de *Alatriste* es su personaje protagonista y el actor que lo encarna, Viggo Mortensen, que con su dicción castellana provoca una suerte de extrañamiento, cuya singularidad es también símbolo de las dificultades que ha asumido Díaz Yanes en esta producción atípica y de intereses aparentemente contradictorios entre los productores y el cineasta. Este ha aceptado una serie de peajes con el fin de mantenerse fiel al espíritu, centrando todos sus intereses en el personaje y en los ambientes, en la reconstrucción de una época, el siglo XVII español, que marca el inicio de la descomposición del Imperio. Buena parte del mérito está en el haber de Benjamín Fernández, el director artístico, que, ¡traidor!, ha atendido los deseos del cineasta antes que los de los productores: *Alatriste* es una película sucia, desarrapada, deshilachada, hecha de jirones (secuencias) a veces muy mal cosidos. Una película imperfecta e incorrecta cuyas virtudes se aprecian mejor si la comparamos con otra producción de presupuestos parejos y de resultados dispares: *Los Borgia*, de Antonio



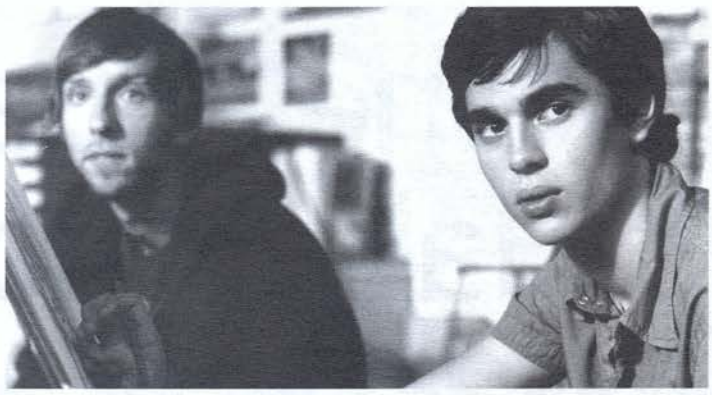
Hernández. Otra superproducción de época con amparo de una cadena de televisión que, confrontada con *Alatriste* y pese a su corrección, sólo refleja los aspectos más previsibles y académicos de la película de Díaz Yanes. Como sobre los gustos del público no hay nada escrito (que deba ser tomado en cuenta), ambas producciones están teniendo un gran éxito.

Un éxito que está acompañando en esta *rentrée* otoñal a otras muchas películas españolas. Entre ellas, dos producciones presentadas en mayo en Cannes pero que han retrasado su lanzamiento, visto que, año tras año, el cine español gusta más en otoño (sobre esto tampoco hay nada escrito, pero les aseguro que no me lo invento). Dos producciones que, al igual que *Alatriste*, aportan interesantes soluciones a problemas crónicos del cine español. *Salvador* o *Salvador Puig Antich*, no queda muy claro cuál es el título verdadero, relata el ajusticiamiento en los estertores del franquismo de un joven militante anarquista catalán, convertido por razones coyunturales (el atentado contra Carrero Blanco a cargo de ETA) en cabeza de turco para demostrar la fortaleza de régimen. La película de Manuel Huerga es muy tramposa y juega abiertamente las cartas de los sentimientos prolongando con indudable eficacia el suspense de un final conocido por todos los espectadores y que constituye la base del lanzamiento promocional de la película. Al mismo tiempo es un perfecto manual de cómo filmar el pasado, de cómo eludir el ridículo motivado por la escasez de extras o por la limitación de decorados. Huerga filma con planos muy cortos y con un montaje acelerado, con un tratamiento muy particular de la imagen que remite a anteriores trabajos suyos (*Gaudí*, *Antártida*) muy influidos por el video arte y el video clip. Repitiendo la fórmula de *Alatriste*, el protagonista es un actor foráneo, el alemán Daniel Brülh, cuya participación no es ninguna excentricidad pues su madre es catalana y su interpretación resulta casi tan competente como la de Mortensen. Del mismo modo que el papel de Leonardo Sbaraglia como guardia de prisiones trasluce una voluntad de alejarse de una referencialidad que en otros tiempos había llegado a atenazar al cine español. Más que un film político, *Salvador* es una película de género y como tal se sirve del franquismo en base a sus intereses puramente dramáticos. Como es el caso también de *El laberinto del fauno*, en la que Guillermo del Toro vuelve a acercarse al tema de la Guerra Civil española como ya hiciera en su anterior *El espinazo del diablo*. Aquella novedosa combinación de Guerra Civil y cine fantástico sufre ahora una nueva vuelta de tuerca al insertar un relato de iniciación entre faunos, hadas y demás bichejos que parecen salidos de un Harry Potter o del mundo de Tolkien en el marco de la lucha de los maquis en los años 40. Jordi Costa ha definido *El laberinto del fauno* como algo más que una versión *freak* de *El espíritu de la colmena*. Algo de eso hay en la propuesta de Del Toro. En la crónica de Cannes hablaba de la difícil conciliación entre ambos universos, el realista y el fantástico. Habrá que volver sobre una película que quizá merezca una mirada más atenta. **[A]**

DVD

El arte de la seducción

Art School Confidential
Estados Unidos, 2006, 102'.
DIRIGIDA POR Terry Zwigoff. **CON** Max Minghella, Sophia Myles, John Malcovich, Jim Broadbent, Ethan Suplee. (LK-Tel)



Desde su primer largo –incluso desde antes– el cine de Terry Zwigoff ha tenido una relación simbiótica con la historieta norteamericana. A contramano de realizadores como John Carpenter, George Romero o Walter Hill, en cuyas obras las viñetas poseen una presencia casi genética, en el cine de Zwigoff el vínculo en cuestión no es identificable en la superficie de sus films. No hay un uso cinematográfico de técnicas propias de la gramática de la historieta, como podrían ser las divisiones entre planos, el uso del tiempo espacial o el abuso de la caricaturización. El nexo no se reduce simplemente a que dos de sus cuatro películas sean adaptaciones de cómics –*Ghost World* y la reciente *El arte de la seducción*– y que su ópera prima, *Crumb*, sea un documental sobre el historietista Robert Crumb. Lo que existe en la atmósfera del planeta Zwigoff es una mezcla de dos procesos fundamentales en el desarrollo del cómic no masivo en Estados Unidos: una sensación de que aquello que se cuenta surge de una necesidad no tanto mental sino visceral, y un tratamiento alternativo en las emociones y soledades respecto de su versión mainstream. Dos factores que si bien pueden no tener puntualmente a la historieta como génesis, sí lo hacen en Zgiwoff y sus obras: en más de una ocasión y de un fotograma, el director de *Un Santa no tan santo* ha dado cuenta de la importancia de Robert Crumb en sus trabajos. Es debido a las "revistitas de chistes" (mi abuela Matilde *dixit*) desparramadas por la casa del gran valor del cómic *indie* americano que Zwigoff conoció la obra del historietista Daniel Clowes, creador de *Ghost World* y de la historia corta que dio origen a *El arte de la seducción*, *Art School Confidential*. Reformulando la oración que abre este texto, podría decirse que el cine de Zwigoff posee una relación simbiótica con la historieta y la figura de Crumb.

Daniel Clowes es el siguiente eslabón en la cadena de cómics misántropos –que llega a niveles bestiales en la urgencia y exageraciones de la página–, visualmente potentes y de personajes grotescos –el autor incluido–, iniciada por Crumb en 1968 a través la publicación de *Zap!* El dato importa mucho más allá de su faceta "Pequeño comiquero ilustrado", ya que da cuenta de la habilidad de Zwigoff para hervir la furia atemporal y bombástica de ambos artistas y convertirla en una sensación/nube que se resume en la frase clave de *Ghost World*: "Esperando por el colectivo que nunca vendrá". Un proceso de destilado cuya ausencia afecta a *El arte de la seducción* en la medida en que deja ver la manera en que la puesta en escena y los diálogos de Clowes, guionista de *El arte...*, funcionan mejor en la tinta que el fotograma.

Art School Confidential es un pequeño manifiesto de cuatro páginas donde una voz omnipresente –la de Clowes, siempre– desarma en cada viñeta las determinadas tipologías de alumno, profesor o ambiciones que puedan encontrarse, en menor medida, en un colegio de arte y, por ósmosis, en el mundo de la pintura. A partir de una sobrecarga constante de la imagen como agregar carteles que comentan nihilísticamente lo expuesto en ella (un chico que dibuja sólo sujetos a la Conan posee a su lado un cuadradito que indica: "Sonido gutural, rostro tosco", ¡igual que un bárbaro!), Clowes utilizaba de forma certera la espacialidad de la viñeta y su potencial. *El arte de la seducción*, desde el punto de vista del novato Jerome, recorre institución y arte con la misma misantropía del cómic, pero no con sus mismos tiempos y anarquía. *El arte...* se burla de todos los clichés de ese universo, de la enseñanza actual y de su ambivalencia de aplicar una teoría sociológica o una justificación crítica tanto a unas hojas de papel arrugadas como a un retrato impresionista. El problema no es el tratamiento misántropo que sufren todos los personajes del film, ya que esa es una cuestión que remite a los valores de los que ven y él, que crea, a cierta ética que se puede exigir –o no– pero que no puede ser un juicio de valor neto.

Lo que les da a las trompadas que tira *El arte...* un aire de cotillón no es sólo la falta autoconciencia que demuestra un personaje secundario sino, mucho más grave, una falla del propio sistema del film: si Clowes y Zwigoff intentan establecer lo absurdo de ciertos clichés y un carácter celebratorio del estar fuera de las reglas, ¿cómo es posible que, para que ello ocurra, durante 102 minutos deban recurrir al gran cliché del cine, el género? ¿Por qué no destruir desde la nada misma? Quizá la respuesta supere el talento de ambos artistas y tiene que ver más con una frase que uno de los cientos de Clowes de tinta utiliza para cerrar la irónica historieta *I Love You Tenderly*: "Lo haría, de no ser por una cosa... soy un cagón". **Juan Manuel Domínguez**

El arte de destruir

Slither, criaturas rastreras
Slither
Estados Unidos, 2006, 95'.
DIRIGIDA POR James Gunn.
CON Nathan Filion, Elisabeth Banks, Gregg Henry, Michael Rooker. (AVH)

Figura por ahora poco conocida, James Gunn cuenta con un disco editado con la banda de rock que alguna vez tuvo, el guión de *Tromeo y Julieta* (*Tromeo and Juliet*, 1996), un film de culto que Gunn escribió junto a su amigo el director Lloyd Kaufman, y los guiones de las dos *Scooby Doo*, el de la excelente remake de *El amanecer de los muertos* y el de otros pocos títulos de menor popularidad. Gunn cuenta ahora también con una comedia de terror gore que escribió y dirigió, cuyo título es *Slither, criaturas rastreras*. Este film narra la historia de un hombre enamorado que será atacado por un parásito del espacio que lo afectará física y psíquicamente. Físicamente lo irá transformando en una suerte de gigantesco hombre babosa y psíquicamente lo convencerá de que debe dominar el planeta mediante un poder que el parásito le concedió; este poder consiste en la capacidad de generar miles de millones de criaturas rastreras que entran en los cuerpos de seres humanos y los convierten en zombies. La dificultad que encontrará el hombre atacado es que todavía conserva en su mente el amor por su esposa, razón por la cual no podrá dominar el mundo con tranquilidad hasta no reconquistar a su mujer, quien, luego de ver su aspecto y sus poco simpáticas metas de destrucción y poder absoluto, no está obviamente dispuesta a seguir con él. Lo que va hacer Gunn es narrar esta historia con el espíritu que alguna vez tuvieron otros directores de comedias de terror gore, como el retirado Frank Henenlotter, Stuart Gordon, el Peter Jackson y el Sam Raimi de sus comienzos, realizadores en los que se notaba un especial afecto por jugar y experimentar con el desmembramiento del sagrado templo del cuerpo y un regodeo en los artificios asquerosos.

Película feliz como pocas, *Slither...* alude constantemente mediante citas al cine de terror que al director –como declara él mismo en los extras de esta edición en DVD– lo fascinaba cuando era chico: hay en la película una "fiesta Henenlotter", bautiza a su ópera prima de manera similar a la de Cronenberg (Escalofríos –Shivers, 1975–, otro film con criaturas rastreras) y nombra a un alcalde como al personaje principal de *La cosa* de Carpenter.

Este mismo clima de alegría y celebración puede evidenciarse en el comportamiento de los personajes, ya que ninguno de ellos parece verse realmente afectado por la tragedia que los rodea sino que, por el contrario, parecen conscientes de estar participando de una película en la que nadie sale lastimado: la esposa del hombre devenido en monstruo nos ahorra cualquier lágrima, el policía que intenta combatir al monstruo para salvar al mundo nunca muestra demasiados signos de temor o preocupación, y una adolescente que ve a su familia convertida en zombis no titubea en decirle a un policía que les dispare a matar; el único caso en que se encuentran sentimientos humanos es en el personaje devenido monstruo horrible, él es el único que manifiesta alguna sensibilidad al querer recuperar a la persona que ama, el único que parece verse afectado por su situación y que trata de hacer lo que sea por superarla. No es casual que este personaje, el más elaborado desde el punto de vista psicológico, sea a quien más se irá deformando (luego de horas y horas de maquillaje y elaborados efectos especiales) hasta lo irreconocible, y al que Gunn va a gustar de volar en pedazos; es una actitud idéntica a la que el realizador toma en el guión de *El amanecer de los muertos*, cuando elaboró personajes complejos que se enfrentaban a todos los peligros con habilidad, entereza y nobles sentimientos sólo para después hacerlos banquete para muertos vivos. Gunn es uno de esos directores cinematográficamente amorales, que gusta de armar y despedazar; es una especie de reflejo por ahora algo menor de aquel Peter Jackson neozelandés apasionado por el exterminio de los propios muñecos que a veces hasta confeccionaba y que por aquel entonces estaba alejado de los megatanques y el prestigio internacional. *Slither...* es una gema dentro un género de terror que hace tiempo viene necesitando un director con ideas. Que este film de deformidades varias y bichos del espacio, que bien pudo haber funcionado en taquilla, haya tenido el destino del directo a DVD es uno de esos misterios de la distribución que en verdad entristecen. **Hernán Schell**

> El único caso en que se encuentran sentimientos humanos es en el personaje devenido monstruo horrible.

DVD
MUSEUM.com.ar®
FLORIDA 860 GALERIA DEL SOL LOCAL: 83
www.dvdmuseum.com.ar
VENTA - ALQUILER
4313-6381

Por qué luchamos

Las razones de la guerra

Why We Fight
Estados Unidos/Reino Unido/Francia/Canadá/Dinamarca, 2005, 99', **DIRIGIDA POR** Eugene Jarecki. (LK-Tel)

El título original de *Las razones de la guerra* contiene en su enunciación una serie de resonancias que su poco ajustada traducción no deja entrever. *Why We Fight* ("por qué luchamos") es también el nombre de una serie de films de propaganda bélica comandada por el realizador Frank Capra y realizada durante el apogeo de la participación norteamericana en la Segunda Guerra. Así, el documental de Eugene Jarecki se apropia de un título ajeno para alterar su sentido último y ofrecer una nueva lectura sobre la política exterior del gobierno estadounidense de un tiempo a esta parte. La tesis central del film parece clara y sencilla: el llamado admonitorio del presidente Eisenhower en su discurso de despedida de la presidencia en 1961 se ha transformado en profecía revelada. En aquella ocasión, el famoso general devenido político que cumpliera con sus dos mandatos constitucionales en pleno nacimiento de la Guerra Fría predijo que, de no mediar las fuerzas de la democracia y una participación activa de la ciudadanía, el así llamado complejo militar-industrial transformaría a la "tierra de los libres" en una gigantesca empresa dedicada a la fabricación de armas cada vez más sofisticadas, justificando ese negocio millonario a través de la participación activa en cuanto conflicto bélico pudiera suscitarse. De no haberlos de manera espontánea, hubo que inventarlos, continúa la lógica del film a partir de un inventario de la carrera armamentista del gobierno norteamericano desde la posguerra hasta la reciente ocupación del territorio iraquí.

Nada nuevo bajo el sol, es cierto, pero *Las razones de la guerra*, que disfruta de los lujos de poseer un nivel de producción envidiable –imágenes de archivo de toda clase y origen, rodaje en múltiples locaciones y hasta un tema de Bob Dylan en sus tramos finales–, se dedica con cuidado puntilloso a demostrarlo con todo tipo de pruebas. No estamos ante un documental que plantee demasiadas dudas o inquietudes, y en sus momentos más endebles este punto de partida le resta fuerza al film en su conjunto (la subtrama del policía que perdió a su hijo en el atentado del 11 de septiembre y que, luego de apoyar vehementemente la operación militar en

Memphis Belle, la historia de una fortaleza volante / 7 de diciembre de 1941 / Thunderbolt

The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress / December 7th / Thunderbolt
Estados Unidos, 1944/1943/1947, 42'/34'/44', **DIRIGIDAS POR** William Wyler/John Ford y Gregg Toland/John Sturges y William Wyler. (Época)

La serie en siete entregas de *Why We Fight*, dirigidas por Frank Capra, no fueron los únicos films de propaganda diseñados conjuntamente por el Departamento de Guerra norteamericano y los grandes estudios de Hollywood. Desde el momento mismo en que el país ingresó de lleno en la conflagración, los engranajes se pusieron en movimiento para influenciar y persuadir a civiles y militares, en el frente de batalla y en los hogares, y ponerlos del lado correcto del esfuerzo de guerra. Más allá de los largometrajes de ficción –tanto bélicos como pertenecientes a otros géneros– que comenzaron a verse empapados de mensajes y proclamas patrióticas, un nuevo concepto cinematográfico, ligado sólo en apariencia al documental, inundó las salas de cine de todo el territorio norteamericano. El sello Época acaba de lanzar un disco que compila tres de esas películas –centradas en los campos de batalla aéreos– firmadas por realizadores de primera línea y que cuentan con un gran despliegue técnico y narrativo.

La primera de ellas, *Memphis Belle*, fue en realidad filmada por la 8va División de Fuerza Aérea norteamericana en formato de 16mm y sin grabación de sonido directo. Afincados en territorio británico, los camarógrafos militares obtuvieron imágenes en colores de la improvisada pista de despegue y aterrizaje, la vida cotidiana en el campo y un operativo de bombardeo en territorio alemán. William Wyler fue el encargado de elaborar el material y, mediante el montaje y el uso de la voz en off, darle una estructura dramática razonable. El resultado es fascinante y moderadamente patriotero: las imágenes del bombardeo y las escaramuzas aéreas resultan realmente escalofriantes y el énfasis está puesto en el coraje y profesionalismo de los miembros del batallón, casi como en un film de Hawks, sin cargar las tintas en las características negativas del enemigo y la

Irak, cae en la cuenta de que el gobierno de Bush había manipulado la opinión pública con mentiras, es un ejemplo de técnica dramática de algunos documentales contemporáneos ciertamente discutible). Pero más allá de momentos como este, Jarecki se cuida de no predicarle al converso, optando en cambio por un didactismo bien entendido, entrevistando a ex miembros del Pentágono y otros organismos de defensa a la hora de obtener información de primera mano. El par de minutos durante los cuales se pasa revista a los principales hechos ocurridos en Medio Oriente en los últimos cincuenta años –la presión económica de los intereses petroleros británicos, el golpe de estado de 1953 en Irán fogoneado por la CIA, el apoyo norteamericano al gobierno de Sadam Hussein, la guerra entre Irak e Irán en los años 80– resulta iluminador de un estado de situación actual que viene arrastrándose desde hace varias décadas. Así, tan lejos de intrincadas teorías conspirativas como de la consabida invocación a la defensa de la democracia y la libertad, queda claro quién fue el responsable de las últimas aventuras belicosas en la zona: el entramado de empresas fabricantes de armas que prestan servicios al gobierno, la estructura militar, los grupos de lobbistas disfrazados de asesores en defensa y los mismos congresistas, dispuestos a la obsecuencia y la servidumbre política con tal de no perder sus escaños. La idea de imperio militar se aleja de la superficie metafórica y cobra forma real, contundente.

El film fue atacado en varios sectores por utilizar métodos supuestamente tan propagandísticos como los que pretende atacar. Nada más alejado de la realidad, aunque es cierto que en varios tramos las imágenes resultan, al menos, redundantes y la idealización de la figura de Eisenhower no ayuda a enriquecer el debate propuesto por la misma película. En última instancia, son gajes del oficio de una película en extremo ambiciosa, tan rica en información como apasionante, mucho más que cualquier thriller político producido por la industria de Hollywood en los últimos años. Como suele ser la (malsana) costumbre en muchas ediciones locales, los extras no están subtitulados en castellano, pero aquellos que manejen con soltura el idioma inglés podrán encontrarse con una serie de escenas extendidas eliminadas del montaje final –entre otras, una muy interesante en la cual se discute acerca de los films originales de Capra– y un comentario de audio en el que el realizador se impone como consumado orador. **Diego Brodersen**

impoluta calidad moral del ser norteamericano.

Muy diferente en su concepto, *7 de diciembre de 1941* fue un proyecto encargado al camarógrafo Gregg Toland (director de fotografía de, entre otros títulos, *El ciudadano*) para homenajear a los caídos en el ataque a Pearl Harbor y celebrar el posterior esfuerzo bélico de Estados Unidos. La historia detrás del film es tan increíble como cierta. El primer corte de Toland duraba unos 80 minutos e incluía un extenso prólogo protagonizado por Walter Huston en la piel del Tío Sam, la minuciosa reconstrucción en estudio, mediante el uso de efectos especiales, del raid aéreo y una discusión respecto de los verdaderos sentimientos de los asiático-americanos, en particular los habitantes de Hawai. Los representantes del gobierno no estuvieron conformes con los resultados y le encargaron nada menos que a John Ford un nuevo montaje de la película. La versión finalmente estrenada en salas a comienzos de 1943 dura poco más de 30 minutos y elude prácticamente toda la introducción (sólo un plano de Huston sobrevivió a los cortes), evita la diatriba racista (pueden verse solamente buenos hawaianos) y se centra en el ataque y posterior reconstrucción de los buques averiados. Es una

verdadera pena que la edición local incluya exclusivamente este corte, ya que la versión original fue restaurada y lanzada en DVD en zona 1 hace algunos años. Un detalle: las voces de un puñado de marinos muertos en Pearl Harbor están interpretadas por Dana Andrews y suenan igual porque, como explica él mismo, "somos todos americanos".

Cierra el tríptico otro film de Wyler –codirigido por Sturges– centrado en el uso de los cazas bombarderos tipo P-47 Thunderbolt en territorio italiano y cuenta con una breve introducción de Jimmy Stewart y una voz en off que, por momentos, se pasa de canchera. La calidad de las copias dista de la perfección, pero se trata de un material histórico que no ha sido restaurado y del cual con seguridad se han perdido los negativos originales. Por otro lado, un programa ideal para imaginar una época en que la guerra parecía, fundamentalmente, una cuestión de ética y humanismo. **DB**

Muriendo por un sueño

American Dreamz
Estados Unidos, 2006, 107', **DIRIGIDA POR** Paul Weitz, **CON** Hugh Grant, Dennos Quaid, Mandy Moore, Sam Golzari, Willem Dafoe, Marcia Gay Harden, Jennifer Coolidge. (AVH)

Hay películas que demuestran la idiotez de quienes las distribuyen. *Muriendo...* es una de ellas. No, no es genial, de ninguna manera vamos a decir que se trata de una gran película. Pero es bastante interesante dado el contexto general del cine, la política y los medios de comunicación. Y tiene estrellas en el reparto, cómo no. A pesar de ello –a pesar de que Hugh Grant tiene su público y que la actual encarnación de Tinelli es suficiente para generar prensa– sale directo a video. Demostrada la afirmación. Ahora, a la película. Que adolece de dos problemas: que los reality shows del tipo *American Idol* o *Dancing with the Stars* son ya en sí suficientemente autoparódicos como para poder reírse de ellos; y que sobre el gobierno de los Estados Unidos y su presidente hay pocos chistes nuevos para hacer. En ese punto, *Muriendo...* pierde bastante de su capacidad mordaz o de su potencial subversión. Pero lo bueno del asunto es que, a pesar de lo ramplón y mecánico que puede parecer todo, hay una serie de actores que definitivamente cree en sus personajes. Paul Weitz junta a los protagonistas de sus dos películas anteriores: *Un gran chico* –Hugh Grant– y *En buena compañía* –Dennis Quaid–, y saca lo mejor de ellos (Grant tiene excelentes tipos repulsivos en su haber, *vg. El diario de Bridget Jones*; Quaid tiene el rostro justo del político que sonríe y no entiende absolutamente nada de lo que lo rodea). Y a partir de esto, la película hace lo que haría cualquier programa de televisión omnívoro ómnibus: mete todo lo que puede. La jovencita que no tiene escrúpulos para llegar a

la fama, el peor terrorista del mundo (por lo torpe) que termina siendo posible ídolo musical y Willem Dafoe como el hombre que realmente maneja el poder ante el pusilánime presidente Quaid. Hay, sin embargo, un momento donde podemos –debemos– ponernos serios, y la película lo hace: en la fascinación que una canción y una performance pueden ejercer en nosotros. Sin contar demasiado, cuando los dos improbables candidatos a nueva estrella pop en el concurso televisivo alrededor del cual gira el film cantan, las tensiones se suspenden. Como si la película documentara la emoción de ser un cachito artista, aunque la trama siga adelante, ahí todo se suspende. Sí, aunque ante su pretensión este es un film bastante fallido, incluye algunos momentos de belleza genuina. No se hace cargo, pero ahí están: quizá habrían sido más bellos, como corresponde, en pantalla grande. **Leonardo M. D'Espósito**

Mentiras en Nueva York

Heights
Estados Unidos, 2004, 93', **DIRIGIDA POR** Chris Terrio, **CON** Glenn Close, Elizabeth Banks, Jesse Bradford. (LK-Tel)

No es difícil imaginar una serie televisiva con un grupo de personajes variopintos conviviendo en la ciudad de Nueva York. De hecho, esta descripción podría caberles a varias tiras exitosas de los últimos tiempos. Pero esbocen ahora el siguiente cuadro de situaciones: una reconocida estrella teatral de mediana edad fracasa en su matrimonio mientras intenta sobrevivir emocionalmente a base de jóvenes postulantes a actores; su hija, fotógrafa con aspiraciones sociales, está a un paso del casamiento pero comienza a notar cierto distanciamiento por parte de su prometido; un muchacho que vive gracias a su trabajo como animador de fiestas infantiles desea iniciarse en las grandes ligas de las tablas. Ahora crucen a todos estos personajes –el joven vive en el mismo edificio que la mencionada fotógrafa y además participa de una audición dirigida por la famosa actriz–, súmenles media docena de papeles secundarios de moderada relevancia, aporten desde el guión alguna que otra vuelta de tuerca y ya está: ahí tienen un buen arranque para una sofisticada serie de TV con iguales dosis de comedia y drama.

Eso es básicamente *Mentiras en Nueva York*, aunque sin demasiado humor –el énfasis está puesto en las situaciones dramáticas– y una duración mucho menos extensa al tratarse de un largometraje. El teatro como la vida misma, la vida como máscara, las decisiones de vida, los amores, las

pasiones, todo ello con el trasfondo de la Gran Manzana. Ópera prima del realizador Chris Terrio, la película fue inevitablemente aplaudida en el Festival de Sundance por su "buena factura industrial" y "profesionalismo" –el *non plus ultra* de prácticamente todo el cine independiente norteamericano contemporáneo– y por haber contado con la presencia de talentos de la talla de Glenn Close e Isabella Rossellini. Y es así, nomás: el film es correcto, está muy bien actuado, la fotografía es bella, la historia se sigue con cierto interés, etc., etc. Por lo demás, otro título que viene a sumarse a la larga lista de *indies* anémicas que parecen fabricadas como *pitchings* para abrirles a sus realizadores las puertas del verdadero Hollywood, ese que permite aumentar la fama y el cachet. ¿Independiente? Naaaaaaaaa...
Diego Brodersen

Bandidas
Estados Unidos, 2006, 93'. **DIRIGIDA POR** Joachim Roenning y Espen Sandberg. **CON** Salma Hayek, Penélope Cruz, Sam Shepard, Steve Zahn. (Gativideo)

Escrita por Luc Besson, el realizador que muestra cómo la gente buena termina matando gente mala o, por lo menos, tomando las armas. Es lo de menos, eso no es un criterio de calidad para una película. Lo es, sí, que nos convenza de que lo que está mostrando sucede y causa emociones. Ninguna de las dos cosas puede decirse de *Bandidas*, historia de una aristócrata (Hayek) y una pobre (Cruz) que, despojadas de lo poco o mucho que podrían tener, se transforman en pistoleras en algo así como el Lejano Oeste. Hay humor, pero no funciona. Hay tiros, pero no hieren. Hay moralina, pero no molesta. Y Sam Shepard se aleja cada vez más de la imagen de actor serio que acepta cualquier papel para ser fiel a su arte para convertirse en un durañona de la pantalla. Mientras veía esta película, me acordaba todo el tiempo de *¡Viva María!*, de Louis Malle, aquella con la Moreau y la Bardot en plena Revolución Mexicana. Como que la idea es la misma, vio. El tema es que ninguna de las dos películas –de allí el recuerdo– comprende el universo demasiado codificado en el que transcurren sus historias. No, no es acá problema el que se trate de un "western femenino", sino que los realizadores no comprenden qué le daba fuerza a un western. Y todo queda como una parodia que no se asume como tal. Sí, Salma y Pe son simpatiquísimas y lindas y todo eso. Qué quieren que les diga, si les basta con ver el film como un póster móvil, ahí la tienen.
Leonardo M. D'Espósito

El farsante
The Ringer
Estados Unidos, 2005, 94'. **DIRIGIDA POR** Barry W. Blaustein. **CON** Johnny Knoxville, Brian Cox, Katherine Heigl, Jed Rees. (Gativideo)

El farsante no es tan lograda como *Inseparablemente juntos*, la penúltima película dirigida por los hermanos Farrelly (productores de *El farsante*). El director parece no tener el talento para la comedia que tienen los Farrelly, y si bien hay varias escenas con buen *timing*, otras no funcionan tan bien. Pero igualmente *El farsante* no decide ir tanto por el lado de la comedia física, y se concentra más en el estudio de sus personajes, la mayoría de ellos, discapacitados. Esto es lo que la acerca a aquel film *farrelliano* (que igualmente tenía muchísimos gags de comedia física) y la aleja del episodio "Up the Down Steroid" de *South Park*, en el que Eric Cartman, al igual que Steve (Johnny Knoxville) en esta película, se hace pasar por discapacitado para entrar en las Olimpíadas Especiales. Tanto aquel episodio como *El farsante* tienen exactamente el mismo punto de partida (se ha hablado de plagio, ya que el episodio fue emitido en 2004 y el guión de esta película viene dando vueltas por los estudios desde 1999), pero el enfoque es completamente distinto. Si en ese episodio los discapacitados eran una excusa argumental para la comedia más extrema (como siempre en aquella serie), aquí son su razón de ser. La relación entre estos personajes y Steve, a quien luego de enterarse de su engaño en lugar de dar la espalda lo aceptan y lo ayudan, es el motor de esta película de gran corazón, bien lejos de la corrección política hollywoodense, que termina discriminando a los discapacitados al hacerlos inmaculados.
Juan Pablo Martínez

Población maldita
Population 436
Estados Unidos/Canadá, 2006, 92'. **DIRIGIDA POR** Michelle Maxwell MacLaren. **CON** David Ames, Leigh Enns, Susan Kelso. (LK-Tel)

Como en un buen episodio de *La dimensión desconocida*, la premisa dramática de *Población maldita* se establece de entrada, mientras que los detalles del enigma se van develando a lo largo del metraje: un empleado de la oficina de censos viaja a un pequeño pueblo norteamericano con la tarea de investigar las razones detrás de su sospechosamente estable población. En Rockwell Falls, desde hace cien años, los habitantes siempre han sido 436, ni uno más ni uno menos, y no le llevará demasiado tiempo al muchacho descubrir las razones religiosas y métodos pseudocientíficos detrás del control poblacional, enamorarse de la chica más linda del lugar e intentar escapar con vida, junto a ella, de ese lugar demasiado parecido al Infierno. Podrá pensarse en el film de MacLaren (productora y directora de varios capítulos de *X-Files*) como en una excrescencia derivativa de *La aldea*, de Shyamalan, pero lo cierto es que la historia del cine de horror reciente está llena de ejemplos de historias de pueblitos con terribles secretos, de *The Stepford Wives* a la británica *The Wicker Man*. *Población maldita*, sin demasiadas sorpresas ni grandes momentos, forma parte de esa serie de películas de bajo presupuesto, realizadas con amor artesanal y respeto por la inteligencia del espectador, que suelen aparecer en el mercado del directo a video. No es poca cosa. **Diego Brodersen**

Dr. Jekyll y Mr. Hyde
Estados Unidos, 1920, 79'. **DIRIGIDA POR** John S. Robertson. **CON** John Barrymore, Charles Lane, Nita Naldi. (SBP)

La más llamativa de las dos adaptaciones del clásico de Stevenson realizadas en 1920 (la otra es una olvidada película de bajo presupuesto producida por Louis Mayer años antes de convertirse en un pope del cine), *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* fue diseñada como un vehículo para su principal estrella: John Barrymore, quien hace gala aquí de todo su poder histriónico en su doble papel. El ignoto John S. Robertson dirige como quien se da una vuelta por el teatro con una cámara bajo el brazo, destacando en sus encuadres los barrocos sets londinenses pero olvidando en el camino cualquier atisbo de tempo cinematográfico. Quizá era precisamente esa la idea: el film fue uno de los más importantes realizados por la recientemente conformada Famous Players-Lasky Corporation (luego Paramount) y el enfoque comercial podría resumirse en la frase "una gran estrella interpretando una gran obra de la literatura en grandes decorados", muy lejos de esas vertiginosas películas para infantes con cowboys a caballo. El personaje de Ivy, una bailarina italiana de nombre Gina, fue el debut de Nita Naldi, famosa showgirl de las Zigfeld Follies. Las escenas de transformación se resuelven mediante fundidos encadenados y el maquillaje de Hyde parece convertir a Barrymore en algo parecido a un hombre asiático feo y encorvado, ejemplo de una época en que la corrección política brillaba por su ausencia. La mejor versión cinematográfica sigue siendo la de Rouben Mamoulian, estrenada una década más tarde. **DB**

El horror, el horror

La proyección de dos episodios de la serie *Masters of Horror* en el último Bafici nos iluminó con una promesa: la de rescatar a varios de los grandes directores norteamericanos de género que el mainstream hollywoodense se viene empeñando en dejar atrás. Basta ver *Homecoming*, de Joe Dante, para confirmar no sólo que las relativas libertades de la televisión por cable (o no tan relativas: ¿alguien conoce en el cine de Hollywood algo que hoy contenga un verdadero equivalente a la incorrección política que *South Park* desató hace ya una década?) le permitieron al mejor de los mil hijos de Roger Corman desplegarse como seguro no había podido hacerlo en *Looney Tunes: de vuelta en acción*, su último largo, sino también hacer una película de agitación política a su manera, con no más sutileza pero definitivamente con mucha más onda que cualquier película norteamericana que se haya arrimado a los ataques de la administración Bush en Medio Oriente. Los zombis que protagonizan *Homecoming* descienden de los de George A. Romero (y Dante filma al menos un plano para hacer explícitos la filiación y el homenaje). Son los soldados muertos en Irak que se dieron cuenta un poco tarde de que habían sido estafados por el gobierno y que vuelven para reclamar el derecho a expresar su descontento en las urnas. Si se quiere, un film sobre una conciencia política que estaba más muerta que dormida y a la que hay que, más que despertar, revivir. La película de Dante es una obra maestra de una hora de duración.

Y de ahí el título de la serie, trece episodios que desde el 22 de octubre se pueden ver todos los domingos a las 22 por el canal FX. No es que a todos los convocados el título de "maestro del terror" les siente tan bien como a Dante, ni tampoco es que sean

Homecoming, de Joe Dante.

un grupo de maniáticos engreídos, sino que, según cuenta Mick Garris (quien tuvo la idea de llevar adelante el programa), surgió como una especie de chiste entre varios directores especializados en terror que suelen reunirse a cenar. (Al parecer, un poco como si fueran un grupo de descastados de una industria que les dio laburo en los 80 y hasta principios de los 90.) La iniciativa fue de por sí algo suficientemente bueno. Incluso si *Cigarette Burns*, la entrada de John Carpenter en esta primera temporada de la serie (y el *otro* episodio presentado en el Bafici), no tiene el poder de partirle la cabeza al espectador como lo hace el de Dante, es cuando menos una gran, delirante idea (la historia de la búsqueda de un film mítico llamado *El fin absoluto del mundo* –¡pero en francés!– que vuelve loco a todo aquel que se exponga a su visión) que se permite volverse gráfica, literalmente visceral en sus tramos finales. Por no decir que nos devolvió a un favorito que no había estrenado nada en los últimos cuatro años, desde *Fantasmas de Marte* (2001). Tomando como ejemplos *Homecoming* y *Cigarette Burns*, queda claro también que la decisión de que cada episodio durara alrededor de 60 minutos fue esencial. Las series de antología de terror en capítulos de media hora o menos, como *Tales from the Crypt* (que, a no malentender, le han dado grandes momentos a la televisión), muchas veces se vieron afectadas por cierto efecto-de-corto-metraje: ingeniosas premisas rematadas en finales abruptos y mayormente predecibles o absurdas vueltas de tuerca. En este sentido, *Masters of Horror* mantiene el potencial para extraerles a sus directores, a tipos como Don Coscarelli, Tobe Hooper, el propio Garris, películas mejores que las que le han podido dar al cine en los últimos años.

Y en ese sentido, hay que decirlo, la promesa no se sostuvo y el entusiasmo se pincha un poco cuando uno ve algunos episodios más de esta primera temporada (Coscarelli, Hooper, Garris, John McNaughton). Esto, dejando a un lado que no está nada mal *Imprint*, el capítulo dirigido por Takashi Miike (irracional, cruel, visualmente desvergonzado) y sin haber visto aún los prometedores *Dreams in the Witch-House* (adaptación de un cuento de Lovecraft por Stuart Gordon), *Jenifer* de Dario Argento ni *Pick Me Up* de Larry Cohen (¡otro maestro devuelto a la vida!).

En todo caso, alcanza para corroborar un dato nada menor: *Masters of Horror* tiene con qué funcionar como refugio para el cine de terror, en el sentido de los comentarios que viene haciendo Dante cuando le piden su opinión sobre el estado actual de las cosas en lo que respecta al género. Es decir, ha conseguido escaparle a esa compulsión por convertirlo todo en *teen-horror*, películas protagonizadas exclusivamente por adolescentes y destinadas a tomar el dinero de los adolescentes (o el de sus padres) y salir corriendo, ya se trate de "novedades" como de remakes de clásicos (especialmente 70), o de versiones de películas de fantasmas japonesas (el caso testigo más reciente: *Latidos*, produciendo daño cerebral irreversible en masa). Y no es todo: Dante acaba de realizar el octavo capítulo de la segunda temporada de *Masters...*, algo llamado *The Screwfly Solution*, que –ha dicho él mismo– le hubiera gustado llevar al cine pero no le hubieran dejado hacerlo por ser demasiado "oscuro". Incluso si llega a ser el único capítulo bueno de todo el año, esperemos que haya *Masters of Horror* –una peliculita Dante al año– para siempre. **Mariano Kairuz**

Serie Masters of Horror

FX, domingos, 22 hs.

Incident on and off a Mountain Road
Don Coscarelli (2005)
Dreams in the Witch-House
Stuart Gordon (2005)
Dance of the Dead
Tobe Hooper (2005)
Jenifer
Dario Argento (2005)
Chocolate
Mick Garris (2005)
Homecoming
Joe Dante (2005)
Deer Woman
John Landis (2005)
Cigarette Burns
John Carpenter (2005)
The Fair-Haired Child
William Malone (2006)
Sick Girl
Lucky McKee (2006)
Pick Me Up
Larry Cohen (2006)
Haeckel's Tale
John McNaughton (2006)
Imprint
Takashi Miike (2006)

QUÉMEALQUILO

por Juan P. Martínez

Misión: Imposible - Edición especial
Mission: Impossible - Special Edition
Estados Unidos, 1996, 110'.
DIRIGIDA POR Brian De Palma. (AVH)

Con motivo del lanzamiento local de *Misión: Imposible III*, se suma también una edición especial de dos discos de la menospreciada película de Brian De Palma que comenzó la saga fílmica basada en la serie de Bruce Geller. La que se conseguía antes, aparte de no tener extras, tenía un sonido excelente pero una imagen que no era del todo buena. Aquí se corrige el error inicial y la película se ve mejor que nunca, y encima se le agrega una importantísima cantidad de extras. Lamentablemente, no se nos ofrece un comentario de audio de De Palma, pero a falta de ello tenemos varios documentales que cubren diferentes aspectos no sólo de la película sino también de la serie original.

Un lugar en el mundo
Argentina/España/Uruguay, 1992, 120'.
DIRIGIDA POR Adolfo Aristarain. (AVH)

Otra muestra del descuido que se tiene aquí con los lanzamientos de películas nacionales en DVD. Y en este caso la indignación es mayor porque la edición está a cargo de AVH, que suele preocuparse un poco más por estas cosas. En esta copia de la película de Aristarain, los imponentes paisajes se ven saboteados por una copia que no es buena y que no respeta el formato original. El sonido es estéreo y tampoco se luce demasiado, y entre sus extras contiene entrevistas con el director y parte del elenco, y un "Currículum de Adolfo Aristarain" (*sic*).

Flash Gordon
Reino Unido, 1980, 111'.
DIRIGIDA POR Mike Hodges. (Gativideo)

Una película que entra cómodamente en la categoría "placer culposo", esta traslación de comienzos de los 80 de la popular tira cómica y serial nacida en los 30 contiene un alto material graso que ayuda al disfrute general. Con una banda de sonido a cargo de Queen que es francamente horrible (con excepción de la canción principal), este *sci-fi* colorinche no le tiene ni un poquito de miedo al ridículo, y encima está Max von Sydow divirtiéndose de lo lindo en su papel del malísimo emperador Ming. Cuando se editó en VHS, no respetaba su formato Scope ni estaba doblada al castellano. Así que este lanzamiento de Gativideo, que además cuenta con sonido 5.1, es más que bienvenido.

Cujo
Estados Unidos, 1983, 91'.
DIRIGIDA POR Lewis Teague. (AVH)

Esta adaptación de la novela de Stephen King a cargo de Lewis Teague (cuya otra adaptación de King, *Los ojos del gato*, se lanzó aquí hace un par de meses y fue comentada en esta sección) es toda una lección de climas. La película transcurre en su mayoría con una madre y su hijo en un auto estacionado, mientras son acechados por un perro San Bernardo muy malo, y tiene un suspenso sostenido que la hace aterradora. Su edición en DVD, que respeta el formato, tiene buen sonido y cuenta con un comentario de audio a cargo de Teague, permite redescubrir esta película.

QUÉMECOMPRO

por Diego Brodersen

El sello Universal viene editando en Estados Unidos económicos box sets de invariable interés para cinéfilos y coleccionistas. No dejará de hacerlo, pero la mala noticia es que a partir de octubre todos sus lanzamientos en zona 1 dejaron de contener subtítulos en español, resultado seguramente de algún acuerdo con su subsidiaria en México. Una verdadera pena para todos aquellos que no manejan el inglés, ya que se anuncia para las próximas semanas una caja de nombre *Preston Sturges: The Filmmaker Collection*, que contiene prácticamente toda su obra para la Paramount entre los años 1940 y 1949. Para recordar los buenos viejos tiempos, dos recomendaciones de cajitas que sí pueden disfrutarse leyendo castellano. *The Hammer Horror Series* contiene, con magníficos colores restaurados, los ocho largometrajes del sello británico Hammer que fueron distribuidos en las salas de cine de Estados Unidos por Universal, entre ellos *Las novias de Drácula* (1960) y *La maldición del hombre lobo* (1961), ambas dirigidas por Terence Fisher. Cambiando de medio pero sin dejar de lado la calidad, *Alfred Hitchcock Presents - Season 1* incluye, como su nombre lo indica, los 39 episodios de la primera temporada de la serie, estrenada en 1955, un verdadero festín televisivo en copias de extraordinaria calidad. ¡A comprar que se acaban los subtítulos! **[A]**

QUÉMEESCUCHO

por Juan Pablo Martínez

Juan Manuel Domínguez nos asegura que el estribillo de la primera canción de *Songs of You & Me* del *indie* neozelandés Chris Knox hierve la esencia de su música de gran valor hasta el punto de anticipar la tormenta, nubes de algodón y aserrín mediante de su mejor trabajo como solista.

Nazareno Brega dice que es imposible recomendar "un disco", así que es necesario hacer un recorte. *Esquemas juveniles* es ideal: el debut de la transandina Javiera Mena acaba de editarse en el país y contiene una decena de gemas tecno pop. Es todo un desafío escuchar "Sol de invierno" y no suspirar gracias a la bella Javiera.

En lo que a mí respecta, voy a recomendar un disco que pasó muy desapercibido cuando se editó en 2003. Se trata de *Zoom*, de la Electric Light Orchestra, aunque en realidad es un álbum solista de su líder, Jeff Lynne, ya que casi todos los instrumentos fueron tocados por él, salvo por un par de sesionistas y un tal Ringo Starr. Son 13 canciones que, como siempre en Lynne, son puramente *beatlescas*. Por esta vez, están despojadas de sintetizadores y de casi todos los arreglos de cuerdas que caracterizaban a la ELO, pero es uno de los discos más logrados de este muy menospreciado artista. **[A]**

Los pájaros
Camille Paglia
Gedisa, Barcelona, 2006. 142 págs.

El hombre que amaba odiar a las mujeres

No importa qué tan fuerte agarres un pájaro,
siempre permanecerá extraño a tu mano,
nunca te pertenecerá.
Mr. Arkadin, Orson Welles.

Película desconcertante si las hay *Los pájaros*. Historia de una familia disfuncional de la que nunca se puede establecer si logró solucionar sus conflictos al final de la película o si por el contrario los agravó, defendiéndose de un ataque de pájaros asesinos que bien puede ser una señal apocalíptica, el reflejo de la psicología de los personajes o un mero *macguffin*, es evidente que este film es uno de esos pocos cuyas enormes virtudes residen no en lo que se exhibe o se postula, sino en lo que nunca termina de explicarse. Quien se propone analizarlo es Camille Paglia, una polémica pensadora norteamericana, militante feminista y lesbiana que en este libro asevera que las aves asesinas son la metáfora de las mujeres que filma, es decir, según ella, para este film el sexo femenino no sería otra cosa más que un ser bello y de apariencia inofensiva que esconde una naturaleza maliciosa y destructiva, lo cual sería reflejado de manera arquetípica en el personaje de Melanie Daniels (Tippi Hedren, una actriz a la que Paglia no se cansa de reivindicar) y la madre dominante Lydia Brenner (Jessica Tandy, a cuyo personaje Paglia –adhiriendo a Robin Word– interpreta como una Melanie Daniels más adulta). Buena parte de la obra describe la relación que el director tiene con estos personajes femeninos, mostrándolos como poderosos al principio para ir, poco a poco, sometiéndolos a una sucesión de castigos físicos y psicológicos que los termine amansando ("Castiguen a las mujeres", decía Hitchcock citando a Sardou, detalle que a Paglia no se le escapa) y haciendo que entreguen el dominio de la situación a los hombres.

Claro que el lector podrá decir que no hay nada de novedoso en esto, que *Los pájaros* en particular y la obra de Hitchcock en general fue no pocas veces analizada desde su costado altamente misógino. Laura Mulvey, por ejemplo, dedica buena parte de su célebre ensayo feminista *Sex Psyque and Cinema* a hablar de la obsesión hitchcockiana por reducir a las mujeres a objetos útiles para satisfacer perversiones masculinas. Molly Haskell, en tanto, menciona en su *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies* el poco amable criterio de Hitchcock para definir las características de sus personajes femeninos por su color de pelo, así como la posición que gusta de adquirir Hitchcock como el castigador ejemplar de sus perversiones. Lo que diferencia la actitud de Paglia de la de las otras críticas es que mientras estas pensadoras mencionan los detalles con fastidio, por el contrario Paglia disfruta con esta concepción de la mujer y hasta la ve como una de las tantas virtudes del film. No se trata esto del placer culpable de una feminista militante o del acto de sadismo de una escritora que disfruta que su sexo sea insultado; la razón es que Paglia revela, sin manifestarlo de manera directa, que la misoginia militante de Hitchcock podría esconder, como tantas otras cosas en la filmografía del maestro, una doble lectura. Por un lado, podría decirse que Hitchcock odiaba las mujeres, de ahí que las hiciera sutilmente perversas y peligrosas, pero, por el otro, la mostración de un costado malicioso en la mujer también puede ser un signo de liberación. Se sabe que Hitchcock filmó en una época clásica en la que la concepción de la mujer oscilaba entre la *femme fatale* –que más que una mujer malvada, era una suerte de representación del mal casi de fantasía– y el sutilmente sexista estereotipo de la mujer angelical sacrificada e incapaz de hacer mal alguno. Las mujeres en *Los pájaros*, en cambio, así como en otras películas de Hitchcock, pueden ser sutilmente perversas y tienen la inteligencia para ser hábilmente manipuladoras; hay un fuerte deseo de liberación en esas acciones y, lo que es más importante, hay en este film una especial fascinación, por parte de su director, de filmarlas en ese estado de orgullo y autosuficiencia.

Esto lo observa Paglia de manera clara en uno de los párrafos en el que describe la escena en la que Melanie Daniels viaja en el auto con los periquitos. Allí dice: "Tippi Hedren está maravillosa cuando mueve la palanca de cambios y apoya sobre el volante sus manos enguantadas en cabritilla. ¿Acaso hay algo más representativo de la moderna liberación femenina que una mujer vestida con elegancia corriendo a toda velocidad en su descapotable a campo abierto?". Este solo párrafo de Paglia le agrega aun más desconcierto a un film ya de por sí desconcertante. Ya no son, luego de leer este libro, sólo los pájaros y el destino de esa familia los que generan preguntas, sino también la enfermiza relación que Hitchcock tiene con las mujeres en esta película, mujeres a las que idolatra y castiga, a las que ve como sinónimo de vida y de muerte, a las que libera y somete. Hitchcock fue el gran artista de lo ambiguo, y es quizá *Los pájaros* el film en el que llevó la ambigüedad al mayor de los extremos, de ahí que sea una de sus obras más importantes, de ahí que quizá sea también la más hitchcockiana de todas las películas de Hitchcock. **Hernán Schell**

ATK
ATKINSON
MOVIES & COFFEE
PENSANDO EN CINE
VENTA/ALQUILER DVD · REVISTAS · CAFE BAR
APERTURA EN NOVIEMBRE
TTE. BENJAMÍN MATIENZO 2581 1426 CDAD. AUTÓN. DE BUENOS AIRES
TEL.: 4555-5553

Crítica creación
Roberto Giaccaglia
Ediciones del Boulevard, 2006, 279 págs.

Gestos

En su *Introducción a Levinas*, Simon Critchley dice lo siguiente: "Podríamos aducir que hay dos tipos de filósofos morales. Los primeros, como Rawls y Habermas, proporcionan detalladamente preceptos, reglas y principios que conforman una teoría de la justicia. Los segundos, como Levinas y Cavell, creen que la ética ha de basarse en algún tipo de compromiso o demanda existencial básica que va más allá de las estrecheces teóricas de cualquier definición de justicia o cualquier código ético socialmente instituido". Con los teóricos del arte en general o del cine en particular se podría trazar una división parecida: están los que proporcionan un método claro para analizar una obra (los formalistas rusos, los estructuralistas) y están los que creen que la teoría o crítica de arte debería basarse en "en algún tipo de compromiso existencial básico". Esta segunda categoría, en la que entrarían autores como Oscar Wilde y Susan Sontag, está hecha de intuiciones radicales, de aforismos ambiguos, de sentencias y conceptos enigmáticos e incendiarios, en definitiva, de gestos. ¿De qué está hablando Levinas cuándo habla de "responsabilidad infinita" o de "lazo preoriginario"? ¿Qué quiere decir exactamente esa frase de Wilde de que "en arte, una verdad es algo cuya antítesis también es cierta"? ¿Qué estaba pidiendo Susan Sontag cuando pedía que "dejáramos al arte tranquilo", cómo hacemos para revelar la "superficie sensual del arte", cómo demonios entender aquello de que "en lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte"? Uno lee, escucha, se encuentra con todas estas frases-gestos y, a una primera etapa de interés, adhesión y hasta de exaltación, le sobreviene una segunda de desconcierto. Sí, estamos de acuerdo con Levinas, con Wilde, con Sontag, pero ¿cómo hacer lo que nos piden? O: ¿verdaderamente nos están pidiendo algo?

A Roberto Giaccaglia le interesan mucho Wilde y Sontag. Eso es evidente. Sontag aparece ya en el epígrafe, a Wilde le dedica un capítulo entero y, en total, deben estar citados, fácilmente, diez veces cada uno. A la hora de enfrentarse con autores como Wilde o Sontag (autores de gestos), se pueden elegir dos caminos. El primero es expresar sus mismas frases-gestos de maneras diferentes. Imbuirse en su espíritu y seguir tirando frases bomba: hacer lo mismo que ya hicieron pero con alguna variación. El segundo –para mí, mucho más interesante– es traicionarlos. Tratar de *entender* realmente qué dijeron, o mejor, tratar de ver cómo se aplica eso que dijeron al "mundo real". Bajar sus conceptos celestiales, su "responsabilidad infinita", su "amar al arte por encima de todas las cosas", al día a día, y ver cómo podemos ¡interpretarlos!, reelaborarlos, aplicarlos. En *Crítica creación*, Roberto Giaccaglia está más cerca del primer camino (tautológico, especular) que del segundo (interpretativo, arriesgado, traicionero). A lo largo del libro, aparecen mil y una frases como estas: "La crítica también debe ser un sueño, una invención"; "La crítica debería ser una rama de la poesía antes que una rama del periodismo"; "Yo creo que si el crítico tiene algo para decir sobre *El proceso*, debe decirlo artísticamente, su escritura debe ser otra obra de arte, no carente de magia, de maravilla, de sorpresa". A mí me parece que estas palabras grandotas (arte, belleza, poesía, maravilla, magia), lejos de clarificar el panorama, terminan embarrándolo mucho más. Las frases pueden sonar muy lindas, pero también suenan algo huecas.

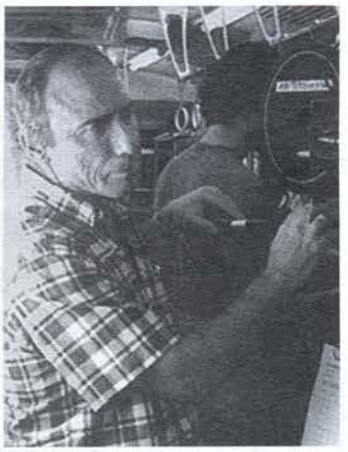
Sí, estamos de acuerdo con Levinas, con Wilde, con Sontag, pero ¿cómo hacer lo que nos piden? O: ¿verdaderamente nos están pidiendo algo?

Con todo, hay algunas quejas y algunos llamados atendibles en *Crítica creación*. Los ejemplos con los que Giaccaglia ilustra la crítica *sontagiana* de que algunos críticos extraen una idea de una obra y juzgan la idea y no la obra, son muy ilustrativos, el llamado a nunca dejar de lado el aspecto formal del arte ya fue hecho muchas veces pero nunca viene mal repetirlo, y lo mismo la idea de que hay que cooperar con la obra y no sospechar de ella, o de que hay que dejar de lado los prejuicios a la hora de acercarse a ella. Que Giaccaglia mismo caiga más de una vez bajo las redes de sus propios prejuicios (del punk: "Todo eso que no es música, que no tiene nada que ver con el arte"; de la música popular actual: "Para la música popular de ahora, la música misma es un elemento secundario"; de los grupos preadolescentes o adolescentes; de la televisión en general) no deslegitima su pedido, simplemente demuestra cuán difícil es cumplirlo. A su vez, la defensa de un enfoque formalista a ultranza, por lo menos en *Crítica creación*, deriva en una serie de esquemas que nos hacen dudar del enfoque mismo: me parece que si *Recursos humanos* y las películas de Pino Solanas quedan en la misma bolsa que *Deuda* y *Buena vida delivery*, hay algo que no está funcionando. Frente a prejuicios y esquemas como estos, se tiene la sensación de que a veces, al intentar expandir los confines del arte y de la crítica, se los termina acotando. Mientras tanto, seguimos a la espera del libro que se atreva a honrar a Wilde y a Sontag de la mejor manera posible: faltándoles el respeto.

Ezequiel Schmoller

OBITUARIOS

EDUARDO MIGNOGNA 1940-2006



Como Leopoldo Torre Nilsson y Manuel Antín, en el cine de Mignogna siempre gobernaron la palabra escrita, el guión de hierro y las adaptaciones de textos originales. Obsesivo por la pulcritud del libro previo por encima de la toma rebuscada, su septeto fílmico fluctuó entre historias de vida, inserciones en la Gran Historia y relatos donde el dolor y la soledad caracterizaban a sus personajes. Desde su lejano debut con *Evita, quien quiera oír que oiga*, mezcla de ficción y documental con Flavia Palmiero llegando a la Capital para transformarse en ese personaje que fue la gran protagonista de su mejor film "real", la Evita odiada y amada por igual, hasta la sequedad naturalista de *El viento*, una película de climas que bordea cierta postura zen nunca declamatoria, el cine de Mignogna, extraño y fallido, resulta difícil de definir como un ejemplo de oficio rancio y complaciente, pero también como síntesis de una puesta de escena innovadora y original. De allí que sus destellos de realizador aparezcan en algunos momentos de *Flop*, biografía del lengualarga Florencio Parravicini, y en las atmósferas intimistas de *Sol de otoño*, con Aleandro y Luppi alejados de las performances individuales y aferrados al guión y a sus personajes, como le interesaba al cineasta recientemente fallecido. Uno de sus films más elogiados por la crítica, sin embargo, me resulta uno de sus puntos débiles: *El faro*, donde el gratuidad sobre el dolor físico, por momentos, resulta exacerbada e indigerible.

En *La fuga*, por su parte, Mignogna pretendía volver al clasicismo de antaño, al de aquel del cine argentino de los 40 y 50, tomando como eje temático a la fundacional *Apenas un delincuente* de Hugo Fregonese. Sin embargo, allí son los actores, cada uno con su propio ego, los que disminuyen las intenciones del director. *Cleopatra*, por último, mejor olvidarla.

Más allá de su escueta filmografía, hace un año aproximadamente Eduardo Mignogna visitó y dio una charla en el Centro de Investigación Cinematográfica (CIC). Concurrí al encuentro y me encontré con una persona fantástica, modesta, amigable, reflexiva sobre las relaciones entre el cine y la literatura, acaso su obsesión más certera. Habló de las imperfecciones de sus films y escuchó atentamente las preguntas de los alumnos y los directores de la escuela, respondiendo de manera amable, lejos de la pedantería de otros colegas, especialmente del cine industrial más lacrimógeno, premiado y que jamás soporta el rol que ocupa la crítica. Mignogna comentó que no había fórmula perfecta para hacer cine, ni que tampoco entendía la disyuntiva entre un viejo y un nuevo cine argentino. Pero aprobó la bienvenida de aquellas ya lejanas imágenes que nacieron hace más diez años y que le dieron una nueva mirada a nuestro cine, menos impostado, con más oído y riesgo estético que el habitual. La ética frente al trabajo de hacer películas y escribir libros y guiones, en fin, fue la que gobernó su vida.

Gustavo J. Castagna

DANIÈLE HUILLET 1936-2006

Una de las parejas creativas más duraderas, firmes y misteriosas del cine se ha deshecho este otoño con la muerte de Danièle Huillet, ocurrida la noche del 9 al 10 de octubre en París, donde preparaban el estreno de su último film, *Quei loro incontri* (2006), de vuelta a Pavese.

Nacida el 1º de mayo de 1936, Danièle Huillet contaba, pues, con 70 años. Desde 1954 vivió y trabajó con Jean-Marie Straub (nacido el 8 de enero de 1933), en una suerte de complementariedad y simbiosis en la que resulta indiscernible que ninguno de los fraternales y conyugales socios y amigos fuese la parte predominante. Siempre he tenido la sensación de que la obra –cada película, corta o larga– pertenecía a ambos por igual y por entero, indistinta e inseparablemente; en alguna ocasión, quizá fuese ella el motor y él su crítico; en otras, él proponía y ella, que siempre pareció más callada y más segura, decidía, o le exigía todavía un esfuerzo, un montaje más ligero o un tono más neutro. Una mujer sin duda fuerte, valiente y discreta, radical, tajante y fiel (a todo lo que un día eligiera y abrazara, y además a sí misma: no iba de sacrificada, no era sombra ni reposo), puede intuirse su función decisiva, nunca subsidiaria, en el magnífico documental hecho en 2001 por el cineasta portugués Pedro Costa, *Où gît votre sourire enfoui?* (sobre todo en su versión larga, más que en la abreviada emitida por ARTE).

No llegué a conocerlos. Temo que, más allá de su desaparición física, la muerte de Danièle sea el fin de ese cineasta bifronte, electivamente siamés, al que podríamos llamar "Danièle Huillet & Jean-Marie Straub", como hay que referirse a "Gene Kelly & Stanley Donen", sin privilegiar a uno solo, como autor de *Singin' in the Rain*. Por ello, me es imposible no tener una terrible sensación de pérdida: uno menos, otro menos, de los pocos grandes cineastas resistentes que quedan ya en el mundo. De los exigentes, de

los íntegros, de los austeros, de los que no se venden ni se rinden, de los que no reniegan de sus ideales ni deponen sus utopías, sin confundirlas con realidades alcanzables. De esos directores de los que sus colegas cómodamente conformados (y los "críticos" conformistas, que no soportan la disidencia) pretenden mofarse tratándolos de "monacales", como si hubiesen hecho voto de pobreza, cuando meramente se han habituado a ella, y a aguantarla, como parte del peaje que para ejercer la libertad hay que pagar a sus enemigos (que suelen tener el techo, la bolsa y el camino). También de esos –cada vez más escasos– que buscan sus raíces en el pasado, y no se limitan al cine cuando buscan antecesores, modelos morales, casos ejemplares, que reconocen sus deudas, que no olvidan, que mantienen vivo y en pie el recuerdo, la audacia, el descubrimiento, por antiguo que sea.

No es preciso (ni quizá, por completo y en toda ocasión, sea posible) estar de acuerdo con ellos, compartir sus fobias y amores, comulgar con su tenacidad a prueba de bombas, para admirar profundamente la tensión desnuda y contenida de sus películas –cortas, medianas o largas, de lengua francesa, alemana o italiana–, quizá las más veloces nunca rodadas, tan rápidas y densas que, por lo visto, es difícil comprender lo que en ellas se nos muestra y cuenta: hace falta esa misma concentración y atención para verlas.

Si alguien ha ido "al grano", ha sido el doble autor, la pareja responsable de *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* (1965), *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967), *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (1968), *Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (Othon)* (1969), *Geschichtsunterricht* (1972), *Moses und Aron* (1975), *Dalla nube alla resistenza* (1978), *Zu früh/Zu spät* (1981), *Klassenverhältnisse* (1983), *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948 (Suhrkamp Verlag)* (1991), *Von heute auf morgen* (1996), *Sicilia!* (1999), *Operai, contadini* (2001), entre otras. Son películas irremplazables, que nadie salvo Huillet & Straub hubiera hecho, probablemente, de haber alguien interesado por el tipo de autores (Böll, Bach, Brecht, Schönberg, Fortini, Vittorini, Pavese, Barrès, Hölderlin, Sófocles, Cézanne, Kafka, Engels, Mallarmée, Duras, Brückner, Corneille) de los que la pareja se servía como "pre-textos" o cimientos con los que construir, con los elementos más simples, más resistentes y más necesarios, una escultura, un edificio cuyo significado resultase materialmente inequívoco, inmanejable, no aprovechable, elaborado para que permanezca "en bruto" en un bloque fluido e indesgajable. Como una roca. Tal vez descanse, pero vela alerta.

Miguel Marías

¿Qué tenés en común con Tarantino, Will Smith, Guy Ritchie, Spike Lee y Robert Rodriguez, entre otros?
¿Nada? Bueno... eso.... está a punto de cambiar...

DOV SIMENS EN ARGENTINA **12 Y 13 DE MAYO** DE 2007

www.hollywood-argentina.com

CORREO
DISPAREN SOBRE **EL AMANTE**

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Crítica a las críticas a Yo presidente

Noriega refiere dos ideas interesantes, aproximadamente centrales y certeras: *(1)* la taxonomía como representativa de cierto problema estético y filosófico, a su vez un problema de la epistemología y del arte actuales, y un rasgo de la estética de la *peli* en tanto esta olfatea algo en los tiempos que corren. Tiempos más o menos largos: sobre esa misma cita de Borges gira el prólogo de *Las palabras y las cosas* de Foucault, libro que –caramba– yo releía a propósito mientras escribía el proyecto estético y político de *Yo presidente*. *(2)* La relación que la cámara establece con personas y objetos, unos dispositivos de la retórica audiovisual que proponen una relación de tensión entre el naturalismo y un ejercicio crítico de su estilística normalizada.

Esta manera entre antropológica y compasiva, sostenida con instrumental artístico, impregna las posibilidades de la película con relación al género documental, posibilidades que son –tal como está definido en aquel texto original de *Yo presidente*– en parte propias y en parte estilo de época. Noriega se arriesga a mencionarlo con entusiasmo desmedido en el título de la entrevista que completa su artículo.

El texto de Natalí Schejtman está asustado por la temática más explícita de la película. Es representativo del grueso de lo que se ha publicado y se publicará sobre *Yo presidente*, y contiene la demanda que el productor (periodístico) de la misma película todavía sostiene. Se le nota a ella formación periodística: la creencia de la prensa en las palabras, en los discursos enunciativos, en una relación "natural" entre los discursos y los acontecimientos. Y la imposibilidad de leer la ideología en la forma. Aquí, el texto audiovisual lee a su lector. Lee la incapacidad de leer. Entonces, ella quiere que los presidentes hablen más sobre lo que la agenda periodística establecería como importante, como si la información de tal categoría tuviera un valor superior a otros. Cree –además– que los presidentes son más importantes para la política y para la película de lo que son. Y cree que una característica propia de esta película es lo que llama "primera persona" de los directores, no sabe que siempre es así: lo que indefectiblemente se comunica es la propia ideología, tanto en un policial como en un documental sobre focas.

Algunos otros artículos, con pretensiones elogiosas, considerarán suficiente lo que los presidentes dicen, sosteniendo las mismas creencias que Natalí.

De mayor a menor intensidad, estas creencias organizadas como un tipo de analfabetismo funcional están presentes en los artículos de *La Nación*, *Newsweek*, *Página/12*, *Rolling Stone*. Y también están en la curiosidad por la anécdota que revelan algunas de las preguntas de Noriega en la entrevista ad hoc y en su demanda final sobre la necesidad de diálogo. Algo de esas creencias, incluso, se desliza en la misma película, aunque la lima del estilo suele desgranarlo.

Por otro lado: el texto de Natalí se acerca a algo cuando menciona la relación que puede hacerse entre el tratamiento de los representantes del poder institucional que hace *CQC* y el que hace *Yo presidente*, pero no termina de encontrar las diferencias, que son significativas. La película no desafía la ubicuidad graciosa de los presidentes; al contrario, habituados al "discurso *CQC*", los presidentes se desafían un poco a sí mismos, por las dudas. Más sintéticamente: los presidentes parecen trabajar por momentos en *CQC*, frente a un espectador/camarógrafo que nunca se rió con eso.

Sí hay algo en común en esta relación posible entre el "ejercicio *CQC*" y el ensayo *Yo presidente*. En ambos hay modos más o menos actuales de representación del poder, sus lugares y sus flexiones; detrás de la cámara hay autoridad (que puede ejercerse de una u otra manera, pero no evitarse); y frente a la cámara hay un sometimiento inevitable. A ese sometimiento cada uno de los actores se resistió con estilo propio: ahí están, para ver, los gestos con los que cada uno espera controlar un poco el resultado. Esta relación entre el poder mass-mediático y el representante institucional es un asunto político bastante más interesante y actual que volver a escuchar respuestas estereotipadas a preguntas indecibles.

MAURO FERNÁNDEZ
GUIONISTA DE YO PRESIDENTE

El Amante, sólo para conocidos

Me parece muy bonita la idea de creer que a esta revista le importa el cine argentino, como la tapa de su última edición nos muestra. Sin embargo, es evidente que la pregunta debería ser: ¿qué es el cine argentino, pero aquel conocido nomás o el que está hecho por nuestros conocidos, no? Ya que, sin adentrarme en la gran cantidad de películas argentinas underground de los últimos años, como los largos de terror platenses, las comedias como *Mi reino por un platillo volador* o *Un porteño pequeño, pequeño*, que rara vez reciben "generosamente" una pequeña nota de 20 caracteres en su revista, se ha vuelto obvia su negación al cine sin apoyo del INCAA. Cuando dos de estas películas llegan a estrenarse, *Ultra-Toxic* y *Doble programa (Complicaciones - La felicidad es un monoambiente)*, con grandes esfuerzos por parte de sus autores, ustedes, que se jactan de hacer notas de todas las películas en cartel, las obvian, se les pasa. "¡Ups! ¿Cómo no se me pasó *Los suicidas* ni *Mi súper ex novia* (que está buenísima, ¿no?) y sí estas dos, que hasta Catalina las comentó en TN? Qué raro es que, cuando por fin dos películas hechas a pulmón y mucho más interesantes que las sinceramente tontas películas argentinas de los últimos años llegan al cine y uno piensa "Ahora, sí", al final no pasa nada, ¿no? No, raro es que me lo pregunte. Era más que claro que no les

iban a dar bola. Son *El Amante*, mucha plata y pocas nueces. Cómprense un par de canicas para usar de genitales. Mucho gusto y muchas gracias. Que se prendan fuego. Adiós,
DANIEL

Olvido, perdón y banner

¿Tan rápido se olvidaron de la tapa de los tomatazos sobre *El código Da Vinci*? Seguro que el auspicio llegó por exitosas gestiones de Porta Fouz y mientras planea un nuevo "1" a alguna película, para que los *mails* –como este– lo pongan en escena. Qué lejos quedó la época de Bernades, Tarruella, Pagés...
No más *El Amante*. *Bye*,
DIEGO

La crítica y todo lo demás (un viaje reflexivo)

Mi cine tuvo una infancia feliz. El inolvidable cine Echesortu, en Rosario, estaba a una cuadra de mi casa. Fue mi segundo hogar. Crecí con las comedias de Louis de Funès, de los hermanos Charles y hasta de Pierre Richard, compartiendo riesgos y martinis con James Bond, con los puñetazos de Trinity y Bambino, con la saga de *Galáctica* y *El hombre nuclear*, todo en programa doble. Allá por 1982, con quince años de edad, descubrí otro cine con *Fellini 8 1/2*. Cuando las luces se encendieron de la sala, en ese atardecer caluroso de domingo, descubrí mi relación con el Séptimo Arte, que esa pasión por el cine era un hecho consumado.

La vida me llevó por otros caminos, hasta que hace algún tiempo pude encontrarme con ella. Frente a frente. La vocación y yo. Un duelo de celuloide y sonido digital.

Si bien es cierto que la crítica en nuestro país está tomando un camino propio, construyendo su andar, también es cierto que el nivel de escritura de muchas de éstas dejan un sabor amargo en el espectador/lector.

El crítico tiene un estilo propio, un bagaje cultural y una vida. No se limita a ver una película y opinar si es buena o mala. La crítica debe llegar al espectador/lector, y en ese rol prefiero al crítico "sanguíneo" a aquel que muestra en su texto si conoce la filmografía de tal director, o si la distribuye tal o cual empresa. Las críticas no son exámenes. Como lector, disfruto de su criterio, si es capaz de evaluar, lo más objetivamente posible, un film.

Mucha veces se percibe que el crítico olvida su orígenes, cuando de adolescente o joven descubría en el cine un lenguaje discursivo propio. Se "mecanizó" de tal modo que sus obras denotan agotamiento, no tiene pulso ni ritmo cardíaco. Se repite en sus formas, en sus contenidos. No debate, sólo demuestra que sabe más que el espectador. No construye, destruye todo intento de coloquio con el otro.

El crítico muchas veces no conoce al lector al cual se dirige, por lo tanto escribe para uno ficticio, reflejo de él como espectador. Muchas veces no coincide con el público real. Vale, pues, preguntarse cuáles son los costos de dicha brecha. Altos, por cierto.

Cada uno de los críticos, y los que estamos en camino de llegar a serlo algún día, no tenemos que olvidarnos de que debemos renovarnos, buscar caminos nuevos. Allí creo que se puede buscar una nueva mirada a la crítica, ser capaz de generar nuevas concepciones. Los escritos deben tener pasión, vida, entrega. Cada palabra que se escribe o se expresa, debe estar encerrada en el aura de la vida. La tinta de la impresión debe correr cual sangre por las venas. Si no es así, estamos ante un escrito que se marchita en el tiempo. La crítica (al igual que el análisis y la teoría) no es producción en serie: industrial y mecanizada.

"...Por eso, mis queridos caníbales, ustedes escuchen todo y saquen sus propias conclusiones. Para eso: mirar mucho, leer mucho, renovarse permanentemente, la neurona siempre atenta, a seguir laburando, vermouth con papa fritas y... *Good show!*"
RICARDO ADOLFO MUÑOZ

Señores de *El Amante*:

Para mí, *Rápido y furioso* estuvo buena (en realidad, la mejor fue la 1) porque en ella se notaba la adrenalina pura. Lo que no puedo entender es cómo destruyeron el Mitsubishi Eclipse, que estaba buenísimo. Yo daría la vida por ese auto. Acá, donde yo vivo, en Ituzaingó, Corrientes (Argentina), hay un Eclipse plateado que a veces lo veo y otras no, ya que [el dueño] lo cuida mucho al auto porque hay tanta gente que admira y hay tanta gente que envidia el auto. Bueno, me despido y gracias por todo,
JUAN FERNÁNDEZ

ENCUESTA **EL AMANTE CINE**

Elija las **10 mejores películas** estrenadas en la temporada **2006**

Los votos se reciben hasta el 26/12 y se pueden elegir las películas estrenadas hasta el 22/12.

Estrenos hasta el jueves 26/10

A la deriva Hans Horn
A través de tus ojos Rodrigo Fürth
Agua Verónica Chen
Al final del dia Björn Runge
Alta tensión Alexandre Aja
Amando a Maradona Javier Vázquez
Amigos con dinero Nicole Holofcener
Ana y los otros Celina Murga
Ant Bully, las aventuras de Lucas John A. Davis
Argentina tierra de guitarras Antonio Levesi Cervi
Bajos instintos 2 Michael Caton-Jones
Ballets Russes Daniel Geller y Dayna Goldfine
Bambi II, el gran príncipe del bosque Brian Pimental
Bañeros 3, todopoderosos Rodolfo Ledo
Bialet Massé, un siglo después Sergio Iglesias
Bienvenidas al paraíso Laurent Cantet
Buenas noches... y buena suerte George Clooney
Caché-Escondido Michael Haneke
Caminando sobre el agua Eytan Fox
Cándido López, los campos de batalla José Luis García
Capote Bennett Miller
Capturando a los Friedman Andrew Jarecki
Cara de queso -mi primer ghetto- Ariel Winograd
Cars John Lasseter y Joe Ranft
Casanova Lasse Hallström
Caseros, en la cárcel Julio Raffo
Casi hermanos Lúcia Murat
Cavallo entre rejas Shula Erenberg, Laura Imperiale y María I. Roqué
Click, perdiendo el control Frank Coraci
Crónica de una fuga Israel Adrián Caetano
Cuatro mujeres descalzas Santiago Loza
Cuba plástica Fernando Molnar, Nicolás Batlle y Sebastián Schindel
Dear Wendy Thomas Vinterberg
Derecho de familia Daniel Burman
Desayuno en Plutón Neil Jordan
Descarrilados Mikael Håfström
Despertar del diablo Alexandre Aja
Destino final 3 James Wong
Detective por error Les Meyfield
Dicen por ahí Rob Reiner
16 calles Richard Donner
Doble programa (Complicaciones - La felicidad es un monoambiente) Alejandro Millán Pastori
Domicilio privado Saverio Costanzo
Dos por el dinero D. J. Caruso
Dumplings Fruit Chan
El boquete Mariano Mucci
El camino a Guantánamo Michael Winterbottom y Mat Whitecross
El camino de San Diego Carlos Sorín
El casamiento de Romeo y Julieta Bruno Barreto
El centinela Clark Johnson
El código Da Vinci Ron Howard
El custodio Rodrigo Moreno
El descenso Neil Marshall
El diablo viste a la moda David Frankel
El exilio de San Martín, una historia de ausencia Alejandro Areal Vélez
El hijo Jean-Pierre y Luc Dardenne
El ilusionista Neil Burger
El increíble castillo vagabundo Hayao Miyazaki
El juego del miedo 2 Darren Lynn Bousman
El latido de mi corazón Jacques Audiard
El libertino Laurence Dunmore
El método Marcelo Piñeyro
El niño Jean-Pierre y Luc Dardenne
El nuevo mundo Terrence Malick
El paraíso ahora Hany Abu-Assad
El plan perfecto Spike Lee
El ratón Pérez Juan Pablo Buscarini
El regreso de Peter Cascada Néstor Montalbano
El sabor del té Katsuhito Ishii
El santo del pueblo Lino Pujía
El señor de la guerra Andrew Niccol
El tigre y la nieve Roberto Benigni
El último bandoneón Alejandro Saderman
El último confín Pablo Ratto
El verano de Anna Jeanine Meerapfel
El viento que acaricia el prado Ken Loach
En busca de un sueño John Gatins
Encuentro de amor Sue Brooks
Enredos del corazón Mike Binder
Eros Wong Kar-wai - Michelangelo Antonioni - Steven Soderbergh
Exilios - Lorenzo Varela Xan Leira
Fantasma Lisandro Alonso
Firewall Richard Loncraine
Five (dedicated to Ozu) Abbas Kiarostami
Flores rotas Jim Jarmusch
Fuerza Aérea Sociedad Anónima Enrique Piñeyro
Garfield 2 Tim Hill
Gracias por fumar Jason Reitman
Guardianes de alta mar Andrew Davis
Hierro 3 Kim Ki-duk
Historias de familia Noah Baumbach
Hooligans, diario de un barrabrava Nick Love
Hostel Eli Roth
Impulso adolescente Mike Millis
Incautos Miguel Bardem
Inframundo, la evolución Len Wiseman
Johnny & June: pasión y locura James Mangold
Jorge el curioso Matthew O'Callaghan
Judíos en el espacio Gabriel Lichtmann
La búsqueda Wim Wenders
La canción más triste del mundo Guy Maddin
La casa del lago Alejandro Agresti
La comedia del poder Claude Chabrol
La condesa blanca James Ivory
La corporación Costa-Gavras
La dama en el agua M. Night Shyamalan
La demolición Marcelo Mangone
La desaparición de Madame Rose Pascal Thomas
La era de hielo 2 Carlos Saldanha
La granja Steve Oedekerk
La historia del camello que llora Byambasuren Davaa y Luigi Falorni
La joya de la familia Thomas Bezucha
La mala hora Ruy Guerra
La marcha de los pingüinos Luc Jacquet
La mujer de mi hermano Ricardo de Montreuil
La novia siria Eran Riklis
La pantera rosa Shawn Levy
La pesadilla de Darwin Hubert Sauper
La premonición Norio Tsuruta
La profecía John Moore
La prueba John Madden
La punta del diablo Marcelo Paván
La última víctima Jeff Wadlow
La vida que sueño Giuseppe Piccioni
Las crónicas de Narnia: el león, la bruja y el ropero Andrew Adamson
Las locuras de Dick y Jane Dean Parisot
Las manos Alejandro Doria
Las muñecas rusas Cédric Klapisch
Las Torres Gemelas Oliver Stone
Las tortugas también vuelan Bahman Ghobadi
Latidos Kristen Bell
Lifting de corazón Eliseo Subiela
Los hermanos Grimm Terry Gilliam
Los productores Susan Stroman
Los suicidas Juan Villegas
Los tuyos, los míos y los nuestros Raja Gosnell
Manderlay Lars von Trier
Martín Fierro, el ave solitaria Gerardo Vallejo
Más barato por docena 2 Adam Shankman
Match Point Woody Allen
Memorias de una geisha Rob Marshall
Mi abuela es un peligro 2 John Whitesell
Mi mejor enemigo Alex Bowen
Mi otro yo Francis Veber
Mi súper ex novia Ivan Reitman
Mi verano de amor Pawel Pawlikowski
Miami Vice Michael Mann
Mientras tanto Diego Lerman
Misión: Imposible III J. J. Abrams
Mondovino Jonathan Nossiter
Monobloc Luis Ortega
Monster House, la casa de los sustos Gil Kenan
Mrs. Henderson presenta Stephen Frears
Munich Steven Spielberg
Nacido y criado Pablo Trapero
Nanny McPhee: la nana mágica Kirk Jones
Noche diábolica Dave Payne
Nordeste Juan Solanas
Nuestra música Jean-Luc Godard
Open Season - Amigos salvajes Roger Allers, Jill Cutton y Anthony Stacchi
Orgullo y prejuicio Joe Wright
Pacto de silencio Carlos Echeverría
Pacto infernal Renny Harlin
Palabras mágicas Scott McGehee y David Siegel
Palabras verdaderas Ricardo Casas
Patoruzito 2, la gran aventura José Luis Massa
Pequeña Miss Sunshine Jonathan Dayton y Valerie Faris
Perro amarillo Javier Van de Couter
Piratas del Caribe: el cofre de la muerte Gore Verbinski
Poseidón Wolfgang Petersen
Pregúntale al viento Robert Towne
Princesas Fernando León de Aranoa
Que sea rock Sebastián Schindel
Rápido y furioso: Reto Tokio Justin Lin
Regresiones de un hombre muerto John Maybury
Remake Roger Gual
Rent - Los bohemios Chris Columbus
Rescate en la Antártida Frank Marshall
Retrato de familia Carlo Vanzina
Río arriba Ulises de la Orden
Ritmo y seducción Liz Friedlander
Rodeo Colorado Victoria Reale
Rosario Tijeras Emilio Maillé
Salvador Allende Patricio Guzmán
Samoa Ernesto Baca
Samsara Pan Nalin
Scary Movie 4 David Zucker
Schiku (Oscar Fessler, biografía de un sembrador) Ernesto Torchia
Secreto en la montaña Ang Lee
Secretos de diván Ben Younger
Ser digno de ser Radu Mihaileanu
Si sos brujo: una historia de tango Caroline Neal
7, el número equivocado Paul McGuigan
Sofacama Ulises Rosell
Soldado anónimo Sam Mendes
Solos José Glusman
Soltero en casa Tom Dey
Sommer Julio Iammarino
Sueño de una noche de invierno Goran Paskaljevic
Superman regresa Bryan Singer
Syriana Stephen Gaghan
Tapas José Corbacho y Juan Cruz
Tarnation Jonathan Caouette
Terror a bordo David R. Ellis
Terror en la niebla Rupert Wainwright
The Matador Richard Shepard
The World Jia Zhang-ke
Tiempo de volver a amar Colin Nutley
Tierra fría Niki Caro
Transamérica Duncan Tucker
Tres son multitud Anthony y Joe Russo
Triple agente Eric Rohmer
Ultra-Toxic Jimmy Crispin
Un amor, dos destinos Lasse Hallström
Un papá con pocas pulgas Brian Robbins
Una chica en apuros Andy Fickman
Una estrella y dos cafés Alberto Lecchi
Una pareja perfecta Nobuhiro Suwa
Unsaludoparatodoslosquemeconocen Vanesa Binsztock y Sebastián Molina Merajver
V de Venganza James McTeigue
Valiant Gary Chapman
Vecinos invasores Tim Johnson y Karey Kirkpatrick
Vida salvaje Steve Williams
Viviendo con mi ex Peyton Reed
Volver Pedro Almodóvar
Vuelo 93 Paul Greengrass
X-Men - la batalla final Brett Ratner
¿Y tú qué @#!* sabes? Mark Vicente, Betsy Chasse y William Arntz
Yo presidente Mariano Cohn y Gastón Duprat
Zathura - Una aventura fuera de este mundo Jon Favreau

Las mejores

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

La peor

Datos personales

APELLIDO Y NOMBRE

EDAD

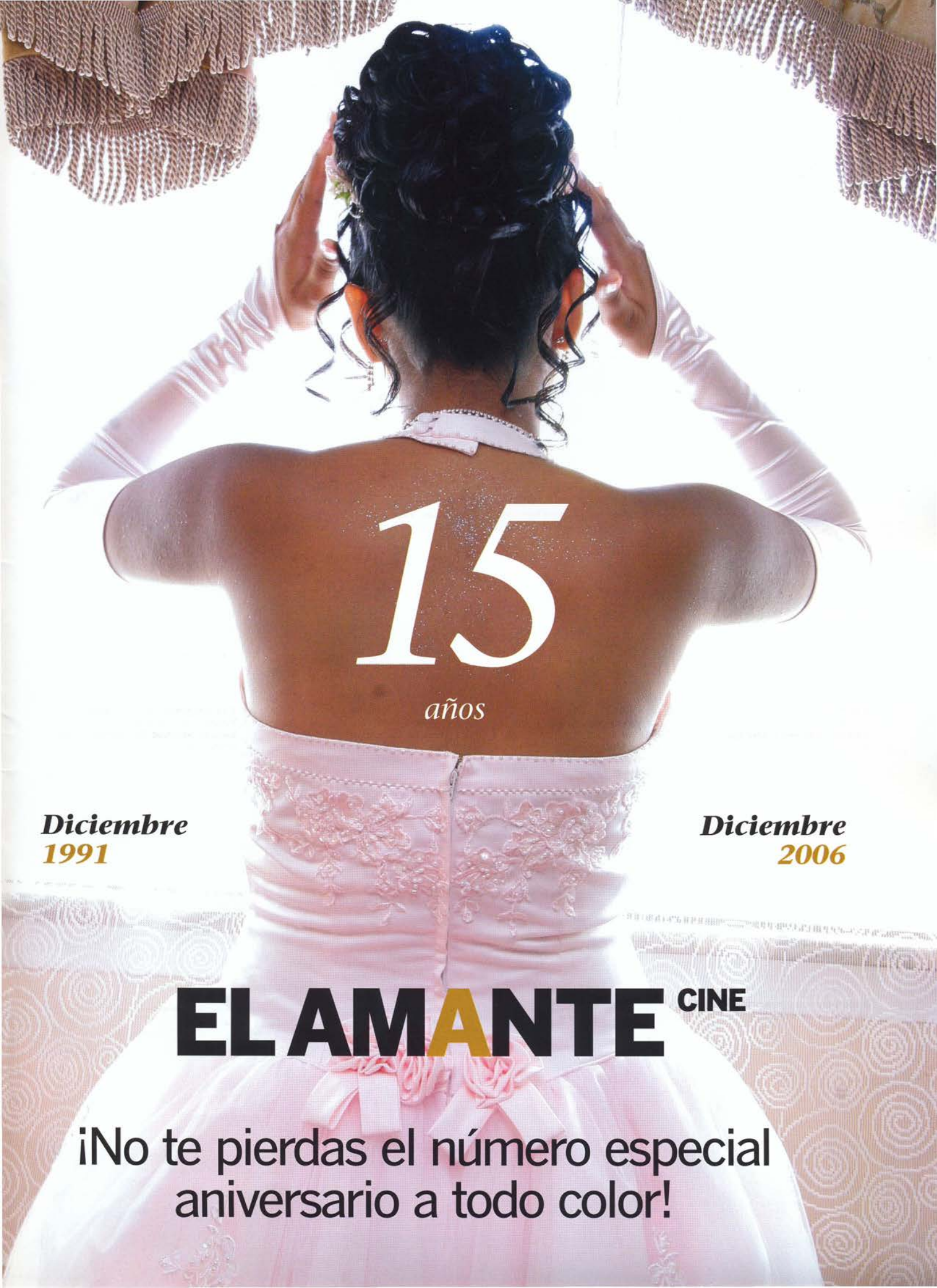
OCUPACIÓN

E-MAIL

LOCALIDAD

Fotocopie esta página (si no quiere perderla) y envíela a:

Lavalle 1928, 1° piso
(1051) Ciudad de Buenos Aires
o por fax al **4952 1554**
o por e-mail a
elamanteencuesta2006@hotmail.com



Diciembre
1991

Diciembre
2006

EL AMANTE CINE

¡No te pierdas el número especial aniversario a todo color!

(á)
CON LA CULTURA
DESDE EL PRIMER MOMENTO
(á)
CULTURA ACTIVA
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.
Cablevisión 69 · Multicanal 73
Telecentro 83 · Directv 750
UN CANAL DE PRAMER · canala@canalaonline.com · www.pramer.tv