EL AMANTE

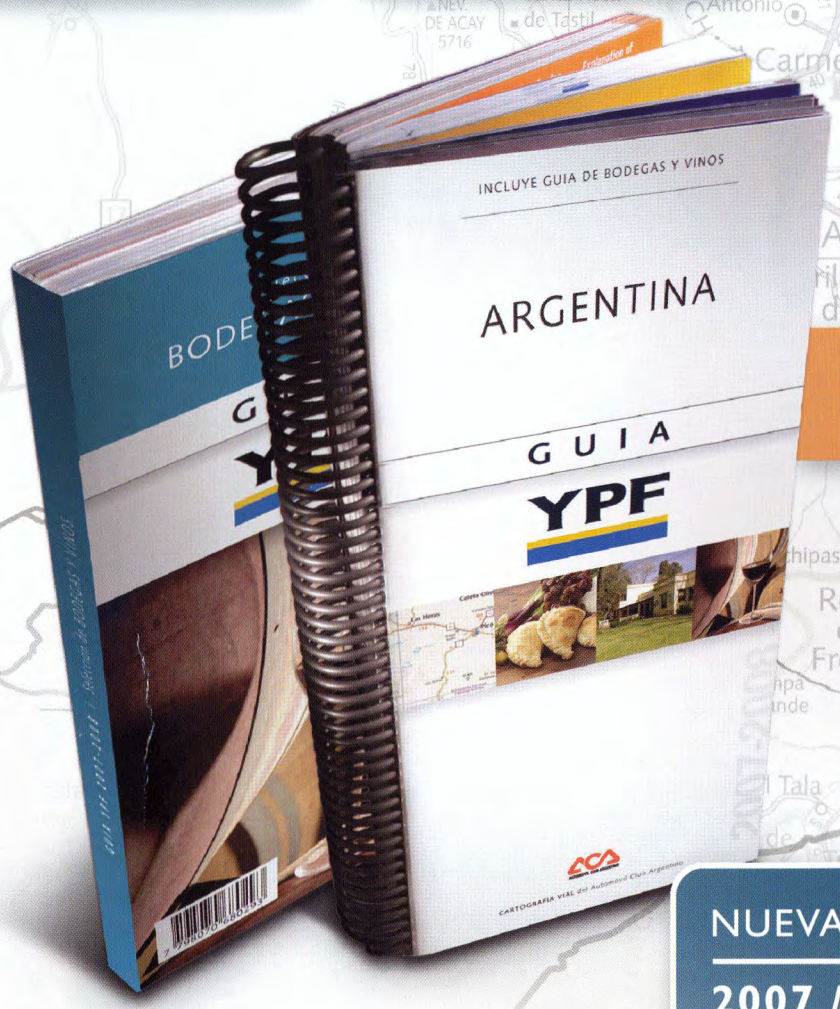
CINE
Nº 175
DICIEMBRE
2006

ISSN 150636
URU $ 95

PROMO

CANJEA TU
GUIA YPF

Y ahorrá
un 45%.



NUEVA GUIA
2007 / 2008

**LA LLEVAS A TODOS LADOS,
HASTA CUANDO VAS A COMPRAR LA NUEVA.**

Traé tu Guía YPF de años anteriores a las estaciones de servicio YPF adheridas y con sólo $35 más, llevate la nueva Guía 2007/2008.

YPF

guiaypf.com

Promoción válida en la República Argentina del 27/11/2006 al 11/01/2007 o hasta agotar stock de 1410 unidades. Sólo válida para Guías YPF 2003, 2004 y 2005. No participa la Guía YPF de Circuitos Turísticos. Consultar bases, condiciones y estaciones de servicio adheridas en guiaypf.com

EL AMANTE CINE Nº175

DICIEMBRE 2006

Un artículo editorial se escribe al final, cuando uno está cerrando el número. A veces se aclaran cosas que quedaron sin explicar. Otras, se hace hincapié en un recorrido de lectura. O se revolea alguna queja. En ocasiones, el editorialista quiere incluso hacerse el gracioso. O el épico, del tipo "Hemos hipotecado nuestra casa y terminamos nuestro proyecto" (¿o esos eran los directores de cine de hace tiempo?). Un editorial como este, que abre un número de 80 páginas, con tapa de cisne con brillantina emplumado *alla* teatro de revistas, editada con lomo y con el 40 por ciento de las páginas internas a todo color, es un editorial de gente cansada, o sobreexcitada. Encima, el generador Lavolpe se tomó un par de semanas de vacaciones, aunque por suerte nos mandó una postal desde Playa Grande que decía: "En este radiante y triunfal diciembre, me llena de gozo saber que *El Amante* ya es toda una señorita. P.D.: A ver si nos vemos antes de fin de año".

Antes de fin de año, puf. Eso, que se vienen "las fiestas". Como si fuera poco el calor, la estresante preparación de las vacaciones o la bronca por quedarse sin vacaciones, la idea de comer comida "de frío" cuando hace 40 grados y varios etcéteras, a esta revista se le ocurrió nacer en un diciembre y, por ende, cumplir años a fin de temporada. Qué ocurrencia la de los amantes originarios. De esos amantes originarios queda uno, como director. Hace unos días, como para completar el álbum, ese sujeto cumplió años (y para peor, un número redondo). Sigan nomás acumulando cosas a fin de año.

Resumiendo: que un artículo editorial se escribe al final. Pero al final del artículo editorial me doy cuenta de que, a juzgar por la libertad y lucidez que respiran *El Amante*, los amantes y el amante originario, este artículo se escribe al principio de muchos años más. **Javier Porta Fouz**

Director
Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor
Javier Porta Fouz
Asesora periodística
Claudia Acuña
Productora general
Mariela Sexer
Diseño gráfico
Mariana Marx
Foto de tapa
Leandro Sánchez
Retoque de foto de tapa
Carolina Berdiñas
Corrección
Malala Carones
Martín Vittón

Colaboraron en este número
Tomás Binder
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Agustín Campero
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Walter Falcone
Fabiana Ferraz
Jorge García
Lilian Laura Ivachow
Federico Karstulovich
Alejandro Lingenti
Juan P. Martínez
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Manuel Trancón
Diego Trerotola
Marcos Vieytes
Juan Villegas

Correspondencia a
Lavalle 1928
C1051ABD
Buenos Aires, Argentina

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

En internet
http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de Ediciones Tatanka S.A. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399

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

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

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

Agradecemos a L&L Souvenirs, Lavalle 2211.

SUMARIO

Especial anivesario
2 15 claves para 15 años

Estrenos
6 Polémica: **Tropical Malady**
10 **La verdad incómoda**
12 **Mbya, tierra en rojo**
14 **Sophie Scholl, los últimos días**
16 **Todos los hombres del rey**
17 **Noi, el albino**
18 **Sin destino**, **Ruido**, **La vida secreta de las palabras**
19 **El buen destino**, **El gran truco**, **El juego del miedo III**
20 **La masacre de Texas: El inicio**, **Yaipota ñande igüi - Queremos nuestra tierra**, **Sálvese quien pueda**, **Como mariposas en al luz**, **Hard Candy**, **Chile 672**, **Lo que hay que decir**, **S.O.S. ¡Llegaron mis amigos!**, **Hermanos**

22 De uno a diez

Festivales
24 San Sebastián
26 Muestra Independiente MDP
28 San Rafael

Fuera del cine
30 15 años de cine hogareño
32 DVD: **Insomnio**, **El inicio de Ray Harryhausen**, **Zona de riesgo**, **Apache**, **Vera Cruz**, **Senderos de libertad**, **Mundo grúa**
37 Qué me bajo
38 Qué me alquilo, Qué me compro, Qué me escucho
39 Cine en TV

40 Obituarios

43 Encuesta *El Amante*

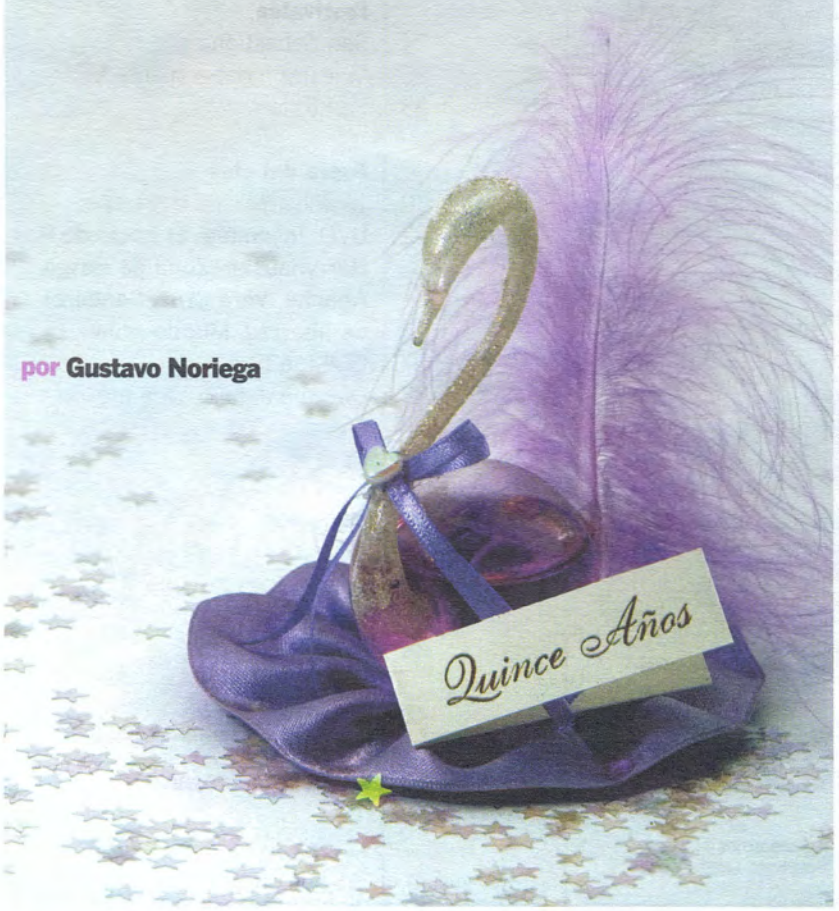
44 Correo

48 Llego tarde

52 **Especial anivesario**

15 claves para 15 años

por **Gustavo Noriega**



1

Buenos muchachos. A lo largo de estos quince años, en la revista escribieron regularmente decenas de personas, quizá cientos. En la abrumadora mayoría del pasado y en la totalidad del elenco actual, se trata de buena gente. Locos, maniáticos, pesados, obsesivos; puedo agregar muchas cosas, pero fundamentalmente son gente de bien. No hay aquí segundas intenciones, agendas secretas, intereses cruzados, operaciones oscuras. Si alguien escribe en *El Amante*, lo hace por razones eminentemente nobles. Si estoy orgulloso de las miles de páginas que escribimos, más especialmente lo estoy de que nos hayan acompañado quienes las escribieron.

2-3

Q&F. Lo anterior se aplica particularmente a mis socios en el emprendimiento hasta hace dos años. No hace falta que vuelva a decir que sin la energía y capacidad de soñar de Quintín y Flavia, la revista no hubiera existido jamás. También impusieron una conducta, una línea ética, una honestidad, pero de todo esto, humildemente, también me siento parte. Si algún temor tuve cuando se alejaron de la revista, era el de perder algunas de las características más notables de Quintín: su permanente inconformismo, su necesidad de renovación, su perpetuo afán de confrontar. La cantidad de gente que se enojó en estos dos años (lectores, directores, colegas, funcionarios, gente que pasaba por ahí, etc.) nos dice que estamos en la buena senda.

4

Cinefilia. Muchas veces nos preguntaron si el modelo de nuestra revista eran los *Cahiers* de la época amarilla (para colmo, por motivos puramente accidentales, nuestro primer diseño de tapa, que duró varios años, estaba hecho en blanco, negro y amarillo). Lo que es menos evidente es que otra revista europea nos servía de modelo. Se trataba de *Dirigido por* (que luego se llamaría solamente *Dirigido*), una publicación española que representaba todo lo que nosotros no queríamos ser. *Dirigido* representaba a la cinefilia española, apegada estrictamente al cine clásico americano y a la teoría del autor, a los panteones de consagrados y al desdén por todo lo nuevo. Para muchos españoles, el cine fue el único refugio contra la opresión hegemónica del franquismo. De esa manera, el cine clásico se convirtió para ellos en la referencia cultural por excelencia, el momento de resistencia, la contraseña que les permitía evadirse de una realidad insoportablemente opaca y triste. Por el contrario, con más o

menos conciencia, para *El Amante* el cine significó desde el comienzo no un sustituto de la vida sino un recorte de la misma, no un escape del mundo sino una conexión más fuerte con él. A lo largo de estos años, hemos rechazado propuestas de hacer dossiers, generalmente sobre directores de la era clásica, con el latiguillo: "¡Nooooo, eso es muy *Dirigido*!".

5

El Amante/Escuela. La Escuela de *El Amante* nació de la conjunción de una necesidad espiritual y otra material. Esta última no es difícil de imaginar: nuestro pequeño instituto abrió sus puertas en febrero de 2002, cuando el país se venía abajo y la continuidad de la revista pendía de un hilo. Por fortuna, el proyecto funcionó extraordinariamente bien y su ayuda resultó un tremendo alivio financiero para la revista. Pero, además, El Amante/Escuela respondía a otra necesidad: la de relacionarnos con los lectores, airearnos, salir de nuestra madriguera, ya un poco viciada. El experimento cobró una dinámica propia, convirtiéndose en un lugar vivo y feliz, donde circula mucha gente, se ven películas, se critica y se discute. Estamos orgullosos de haber gestado un espacio donde se lee a Daney y a Tarruella, a Bazin y a Hoberman, pero donde también se comentan las críticas semanales de los diarios y las nuestras propias. Un lugar donde se ve cine de todo tipo, en excelentes condiciones, donde se repasa su historia pero conectándola con su presente, donde circulan las películas más secretas junto a los clásicos consagrados. La escuela no sólo formó a una gran cantidad de gente que hoy escribe en nuestras páginas (y en otros espacios también), sino que, además, nos hizo mejores críticos. No hay nada como dar clases para aprender, y así como el niño es padre del hombre, el alumno hace que el profesor aprenda.

6

Bazin. Son muchas las cosas que conocí en estos quince años de crítico. Lo que más agradezco, lo que considero más importante en mi formación personal, es haberme familiarizado con la obra de André Bazin, del cual escandalosamente ignoraba todo en 1991. Cuando Bazin escribió su artículo esencial, "Ontología de la imagen fotográfica", tenía sólo 27 años. Su relación paternal con los jóvenes turcos cahieristas y su equilibrio y madurez siempre me hicieron pensar en él como un viejo sabio. Sin embargo, cuando murió de leucemia en 1958, apenas tenía 40 años. La idea baziniana de que lo que define a la fotografía y al cine es el hecho de arrebatarle imágenes al tiempo ("la fotografía no crea –como el arte– la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción") parece apropiada para una vida tan fugaz.

A diferencia de los intelectuales franceses que se pusieron de moda en la segunda mitad del siglo XX, nunca necesitó crear neologismos, aplicar latinazgos ni usar voces compuestas: las palabras existentes en la vasta lengua francesa no le parecían insuficientes para expresar sus ideas. Su artículos son cristalinos; su forma de polemizar, amable y aguda; sus ideas, claras; y su escritura, elegante y refinada. La aparición de la televisión y el desarrollo de las nuevas tecnologías digitales llevaron al cine para un lado distinto del que él imaginaba: nada más alejado de la idea baziniana de realismo que la "realidad virtual". Sin embargo, y quizá debido a eso, sus escritos hoy son más necesarios y vigentes que nunca.

7-8

Kiarostami y Spielberg. Si tuviera que definir mis gustos cinematográficos a través de dos nombres, mi respuesta actual sería Steven Spielberg y Abbas Kiarostami. Por supuesto que hay algo de coquetería intelectual en dar dos ejemplos tan alejados entre sí, casi antagónicos, pero lo cierto es que esos son los cineastas que más me atraen y que, por otra parte, reflejan lo que me interesa del cine hoy. En primer lugar, son dos cineastas en actividad, lo cual parece una obviedad pero no lo es. Siguen haciendo películas, y esas películas pueden gustarme o no, ya que mi admiración por su obra está lejos de ser automática. La Historia no ha emitido su juicio ni están en un panteón: son artistas trabajando y produciendo regularmente; cada nueva entrega es para mí un acontecimiento de resultados impredecibles. En segundo lugar, tanto uno como otro tienen una obra larga y consistente, y ya no son la última moda: nadie va a quedar especialmente bien en ningún ámbito elogiándolos. Por otra parte, creo que cada uno en su terreno encarna la herencia baziniana. Kiarostami desde siempre y Spielberg especialmente en sus últimas películas trabajan con una fuerte conciencia de que el material más poderoso es aquel que es registrado por la cámara y todo el resto de sus procedimientos es subsidiario de ese poder. Si en el iraní, capaz de hacer toda una película dentro de un auto o con una ramita en la playa como protagonista, esto es evidente, Spielberg no le va a la zaga. A pesar de manejarse con presupuestos millonarios y dentro de una industria en la cual prima la rentabilidad como valor, se ha preocupado por que lo digital no devore su cine ni que los efectos especiales estén por delante de lo que se cuenta. Finalmente, y aun cuando podrían evitarlo muy sencillamente, ambos les han dado una fuerte connotación política a sus últimas películas. Uno, sumergido en la vanguardia y la experimentación, y el otro, en la industria y el entretenimiento, podrían hacer un cine no contaminado, cerrado en sí mismo, autosuficiente. Sin embargo, varias de sus películas –*Ten*, pero también *Munich*, *El sabor de la cereza* como *La terminal*– expresan un malestar concreto con sus culturas de origen.

El inesperado dúo no tiene por qué ser el canon esencial de la revista. No necesariamente todos los redactores gustan de uno, de otro o de ninguno de los

dos. Sin embargo, casi seguro que cada uno encontrará su agradable par (Michael Mann-Apitchapong, Carpenter-Godard, por imaginar parejas raras pero posibles). Creo que lo que representan es un proyecto inclusivo que encuentra valores en distintas formas de hacer cine. Durante la totalidad de sus quince años, ese fue el proyecto de *El Amante*.

9

Cine argentino. El cine nacional comenzó siendo para la revista una obligación que hubiéramos evitado de buena gana para terminar convirtiéndose en una causa y una bandera de acción política. A la indiferencia inicial, salpicada por el malhumor de ver bodrios y la alegría de conectarnos con Aristarain y Favio, pasamos a través del Nuevo Cine Argentino a la militancia. Los quince años nos encuentran con nuevas cuestiones. La tarea revolucionaria de separar lo nuevo de lo viejo dio paso a una más complicada: la de saber cuál es la pregunta que hay que hacer ahora. De lo que no tenemos dudas es de que el cine argentino, como lo ha sido en todas las épocas, es reacio al debate. La responsabilidad futura de la revista en el fogoneo de la discusión y el intercambio de ideas es enorme.

10

Esferas oficiales. Nuestra relación con las autoridades oficiales nunca fue peor. No es que estemos peleados con nadie sino que, a diferencia de lo que nos sucedió tradicionalmente, no nos prestan la menor atención. José Nun es el primer secretario de Cultura en la historia de la revista que no nos recibe. Le pedimos audiencia (como lo hicimos con éxito con muchos de sus antecesores en el cargo) y durante varios meses no obtuvimos respuesta. Finalmente nos derivó a un funcionario de segunda línea. El hombre estaba resfriado, su oficina era un cubículo mínimo desbordado de papeles, nos ofrecía café pero la máquina no funcionaba: todo era triste y terminal. Fuimos a presentarnos y a plantear la reanudación, luego de la crisis, de las compras de colecciones de la revista por parte de las Bibliotecas Populares y a conversar acerca de la posibilidad de que la Secretaría apoye una exención del IVA para las revistas culturales. Las respuestas fueron amables pero vagas, y no nos quedó energía para seguir intentando.

El INCAA tenía desde hace muchos años una pauta publicitaria en *El Amante*. Poco después de la asunción de Jorge Álvarez, la suspendió aduciendo problemas burocráticos de pronta resolución. Ocho meses después, y luego de un muy agradable encuentro con María Lenz, la pauta sigue sin aparecer. No soy de los que piensan que *ineludiblemente* el Estado tiene que apoyar a publicaciones como la nuestra: me parece una política posible y hasta deseable, pero si alguien me dice que esa plata se usará mejor en otros menesteres, seré el primero en aceptarlo. Hasta me pueden convencer de que no nos apoyan por motivos puramente políticos, porque no les gusta lo que decimos del cine argentino o de ellos. Pero así como pienso que no está obligado a subsidiar emprendimientos independientes, sí pienso que está obligado a explicitarlo. Sería un gesto valiente abrir un debate sobre el papel de la crítica en el cine argentino y si esta puede o no estar subsidiada desde el Estado. Ahora, si las razones esgrimidas son las ciertas y no pueden resolver un trámite administrativo en casi un año, los problemas son más graves de lo que nos imaginamos.

En cualquier caso, nos hubiera gustado tener en estas páginas celebratorias, como ocurrió en otras oportunidades similares, un saludo desde las esferas oficiales. Creo que las instituciones están por encima de las circunstancias y, para bien o para mal, los quince años de *El Amante* demuestran que somos una presencia constante y muy activa, de la misma manera en que lo ha sido el INCAA desde la promulgación de la Ley del Cine.

11

Los lectores. No quiero acá hacer un panegírico respecto de la gente que nos lee; es casi imposible hacerlo sin caer en demagogias y expresiones de mal gusto. Pero debo señalar que una revista que ha demostrado una incapacidad histórica para vender publicidad y a la que los subsidios oficiales le son esquivos, haya podido mantenerse ininterrumpidamente en la calle durante quince años, sólo puede ser debido a que mucha gente la compra. El grueso de nuestros ingresos mensuales está aportado por los lectores que adquieren la revista mes a mes en los kioscos, se suscriben o consiguen números viejos en nuestras oficinas para completar su colección.

Además, no sólo se hacen de la revista cada mes: la leen y luego piensan, se enojan o se ponen contentos e ingresan en el debate. La sección "Disparen sobre *El Amante*" es una de las partes más interesantes y divertidas de la revista.

12

Generaciones. Conviven en *El Amante* cuatro "generaciones", según su ingreso a la revista. Descriptas rápidamente: *(1)* la de los veteranos (Jorge García, Gustavo Castagna, Eduardo Russo y yo), *(2)* la segunda ola (Leonardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Diego Brodersen, Diego Trerotola, Juan Villegas, Marcelo Panozzo, Marcela Gamberini, Eduardo Rojas y un par de ovnis posteriores como Manuel Trancón y Federico Karstulovich), *(3)* la primera camada proveniente de la Escuela, también conocida como los *slackers* (Juan Pablo Martínez, Naza Brega, Juan Manuel Domínguez y un poco distanciados en el tiempo los dos Agustines: Masaedo y Campero, más Lilian Laura Ivachow y Marcos Vieytes) y *(4)* la segunda ola de la Escuela (Marcela Ojea, Ezequiel Schmoller, Tomás Binder,

Hernán Schell). Las que más discuten son la *(2)* y la *(3)*, estando la *(1)* demasiado cansada y segura de sus convicciones, y siendo la *(4)* aún muy tímida como para retrucar en voz alta.

13-14

Mariela y Javier. Si algún mérito tuvo mi gestión al frente de la revista en estos últimos dos años, fue en el de haberme sabido rodear de dos personas –casi dos fuerzas de la naturaleza– que compensan mi tendencia natural a la procastinación (palabra derivada del inglés que aprendí en *El Amante* hace unos años y que alude a eso de dejar para mañana...). Allí donde yo digo habitualmente: "Preferiría no hacerlo", ellos directamente *hacen*. Se trata de Mariela Sexer y Javier Porta Fouz, dos personas que trabajan con la responsabilidad y la energía de los brutos, pero que para colmo son inteligentes por demás. Javier tomó la tarea de ocuparse del material a publicar mes a mes en una época muy difícil, cuando desde la dirección de *El Amante* no dábamos respuesta a los problema cotidianos (ni a ningún otro). Se puso la revista al hombro y la sacó adelante cuando la crisis interna no le permitía recibir respaldo ni ayuda. Pasado ese momento de incertidumbre, desde hace dos años se dedica a *El Amante* con más tranquilidad y reconocimiento, eligiendo y controlando el contenido de cada número, manejando los tiempos y las tareas de cierre, y pensando las líneas editoriales que debemos desarrollar. Mariela administra la Escuela desde su fundación y desde enero de 2005 se hizo cargo de todo tipo de tareas en la gestión material de la revista. Su increíble capacidad de trabajo logró lo que para mí era un milagro imposible de alcanzar: que *El Amante* fuera una empresa prolija y eficiente, rendidora y autosuficiente, sin por ello sacrificar independencia ni línea editorial.

Los dos son graciosamente autoritarios y malhumorados, hoscos y ariscos. En la mejor tradición de la revista, son dos personas de una nobleza personal que parece sacada de otra época. Uno es mi amigo y la otra es mi esposa. No puedo imaginar la revista sin ellos dos y mucho menos, mi vida.

15

Futuro. ¡Hay un futuro! **[A]**

Sentimientos y sensatez

A favor por Tomás Binder

"Y si en el fondo de su prisión hubiera un eco, que repitiese las palabras de los transeúntes, ¿no se imaginarían oír hablar a las sombras mismas que pasan delante de sus ojos?"
Platón, en La República.

Tropical Malady
Sud Pralad

Tailandia/Francia/Alemania/Italia, 2004, 118'

GUIÓN Y DIRECCIÓN
Apichatpong Weerasethakul

PRODUCCIÓN
Charles de Meaux, Alex Moebius

FOTOGRAFÍA
Jarin Pengpanitch, Vichit Tanapanitch, Jean-Louis Vialard

MONTAJE
Lee Chatametikool, Jacopo Quadri

SONIDO Thitipant Chongcharoen-chokeskul, Akritchalerm Kalayanamitr

EDITOR DE SONIDO
Lee Chatametikool

DIRECCIÓN DE ARTE
Akekarat Homlaor

EFECTOS VISUALES
Manfred Büttner, Markus Degen

INTÉRPRETES
Banlop Lomnoi, Sakda Kaewbuadee, Huai Dessom, Sirivech Jareonchon, Udom Promma.

La caverna. Algo hace eco en *Tropical Malady*. Y, es saber popular, el eco surge a partir de espacios amplios, huecos y –en algunas ocasiones– húmedos y oscuros.

Sus cuevas (el lado de adentro). *Tropical Malady* es una película pero es dos, pero es una. Es decir (empecemos por acá): tiene dos partes. La primera cuenta la historia de amor entre Tong y Keng, que podría resumirse muy mal y muy pronto como "tímido chico de campo conoce a desfachatado y apuesto soldado". Y, como sucede con todo en la película, la relación que hace de centro del relato se impone sin demasiadas explicaciones: un par de miradas sugestivas, alguna sonrisa, después el choque arbitrario en la ciudad. Tong viaja en colectivo, de la nada aparece el camión militar que transporta a Keng, y con esa aparición (desde el fuera de campo, sin anticipación en cuadro) y con ese diálogo se afirma y arranca la historia de amor. O Weerasethakul la hace arrancar: como en ese primer efímero encuentro urbano, el segundo encuentro de la pareja se impone mediante un golpe de montaje que, de repente, los encuentra juntos y manejando un camión. Esa serie de primeros encuentros (y las formas cinematográficas que los acompañan) nos alejan de los personajes y nos indican nuestro lugar, extrañado, dentro del relato. Esta es una historia de amor, pero nada de lo que vamos a ver se expondrá como orgánico o transparente o directamente accesible para el espectador, al menos en su primera parte. Esta es una historia de amor. Weerasethakul se encarga de dejarlo en claro desde el principio, evidenciando su lugar (y su arbitrariedad) en el relato aunque compensándolo, si hiciese falta, con el reverso de escenas y actuaciones que transpiran verdad (la incomodidad risueña e infantil de Tong, la frescura y el canchereo de Keng: perfecta dinámica de los amantes, que conviven siempre en planos generales o conjuntos).

Cierto deseo más o menos difuso puebla la sección urbana de *Tropical Malady* y se apoya en sus miradas y sus gestos: están esas miradas iniciales, está el simpatiquísimo profesor de aerobics, están los hombres de la secuencia en la que van al cine (en el baño, en el bar en el que juegan al billar). En esas miradas también se pone en juego el anverso y el reverso de la puesta de Weerasethakul (a partir de ahora, W.), la puesta en evidencia de las intenciones y mecanismos de la escena: fundamentalmente en el contraplano del tipo al que se cruza Keng en el baño, que dura mucho más de la cuenta y en el que la sonrisa es de una impostación notoria, pero también en los grotescos "aires maricones" del gimnasta (y los numerosos contraplanos que se le dedican). Esos gestos generan atracción y rechazo (por su duración, por su falsedad, por su saturación actoral). Y en ese vaivén histérico, en esos momentos, la película se piensa a sí misma. No se trata, sin embargo, de una reflexión solemne u ombliguista (un ejemplo cercano: *Fantasma*, de Lisandro Alonso), más bien lateral y autoparódica. Y la evidencia de esto es que en esos momentos el espectador se ríe y está contento: esas risas (ese pensamiento) se vuelcan a los protagonistas en tanto lugares por los que pasa el deseo, que fluye a lo ancho de *Tropical Malady* y que W. enrarece e *histeriza* a partir de su autoconciencia. Un deseo liviano, de cuya verdad no se duda pero ante el que se impone una sonrisa incómoda. Porque ese deseo es doble: el de los personajes, en su relación con la cámara y las duraciones que establece; el del espectador, que se ve seducido y a la vez descubierto por esa puesta en evidencia de las formas y del registro. Ese vaivén –autoconciencia moderna, transparencia actoral– se impone desde el inicio: Keng mira

supuestamente a Tong pero uno diría que casi a cámara, se ríe seduciéndola, así por un largo rato. Y a su lado los títulos del film, otro síntoma de desnudez cinematográfica. Doble seducción o seducción histérica: esa es, aquí, una de la banderas del cineasta tailandés. Que la puesta en evidencia de los procedimientos no implique una distancia hacia los personajes o sus emociones. Al contrario.

Sus cuevas (el lado de afuera). W. corta ese primer relato con la repentina desaparición de uno de los amantes, Tong, que de estar durmiendo en su cama campestre pasa, lisa y llanamente, a no estar. Y ahí llega Keng, que se lanza a la selva a buscar a su amado, sin saber en realidad dónde está ni por qué se fue. Si la primera parte de *Tropical Malady* narraba una historia de amor, la siguiente expone la descomposición de esa historia, su oscura reformulación. Es *amor fou* el que guía la obstinada búsqueda de Keng a través de la selva: locura que apunta a la enfermedad (*malady*) del título, que podrá entonces guiar irracionalmente a aquel soldado enamorado pero no a nosotros, espectadores, que en lugar de arrastrarnos según alguna fuerza oculta conocemos su reverso. Cierta información que explica al magnetismo que lo rige pero que él ignora: sabemos que hubo un chamán, cuyo espíritu quedo atrapado en el cuerpo de un tigre; sabemos que ese espíritu anda dando vueltas; sabemos que, por las noches, se viste de tigre y sale a cazar. Sabemos todo eso porque nos lo cuentan los textos de la leyenda tailandesa que guía la narración de toda esta segunda parte. Sabemos también que Tong acaba de desaparecer. Keng no sabe nada de eso pero lo intuye; de ahí el *suspense* que rige toda la parte selvática de la película. Todo late en la selva como para presumir, en algún momento, el encuentro entre el soldado y el tigre.

Es esa posibilidad de presumir que tiene el espectador, de adelantarse, la más sintomática de las diferencias narrativas entre la primera y la segunda parte de *Tropical Malady*. Y es, además, síntoma de todo un credo estético: si en la primera parte de su película W. descreía de la posible transparencia del relato, fragmentando la continuidad de la relación, en la segunda pasa a creer en la palabra, en el relato y en la posibilidad de una experiencia transparente. Y, en ese sentido y sin medias tintas, apela al primero de los relatos: el mito, la leyenda, la fábula. No sólo eso; se apoya en él para hacer descansar todo el nervio dramático de esa segunda parte: son los intertítulos y voces en off que van contando la leyenda y cargando las imágenes los que hacen que la búsqueda del soldado sea una épica selvática y no una mera recolección de imagénes ominosas o exóticas. En *Tropical Malady*, está claro, las propuestas narrativas (forma) no se relacionan linealmente con las historias (contenido) que vienen a contar: la primera mitad de la película, que tiene todo para ser una narración clásica, deviene en una "comedia romántica" que se cae a pedazos; en su segunda mitad, en cambio, en la que todo es más impreciso y oscuro (en términos de luz, de personajes, de emoción, de espíritu), las pocas apariciones de la leyenda logran ubicar y tensar todos los puntos de la trama. Nunca se termina de saber fehacientemente por qué sigue caminando o qué busca el soldado, tampoco qué le espera (¿quién es ese hombre que corretea desnudo?), sin embargo –para el espectador– la experiencia de la selva es una experiencia de cine clásico: suspenso con todas las letras.

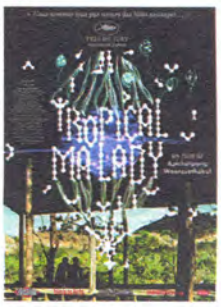
Ecos (en todos lados). En una de sus escenas *Tropical Malady* ingresa en una caverna: allí una mujer les muestra a los muchachos un túnel que conduce a un lago, les cuenta que una vez un hombre entró pero no salió. Tong le hace frente al misterio, quiere adentrarse en el túnel. Keng, en cambio, retrocede. Lo que se ve en esa escena es una inversión de los roles que venía jugando cada uno hasta ahora. Tong, que hasta ese momento siempre jugó a la defensiva, en la caverna es el más resuelto. Esa inversión estructura el relato y anticipa sus ecos.

Doble seducción o seducción histérica: esa es, aquí, una de la banderas del cineasta tailandés. Que la puesta en evidencia de los procedimientos no implique una distancia hacia los personajes o sus emociones. Al contrario.

Lo que le sigue a aquella escena es lo último que veremos de ellos juntos: antes de su desaparición definitiva, Tong abandona a Keng en medio de la ruta y sin explicaciones (acá desaparece, literalmente, en la profundidad del plano). Como en aquellas charlas en el muelle, Tong es el que lleva las riendas de la relación. Y las lleva con la impronta del ida y vuelta histérico: si la primera parte de *Tropical Malady* se narra desde su punto de vista (la cámara lo sigue a él y no a Keng en las escenas en las que no están juntos, por ejemplo), la puesta histérica antes analizada tiene su correlato en el comportamiento de ese personaje central. Pero Tong, como aquel hombre en el túnel, desaparece: de ser anzuelo histérico (y en cuadro) pasa a ser esa presencia hipnótica que absorbe la acción desde el fuera de campo. Sin vaivén, sin ida y vuelta, la puesta en escena ahora responde únicamente a la determinación de un soldado y su voluntad de amor a toda costa ("no me voy a morir sin haber amado", decía en la primera parte y mientras Tong se hacía el distraído). A la determinación *fou* de Keng le corresponde, entonces, un relato que sabe adónde va y lo expone en todo momento: de ahí su creencia en la palabra. El cine sólo puede ser clásico cuando cree en (y se vuelca a) personas y emociones transparentes, *direccionadas*.

De ahí, también, la creencia en el mito, que es a fin de cuentas la creencia en alguna verdad (creer o no creer). Algunas imágenes dicen más que mil palabras: el imaginario de la primera parte de *Tropical Malady* se compone de esas imágenes saturadas de un deseo impostado (los afiches de muchachos publicitariamente sonrientes cuelgan en el ciber y en el shopping, por ejemplo); las imágenes fijas de la selva, en cambio, se reducen a los dibujos ásperos que ilustran la leyenda. A lo efímero y accesible de esas megafotografías, la selva opone el aura opaca de estos dibujos ancestrales. A aquellas sonrisas impostadas, la mirada fija del tigre en la penumbra: son distintas las intensidades de uno y otro imaginario, así como difieren la histeria del amor urbano y el romanticismo a ultranza del selvático. Tendrá que ver en esto, arriesgo, algo de una cultura tailandesa que es ancestral y urbana al mismo tiempo. Pero, nobleza obliga, ignoro todo al respecto.

La canción es la misma (una sola salida). "Cada gota de mi sangre canta nuestra canción", dirá el soldado en la selva. Y, como aquellas imágenes, la canción selvática (esa del viento y los árboles) pareciera oponerse a la supuesta artificialidad del karaoke urbano. Nada más errado: el amor, para W., no responde a jerarquías o a hábitats predeterminados; resuena de uno y otro lado. Algo hace eco en *Tropical Malady*, y los ecos van y vienen, llenan una y otra zona del film. Por eso el mono parlante, el más querible de sus rasgos animistas, reproduce el gesto con el que Tong hace sonreír a Keng en el muelle. Ni clásico (antiguo) ni posmoderno, W. puede mirar al mismo tiempo al centro y la superficie. Creérsela y no créersela: como la epifanía final que enfrenta al tigre y al hombre, la escena del karaoke también brilla en su singular epifanía pop. A diferencia de Platón, en *Tropical Malady* el mito y las apariencias pueden ser igual de hermosos. **[A]**



Bello tedio

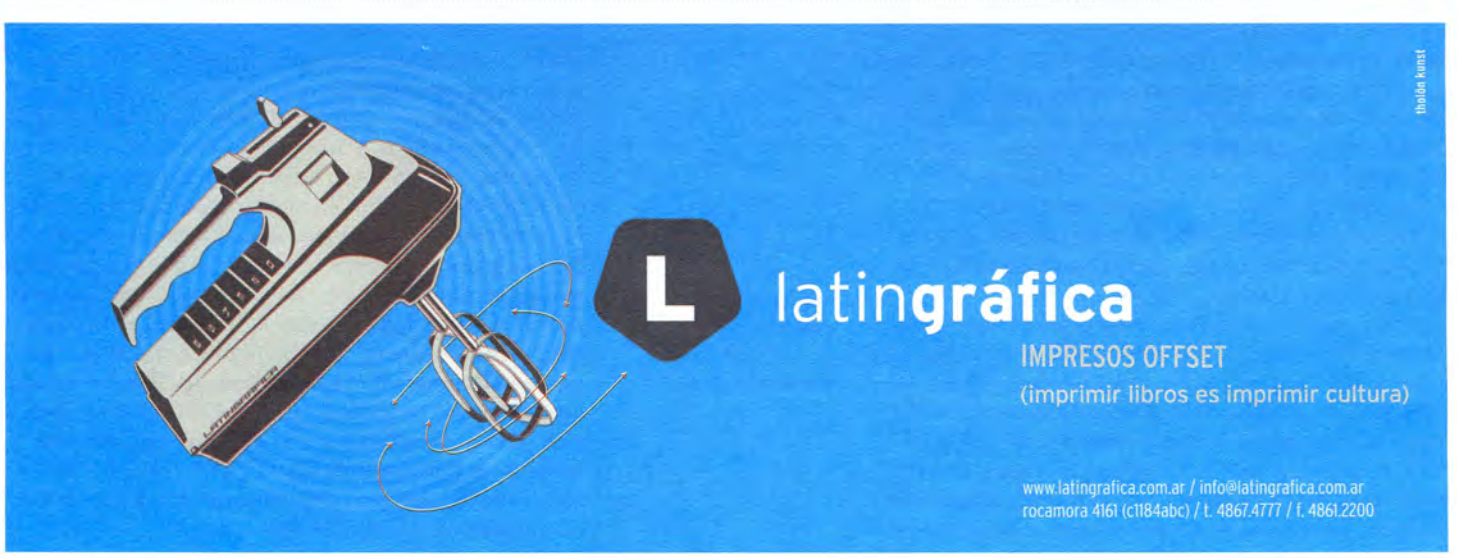
En contra por Hernán Schell

Tropical Malady está demasiado bien filmada, es ciertamente original y está hecha por un cineasta sumamente talentoso, no obstante, y para qué negarlo, *Tropical...* es también una película bastante fallida. La razón principal reside en que el cineasta termina cediendo a la sobreexplicación y al uso de la palabra ahí donde hubiesen bastado sólo imágenes. Tomemos sólo la primera historia. Allí hay algunas imágenes que gustan de mostrar su descontento con la vida moderna así como su agrado por lo primitivo. Sin embargo, para remarcarlo, en un momento el director decide contarnos una fábula acerca de unos hombres que, por entregarse a la avaricia por el oro, terminan perdiéndolo todo y encima de esto, y como modo de ilustración, una voz en off nos da el ejemplo de una mujer que en un programa de televisión por arriesgar demasiado termina perdiendo el dinero. En otro momento la pareja de enamorados está sentada, uno al lado del otro, es una escena en el que las miradas parecen decirlo todo, lamentablemente la misma debe estar ilustrada con la frase "te doy mi corazón" pronunciada por uno de los personajes. Estos detalles nimios se vuelven mucho mayores cuando el director decide contarnos la segunda historia: allí se pone a la misma pareja actuando dos papeles diferentes aunque interpretando una misma historia de amor, sólo que esta vez será en clave mitológica-fantástica. Podría pensarse que es la misma historia narrada de diferente manera si no fuese por un detalle, el director nos evidencia este hecho haciendo que los personajes tengan un diálogo similar (el ya nombrado "te doy mi corazón"). ¿Para qué hizo la segunda historia entonces? Probablemente para mostrar su fascinación por lo mitológico y su relación con la realidad; el problema es que esto ya lo había mostrado en la primera historia. Es esta repetición molesta lo que vuelve a *Tropical...* un film estéticamente logrado pero por momentos bastante pantanoso y mucho menos abierto a diferentes interpretaciones. Una sola historia hubiese dado menos imágenes bellas pero una mejor película. **[A]**

APICHATPONG WEERASETHAKUL

Espíritus en un mundo material

Un road movie a dos ruedas, en un equilibrio inestable, estrellando el viento como cualquier viaje en moto, *Mysterious Object at Noon* (2000) fue el debut del tailandés Apichatpong Weerasethakul e inauguró la obra de este cineasta del siglo XXI. Secreta como pocas, en un blanco y negro entre estilizado y realista, este inclasificable esfuerzo por reinventarlo todo estuvo a la altura del misterio luminoso que el título promete. Saqueando las arcas del cadáver exquisito surrealista, AW interpela a los habitantes rurales de Tailandia para ir improvisando una historia fantástica, siguiendo de cerca los planteos de Todorov: una historia que nos instala en ese vaivén de la interrogación y la indefinición de los límites. Documental, ficción y falso documental, registro inmediato de observación y reconstrucción teatral, surrealismo y *cinéma vérité* se cruzan en el camino de este tour en el que primitivismo y sofisticación conviven en cada encuadre. Porque la buena nueva que el tailandés vino a traer es la posibilidad de ampliar las tecnologías del relato, inventando o recuperando formas más bien toscas, artificiales, que mezclan lo primitivo y lo moderno, lo local y lo internacional (su mediometraje *Worldly Desire* es la irrupción en la selva de un equipo de filmación digital y es la evidencia metalingüística de su molde creativo). En busca de la sintaxis más extraña, la obra de AW es un corpus en continua desfiguración, como esos cuerpos protagónicos de sus últimos largometrajes, *Blissfully Yours* y *Tropical Malady*: demasiado fantasmales para ser medidos por la ciencia, demasiado carnales para ser almas impalpables. Y ese parece ser el planteo constante de AW: ubicarse entre lo corpóreo de la imagen cinematográfica y su cualidad de mero juego de luces, en ese ir de una opulencia casi kistch al minimalismo visual, del romanticismo recargado bajo la lluvia a la sostenida oscuridad casi total de la noche en *Tropical Malady*. Habitar siempre el germinal materialismo fantasmático del cine, sin dejar nunca de lado su origen tecnológico ni su dimensión onírica, es la propuesta constante de un cineasta en plena ebullición fílmica. Con la idea de buscar, analizar y recorrer siempre las raíces cinemáticas en cada película, Apichatpong Weerasethakul rompe esa diferenciación que proponía Godard, entre hacer cine y hacer películas: el tailandés errante hace películas que son el Cine. **Diego Trerotola**



Usos, abusos, silencios, confusiones y gritos

por **Javier Porta Fouz**

La película comienza con las imágenes y los sonidos de un río. La voz en off nos dice que miremos algunos detalles. Y que escuchemos otros, como el croar de algún anfibio. Pero esa escucha se nos dificulta porque a los sonidos de la toma se les agrega música, que interfiere y nos dice: "Andá emocionándote". En algún momento de su exposición, Al Gore se desvía del tema del calentamiento global y habla del accidente que su hijo tuvo a los 6 años, y de la muerte de su hermana por un cáncer de pulmón. Gore logra insertar de forma sólida –argumentativamente hablando– esas digresiones. El problema no está en que Gore hable de su hijo, ni de sí mismo, sino en que vuelve la musiquita, el reforzador, el recurso facilón (y ni hablar de la horrorosa canción del final). En un reciente documental sobre su trabajo y sus (muchas, fértiles) ideas, Walter Murch dice que la música en el cine se utiliza casi siempre mal porque se la usa para armar la emoción y no para que la emoción construida por otros medios reverbere en nosotros. Tiene toda la razón. Y esto no es un detalle, es un uso y abuso que arruina buena parte del cine contemporáneo. Otro elemento que juega en contra de *La verdad incómoda* es el abuso del "págüerpoin" ese. Igualmente, Gore no lo usa tan mal como algunos "hombres de empresa", que dicen "ventas" al mismo tiempo que un proyector revolea sobre una pantalla la palabra... "ventas".

Por si algún despistado no sabe quién es Gore, es Al Gore. Es decir, Albert Gore, vicepresidente en los dos períodos de Bill Clinton, y quien perdió frente a George W. Bush las elecciones de 2000 por esas fatídicas truchadas del Estado de Florida. Y ahora, momento de una digresión. En el periodismo (en el argentino, especialmente) suele considerarse de buen tono no proferir valoraciones políticas. Otras veces queda *cool* hacerse el original y decir alguna cosa escandalosa. Por ejemplo, que frente a una elección en los Estados Unidos es preferible que gane un republicano: eso hizo la extinta *TXT* cuando fue la elección de Bush frente a Kerry. Desde su tapa, la revista decía que a la Argentina le convenía el triunfo del que estaba mucho más a la derecha. Muy *cool*, por cierto. Lo cierto es que al planeta en general (que incluye a la Argentina), desde hace por lo menos un cuarto de siglo, no le convienen los republicanos. ¿Por qué? Bueno, entre otra pila enorme de motivos, porque mienten también sobre el problema ecológico de la tierra, un problema del cual el principal causante son, justamente, los Estados Unidos de América. Gore es del Partido Demócrata y habla con corrección, puede sostener un discurso coherente, es gestualmente amable. En fin, que Gore sabe que el calentamiento global es así nomás: que cada vez hace más calor, y que hará más y más, y que se vienen desastres naturales al por mayor. Y explica sus causas y consecuencias con eficacia y sin vueltas en este documental que sí, es chato; que sí, no tiene vuelo ni valores de esos que Jorge García llama "estrictamente cinematográficos"; y que –por compararlo con otro documental didáctico– es mucho menos variado y ágil que *Fuerza Aérea Sociedad Anónima*.

No es muy elegante y ciertamente no es habitual en esta revista ni es recomendable como categoría todo terreno, pero hay que decirlo: ver *La verdad incómoda* es importante. No se está diciendo acá que sea una película importante, sino que es importante verla, y enterarse y difundirla. Y que hay otra cosa preocupante y que va más allá de lo que dice con claridad meridiana Gore acerca del efecto invernadero, el fin de los glaciares y la contaminación del aire. Gore también nos dice, de costado, por qué *La verdad incómoda* necesita del cine. De una muestra de 925 estudios científicos recientes (tomada al azar sobre una cantidad mucho mayor), no hubo ninguno que dijera que era falso el calentamiento global, ni que sus causas fueran otras que las del uso y abuso humano de los recursos del planeta. Pero agrega –y aquí viene algo aterrador– que si uno estudia y clasifica artículos de diarios y revistas, verá el 57 por ciento de ellos pone en duda la existencia del calentamiento global. Es que –hay que decirlo una vez más, hay que repetirlo– la mayor parte del periodismo ha perdido (ya sea por inercia o por malicia) su lugar de orientador de los temas a tratar, de generar agenda, de tener una visión enterada, cívica y civilizada. Al periodismo que se lava continuamente las manos, le importan menos los estudios científicos serios que la difusión de nuevas opiniones, las diga quien fuere y con el sustento que sea. Y ha cedido el poder de decisión a las fuentes, y las más poderosas ganan. Y entonces todos aquellos lobbystas de las automotrices y otras empresas, y los políticos que los representan, obtienen un lugar en los medios para sus mentiras. Estamos jodidos. Y si el periodismo no se hace cargo de plantear con precisión los temas que nos trae Gore, es justo y necesario que sea una película la que los vocifere. Sí, tal vez haya intencionalidad política en las acciones de Gore pero... ¿eso es necesariamente malo si la política que quiere llevar a cabo es mejor que la que está en práctica en la actualidad? Sí, *La verdad incómoda* se sirve del cine, y ciertamente no lo sirve. Algunos críticos sienten esta verdad como una verdad incómoda. Pero no habría que anteponer el cine ante todo. Sobre todo cuando el cine –como los lingotes de oro que muestra Gore– está incluido en un mundo decidido, por la maldad y también y mucho más por la desidia humana, a convertirse en un esferoide agonizante. **[A]**

La verdad incómoda

An Inconvenient Truth

Estados Unidos, 2006, 100'

DIRECCIÓN
Davis Guggenheim

PRODUCCIÓN
Lawrence Bender, Scott Burns, Scott Z. Burns y Laurie David

MONTAJE Jay Lash Cassidy y Dan Swietlik

MÚSICA Michael Brook

SONIDO
Daniel S. McCoy

INTÉRPRETE Al Gore

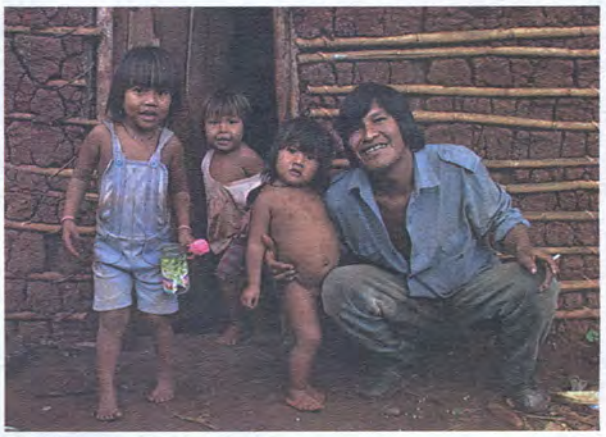
En su 15º Aniversario saludamos a EL AMANTE orgullosos de compartir el camino mágico del Cine

sólo primeras películas

UNIVERSIDAD DEL CINE

Las huellas de un baile...

por **Marcos Vieytes**



■■■ *se borran con la primera tormenta*, le oímos decir a una arrugada voz en off mientras los relámpagos iluminan la noche del monte misionero. Es posible que algún viejo sabio de la tribu guaraní de los Mbya haya dejado caer la sentencia como quien no quiere la cosa. Más que sentencia reveladora, la frase contiene ese saber tradicional que no impacta por lo novedoso, sino por lo irrefutable, y se parece a las cosas que dicen los viejos de todas las culturas y que uno escucha por el respeto que imponen las marcas que el tiempo ha dejado en sus cuerpos. Pero *Mbya, tierra en rojo* no tiene vocación de sibila y ni siquiera de elegía. No le interesa llorar la gradual desaparición de una cultura sino acompañar sus intentos por preservarla y, sobre todo, su cotidiano presente. Le importan menos las huellas que el baile, o las huellas del baile como rastro de una alegría todavía posible.

El comienzo no puede ser mejor. Después de haberse quedado sin nada desde los tiempos de la conquista española hasta la fecha, los Mbya consiguen que en esta película se les devuelva, aunque más no sea, la voz. Ellos se hacen cargo del relato, y su lengua –ya mezcla de guaraní con español– es tan concreta como sus actos y, en muchas ocasiones, mucho más feliz que su rutina. Ninguno de los responsables de la película les dice qué decir ni habla por ellos. Incluso cuando llega la instancia de presentarse ante las autoridades de la Universidad de La Plata, dueña de las tierras que les pertenecen legítimamente, la cámara los apoya con su presencia pero no puede suplantarlos pese a las vacilaciones de un cacique al que siglos de sometimiento y jugar de visitante les han quitado todo el orgullo que los antiguos jefes de estado Mbya debieron tener.

De ese pasado floreciente no queda casi nada. Incluso la memoria histórica del propio pueblo Mbya está siendo desplazada por una construcción apócrifa: la película de Roland Joffe, *La misión*, que los propios aborígenes miran en uno de los pocos aparatos de televisión que tiene la comunidad. Allí aparece un tío (Culo Quemado) del primer personaje relator de la película, y mientras observan el film todos se asombran de ver la reproducción de un tiempo que fue el suyo y cuya transmisión oral también está languideciendo. No solamente les han quitado el baile sino también el recuerdo de ese baile. Las huellas de la memoria original de los Mbya –y no solamente las de ellos– están siendo borradas o deformadas por otras, más allá de la naturalista intención reproductora de una película como la de Joffe. Este avance de las imágenes como reservorio falseado de las culturas particulares le da un valor agregado a *Mbya, tierra en rojo*. Pero digo *agregado* porque la película de Cox y Mapelman (coproducida por Matanza Cine, la compañía de Trapero) no se conforma con ser solamente un registro, digamos, legal o antropológico, sino que es cine y del bueno.

Mbya, tierra en rojo

Argentina/Reino Unido, 2004, 72'

DIRECCIÓN Y GUIÓN Philip Cox y Valeria Mapelman

PRODUCCIÓN Philip Cox, Valeria Mapelman, Ben Stark y Pablo Trapero

FOTOGRAFÍA Philip Cox yValeria Mapelman

MONTAJE Ben Stark

MÚSICA Dennos Wheatley

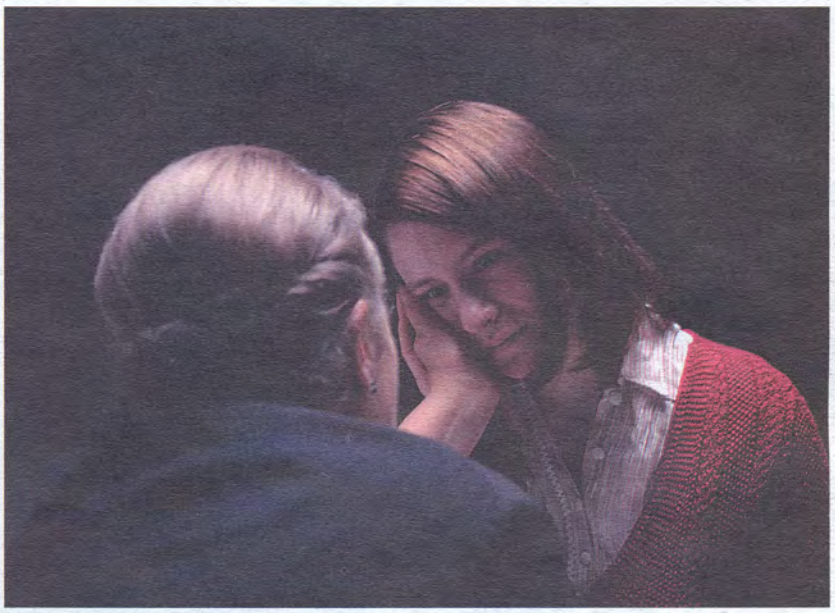
Cine que viene a revelar, por un lado, la precariedad de las huellas audiovisuales y el modo en que el poder las usurpa, intenta desnaturalizarlas o directamente se caga en ellas. Una forma, la más brutal y por ello la más fácilmente condenable, es atacar al mensajero, a quien registra los hechos, al productor de huellas. Eso es lo que le sucede al camarógrafo cuando acompaña a los Mbya hasta la casa del capataz de la plantación de yerba mate donde están trabajando, para reclamar los sueldos que les deben. La cámara aparece inclinada en un ángulo extraño y recién cuando escuchamos insultos y la cámara se sacude nos damos cuenta de que la habían tirado al suelo y ahora lo están moliendo a palos. Pero mucho peor es lo que hacen las autoridades de la UNLP cuando les prometen la cesión del título de propiedad de las tierras en un plazo relativamente corto, declaración hecha ante las cámaras de la película pero también de la prensa y publicada al menos en el diario *Hoy*, pero no cumplen con ello, a juzgar por la información que nos brinda la película sobre el final. Esa secuencia me hace pensar en el modo en que los actores políticos han conseguido asimilar la crítica audiovisual, y ahora se ríen con *CQC* cuando *CQC* supone estar riéndose de ellos.

Mbya, tierra en rojo no se ríe de nadie porque no hay mucho de qué reírse, pero sí comparte la módica pero valiosa alegría de los parlamentarios aborígenes luego de la gestión en la ciudad. Ese momento del baile, de la risa, del vino, es lo más parecido a la felicidad, y la película valora, respeta y comparte dichos momentos sin empañarlos haciéndonos sentir que son los últimos de una cultura que desaparece. Esto lo sentimos nosotros, especialmente cuando matan a una vaca raquítica que a duras penas han podido comprar, y esta se desangra al fondo del plano mientras se preparan para comer algo más o menos sustancioso. El devastador poder de esas imágenes consiste en recordarnos parte de un ciclo "natural" de nacimiento, desarrollo y declinación, por cuya fase final están pasando los Mbya en este preciso momento. Aunque la cámara nunca se vale de esa conciencia para chantajearnos sentimentalmente, no es posible sustraerse al hecho de que aun cuando *Mbya, tierra en rojo* procura y logra ser el registro fidedigno del presente de un pueblo que no se resigna a dejar de bailar, está constituyéndose también en la huella de ese baile que se acaba. Huella que seguiremos ignorando para alquilar *La misión* y ver a Jeremy Irons y Robert De Niro haciendo su número de baile entre unos indios simpáticos con el culo al aire. **[A]**

LA INOCENCIA TIENE UN PODER QUE EL MAL NO PUEDE IMAGINAR
FESTIVAL DE CANNES
SELECCIÓN OFICIAL
EL LABERINTO DEL FAUNO
UNA PELÍCULA DE GUILLERMO DEL TORO
TELECINCO PRESENTA UNA PRODUCCIÓN DE ESTUDIOS PICASSO TEQUILA GANG ESPERANTO FILMOJ EN ASOCIACIÓN CON CAFEFX, INC
UNA PELÍCULA DE GUILLERMO DEL TORO "EL LABERINTO DEL FAUNO" SERGI LÓPEZ MARIBEL VERDÚ IVANA BAQUERO DOUG JONES ARIADNA GIL ÁLEX ANGULO
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA GUILLERMO NAVARRO, ASC EDITOR BERNAT VILAPLANA DISEÑADOR DE PRODUCCIÓN EUGENIO CABALLERO MÚSICA JAVIER NAVARRETE
SONIDO MARTÍN HERNÁNDEZ DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN VÍCTOR ALBARRÁN PRODUCTORES EJECUTIVOS BELÉN ATIENZA ELENA MANRIQUE COPRODUCTOR EJECUTIVO EDMUNDO GIL
PRODUCTORES BERTHA NAVARRO ALFONSO CUARÓN FRIDA TORRESBLANCO ÁLVARO AUGUSTIN ESCRITA, PRODUCIDA Y DIRIGIDA POR GUILLERMO DEL TORO
TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
NEW YORK FILM FESTIVAL
FESTIVAL DE CANNES
FESTIVAL DE SITGES
EN CINES, 4 DE ENERO
WWW.ELLABERINTODELFAUNO.COM.MX

La decisión de Sophie

por **Eduardo Rojas**



He aquí una película inmaculada: prolija, con magníficas actuaciones. Planteo clásico de dilemas éticos individuales, enfrentados a coyunturas históricas superiores a sus fuerzas. La fuente: una obra teatral, que a su vez dramatiza las actas del proceso "judicial" impulsado por el régimen nazi contra Sophie Scholl, su hermano y otros integrantes de un rudimentario e inocente grupo de jóvenes opositores durante la Segunda Guerra. Un hecho real, con todo el peso que la materia de "lo real" ejerce sobre la energía de la ficción.

Pero ni lo real ni lo inmaculado serán suficientes. Para el director Marc Rothemund, Sophie es un personaje sin contradicciones, dotada de todas las características de la corrección política actual. En un país donde antes de la llegada del nazismo, el comunismo era tan importante como para pelearle el poder, Sophie y su grupo son socialdemócratas y católicos, ¿no hubiera sido dramáticamente más tentador que fueran parte de una célula comunista?

Objeción denegada. La historia certifica que Sophie Scholl y su grupo eran efectivamente socialdemócratas y católicos. Las actas no mienten: la convicción con que encara a su interrogador-verdugo es la misma que sostuvo hasta su muerte.

Apelamos: lo real en el cine está más allá de la fidelidad a la historia, su lugar es la forma en que la película se apodera de la verdad íntima de sus personajes, en que hace nuestros sus dilemas y los revive en su corazón de celuloide. La Juana de Arco de Dreyer sigue viva porque sus primeros planos angustiados nos involucran en su disyuntiva mística-política, tan ajena a la óptica de nuestra época.

Sophie Scholl es tan mártir como Juana, pero la gelidez con que la cámara la registra, hace que su decisión no parezca un calvario sino un tránsito ligero hacia la muerte; la misma frialdad que transmiten la joven y sus padres cuando se despiden antes de su ejecución; la convicción recitativa con la que su padre le dice que cumplió con su deber. Tanto vacío de emociones termina sonando como el reverso necesario de la inhumanidad nazi. A Rothemund se le escapan los matices, los que diferencian a unos de otros y descubren el sentido último de una agonista y sus circunstancias. Un artista puede lograr eso más allá de lo anecdótico de su obra. Un artesano sólo reproduce con corrección (política y formal) la cáscara de la suya. En *El exorcista*, William Friedkin descubre el mal enterrado en Irak pero, con espíritu premonitorio, lo hace viajar adonde anida su eje: Washington, ciudad gris que devora toda humanidad en pos del becerro de oro. Es allí, poseyendo el cuerpo tierno de una virgen, que se incubará el huevo que hará metástasis.

El exorcista, a contramano del espíritu laico de su época, la interpela y revela sus claves más profundas. El carácter discreto de esta Sophie Scholl en cambio, se queda en la superficie, no se anima a faltarles el respeto a Sophie y a sus verdugos. Así termina sumando a una corriente del cine actual de su país: la que parece aislar al nazismo como si fuera un bacilo, una anomalía ajena al corazón inocente del pueblo alemán. No otra cosa dicen *La caída* de Oliver Hirschbiegel o *El noveno día* de Schlondorff. Separar al monstruo y mostrarlo como una excrescencia es más fácil que encontrar sus semillas desparramadas en nuestros cuerpos. Esto es la corrección política. Hipocresía camuflada. Al fascismo lo inventaron Perón y Getulio Vargas. Hitler y Mussolini fueron dos loquitos a los que Patton puso en su lugar. Barramos bajo la alfombra todo lo que afee el bello rostro de nuestra madre Europa, vieja castradora, Condesa Drácula que sigue chupando nuestra sangre y pateando nuestros doloridos culos tercermundistas cada vez que necesitamos protección de su ilustre regazo.

Sophie Scholl, la de la historia, no se merecía este homenaje. Hubiera bastado con la escena final; esta sí trágicamente bella: la joven es llevada en brazos de sus verdugos y acostada en la guillotina. La hoja cae sobre su cuello y una brusca oscuridad ennegrece la pantalla. Desde algún lugar, aquello que fue Sophie oye los secos ruidos de la muerte de sus compañeros. La hoja de la guillotina cae una, dos veces más con su lúgubre siseo y nosotros, al fin, nos estremecemos en nuestra butaca. Un segundo antes de su turno, la voz del hermano de Sophie ha gritado: "¡Viva la libertad!". Ahora sí. Que viva. **[A]**

A Roberto Pagés

Sophie Scholl, los últimos días

Sophie Scholl - Die letzten Tage
Alemania, 2005, 117'
DIRECCIÓN
Marc Rothemund
GUIÓN
Fred Breinerdorsfer
PRODUCCIÓN
Cristoph Müller, Sven Burgmeister, Fred Fred Breinerdsdorfer y Marc Rothemund
FOTOGRAFÍA
Martin Langer
MONTAJE Hans Funck
MÚSICA Reinhold Heil y Jonny Klimek
INTÉRPRETES
Julia Jentsch, Alexander Hell, Fabian Hinrichs, Johanna Gastdorf, André Hennicke.

Cada una de nuestras actividades se basa en los pilares del desarrollo sustentable, reafirmando nuestro compromiso social y con el medio ambiente.

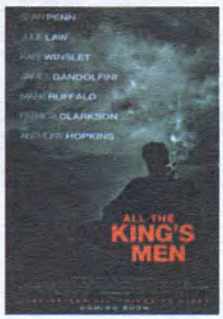
Edenor

El nacimiento de un populista

por **Ezequiel Schmoller**

1. *La primera obligación del crítico es* narrar *su objeto. […] Narrar un objeto es dar cuenta no sólo de sus pormenores sino de su temporalidad, del tratamiento que hace del ritmo y la velocidad, y también de inmediato, de entrar en contacto con él, hacer conexión, participar de un cuerpo a cuerpo violento, coreográfico […]* **Alan Pauls**

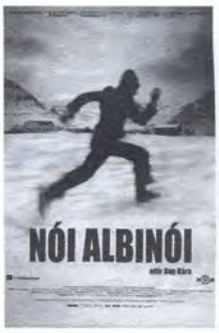
Willie Stark (Sean Penn), inexperto en el mundo de la política, candidato a gobernador estatal, viaja a una ciudad a pronunciar un discurso eleccionario. En el tren que lo lleva se entera (y nosotros, con él) de que fue usado, de que se encuentra sin saberlo en el centro de una serie de intrigas políticas, de que todo lo que parecía ser de una manera era de otra. Se entera (esto sí nosotros ya lo sabíamos) de que la política es un circo. Desengañado, se emborracha y desfallece. Corte. Ahora estamos en un parque de diversiones. Pasamos del circo/juego de la política a un parque de juegos: una metáfora visual por montaje. Imágenes ocre, planos torcidos, encuadres contrapicados. Todo le da al parque de diversiones un aire de pesadilla. Por fin lo vemos, en el medio de todo, a Willie Stark, sentado solo en un banquito, resacoso. Tiene cara de Sean Penn. No sabemos bien qué está pensando pero debe de ser importante porque durante *Todos los hombres del rey* todos los personajes hablan todo el tiempo, y acá, en cambio, Willie Stark está callado. Podemos conjeturar que simplemente está masticando lo que le pasó en el tren. O tal vez está pensando que la política no es lo suyo. Aparece uno de sus secuaces (James Gandolfini) por la izquierda del encuadre. A la derecha están asando un cerdo: otra metáfora visual (la anterior, por montaje; ésta, en un mismo plano). Le avisa a Willie Stark que es hora de dar el discurso. Willie Stark se sube al estrado y decide no usar el texto que tenía preparado, que incluía números, porcentajes y estadísticas, e improvisa uno nuevo. Hay poco público y está disperso. Willie empieza con timidez. Habla de construir escuelas y carreteras. Se violenta poco a poco. Se enoja con los ricos y se solidariza con los pobres. Dice hablar por ellos. Se exalta cada vez más. Grita que va a hacer todo lo que nunca hicieron por ellos. Algunos aplausos. Promete cosas. La gente empieza a amontonarse. Ya fuera de sí, con las manos hacia el cielo como si fuera un predicador, exclama que va a *nail* a sus rivales políticos. "*Nail*" podría querer decir "derrotar", "poner al descubierto" o "clavar". Por su tono de voz y el nivel de violencia, podría estar refiriéndose a cualquiera de las tres cosas, o tal vez a las tres juntas. Ya en pleno trance místico, promete más cosas, insulta y arremete contra los ricos; el estrado es suyo. El público, enardecido, también. En tres escenas, asistimos al nacimiento de un populista.



Todos los hombres del rey
All the King's Men
Alemania/Estados Unidos, 2006, 140'
DIRECCIÓN Y GUIÓN
Steven Zaillian
FOTOGRAFÍA
Pawel Edelman
PRODUCCIÓN
Ken Lemberger, Mike Medavoy, Arnold Messer, Steven Zaillian
MONTAJE
Wayne Wahrman
MÚSICA James Horner
INTÉRPRETES
Sean Penn, Jude Law, Anthony Hopkins, Kate Winslet, Mark Ruffalo, James Gandolfini.

2. *La exageración es el momento de creación que tiene el pensamiento. En él inventamos un mundo exacerbado, esquemático, compuesto de gritos, pero lleno de dramática claridad.* **José Ortega y Gasset**

Elegí narrar la escena del discurso (y las que la preceden) por dos razones. La primera es que me parecen buenas. La segunda es que sirven para ilustrar todo lo que *Todos los hombres del rey* no es. Cuando Willie Stark está sentado en el banquito en medio del parque de diversiones, no sabemos a ciencia cierta qué está pensando. Recién cuando pronuncia el discurso podemos completar, retrospectivamente, esa imagen: lejos de sentirse derrotado o de pensar que la política no era lo suyo, estaba digiriendo las reglas del juego y decidiendo entrar en él. Esto (no saber qué está pensando o haciendo un personaje) es algo que no vuelve a pasar durante el resto de la película. Todo, absolutamente todo, está sobreexplicado y sobreexplicitado. Los personajes dicen todo el tiempo qué están haciendo, qué quieren hacer e incluso qué significa eso que quieren hacer (la escena al costado de la cancha de fútbol americano es paradigmática en este sentido). Hay una voz en off que atraviesa la película y que termina de explicar lo poco que no estaba del todo claro, y hasta hay un bombardeo de flashbacks de escenas que ya vimos que remarcan qué cosas son importantes, para qué personajes lo son y exactamente en qué momento lo son. No es simplemente que la película no se anima a dejar cosas sin explicar; no se anima a dilatar explicaciones. Excepto un par de vueltas de tuerca de lo más irritantes, todo está explicado en tiempo real, a medida que pasa. Hay mucha información, está mal expuesta y mal dosificada. *Todos los hombres del rey* pone en escena una historia interesante de una manera irremediablemente chata. Todo se dice, poco se muestra. Además, en vez de ir en línea recta, como las buenas películas sobre políticos en ascenso (por ejemplo, la ninguneada *Colores primarios*), *Todos los hombres del rey* avanza en zigzag, desviándose en intrigas amorosas y familiares. Inmediatamente después del discurso de Willie Stark que describí en la primera parte de esta crítica, hay una muy buena (por elocuente, por alusiva, por graciosa) secuencia de montaje en la que vemos vertiginosamente cómo sus discursos van creciendo en promesas, violencia y público. Quizá exagere un poco, pero todo lo que viene después de esa secuencia sería lo mismo leerlo en el guión que verlo en pantalla. **[A]**



Noi, el albino
Nói albínói
Islandia/Alemania/Reino Unido/Dinamarca, 2003, 93'
DIRECCIÓN Dagur Kári
GUIÓN Dagur Kári
PRODUCCIÓN Philippe Bober, Lene Ingemann, Kim Magnusson, Skúli Fr. Malmqvist
MÚSICA Orri Jonsson, Dagur Kári
FOTOGRAFÍA Rasmus Videbaek
MONTAJE Daniel Dencik
DIRECCIÓN DE ARTE Jon Steinar Ragnarsson
INTÉRPRETES Tómas Lemarquis, Thröstur Leó Gunnarsson, Elín Hansdóttir, Anna Fridriksdóttir.

El año anterior al primer año del resto de nuestras vidas

+ A favor por Marcos Vieytes

La nieve de la villa de esa Islandia que al protagonista se le antoja una escupida cuando la ve en el mapa, parece acolchar hasta la mudez la materia sonora de la experiencia cotidiana. Como si las pequeñas vidas de la gente del lugar formasen el mosaico filmado por una película muda que achata las voluntades, la ambición y el apetito de aventura de todo el mundo, salvo en el caso de Noi, joven sin madre que vive con su abuela y sale a tomar cerveza con un padre tachero que no sabe cómo crecer. En la película de Dagur Kári se dan cita la densa simpatía de *25 watts* con el costumbrismo irónico de *Mi dulce pueblito* del checo Jiri Menzel, para terminar conformando una comedia que se vale de Kierkegaard y su filosofía –no por dolorosa menos risueña– tanto como de las convenciones cómicas clásicas –no por graciosas menos lúcidas– erosionadas por el absurdo de un mundo cuyo sinsentido supera incluso el de la ficción más alocada. Por eso el tempo aletargado de la secuencia en que Noi se sube al techo resbaloso de la casa de su chica en medio de la noche, o de aquella en la que derrama el contenido de la olla en la cocina de su casa. *Noi, el albino* (la película) flota siempre en el tiempo suspendido de la paradoja, pero el componente existencial trágico de la situación es continuamente objetivado por las relaciones concretas de los personajes con su medio físico, evitando así todo viso de solemnidad o autocomplacencia intelectual. Noi, el albino (el personaje) se debate entre las contradicciones propias de ese estado imposible que es el de la adolescencia –paradoja biológica– justo en las vísperas de unos cambios que se provocan y eluden a la vez. Finalmente el azar, que parece un elemento tan blando, maleable y amorfo como la nieve, pero de cuya consistencia conviene no dudar, le mostrará a Noi una salida posible a ese laberinto que lo ceñía, pero no resolverá la paradoja insoluble de nuestra libertad tan soberana como precaria. Acaso el misterioso plano del final nos diga que sólo en el espacio de la ficción pueda soñarse tal cosa. **[A]**

Noi, el pelado

– En contra por Gustavo Noriega

Una de las cosas más sorprendentes de *Noi, el albino* es que se trata de una película sobre un adolescente albino y que está protagonizada por una persona que no es ni adolescente ni albina. Uno podría afirmar que esto es uno de los triunfos de la película, el de hacernos creer algo que no es. Pero lo cierto es que hay algo que la excede y habla de la credulidad de los críticos. Puedo llegar a creer que un hombre de 26 años (esa es la edad que tenía Tómas Lemarquis cuando encarnó a Noi) simule ser un adolescente a través de su gestualidad, sus movimientos corporales, su forma de hablar. Pero ¿cómo creer que es albino si Lemarquis no tiene un solo pelo? Podría ser *El pelirrojo Noi*, o *Noi, el morocho*. Lo cierto es que albino denota "diferente" lo que le cierra de maravillas a la película, una serie de convencionalismos sobre el *angst* adolescente. Para extremar las cosas, el (falso) adolescente (falso) albino vive en Bolungarvik, un pueblito de los fiordos occidentales de Islandia de apenas 957 habitantes, totalmente rodeado y cubierto de hielo. El aislamiento que las fuerzas de la naturaleza le imponen a Bolungarvik funciona como una (sonamos)... ¡metáfora! ¿De qué? Del aislamiento espiritual que vive un (falso) adolescente. Como si un pelado/albino de 17 años en un pueblito miserable tapado por la nieve no fuera suficiente, la película le otorga un padre alcohólico y la incomprensión de sus profesores. ¡¡¡Y eso no es nada!!! (A partir de ahora, los que no quieran saber cómo termina, no sigan leyendo.) Para colmo de males, y sacando al relato de una abulia equivalente a la de su protagonista, viene un alud y aplasta a las personas que Noi más quiere. Hay que ser un canalla para pensar ese desenlace. Finalmente, en su totalidad, la película nos hace creer otra cosa más que no es. Aparenta ser sensible, apropiada para el circuito artístico, a contramano de los convencionalismos del cine mainstream. No lo es. **[A]**

Sin destino

Sorstalanság
Hungría/Alemania/Reino Unido, 2005, 140'. **DIRIGIDA POR** Lajos Koltai. **CON** Marcell Nagy, Béla Dóra, Bálint Péntek, Áron Dimény, Péter Fancsikai, Zsolt Dér.

Sin destino se basa en la experiencia concentracionaria del premio Nobel Imre Kertész, sobreviviente de Auschwitz y Buchenwald. Su personaje central, György, es –como lo fue él en 1944– un muchacho húngaro de 14 años al que el mundo conocido y habitual se le derrumbó como un castillo de naipes. Primero, la deportación de su padre a un "campo de trabajos forzados"; luego, su propia detención por parte de los nazis, errando de campo en campo hasta llegar a la liberación. La película es episódica, como suelen serlo las que evocan recuerdos de la juventud: como pantallazos aislados de memoria que no se sienten obligados a estar unidos narrativamente. El realizador Lajos Koltai no le teme a la representación. Contra las prevenciones de Lanzmann y Godard, pone en imágenes los campos de la muerte y recrea en la medida de lo posible la vida en medio del horror. Lo hace con cierta moderación (salvo, ay, la música omnipresente y estridente de Ennio Morricone) y estilo. Koltai es un veterano director de fotografía que participó en muchas de las películas de su compatriota István Szabó. Su impronta esteticista se hace sentir en la película con su deliberado apaciguamiento de los colores, hasta llegar, casi, al blanco y negro spielbergiano de *La lista de Schindler* (hasta una escena en la ducha parece referir a otra igualmente desafortunada del norteamericano). Lo más notable llega al final, cuando György vuelve a Budapest como un muerto vivo para comprender que –tal como lo dijera provocativamente Kertész– los días concentracionarios fueron los más intensos y felices de su vida, cuando la interrupción de la tortura, un mendrugo de pan o una hora de sueño se vivían como una gracia divina. El contraste entre esa intensidad y la mediocridad de la vida común es algo que varios sobrevivientes declararon y que *Sin destino* expone con eficacia. **Gustavo Noriega**

Ruido

Uruguay/Argentina/España, 2004, 100'. **DIRIGIDA POR** Marcelo Beltramío. **CON** Jorge Visca, Jorge Bazzano, Mariana Olazábal, Lucía Carlevari, Jorge Temponi.

Ruido cuenta la historia de un loser que, luego de perder todo y debido a una serie de extraños sucesos, termina trabajando como inspector de ruidos y comunicándole a distinta gente que el diagnóstico que les dio un médico algo trastornado es incorrecto y que no tienen cáncer. Se trata una de esas películas que, gracias a sus ideas, deberían ser grandes, pero que en su ejecución terminan decepcionando. Está llena de buenas intenciones, con muchos momentos logrados, y sin duda se trata de un auspicioso debut para el uruguayo Marcelo Beltramío. Pero falla, y eso es una lástima. Y falla porque no encuentra el tono, porque la dirección de actores es muy irregular, porque la puesta en escena es más bien chata, porque varios personajes son puro trazo grueso –en especial la ex mujer del protagonista y los jefes españoles, que son caricaturas desafortunadas de creativos publicitarios cancheritos–, porque es demasiado derivativa de otras películas –principalmente del cine de Rejtman y el de Rebella-Stoll–, con un protagonista muy *hendleriano* que encima se parece físicamente a Hendler. Sin embargo, *Ruido* no se priva de algún que otro hallazgo. Y esos hallazgos aparecen principalmente en ciertas escenas y diálogos que funcionan por el lado de la comedia. Es en la delineación de los personajes principales donde la película más triunfa. Pequeñas cualidades excéntricas que funcionan como descripción sutil –en oposición al mencionado trazo grueso de otros personajes– al igual que como disparadores para la comedia más pura. Además, hay un chiste que prefigura la tragedia de Cromañón por unos meses, y que no por incómodo deja de resultar efectivo.
Juan Pablo Martínez

La vida secreta de las palabras

España, 2005, 115'. **DIRIGIDA POR** Isabel Coixet. **CON** Sarah Polley, Tim Robbins, Javier Cámara, Julie Christie.

Como en *Mi vida sin mí*, Isabel Coixet cuenta en *La vida secreta de las palabras* con la producción de Almodóvar y el protagonismo de la enorme Sarah Polley. Un secreto trágico y fundamental a develarse es otro de los elementos que Coixet repite de su película anterior. Polley interpreta aquí a una enfermera que cuida a Tim Robbins, postrado y temporalmente ciego tras un accidente en una plataforma petrolífera. Obligados prácticamente a convivir por un par de semanas en un lugar aislado, inician una relación en la que utilizan los silencios como defensa frente a distintas tragedias del pasado que los atormentan. Coixet hace uso y abuso de toda metáfora posible. La enfermera es en realidad quien necesita que la cuiden mientras el paciente ciego busca desesperado ver el interior de quien lo atiende. Los dos se la pasan charlando casi toda la película (por lo general, Robbins es quien habla y Polley escucha), pero lo importante es todo eso que callan. El escenario de esta relación en la que estos dos solitarios intentan taladrar la superficie del otro para dar con un valor oculto, no puede ser otro que una plataforma petrolífera en medio del mar. Coixet necesita otorgarle a todo elemento que ande dando vueltas por la pantalla algún significado extra, lo que vuelve a la película agotadora. Como si fuera poco, una voz en off irritante que va y viene a lo largo del relato cargada de pretensiones y todo diálogo, sin importar que se hable sobre trivialidades o no, conlleva cierta gravedad impostada. Si a todo esto se le suma que Coixet se luce mucho más al filmar acciones que diálogos, los únicos momentos placenteros de *La vida secreta de las palabras* se producen en los numerosos clips musicales, cuando los personajes callan y se escuchan las voces de David Byrne o Antony and The Johnsons. **Nazareno Brega**

El buen destino

Argentina/España, 2005, 110'. **DIRIGIDA POR** Leonor Benedetto. **CON** Federico Luppi, Gabriela Toscano, Gustavo Garzón, Pablo Rago, Jorge Suárez.

Hay películas que se prestan para el chiste fácil, la descalificación inmediata, el corrillo de risotadas post-función. *El buen destino* es una de ellas. No caeremos en dichas tentaciones. Es suficiente con decir que la suma de despropósitos que reúne la hace candidata al *Libro Guiness*, si se encuentra la categoría adecuada. Un travelling descendente que parece inspirado en un Béla Tarr con náuseas da lugar a una historia de pueblo arrasado por la globalización menemista y otras intoxicaciones, en donde conviven personajes como un Luppi docente, prófugo de *Lugares comunes*, sus amigos "pintorescos" que mantienen polémicas en el bar El buen destino, una banda de neonazis extraviada de alguna película de los Hermanos Marx, un policía bueno, una encuestadora del INDEC con aires de Jacinta Pichimahuida lobotomizada y otros. Entre todos se arma un zafarrancho de historia en el que se cruzan ideologías, amores, amistades, traiciones, violencia y justicia. Imposible e inútil reseñar los disparates en los que naufraga un guión con resoluciones de (mal) teleteatro. Gratuitamente cruel detenerse en los momentos de humor involuntario (Nicolás Vázquez, neonazi con aire de mellizo Barros Schelotto, interrumpiendo a Luppi en su clase magistral, parodia despistada de *Semilla de maldad*; Pablo Rago, golpeado por los malos, cae al piso en el lugar exacto en donde está pintado el nombre del bar, y acomoda su cuerpo para tapar el "buen" y dejar a la vista sólo "el destino". ¡Símbolo, *atenti*, símbolo!, dice el físico contorsionado del pobre Pablito). Es todo así. No tiene sentido seguir enumerando. El que tiene plata hace lo que quiere. Y el que tiene plata puntana, todavía más. San Luis, provincia generosa, es capaz de brindarles buena acogida a todos los artistas. Que cada uno la reciba según sus méritos. **Eduardo Rojas**

El gran truco

The Prestige
Estados Unidos/Reino unido, 2006, 128'. **DIRIGIDA POR** Christopher Nolan. **CON** Hugh Jackman, Christian Bale, Michael Cane, Scarlett Johansson.

En el site *www.salon.com*, la crítica de cine Stephanie Zacharek comienza su texto sobre *El gran truco* de la siguiente manera: "Para Christopher Nolan, la oscuridad parece llevar de por sí cierta profundidad. Cuando, en realidad, en algunas ocasiones la oscuridad es sólo un agujero grandote". La frase quizá sirva para explicar la mejor parcela de la filmografía de Nolan –la primera mitad de *Batman inicia*– y las dificultades de *El gran truco*. La película sufre por el tono gótico evangélico que el director impone a su jamás deportivo Duelo de Magos (Hugh Jackman vs. Christian Bale. Motivo: una casi esposa de Jackman ahogada por un nudo mal hecho por Bale). Pero el lugar donde el film de Nolan se pierde y anula es en su dependencia, casi adicción, de los vericuetos del guión. Si bien *Batman inicia* compartía otros hipos del cine de Notan –como el uso de flashbacks para resignificar el relato (no olvidar *Memento*, el *state of the art* del director en ese departamento) o ese aire de ooooscuridad que acusaba Zachareck–, conseguía gracias al montaje y al guión de David S. Goyer mirar al lugar común del batitipo y el subgénero de superhombres, estudiarlo y zambullirse en él de lleno. Al reverso de *Batman inicia* y en paralelo con *La dama del agua* de M. Night Shyamalan, el guión de *El gran truco* siempre establece una situación de base que será alterada sólo para permitir un par de espectadores y boquiabiertos más a la película. Así sucede con el triple y falso flashback que abre la historia o con la forma en que la voz en off es despojada de certezas a mitad del film o, quizá su tropiezo más grande, con la introducción de la fantasía en un punto en que la lógica industrial había sido el único sostén de los trucos de magia. Nolan agota la coherencia y potencia de *El gran truco* con su pantomima de mostrar todo por aquí y por allá para finalizar sacando de la galera otro conejo fílmico, otro film dominado por sus vueltas de tuerca. **Juan Manuel Domínguez**

El juego del miedo III

Saw III
Estados Unidos, 2006, 107'. **DIRIGIDA POR** Darren Lynn Bousman. **CON** Tobin Bell, Shawnee Smith, Angus Macfadyen.

Voy a ser sincero: me encanta el cine de terror, pero si el promedio va a ser el de esta basura sub-estándar, mejor divertirse reseñándola. La letra dice así: Oiga, amigo generazo,/ qué duro lo que le compete/ si en su futuro arremete/ semejante flor de bodriazo,/ yo me canso de tanto caso/ de asesino suelto y demente,/ y me cansé de este caso/ de tortura permanente./ Una y otra lonja y tajos/ de carne que cuelga y desangra./ Y mejor, se me arremanga/ o le van a salpicar/ estos malos de mama,/ con armas de morondanga,/ tanto malo de mama/ y sus trucos que son gangas./ Mucho tufo reaccionario,/ mejor se busca un anuario./ Los setenta,/ ¡ay, qué años!/ De aquellos tiempos pasados/ no nos queda ni un sudario,/ "Las colinas tienen ojos",/ el pelado, flor de malo/ y no este triste salario,/ ya ni miedo que me da/ este pelado primario./ Cosa fea que promete/ tener a un títere armao,/ amarrete, moralista,/ solitario y amargao,/ que desangra,/ cosa e gringos,/ enseñanzas de pacato,/ que desangra,/ cosa e gringos,/ enseñanzas de pacato. Si usté se pone a oservar/ con mucho detenimiento,/ no se me asuste, no miento,/ no hay terror alguno en ello,/ mas siempre sadismo bello,/ trucos de corte plebeyo,/ mas sólo sadismo bello/ y unos sórdidos destellos./ Moraleja que nos dice/ que siendo buenazo y derecho,/ te la dan igual./ De hecho,/ ay, castigo puritano,/ y así se les va la mano,/ a pura sangre en el pecho,/ y todo termina feazo,/ todocitos, sí, maltrechos./ Imaginación en vano/ que me importa qué se ha hecho/ en este género que se ha vuelto/ se ha vuelto un poco liviano./ Ay, amigo generazo,/ me cansó la rima mala,/ mejor busco el mazazo/ en alguna película vieja,/ buscaré "Masacre e Tejas"/, la viejita, un fierrazo,/ buscaré terrores viejos/ antes que este triste ocaso,/ andaré por los videos/ buscándome un buen sustazo.
Federico Karstulovich

La masacre de Texas: El inicio

The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning

Estados Unidos, 2006, 91', **DIRIGIDA POR** Jonathan Liebesman, **CON** Jordana Brewster, Taylor Handley, Matt Bomer, R. Lee Ermey.

De un tiempo a esta parte, el cine de terror ha desistido de asustar, y todo se reduce a la mera exhibición de torturas físicas y golpes de efecto (el típico "bang" sonoro que viene acompañado de apariciones fortuitas del asesino-ente en cuestión, o bien de cualquier otro tipo de aparición inesperada, que no asusta sino que sobresalta). Esa tendencia hacia lo seguro, ese intento por generar reacciones en el espectador a toda costa mediante trampas en lugar de climas, sin confiar en que se está contando una historia que ya de por sí da miedo, tiene como súmmum absoluto a *La masacre de Texas: El inicio*. El original de Tobe Hooper, con su registro casi documental, lograba a la vez dar asco y meter miedo en serio, además de decir muchísimas cosas sobre el mundo pero de manera sutil. Esta supuesta precuela de la remake realizada por Marcus Nispel hace un par de años –que no era absolutamente mala– es todo un ejemplo de incompetencia cinematográfica. Aquí todo está diseñado para dar asco y está repleta de los golpes de efecto más baratos posibles, está tan mal narrada que se hace eterna, y no logra generar nada; no es más que una exhibición de escenas gore mal encuadradas y de dudosa cohesión, que encima intenta decir cosas sobre la derecha americana más bruta y brutal pero lo hace de manera totalmente subrayada mediante diálogos. Además, a pesar de ser una precuela, opera como las secuelas malas; o sea, repitiendo la misma situación que el original con mínimas variaciones.
Juan Pablo Martínez

Yaipota ñande igüi - Queremos nuestra tierra

Argentina, 2006, 74', **DIRIGIDA POR** Lorena Riposati.

El azúcar Chango, que usamos todos los días para endulzar el mate o restarles acidez a las salsas, es elaborada por el ingenio San Martín del Tabacal. Con la anuencia de las autoridades políticas salteñas, la empresa fundada por el feudal Patrón Costas, y ahora en manos de la Seabord Corporation, está acusada de esclavizar a sus trabajadores y ocupar las tierras que una vez pertenecieron a los pueblos guaraníes. De una situación similar a la primera siguen dando cuenta algunos cuentos de Horacio Quiroga que taladran la memoria como pesadillas alucinadas. De la segunda también se ocupa *Mbya, tierra en rojo*, que acaba de estrenarse y comentamos en este mismo número. Ambas obras elaboran la denuncia sobre la base del libre juego de las formas artísticas. *Yaipota ñande igüi* consigue hacer lo mismo en los instantes animados por Vicky Biagiola y Rubén Lezcano, que recuerdan a los trabajos con arena realizados por Caroline Leaf, o cuando sonoriza una carga policial con el traqueteo de las máquinas envasadoras del azúcar. No así cuando desacredita el discurso de un funcionario, por más justificado que esto pueda parecer, con un montaje que alterna sus afirmaciones con las incrédulas sonrisas del Perro Santillán y una activista extranjera. A posteriori, en la soledad de la sala de edición, la realidad puede ser manipulada tanto como los derechos de las víctimas. Y borrar con los codos lo escrito por la mano.
Marcos Vieytes

Sálvese quien pueda

Keeping Mum

Inglaterra, 2005, 103', **DIRIGIDA POR** Niall Johnson, **CON** Rowan Atkinson, Kristin Scott Thomas, Maggie Smith, Patrick Swayze.

Decir que toda familia tranquila y perfecta esconde siempre algo sospechoso no es, digamos, demasiado novedoso. Claro que el hecho de que el tema no sea novedoso no implica que el film no pueda tratarlo con elegancia y hasta con maestría, pero lamentablemente esta comedia negra acerca de un sacerdote protestante –que debajo de su apariencia esconde una esposa insatisfecha, una hija ninfómana y un hijo con problemas de personalidad– está bastante lejos de hacerlo. Entre otras cosas mezcla chistes refinados (poco buenos) y repletos de los tan ingleses juegos de palabras, con otros dignos de un taller mecánico (por ejemplo: profesor de golf con aires de seductor le dice a su alumna en clase que se ocupe del palo mientras él se ocupa del agujero), a esto se le agregan buenos actores que no parecen poner demasiado entusiasmo en lo que están haciendo, chistes de humor negro convencionales y la triste seguridad de que Rowan Atkinson está condenado a ser convocado sólo como partícipe de los ejemplares menos interesantes de nuestra cinematografía moderna. **Hernán Schell**

Como mariposas en la luz

Argentina/España, 102', 2004, **DIRIGIDA POR** Diego Yacer, **CON** Lucas Ferraro, Cristina Brondo, Lidia Catalano, Pepe Novoa.

Ópera prima de Diego Yaker, *Como mariposas en la luz* comparte con el mejor cine sólo la frescura de azarosas imágenes de los trabajadores del puerto, algunas actuaciones naturales y escenarios inusuales, que a pesar de una puesta rudimentaria, no tienden a estetizarse. Fuera de esto, despliega los peores vicios, como los diálogos más altisonantes vociferados desde actuaciones cargosas, mayormente protagónicas. Con una imagen glam de la pobreza (la mucama parece una modelo y actúa una tonada paraguaya inverosímil), la coproducción queda más que justificada por el viaje a Barcelona que hace el protagonista movido por la crisis. Como inmigrante aglutina los peores signos: toma mate ostensivamente, guarda sus ahorros en una lata de cerveza Quilmes y en una escena de forzado y torpe erotismo (con fondo con foto del Che Guevara), seduce a una catalana mientras prepara dulce de leche. Tal vez lo menos aceptable sea que una película que toma de punto de partida un hecho real (la crisis de 2001) no observe un mundo audiovisual concreto y palpitante sino que sólo se sirva de imágenes para ilustrar premisas.
Lilian Laura Ivachow

Hard Candy

Estados Unidos, 2005, 103', **DIRIGIDA POR** David Slade, **CON** Ellen Page, Patrick Wilson, Sandra Oh.

El afiche de *Hard Candy* lo dice todo. Claro que invierte los roles que anuncia, pero esa clase de malversación parece ser sinónimo de inteligencia para los constructores de este ¿thriller? irrelevante. Como hay una nena vestida de Caperucita Roja tiene que haber un lobo. En este caso, un fotógrafo que chatea con la púber en cuestión y la deja entrar en su casa para darse cuenta de que nada es lo que parece ni nadie es quien dice ser. O sea, internet es peligrosísima. Pero ojo que también hay dos o tres sutiles lecciones morales más: los fotógrafos de Lolitas son todos pedófilos, lo mejor para todos es castrar de prepo a los pedófilos, y hay culpas que sólo pueden ser expiadas por el suicidio (otra que caramelito duro, esta es peor que chupar un clavo oxidado). ¿Y de cine? Nada más que diez minutos iniciales de cerrados y casi abstractos primeros planos con fondo cambiante de colores primarios que nos esperanzan con la posibilidad de que la película no sea lo que vociferaba desde el cartel. **MV**

Chile 672

Argentina, 2006, 103', **DIRIGIDA POR** Pablo Bardauil y Franco Verdoia, **CON** José Luis Alfonzo, Patrizia Camponovo, María Lorenzutti, Erica Rivas.

Chile 672 tiene una sola idea y la lleva al límite: filma a todos y a cada uno de sus personajes en los momentos en los que –de ser personas reales– desearían no ser fil-

mados. Desde seducciones fallidas y maltratos menores hasta intentos de violación y actos de pederastia, pasando por una variada gama de humillaciones. Aclaro: a diferencia de muchos de mis compañeros de la revista, no estoy apriorísticamente en contra de las películas que tratan más o menos mal a sus personajes. Me gusta *Las confesiones del Sr. Schmidt*, me gusta el cine de Christopher Guest. Si, en cambio, esta película costumbrista-grotesca-coral que expone con minuciosidad las miserias de un grupo de vecinos me cae tan decididamente antipática, no es porque "trate mal" a sus personajes sino porque lo hace sin la más mínima gracia. *Chile 672* toca una misma tecla, una y otra vez, a intervalos regulares y siempre de la misma manera. Antes que cualquier otra cosa (ácida, cruel, incómoda), es una película chata y repetitiva hasta el hartazgo. **Ezequiel Schmoller**

Lo que hay que decir

Argentina, 2006, 80'.
DIRIGIDA POR Pablo Nisenson.

Tal vez por eso de que el bien no hace ruido, es que en este documental la música hace ruido doblemente. Por un lado, se narra la apacible vida cotidiana en la granja y la colonia de manera austera y fluida: los chicos cortan leña, cocinan, cuidan los animales y comparten paseos y charlas. No hay regodeo en el dolor a pesar de retratar situaciones difíciles y algunas historias sólo se cuentan en las voces en off que acompañan los títulos del comienzo. Lástima que junto a estas imágenes estén los perfiles de los mismos protagonistas mirando el crepúsculo y esa música que los subraya con un afectado lirismo. Como si todo el "mensaje" que se sustrajo de los otros planos hubiera encontrado su lugar en estos. Finalmente, aunque un sentimiento parecido a la esperanza parece flotar en el aire, en este documental que trata sobre la recuperación de las adicciones, no queda muy en claro lo que hay que decir ni cómo. **Marcela Ojea**

S.O.S. ¡Llegaron mis amigos!

Les Bronzés 3: les amis pour la vie
Francia, 2006, 97', **DIRIGIDA POR** Patrice Leconte, **CON** Thierry Lhermitte, Ornella Muti, Gérard Jugnot, Michel Blanc, Josiane Balasko.

Tal como sucedió con el ¿policial? *El muelle* el año pasado, otra vez el mainstream del cine francés nos llega en su peor envase, aquel descartable, plástico y etiquetado que llena de burbujas preconceptos varios. Aunque vale aclarar que el aspecto rústico y descuidado de la ¿comedia? *S.O.S. ¡Llegaron mis amigos!* hace que *El muelle* se parezca a... (rellenar los puntos con algún clásico viejo o nuevo que usted considere cine). Puede que esa tosquedad que se imprime desde la textura del fílmico hasta la primera imagen y sonido –un plano secuencia panorámico que arranca en una arboleda y finaliza en la costa italiana musicalizado con Maná– tenga un correlato con la factura técnica que existía allá a fines de los 70 en los dos episodios anteriores de la púberestival saga de *Los incorregibles*. Pero el aspecto celebratorio del asunto poco y nada importa a la hora de argumentar lo fallido en la construcción y desarrollo de un humor que se pretende atractivo al mezclar lo chabacano con "tipos que en el cine no suelen hacer chistes de tetas y coger". **Juan Manuel Domínguez**

La masacre de Texas: El inicio

Hard Candy

Hermanos

Brødre
Dinamarca, 2004, 117', **DIRIGIDA POR** Susanne Bier, **CON** Connie Nielsen, Ulrich Thomsen y Nikolaj Lie Kaas.

La directora de *Corazones abiertos*, película filmada según el Dogma 95 que trataba acerca de (lean despacio) una mujer enamorada del marido doctor de la que provocó el accidente en que su propio prometido quedó paralítico (fiuuu), vuelve a la carga con otra historia de relaciones cruzadas. Esta puede resumirse más fácilmente: el hermano perfecto va a la guerra, lo dan por muerto, y el hermano díscolo ocupa su lugar dentro de la familia. *Hermanos* sufre el "síndrome de la agenda cargada": los lazos familiares, los conflictos bélicos, el sentido del deber y el de supervivencia, la locura, el amor, la violencia, la redención y el estado del mundo son algunas de sus preocupaciones. Muy a pesar de la hermosa Connie Nielsen y del mayormente correcto Nikolaj Lie Kaas –entre ambos aportan las únicas escenas que logran esquivar los volantazos del guión–, la sucesión, con prolijidad nórdica, de primeros planos de rostros graves y arrebatos de emoción forzada, consigue que nada pero nada de la anterior enumeración de temas nos termine importando. **Agustín Masaedo**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	GUSTAVO NORIEGA El Amante	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	DIEGO LERER Clarín	RICARDO COTA criticos.com.br	ÁLVARO ARROBA Letras de Cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	HERNÁN FERREIRÓS Rock & Pop	JORGE BERNÁRDEZ FM-Faro Nacional	PROMEDIO
Tropical Malady	7		9		9	10	9		9	8,83
Happy Feet: el pingüino		9				6				7,50
Casino Royale		7		6	7	6		6		6,40
Noi, el albino	5	8	7		2		7		8	6,17
El gran truco		8	7		2	9	5	6	6	6,14
Todos los hombres del rey		7	5	8		5	6	5	7	6,14
Sin destino	7		7			5	7		4	6,00
La verdad incómoda	7	7		6	3	6	7	4		5,71
Sophie Scholl, los últimos días	5	7	6	7		6	4		4	5,57
Sálvese quien pueda		8	5	4		5	5			5,40
Hermanos			5	8	3	5				5,25
La vida secreta de las palabras		6	5		1	7	6			5,00
Un buen año				6		6	5		3	5,00
S.O.S. ¡Llegaron mis amigos!		6		3		5	5			4,75
Hard Candy	1	6	5			5	6			4,60
Ruido	3		5							4,00
La masacre de Texas: El inicio		4		3		5	1	3	4	3,33
El juego del miedo III		1	1	4		5	1	2	4	2,57
Chile 672							2		1	1,50

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.
MUY PRONTO PODRÁS PAGAR CON TARJETA DE CRÉDITO VISA, MASTERCARD O AMERICAN EXPRESS

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO. *EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN LA ARGENTINA

EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

Cursos de verano **Enero**

Inscripción previa
VACANTES LIMITADAS

Informes
elamanteescuela@fibertel.com.ar
o llamar al 4951-6352.
Horarios y programas www.elamante.com

El cómic: Historias, definiciones y conexiones del otro lenguaje de masas
por Agustín Masaedo y Juan Manuel Domínguez
Lunes 8/1, 15/1, 22/1 y 29 /1 de 19 a 22 hs.

Los años de oro del musical de Hollywood: del 30 al 60, por Paula Vázquez Prieto
Martes 9/1, 16/1, 23/1, 30/1 de 19 a 22 hs.

Cine italiano: Neorrealismo y cine de autor (Rossellini, Fellini y Visconti)
por Gustavo J. Castagna
Miércoles 10/1, 17/1, 24/1, 31/1 de 19 a 22 hs.

Cortázar: Cine tomado – Películas de, con, sobre Julio Cortázar, por Javier Porta Fouz
(Enero-febrero) Jueves 18/1, 25/1, 1/2, 8/2 de 19 a 22 hs.

Las películas y su música: una mirada desde el cine, por Javier Porta Fouz
(Enero-febrero) Viernes 19/1, 26/1, 2/2, 9/2, de 19 a 22 hs.

En todos los cursos se proyectarán fragmentos de películas.
Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración.
ARANCEL $100 cada curso. Promociones por más de un curso.
ARANCEL ESPECIAL PARA SUSCRIPTORES DE LA REVISTA IMPRESA $70 por curso.

Ángel
Estados Unidos, 1937
DIRIGIDA POR Ernst Lubitsch.

Bamako
Mali/Estados Unidos/Francia, 2006
DIRIGIDA POR Abderrahmane Sissako.

Belle Toujours
Portugal/Francia, 2006
DIRIGIDA POR Manoel de Oliveira.

Lubitsch y algunas cosas más en Donostia

por **Jorge García**

Como asiduo concurrente del Festival de San Sebastián en los últimos años, ya he señalado reiteradamente las características de este evento, por lo que, intentando aprovechar al máximo el espacio de esta nota, pasaré directamente a reseñar lo que fue, en mi opinión, lo mejor visto en tierras donostiarras, haciendo la salvedad de que la retrospectiva dedicada a Ernst Lubitsch –para mí, prioridad absoluta– me impidió ver algunos films que figuraban en mi agenda previa. Hay que apresurarse a decir que la Sección Oficial tuvo este año un nivel que estuvo por encima del de ediciones anteriores aun cuando –como suele ocurrir en este festival– los premios otorgados por el jurado estuvieron lejos de reflejarlo. No es que hubiera allí ninguna obra maestra –incluso hubo algunos títulos decididamente malos– pero el nivel fue superior al de los últimos años y también, por ejemplo, en la retrospectiva dedicada a emigrantes pudieron verse películas de indiscutible calidad. Títulos como *Rocco y sus hermanos* de Luchino Visconti, *America, America*, probablemente la mejor película de Elia Kazan, *La angustia corroe el alma* de Rainer W. Fassbinder, *Trabajo clandestino* de Jerzy Skolimovski, *La promesa* de los hermanos Dardenne, la saga del sueco Jan Troell compuesta por *Los emigrantes* y *La nueva tierra*, o la versión restaurada de la poco vista *Alambrista!* de Robert Young, forman un paquete decididamente tentador, no sólo para los cinéfilos, sino también para todos aquellos espectadores interesados en ver (o rever) títulos importantes de la cinematografía mundial. Pero pasemos a comentar brevemente algunos de los títulos que nos llamaron la atención en la 54° edición del Festival de San Sebastián.

Uno de los hechos más llamativos del cine contemporáneo es la asombrosa fertilidad y continuidad de trabajo del director portugués Manoel de Oliveira. Nacido en 1908 (es decir que tiene apenas 98 años), no sólo continúa filmando a un ritmo de sorprendente regularidad sino que, además, cada una de sus nuevas películas se constituyen en una verdadera fuente de sorpresas. En la sección Perlas de Zabaltegi pudo verse *Belle Toujours*, su último opus, en el que el director decide rendir su particular homenaje a Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière retomando, 38 años después, a dos de los personajes clave de aquella película. Lo más sorprendente del film, aparte de su fluidez narrativa y concisión (apenas dura 70 minutos), es la manera en que Oliveira demuestra comprender la esencia del cine del gran director aragonés en un relato que cuenta, además, con grandes interpretaciones del siempre formidable Michel Piccoli y de Bulle Ogier, en el papel que décadas atrás cubriera Catherine Deneuve. También en esa sección pudo verse *Bamako*, de Abderrahmane Sissako, uno de los más importantes realizadores africanos. En este caso, el director denuncia la actuación del Fondo Monetario en ese continente en un "juicio" que se realiza en el patio de la casa de una de las familias más pobres del lugar. Lo mejor del film es que elude los clisés más habituales de este tipo de obras y, a la vez, describe con precisión la rutinaria y apagada vida cotidiana de los habitantes del poblado mientras se desarrolla el proceso. En la Sección Oficial, decepcionó *La cola del tigre*, un previsible y convencional film del inglés John Boorman, y no pude ver *Hana*, del japonés Hirokazu Kore-eda, de la que recibí buenas referencias. *Forever*, un documental de la realizadora de origen polaco, aunque nacida en Perú, Heddy Honigmann, es interesante en su propuesta, describir las reacciones de varios personajes que concurren con asiduidad al cementerio de Père-Lachaise, ya sea para ver las tumbas de sus parientes o detenerse ante las de algunas de las muchas celebridades que yacen en el lugar. El problema del film es que carece de un eje narrativo, y si en sus mejores momentos logra trasmitir auténtico sentimiento, en otros apenas parece un catálogo para regodeo de la pequeña burguesía ilustrada. Otro título de interés fue *El viejo jardín*, del coreano Im Sang-soo, un relato que fusiona aspectos de la vida política de ese país con elementos del melodrama romántico en un film con varias secuencias logradas, aunque lastrado por un final edulcorado y ramplón. En la representación española, hubo algunas agradables sorpresas dentro de un paquete mayoritariamente poco atractivo. *Lo que sé de Lola*, ópera prima de Javier Rebollo, es un relato (demasiado) prolijo y cuidado en su estructura narrativa, centrado en un hombre introvertido y solitario con vocación de voyeur que, cuando muere su madre, se dedica a espiar el correo de los vecinos, sus conversaciones, etc., y que, cuando aparece una vecina extrovertida y ruidosa, potencia su obsesión al máximo. El film no tiene demasiado

Ser o no ser
Estados Unidos, 1942
DIRIGIDA POR Ernst Lubitsch.

vuelo pero en sus mejores momentos consigue trasmitir los estados anímicos de su protagonista y tiene un *look* que, de no ser por la presencia de Lola Dueñas, podría pasar perfectamente por francés. Una de las sorpresas del Festival de Cannes fue *Honor de cavallería*, segunda película del catalán Albert Serra, un film definitivamente insólito, y una libérrima adaptación del *Don Quijote de la Mancha* centrada, por decirlo de algún modo, en los tiempos muertos del relato, aquellos en los que los personajes, más que realizar acciones, contemplan el paisaje y dialogan (es un decir, ya que Sancho aquí casi nunca contesta). Como señala el director en la presentación, el film es, más que "la narración de una aventura", la "aventura de una narración". Si bien Serra reconoce múltiples influencias (Bresson, Ozu, Pasolini, Godard, Sokurov), estamos ante una obra marcadamente original y una de las propuestas más arriesgadas del cine, y no sólo español, de los últimos tiempos. La reciente muerte de Joaquim Jordá dio lugar a un homenaje a este realizador catalán, en el que se exhibió su último trabajo, *Más allá del espejo*, un documental realizado a lo largo de varios años e inspirado en un artículo de un diario que narraba el caso de una muchacha aléxica y agnósica como consecuencia de una meningitis mal diagnosticada, las mismas enfermedades que padeció Jordá en sus últimos años, como consecuencia de un infarto cerebral. El resultado es un film al que se incorporan otros personajes que sufren el mismo mal, seco y austero, pero con momentos de una contenida y profunda emoción, manifestada en los esfuerzos de los protagonistas por acceder a la realidad cotidiana desde pautas distintas de las que manejamos habitualmente. En cuanto a la retrospectiva dedicada a Barbet Schroeder, un realizador a veces interesante pero muy desparejo, tal vez lo más relevante haya sido la posibilidad de ver *More*, un título mítico de los años 70, hoy sin duda fechado, pero muy representativo de las ideologías y costumbres de aquellos años.

Pero es indiscutible que –al menos en opinión de quien esto escribe– el verdadero acontecimiento de esta edición del festival haya sido la completísima retrospectiva dedicada a Ernst Lubitsch, que incluyó prácticamente la totalidad de sus trabajos, más algunos fragmentos restaurados para la ocasión, más la exhibición de un documental sobre su obra. No es ninguna novedad que Lubitsch fue no sólo uno de los grandes directores de la historia del cine, sino también uno de los más influyentes dentro del hoy bastardeado terreno de la comedia. Siempre se ha tendido a simplificar su inimitable estilo visual reduciéndolo a un tan amplio como elusivo "toque" que caracterizaría su cine, que termina sin definir ni precisar alguna de sus características. Tal vez el menos "americano" de los directores europeos que desarrollaron gran parte de su carrera en Hollywood, Lubitsch logró fusionar como pocos su visión del mundo con la manera de representarlo (la famosa dualidad del "qué" y el "cómo") y una visión cronológica de su obra, incluyendo la mucho menos conocida etapa muda en Alemania, que por falta de tiempo sólo pudimos ver de manera muy incompleta, permite apreciar la enorme coherencia de la misma, tal vez más apreciable para el espectador común en su etapa americana, que aparece, al menos a primera vista, como mucho más encuadrada dentro de la comedia. Pero también aquí conviene matizar, ya que el director supo rodar en 1932 *Remordimiento*, un sombrío melodrama sobre las secuelas de la guerra con uno de los más notables falsos finales felices de la historia del cine, y también señalar que algunas de sus películas mayores como *Ser o no ser* (que en su apariencia exterior puede verse como una sátira sobre el nazismo, pero que una mirada más atenta la percibe como una agudísima reflexión sobre las relaciones entre realidad y ficción) o *El diablo dijo no*, una muy libre variación sobre *Fausto*, son títulos inclasificables ya que participan de diversos géneros y su complejidad y profundidad, tras su apariencia de ligereza, los convierte en prácticamente inagotables. Hay otro elemento distintivo en las películas de Lubitsch y en la manera de organizar la puesta en escena, y es el hecho de que sus historias, alejadas del realismo hegemónico dentro del cine americano, parecen sólo poder ocurrir en ese momento y dentro de los límites de la pantalla. Maestro de la elipsis y del fuera de campo (hay una gran cantidad de escenas en sus films que transcurren en ámbitos que no son aquellos en lo que se está desarrollando la acción principal, *vg.* la de los cocineros en *Ángel*, mientras el triángulo protagónico cena en el comedor), su estilo visual y narrativo aparece hoy como de una total modernidad, donde el contrapunto entre la imagen y el diálogo, la resolución visual de algunas situaciones (un personaje recuerda finalmente dónde conoció a otro cuando ve un cenicero en forma de góndola) son de una sublime originalidad. También hay que señalar la audacia de algunos de sus films, como *Una mujer para dos*, en la que la protagonista termina compartiendo sin culpa a dos hombres, y que tampoco es poco mérito el haber conseguido convertir en convincente la figura de un habitual pelmazo como Maurice Chevalier, protagonista de varias de sus películas.

En fin, esta retrospectiva permitió, aparte de la posibilidad de disfrutar de varias obras maestras del cine (*Madame DuBarry*, *Ana Bolena*, *El abanico de Lady Windermere*, *El príncipe estudiante*, *Montecarlo*, *Remordimiento*, *Un ladrón en la alcoba*, *Una mujer para dos*, *Ángel*, *El bazar de las sorpresas*, *Ninotchka*, *Ser o no ser*, *El diablo dijo no*, *El pecado de Cluny Brown*), confirmar lo poco que ha avanzado este arte en términos de evolución de su lenguaje, tanto visual como narrativo, y que los grandes maestros, como señalaba José Luis Garci en un lejano reportaje que le hiciéramos en *El Amante*, guardan en su cine un secreto que lo convierte en una experiencia tan irrepetible como hipnótica. Y también fue un motivo personal de alegría que muchas de estas funciones se exhibieran a sala llena y con localidades agotadas, tanto como para desmentir, al menos por unos días, a aquellos que sostienen que el cine clásico hoy no le interesa a nadie. **[A]**

Jardines colgantes
España, 1993
DIRIGIDA POR Pablo Llorca.

La espalda de Dios
España, 2001
DIRIGIDA POR Pablo Llorca.

La cicatriz
España, 2005
DIRIGIDA POR Pablo Llorca.

Elegías y frustraciones de una muestra

por **Gustavo J. Castagna**

Un encuentro de cine que ofrece en su programación las seis elegías de Alexander Sokurov y la filmografía casi completa del español Pablo Llorca merece el mayor de los respetos del cinéfilo más exigente. También, si durante diez días pueden descubrirse las virtudes y originalidades de algunos documentales de la competencia oficial que jamás interesarían a los distribuidores ni al espectador medio, pues entonces, ya estaríamos ante una muestra de cine de primer nivel. Claro que, como viene ocurriendo en el Bafici y en el Mar del Plata de marzo de cada año, también hay lugar para el terror adolescente (en edad biológica o no) con una serie de películas, casi todas ellas descartables. Pero bueno, convengamos en que una muestra o festival de cine debe contemplar estos requisitos de programación, como también sumar algunos documentales de rock en los que siempre el objeto de seducción (el contexto, la banda, el intérprete) representa algo apriorístico por encima del resultado final.

De todo esto y mucho más hubo en la Muestra Internacional de Cine Independiente de Mar del Plata en su tercera edición, y escribo muestra en lugar de festival, ya que por sugerencias impartidas por el INCAA dejó de denominarse como durante dos años. Más de 120 títulos entre largos y mediometrajes integraron una programación bien heterogénea, democrática y válida por sus pretensiones entre artísticas y de reviente cool. Ahora bien, semejante muestra, sobriamente organizada y con un eficiente trato de prensa, con un catálogo entre didáctico y teórico (para leerlo y guardarlo en la biblioteca), también merece una mejor difusión y otra calidad de salas cinematográficas. Se sabe que en Mar del Plata hay pocos cines y que los espacios de los shoppings (junto con el Colón y el Auditórium) son los únicos que ofrecen cierta comodidad y buena proyección. Por ese motivo, costaba arrimarse a algunos desvencijados sótanos con deficiente sonido, similares al Cosmos 70 en su última época, esteparios e inabarcables para el escaso público presente. Una pena, realmente, que la infraestructura de la muestra (salas, difusión) no fuera acorde a su programación. ¿Será que los films de rock y de terror para adolescentes con o sin acné son los únicos que interesan en estos días y que por ese motivo no importa el lugar en el que se ve una película?

Junto con Erice, Guerín y algún director más, la obra de Pablo Llorca se ubica en los márgenes del cine español. Minuciosas desde la puesta en escena y con historias que cuentan amores imposibles sin caer en disertaciones psicologistas, las películas de Llorca también se ubican en los márgenes de cualquier género (melodrama, policial, terror, espionaje). Justamente, desde la puesta en escena Llorca invita a la reflexión sobre el contenido de las historias, eludiendo los esquematismos genéricos. De allí que la atmósfera enrarecida de *Jardines colgantes* (1993) y *Todas hieren* (1998) ofrezcan personajes encerrados en ambientes asfixiantes que adquieren una categoría singular, lejanos del naturalismo tradicional. Curiosas debido a su soledad y voyeurísticas por necesidades imperiosas, las criaturas de estos dos films optan por la oportunidad que modifique sus vidas rutinarias. Eso también le ocurre a la empleada del café de *La espalda de Dios* (2000), enamorada de un joven apostador que la arrastra a trabajar como madame de una casa de citas. Llorca, en lugar de contar desde las pasiones de sus personajes, desdramatiza sus historias con la austeridad de la puesta en escena. Eligiendo la crueldad como síntoma pero no como exhibición gratuita (como entiende al mundo el imbécil de Lars von Trier), Llorca escarba en las tensiones entre el lenguaje cinematográfico y el teatral, pero confía en el plano y en la cámara para construir el espacio, como se percibe en *La cicatriz* (2005), en la que el McGuffin es una historia de amor entre espías, sin el romanticismo de *Notorius* pero acercándose al despojamiento de la puesta en escena de Bresson. Como anexo a *La cicatriz* también se exhibió *Las olas* (2004), un cortometraje sobre otra relación de pareja, en la que Llorca explora las posibilidades de la voz en off y las fotos fijas. Por último, *La cocina en casa* (1990), de 22 minutos, puede disfrutarse como un simpático chiste sobre el arte culinario.

Quien jamás está para bromas es Sokurov, mucho menos en sus elegías. Como señala José Miccio en el catálogo, "las elegías no son lentas; lo que es lenta es la experiencia del espectador; no se las ve, se las contempla; no están del lado del placer sino del goce; no se las consume, se las degusta (pero su sabor no es necesariamente agradable)". En efecto, las seis elegí-

Elegía desde Rusia
Rusia, 1993
DIRIGIDA POR Alexander Sokurov.

Elegía de Petersburgo
Unión Soviética, 1989
DIRIGIDA POR Alexander Sokurov.

Elegía soviética
Unión Soviética, 1989
DIRIGIDA POR Alexander Sokurov.

as de Sokurov reinventan el cine desde sus aspectos fotográficos y pictóricos, eliminando las influencias literarias que conformaban las características de su lenguaje en los años 20 debido al triunfo narrativo que imponía Griffith en el período mudo. En lugar de sostener sus imágenes a través de la narración, Sokurov desafía al espectador a contemplar (jamás a observar) casas, habitaciones, puertas, ventanas, niebla, cementerios, lápidas, rostros. El pretexto de las elegías puede ser Tarkovski todavía sano en el rodaje de *Nostalgia* o ya enfermo en *El sacrificio* (*Elegía de Moscú*), los actores Schaliapin, padre e hijo (*Elegía de Petersburgo*), Boris Yeltsin (*Elegía soviética*), el presidente del Soviet Supremo de la República de Lituania (*Elegía simple*), un viejo agonizando, Rusia a fines del siglo XIX y al comienzo de la Primera Guerra (*Elegía desde Rusia*) y dos ancianos japoneses (*Elegía oriental*). Pero Sokurov expresa su interés por el rostro de cortornos difusos donde el paisaje adquiere protagonismo absoluto. Tal como hiciera en *Madre e hijo*, en el inicio entre tinieblas de *Moloch* y en los encuentros en el parque con Lenin enfermo junto al siniestro Stalin en *Taurus*, Sokurov entiende al cine como un arte que todavía no tuvo su nacimiento, aferrado a la luz de la fotografía y al rigor pictórico. Ver a Tarkovski en sus últimos días (incluyendo su funeral) respira emoción, como el plano fijo de cinco minutos de Yeltsin en silencio y agarrándose la cabeza. Pero las elegías no son biografías sobre personajes importantes sino la apuesta más fuerte de un director hablando de sí mismo, encarnándose en sus personajes célebres o anónimos, reflexionando sobre el arte del siglo XX con su mirada de pintor y fotógrafo del siglo XIX.

Conflictos del siglo anterior con repercusiones en éste son los que mostraron los documentales de la competencia. *China Blue* de Micha Peled fue el ganador, con su cámara clandestina dentro de una fábrica de jeans y su producción, que se traduce en bajos salarios, dictadura empresarial y ausencia gremial. Un documental maoísta en el siglo XXI con una particular mirada liberal intentando armar un rompecabezas que excede la geografía china.

Más cerca de las elegías de Sokurov que del documental histórico, *Naturaleza muerta (Rostros de una dictadura)* describe el casi medio siglo de dictadura en Portugal, con Salazar en el poder. La directora Susana de Sousa Dias emplea sólo doce minutos de imágenes de archivo para contar en setenta y dos una buena parte del siglo XX de Portugal bajo un régimen militar con la connivencia del poder civil. Al revés de *La República perdida* y otros documentos políticos argentinos, el documental de Sousa Dias trabaja sus materiales por sustracción, en lugar de acumular datos, testimonios, informes, imágenes. De allí que los doce minutos (sólo eso) son imprescindibles para entender una dictadura de casi medio siglo. La forma en que se manipula el escaso material de archivo, acompañado con una excelente banda de sonido, recibiría el visto bueno del Godard de *Histoires du cinéma* de Godard y de *Mother Dao* de Vincent Moonikedam.

Más convencional en su tratamiento pero recurriendo a un estupendo material de archivo, *La vida de un agente*, de Gabor Zsigmond Papp, resultó un patchwork de institucionales del gobierno comunista húngaro sobre el poder policial vigilando los movimientos mínimos de los ciudadanos. En la solemnidad política de aquel entonces que hoy se traduce en disparate, el documental es otro ejemplo de reinterpretación de la Historia.

Quien continúa con su prédica particular de un cine europeo fronterizo es el suizo Alain Tanner a través de sus dos últimos films: *Jonás y Lila* y *Paul se va*. Jonás es el mismo de *Jonás cuando cumpla 25 años en el año 2000* (1976) pero un cuarto de siglo más tarde, ya con su novia Lila y retomando interrogantes de antaño. Paul, por su parte, es un director de teatro y profesor de literatura que abandona a sus alumnos, quienes comienzan a representar sus enseñanzas. Ninguno de los dos films alcanza el nivel e interés de otros del director, como *El hombre que perdió su sombra*, *Messidor* y *Fourbi*. Más aun, Tanner se ubica en el lugar de un oráculo que diserta sobre la humanidad y la cultura, el paso del tiempo, las relaciones entre profesores y alumnos y el futuro del mundo. En *Paul se va*, por ejemplo, algunos de los capítulos se titulan Rimbaud, Artaud y Brecht. Como si intentara emular el gesto godardiano de cualquier época, Tanner, lamentablemente, hace un cine irritante y bien *le petit bourgoise*, sin alma y excedidamente presuntuoso y declamatorio. Y para reflexionar en voz alta no hay ni habrá otro como JLG. **[A]**

Mondovino
Argentina/Francia/Italia/Estados Unidos, 2004, 135'
GUIÓN, DIRECCIÓN, FOTOGRAFÍA Y MONTAJE Jonathan Nossiter

Dios y el Diablo en la tierra del sol y del buen vino

por **Eduardo Rojas**

La vida es más grande que el cine. El viejo dilema hollywoodense, planteado en estos términos o su opuesto (el cine es más grande que la vida), ha sido resuelto de hecho por los organizadores del Festival Latinoamericano de Cine de San Rafael.

Promocionado como un encuentro de "Cine, música y vino", damos fe de que al menos uno de esos aspectos se cumple con creces: el del vino, hijo legítimo del dios Baco, escandido con generosidad mendocina en cantidades y calidades. La música estuvo representada por la sinfónica local dirigida por José Luis Castiñeira de Dios, que interpretó sus propias partituras para el cine, y por un homenaje *in absentia* al sex symbol de la era tabáquica, Sandro. El tabaco, aseguran, es un representante posmoderno de lo demoníaco. Entre Baco y tabaco, optamos por el primero, en la esperanza de que nos predispusiera el ánimo para lo que creemos nuestra especialidad: el cine.

Pero no se puede invocar al maligno en vano: el Diablo metió la cola y obstaculizó la bonísima disposición de los sanrafaelinos. Su sombra nefasta se destacó por ejemplo en la selección del film de apertura: *El buen destino*, ópera prima de Leonor Benedetto (que comentamos en otra página), exhibida además en una sala no apta para un festival o una muestra digna (proyecciones fuera de foco, pantalla que se oscurecía y dejaba sólo la voz en off, etc.). En la sección latinoamericana, alcanzamos a ver las desparejas *Se arrienda* del chileno Alberto Fuguet, *Cidade Baixa* de Sérgio Machado (con la impronta en el guión de Karim Ainouz, el de *Madame Satã*, notoria en sus mejores momentos) y, en la retrospectiva dedicada al veterano Jorge Sanjinés y al cine de su país, Bolivia, *La nación clandestina*, una muestra más de su cine directo, político y reivindicativo de las culturas originarias. La exhibición de *Mondovino* en la champagnera Bianchi fue una buena idea, que permitió comprobar en el debate posterior que Valentín Bianchi y otros bodegueros presentes detestan el mensaje mondovínico y añoran al malo de esa película, el enólogo Michel Rolland, y sus inversiones globalizantes. Y poco más. Es que los sanrafaelinos nos arrastraban cada noche a sus ceremonias báquico-gastronómicas en las cavas, con sus techos abovedados, la infaltable imagen de la Virgen de la Carrodilla al frente y el sagrado olor a mosto bendiciendo el ámbito. ¿Cómo resistir a esta tentación divina, y convertirse en un apóstata capaz de ver en su lugar películas como *Chile 672* o *Las manos*, parte de la cuota de bochorno inevitable en todo festival?

Finalmente llegaron los premios, otro lugar en donde el Diablo anduvo husmeando. Un premio justo al mejor corto de ficción para *La vanidad de las luciérnagas* de Gabriel Stagnaro. *Fuerza Aérea S.A.* se llevó la distinción a la mejor película argentina y el premio mayor fue para *Batalla en el cielo* del mexicano Carlos Reygadas, película que tuvo una sola pasada, el sábado a la medianoche, mientras la mayoría de los críticos libaba los champagnes de Valentín Bianchi en la recepción ofrecida por esa bodega. El don de ubicuidad para estar en ambos sitios a un tiempo y el estado etílico de los expertos tal vez expliquen el otorgamiento de la distinción al feísmo gratuito de Reygadas. La votación fue, cuando menos, desprolija. Quien esto escribe, nunca se enteró de que debía emitir su voto. El premio del público (no nos quedó claro a quién consagró) se discernía mediante un cupón en el que había tres opciones: buena, muy buena y excelente (*sic*).

San Rafael debería consagrarse a la Virgen de la Carrodilla y exorcizar al maligno para equiparar su estándar cinematográfico con su oferta turística y su hospitalidad. O de lo contrario, que no es poco, relegar el cine y optar por el jolgorio etílico, la amistad o los viajes en los catamaranes que recorren lentamente el embalse Valle Grande hasta internarse en el Cañón de Cochicó, un tajo de agua entre la piedra y el silencio milenarios. La vida, en San Rafael, es más grande que el cine. **[A]**

(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

15 AÑOS DE CINE HOGAREÑO

Mundo digital

Cómo cambió la manera de ver películas en nuestras casas.

por **Diego Brodersen**

Recuerdo claramente la ocasión de mi primera entrega de textos para *El Amante*, allá por mediados de 1996. Escrita y reescrita (miedos de principiante) en mi reluciente máquina de escribir eléctrica marca Brother –con su asordinado tintineo de teclas y cinta de borrado incorporada–, esa nota fue entregada en mano a la entonces secretaria de la revista, Haydée, quien vivía a escasas cuadras de mi casa. Nada de Word, nada de e-mail, esos párrafos debieron luego ser tipiados nuevamente por otras manos antes de entrar al proceso de corrección e impresión final. La tecnología puede facilitarnos la vida cotidiana, qué dudas caben. Recuerdo, sí, recuerdo también una reunión previa con Quintín, durante la cual le propuse hacerme cargo de una sección dedicada a las delicias audiovisuales de los discos láser (o laserdiscs), por aquel entonces el non plus ultra del video hogareño: sonido Dolby AC-3, como se llamaba en aquel entonces al Dolby Digital, formato letterbox que respetaba el *aspect ratio* original, excelente calidad de imagen, un sueño cinéfilo hecho realidad. Pregúntenle a mi compañero D'Espósito o a su mujer, Valeria, cuántas noches insomnes compartimos junto a esos pesados discos de 12 pulgadas. Claro que el formato presentaba sus problemas y nunca había prendido en mercados como el latinoamericano por su falta de subtítulos, hecho que inevitablemente dejaba afuera a las personas sin manejo del idioma inglés. Pero los locales de Tower Records ostentaban sus bateas con filas y filas de discos láser y los fans del formato conformaban una cofradía orgullosa, sabedores y saboreadores de sus bondades, a años luz del arcaico VHS y sus limitaciones de cinta analógica. El *digital versatile disc*, más conocido como DVD, parecía cosa del futuro, tan incierto como los viajes espaciales comerciales y el auto eléctrico. Pero el futuro llegó, mucho antes de lo esperado, y los hábitos a la hora de consumir películas –y música y entretenimiento envasado en general– han cambiado tanto en estos pocos años que la escritura de estas líneas se manifiesta como un espejo invariable de mi edad y de los recambios generacionales.

Protagonistas de muchos alquileres en VHS. Arriba: Traci Lords con sus pelos ochenta. Abajo: Pierre Richard mirando la raya de Mireille Darc en **Alto, rubio y con un zapato negro**.

Los primeros números de *El Amante/Cine* se conseguían en kioscos de revistas y videoclubes, esos templos creados en nuestro país a comienzos de los años 80 que explotaron a un promedio de uno por manzana algunos años más tarde. Cuando a fines de 1991 aparecía esta revista en todo su esplendor blanco, negro y amarillo, el VHS era el rey absoluto del mercado cinematográfico, en un contexto en el cual las salas de cine iniciaban un retroceso numérico que parecía irrefrenable. Una familia tipo podía alquilar hasta media docena de casetes en un fin de semana (generalizando: dos para los chicos, una o dos de acción, una romántica, alguna porno), aunque la llegada al cable de señales como HBO, por aquel entonces lejana a la segmentación premium, amenazaba seriamente con usurpar ese podio bien ganado. Los cinéfilos de raza tenían a su disposición una enorme cantidad de cine clásico norteamericano, europeo, asiático y de cualquier otro origen editado tanto en nuestro país como en el extranjero (la videoteca de los redactores de *El Amante* incluye excelentes ediciones en norma NTSC editadas en Estados Unidos a fines de los 80). Ahora, luego de casi diez años desde la aparición del DVD, podemos afirmar que la plaza de títulos lanzados en ese formato trepa aproximadamente a un 60 por ciento de las películas editadas en algún momento en VHS, cantidad nada despreciable en un momento en el cual el HD-DVD y el Blu Ray, los nuevos formatos digitales estrenados durante este año que termina, comienzan a encontrar su lugar entre los consumidores, aunque está por verse aún si lograrán reemplazarlo por completo o terminarán sus días como lujosos productos *high end*. ¿Qué ha cambiado entonces? Bueno, *El Amante* todavía se consigue en los videoclubes, pero estos han quedado reducidos a un par de grandes cadenas de franquicia, una cantidad de locales más o menos estable, aunque infinitamente menor a la de su época dorada, y un puñado de casas especializadas. La piratería rampante, mientras tanto, ha reemplazado a la lógica espera del paso de las salas de cine al formato hogareño. El tema de la piratería, una tendencia en alza en estos días de almacenamiento digital y duplicación casera de bits, merece un párrafo aparte.

Más allá de cuestiones legales y de los llamamientos a la protección de los intereses de las empresas de producción y distribución de films –reclamos lógicos, por otro lado, ¿o acaso a usted, querido lector, le gustaría que sus inversiones comerciales se vieran dañadas por usufructos ilegítimos?–, el tema de la piratería es mucho más complejo e incluye cambios en los hábitos y costumbres de los espectadores/consumidores. Por un lado, una enorme cantidad de films imposibles de ver de otra manera, porque nunca serán estrenados o editados comercialmente en nuestro país, se hacen visibles gracias a las actividades de miles y miles de piratas –filántropos o con fines de lucro, qué más da– dispersos alrededor del mundo. ¿Qué tiene de malo hacer un *download* ilegal de una película como *Sátántangó* cuando nadie, nunca, se animará a comprar sus derechos de exhibición? Suponemos que nada, pero de todas maneras nos estamos refiriendo a un circuito reducido, a un puñado de cinéfilos dispuestos a reventar el ancho de banda y la capacidad de sus discos rígidos con tal de apreciar las imágenes de tal o cual película imposible de conseguir de manera legal en Argentina. Lo más llamativo a escala masiva y el cambio más drástico producido durante la explosión digital del nuevo siglo –otra de las excrecencias de una tecnofilia algo enfermiza cuyo epítome es la fascinación por los teléfonos celulares, el nuevo automóvil– es la necesidad de ver las películas de cualquier manera, pero antes, siempre antes. Sí, las entradas de cine son caras. Sí, por el mismo valor de un alquiler es posible comprarle una copia pirata al *dealer* más cercano. ¿Pero a qué precio? Nos hallamos ante la gran paradoja del DVD, formato que, por un lado, ha logrado aumentar el estándar de calidad de imagen y sonido hasta límites antes inimaginables, a tal punto que las empresas serias ya no pueden darse el lujo de lanzar al mercado productos de baja calidad. El "especialista" ahora puede apreciar films clásicos con una extraordinaria definición y en ediciones sumamente cuidadas y seguramente pondría el grito en el cielo de percibir algún tipo de trampa. Pero por otro lado, la facilidad con la cual es posible clonar imágenes y sonidos ha generado un nuevo segmento de consumo al que, irónicamente, tiene sin cuidado la calidad de almacenamiento y/o visionado. Muchas copias de films recientes que circulan en el mercado negro resultan peores que la más pobre de las ediciones en cinta de antaño: a la mala compresión, al pixelado, al sorpresivo congelamiento de imagen, se les suma a veces la cabeza movediza de ese espectador molesto que osó sentarse delante de la cámara del amateur operador de *telecine*. Mientras las revistas publicitan pantallas de 42 pulgadas y artilugios digitales cada vez más complejos, una enorme franja de consumidores disfruta en sus mega pantallas la más rampante falta de definición. Eso sí, muy contentos de ver tal o cual título "antes". El VHS se ríe a carcajadas antes de llegar a su tumba.

Nos hallamos ante la gran paradoja del DVD, formato que, por un lado, ha logrado aumentar el estándar de calidad de imagen y sonido hasta límites antes inimaginables. Pero, por otro lado, la facilidad con la cual es posible clonar imágenes y sonidos ha generado un nuevo segmento de consumo al que, irónicamente, tiene sin cuidado la calidad de almacenamiento y/o visionado.

Volviendo a la primera persona, quizás esté exagerando cierta fobia a la duplicación no profesional –mi novia, Marcela, disfruta de tener al alcance del pulgar varias centenas de temas en su reproductor de mp3 mientras yo sigo considerándome un amante del vinilo y los parlantes de madera–, pero creo que esta creencia ciega en que "lo digital es mejor" marca una nueva distancia entre la enunciación del progreso tecnológico y sus bondades, y la práctica cotidiana de la realidad. En última instancia, creo que una buena proyección en 35mm en las mejores condiciones de sala sigue siendo insuperable. Porta Fouz se interrogaba, mientras me proponía esta nota acerca de los "cambios en el cine hogareño desde 1991 hasta la actualidad", que "son muchos, ¿no?". Mi respuesta automática fue decir que sí, que la calidad del DVD, que la posibilidad de ver películas acompañadas de extras, que el sonido envolvente del home theatre, que las bajadas de internet, etc. Mientras termino de escribir estas líneas caigo en la cuenta de que los cambios han sido muchos pero que han tenido un impacto muy diferente en diversos sectores. ¿Qué nos depararán los próximos 15 años? Imposible saberlo, pero seguramente serán muy diferentes a como los imaginamos. **[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

Insomnio

Non ho sonno
Italia, 2001, 117'. **DIRIGIDA POR** Dario Argento. **CON** Max Von Sydow, Stefano Dionisi, Chiara Caselli, Roberto Zibetti. (Transeuropa)

Como suele suceder con todas las películas de Argento, las críticas escritas en distintos medios sobre *Non ho sonno* (2001), que Transeuropa lanza aquí en estos días con el título *Insomnio,* rescatan las escenas de asesinatos pero dicen que la historia es débil. Decir esto es desconocer la filmografía del italiano. Recuerdo cómo, cuando se proyectó en la edición 2002 del Bafici, el público se quejaba de lo mismo. Pero la realidad es que Argento jamás se caracterizó por ser un buen narrador. Incluso en sus mejores películas, como el extraordinario tríptico conformado por *Rojo profundo, Suspiria* e *Inferno*, los guiones están llenos de baches e incoherencias. Pero en el caso de Argento esto no importa porque en sus películas suele ser lo de menos. Exceptuando *El jugador*, su film inmediatamente posterior a *Insomnio* (que comenté en *EA* Nº 171), lo que convierte a sus *giallos* en grandes películas es la manera en que filma los asesinatos. E *Insomnio* contiene algunos de los mejores asesinatos jamás perpetrados por Argento.

Y una de las secuencias de asesinato, la del comienzo, luego

de un breve flashback, ocupa 20 minutos de película, y es toda una lección de atmósfera, de climas, de elegancia. El asesino contrata una prostituta. Le paga mucho pero sin todavía haber hecho nada le ordena que agarre la plata y se vaya, y empieza a hacer pucheros como si fuera un niño –eso de los niños asesinos ya lo había explorado en *Rojo profundo* y su inolvidable secuencia inicial–, diciendo que ha matado a mucha gente. Ella se asusta y sale corriendo, pero tropieza con una silla y cae, desparramando todo el contenido de su cartera y dejando ver una gran cantidad de cuchillos y hachas que tiene el cliente. Apresuradamente levanta sus cosas y huye, sin darse cuenta de que en su urgencia por escapar se llevó una carpeta que contiene evidencia del asesino. Se toma un tren y llama a una amiga para que la pase a buscar por la estación. En eso, recibe un llamado del asesino acusándola de ladrona. Ella dice que no va a contarle a nadie pero es demasiado tarde: el asesino también está en el tren. Lo que sigue es una persecución en vagones completamente vacíos (salvo por un guarda que no termina nada bien). Encima, se larga a llover, lo que contribuye al aterrador clima que Argento logra darle a esta secuencia, que termina con el asesinato de la amiga de la prostituta, cuando el asesino por fin recupera la evidencia que lo incrimina.

Esta escena es sólo un ejemplo que demuestra que Argento se encuentra aquí en su mejor forma. Su meticulosa planificación de los asesinatos y el trabajo de cámara –que incluye también un virtuoso plano secuencia que culmina en un asesinato, en el que Argento se permite burlarse de sí mismo remitiendo a *Suspiria*, con una bailarina de ballet que mueve los pies como si estuviera bailando cuando en realidad está siendo decapitada– hacen de *Insomnio* un ejercicio de estilo como no se veía en Argento desde sus películas de los 70.

Pero más allá de lo que digan los críticos y los espectadores del Bafici, por esta vez Argento logra contar una historia que hasta cuando no hay asesinatos resulta llevadera. Claro, ayuda mucho la presencia del gigantesco Max Von Sydow como un detective retirado que vuelve a la actividad para intentar resolver estos crímenes, que remiten demasiado a un caso del que él se había encargado casi dos décadas atrás y que supuestamente había resuelto. De todas maneras, Argento crea suspenso y hay un clímax que, si bien puede resultar algo previsible, está bastante logrado.

Esta película también marca un ligero cambio en el director. Aunque mencioné que las secuencias de asesinatos están construidas como siempre de manera "elegante", cuando se llega al asesinato mismo hay una brutalidad que estaba ausente en sus películas anteriores. En aquellas los asesinatos podían resultar impactantes, pero estaban filmados con la misma elegancia que había en toda la secuencia. Aquí los asesinatos son mucho más viscerales, mucho más gráficos, como si con el tiempo se hubiera convertido en Lucio Fulci. Si bien esto está ausente en *El jugador* –ya que en esa película los asesinatos casi no se veían–, Argento volvió a retomarlo de manera muchísimo más exacerbada en *Jenifer,* su mediometraje para la serie *Masters of Horror*, que es más que nada una muy buena exhibición de tripas.

Juan Pablo Martínez

VIDEO MANIA DVD
Venta y Alquiler de DVD y Video
Suscribite !! Videomanía News
La información más completa para ver Cine en tu casa y ganarte premios todas las semanas!!
Búsqueda por Géneros Temas Actores Actrices Directores/as
Búsquedas Avanzadas: calificación, duración, país de origen, formato, y premios
RANKINGS con actualización semanal
RECOMENDADAS
Respondiendo sobre CINE durante NOVIEMBRE participá desde cualquier punto del país y ganate una película en DVD !! por semana
Te lo enviamos sin cargo a tu casa
www.videomaniaticos.com
15.000 títulos !
La Plata Calle 10 Nro. 864 423-6353 / 424-6390 videomanialaplata@ciudad.com.ar
City Bell Cantilo esq.6 472-2835 / 1192 videomaniacb@ciudad.com.ar

El inicio de Ray Harryhausen

Ray Harryhausen: The Early Days
Colección de 2 DVD de cortos realizados en animación con muñecos y objetos por Ray Harryhausen. 233'. (LK-Tel)

La infancia de varias generaciones habría sido muy diferente sin Ray Harryhausen. Aunque dirigió bastante poco, fue el cerebro detrás de una gran cantidad de films de aventuras y efectos especiales que, al día de hoy, permanecen como enormes clásicos de la imaginación. Entiendo que a muchos que suelen rechazar el cine animado les encante el stop-motion por ese asunto de la "cosa real" verdaderamente fotografiada. En ese sentido, lo que hizo Harryhausen fue explorar la combinación entre lo falso y lo verdadero para crear imágenes realmente nuevas y extraordinarias: las películas de *Simbad, Jasón y los Argonautas* o *Furia de Titanes* son verdaderos ejemplos de hasta dónde ejercía (ejerce aún, pero poquito) la imaginación el buen don Ray. Hay además en esas películas una calidad artesanal notable, donde es evidente el amor del artista por su *métier*.

A veces pasan cosas raras. Por ejemplo, que edite en Argentina la colección completa de los cortos que Harryhausen realizó en los comienzos de su carrera (y un poco más) en el taller de su casa. Hay varias series: cuentos de hadas, rimas infantiles y también algunos films de propaganda bélica filmados durante la Segunda Guerra Mundial. En ellos no hay humanos: es pura y simple animación de muñecos y objetos. Todos son pequeñas joyas que, si no llegan a las alturas de lo que Harryhausen logró concretar en los largometrajes, muestran un amor y una búsqueda estética muy peculiares. Los cuentos de hadas son especialmente fieles a los textos literarios sobre los que se basan. RH busca en cada uno de estos cortos que el movimiento de los personajes dibuje su psicología. *Caperucita Roja*, por ejemplo, logra rescatar el costado oscuro y casi terrorífico que implica el personaje del Lobo Feroz; *Rapunzel* tiene el aura romántica que corresponde a su historia. Todo está logrado con los elementos mínimos y un enorme cuidado en la puesta en escena, siempre precisa, y en la manera como se encuadra la acción. Hay un muy buen desarrollo de lo que es fuera de campo: uno cree realmente que los personajes evolucionan en un mundo que es más grande que la ventana que nos muestra la pantalla. Las rimas infantiles constituyen más bien un juego en el que el realizador no busca necesariamente el contrapunto entre la letra y las imágenes, sino encontrar cómo esas palabras –muchas veces un *nonsense*– pueden dar nacimiento a imágenes. Es especialmente impactante el uso del color en *La liebre y la tortuga*, corto de los años 40 que sólo pudo ser terminado recientemente. El propio Harryhausen me comentó en 2004 que estaba por fin a punto de terminarlo: el resultado, como puede observarse en un making of incluido en el disco 2, es impresionante.

La edición de dos discos mantiene las películas en el primero de los DVD. Y se hallan cosas increíbles como el corto *Guadalcanal*. Allí, sin utilizar "personajes humanos", sólo dándole movimiento a objetos y maquetas de vehículos (vemos cómo se va construyendo ante nuestros ojos la pista aérea que era el objetivo a destruir por los aliados, por ejemplo) logra transmitir la tensión y el patetismo, la tragedia en sí que implica toda guerra. Más adelante, se incluyen también experimentos y los pocos fragmentos de películas no concretadas. Son especialmente impactantes *Evolución* –una batalla entre dinosaurios musicalizada especialmente para esta edición que poco tiene que envidiarle a la negrísima de *Fantasía*– y la aparición de un marciano en la muestra de *Guerra de los Mundos*, película que fue el proyecto favorito de RH y que no pudo nunca concretar. En todos estos fragmentos se notan una imaginación desbordada y un gusto casi barroco por el detalle y por la concreción del movimiento. El segundo.disco es casi puro homenaje al realizador. Hay entrevistas y flores varias que sólo van a interesar al completista. Pero también hay documentales sobre la restauración de los negativos originales y cómo se realizó la música para estos cortos. Ahí también se notan el cuidado y el amor por la artesanía de esos especialistas para los que no hay nada en celuloide que no tenga trascendencia. Los restauradores son verdaderos *freaks* que ponen su cuota de curiosidad a esta colección.

Los dos discos se disfrutan mejor recorriéndolos de manera no lineal, un poquito cada día, si se quiere. Se trata de un trabajo que, sí, era de alguien que quería ganarse la vida (hay un par de publicidades, de paso), pero haciendo lo que más le gustaba. No sólo hay un profundo amor por la animación sino también por el trabajo hecho a mano, a despecho de la mecanización o el automatismo. En eso, también, ambos discos pueden verse como un gran documental autobiográfico de alguien que cree en las imágenes como estímulo de la imaginación y la mano del hombre como varita mágica. Es posible que se vean también por nuestras bateas el resto de los films de Harryhausen (hace poco se editaron en DVD, crucemos los dedos) y el placer va a multiplicarse: es curioso que las mejores fantasías que supo dar el cine clásico, llenas de elementos fantásticos y sobrenaturales, provengan de la paciencia y el cariño demasiado humanos de este hombre. Busquen y compren, que vale la pena. **Leonardo M. D'Espósito**

Para el año entrante, tomá esa decisión que te está faltando...
Aprender cine con el que más sabe...

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

www.hollywood-argentina.com

Zona de riesgo

Gongdong gyeongbi guyeok JSA
Corea del Sur, 2000, 110'. **DIRIGIDA POR** Park Chan-wook. **CON** Lee Yeon-ae, Lee Byung-hun, Song Kan-ho. (SBP)

Joint Security Area o *JSA* (de aquí en más, *Zona de riesgo*, tal su paradójico título local) fue uno de los más importantes mega éxitos del cine coreano reciente en la taquilla local y uno de los primeros films de la península en obtener una difusión internacional de envergadura. Y ello incluso unos años antes de que su director, Park Chan-wook, se transformara en una suerte de eminencia del cine de género con su célebre trilogía vengativa. *Zona de riesgo* fue además el segundo largometraje de amplias miras comerciales –el pionero fue *Shiri* (de Kang Jegyu, 1999), lanzado en DVD en nuestro país hace algunos años– en tocar el tema de las siempre tensas relaciones con sus vecinos del Norte dentro de un contexto de relato popular, detalle para nada menor a la hora de evaluar su inmensa popularidad en el público coreano. Luego llegarían otros films de alto impacto, como la también editada en Argentina *La hermandad de la guerra* (2004), del mismo realizador de *Shiri*, o *Silmido* (Kang Woo-suk, 2003), pero la entonces reciente salida de la República de Corea de una larga pseudo democracia militar y la progresiva flexibilización en el tratamiento de ciertos temas políticos considerados tabúes en el pasado reciente trajeron consigo un evidente interés por películas como *Zona de riesgo*, más allá de sus valores cinematográficos.

Muy lejos del barroquismo visual y los jugueteos narrativos de sus proyectos posteriores, Park propone en *Zona de riesgo* un clásico relato de suspenso en el que la verdad de ciertos hechos centrales comienza a aflorar a lo largo de una serie de flashbacks de variada intensidad. Una joven militar de origen coreano y nacionalidad suiza lleva adelante la investigación sobre el asesinato de dos soldados norcoreanos en la famosa "zona de seguridad compartida" existente entre ambos países, un pequeño territorio neutral controlado por estados políticamente apáticos como Suecia y Suiza. Las declaraciones de los únicos dos sobrevivientes, un sargento del Norte, un soldado del Sur, no concuerdan en absoluto, y la no resolución del conflicto puede derivar en una escalada de choques diplomáticos con terribles consecuencias. Tal es el punto de partida del relato, que a lo largo de casi dos horas irá descorriendo las cortinas que configuran el enigma hasta llegar al desenlace. Si hay algo interesante en *Zona de seguridad*, en ese sentido casi un anti-thriller político, es la idea de que cada capa de mentira esconde no un complot secreto, ni siquiera un simple error de estrategia militar, sino la más sincera y emocional necesidad de hermandad entre coterráneos. En el fondo de ese crimen descansa un canto de amistad interrumpido por los inquebrantables designios de la ideología y el deber castrense; la relación entre cuatro hombres, tres de ellos en cumplimiento de sus respectivos servicios militares obligatorios, aburridos de un tedioso trabajo como guardas fronterizos y abiertos a la experimentación intercultural (y quizá también a algún otro tipo de experimentación: las referencias a la homosexualidad no resultan del todo veladas).

Como en el recordado videoclip del tema "Pipas de la paz", en el cual Paul McCartney compartía trincheras enemigas en plena guerra, aquí los buenos muchachos intercambian golosinas, encendedores y juegos infantiles, empeñados en superar las diferencias políticas. Puede sonar algo empalagoso pero ese humanismo ligeramente ingenuo resulta lo mejor de una película que se siente, por momentos, entrampada en su propio mecanismo narrativo. Que la anécdota termine en tragedia, con sus personajes casi adolescentes entregados en sacrificio voluntario al altar de la patria, no hace más que corroborar cierto nihilismo que Park volvería a explotar en sus films posteriores, pero al mismo tiempo se convierte en simple metáfora de los últimos intentos por la reunificación de ambas Coreas, cada vez más lejana si tenemos en cuenta los últimos hechos ocurridos en este 2006. Y no es casual que el personaje más maduro, ese sargento que ha visto demasiadas muertes (perfecto Song Kang-ho; para aquellos que siguen de cerca el cine coreano, el mismo de *The Foul King*, *Memories of Murder* y *Sympathy for Mr. Vengeance*), sea el sobreviviente que deberá cargar con las nuevas cicatrices de la violencia. Violencia interminable, circular, tan imbécilmente humana.

Diego Brodersen

Nota: La edición local de Zona de riesgo *no contiene subtítulos en español en un par de escenas de importancia habladas en idioma inglés. Se trata de un error de subtitulado que, esperamos, se corrija en una necesaria remasterización del disco.*

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.

Apache

Estados Unidos, 1954, 91'. **DIRIGIDA POR** Robert Aldrich. **CON** Burt Lancaster, Jean Peters, John McIntire y Charles Bronson. (Época).

Vera Cruz

Estados Unidos, 1954, 91'. **DIRIGIDA POR** Robert Aldrich. **CON** Gary Cooper, Burt Lancaster, Denise Darcel, Cesar Romero y Sarita Montiel. (Época).

Lo bueno: nos podemos encontrar con dos maravillosos westerns de Robert Aldrich en buenas condiciones. Lo malo: los saca Época, que debe tener las ediciones en DVD más regulares del mercado: son siempre pobres en cuanto a todo lo que no sea la película. Pero, al fin y al cabo, tenemos *Apache* y tenemos *Vera Cruz*, dos de las tres realizaciones del director en el 54, ambas protagonizadas y producidas por el alto, rubio y de ojos celestes Burt Lancaster, que en la primera de las dos películas caracteriza a Massai, indio morocho y de mirada oscura.

Apache es la primera incursión de Aldrich en el género norteamericano por excelencia. A partir de una historia verídica (hubo un guerrero apache de nombre Massai que se fugó del tren que lo llevaba desde su tierra en el sudoeste de Estados Unidos a su cautiverio en Florida), el director procuró edificar el mito del hombre que no aceptó que el Jefe Gerónimo sostuviera la pipa de la paz frente al hombre blanco. Massai se revela tanto frente al ejército norteamericano como frente a su tribu, pero sobre todo frente a su destino como guerrero en cautiverio. Aquí habría que mencionar el marco en el que se estrenó esta película. Los Estados Unidos (y Hollywood) experimentaban los peores años del maccarthysmo. Frente a este entorno, Aldrich realizó una película con un comentario social audaz, haciéndoles honor a su pensamiento liberal y a su colaboración con directores considerados "de izquierda" (entre otros: Chaplin, Losey y Renoir). Efectivamente, no resulta forzada la interpretación de que el ejército norteamericano es cruel y autoritario frente a los indios, que tras su victoria sometió a los apaches a la semi esclavitud, y que la sociedad de los blancos tiene rasgos repudiables (aunque frente a estos, los indios son excesivamente machistas). Aldrich se aferra a un principio básico del western –aquel que indica que el héroe transita las fronteras, entre el bien y el mal, la civilización y la barbarie, el hogar y la individualidad–, sólo que esta vez no se trata de un cowboy sino de un indio. Efectivamente, la película transita el cambio del héroe de su vida nómada a su vida sedentaria, la de la civilización, el hogar y la domesticación. Este límite se impone, en este caso, también a partir de los espacios: los lugares cerrados son claustrofóbicos y geométricos. Los lugares abiertos corresponden a la libertad. Sucede que establece este recorrido de tal modo que instala la incomodidad precisamente del lado de la civilización, pero no a partir de los lugares comunes de la idealización del buen salvaje –y aprovecho la ocasión para repudiar esta idealización tan actual en la política, el cine y la música argentinos– sino porque la empatía se construye del lado de la intransigente obsesión bélica, violenta, inteligente y revanchista del particular héroe. Como dicen con idénticas palabras tanto el extra del DVD como la trivia de *imdb.com*, Aldrich siempre protestó por haber aceptado un final alternativo y optimista para su historia.

La otra producción de Burt Lancaster con dirección de Aldrich fue *Vera Cruz*, esta vez con el coprotagonismo de Gary Cooper –quien, por otra parte, frente al maccarthysmo se encontró en las filas de Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, quienes procuraban impedir influencias comunistas en Hollywood– y escrita por Borden Chase, guionista de *Río Rojo* y *Winchester '73*, películas que comparten con esta la estructura narrativa enmarcada en viajes. Aquí el dilema moral no se instala fuera sino dentro de la pantalla. Aldrich juega con la dualidad héroe/antihéroe, no exactamente a partir de los actos que ambos realizan (ya que a lo largo de casi toda la película se trata de los mismos actos con la misma motivación: los dólares) sino a partir de sus respectivos ideales, sus pasados y los supuestos porvenires. Ben Trane (Gary Cooper) es un ex teniente del Ejército Confederado que, tras la derrota en la Guerra Civil, marcha rumbo a México para vender sus servicios guerreros al mejor oferente, entre los seguidores del emperador invasor Maximiliano y los rebeldes nacionalistas de Juárez. Joe Erin (Burt Lancaster, ahora sí: alto, rubio y de ojos celestes) también estaba detrás del mismo negocio, encabezando una pandilla de delincuentes prófugos del Oeste norteamericano. Los protagonistas se asocian primero para vender sus cualidades bélicas, y después para estafar a su contratista, Maximiliano, y llevarse los 3 millones necesarios para contratar tropas en Europa. Por eso mismo, los juaristas también perseguían el botín, pero claro, porque le pertenecía a México y lo necesitaban para romper el yugo imperialista.

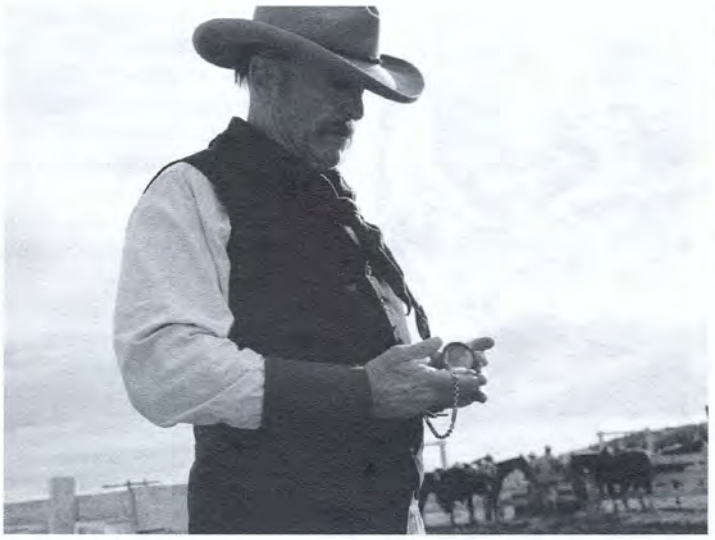
En ambas películas llama la atención la corta duración de los planos (una rápida influencia del paso televisivo de Aldrich, en los comienzos del medio), pero se integran perfectamente al lenguaje cinematográfico, ya sea la utilización de la profundidad, el fuera de campo y el tratamiento especulativo de la distancia, ya sea entre los personajes como respecto a la cámara.

La película siguiente a estas dos fue *Bésame mortalmente*, uno de los más grandes films de todos los tiempos. Representantes de una época gloriosa del cine en la que se podían encontrar varias (muchas) excelentes películas por año. **Agustín Campero**

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

Senderos de libertad

Broken Trail
Canadá, 2006, 184'. **DIRIGIDA POR** Walter Hill. **CON** Robert Duvall, Thomas Haden Church, Gwendoline Yeo. (LK-Tel)



Ya sabemos que Walter Hill no es más lo que solía ser y que el director de *Los guerreros* y *Calles de fuego* hace un buen rato que no nos depara una sorpresa agradable. O no lo dejan o no puede o la chispa se apagó, quién sabe. Hace unos cuatro años Hill dirigió la que posiblemente sea su película más bochornosa, *Contraataque*, editada en nuestro país directamente en video y comentada en su momento en esta misma sección. Ahora regresa con una miniserie en dos partes apadrinada por Robert Duvall, producida y rodada por completo en Canadá y ambientada en el Lejano Oeste. Literal o metafóricamente, el western siempre ha sido el territorio predilecto del realizador, por lo que las expectativas de quien lea estas líneas estarán fundamentadas. ¿Que cuál es el resultado? Pues bien, lejos de los mejores exponentes de su cine, anclado en ciertas convenciones de la narración televisiva, pero digno de ser visitado al menos una vez. La historia de *Senderos de libertad* encuentra a un par de vaqueros, el viejo Tío Pren y su sobrino Tom, haciendo lo que todo buen vaquero hace: trasladando una importante cantidad de animales, caballos en este caso, de un punto X a un punto Y. Como suele ser la costumbre, el viaje estará poblado de peligros, aunque en este caso la novedad estará dada por el intercambio entre culturas, ya que cinco jovencitas chinas compradas en el mercado de la trata de blancas (¿o deberíamos decir amarillas?) quedarán al cuidado de la dupla, a quienes se les irán sumando un violinista de buena familia, un chino viejo y una prostituta ídem. Por supuesto hay un villano y, claro está, las relaciones entre los personajes irán sufriendo toda clase de alteraciones y transformaciones, como en toda road movie que se precie (al fin y al cabo eso son los westerns de viaje). Y si bien a lo largo de las tres horas totales del film nada sorprende ni entusiasma en exceso, también es cierto que no resultan nada desagradables la compañía de Duvall –toda una institución– fumando cigarros y escapándole al matrimonio como quien huye del diablo, y el imponente escenario natural llamando a la aventura. Quizás ese sea el mayor mérito de *Senderos de libertad*: el de hacernos creer durante un rato que el western sigue vivo.

Diego Brodersen

Mundo grúa

Argentina, 1999, 82'. **DIRIGIDA POR** Pablo Trapero. **CON** Luis Margani, Adriana Aizemberg, Daniel Valenzuela y Rolly Serrano. (AVH)

El primer largometraje de Trapero confirmó, con su irrupción triunfal en el primer Bafici, que la renovación en el cine argentino podía ser una novedad con futuro, una novedad consolidada. Luego, Trapero hizo otros tres largometrajes (*El bonaerense*, *Familia rodante* y *Nacido y criado*), sobre los cuales hay mucho menos consenso que frente a su ópera prima. Incluso aquellos que consideran que Trapero ha mejorado como director de cine con el correr de los años, ven en *Mundo grúa* una película única e irrepetible: una alquimia exacta entre una mirada individual y los sueños y las frustraciones colectivas de un momento particularmente crepuscular del fin de siglo XX en la Argentina.

Además de algunos extras cómo fotos, tráiler, unas pocas notas de prensa, un lindo pequeño documental, escenas eliminadas, el storyboard sobreimpreso a las escenas filmadas, este DVD incluye *Negocios*, corto hecho en el marco de la FUC que fue la base de *Mundo grúa*. En el cuarto de hora que dura *Negocios*, se ve no solamente el germen del largometraje y al Rulo (Luis Margani), sino además la manera en la que Trapero encaraba la idea de filmar, de convertirse en director. Tanto en *Negocios* como en *Mundo grúa* podía entreverse a un joven director-esponja que observaba con enorme sensibilidad y absorbía y convertía en cine las vidas y los problemas de otros, cercanos pero distintos, diferentes pero bien conocidos. Ese director-observador fue dando paso, con el correr de las películas, a un director más "establecido", a uno que ha adquirido un mayor ojo para la espectacularidad visual y más habilidad para la tensión argumental, pero que ha resignado en parte esa conexión con lo cotidiano, esa exploración sentida de un mundo particular de trabajo.

Negocios y *Mundo grúa* tienen (y responden al) tango. En sus otros largometrajes, Trapero utilizaría otras músicas, con menos nostalgias. Las nostalgias permanecen, en la obra de Trapero, en su etapa "Rulo". Una nostalgia que se hace mía cada vez que veo *Mundo grúa* y pienso que ahí estaba el director-observador que me gustaría que volviera en plena forma.

Javier Porta Fouz

por **Ezequiel Schmoller**

40.000 videos, 7 videos

Internet Archive (*www.archive.org*) es una biblioteca virtual sin fines de lucro que alberga, preserva y divulga un increíble número de videos, textos, libros virtuales, archivos de audio, software, y que permite al público general descargar, escuchar, ver y usar todo lo que desee, siempre y cuando no lucre con ello. En la sección *Moving Images* (Imágenes en movimiento) hay más de 40.000 videos, incluidos noticieros viejos, animaciones, tráilers, campañas antidrogas, campañas políticas, campañas bélicas, publicidades y películas de dominio público. Hay muchísimo. Si uno está buscando algo en particular, no hay problema porque la página tiene un buscador y con teclear el nombre de la película, del director, de algún actor o incluso el tema, ya está, es muy probable que aparezca. El problema es si uno no anda buscando nada en particular y sólo quiere curiosear un poco. La primera pregunta que se impone, entonces, es: ¿por dónde empezar? Dentro de las subcolecciones de la sección *Moving Images* hay una especialmente recomendable para curiosos y recién llegados, la de los archivos Prelinger (*Prelinger Archives*), que tiene en su haber casi 2.000 videos publicitarios, educativos y de propaganda. La ventaja de empezar por ahí es que los videos están agrupados por temas y categorías. Hay que seleccionar *Browse by Subject/Keywords* (Ordenar por temas/palabras clave) y aparece la lista. De esta manera, si uno no anda buscando nada en particular, puede tomarse su tiempo para curiosear las categorías a ver con cuál se tienta. Ejemplos de categorías: Londres, Prisiones, Pájaros, Diversidad, Sueños, Abusos: drogas, Cuba, Homosexualidad, Segunda Guerra Mundial: armas nucleares, Pornografía, Educación sexual. Hay más de 500 categorías. Supongamos que estamos interesados en ver publicidades viejas de la televisión. De las cientos de categorías, pulsamos sobre *Advertising: Television Commericals* y vemos qué se nos ofrece. Hay catorce videos disponibles, entre ellos siete compilaciones llamadas *Classic Television Commercials*. Hay por lo menos dos buenos motivos para descargarlos. El primero es que son excelentes. El segundo es que el resto de la nota gira en torno a ellos.

Una de las cosas llamativas de los comerciales viejos (por lo menos los de *Classic Television Commercials*) es que los productos que venden están siempre en el centro del comercial. Claro, ¿eso no pasa también en los comerciales de ahora? No, no pasa. En los comerciales de ahora, antes que un producto, se vende un estilo de vida al que supuestamente accederíamos si consumiéramos ese producto. Es decir, los comerciales en la actualidad venden por asociación. No se nos ofrece un auto sino el mundo sofisticado y elegante que viene con él, no un desodorante o una cerveza sino un paraíso de modelos eternamente semidesnudas, no una Sprite Light sino "tenerla clara". En cambio, el eje central, prácticamente único, de los comerciales viejos es el producto que se está vendiendo. Hay una firme intención de demostrar cosas sobre el producto: que es útil, que es potente, que es rico, que está hecho con elementos de calidad, que es mejor que los demás. Y de demostrarlo "científicamente": aparecen lupas para ver los granos del café instantáneo de más cerca, reglas que miden la navaja de la Gillette, se alude a componentes químicos que conforman lo que sea que se está vendiendo. Las curitas de Band-Aid, por ejemplo, son mejores que las demás porque son las únicas que se adhieren a un huevo a temperatura ambiente. El comercial nos lo demuestra como si se tratara de un experimento: la curita "x" no se pega, la curita "y" no se pega, la band-aid sí. Los objetos no sólo son el eje central de los comerciales viejos, también interactúan entre sí de forma peculiar. El caso del huevo y la band-aid no es el único. Por ejemplo, para demostrar que la afeitadora Remington es buena, en el comercial la vemos afeitar un durazno y un peine. ¡He aquí los precursores de Jan Svankmajer! El corto del animador checo *Moznosti dialogu* (*Las dimensiones del diálogo*) estaba justamente hecho de interacciones extremas entre objetos de esta índole. No un huevo con una curita ni una afeitadora con un durazno pero sí, por ejemplo, una pasta de dientes con un sacapuntas, o un pan con zapato. También hay un aire *svankmajeriano* en muchos comerciales viejos en los que los objetos cobran vida, por ejemplo el de Lucky Strike en el que los cigarrillos cantan y bailan al compás de un jingle horrible, animado en stop motion por Oskar Fischinger.

Además de estar más centradas en el objeto a vender, las publicidades viejas tomaban mucho más del cine que las de hoy. No hace falta cronometrar la duración de los planos para darse cuenta de que tenían un ritmo más reposadamente cinematográfico. Pero no es sólo eso, también hay muchas publicidades narrativas "de género". Una espía en un comercial "de espionaje" nos recomienda de pronto un desodorante, los aviadores que atraviesan esa zona peligrosa y montañosa con ayuda de las baterías Delco podrían ser los de *Sólo los ángeles tienen alas*, de Howard Hawks. Y, cosa curiosa, estas publicidades "narrativas" son las que menos funcionan. Probablemente no funcionaban económicamente (un *establishing shot* de de 10 segundos de un avión atravesando los cielos en televisión debe valer oro) ni "narrativamente" (los *establishing shots* en las películas nos introducen a una historia que va a durar dos horas, nos ponen en clima, pero en un comercial pensamos: "Bueno, vamos, apúrense, ¿qué me están vendiendo?"). Además, en *Todos los ángeles tienen alas* nos interesábamos por el destino de los protagonistas, las cosas podían salir bien o mal, había suspenso. En el comercial de Delco ya sabemos que los aviadores van a llegar bien, las cosas no pueden salir mal o no habría publicidad. Por eso, las mejores publicidades viejas son las que beben de las aguas de un cine un poco más experimental, del cine de animación o incluso de las sitcoms, pero no del cine más narrativo y clásico. Sólo como hipótesis: quizá la forma narrativa clásica sirva más para promocionar ideas e ideologías que para vender cosas. **[A]**

QUÉMEALQUILO

por **Juan Pablo Martínez**

Seinfeld - Temporada 7
Seinfeld - Season 7
Estados Unidos, 1995-1996, 541' en cuatro discos, **CREADA POR** Larry David y Jerry Seinfeld. (LK-Tel)

Con su séptima temporada, la serie creada por Larry David y Jerry Seinfeld fue mejorando aun más. Al igual que en la cuarta temporada, en esta también hay una subtrama que recorre toda la temporada, y es el compromiso entre George Costanza y Susan, ex novia suya y ex lesbiana, que termina en el último episodio, cuando Susan muere envenenada por el pegamento de los sobres baratos que George compró para las invitaciones. En el medio hay cosas como un personaje inolvidable conocido como "el nazi de la sopa" y un estacionamiento que en las noches funciona también como prostíbulo.

Luz de luna - Temporada 3
Moonlighting - Season 3
Estados Unidos, 1986-1987, 727' en cuatro discos, **CREADA POR** Glenn Gordon Caron. (LK-Tel)

Hace unos meses salió una caja con las primeras dos temporadas de esta inolvidable serie y fue un fiasco: no venía con subtítulos en castellano en los episodios (sí en los extras), y si uno no entendía inglés, tenía que conformarse con una pista de audio en castellano de paupérrimo sonido. En este caso, LK-Tel promete subtítulos en español. Esperemos que cumplan, ya que se trata de una de las mejores temporadas de la serie. La edición incluye, además de los 15 episodios de ese año, comentarios de audio y documentales con Bruce Willis, Cybill Shepherd y otros integrantes del elenco y el equipo técnico.

La Pantera Rosa - Colección Caricaturas
The Pink Panther - Classic Cartoon Collection
Estados Unidos, 1969-1980, 661' en cinco discos, **CREADA POR** Blake Edwards, Friz Freleng y David H. DePatie. (Gativideo)

Esta colección incluye 129 cortos del personaje que originalmente fue creado para la secuencia de títulos del primer film de Blake Edwards sobre el inspector Clouseau. Debido a su éxito, se hicieron más cortos animados tanto para cine como para la TV. La edición es muy buena e incluye las secuencias de títulos de las películas de Edwards de la saga y varios documentales. Los cortos están en full-screen, así que los realizados para cine no tienen el formato respetado, y la calidad de imagen deja bastante que desear. Es raro que MGM no haya decido remasterizar estos cortos, pero igualmente son 11 horas de pura diversión.

Calles salvajes
Mean Streets
Estados Unidos, 1973, 111', **DIRIGIDA POR** Martin Scorsese. (AVH)

El "Qué me alquilo" se convierte momentáneamente en "Qué me compro" para avisarles que se encuentra en venta, al irrisorio precio de $19,90, uno de los picos más altos de la carrera de Martin Scorsese. La edición es excelente, con un nuevo transfer que se ve como nunca y una escasa pero contundente cantidad de extras que incluyen un gran comentario de audio a cargo de Marty, un breve documental de la época y el tráiler de la película. En cuanto a sonido, se mantuvo el original en mono, pero es la mejor manera de apreciar esta película.

QUÉMECOMPRO

por **Diego Brodersen**

¡Ya llega Papá Noel! ¿Qué me traerá este año? Bueno, aquí van dos propuestas, dos colecciones ambiciosas para adornar el arbolito durante las fiestas y el estante de los devedés durante el resto del año. Warner editó una caja con 11 discos dedicados a la dupla más famosa de los musicales: Fred Astaire y Ginger Rogers. La *Astaire & Rogers Ultimate Collector's Edition* contiene virtualmente todos los trabajos del dúo danzarín realizados para la RKO más un título tardío, una importante cantidad de extras (el decimoprimer disco está dedicado a un documental de largo metraje sobre sus films), un CD con canciones de las películas y hasta reproducciones en papel fotográfico de imágenes y afiches originales. Todas las películas están subtituladas en español. El precio ronda los 90 dólares en comercios virtuales de Estados Unidos, una verdadera ganga si dividimos el precio por diez. Si la comedia musical no es del agrado del lector (allá él) y además maneja el idioma inglés, los dioses del olimpo digital, The Criterion Collection, editaron un bellísimo boxset bajo el título *Eric Rohmer's Six Moral Tales*. Las copias están a la altura de los estándares del sello y a los extras de rigor se les suma un libro con textos de y sobre el director de *La rodilla de Clara*, obviamente incluida en la colección. Son 90 dólares más, qué le vamos a hacer. ¡Felices fiestas! **[A]**

QUÉMEESCUCHO

por **Juan Pablo Martínez**

Si hay alguien que merece una revaloración urgente, ese es Billy Joel. Artista demasiado vapuleado, vaya uno a saber por qué razón, este cantautor neoyorquino ha tenido una carrera muy consistente que abarca más de 30 años. ¿Y qué mejor manera de comprobar su talento que escuchando su nuevo disco doble en vivo, llamado *12 Gardens Live*? Luego de un par de desafortunados coqueteos con la música clásica, y luego también de anunciar que nunca más iba a presentar sus hits en vivo, Joel por fin volvió, y lo hizo con todo. Este disco doble es el resultado de doce shows realizados en el Madison Square Garden (todos ellos agotaron entradas) y cubre buena parte de sus hits y no tan hits, sonando más potente que nunca, especialmente en "My Life" y "Goodnight, Saigon". Faltan "Uptown Girl" y "Honesty" (esto último es comprensible, ya que acá fue hit pero en realidad era el lado B de "My Life"), pero ni se nota.

Otros que volvieron con todo, pero en estudio, fueron los legendarios punks ingleses Buzzcocks, con su disco *Flat-Pack Philosophy*, donde a pesar de tener sólo dos integrantes de la formación original, lograron uno de sus mejores trabajos. **[A]**

Director, actor y mentalidad de productor

Hace algún tiempo, y a propósito de la exhibición en el cable de algunas de sus películas, escribí en esta sección una nota titulada "Las contradicciones del Sr. Preminger". La ulterior revisión de algunos de sus films y el primer acercamiento a algún otro me permiten hoy modificar esa apreciación y reconocer que en la obra del director –más allá de su ostensible diversidad temática– hay una manifiesta coherencia que se expresa esencialmente en la manera de acercarse a sus personajes –definitivamente ambiguos y alejados de cualquier atisbo de maniqueísmo– y en su concepto de la puesta en escena, basada en tomas prolongadas en las que el montaje se produce esencialmente dentro del cuadro, lo que permite al espectador una amplia libertad para desarrollar su propio punto de vista frente a los hechos presentados. Nacido en Viena –ciudad que fue cuna de grandes directores, como E. von Stroheim, J. von Sternberg, Fritz Lang, Billy Wilder y algún otro que se me escapa– hijo de un eminente abogado, pareció que seguiría los pasos de su padre, pero pronto se acercó al grupo teatral de Max Reinhardt. Si bien dirigió una película en Alemania, en 1935 aterrizó en Hollywood, donde dirigió algunos títulos menores antes de la que él considera su auténtica ópera prima, *Laura* (1944), un gran éxito de crítica y público, que dio comienzo a una etapa en la que los principales títulos estuvieron encuadrados dentro del *noir*, un género al que Preminger aportó mucho más de lo que generalmente se reconoce (títulos como *El ángel caído*, *Vorágine*, *Donde termina el camino* y *Cara de ángel* así lo demuestran). También de esa época es *Daisy Kenyon*, un excelente y poco visto melodrama con Joan Crawford. En 1953, el director fundó su propia productora y fue por entonces que comenzaron sus problemas con la censura, a partir de su acercamiento a temas espinosos para los códigos morales de la época, como la ninfomanía, el racismo, la drogadicción y la homosexualidad. A su audacia en las elecciones temáticas, Preminger le unió una innegable habilidad y olfato comercial (Andrew Sarris lo define como un director con mentalidad de productor) que se expresaba en el tipo de publicidad que desarrollaba alrededor de sus películas. Otra peculiaridad suya fue el hecho de que, siendo judío y marcadamente antinazi, interpretó con inusual eficiencia como actor a crueles oficiales nazis en varias ocasiones, y también son famosas sus peleas con los actores a partir de su estilo autoritario y casi dictatorial en los sets. Se pueden discutir varios títulos del director, sobre todo de su última etapa, pero lo que no puede negarse es la persistencia de su estilo narrativo objetivo y carente de efectismos, y la originalidad con que se acerca a sus personajes ("autónomos con respecto a la trama", como los definió Manolo Marinero). A falta de una retrospectiva sobre la obra de Otto Preminger, valdrá la pena ver el ciclo que ofrecerá el canal Retro en diciembre, con varios títulos representativos de las características antes señaladas. Los films a exhibirse en las trasnoches de los domingos son:

El hombre del brazo de oro (1955) fue la primera aproximación seria de Hollywood al mundo de la drogadicción, un film de dramática crudeza en que un baterista salido de prisión, con una esposa enferma y posesiva, se ve sumido en la adicción incontrolable. Una película con varias escenas memorables, un gran trabajo de Frank Sinatra en el protagónico y una banda sonora jazzística de Elmer Bernstein de gran enjundia.

Bonjour tristesse (1958) es una adaptación de una folletinesca novela de Françoise Sagan escrita a los 17 años (la edad de la protagonista, una juvenil Jean Seberg) que el director, revirtiendo los tópicos habituales del melodrama y exponiendo la ambigüedad moral de los personajes, consigue convertir en una de sus mejores películas.

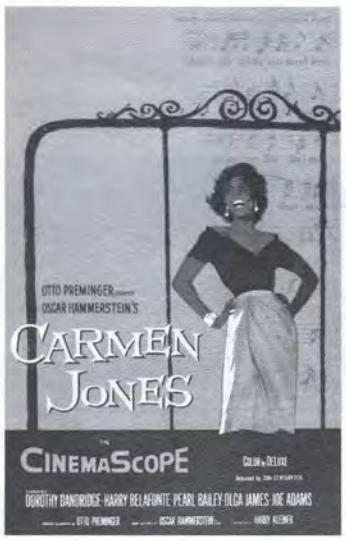
Bunny Lake ha desaparecido (1965) es para algunos un film hitchcockiano, pero en realidad el estilo del director –en esta historia sobre un chico que nadie ha visto y cuya desaparición un día su madre denuncia– es completamente opuesto al de Hitch, y el suspenso es, en última instancia, un elemento secundario.

Anatomía de un asesinato (1959) es una de las más grandes películas del director, en la que a partir de un juicio por un caso de violación, Preminger desarrolla una compleja trama narrativa en un film estructurado en flashbacks, en el que no sólo se pone en tela de juicio la justicia sino también la posibilidad de conocer la verdad de los hechos.

Éxodo (1960) es una adaptación de un best-seller de Leon Uris realizada por el *black-listed* Dalton Trumbo, algo que garantiza matices políticos en la historia. Un auténtico film épico acerca del traslado de un grupo de judíos de Chipre a Palestina y en el que se pueden encontrar elementos que hacen a los conflictos actuales en la zona.

También en Cinecanal Classics se podrá ver otro film de Otto Preminger, *Carmen de fuego* (1954), una muy atípica adaptación de *Carmen*, de Prospero Merimée, totalmente interpretada por un elenco negro y que es una curiosa simbiosis de las preocupaciones morales del director por el cine musical de la época.

Como interesante complemento podrá verse *Infierno 17* (1953) de Billy Wilder, en la que Otto Preminger cumple su rol más importante como actor, adivinen interpretando qué papel. **Jorge García**



Otto por tevé

El hombre del brazo de oro (1955)
Canal Retro
3/12, 0.30 hs.
Bonjour tristesse (1958)
Canal Retro
10/12, 0.30 hs.
Bunny Lake ha desaparecido (1965)
Canal Retro
17/12, 0.30 hs.
Anatomía de un asesinato (1959)
Canal Retro
25/12, 0.30 hs.
Éxodo (1960)
Canal Retro
24/12, 0.30 hs.
Carmen de fuego (1954)
Cinecanal Classics
23/12, 22 hs.; 26/12, 22 hs.
Infierno 17 (1953)
de BillyWilder
Retro
13/12, 22 hs., 17/12, 22 hs.

OBITUARIOS

PHILIPPE NOIRET 1930-2006

Frente a la noticia de la muerte de alguien conocido pero lejano, usualmente se disparan dos reacciones extremas. La primera, ligada a la sorpresa, a la incredulidad y a la negación de la tragedia, se puede resumir en las frases "No te puedo creer" o "Decime que no es cierto". La segunda reacción, más bien de desidia o ignorancia, se puede caracterizar con las expresiones "¿No se había muerto ya?" o "No sabía que todavía estaba vivo". En algún lugar intermedio existe una postura algo más leve, casual y elegante, la de aquel que responde con un seco "Mirá vos". La noticia de la muerte de Philippe Noiret nos encuentra en esta última posición, pero no porque queramos, sino porque la levedad y la elegancia son los rasgos principales del *star quality* que heredamos de este caballero afrancesado que supo poner sutileza incluso cuando tuvo poca fortuna entre el centenar y medio de películas donde actuó. Algunos lo recuerdan desde la trama de espionaje hitchcockiana en *Topaz*, aunque los que tuvieron suerte de cruzarse con *Zazie dans le métro* de Louis Malle, lo pudieron comenzar a idolatrar por salir tan bien parado del absurdo laberinto de ese luminoso *slapstick* multicolor. Sin embargo, ciertas alianzas estigmatizan en el recuerdo a Noiret con cines olvidables, como el *qualité* de Bertrand Tavernier, para el que protagonizó varias películas, algunas guionadas por Aurenche, culpable de la tendencia rancia del cine francés denunciada por Truffaut; pero también, por la relación que estableció con la italianidad nostálgica y banal de *El cartero* y *Cinema Paradiso*. Aunque Noiret, en casi todas estas malas películas, parecía tratar de sacudirse el gesto avinagrado, adosando cierta informalidad y levedad a la pomposa propuesta cinematográfica: nunca parecía un arquetipo, cierta sordina interpretativa le daba un matiz de humanidad más pronunciado incluso que la mayoría de los actores europeos *desglamourizados* que no la van de galanes. Su personal magnetismo invisible tal vez llegue a su máxima pureza en *La gran comilona* de Ferreri: a diferencia de sus otros tres compañeros de ficción, su muerte no es estridente ni terrible. Sentado en la calidez de un jardín, Noiret devora un postre diseñado como dos tetas azucaradas hasta entrar en un definitivo coma diabético al lado de Andréa Ferréol. En la orgía culinaria desbordadamente hedonista de Ferreri, el gordo Noiret encuentra un reposo elegante y leve que, retroactivamente, cambia el tono y la lógica de la película. Como los mejores actores, Noiret siempre encontró la forma de dar el golpe de timón que convierte a cualquier tormenta en la calma más chicha. **Diego Trerotola**

Solo Cine felicita a **El Amante** en su 15º aniversario.
Rodríguez Peña 402
4375-0855

OBITUARIOS

ROBERT ALTMAN 1925-2006

Tal vez uno de los pocos directores americanos modernos sobre el que se suscitan polémicas entre críticos y cinéfilos, algo que se reflejó a lo largo de la existencia de esta misma revista (aunque me temo que algunos de sus más acérrimos enemigos desconocen gran parte de su obra), el de Robert Altman no deja de ser un caso curioso. Para algunos, un implacable crítico –provocador e irreverente– de la sociedad y la cultura (norte) americanas; para otros, apenas un observador oportunista, cínico y misántropo, de la especie humana, es posible que su figura continúe provocando enfrentamientos de tipo, llamémosles, ideológicos después de su muerte, dejando en ambos casos de lado los eventuales valores estrictamente cinematográficos que pudiera presentar su obra.

Hijo de un corredor de seguros y de ascendencia irlandesa y alemana, fue educado en un colegio religioso antes de servir en la Segunda Guerra Mundial como piloto de bombarderos. Al volver de la contienda, comenzó estudios de ingeniería, aunque pronto comenzó a escribir historias para la pantalla. Sin lograr insertarse en la industria cinematográfica, desarrolló en su hogar de Kansas el aprendizaje de diversos aspectos del oficio, que desembocaron en su ópera prima, *Los delincuentes* (1957), una historia de pandillas juveniles también producida y escrita por él, y ese mismo año, la realización de un documental sobre James Dean, en colaboración con George W. George. El escaso suceso de estos films provocó que durante una década se refugiara en la televisión, como director de muchos episodios de las series *Bonanza* y *Alfred Hitchcok presenta*. Recién en 1968 volvió al cine con *Countdown*, una historia sobre la vida cotidiana de un grupo de astronautas que prefigura a *Los elegidos*, de Philip Kaufman, y en la siguiente década desarrolló el que será finalmente –aun con altibajos– el período más creativo de su obra. Luego del ejercicio de estilo, con una gran interpretación de Sandy Dennis, que supuso *Ese día tan frío en el parque*, en 1970 llegará su primer gran éxito de público y crítica, *M*A*S*H**, que bien lejos está de ser una de sus mejores películas, una sátira antibélica de tono gruesamente "irreverente", facilista en sus resoluciones formales y narrativas, aun cuando en este film Altman ya empieza a experimentar su trabajo con el sonido (diálogos cruzados, ruidos fuera de campo) que perfeccionaría en títulos ulteriores, y tampoco el tono alegórico y los pesados simbolismos de su siguiente film, *El volar es para los pájaros*, más allá de las alabanzas críticas, está entre lo mejor de su obra. Si también se puede cuestionar la gratuitamente complicada estructura narrativa de *Imágenes* y la superficialidad de *California Split*, aparecen en este período varios de los títulos más recordables de su obra, como el extraño western *Del mismo barro*, un film que revierte las constantes y variables del género con sorprendentes resultados; *El largo adiós*, una adaptación de la clásica novela *noir* de Raymond Chandler que, seguramente, molestará a los puristas, pero que es más interesante de lo que parece a primera vista, en su visión actualizada a esos años. También *Los delincuentes* (así se llamó aquí y nada tiene que ver con la ópera prima del director), remake de la ópera prima de Nicholas Ray, elige eludir el implacable romanticismo rebelde de Nick y, ambientada en los años de la Depresión, es una elegíaca, a la vez que crítica, mirada sobre esos tiempos siguiendo la pista de una serie de memorables perdedores. *Nashville* probablemente sea la obra maestra de Altman, un film en el que, siguiendo las historias de dos docenas de personajes, el director ofrece no sólo un jugoso caleidoscopio sobre la vida americana, sino que perfecciona al máximo sus experimentaciones con el sonido y también aplica su personal estilo coral de historias que se entrelazan que luego utilizará en varias películas. Luego de la despareja, lunática y delirante *Búfalo Bill y los indios*, sobre uno de los grandes personajes míticos americanos, RA dirigirá *3 Women*, uno de sus films más enigmáticos y extraños, y *Una boda*, un intento de volver al estilo narrativo de *Nashville*, aunque menos lograda que su predecesora. A partir de ello, la carrera del realizador irá perdiendo vuelo y se tornará fatigosa y reiterativa, con algún título aislado más o menos apreciable, y la solitaria excepción de *Ciudad de Ángeles*, una adaptación de varios relatos de Raymond Carver en la que, retomando el estilo coral que lo consagrara, consigue trasmitir una mirada profundamente desencantada sobre la vida cotidiana en su país, dentro de una estructura narrativa compleja y lograda.

La obra de Robert Altman ha sido considerablemente sobrevalorada por sus admiradores, que destacan su irreverencia y originalidad, y se olvidan de la buena cantidad de malas películas que hizo, y en cuanto a sus detractores, ponen el acento en el cinismo y misantropía del realizador y su predilección por mostrar personajes desagradables (algo de que también acusan, *vg.*, a Michael Haneke), un elemento que, en última instancia, no tiene demasiado que ver con los valores cinematográficos de una película. Lo cierto es que, más allá de las polémicas que seguramente continuarán, Altman ha desarrollado, sobre todo en los años 70, una obra que merece ser vista con consideración y sin rápidos y facilistas descartes. **Jorge García**

De arriba abajo: Robert Altman en años mozos; **Ciudad de Ángeles**; afiche de **MASH**.

JACK PALANCE
1919-2006

Aun cuando Jack Palance desarrolló una carrera prolífica y versátil a lo largo de más de cuatro décadas, su poderosa presencia cinematográfica está esencialmente ligada a la de perversos y gélidos villanos. ¿Cómo olvidar su sonrisa pérfida y siniestra en el rostro flaco y anguloso mientras asesinaba a sangre fría al pobre Elisha Cook, Jr. en *El desconocido*?

Nacido Walter Jack Palahnuik en una familia minera, luego de trabajar algún tiempo en ese oficio se dedicó al boxeo profesional, una actividad que interrumpió sus servicios en la Segunda Guerra, donde el estallido de una bomba le produjo serias quemaduras y heridas.

Luego de recuperarse, se incorporó a la actividad teatral, hasta su impresionante debut cinematográfico en 1950 en *Pánico en las calles*, de Elia Kazan, en la que interpretaba a un gángster cruel y desalmado. Es en esa década en la que hay que buscar sus trabajos más memorables, como el que desarrollara en *Miedo súbito* como el malévolo marido que planea asesinar a su mujer, un trabajo que le valió una nominación al Oscar, que repetirá en 1953 por su labor en la antes mencionada *El desconocido*. También fueron relevantes sus papeles en *Ataque* e *Intimidad de una estrella*, dos films de Robert Aldrich, en el primero interpretando a un soldado que enfrentaba a un oficial mezquino y cobarde, y en el segundo a un torturado actor que terminará suicidándose; y su rol de un tiránico patriarca en *The Lonely Man*, un notable western del olvidado Henry Levin. Sus trabajos posteriores conocieron muchos más bajos que altos, aun cuando no deben olvidarse su inesperada participación en *El desprecio*, de J. L. Godard; su atípico rol de buen muchacho en *Monte Walsh*, de William Fraker; y una notable aparición como el conde Drácula en un telefilm de Dan Curtis. Hombre de vasta cultura (dominaba a la perfección siete idiomas), con problemas económicos y de salud en los últimos años, en nuestra memoria cinéfila quedarán registradas para siempre su helada sonrisa y su pérfida mirada en la escena antes mencionada del film de George Stevens. **JG**

SVEN NYKVIST
1922-2006

A la izquierda, Nykvist. A su lado, Bergman.

En la historia del cine hay muchos grandes iluminadores, pero son pocos los que alcanzan la dimensión de auténticos maestros. Más allá de preferencias individuales, referidas al tipo de trabajo en esa disciplina, no hay dudas que Sven Nykvist, recientemente fallecido, es uno de ellos. Hijo de misioneros que pasaban la mayor parte de su vida en África, vivió su infancia con diversos parientes hasta entrada la adolescencia. Cinéfilo voraz desde niño, a los 19 años comenzó a trabajar como asistente de iluminación, para iniciar su labor profesional en 1945, que se prolongaría por más de medio siglo. En la primera etapa de su carrera hay que destacar su trabajo en la versión de *Barrabas*, de Alf Sjöberg, pero es a partir de su unión con Ingmar Bergman, como sucesor del hasta entonces aparentemente irreemplazable Gunnar Fisher –unión que se prolongaría durante casi cuatro décadas–, que su carrera alcanza una verdadera dimensión artística y lo convierte en un auténtico referente mundial en su disciplina. Es con el gran director sueco que entablará una relación progresivamente íntima, en la que su trabajo con la luz y la cámara se integrará de manera total a la cosmovisión y el estilo visual del director, dando lugar a una de las fusiones entre un realizador y un iluminador más perfectas y completas de la historia del cine. Desde luego que también Nykvist trabajó con otros directores de renombre (Tarkovski –por su trabajo en *El sacrificio* recibió un premio en Cannes–, Woody Allen, entre otros) e incluso fue capaz de dirigir un par de películas, pero su nombre quedará siempre asociado al del gran realizador sueco, con quien además ganará un par de Oscar por sus trabajos en *Gritos y susurros* y *Fanny y Alexander*. **JG**

GILLO PONTECORVO
1919-2006

Curioso el caso del italiano Gilberto Pontecorvo, que entre los cinéfilos tiene casi tanta fama por ser el director de *La batalla de Argelia* como por el artículo que le dedicara Serge Daney, a partir de una frase de Jacques Rivette cuestionando la ética de un travelling suyo en la película *Kapó*. Nacido en Pisa, uno de los diez hijos de un poderoso industrial judío, comenzó muy joven en el periodismo y en 1941 se afilió al Partido Comunista y organizó un grupo de resistentes al fascismo, la Brigada Garibaldi, en la que actuaba bajo el seudónimo de Barnaba. Finalizada la guerra, comenzó a trabajar como asistente de directores como Yves Allégret y Mario Monicelli, y debutó en el cine en 1956 en un film en episodios; desarrolló una carrera breve, con títulos bastante espaciados en los que siempre aparecen en primer plano sus preocupaciones políticas. Así, en *Queimada* (1969) intentó hacer un análisis del colonialismo, pero la presencia de Marlon Brando en el papel protagónico atenta contra cualquier viso de seriedad de la empresa, y en *Operación Ogro* (1979), partiendo del atentado contra el almirante franquista Carrero Blanco, presunto sucesor del dictador, realizó un thriller político en la línea de los films de Costa-Gavras, esto es, un trabajo carente de profundidad. Pero hubo dos films que, por distintos motivos, cimentaron su fama. Uno fue *Kapò* (1960), ambientado en un campo de concentración, de tono maniqueo y moralizante que muestra, tal como lo señalaron primero Rivette y luego Daney en sus brillantes artículos, que las buenas intenciones no alcanzan si no están respaldadas por un proyecto estético y una postura ética claros y definidos. El otro, tal vez el mejor film de Pontecorvo, es *La batalla de Argelia* (1966), en el que a través de una minuciosa reconstrucción documental ofrece un fresco vibrante y poderoso sobre los enfrentamientos suscitados en ese país africano entre las fuerzas guerrilleras y las tropas francesas de ocupación. **JG**

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
Caballos en la ciudad Ana Gershenson
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
Chicha tu madre Gianfranco Quattrini
Chile 672 Pablo Bardauil y Franco Verdoia
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 juego del miedo III 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
Hamaca paraguaya Paz Encina
Hard Candy David Slade
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 masacre de Texas: el inicio Jonathan Liebesman
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
La verdad incómoda Davis Guggenheim
Latidos Kristen Bell
Lifting de corazón Eliseo Subiela
Lo que hay que decir Pablo Nisenson
Los hermanos Grimm Terry Gilliam
Los infiltrados Martin Scorsese
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
Nadie sabe Hirokazu Kore-eda
Nanny McPhee: la nana mágica Kirk Jones
Noche diabólica Dave Payne
Noi, el albino Dagur Kári
Nordeste Juan Solanas
Nuestra música Jean-Luc Godard
Open Season - Amigos salvajes Roger Allers, Jill Cutton y Anthony Stacchi
Opus Mariano Donoso
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
Ruido Marcelo Bertalmío
Salvador Allende Patricio Guzmán
Sálvese quien pueda Niall Johnson
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
Sin destino Lajos Koltai
Sofacama Ulises Rosell
Soldado anónimo Sam Mendes
Solos José Glusman
Soltero en casa Tom Dey
Sommer Julio Iammarino
Sophie Scholl, los últimos días Marc Rothemund
Sueño de una noche de invierno Goran Paskaljevic
Superman regresa Bryan Singer
Syriana Stephen Gaghan
S.O.S. ¡Llegaron mis amigos! Patrice Leconte
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
Todos los hombres del rey Steven Zaillian
Transamérica Duncan Tucker
Tres son multitud Anthony y Joe Russo
Triple agente Eric Rohmer
Tropical Malady Apichatpong Weerasethakul
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
Yaipota ñande igüi - Queremos nuestra tierra Lorena Riposati
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

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

Hola
Gracias por participarme de sus comentarios sobre los estrenos de películas. A veces coincido con vuestras opiniones, a veces no. Pero, claro, mis conocimientos para apreciar el séptimo arte es un poco limitado. No obstante, aprendo más viendo y leyendo. Además, como docente y traductora de inglés, utilizo películas en mis clases, donde las analizamos desde el punto de vista de la lengua y, por qué no, desde lo visual y artístico.

El objetivo de este mensaje es felicitarlos por la página de internet. Es muy buena, muy útil. Cordialmente,
GRACIELA PEZZO

Gracias
Gracias al director de *El Amante* (10) por el esfuerzo de reseña en pleno cumple de 15, y gracias por todas las películas interesantes que no hubiera ido a ver de no haberlas recibido en mi compu todo este tiempo. Chau,
GLORIA

Ninguna queja I
Decir, simplemente, que es un placer leer reseñas tan bien pensadas y tan bien escritas. Lo que me inspira el comentario es la última nota de Gustavo Noriega, pero vale para todo lo demás que leí de ustedes.

Muchos saludos y gracias,
IVANA BASSET

Ninguna queja II
Seguí haciendo la crítica vos, Gustavo, porque sos lo más. Coincido plena y especialmente con lo del nuevo cine argentino. Saludos para vos y, ya que estamos, para todos,
VANESA

Pesadilla de Darwin-Kiarostami
Leyendo la crítica sobre *La pesadilla de Darwin* escrita por Agustín Campero me sorprendí al darme cuenta de que la escena descrita como "un momento único e irrepetible que justifica cualquier película de cualquier tema en cualquier pantalla de cualquier lugar del mundo", efectivamente era un momento de alto significado y emoción. Digo que me sorprendí porque sólo al leerlo logré percatarme de aquello, ya que cuando lo vi en imágenes, me pasó resbalando.

La introducción de una especie extraña que termina depredando toda otra forma de vida en el segundo lago salado más grande de la Tierra, su explotación por parte de empresas tanto o más depredadoras que esta especie, en pleno África, con aviones que se llevan pescado fileteado, dejando las cabezas y los esqueletos, y que traen de vuelta armas para auspiciar guerrillas internas, es una historia sorprendente. Si uno se enterara de algo así, diría casi por reflejo: "Hay que hacer un documental sobre esto".

El tema es delicado y bastante dramático, y sin embargo, la película no lo es. No sé de qué manera el director Hubert Sauper logra mantener una lejanía, una indeferencia respecto de lo que pasa, como si en el encuadre y después en el montaje todo estuviera puesto en su lugar para crear el mayor dramatismo posible y sacarle partido argumental a un problema real, dando como resultado la "exotización" del problema y las personas a las que afecta. El tema se superpone a la realización. Lo importante para el director parece ser esta aberración social y medioambiental más que la forma de contarla. Pero Sauper se pisa la cola, ya que al descuidar la forma de filmar y tratar el tema, este mismo pierde credibilidad, pierde diferencia, pierde empatía. Como si al final de la película uno siguiera pensando: "Hay que hacer un documental sobre esto".

Me viene a la cabeza otro documental filmado en ese continente, *ABC África*, de Abbas Kiarostami, en el cual el director, con un gran sentido cinematográfico y un conocimiento profundo sobre los significados y consecuencias de las imágenes, filma una prospección, una búsqueda etérea y difusa del problema del sida en Uganda. Sin historia, sin banderas políticas, sin un montaje tendencioso, con mucho respeto y con el objetivo de "desexotizar", Kiarostami se encarga simplemente de mostrarnos, sin subtitulado del ugandés, sin lenguaje mediante, es decir, sólo con imágenes, que los africanos son muy parecidos a nosotros. Para lograrlo, se da el tiempo de mostrarnos durante secuencias de más de 15 minutos a los niños ugandeses jugando en las calles de las villas, a las mujeres bailando danzas tradicionales, etc. Entonces entendemos que el problema del documental es humano y no un tema en sí mismo, que lo que sucede, sea lo que fuere, les sucede a personas. En *La pesadilla de Darwin*, por el contrario, las personas son objetos de una historia que los trasciende, que los hace invisibles.

Me parece que el lenguaje cinematográfico tiene que ver fundamentalmente con adecuar la forma a la materia, es decir, cada película, cada tema, cada historia demanda un(os) cierto(s) modo(s) de ser puesta en escena, armada y mostrada. Dar con la mejor forma posible de hacerlo es el trabajo del cineasta. Según mi parecer, no basta con la investigación que realiza Sauper, ya que el resultado de esa investigación no está bien llevado a la imagen. Se ahogó en el tema, se ahogó en su descubrimiento, se ahogó en el trabajo periodístico realizado y terminó por convertirse él también en un animal depredador, en un animal goloso, incapaz de contenerse.

Kiarostami fue a grabar con cámaras domésticas una prospección para volver a filmar un documental. Al revisar ese material, se dio cuenta de que no tenía para qué volver y terminó montándolo con el material de la preinvestigación. Sauper fue a filmar un documental y nos dejó con ganas de que alguien filme un documental sobre el tema que descubrió.
ROBERTO REVECO

Amigos Amantes:
¡Cuánto tiempo sin escribirles! ¿Qué habré estado haciendo estos meses que no mandé ni un mail a la revista? No me acuerdo. Pero, como siempre, sigo proclamando a los cuatro vientos la alegría que me produce leer *El Amante*. Sigue siendo la revista más linda, diverti-

da e inteligente del kiosco, así que no me dan ganas de comprar otra. Bueno, también compro los diarios porque, claro, uno necesita estar informado. Pero, salvo por algunos titulares o notas muy bizarras, los diarios están cada vez más aburridos. Y es fundamental que una publicación logre entretener a sus lectores número tras número, que no se vuelva rutinaria y pesada. No pasa eso con *El Amante*. Con la adquisición del autómata Lavolpe, con la incorporación de la adorable Querelle a la redacción (sí, aún no lo hicieron, pero podrían), con las muuuuuuy largas cadenas mailísticas sobre discusiones "internas" y con las propuestas de dossiers de casi cualquier cosa que conecte a un conjunto de películas entre sí (háganlos, ¡por favor!) para desterrar o al menos abandonar por un tiempo la "cuestión autoral"... Con todo eso tienen para rellenar 175 números / 15 años más. Porque el festejo es por partida doble, ¿o no? ¿Acaso el 15 es un número más redondo que el 175? No. Entonces, doble saludo. Brindo por las ideas, el buen humor y el espíritu juguetón, polémico, incluso caótico, de la revista.

Hablando de aniversarios, me preocupa el futuro de *El Amante*. Me preocupa bien, no es que me esté poniendo trágico. Me interesa pensar hacia dónde van. ¿Esta última discusión sobre la crítica será otro punto de inflexión, otro "hito" en su historia? Tiene el peso suficiente para serlo, es jugosísima. Veremos. *El Amante* es un misterio. Continuará...

LUCAS EMILIANO MARTÍNEZ

Aclaración sobre cine paraguayo

Ante varias notas de la prensa argentina e internacional en las que la directora de *Hamaca paraguaya*, Paz Encina, declaró que su película es la primera en Paraguay producida en 30 años, decidimos enviarles este informe detallado sobre el tema. Reseña:

1925: Se presenta el primer largometraje *Alma paraguaya*, de Hipólito Carrón.

1926: *La catástrofe de Encarnación*.

1937: *Paraguay, tierra de promisión*, guión de Remberto Giménez y dirección de James Bauer.

1969: *El Pueblo*, de Carlos Saguier.

1976: *Cerro Corá*, de Guillermo Vera.

1994: *Miss Ameriguá*, producción paraguayo-sueco-chilena.

1998: *El portón de los sueños*, de Hugo Gamarra, y *El toque del oboe*, paraguayo-brasileña.

2001: *María Escobar*, de Galia Giménez y Manuel Cuenca.

2002: *Miramenometokéi*, de Enrique Collar (19 festivales internacionales), y *Réquiem por un soldado*, de Galia Giménez y Manuel Cuenca (cuatro festivales internacionales).

2006: "Detrás del Sol, más cielo", producida por Billy Rosales, Paraguay/Argentina; *Hamaca paraguaya*, de Paz Encina; *Tierra roja*, de Ramiro Gómez (seleccionado en el 28° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba); *Carimea*, de Ray Armele.

Estas y otras tantas obras quizá permanezcan en la sombra del silencio, pero de alguna u otra manera marcaron la historia evolutiva cinematográfica del Paraguay. Valoramos el esfuerzo de cada una de las personas que hacen posible un proyecto nacional cinematográfico. También agradecemos a todos los hermanos extranjeros que han creído en la producción paraguaya.

Cordiales saludos desde Asunción,

PARAGUAYCINE.COM

Descargo: ¡A mí me gusta el punk!

Che, Ezequiel, a ver si los lectores piensan que a mí no me gusta el punk. Cita casi completa, para que se entienda lo que quiero decir: "...hablando de placer y de cualidades, las nociones de gusto y de criterio: lo primero se relaciona con el placer que experimentamos ante la obra artística, lo segundo se relaciona con el valor que encontramos en ella. Es frecuente, y si nos sinceramos nos daremos cuenta con facilidad de esto, que sintamos placer ante una obra que no nos parece del todo buena o incluso que nos parece mala o torpemente realizada. Se lo llama placer culposo. Por qué ocurre esto no es de fácil respuesta, pero podríamos arriesgar que así sucede porque esa obra mala o torpemente realizada tiene que ver con nosotros de alguna manera. El arte coloca ante quien quiera apreciarlo imágenes o representaciones de todo cuanto somos, de todo cuanto odiamos ser, de todo lo que nos gustaría ser, de todo cuanto tememos, en nosotros o en los otros, de todo cuanto fuimos, de todo cuanto creemos que seremos. Es el artista quien pone en evidencia todo ello y lo suelta de sus manos para que fluya

Curiosamente o no, a veces estamos tentados a creer que esas imágenes o representaciones parecen dirigidas únicamente a nosotros. Ese encuentro entre artista y público provoca, sobre todo, el placer del segundo por sentir de alguna manera que allí se encuentra él (por más que ese encuentro no esté dotado de las mejores formas ni mucho menos).

"Esa es la creación del espacio ideal por el artista: un espacio para nosotros. El punk por ejemplo, como dijera el novelista Hanif Kureishi, es una música excelente, pero no para escuchar. Ciertamente, el punk (desafinado, torpe, ruidoso, mal tocado y a veces peor cantado, haciendo gala incluso de todo lo rudimentario que es) no es por lo general excelso en lo que a valor artístico se refiere, pero tiene que ver con más de una generación que lo ha adoptado como bandera, ya sea por la actitud de sus músicos, por lo que dicen sus letras o simplemente por la imagen y estilo de vida que el punk propugna. Todo eso, que no es música, que no tiene nada que ver con el arte, causa placer cuando nuestro ser encuentra por fin una identificación que responde a una lógica puramente personal, independientemente del criterio que podamos poner en el punk, con el objeto de encontrar un valor artístico que quizá no encontremos nunca. Estamos, en una manera tal vez tácita o quizá no tan consciente como merecería la obra, comprometidos con cierto arte, con ciertas formas, con cierto".

¿Ahora sí? "Todo eso, que no es música, que no tiene nada que ver con el arte" tiene que ver con cuestiones como la actitud, la imagen, el estilo de vida, etc., cuestiones que rodean al punk, pero que nada tienen que ver con esa cosa que llamamos "música", aunque sin embargo hicieron mucho para que algunos nos identificáramos con esa "música", y hasta terminara gustándonos.

Un abrazo y gracias por ocuparse del libro,

ROBERTO GIACCAGLIA

Menos mal...

...que siguen siendo una de las revistas mas "comprometidas". Qué sé yo... Estudié cine, escribí un par de veces cartas cuando era fan de la revista y la dejé de leer sin saber por qué. Hace un tiempo me suscribí nuevamente al mail y ahora me voy a suscribir a la revista. Decía, comprometidas digo con ustedes más que con "la realidad". ¿Qué realidad? Sean honestos, muestren sus hilachas intelectuales y peléense a muerte entre ustedes, que somos humanos y opinamos y no tenemos idea, en el fondo, del fondo de las cosas. Pero así y todo hacemos lo imposible por averiguarlo. Por eso me gustan. Y porque hablan lindo del cine y a veces dicen un montón de pavadas pseudointelectuosas, sí, pero son humanos y a todos nos pasa.

Los llevo en el corazón desde el 93, cuando los descubrí.

Abrazos desde Córdoba,

JUAN MANUEL

Estimado Eduardo:

¿Realmente te parece que *Hamaca paraguaya* peca del snobismo tilingo de *Monobloc*? Austeridad versus simbolismo de la enciclopedia de *Anteojito* disfrazado de quién sabe qué, enunciación desde y en el personaje versus "He aquí un autor con tanto y tan profundo para decir", "Vida y muerte, amor, ahí se quedan" ver-

sus "Esto que pienso es tan complejo y tan tortuoso, adorado y admirador espectador". Otro día sigo. Pero creo que hay algo de injusticia paradójicamente en tu juicio.

Respecto de *Nacido y criado*, baste con decir que allí donde Encina ve la pérdida de todo de golpe como un hijo en el medio de la calurosa selva chaqueña paraguaya, Trapero ve la pérdida de todo como un muchacho diseñador de clase media con mucama que trata a la señora de "señora" y tienen todo, todo en el colegio privado y la ropa de lino, y que donde Encina ve el dolor como un seguir adelante porque en la vida nadie regala nada y el dolor es también la esencia de la vida, Trapero ve a un muchacho musculoso ex *Chiquititas* gritando a moco tendido por el culo del mundo, que para el director es la Patagonia pero para Encina el culo del mundo no es el Chaco paraguayo: porque ese lugar es ni más ni menos que el centro del dolor.

Un abrazo,

GUILLERMO KAUFMAN

Querido Martin Scorsese:

Vi todas tus películas y te escribo para decirte que *Los infiltrados* la hiciste para ganar el Oscar que nunca (lamentablemente) te dieron. Espero sinceramente que esta vez te lo den, así no seguís reciclando en modo *light* lo que alguna vez fue tu mejor cine (*Alicia ya no vive aquí, Taxi Driver, Buenos muchachos*, por mencionar sólo algunos films). Ya sabemos que tenés un absoluto dominio del lenguaje cinematográfico, que hablás como nadie de la mafia "americana", que sabés hacer violentas escenas donde revientan cabezas y cualquier instrumento cotidiano se convierte en arma de tortura. El problema, querido Martin, es que en *Los infiltrados* todo es dietético, todo parece un *outlet* de tu cine anterior: Nicholson, sobreactuando a lo lindo lo que De Niro y hasta el desaforado Joe Pesci hacían con clasicismo y elegancia; el pobre DiCaprio, sin encontrar nunca el tono de su tortuoso (¿y torturado?) personaje (dejalo tranquilo al chico, que labure con Spielberg: lo venís poniendo de protagonista desde *Pandillas...*, ya en *El aviador* lo hiciste delirar y el flaco no parece estar a gusto); efectivos actores como Wahlberg, Sheen, Baldwin, vociferando pesadas caricaturas de sus personajes; la música, antes diegética, hoy pegada y desparramada de cualquier manera en cualquier escena mientras nos hacés oír los temas que más te gustan; recurrentes monjas, curas, crucifijos y toda la serie "yo soy un cineasta católico", subrayada hasta el hartazgo; la cúpula dorada, hasta en la sopa (ya entendí, ya entendí: ¡no la muestres una vez más! ¡Pedí que no la mostraras, por favor!). Los personajes "femeninos" (por llamarlos de alguna manera, ni siquiera estoy segura de que formen parte de la historia), tan mal construidos como insustancialmente intrascendentes (¿dónde quedaron mujeres como Lorraine Bracco, Ellen Burstin, Sharon Stone? ¿Alguien cree que ese palo de escoba cara de nada sea una psiquiatra especialista en policías y criminales?). Todo esto, para no hablar de tu misoginia y tu homofobia constantes ("chupámela", "puto", "marica", "hablemos de las duchas" y la escenita del cine: ya entendí que los tipos son homofóbicos, ya me quedó claro, Martin). A eso le agregaste dos horribles "escenas de sexo", innecesarias y mal filmadas. Un metraje interminable (del film, claro).

Ah: ¡la droga! ¡Faltaba la droga! Al personaje de Nicholson se lo ve tan sanito, a pesar de su "disipada" vida... Y otra: en esas unidades especiales de policías e investigadores, ¿nadie se fuma un pucho, nadie toma café, nadie tiene una mísera ojera? Me dirás que son detalles, Martin, pero detalles que hacen aun más insoportablemente *cool* e inverosímil tu film, al que pretendés importante y "con mensaje".

De tu pastiche, más parecido a un largo y violento capítulo de *Los Soprano* o cualquier otra serie producida con mucha plata, sólo se salva Matt Damon, quien realmente me convenció. DiCaprio merecía una suerte (y una dirección de actores) mejor.

Cordialmente, una seguidora desilusionada,

MARÍA VALERIA BATTISTA

Las críticas

Los críticos me tienen harto. Harto de su discurso soberbio y ampuloso, cerrado e inútil con el que critican películas sin ninguna vergüenza. Más que hacer crítica, necesitarían un psicólogo que los ponga a cubierto de ese sentimiento de inferioridad que los obliga a parecer eruditos berretas. Antes, terminaba de leer una crítica y sabía clarito si la película me iba a gustar o no. Hoy, termino de leer un texto rebuscado para no saber qué carajo piensa el crítico que tuvo la mala suerte de escribirla. Debo leer el puntaje para tener una idea. La idea de que no existe en la crítica en sí. No me interesan los devaneos intelectualoides de todos esos imbéciles de barroca pluma y de escaso mensaje. Me conformo con saber si la peli es buena o no. Aunque hoy, teniendo en cuenta la mersada que escriben y viniendo de ellos, eso ya poco importa. Y para finalizar... ¿qué es esa boludez de "coral", ese nuevo invento que tratan de imponer para parecer estar un paso más allá en la inteligencia del lector? Cuando estudiaba, tenía entendido que coral era relativo al coro. Y ahora la quieren hacer pasar como las varias voces que tiene una película. ¿Para qué inventar tonterías? Se ve que les gusta el término porque todos, como obediente majada, la repiten. Entonces, jóvenes deseosos de inventar bobadas, deseosos de sorprender con una inteligencia que nadie se cree, vuelvan a criticar con honestidad y que esa crítica sirva para algo. Y no para parecer Góngora y Quevedo después de 18 tetrabricks de Soy Cuyano.

Perdón el tono, es domingo y sus críticas me decepcionan. Gracias.

FABIÁN

Buenas noches, amigos

Quiero comentarles que me parece genial la nota de Gustavo Noriega "La tristeza de los niños ricos". Pienso que el mayor mal del nuevo cine nacional es, justamente, esa tendencia a tratar sólo temas comprometidos y serios, y dejar de lado el humor. En el mismo sentido, estoy muy de acuerdo con la crítica a *Amigos con dinero*. Y les juro que hay varios estudiantes de cine muy dispuestos a hacer comedia (o drama sin perder humor, ternura y sensibilidad) esperando al mecenas que nos produzca algún guión.

En otro orden de cosas, le quiero decir al egoísta Nazareno Brega que es libre de disfrutar ese cigarrillo digestivo que ansía después de su panzada movilizándose a algún lugar en el cual no joda al resto de las personas que sufrimos con el humo en cuestión. La analogía de "mi vicio es la cerveza y el residuo, la orina, ¿puedo mearlo?", es de las groserías más inteligentes que deja la infancia.

Saludos a todos,

NICOLÁS CABRERA

Noriega, Monobloc y su criterio poco profesional

Al leer la nota del Sr. Noriega titulada "La tristeza de los niños ricos", me veo forzado a cuestionar su criterio y objetividad. Me parece que cuando entra en escena una película como *Monobloc*, que es difícil encasillar en una categoría o género especifico, es esencial que se le haga un análisis honesto y libre de prejuicios sociales, los cuales se ven claramente plasmados en el título de su nota.

Creo que *Monobloc* es la primera película argentina que plantea un universo visual atractivo y novedoso. Aunque quizá tiene varios agujeros negros desde el punto de vista narrativo, y quizá pertenece más a un museo que al multiplex amigo, creo que vale la pena valorar y fomentar la arriesgada propuesta estética de Luis Ortega. Al fin y al cabo, son películas como estas las que, con sus virtudes y defectos, rompen con lo tradicional y dan lugar a un cine nuevo.

También disiento con Noriega cuando critica las referencias que hace el director a

su vida personal (la actuación de su madre y las canciones de su padre). No creo que por hacer referencia a su vida personal él piense que esto sea "lo único que vale la pena rescatar de la realidad". ¿Por qué hay que mandar al muere a un director que hace un cine muy personal? ¿Acaso no es justamente esto lo que hace falta al (no tan) nuevo cine argentino? Que los directores, escritores y artistas realicen piezas que tengan contenidos verdaderos y transparentes, y no un *readymade* forzado y deprimente como lo son *Nacido y criado* y *Los suicidas* (dos películas que le gustan mucho al Sr. Noriega y que, a su vez, no hacen otra cosa que sumarse a "la solemnidad" de la que él tanto se jacta).

En mi opinión, el gran problema con el cine argentino es que tiene la tendencia de repetirse y agotar sus propios recursos. ¿En qué difieren películas como *Nacido y criado*, *Los suicidas* y *Mientras tanto*? En absolutamente nada, y así seguramente sean (son) la mayoría de las películas que se están gestando en nuestro país... hasta que algún día alguien va a venir con algo fantástico... lo que provocará que todo el mundo vuelva a hablar del *boom* del nuevo cine argentino... y luego vendrán varios que intentarán reproducir aquello que logró el *boom*... lo que inevitablemente provocará un nuevo estancamiento... y así sucesivamente. Justamente porque el nuevo cine argentino está "gravemente enfermo", es esencial respetar y hacer un análisis *objetivo* de cualquier tipo de intento por hacer algo *diferente*, ya que lamentablemente no ocurre tan seguido.

Saludos,

JUAN COSTA PAZ

La búsqueda de los niños ricos

Respecto a la nota publicada en la edición de octubre, titulada "La tristeza de los niños ricos" quisiera plantear mi disconformidad respecto de algunos puntos tratados. Debo confesar que me llamó la atención el tono sarcástico de la nota y la opinión fundada en ella. Creo que está descontextualizada y que esboza una mera opinión sin sostén teórico, ni histórico que la fundamente. No creo que el Nuevo Cine esté gravemente enfermo, sino que está pasando por una etapa de transición y se adapta a los cambios del arte y los que ellos mismos generan en la concepción de la imagen.

Sostengo que el NCA está renovando la escena y esa es su pretensión y por ello no sólo filma para narrar una historia, sino para investigar y experimentar con el propio lenguaje audiovisual. Así películas como las de Lisandro Alonzo o Santiago Loza, no pecan por su solemnidad, sino que plantean una búsqueda del espacio y el tiempo cinematográfico. En films como *Monobloc* y *Como pasan las horas* (por citar las mismas que cita Noriega en la nota) no hay una estilización auto protectora, sino un trabajo sobre el tiempo fílmico como dimensión significante. Y la imagen impone y determina las propias leyes al interior de la película Por otro lado, sostengo que "la autoreferencialidad" criticada en la nota, es parte de la Institución del arte contemporáneo y es una característica propia de la época en que surge este cine y no un mero capricho de los directores que filman las películas. Alain Tourain, en su último libro *Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde d'aujourd'hui* plantea que los conceptos de Estado, poder y sociedad fueron básicos en los estudios sociales al inicio de la modernidad, pero hoy fueron relegados, no descartados, por la noción de individuo. Sostiene que hay que pensar en un nuevo "paradigma cultural" orientado al sujeto y no a la sociedad para comprender las relaciones sociales. El NCA busca construir un mundo desde el sujeto y no representar el mundo circundante desde la sociedad en su conjunto. Como diría Turain, los directores modifican su paradigma de concepción cinematográfica. Hoy la búsqueda del cine pasa por otro lado, por la exploración de los lenguajes y las posibilidades de la imagen para construir universos posibles.

Quiero decir que volver a la calle como en *Pizza, Birra, Faso* ya no es posible del mismo modo porque la saturación de imágenes como las ficcionadas en el film ya colmó la escena contemporánea. En definitiva, creo que se está pensando el NCA del año 2000 con parámetros pensados para el NCA de los años '90.

Para terminar cito a Robert Bresson que decía "asegurate de haber agotado todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio". Hoy el NCA es esta búsqueda la que está emprendiendo.

LIC. LÍA G. GÓMEZ

OPERA PRIMA PRODUCCIONES
DIRECCIÓN GENERAL FESTIVAL DE ARTES AUDIOVISUALES DE LA PLATA

P/D Agradecería la publicación en el espacio de lectores del número impreso.

N. de la R.: Para respetar las palabras exactas de la autora de esta carta, decidimos no editarla ni corregirla.

Demuestra tu cinefilia.

Observa con atención estos dibujos. Busca cuál de las siluetas en negro es exactamente igual a la figura Nº 1.
Tu puedes ser más cinéfilo de lo que crees.

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CINERAMMA®

★★★★★

ASOCIATE HOY

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

100 % CINEFILIA

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

Naturaleza muerta

por
Marcos Vieytes

Hamaca paraguaya
Paraguay/Argentina/Francia/Holanda/Austria/Alemania, 2006, 78'.
DIRIGIDA POR
Paz Encina.

Hay una sola secuencia de *Hamaca paraguaya* que justifica la visión de la película. Lo cual no quiere decir que dicha secuencia justifique la película *entera*. Y si tenemos en cuenta que antes de ser lo que es, parece que *Hamaca paraguaya* fue un corto, no sé si no debió seguir siéndolo. En la secuencia en cuestión, que ocurre no más comenzada la película y no dura más de cinco minutos, la cámara fija se para al atardecer frente a un monte enmarcado por dos árboles de los que un rato después colgarán la hamaca del título. Al fondo del plano hay una mancha blanca que se mueve. Intuimos que algo o alguien anda dando vueltas por ahí, pero no sabemos bien qué es ni la forma que podrá tener. No sabemos si es un pedacito de cielo que yace al fondo de la vegetación o algo más, indefinido y cargado de posibilidades. Termina siendo la camisa blanca de una mujer que se acerca lentamente con su marido hacia la cámara, pero pudo haber sido cualquier otra cosa.

Esa espera, que instala en nosotros la incertidumbre propia de un tiempo y espacios ajenos al que nuestra mirada debe acostumbrarse gradualmente, es portadora de un misterio que la película no se preocupa en perseguir o suscitar de nuevo. Luego de ese pequeño milagro, la banda de sonido no hará más que explicitar, acaso más tarde pero de manera igualmente innecesaria, lo que ha pasado, lo que pasa y lo que pasará. Si hasta el ladrido omnipresente de la perra del hijo ausente, detalle poderoso si los hay, acaba siendo esterilizado por la precisa explicación de su procedencia. Otra hubiera sido la película si los viejos no hablaran, si hablaran de cualquier cosa menos de lo que les pasa, o si a Encina le interesara construir la relación de los personajes con el medio y dejar que la cámara los siga. Pero no, escoge irrumpir en sus rutinas para armar una, falsa, apócrifa e inoportuna.

Y en esto tiene mucho que ver la abundancia de diálogos en una película que no los necesita. Hay dos tipos de conversaciones en ella: las que mantienen los viejos entre sí y las de los viejos con otros (el hijo, un cartero y un médico). Las primeras siguen una progresión que va del enojo en voz alta del principio a la confesión de mutuo dolor que acabará en el silencio de ambos, y están bien porque no se necesita saber lo que dicen para transmitirnos un estado de ánimo (hubiera sido mejor, incluso, verla sin el subtitulado). Pero las segundas sobran, neutralizan el poder de las imágenes. El peso del paso de los días de esos viejos, iguales a sí mismos desde hace siglos, tiene una elocuencia melancólica que no precisa ser agravada por la ficción de una circunstancia histórica objetiva (como es la guerra del 35 con Bolivia), ni socavada por unas voces que sólo agregan información irrelevante a la hora de asistir al dolor erosionado de esas criaturas.

El divorcio temporal entre imagen y sonido se revela igualmente innecesario, salvo cuando hay pequeñas coincidencias entre el diálogo y la imagen, casi siempre sobre el final de las secuencias, y que revelan la sempiterna repetición de unos hábitos impermeables al paso del tiempo. En cuanto al recurso de la profundidad de campo, salvo la secuencia que comentáramos al principio y que se repite varias veces más ya sin sorpresa ni placer, luego apenas si es utilizado para componer unos planos del viejo sentado en el umbral de su rancho que no aportan absolutamente nada más que tedio y redundancia. Portadores de una belleza geométrica, pero dramáticamente estéril.

Uno termina embargado por la sensación de que aunque la cámara esté siempre fija y a la distancia, estorba, y que cuando debería callarse y dejar hacer, participa, se entromete, molesta. Como en los títulos del final, cuando la bendita lluvia que amenazó con truenos durante toda la película se concreta desde la banda sonora, para ser interrumpida por un tema musical que desbarata toda posible felicidad. Quizá ese momento resuma el errático artificio que resulta ser *Hamaca paraguaya*. Una ficción que se vale de la lengua guaraní siempre en off (tornándola insoportable, pese a su fama de cadenciosa y dulce), del remoto (para los festivales del Primer Mundo, pero también para nosotros aquí en Buenos aires) entorno paraguayo y de ciertos recursos de la modernidad cinematográfica (que si no se los sabe usar, al menos dan prestigio), nada más que para pintar una naturaleza muerta. **[A]**

Juguetes nuevos

por **Federico Karstulovich**

Nacido y criado
Argentina/Italia/
Reino Unido,
2006, 100',
DIRIGIDA POR
Pablo Trapero.

Como casi toda profesión, la crítica –en este caso, de cine– tiene un deporte favorito: clasificar. Hacer listas, descubrir nuevos directores, actores, películas "tapadas", técnicos, inventar lazos e influencias, diseñar cánones voluntaria e involuntariamente, inventar autores. A su vez, ese deporte tiene, naturalmente, su contraparte destructiva: destruir listas, destruir directores, actores, películas, técnicos, acusar la ausencia de lazos o influencias como formas de la impersonalidad, reconstruir cánones nuevos, destruir "autores". Imagínense, entonces, que la tercera película de un director-punta de lanza del llamado Nuevo Cine Argentino como Pablo Trapero no va a estar exenta de semejante riesgo deportivo. Pensemos, antes de asistir a la facilidad de la clasificación apresurada, alguna manera de acercarse a una película que, modestamente, profundiza los terrenos menos interesantes de *Familia rodante* al tiempo que se aleja de los logros cinematográficos que Trapero supo conseguir, y pensemos qué fue lo que pasó entre los riesgos de *El bonaerense* y el neoqualité de *Nacido y criado*.

Antes que nada, despejar la ecuación de la crítica algebraica que recomienda términos que se suman: la película de Trapero es técnicamente impecable. Fotografía delicada, encuadres precisos, actuaciones modestas y contenidas, una premisa trágica, un tema "duro", banda de sonido con canciones en manos de reconocidos artistas. ¿Pero eso significa algo? Sí, significa que desde *Mundo grúa* Trapero cuenta con más dinero para sus producciones, con un equipo más profesionalizado y experimentado, así como con una recepción crítica en festivales y en el ámbito local mucho más homogénea y asegurada que con aquella. ¿Esto significa que es mejor cine que el de su ópera prima? Dudosamente, ya que esos son sólo términos aislados, y quien los use para decidir su relación con el cine, supongo que se encontrará conforme con completar la ficha técnica rubro por rubro y luego sacar el promedio. *Mundo grúa* no es mejor por ser ópera prima ni porque Trapero era más joven, ni porque por deporte nos cansamos un poco de tanta obsecuencia con *les nouveaux auteurs*, sino porque aquella, en su irregularidad técnica, en sus limitaciones y baches, permitía entrever una frescura ausente en el cálculo de *Nacido y criado*. De ahí que mucho de lo que hemos discutido en los últimos números, al referirnos al cine argentino, remita a este punto: el problema no es el cálculo, ni tampoco la pericia técnica, ni el gran presupuesto, ni siquiera la solemnidad, condición criticada por varios y ante lo que sólo puede decirse que acusar a algo de pesadez por solemnidad, es tan maniqueo como elogiar la solemnidad como esencia del buen cine. Creo que el inconveniente del cual *Nacido y criado* forma parte es que ha perdido la frescura del camino. Como si la escritura del guión y el rodaje de la película sólo pudiera traducirse en una carencia de caminos alternativos. Es decir: si algo tenían *El bonaerense* y *Mundo grúa*, es que eran películas abiertas a sus propias posibilidades dramáticas, algo que permitía un estado de devenir constante, de errancia y vitalidad. Incluso en películas de estructura moderna al mismo tiempo que programáticas podemos pensar que esta noción no tendría que ser ajena: *Sábado*, *Silvia Prieto* y *La Ciénaga* son buenos ejemplos de películas programáticas pero no encerradas.

Aquí, en *Nacido y criado*, el encuentro con el drama de la pérdida emerge de un guión que está haciendo señas inequívocas, nos dice que todas las líneas previsibles se dirigen al punto que suponemos. De ahí que las películas de guión, quizá las grandes películas de guión, no sean películas virtuosas, sino películas efectivas en las cuales el guión es aquel que disimula la frescura que una película no debería perder. Básicamente, porque la película que pierde su frescura es una película que pierde un espectador, porque lo ha subestimado, porque le ha pedido que se conforme, porque no le ha permitido ilusionarse con otras posibilidades más que las predeterminadas. La frescura perdida por Trapero en su último largometraje no debería ponerlo en camino del "*auteur*" desclasado, taxonomía fósil, sino servirle para cuestionarse las posibilidades reales de su cine, su relación con el espectador y, ante todo, la capacidad de ubicarse ahí donde las cosas parecen irse al demonio, pero no se van del todo, como con el Rulo, Zapa y ese personaje que merecía más lugar y menos castigo, el entrañable cacique que ennoblece esa persona-personaje (sensibilidad traperiana la de conseguir actores tan cassavetianamente al límite de lo real) llamado Tomás Lipán. En ese límite del goce del oído (*oír* la secuencia de la despedida de soltero), del diálogo rápido, de la frase contundente, Trapero vuelve a ser al mismo tiempo dulce y melancólico. Pero Trapero nos deja sin ese momento perdurable y debe ajusticiar a su personaje, otro padre herido, y la frescura se pierde definitivamente, y así la película se aleja unos metros más de mí. **[A]**

Belleza recuperada

por **Hernán Schell**

El arte de la seducción
Art School Confidencial
Estados Unidos, 2006, 102'.
DIRIGIDA POR
Terry Zwigoff.

Uno de los calificativos que suelen aplicársele a Terry Zwigoff es el de misántropo y, por lo que puede apreciarse de su obra, esta descripción pareciera calzarle como un guante. Todas las películas que ha dirigido hasta ahora han demostrado un especial afecto por mostrar la decadencia del mundo actual, y no parece culpar a otros de esta decadencia más que a una sociedad que no sólo perdió ciertos códigos éticos sino su sentido del buen gusto (la decadencia estética recorre toda la obra de Zwigoff y parece ser incluso para él un tema más importante que la propia decadencia moral). El mundo según Zwigoff no sólo está lleno de maldad sino que es un mundo feo, lleno de arte sin imaginación, así como de talentos incomprendidos; es el mundo de la gente desesperada por un regalito navideño kitsch, el de una población como la de *Ghost World*, que utiliza un bar en el que tocan músicos de jazz talentosos meramente como un lugar de solos y solas, o es lisa y llanamente el fiel reflejo de los bocetos más ácidos y críticos de la vida moderna de Robert Crumb. En *El arte de la seducción*, este regodeo en la decadencia alcanza extremos a los que hasta ahora Zwigoff no había llegado.

El arte de la seducción no es la primera película en la que el realizador se lamenta porque la intelectualidad de medio pelo afecta a las sobreinterpretaciones pero está incapacitada para ver el talento aun cuando lo tenga delante (recordar la clase de arte de *Ghost World*), así como de la ya mencionada sociedad carente de gusto por lo artístico, pero sí es la primera vez que retrata todo esto con tamaña ferocidad. Si la profesora de arte de *Ghost World* no era más que una mujer ingenua con buenas intenciones, el profesor interpretado por John Malkovich es directamente desagradable, un farsante encerrado en sus propias convicciones erradas que cuenta, además, con un alumnado cuya gran mayoría está compuesta por pseudoartistas prepotentes y entregados al ostracismo. Mientras tanto, aquellos que no presentan ningún interés en el arte son, o bien aprovechadores, o bien golpeadores brutales e impiadosos, como lo muestra el director en su cruel retrato de los alumnos de la escuela secundaria.

El aspecto más desesperante de la película, sin embargo, y lo que la vuelve tan terrible hasta casi llegar a manifestarse como un film de horror (los retratos siniestros de cadáveres que aparecen en la película, y que son hechos por el personaje de un pintor asesino serial dueño de una oscura sabiduría, parecieran revelar este costado inquietante del film) es que Zwigoff ni siquiera parece encontrar consuelo en su personaje principal como lo hacía en sus anteriores películas. Acá no hay un coleccionista que aún conserva cierto buen gusto por la música como en *Ghost World*, o un dibujante sexópata y con una aguda mirada sobre el mundo como Crumb. En *El arte de la seducción* un pintor joven y talentoso, marginal por propia decisión como buen personaje zwigoffiano, se encuentra despojado de toda nobleza. De hecho, su único objetivo es utilizar su talento para llenarse de fama y dinero a cualquier costo, y así poder burlarse de todos aquellos que antes lo golpeaban o utilizaban.

Teniendo en cuenta esto, puede concluirse entonces que Zwigoff es mayormente un misántropo y que *El arte de la seducción* es la expresión más acabada de ello. Y sin embargo la misantropía de Zwigoff, incluso en esta película harto agresiva, es más una apariencia que un hecho. Si bien es cierto que la visión desencantada del mundo actual ha sido su marca autoral, también existe en el fondo de todos sus films cierta fe en una recuperación de la belleza que la propia sociedad se encargó de aplastar. El historietista Crumb descree del mundo pero sigue encontrando fascinantes los rostros humanos; la chica rebelde e incomprendida de *Ghost World* puede encontrar un futuro acaso como dibujante tomándose un autobús que todos, salvo un demente, creían inexistente; el ladrón malhumorado de *Un Santa no tan santo* termina encontrando cierta redención hacia el final. En el caso de *El arte de la seducción*, lo que puede terminar cambiando las cosas son los dibujos de su propio personaje principal. El joven pintor –se muestra hacia el final– puede seguir siendo el mismo ser desesperado por obtener aceptación y prestigio, pero lo que cambia es la posibilidad de que, aunque sea mediante una serie de casualidades insólitamente trágicas y benéficas al mismo tiempo, sus pinturas sean apreciadas como correspondía. El hecho de ver finalmente a los mismos esnobs que antes despreciaban la obra del pintor alabando la obra del chico, devuelve una esperanza de que la apreciación por la belleza vuelva a un mundo enfermo de fealdad, esperanza que hasta ahora en Zwigoff no se había manifestado de manera tan clara, y que paradójicamente (o justamente) se encuentra en su película más feroz y desesperada. **[A]**

Refutaciones y acusaciones

por
Eduardo Rojas
(un homónimo iracundo)

Los infiltrados
The Departed
Estados Unidos, 2006, 152',
DIRIGIDA POR
Martin Scorsese.

El número 174 incluye una amplia nota sobre *Los infiltrados* firmada por quien dice llamarse Eduardo Rojas, la que contiene diversas apreciaciones y juicios de valor, la mayoría de los cuales no merecen más que la piedad de la rectificación, el ajuste de cuentas o la acusación por el ejercicio impune de la crítica. Por eso esta refutación, que el tibio texto tal vez no amerite pero sí la película.

I. Sostiene Rojas que *Los infiltrados* es igual pero distinta de su modelo chino y de la obra anterior de Scorsese. Ese señor debe ser tuerto o guitarrero, si no ambas cosas. Quien esto escribe la vio dos veces (y va por más), lo que le permite aventurar que *Los infiltrados* tiene en común con la oriental sólo la anécdota. Más allá de eso, es una película desatadamente scorsesiana. Y más: es una de sus grandes películas. Lo que usted no entiende, señor Rojas, es que los hombres cambian con la edad, fenómeno que podrá experimentar cuando deje atrás su irresponsable juventud. Y los grandes hombres cambian para mejor, profundizando en sí mismos y en la comprensión del mundo que los rodea. Es el caso de Scorsese. Coincido en que *El aviador* fue un fiasco. Pero es un tropezón sin caída. Marty está de pie y sigue repitiendo su discurso, sus marcas (neuróticas, concuerdo), que apuntan al mundo en el que vive, que es el que verdaderamente ha cambiado para peor. Scorsese carga su parte de culpa católica pero es el mismo para quien la tierra sigue siendo el infierno. Un solo ejemplo: Colin sale del cine porno, el pasillo por el que lo hace está aureolado de un rojo intenso. El cartel de "Exit" es un engaño, no es una salida, es la entrada al verdadero infierno: la calle, como siempre en Scorsese. Imágenes reiteradas pero no obvias.

II. Sostiene Rojas que Scorsese parece otro, un hombre fatigado y adicto al trabajo. Un disparate. ¿Qué fatiga advierte en las cortas y bruscas panorámicas que iluminan acciones simultáneas, a veces discordantes, otras complementarias? No hay cansancio, hay placer por el oficio y, eso sí, una maniática dedicación al trabajo. Igual que en el montaje, que siempre utilizó para, entre otras cosas, narrar inmejorablemente las peleas a puño limpio. Esas peleas significan más que meras disputas de patotas barriales. Son la expresión de una furia primitiva contra un mundo imperfecto. El odio utilitario que impulsa los nudillos de Billy en las riñas con las que gana la confianza de Costello oculta otra potencia: la de la ira por las ilusiones perdidas.

III. Sostiene Rojas (y ni siquiera es el Pereira de Tabucchi) que la edad ha despersonalizado películas magníficas como *Vidas al límite* o *Pandillas de Nueva York*. ¿Qué tomó Rojas? Revíselas. *Vidas al límite* es una película scorsesiana al mango, tal vez menor, pero una continuidad de *Taxi Driver* y *Después de hora*. Es la Nueva York del fin del milenio, en donde la cocaína es la reina que nunca se ve ni se nombra, la vía regia para alcanzar una precaria salvación a plazo fijo por 24 horas. En cuanto a *Pandillas...*, no se trata sólo de que pueda ser vista como un antecedente de *Los infiltrados*, sino que esta parece retomar los temas de aquella y llevarlos a su conclusión necesaria. La violencia y la *doblez* signan a ambas atravesando los siglos. La colectividad irlandesa es la misma. Priest Vallon parece el padre ausente de Billy en *Los infiltrados*, así como Butcher Cuttinng se parece a Costello en todo su paternal salvajismo... Pero en *Pandillas*... había aún una utopía: el Oeste, y una mujer que lo acompañara. Nada de esto queda en *Los infiltrados*. Aquellos vientos engendraron estos fuegos. Hay en cambio otro padre putativo al que Rojas califica de "digno": Queenan, un ambiguo padre católico que manda al matadero a su hijo postizo y luego se sacrifica por él. Un padre desdoblado en la figura feroz y grosera del sargento Dignam. Padre bueno y padre malo se complementan para lograr en Billy esa cara partida en dos por la angustia; una máscara picassiana genial, perfecta en la bidimensionalidad del enorme DiCaprio. Colin replica inmejorablemente a su doble angustiado dándole por una vez sentido a la habitual cara de queso de Damon.

IV. ¿Y qué decir de la mujer? Rojas sostiene (a esta altura, ya no puede sostener ni una velita de cumpleaños) poco menos que Madolyn está dibujada. Pero ¿quién sino ella es la que desface el entuerto de la traición y las falsas identidades? ¿Cuál es su secreta estrategia sino entregarse a los dos extremos del par masculino para así no ser de ninguno, paradigma de la mujer scorsesiana?

V. Para terminar piadosamente con el escribidor y su opúsculo, digamos que Costello es en efecto un demonio ubicuo, pero su sobrevida y su perdición dependen de la electrónica: el celular es la cifra de ambas. Hay algo después del diablo: su propia creación que lo devora, el mundo del tercer milenio, un infierno sin identidades, ni lealtades, ni amores ni tal vez salvación.

Sí, Marty está viejo, pero todavía sigue siendo un monje y un guerrero enfrentado al mundo que le da de comer. Se lo aseguro, Rojas, véala nuevamente. Y esta vez, no se duerma. **[A]**

La idea inicial era más o menos así: que cada integrante de la redacción escribiera, en un máximo de mil caracteres, sobre aquello que lo definía con relación al cine. Mil caracteres sobre algún o algunos de los "faros personales" que iluminan su visión del cine. Algunos cumplieron, otros contaron alguna parte de la historia de **El Amante**, otros... vaya a saber uno qué hicieron. Ya se sabe, es más fácil dirigir un ejército de miles que lograr que dos docenas de cinéfilos presten atención a una consigna. Como dicen en el norte de España: "Es lo que hay".

Faros y rebeliones

Quince años después

1991 encontraba a muchos cinéfilos locales en una situación rara. Creyentes en el cine, eran corrosivos escépticos ante la mención de dos entidades que despertaban las más intensas sospechas: el cine argentino y las revistas de cine. Ambos eran parte, creíamos, de nuestras posibles imposibilidades. De pronto *El Amante*, desde un ángulo insólito, comenzó a poner algo que hacía falta, facciosamente, con ganas de discutirlo todo. Amparándose en sus recursos y no en saberes confortables, se hizo cargo de una mirada. Con aciertos y pifiadas, pero ante todo con el insólito ejercicio de libertad que puede ser la mayor razón que en 2006 nos instala ante el largo, casi inverosímil recorrido. ¿Qué cambió en uno a lo largo del trayecto? Certezas que parecían vitalicias se cayeron ruidosamente. Apareció un cine argentino que es preciso discutir, pero que a nadie se le ocurre hoy un invento. Sí tenemos muchas más preguntas: el cine es más frágil, la búsqueda es más incierta. Aunque los hallazgos, afortunadamente, no dejan de redoblarse y recrear la vieja, obstinada creencia que nos lleva a escribir sobre cine. **Eduardo A. Russo**

Un cine en movimiento

Buscar los puntos de intersección entre un cine de sesgo político y el musical parece ser una ambición disparatada. Causas justas y pies en movimiento, o causas en movimiento y pies que se ajustan al ritmo no suelen llevarse bien, salvo que se trate de unos bailarines en huelga. Que *Cantando bajo la lluvia*, a puro color, música y artificio, nos haga caminar por las paredes o que *La tierra tiembla*, áspera y austera,

logre por un instante poner el mundo patas arriba, quizá pueda justificar, aunque débilmente, mi caprichosa pertenencia a ambos bandos. A riesgo de ser acusada de inconsistencia estética o ideológica, podría seguir sumando regularidades. Porque así como Cortázar decía que un libro puede ser el lugar más cómodo de la casa, yo creo que el cine puede hacer más cálido este mundo. Por eso prefiero aquellas películas que, como un abrigo, pueden llevarse puestas al salir de la sala, ya sea que uno alcance la calle en medio de consignas rabiosas o se aleje tímidamente bailando. **Marcela Ojea**

Rosebud no es para tanto

Abril de 1992 en la fundación Eikon, dirigida por Russo. En la cocina del lugar, Tarruella, García, Emilio Álvarez, Eduardo y yo, la cultura cinéfila a pleno tomando café y comiendo bizcochitos de grasa. Nos enteramos de que Quintín está invitado para presentar *Sed de mal* en las funciones sabatinas de la institución. Los primeros tres números de la revista los tenía en casa, y ya me había peleado y disfrutado de las notas y reflexiones de ese entonces de *El Amante*. Además, no conocía a nadie del staff (salvo a Tarruella y Russo), por lo que intuía que esas páginas no iban a durar demasiado. Pero tenía ganas de escribir en la revista para encontrar un lugar en el mundo de la crítica. Aparece Quintín y le digo que tengo la posibilidad de ir a Villa Gesell y cubrir la muestra de cortos de Semana Santa. "Dale, bárbaro, después venís a la redacción con la nota", me dice. Comienza su presentación elogiando *Sed de mal* y dudando de la importancia de *El ciudadano* dentro de historia del cine y de la obra de Welles. "Okay –me dije–, esta es la revista donde quiero estar." Felices 15. **Gustavo J. Castagna**

Entre la melancolía y el kitsch

Compartimos con mi amigo Galundia la pasión por cierto cine argentino serio y pretencioso al que llamamos kitsch. Usamos el término con cierta imprecisión, pero con una acepción propia que nos alcanza para un mutuo reconocimiento. Lo hacemos con informalidad y sin banderas, no como una forma horrorizada de ver sino desde el placer de una mirada que nos acerca. Nos divierten los temas candentes y las impostaciones, y el mundo femenino nos conmueve y maravilla más que el más serio e implícito de los hombres. Tenemos un inconsciente fuerte que nos protege y nos aleja de ideas imposibles como la de "placer culpable". Cada vez me alejo más de intelectualizar las películas, y en los momentos de mayor vulnerabilidad e indefensión el kitsch ha sido una salvaguardia. Función terapéutica del cine; la más primaria quizá, pero definitiva a la hora de revertir estados de ánimo. Esto que en otras épocas habría confundido con un estancamiento, ahora es un modo relajado de exploración que me impulsa a pensar y mirar sin condicionamientos. Pienso como Manuel Puig que al gusto por lo feo sólo resta abrirle paso. **Lilian Laura Ivachow**

Vivir su vida

No recuerdo la cantidad de veces que vi esta película –son por lo menos 20; la última, hace unos días, antes de escribir este texto–, pero sí mi primer encuentro con ella, en la Sala Lugones, hace ya unos cuantos años. *Vivir su vida* me hizo descubrir a uno de mis cineastas favoritos de todos los tiempos, Jean-Luc Godard, y a una de las mujeres más lindas de las que tenga memoria, Anna Karina; fue también el impulso inicial de mi cinefilia y ha estado primera en todas las listas de mejores películas que hice desde ese momento hasta hoy. La rigurosidad brechtiana de la puesta, el talento para la cita oportuna (a Dreyer, a Zola, a Montaigne), la conmovedoramente simple música de Michel Legrand, el dramatismo del derrotero que lleva a Nana del amor a la muerte, la insuficiencia del lenguaje como medio de comunicación... Todo eso está en *Vivir su vida*. Dicen que Rossellini salió furioso de la proyección del film que organizó Truffaut para él. Es lo único que me animaría a discutirle a Roberto. **Alejandro Lingenti**

Un tipo de principios

Quizás este tema tendría que "llevarlo" a la terapia (bueno, como todos), pero aquí va: soy un adicto a los primeros minutos de las películas. A ver, cómo explicarlo: no ando por la vida viendo comienzos y nada más, pero cada nuevo DVD que aparece por casa o cada película descargada recibe, inmediatamente, dos, tres, diez minutos de play. Más tarde (dos días, tres semanas, diez años) veo las películas enteras, pero apenas caen en mis manos necesito ponerlas en el DVD player, verlas empezar, asegurarme de que están allí y que van a esperarme el tiempo que sea necesario. Incluso cuando todo esto ya quedó claro, y cuando las películas fueron vistas más de una vez, también me tira volver sobre los comienzos. En algunos casos de manera enfermiza. ¿En qué casos? Va el podio: en el número tres, *Jerry Maguire*; en el número dos, *Érase una vez en el Oeste*; y en el número uno (lejos), *Millennium Mambo*... Shu Qi caminando en ralenti, mirando hacia atrás de tanto en tanto, bajando a saltitos la escalera con la música Lim Giong. Uf... Goodbye Youth, Goodbye. **Marcelo Panozzo**

Cien años de perdón

No me acuerdo cuál fue el primer número de *El Amante* que leí. Lo que sí recuerdo es la sensación que me causó su lectura: una mezcla de vértigo, indignación y complicidad. Desde "¿Qué se creen estos tipos?" hasta "Por fin algo que tiene vida". La leía salteado (pesadita para un presupuesto de estudiante). De visita en casa de mi tío, descubrí que su mujer de entonces la coleccionaba. Como un adicto en busca de su dosis rogué por el préstamo. Elegí aquellas tapas que no tenía, como por ejemplo, la de *Belle Époque*. Nunca se las devolví. A los pocos años, la pareja se rompió y, como consecuencia altamente positiva, la colección pasó a ser definitivamente mía. Hace un par de años, descubrí que esos, y otros primeros números de mi colección, habían desaparecido. Empecé a acordarme de préstamos y pedidos... Como manifestación de algún tipo de justicia cósmica, parte de la colección había pasado de manos. Al que la tenga, que la disfrute, que me la devuelva o que no la preste nunca más. **Agustín Campero**

Superamigos

Nunca entendí del todo mi relación con el cine. No lo digo porque hace algún tiempo quería ser un superhéroe y hoy, ahora, me asumo como crítico de cine. Lo digo porque carezco de certezas, estrategias y, sobre todo, ganas de definir qué "debería ser el cine". Lo digo porque a la hora de este textín sólo podía pensar en una anécdota personal y no en las películas (*Spiderman*), críticos (Panozzo y Masaedo) o experiencias (la ayuda de Porta Fouz) a las que debo mis caracteres. La anécdota que puede definir ese lugar desde el cual escribo y veo el cine se dio cuando uno de mis hermanos tuvo un infarto en San Nicolás. Aquel día viajé tres horas en un colectivo con dos dudas. Una, la que suspendía el tiempo, tuvo una respuesta buena. La otra fue proporcionada de inmediato: pasaron *La terminal*. Ahí lo supe. A pesar del momento, aun así necesitaba del cine. No puntualmente esa película sino saberlo posible y cerca de mí. Saber, desde ahí hasta todos mis *para siempre*, que el cine es capaz de despojarme de mi mundo Clark Kent y transformarme en aquel súper que quise/quiero/querré ser. **Juan Manuel Domínguez**

Der zorn gottes (mi general)

Werner Herzog me cambió la vida. "Cualquiera que haga películas, tiene que ser en alguna medida un atleta: el cine no surge del pensamiento abstracto y académico, surge de tus rodillas y tus muslos", dice. He aquí el cine vivo, el cine que late, el cine que se desafía y desafía al mundo plano a plano. Está aquello que se menciona en los debates en torno al nuevo cine argentino: que los modos de producción... que su traducción en las formas y la intensidad de las películas. Herzog tiene que ser nuestro faro. ("Si abandono este proyecto, sería un hombre sin sueños, y no quiero vivir de esa manera: vivo mi vida o termino mi vida con este proyecto", dijo sobre *Fitzcarraldo*.) Su cine se lleva al mundo por delante, lo ama, le falta el respeto, lo increpa. Agujero negro del cine, hombre auténtico y con cojones, empuña la cámara con la osadía con la que un John Wayne empuñaba su pistola. Ahí su linaje cinematográfico: el del cineasta que encara el desierto para sacarle jugo. Si Herzog tuviese un ejército, yo agarraría el fusil. **Tomás Binder**

El cine es mujer

Para mí el cine no es *el* cine, sino *las* películas. Las que miro y las que me hago: para mí el cine es mujer. Es el *close up* de una mujer iluminada como sólo el cine sabe hacerlo. Con esa mirada cargada de sentidos tan propia del enamorado, pero no exenta de prisa y animalidad. Como se mira a la Gardner o, mejor, como miro a la mujer que veo, toco y escucho todos los días. La que está, la que vive conmigo, la que se proyecta siempre a mi lado. La que le da sentido al hecho mismo de ir al cine. Porque yo disfruto de una película cuando puedo verla con alguien querido a mi lado. Y cuando me toca verla solo, pienso en aquellos a quienes voy a descubrírsela luego. Así que el cine es para mí como una revelación amorosa compartida, como un rayo de belleza insoslayable que me hace mejor y más generoso. Como esa luz que irradian mujeres y películas para que nosotros, los críticos, las desnudemos, desmenucemos y distribuyamos en partículas de palabras tan íntimas como la experiencia de amar en la oscuridad. **Marcos Vieytes**

Sweet Nuthin'

Un amigo dice –y acuerdo plenamente– que es mucho más difícil escribir sobre música que sobre cine. Nada del lugar común chusco que nos sindica como cineastas frustrados: en lo que a mí respecta, soy –y me la banco– crítico de rock frustrado. Por suerte (para mí, y por desgracia para la crítica cinematográfica), existen películas que parecen canciones y, como me pasa con ellas, puedo verlas/escucharlas de corrido hasta conocerlas de memoria, pero me resulta poco menos que imposible transferir a algún lenguaje humano lo que me hacen sentir. También hay películas llenas de canciones, o en las que la música importa tanto como para permitirme llegar, por ese atajo, a decir algo acerca de mi mitad favorita del lenguaje audiovisual. *Alta fidelidad* es ambas cosas, una película-canción y una película llena de canciones. Y claro, es la número uno en mi lista de todos los tiempos para llevarme a una isla desierta, porque habla de –y nos habla a– los que sospechamos que no hay nada que nos defina mejor que nuestros gustos, ni nada más importante que armar un compilado de canciones para alguien que queremos. **Agustín Masaedo**

Betty Boop, Hitler y yo

Minnie the Moocher (1932) es un corto de Betty Boop inspirado en la canción de jazz homónima de Cab Calloway, a su vez "inspirada" en los efectos del opio. *Der Fuehrer's Face* (1942) es un corto de Disney de propaganda antinazi en el que el Pato Donald se despierta un día convertido en nazi y tiene que vivir un día en la Alemania de Hitler. Estos cortos tienen varias cosas en común. La primera es que los vi una infinidad de veces. Sencillamente, no creo que algún día llegue a cansarme de la plasticidad lisérgico-pesadillesca de *Minnie the Moocher* ni del delirio formal –inspirado en *Tiempos modernos*, de Chaplin– de *Der Fuehrer's Face*. Lo segundo que tienen en común es que los encontré y vi por primera vez en internet. No quería dejar de mencionar la red de redes, una de las puntas de la tríada de mi formación cinematográfica (las otras dos son el Malba y *El Amante*). Por último, nadie que haya pasado cerca de mi computadora se salvó de verlos. Si hay algo que me gusta de la crítica de cine es justamente eso: la posibilidad de divulgar cosas que no son tan conocidas y merecerían serlo. Y explicar por qué. **Ezequiel Schmoller**

Sadao Yamanaka, director de películas

Sadao Yamanaka dirigió veintidós películas antes de morir en 1938, a los 29 años de edad, en el frente de batalla. De esa veintena de títulos, sólo tres se conservan en la actualidad, tres joyas del cine de todos los tiempos y latitudes que desgraciadamente pocos han visto. La fotografía que acompaña estas líneas pertenece a una de ellas, *Humanidad y globos de papel*. Unos meses antes de fallecer a causa de una infección intestinal, Yamanaka escribió de puño y letra un breve testamento: "No hay nada que pueda decir como soldado de infantería del ejército japonés, sólo que me he desenvuelto lo mejor que pude. Como miembro de la Asociación de Directores de Cine de Japón, digo: si *Humanidad y globos de papel* es la última película de Sadao Yamanaka, me sentiré un poco dolorido (...) Paguen todas mis deudas en Photo Chemical Laboratories y Naruse, el restaurante. Seguramente mi dinero no las cubra del todo (...) Finalmente, les digo a todos mis amigos y colegas: por favor, hagan buenas películas". **Diego Brodersen**

Hitos cinéfilos

Si me propusiera escribir mi historia cinéfila, debería detenerme en detalle en las que, creo, fueron las tres piedras basales de lo que con el tiempo sería –según la opinión de quien cuadre– una de mis neurosis, adicciones o forma de vida preferidas, que desembocaría en mi participación en *El Amante* en los últimos catorce años. Con la brevedad requerida, ellas fueron: *(1)* los cines de barrio, con sus programas triples, en los que pude acceder desde la más tierna infancia a un mundo maravilloso, felizmente alejado de las rutinas cotidianas; *(2)* el cine Lorraine, refugio de mi adolescencia y primeros años de juventud, donde veía de manera sistemática todo el cine europeo y asiático importante (en esa sala, la palabra "Hollywood" estaba prohibida), que en esos años sí llegaba a estas pampas; *(3)* el glorioso ciclo *Cine de superacción* de los sábados por la tarde de Canal 11, en el cual, en versiones dobladas y cortadas por avisos, pude ver por primera vez muchos de los títulos que fueron cimentando mi definitiva formación, primero cinéfila y, luego, como crítico. **Jorge García**

Hic...!

Una noche, en la trastienda del Club de Cine que dirigía Octavio Fabiano (ver *EA* 132), presencié los disparates de un viejo regordete, pelado, de barba sin perilla, que tiempo después supe que era Víctor Iturralde (1927-2004), animador y anarquista, entre otros títulos de nobleza infinita que poseía. Como un *side show* improvisado, el tipo en cuestión ametrallaba con un humor de pura cepa keatoniano: mantenía el gesto neutro durante las extravagancias que suscitaba con sus dires y diretes (en dúo con Fabiano la cosa se potenciaba extraordinariamente); era algo así como Papá Noel en LSD. Iturralde, lo sabría tiempo después, cultivó un cine sin cámara y creó animaciones de una gracia total como *Hic...!* o una publicidad de caramelos Sugus. Como aquel discurso de *El ciudadano*, ese donde Bernstein confiesa que nunca pudo borrar la imagen de una mujer de blanco que vio fugazmente una sola vez en su vida, yo tampoco puedo olvidar el brillo hermosamente libertino de la mirada de Víctor Iturralde: una luz para la que no se inventó ninguna cámara mejor que la de nuestra memoria. **Diego Trerotola**

Mi yo plural

Yo ya no sé qué es el cine para mí. Envidio la claridad de otros, pero sé que mi confusión puede ser también mi fuerte. En la Argentina hay críticos de cine que escriben porque su pasión como espectadores los desborda, hay directores para quienes filmar es un juego hermoso y a la vez una responsabilidad enorme, hay productores que luchan para que sus películas se desarrollen según su esencia, hay dirigentes que militan políticamente por el cine que desean para el país. Yo he intentado, durante todos estos años, hacer y ser todas esas diversas personas al mismo tiempo. Es agotador y no siempre muy estimulante. Pero no puedo ser otra cosa; soy fatalmente todo eso y todo a la vez. En realidad, pensándolo bien, no envidio a los que tienen todo claro y delimitado sino que aspiro a emular a los que han integrado en sus obras sus multiplicidades y los conflictivos cruces, aquellos que han asumido para sí la rica, extraña y bienvenida pluralidad de la vida. **Juan Villegas**

De las aves que vuelan

Como decía una vieja copla, "De las aves que vuelan, me gusta el chancho", y a mí del cine lo que más me gusta son los libros. Pero no, *vade retro*, no me refiero a los guiones –de hecho, creo que los guiones son lo que *menos* me gusta del cine–, estoy hablando de los libros que leí por algún interés que se me despertó viendo una película. Por ejemplo, el combo *Shoah-La lista de Schindler* me generó una sangría económica de enormes proporciones y la invasión de todo un estante de la biblioteca con literatura sobre el Holocausto. Hasta el biopic más lamentable me provocó una visita a las librerías (aunque cualquier excusa es buena para ir a esos santuarios en decadencia). Después está el tema de la música: quedarse hasta los títulos para ver de quién era esa canción para después comprar/bajar. La cinefilia, encerrada en la oscuridad de películas que se citan las unas a las otras, sin abrirse al mundo, a ese planeta peligroso repleto de disquerías y librerías... ¡es un gran ahorro! **Gustavo Noriega**

El reloj del Real

De chico yo tenía un juego que sólo jugaba yo. Cada quince días, más o menos, mi papá o mi mamá me llevaban al cine Real, donde había básicamente dos programas: dibujos animados o películas mudas. De manera regular se prendía la luz, pero el Real era un cine en continuado donde se podía entrar y salir en cualquier momento. Al lado de la pantalla había un reloj fosforescente cuya función entonces no entendía pero me obsesionaba: quería percibir el movimiento de las agujas. Cuando se apagaban las luces, entrecerraba los ojos para tratar de percibirlo. La tarea era muy difícil porque siempre que estuve por lograrlo, mi papá se reía de Harold Lloyd o Buster Keaton o mi mamá y mi hermana se reían de Bugs Bunny o Tom y Jerry (así se repartían los programas). Y yo, que también me quería reír, me distraía de la observación científica y me pasaba a la pantalla. Y chau, imposible volver al reloj fosforescente. Nunca pude ganarle; me ganó el cine. Y al reloj del Real se lo llevó el tiempo. **Leonardo M. D'Espósito**

Perdón, *Amadeus*

La historia sin fin, Laberinto, Los Goonies, El secreto de la pirámide, Indy y el templo de la perdición. Esas son las cinco películas que me hicieron cinéfilo. Bueno, había una sexta y era *Amadeus*, pero digamos que desentona, y ya no me gusta más ni me trae buenos recuerdos. Pero esas fueron las primeras películas que quise ver una y otra vez, que me hicieron querer saber todo sobre quienes las hicieron (igual, cómo nos mentían con lo de "De los creadores de..."). En cuatro de esas películas anduvo metido Spielberg, lo cual me llevó a ver el resto de su filmografía como director y productor, y así conocer a gente como Zemeckis y Dante y, más adelante, a Truffaut. En dos de ellas estaba Lucas, y ahí conocí *Star Wars*. En una de ellas estaba Donner, y de ahí a *Arma mortal* hubo un solo paso. Lo mismo con Petersen, con Henson y con Frank Oz. Encima, una de ellas también me hizo melómano, ya que a los seis añitos y gracias a *Laberinto* me hice fanático de David Bowie. Sí, esas películas me definieron completamente, y todavía las sigo amando y reviendo. Salvo *Amadeus*, claro. **Juan Pablo Martínez**

Tiempo

Nanni Moretti y Michele Apicella, ambos interpretados por Nanni Moretti y dirigidos por Nanni Moretti en *Aprile* y *Pallombella Rossa*, opinan y se preguntan sobre cómo pensar, cómo hablar, cómo competir deportivamente, cómo trabajar, cómo vestirse, qué leer, qué cantar, qué hacer con el cine que uno ve, con la vida que uno vive. Y se preocupan acerca de cómo todo esto impacta política y ecológicamente en la vida individual, en la vida familiar y en la vida colectiva. Nanni y Michele necesitan del agua para nadar, del azúcar para que ayude al cacao a convertirse en chocolate, de la pasión y del fuego para mirar lo que está alrededor e intentar transformarlo, y para transformarse. Nanni y Michele son personajes vitales y poco les importa mostrarse insoportables, nada *cool* y poco diplomáticos, hasta demasiado interesados por todo lo que los rodea. Nanni y Michele profesan energía y son memorables, o por lo menos yo suelo recordarlos seguido. No me siento solo, pero definitivamente me sentiría menos acompañado sin Nanni y sin Michele. **Javier Porta Fouz**

La imagen, el cine y el mundo

Más que una gran película, *Érase una vez en el Oeste* siempre me resultó un manual superlativo para ver cine. Tomemos si no la escena de la masacre los McBain. Allí Sergio Leone mezcla en una misma escena varios films e íconos del western para concebir el suyo propio. No lo hará tomando diferentes películas para calcar las imágenes lo más fielmente posible al modo en que lo hará su discípulo Tarantino, sino para reflexionar sobre ellas cambiándoles el sentido, haciendo, por ejemplo, que en lugar de ser los indios los que ataquen y saqueen, sean los blancos, volviendo, a modo de relectura oscura del personaje, al Henry Fonda que encarnó al héroe Wyatt Earp en el peor de los maleantes. La cinefilia, comprende Leone, no es el arte de ver muchas películas sino el arte de resignificar las películas que se vieron dependiendo del contexto en que las estemos viendo, en la moral que tenemos y en las ideas que manejamos en ese presente, metiendo a la manera godardiana al cine dentro del mundo y al mundo dentro del cine, desmitificando aquello de que el cine sirve para esconderse de la realidad, cuando en verdad está para llevarnos a ella. **Hernán Schell**

Placeres culpables

Tener padres progres implica cosas buenas como *Astérix*. También cosas malas como que te prohíban ver *The Warriors*. Cuando se estrenó obviamente no me dejaron ir pero, por alguna razón, ese mismo fin de semana también se editó en video. El viernes a la noche la vi en lo de un vecino del que lo olvidé todo salvo que su padre había sido comisario y tenía la primera casa en la que encontré cuatro televisores color. *The Warriors* es, todavía hoy, el miedo que me produjo, un miedo tan físico que asocio también con la conciencia de estar infringiendo la prohibición progre que recaía sobre ella. Ayudaban al terror la Nueva York nocturna, el subte más peligroso del mundo, los colores chillones, la suciedad, y las bandas que salían de cualquier lugar y diezmaban a los buenos. También un amanecer que es de los más tristes que recuerde. En busca de sensaciones así de físicas sigo yendo al cine, como el frío que transmitían los personajes y su entorno durante la primera visión de *Los imperdonables* o la calentura sexual que acompañó al orgiástico *Drácula* de Coppola. **Manuel Trancón**

Personal fest

Los festivales suelen ser los momentos más intensos del año en la vida cinematográfica de todo crítico y/o cinéfilo. Con el tiempo, se volvieron la cita –al menos anual– obligada del crítico para encontrarse con el cine ninguneado por la cartelera. Los festivales tienen una vorágine que produce un efecto narcótico en el crítico, que suele pasar de la sobreexcitación al entumecimiento. La experiencia cambia según la manera de enfrentarse a los festivales. La predisposición con la que se los afronta y la tarea que uno desempeña en ellos son los dos grandes condicionantes. No es lo mismo dedicarse sólo a ver películas y/o salir de fiesta, que andar a las corridas estresado por trabajo. Pero lo que nunca cambia, ya sea tras ver medio centenar de películas o un pequeño puñado, es la posibilidad de cuestionarse cuál es la visión que se tiene del cine y desde dónde se ejerce la crítica. Si se piensa en la evolución que tuvieron esta revista y sus redactores, buena parte de la culpa se le puede atribuir a la vuelta del Festival de Mar del Plata y a la creación del Bafici. **Nazareno Brega**

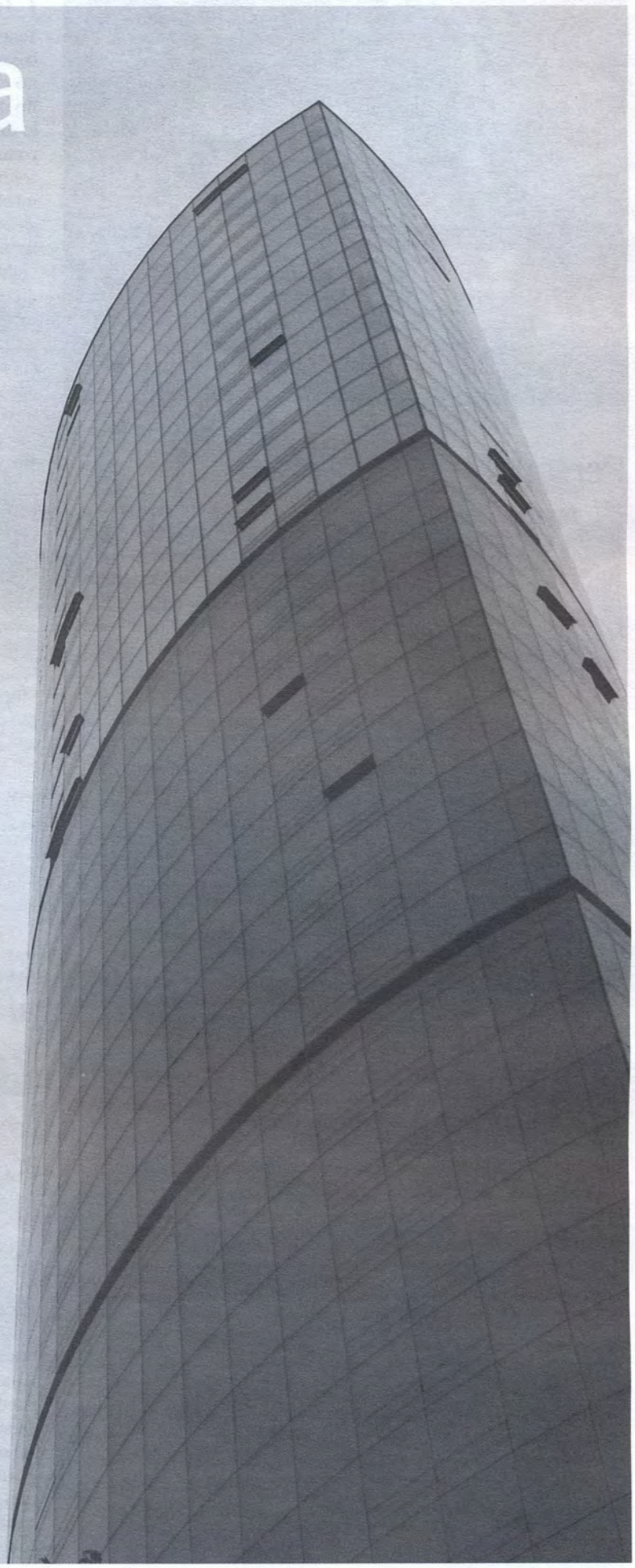
Nostalgias del No-Do

Evoco los noticieros que precedían a las películas. *Sucesos Argentinos*, relatado por la voz optimista de Carlos D'Agostino; inaugurales obras públicas, actos patrióticos y hasta, maravilla inédita, secuencias de fútbol. Para *Sucesos Argentinos*, el tiempo tenía una sola dimensión: el futuro. El pasado, producto de sus propias imágenes, había sido y el presente era un corredor hacia lo que vendría, siempre mejor. El No-Do español parecía su reverso. Un presente continuo y opaco. Fiestas provincianas, procesiones e, infaltable, Franco y su esposa doña Carmen Polo, saludando en la plaza de toros. Para el No-Do, Franco no hizo más que aplaudir agonías taurinas; nada de garrote vil. Capa (¿roja?) y espada para la bestia. Orden sin progreso. Según sus noticieros, la Argentina era la tierra prometida y España un limbo abúlico dirigido por un anciano amante de las corridas. Ambos no eran más que otra forma de ficción. Un preámbulo de la que venía minutos después: el cine y sus maravillas fuera del tiempo. **Eduardo Rojas**

El póster de *Casa cercana al cementerio*

Ir al video siempre fue una experiencia extracinematográfica apasionante. Incluso hoy conservo un gusto de mi infancia: ver el diseño de las tapas de las películas. Y es que las viejas ediciones de video tenían ese no sé qué de las tapas dibujadas que siempre me causo escalofríos. En particular, recuerdo las de las películas de Lucio Fulci, y en especial, la de *Casa cercana al cementerio*. La tapa, con la casa en medio de la noche y una cara amenazante, mostrando un cuchillo, nada tenía que ver con el contenido de la película. Sin embargo, no dejaba de ser un placer morboso pensar ese fuera de campo que proponían los dibujos de la tapa: ¿qué habría del otro lado, adentro de la película, que no puede mostrarse sino sólo con dibujos? Aunque sean expresiones de una moda de diseño de los 80, hay en esas tapas un aura mítica, un grado de clandestinidad, de inquietud, ausente en las ediciones actuales en que la multiplicidad informativa acaba con cualquier misterio que ofrezcan las imágenes. En esas tapas, insólitamente, radica para mí parte del misterio del cine: saber qué hay adentro, tomar impulso e internarse. **Federico Karstulovich**

Como una flecha al acecho de su blanco



Según dicen, en una clase de "gente de cine" el profesor preguntó: "¿Cuántas semanas tiene un año?". Al principio, sólo obtuvo como respuesta un atronador silencio, y más tarde, una serie de disparates provenientes de un revoleo de números casi al azar. No todos los críticos se llevan bien con los números, las estadísticas o la economía. Pero algunos, sí: nuestro economista residente nos relata una historia económico-política de estos 15 años, para recordar la cantidad de sacudidas que hemos recibido. Y también, para intentar comprender cómo es que seguimos existiendo. por **Agustín Campero**

Durante los quince años que nuestra revista lleva en la calle, el mundo se transformó como pocas veces. En Argentina, la transformación fue vertiginosa, salvaje y despiadada. Extrañamente, con la lógica de una mariposa que incrusta su cadena de huevos de seda en el hollín, la revista *El Amante* subsistió, constante e intransigente, a lo largo de todos estos años. Algo poco común para una revista cultural, independiente y de cine.

Pero tratemos de relatar el entorno y los límites del sendero histórico. El primer número de *El Amante* salió a mediados de diciembre de 1991, luego de lo que se denominó "la segunda híper" y ya con la convertibilidad, pero antes del peso. El precio de la revista: A 48.000. Es decir, cuarenta y ocho mil australes. El austral era la moneda argentina anterior a la última versión del peso. Pero aquí cabe recordar que desde 1969 Argentina modificó varias veces la denominación de su moneda, siempre sacándole varios ceros respecto de la anterior. Resumiendo: el 15 de abril de 1969 el gobierno de Onganía sancionó la ley 18.188, con la relación 1: 100. Por cada cien pesos "moneda nacional", se entregaba un "peso ley". Una dictadura más tarde, el 6 de enero de 1983, se acuñaba el "peso argentino", esta vez sacando cuatro ceros. A mediados de 1985 llegó el austral, que valía 1.000 "pesos argentinos".

En 1989 sucedieron varias cosas importantes para el devenir histórico: entre otras, se produjo el primer traspaso de mando de dos presidentes de distintos signos elegidos por el voto universal; y se produjo el primer desborde hiperinflacionario del país, con saqueos, estado de sitio y traspaso de mando acelerado. Si bien estos acontecimientos no tienen por qué estar directamente relacionados, a la luz de los hechos pocos discuten que lo que se denominó "el mercado" estaba preparado para su ofensiva arrasadora. El vacío de poder que se produjo luego de la victoria de Menem, y antes de su asunción, no era precisamente el mejor marco para llevar adelante cualquier iniciativa del tipo que fuere. De esta forma, la hiperinflación emergió como un fenómeno disciplinante y aleccionador: si en la peor época del gobierno de Alfonsín el desempleo alcanzó el 6 por ciento y prácticamente el sentido común no acordaba el significado de la palabra "excluido", bajo el chantaje de la alternativa "estabilidad-inflación" se impuso, con legitimidad electoral, un modelo de país dual: con incluidos y excluidos (y la exaltación de estas diferencias), la pulverización de las redes de contención estatal, la marginalidad, el trabajo informal y el desempleo. Por otra parte, las privatizaciones implicaron que el Estado no sólo se desprendió de parte importante de sus empresas –lo que entre otras cosas se tradujo en el abandono de miles de kilómetros de trenes, el encarecimiento de todos los servicios y su mercantilización– sino también que prácticamente regaló sus recursos económicos estratégicos, como el gas y el petróleo.

La década del 80 había sido testigo de la "reaganomic", que endureció las condiciones de endeudamiento para los países emergentes, imponiendo tasas de interés altísimas que condujeron a lo que se denominó "crisis de la deuda": mayores dificultades de endeudamiento para los mencionados países, obligaciones financieras impagables y disciplina impuesta por los organismos multilaterales de crédito (Banco Mundial, BID, FMI). Paralelamente, la denominada "revolución tecnológica" o paradigma tecnoeconómico de la microelectrónica expandía su despliegue, impulsada por aquello que a la vez facilita: la internacionalización de la economía y los mercados, la aceleración de la revalorización del capital. La mundialización del capitalismo y la globalización.

A su vez, en noviembre de 1989 el Instituto para la Economía Internacional –un *think tank* del establishment económico con sede en Washington– convocó a una reunión para la cual elaboró un documento que posteriormente fue conocido con el temible nombre de "Consenso de Washington". Básicamente, este documento recomendaba el siguiente decálogo para los países latinoamericanos: disciplina fiscal, orden del gasto público, reforma impositiva, liberalización de las tasas de interés, tasa de cambio competitiva, liberalización del comercio internacional, liberalización de la entrada de inversiones extranjeras directas, privatización, desregulación y derechos de propiedad.

En el ámbito internacional, a 200 años de la Revolución Francesa, buena parte del mundo occidental festejó un acontecimiento político trascendental: la caída del Muro de Berlín. Era el tiro de gracia para la "cortina de hierro", y de a uno fueron cayendo los regímenes comunistas europeos. Herida de muerte, pocos años después, como un helado se descremó la Unión Soviética. La contradicción Este-Oeste, que había gobernado la lógica de la política internacional de la segunda mitad del siglo XX, dejaba de existir.

El gobierno de Menem no pudo encontrarle una solución inmediata al proceso inflacionario, y en sus manos estalló una segunda híper. La convertibilidad fue implementada en Argentina a partir de la ley 23.928, sancionada y promulgada el 27 de marzo de 1991 por el Congreso de la Nación. Su artículo 1° declaraba: "La convertibilidad del austral con el dólar [...] a una relación de diez mil australes (A 10.000) por cada dólar, para la venta en las condiciones establecidas por la presente ley...", fijándose así el tipo de cambio "un peso = un dólar". La convertibilidad se erigió, en el imaginario colectivo, como la solución final a años de decadencia y postergación de las potencialidades del país. Lo que se conoció por convertibilidad excedía largamente la paridad cambiaria, e incluía las mencionadas reformas estructurales, el libre e irrestricto ingreso de capitales, la eliminación de toda barrera arancelaria o cualquier otra restricción para las importaciones, las desregulaciones laborales, la reforma del sistema previsional y de salud, la desregulación de la tasa de interés, etc.

Como decíamos, *El Amante* salió al mundo algún día perdido de mediados de diciembre del 91. Pongamos aquel precio en relación con la actualidad y el pasado. Obviamente, sin tener en cuenta la inflación, los 48.000 australes iniciales serían hoy $4,8. Es decir: $a48.000.000 (en pesos argentinos), $480.000.000.000 (en pesos ley) y $48.000.000.000.000 (en pesos moneda nacional). Hoy la revista cuesta $9,5. El doble que cuando empezó, siempre sin tener en cuenta la inflación. Llevado a dólares, si aceptamos la paridad de la convertibilidad al inicio, el precio de tapa era de US$4,5. Hoy es de poco más de tres dólares. Comparémoslo con bienes. Por ejemplo, la hamburguesa con queso de McDonald's. No me acuerdo cuánto costaba una en el 91, lo que sí me acuerdo es que en algún momento del año 2000 existió una inigualable promoción que llevó la hamburguesa doble carne doble queso a la módica suma de $1. Supongamos que en aquel entonces, sin la promoción, la hamburguesa con queso tenía el precio de $1. Siendo el precio de *El Amante* de $7,5, con una revista podías comprar 7 hamburguesas con queso. Hoy el bien de referencia cuesta $2,5. Es decir, con una revista se pueden comprar casi cuatro hamburguesas con queso.

Volviendo al entorno, para las empresas la convertibilidad implicó un cambio total en las reglas de juego. Inmediatamente, las importaciones crecieron por cuatro, mientras que las exportaciones lo hicieron muy lentamente. Desaparecieron las empresas que ofrecían bienes de consumo masivo de baja complejidad tecnológica y diferenciación, que frente a la competencia externa no tenían ninguna capacidad para subsistir. El cierre afectó al sector de confecciones, algunos alimentos, artículos para la construcción, metalmecánica liviana, todas ellas de importante demanda de mano de obra. Se "perdieron" ingenieros, mano de obra calificada, proveedores especializados, etc. En otros sectores, los avances se mostraron no sólo en la modernización tecnológica relativa en cuanto a maquinaria

industrial, sino también en el perfeccionamiento de la logística y la organización, nuevas prácticas organizativas y todo aquello que se conoce como "ingeniería blanda". Las empresas que desarrollaron estas prácticas vieron incrementada sus productividad, y correspondían al sector siderúrgico, petroquímico, cemento, pasta de papel, tratamiento del petróleo, etc., por un lado, y por el otro a la producción agrícola, ganadera, pesquera y forestal. En el campo, el alto costo de la mencionada modernización se expresó también a través del alto endeudamiento del sector –deuda licuada años más tarde gracias a la pesificación de la misma, y al hecho de haber sembrado con el tipo de cambio 1 a 1 y cosechado con el dólar por arriba de la relación 3 a 1–, la concentración de la tierra en pocas manos y un nuevo y dinámico sector: los terceristas. Al principio de la convertibilidad, Argentina producía 40 millones de toneladas de granos; al final del período, producía 70 millones. Detrás de esto último, se encuentra la aprobación, en el año 94, de la posibilidad de producir soja transgénica (que permite eficientizar la producción agrícola por la alta capacidad de adaptación a distintos ambientes y su resistencia a los herbicidas) y la expansión de la modalidad de la "siembra directa" (equipamiento importado, principalmente), que permite simplificar la operación de la siembra de tres pasos en uno solo. Por otra parte, se produjo una fenomenal expansión del complejo industrial oleaginoso (fábricas, puertos, sistemas de almacenamiento). Estos sectores sí podían acceder a créditos internacionales muy convenientes. Todo este conjunto de empresas se proveyó de maquinarias y repuestos importados, en detrimento de los proveedores locales. Bueno es recordar que hasta la convertibilidad había una larga historia de especialización industrial, muy competitiva en todas las áreas agroindustriales, en los complejos metalmecánicos avanzando hacia lo automotriz, siendo la producción caracterizada para proveer al pequeño mercado doméstico, a partir de la lógica sustitutiva de importaciones. Esto traía aparejado problemas de escala (ya que el mercado local es chico), de diversificación y de altísima integración, lo que en el corto y mediano plazo hizo que fueran poco competitivos frente a la oferta extranjera, por su precio, por su complejidad tecnológica, por la ausencia de barreras arancelarias.

Un hecho fundamental en el marco de las reformas de los 90 es la modificación del panorama audiovisual argentino y mundial. En el ámbito global, se producía una altísima concentración de medios de comunicación en enormes conglomerados, a partir de las modificaciones del marco

regulatorio introducidas por el gobierno de Reagan, y a la luz del "aglotonante" crecimiento de las industrias de bienes culturales (ver *EA* 169). En Argentina, las primeras privatizaciones correspondieron a los canales de TV de aire, y fue cambiando el marco regulatorio de la TV por cable, institución ya bastante extendida desde mediados de los 80, pero que comenzó a recibir capitales internacionales que expandieron las redes y la oferta de canales al infinito y más allá. Esta situación consolidaba un nuevo espectro de los medios masivos, marco y factor de un nuevo orden cultural e ideológico. Por otra parte, el cambio de paradigma tecnológico (de lo analógico a lo digital) implicaba también una fuerte ruptura en cuanto a las posibilidades de construcción y aprehensión audiovisual, con las posibilidades de poder llevarlo todo –imagen, sonido, texto– a un lenguaje común (el binario), a muy bajo costo de reproducción, y estandarizando y abaratando los diversos canales de distribución, además de la alteración ontológica baziniana en cuanto a la naturaleza del cine. *El Amante* supo captar estos cambios desde el inicio, y navegó su reflexión desde el acontecimiento lúdico de la hasta entonces desconocida sobreoferta de películas (video, cine y TV, primero, a lo que se sumaron el DVD y las posibilidades de internet después), pero también al acecho de la naturaleza de esos cambios, y militando por la calidad y el respeto a los formatos originales, y a las condiciones de los productos.

Hasta el Efecto Tequila, desde la convertibilidad el PBI tuvo tasas de crecimiento superiores al 5 por ciento. Aquí cabría introducir algunas características de la convertibilidad para anticipar el germen de su implosión y mencionar características de la sociedad de la que formamos parte. El tipo de cambio era súper fijo –como vimos, impuesto por ley– a una paridad poco competitiva. Es decir, los factores de producción argentinos, y los bienes y servicios que producía (como señalamos en algunos ejemplos) eran caros, en términos de dólares, para el resto del mundo. Y, al revés, los bienes del resto del mundo eran, en general, baratos para Argentina. A esto se agrega el relativamente escaso valor agregado de las exportaciones argentinas, y la retrasada competitividad tecnológica. Sin barreras arancelarias ni otro tipo de restricciones a las importaciones, y sin mayores promociones para los productos industriales nacionales, el impacto de la convertibilidad sobre la balanza comercial (exportaciones menos importaciones) fue brutal, y la reconversión del perfil productivo, vertiginosa. Esto explica en parte el salto en el nivel de desocupación de las empresas, y el traspaso de recursos desde el sector "transable" hacia el sector "no transable" (que, en general, no compite con el exterior). Ejemplo de "transables": tijeras. Ejemplo de "no transables": un corte de pelo. Se pueden importar tijeras (adiós a la industria nacional: acero, plástico y la gente que lo produce y modifica) pero no se pueden importar cortes de pelo (hola, remiserías, quioscos y parripollos). En el largo plazo, algunas de las consecuencias son: imposibilidad de que enormes masas de trabajadores se puedan reinsertar en el mercado laboral y pérdida de habilidades y especialidades industriales surgidas desde la década del 30 (proceso de desaprendizaje). Desaparición de oficios, fábricas y localidades construidas alrededor de industrias.

Otra característica de dicho "modelo" es la sensibilidad de la economía local frente a las sucesivas crisis económicas internacionales. Con desequilibrio fiscal, la convertibilidad requirió de endeudamiento externo para su financiamiento, a lo que se agrega la libre movilidad de capitales. La primera de esas crisis se denominó Efecto Tequila y transcurrió durante el 95, cuando México decidió devaluar su moneda en un 70 por ciento. Esto influyó en Argentina por dos vías principales: por cómo la crisis afectó a Brasil (nuestro principal socio comercial) y por la falta de confianza de los inversores frente a la fortaleza de la paridad del 1 a 1. Muchos supusieron que el siguiente país en devaluar sería Argentina. Pero el FMI compensó con préstamos la salida de capitales, y se llevaron adelante medidas financieras que tranquilizaron a los inversores. Pero, por otra parte, desde aquel año el dólar comenzó a apreciarse (a recuperar valor frente a otras

monedas) de manera considerable, y como el peso estaba "atado" al dólar, sufrió la misma suerte, lo que producía que en términos de precios los productos argentinos eran cada vez más caros y los productos extranjeros, cada vez más baratos.

Ya para fines del 95, el PBI volvió a ser positivo. En dicho año, Menem había sido reelegido sin necesidad de segunda vuelta. *El Amante* no vio modificado ni su precio ni su tirada ni sus características. Sin embargo, en junio del 95 manifestó su estremecimiento y trajo a reconocimiento un nuevo objeto en el mundo: el Nuevo Cine Argentino. Con la tapa del número 40, frente a dos estrenos, realizó quizá la contribución más radical y trascendente que una revista de cine haya hecho en la historia reciente de la cinematografía local. "Cine argentino. Lo malo (y foto de *No te mueras sin decirme a dónde vas*). Lo nuevo (y foto de *Historias breves*)". Ni el cine argentino ni la revista volverían a ser lo mismo. En el interior de dicho número, además de las diversas críticas de *Historias breves* y el reportaje a los nóveles Caetano, Martel, Stagnaro, Tambornino, Rosel, Burman, Gaggero, Gicovate y Ramos, se encontraba una demoledora reflexión sobre la película de Subiela. Seis meses antes, en enero del 95, la nota editorial comenzaba con el siguiente párrafo: "Hola. Diecisiete largometrajes argentinos se producirán en 1995 con el apoyo del Instituto de Cine a partir de la nueva ley, después del peor año –en todo sentido– de la producción local. Por nuestra parte, confiamos en que reseñar películas argentinas deje de ser, alguna vez, una especie de carga pública".

Podríamos decir que entonces emerge una nueva etapa en la revista, la que coincide en su existencia con el NCA (no confundir con otra importante identificación de la revista, la "Nueva Comedia Americana"). Desde entonces, se mantiene una actitud muy activa en cuanto a las regulaciones (leyes, decretos, incentivos) del cine argentino, en cuanto al estado de la cinematografía, en cuanto al futuro. Cabría agregar aquí la mención de los factores que influyeron en el surgimiento del NCA, y por qué es un movimiento que nació en ese momento y no en otro.

En primer lugar, la combinación dólar barato + nuevas tecnologías + posibilidad de importación de estas tecnologías permitió a los cineastas filmar a muy bajo costo y a través de distintos formatos, con equipos que les permitían desarrollar sus obras con inusual liviandad. En segundo lugar, el 28 de septiembre del 94 se aprobó la ley 24.377 "de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional". Esta ley enriqueció el Fondo de Fomento (lo quintuplicó de un plumazo) y varió la oferta de subsidios para las realizaciones. En tercer lugar, la oferta de carreras de realización se multiplicó, elevando exponencialmente el número de estudiantes de cine. Cabe mencionar aquí la existencia de la FUC, que promovió técnicos de alta calidad, y en cuyos pasillos se tejieron las redes de relaciones que luego derivaban en los equipos de producción de los films. En cuarto lugar, la flexibilización de las regulaciones laborales permitió realizar películas a partir de relaciones laborales "blandas", informales e inestables. En quinto lugar, la existencia de diversos canales internacionales alternativos de exhibición de películas permitió que los jóvenes cineastas accedieran a financiamientos internacionales interesantes, especialmente a través de los diversos festivales de cine. En este punto cabe mencionar la importancia del Bafici como ventana de exhibición de la cinematografía independiente local, y punto de encuentro de realizadores, financistas y críticos especializados. Pero esto último recién comenzaría a ocurrir después del 99. Finalmente, hubo críticos que reconocieron, impulsaron y decodificaron el fenómeno. Pero pocos lo acompañan sistemática y críticamente.

En julio del 96 aparece el sitio de internet de la revista, que en un principio se nutría de las mismas notas que la edición en papel, con pocos contenidos propios. En el 97 se produce la crisis del sudeste asiático, a partir de una oleada de devaluaciones en dicha región, que la puso al borde del default. Esta crisis contagió no sólo a los países deudores (que vieron endurecer sus condiciones de refinanciamiento y de pago de sus obligaciones) sino a aquellos que tenían sobre sí una sombra de desconfianza sobre la sostenibilidad de su tipo de cambio, como Argentina. Un año después, la crisis internacional la aportó Rusia, nuevamente con una devaluación, la del rublo, en un 300 por ciento. En el 99, año del Bafici, de *Mundo grúa* y de De La Rúa, Brasil devalúa fuertemente el real, ganando así competitividad relativa frente a su principal socio comercial, Argentina. Aquí comienza la crisis final, pero no para *El Amante*. Es el año en que se "profesionaliza" el diseño y se replantea el sitio web. En 2000 Turquía también entra en crisis (nuevamente, otro país con tipo de cambio fijo al dólar y sobrevaluado) y otra vez todos dudaron del futuro argentino, generando una suerte de profecía autocumplida. Los shocks externos trajeron menor ingreso al mercado de capitales, menores precios relativos de nuestras exportaciones, mayor competitividad de nuestro principal cliente y alta apreciación del dólar.

Por otra parte, desde la llegada de Bush a la presidencia de Estados Unidos en enero de 2001, se empieza a cambiar la óptica acerca de los organismos internacionales de crédito. Ahora deberían ser más duros y menos prestamistas. Paralelamente se fueron cerrando, para Argentina, los mercados internacionales de endeudamiento. Así, se fue haciendo más necesaria la colocación de deuda en el sistema bancario interno. Al mismo tiempo, la economía estaba muy dolarizada, en el sentido de que gran parte de los depósitos bancarios internos y de los préstamos que se otorgaban estaban denominados en dólares. Es decir, los bancos tenían deudas altas y, a su vez, sus activos eran poco confiables. Ya sabemos el final de esta historia.

Como coletazo de la crisis, el segundo semestre de 2001 fue el período de menores ventas de *El Amante*. Por otra parte, el Bafici conoció su esplendor a partir de la incursión de varios miembros de la revista (encabezados por Quintín y Flavia de la Fuente), y con las producciones realizadas bajo la influencia del INCAA de Onaindia. El estallido social y la combinación de los heterogéneos factores que desencadenaron la caída de De La Rúa no sólo modificaron la fecha de estreno de la ansiada *El señor de los anillos*, sino que hicieron que la revista no saliera en enero de 2002. La edición de febrero tiene una de sus mejores tapas, y quizá su editorial más valiente, agudo y predictivo. Aquí quizá comienza un nuevo período de la revista. Ese año no sólo fue el año del drástico cambio de modelo y el golpe redistributivo más regresivo de la historia, sino también el de la apertura de la Escuela de crítica de la revista.

Hoy cambió el entorno y el modelo económico (con un tipo de cambio competitivo para la industria local, récord de exportaciones y productividad del agro, disminución del desempleo, superávit fiscal y crecimiento económico sostenido y sin amenazas) pero sin mayores alteraciones en la estructura de ganadores y perdedores, y definitivamente con peores instituciones y reglas de juego más flexibles y prostituidas. Con el escenario cinematográfico tradicional cada vez más reducido, concentrado y homogéneo. Y con las alternativas cada vez más plurales, diversificadas, ramificadas y desintegradas de los DVD y las posibilidades que brinda internet.

El blanco de la flecha consiste, para mí, en la expansión de la experiencia cinematográfica, en la democratización de su acceso, en la calidad de las películas, en la diversidad de origen, de lenguaje cinematográfico, de estética, de pluralidad, de regulaciones que garanticen todo esto. En el contagio de aquello que amamos y en el repudio de aquello que creemos canallesco. Es una lucha estética y una lucha política. La contribución de *El Amante* fue el propio surco de su devenir, hecho al rigor de los tiempos más difíciles. **[A]**

La idea de hacer balances y balances se nos subió a la cabeza, y de tanto pensar en esta revista de crítica, se nos amplió el espectro y terminamos hablando de la crítica en general. Esta nota se propone definir qué tiene de especial la crítica argentina, y la nota que sigue continúa –desde otro ángulo– el asalto y abordaje de la profesión.

Elogio de la crítica argentina

por **Leonardo M. D'Espósito**

Hace un par de años salía de una privada con un par de colegas de diarios importantes. La película no fue demasiado interesante; no recuerdo cuál era. Sí recuerdo la charla: empezamos diciendo que era vergonzoso que a esa cosa que acabábamos de ver la hubieran alabado en los principales diarios estadounidenses. Y que era obvio que los franceses la iban a odiar porque *abcdef* y lo que se les ocurra. Tuve el tupé de decir que yo creía que, por suerte, existe una escuela argentina de crítica cinematográfica que se diferencia de esos dos polos hegemónicos y que, afortunadamente, una nueva generación de críticos responsables estaba comenzando a ocupar lugares centrales. Mis dos colegas (ambos integran esa camada de críticos, a los dos los considero parte de la crítica argentina independiente en todo sentido) se rieron y dijeron que lo que acababa de decir era una burrada, que la crítica cinematográfica argentina carecía de envergadura y que aquí no teníamos ni por asomo un Jonathan Rosenbaum (era el momento en que todo el mundo estaba enamorado de Jonathan Rosenbaum, el crítico del *Chicago Reader*). En aquel entonces yo tenía menos experiencia que ellos; por lo tanto, me llamé a silencio. Pero con la misma experiencia que ellos tenían en aquel momento, ahora abro la boca y grito que existe una crítica cinematográfica argentina que es mejor que la estadounidense y la francesa, que tiene una voz propia y que, además, debería de ser tomada como nuevo parámetro internacional.

Espero que se me disculpe ser sumario, pero me interesa poco pasar por la historia de la crítica de cine en Argentina para consignar excepciones al molde "buen guión+buena actuación+buena escenografía = vale la pena" con el corolario de "si es nacional, hay que defenderla a como dé lugar". Todos sabemos que eso fue lo que pasó en los diarios de nuestro país de modo masivo y por demasiado tiempo. Y todos conocemos las excepciones, que incluyen a Borges (ni más ni menos: y esto solo debería acallar todo argumento en defensa de la "vieja" crítica nacional). A fines de los años 80, democracia y falta de censura mediante, dique roto para la curiosidad omnívora, el país poniéndose a tono con el mundo cada vez más aceleradamente, éramos muchos los que queríamos escribir sobre cine y volver universal cierto fanatismo. En mi caso, como en el de muchos otros, aparecían las sombras de Ángel Faretta y Rodrigo Tarruella como ejemplos a seguir. No porque fueran los mejores críticos del planeta, sino porque leerlos obligaba a no quedarse sólo con el cine, y a utilizar el cerebro y la poesía para ser precisos. No importa aquí hasta qué punto esta influencia fue benéfica o nefasta: sí que fue importante para revalorizar al autor, para encontrarle a cada film un sentido, además de poner sobre el tapete la pregunta "¿qué es el cine?", cuando el arte audiovisual se analizaba muchas veces de forma desordenada e interesada (ver más arriba). Establecer algunas jerarquías fue imprescindible.

Pasada esta pequeñísima descripción del estado de las cosas, lo cierto es que la

influencia de un nuevo pensar el cine se hacía sentir a fines de los 80 y principios de los 90. Eso que había sido una especie de conocimiento para iniciados (ni más ni menos la teoría de autor, por ejemplo) comenzaba a expandirse. La aparición de las escuelas de cine, con la FUC a la cabeza, fue un paso más: el cine era una materia que podía aprenderse y aprehenderse, y hasta una posible carrera. Algo que requería también una discusión y una ética, o por lo menos una deontología. En ese contexto nació *El Amante* y creo que si el éxito de ventas de los primeros números tomó a sus hacedores por sorpresa, no fue tan sorprendente que hubiera quienes deseaban leer y escribir sobre cine. El cine, de manera un poco anacrónica y caótica, era una especie de nuevo oxígeno.

Quiero detenerme en dos palabras: caótico y anacrónico. Repito: para muchos de nosotros la teoría de autor y la necesidad de rechazar el "mensajismo a ultranza" eran no sólo novedades sino gestos necesarios. El cine –¡por fin!– se consideraba un arte con toda la relación que un arte tiene con el pensar y representar el mundo. Se rompía –queríamos romper, aún queremos– con la bastarda diferencia entre "arte" y "entretenimiento", entre "Hollywood" y "resto del mundo" (que hoy estas diferencias vuelvan a tener una vigencia lateral no habla de un cambio en nosotros sino más bien de un cambio en las condiciones de producción y difusión de las películas). Lo primero –lo principal– que hizo esta nueva generación fue preguntarse qué sentido tenían esas oposiciones. Usar las herramientas que, de manera caótica o anacrónica, teníamos también implicó preguntarse constantemente por su validez como dogmas. Y terminamos usando lo que servía y tirando por la ventana lo que no. Que se entienda: no se trató de algo programático, sino simplemente de darse cuenta de que lo que teníamos no bastaba en este país. No somos un centro de producción, ni de conocimiento, ni de cine en sentido estricto. No somos Francia o Estados Unidos sino un punto equidistante entre ambos. Cuando este cambio se dio en la crítica nacional, tampoco había algo que pudiera llamarse "cine argentino", ni formal ni numéricamente.

Así, el cine nos afectaba y estaba –revolución del VHS mediante– cada vez más a mano. Y, al mismo tiempo el cine afectaba al mundo. En el número 3 de *El Amante*, Quintín decidió hacer algo interesante: hablar en primera persona y cuestionar los límites entre el cine y el mundo en el artículo "¿Puede el cine curar la calvicie?", crítica de *JFK*. La portada de ese número era la foto de Kennedy: junto con Eva Perón y el Che Guevara, las tres imágenes más cinematográficas que dio el "mundo real" en el siglo XX. ¿Qué mejor puente entre cine y realidad? Hablar en primera persona, relacionar el hecho de ver cine con el resto de la vida personal del crítico (que justamente tiene como herramienta principal la reflexión sobre la propia experiencia) y discutir categorías era la posición necesaria. No caben dudas respecto de los abusos que hemos cometido en este sentido, pero son –¿se puede decir?– abusos honestos: nacen de la convicción de que la crítica no sólo no es una ciencia exacta, sino que tampoco es lo que muestra la mayoría de la crítica francesa o la mayoría de la crítica estadounidense. Y ya que estamos, lo que los medios masivos en cualquier parte del mundo creen que es. La argentina es la primera crítica en decir de manera orgánica (y aquí no hay programas sino coincidencias, "aire de la época" si quieren) que:

a- El ejercicio de la crítica cinematográfica es subjetivo;

b- La crítica de cine no efectúa el control de calidad del "producto cine";

c- Ninguna película es más importante que la vida ni está desconectada de ella.

Necesariamente, esto implica otra serie de cosas. A diferencia de la crítica estadounidense, no se trata de establecer si una película satisfará o no al público al que está dirigida (lo que podría aplicarse al análisis de una lata de tomates, un detergente o un automóvil, que están en el medio de una cadena entre el consumidor y una necesidad, a saber: estar alimentado, tener higiene, desplazarse de un lado al otro). Es lo que hace la gran mayoría de los medios americanos. Como ejemplo, vean la coincidencia al hablar sobre la última película de James Bond. Todos opinan que "es la mejor de la serie": el film aparece analizado en comparación con los otros de la saga, convertida en marca (hoy, los críticos y la prensa cinematográfica estadounidenses hablan de "franquicias", no de películas). Lo que se mide es el grado de satisfacción probable para el "consumidor de Bond", sin pensar ni por un segundo qué lugar tiene ese film en particular en el mundo, la experiencia o la memoria. La crítica argentina no hace esto a menos que ejerza *a conciencia* la pereza.

Para seguir con las comparaciones en tren de establecer nuestra autonomía, la crítica francesa actual mora en su propio panteón. En gran medida, la pasión por el cine ha dejado paso (hablo de las decanas *Cahiers du cinéma* y *Positif*, pero es algo enormemente difundido que hasta se advierte en *Première*) a textos de alto vuelo literario. Una especie de *En busca de la teoría perdida (o inexistente)* a partir de la argumentación cartesiana, el desdén y el alto uso del juego de palabras, la alusión y la referencia culta. Textos que sólo giran alrededor de ellos mismos y que dejan de lado la idea de que el cine también es un arte del hoy. Una crítica demasiado amparada en el academicismo y en la necesidad de entronizar conocimiento. Incluso cuando es brillante, hoy resulta decadente en el sentido más burgués y elogioso de esa mala palabra.

Y resulta que aquí los críticos argentinos, que nunca dejamos de leer a los extranjeros, estamos bastante más que lejos de creernos dioses en el Olimpo de las categorías universitario/académicas y jamás nos colocamos en el lugar de analistas de inversión. Hemos aprendido –esto es algo inédito– a evitar dos males en el discurso: el populismo demagógico/económico de la escuela *Variety* y el cultismo de iniciados de la (actual) *école française*. Sin caer en el coloquialismo total, tratamos de escribir en una lengua precisa pero comprensible, que no apela a la complicidad del saber del lector sino al ejercicio mutuo de la inteligencia para llegar a la médula del texto y del film, especialmente del film. Al mismo tiempo, somos los primeros en encontrarle un lugar independiente a la crítica: hoy, la información sobre un film se genera en enorme e indigerible cantidad. Paradójicamente, esta inflación ha permitido al verdadero crítico de cine independizarse del rol de cronista (cuando la obligación lo lleva a ejercerlo, lo hace separadamente y de manera ostensible). Y, como consecuencia, ha logrado que exista un público lector que accede a la reflexión crítica independientemente de cómo accede a la información sobre tal o cual "franquicia".

Los críticos argentinos hemos aprendido que jamás se debe hablar mal del público porque llena salas para ver *Bañeros 3*, sino que debemos tratar de entender por qué esto sucede y denunciar su impostura. La egolatría, la pedantería y el "yo me lo creo, cómo no" existen como en cualquier otra profesión, pero hay pocos sectores de la prensa argentina que no sólo hayan construido un discurso inteligente y propio, sino que también hayan podido limpiarse de la basura del pasado. Comparen con el periodismo deportivo: los muchachos de la excelente revista *Un caño*, justamente, son una excepción y no una regla en un medio marcado por la *omertá*, los millones, la violencia (y la ignorancia orgullosa sobre todo lo que no sea deporte, dicho sea de paso). En cambio, la crítica de cine en Argentina sí se "depuró" y lo sigue haciendo, y en ese sentido es ejemplar. Sabe que su trabajo probablemente sea efímero, pero que provocar el ejercicio de la inteligencia es imprescindible en un país llevado repetidamente al silencio y la ignorancia. Para eso es bueno tener siempre presente que del otro lado del texto hay alguien. No sé si es por azar o por necesidad que *El Amante* ocupa un lugar central en todo esto, ni realmente me parece importante. Sí que, si todo esto no fuera cierto, la revista no cumpliría quince años. **[A]**

¿Qué esperar del cine?

Para una autobiografía del espectador mutante

por **Eduardo A. Russo**

Repaso los artículos de mis primeros años en *El Amante* y los comparo con los de temporadas recientes. Así como puedo verificar cambios notorios en el cine entre 1991 y 2006, también compruebo que más todavía cambié como espectador. Entre esos cambios, hay datos para la cuantificación y el inventario. A otros, más sutiles u oscuros, no puedo aún formularlos nítidamente en una apreciación acabada; sí permiten conjeturas sobre una transición que aquí sólo puedo delinear de un modo tentativo.

Hace quince años tenía más seguridades sobre el cine. A la pregunta ¿qué es el cine?, respondía con ese orgullo ontológico, defensor de una especificidad riesgosamente adquirida y acechada desde distintos ámbitos, ávidos de reabsorción de lo cinematográfico bajo coartadas culturales. El viejo riesgo de la reducción del cine a cantera de síntomas sociales y de la crítica de cine a una rama menor de algún aparato de conocimiento, dispuesta a la vivisección, aplanando el espesor de un objeto complejo y misterioso. Hoy, aquellas certidumbres cambiaron en unas cuantas preguntas urgentes. Ya no la ciudadela afirmada por el pensamiento crítico tanto como por la pasión cinéfila, sino la apertura a unas cuantas cosas a las que llamamos cine: ¿cuánto de duplicidades e hibridaciones hay allí?; ¿cómo avanzar en la interrogación de su impureza constitutiva, de esa doble naturaleza que implica realismo y artificio, registro de lo visible y escenas moldeadas por la imaginación, relato posible y representación desbordante? Y más oscuramente: ¿qué relación hay entre lo visto y oído y eso que el cine no cesa de bordear: lo invisible y lo inaudible (también lo indecible)? A juzgar por aquellos primeros artículos de *El Amante* de tapas amarillas, el cine era un territorio entusiastamente cartografiado: un siglo entero del que ocuparse y un mundo entero por abarcar. Mundo del que, visto desde el presente, teníamos muchas menos noticias de las que creíamos. En esos primeros años 90, ya Kiarostami, Angelopoulos, Sokurov o Hou Hsiao-hsien, por citar unos pocos, venían haciendo lo suyo pero las noticias llegaron luego. Eran los años de los primeros Kitano o Tsai Ming-liang, pero nuestro reloj seguía aún otro huso horario, sincronizado en las décadas precedentes. Mi radar crítico podía detectar la importancia de Van Sant, pero sobrestimaba la del Wenders de entonces. Y algunos sujetos de difíciles adscripción como Lynch o Cronenberg no me eran del todo convincentes, cuando su recorrido posterior los ubicaría en el centro de lo que hoy se hace fundamental de un cine necesitado de actos de resistencia y libertad. La guía de los clásicos, más aún, de cierta idea de cine clásico que hoy es imprescindible revisar radicalmente, guió una política que fue saludable por todo lo que había que cuestionar y resituar. Pero las cosas fueron mutando, la mirada se hizo más suspicaz, menos afecta al ordenamiento general y más atenta a los gérmenes de lo nuevo en un arte que envejeció con el siglo sólo para renacer en el presente, aunque con distintas dimensiones de las de la centuria pasada, la del cine de masas, la del arte del siglo de las masas.

El cine no murió y la metamorfosis prosigue. La virtualización, por una parte, configuró un espectador crecientemente escéptico, apreciador *cool* de una imagen que sabe tan hiperrealista como diseñada, sin compromiso alguno con lo real. Un cine que creyendo estar a la punta de algo, reencuentra su prehistoria en los mundos imaginarios de la animación y que se expande en plataformas de peso creciente en la experiencia global, como la de los videojuegos o la televisión bajo el imperio de la publicidad.

Por otra parte, el realismo y la modernidad se reafirman desde un ángulo imprevisto. Hay hoy varias formas de leer este avance, por ejemplo, del campo del documental, en muchas de las experiencias más desafiantes del cine presente. Desde la versión marketinera del ya vetusto Dogma hasta las hibridaciones de las que tal vez Kiarostami con su *Close Up* fue paradigma, pero que renuevan el contrato entre la imagen y un real no domesticable en el audiovisual que formatea el mundo entero a la medida de un consumidor de espectáculos maníaco-depresivos, estandarizados por la lógica de un sujeto programable. Algunas apuestas (a un cine con sujeto, a los poderes de la puesta en escena, a la creencia en que la fuerza del cine que importa radica en su capacidad de resistencia y combate activo a las imágenes impuestas por un amo) hoy son tan sustentables como entonces, incluso más dramáticas.

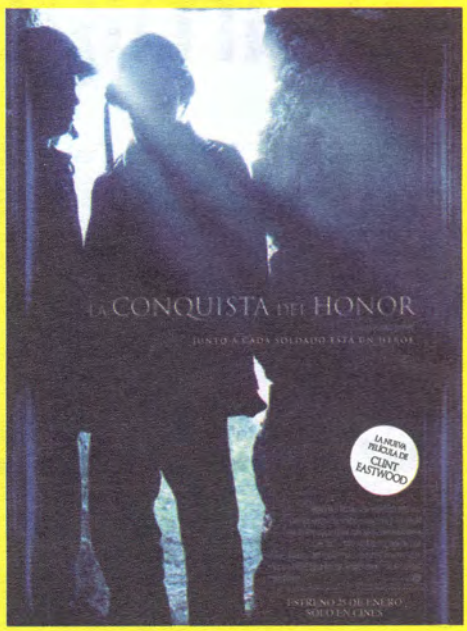
¿Qué esperamos hoy del cine? Su fuerza tal vez no es constante, ni tanta como creíamos entonces, su plataforma es acaso más estrecha e inestable, y sus acechanzas, más sombrías, pero allí mismo radica su ejercicio de libertad. Una de las tareas urgentes de la crítica –si no la mayor– puede ser la de desplegar algunas preguntas y razones sobre esta articulación entre ciertas imágenes y la verdad de una época, cuestionada y renovada en ese doble movimiento que es el de su pulso mismo. La crítica, entonces –en los múltiples sentidos de la expresión–, seguirá siendo una cuestión de cuidado, más abierta que nunca a lo inesperado. **[A]**

VENÍ A FESTEJAR CON NOSTROS

EL AMANTE y **WARNER BROS. PICTURES** te invitan a presenciar dos exclusivas **AVANT-PREMIÈRES** para sus lectores:

El laberinto del fauno
de Guillermo del Toro
Lunes 18/12, 20 hs.,
Village Recoleta.

La conquista del honor
de Clint Eastwood
Martes 19/12, 20 hs.,
Village Recoleta.



Podés retirar una entrada válida para dos personas
de 13.30 a 20 hs. en Lavalle 1928, 1º piso, presentando este ejemplar.
Capacidad limitada. Se repartirán entradas hasta agotar localidades.

a + CULTURA

Barenboim en concierto acompañado por 90 músicos del Teatro Colón.

31 de diciembre
18.30 hs. en el Obelisco

a+BA
actitudBsAs

gobBsAs

El amigo americano

Algunos dicen que para observar bien algo, no hay nada mejor que tomar distancia. Por eso le pedimos a nuestro colaborador gallego que nos mirara desde más de 10.000 kilómetros de distancia. **por Jaime Pena**

Como insinuaba en la columna del mes pasado, el cine español comienza a emitir síntomas positivos desde hace algún tiempo. No se trata sólo de la existencia de una superproducción tan descuidada y poco adocenada como *Alatriste*. Festivales como el de San Sebastián han apostado este año, en su sección oficial, por una serie de películas cuya estética independiente las hubiese condenado, en ediciones anteriores, a las secciones paralelas. Valladolid se ha decantado por unos cineastas tan atípicos como Felipe Vega y Álvaro del Amo. Y hasta Gijón tiene su primera película española en competición en muchos años. En estas últimas semanas hemos podido ver películas españolas que abordaban viejos temas con renovadas fórmulas (*La noche de los girasoles*, *Salvador*, *El laberinto del fauno*) y hasta *oír* alguna película sin apenas música. Es más, en *Ficción*, la nueva propuesta de Cesc Gay, la música de cabecera de su protagonista no es el habitual Sabina o el Drexler de turno, sino... ¡Nick Cave! Y, no lo olvidemos, por encima de cualquier otra circunstancia, 2006 es el año de *Honor de cavallería*, la película menos española sobre el más español –con permiso del capitán Alatriste– de cuantos personajes literarios ha habido.

A lo largo de los dos últimos años he tratado de aportar mi granito de arena a un debate subterráneo sobre el cine español. Un debate verdaderamente *ándergraun*, como diría Albert Serra, puede poco más que un corrillo de voces de críticos, escritores o programadores más o menos afines en sus gustos sobre el cine contemporáneo. Un grupo reducido que encontraba más empatía en el mundo que retrata un Jia Zhang-ke que en la mayoría del cine español, el cual poco le ofrecía, como no fuesen disgustos. Es posible que todos estos síntomas esperanzadores no sean más que flor de un día, producto de una serie de casualidades o factores coyunturales, la mera constatación de que el cine español ha terminado de ponerse al día. Al fin y al cabo, por aquí siempre hemos andado a remolque. Pero también es cierto que algunos estados de opinión han conseguido traspasar recientemente esos círculo reducidos y a veces autoexcluyentes de los que hablaba. El mejor ejemplo es el artículo de

Dos afiches que muestran el final y el principio de **The Wayward Cloud** de Tsai Ming-liang, un director que era comentado en *El Amante* antes que en España.

José M. López, "La catatonia nacional", cuyo efecto se ha dejado sentir más allá de los blogs y foros de internet que constituían su hábitat natural. El artículo ha sido la comidilla del último mes y ha provocado algún que otro revuelo en ciertas redacciones de importantes diarios.

Mis colaboraciones en *El Amante* acostumbran a recibir dos tipos de respuestas por parte de los amigos a los que les envío la columna vía e-mail. Mientras unos se extrañan de que este tipo de artículos sobre cine español se publiquen en una revista argentina, otros se preguntan por qué no es posible difundir opiniones semejantes en los medios de comunicación nacionales. Es probable que unos y otros se estén respondiendo mutuamente. O también, que eviten inconscientemente la explicación más obvia. No es que haya que recurrir a medios extranjeros para criticar el cine español; es en Argentina donde existe un medio como *El Amante* que lo posibilita, no para hacer la puñeta a la "madre patria", simplemente porque lleva muchos años practicando ese tipo de crítica, en especial con su propio cine nacional. En España hay también escritores que han adoptado idéntica política con el cine patrio. La diferencia es que las suyas son voces aisladas y disonantes en un coro tan autocomplaciente como carente de autocrítica.

Si no recuerdo mal, el primer ejemplar de *El Amante* que cayó en mis manos incluía un dossier sobre Tsai Ming-liang. En una revista de cine mensual española sería tan utópico encontrar un monográfico sobre Tsai –sobre todo hace unos años, pero es probable que todavía ahora– como una crítica sistemática hacia la institución Cine Español. En una ocasión, y a propósito de esto último, Javier Porta Fouz comentó la necesidad del crítico de "ensuciarse". Fue en el marco de unas jornadas sobre cine español y en la misma mesa le acompañaban una serie de críticos que nunca han demostrado complacencia hacía las películas españolas. Pero, como nos ha pasado a casi todos, en ocasiones lo más cómodo era evitar estas películas y hablar del cine que de verdad nos gusta. "Ensuciarse" implica escribir sistemática y, casi diría, programáticamente del cine español, nos guste o no, porque esa es la obligación del crítico, y en última instancia, también su responsabilidad. Con anterioridad, cuando Javier me invitó a escribir en *El Amante*, ya había entendido –el medio es el mensaje– cuál era el tono que tenía que emplear si no quería *desentonar* entre artículos sobre *Shara* o Lisandro Alonso. En España echamos en falta una revista como *El Amante*. Estoy seguro de que con un medio similar el cine español sería mejor, no sé si mucho, pero al menos nos obligaría a participar activa y críticamente en su devenir. En una película de Wim Wenders, creo que *En el curso del tiempo*, alguien afirma algo así como que "los americanos han colonizado nuestro subconsciente". Los americanos de Wenders eran los mismos que esperaban infructuosamente los personajes de *Bienvenido, Mister Marshall*. Para muchos de los que escribimos de cine en España, los americanos de *El Amante* han ejercido una notable influencia en nuestra forma de ver el cine, también el español. Gracias. **[A]**

Comunicación que llega a la gente

C P COLOMBO - PASHKUS

CP PRENSA - RR.PP. + CP EVENTOS
CP REPRESENTACIONES + CP CAPACITACION

Argentina+Chile+Brasil+México+España+EE.UU.

Vera 475 (C1414AOI) Buenos Aires - Argentina
Tel/Fax: (00-54-11) 4854-4800/5239-8500 cp@colombopashkus.com.ar
www.colombopashkus.com www.colombopashkus.com.ar

¿Qué piensan sobre **El Amante** los redactores más jóvenes y/o los empezaron a colaborar recientemente? Piensan bastantes cosas, y las dicen con gracia y profundidad. Y de paso, nos explican varias cosas de esta revista que ni siquiera sospechábamos.

Algunas notas viejas, algunas ideas sueltas

por **Ezequiel Schmoller**

I. A Quintín no le gustó *Jackie Brown*. O por lo menos eso empezaba diciendo en su crítica en *EA* 78. En los primeros párrafos, arremete contra casi todos los actores del film (De Niro, Samuel Jackson, Michael Keaton), dice no encontrar "ninguna profundidad en la película, sino más bien un ejercicio de habilidad", la historia le parece "absolutamente convencional, (...) puro reciclaje de las novelas negras, y no de las mejores". Sin embargo, conforme avanzan los párrafos, y casi sin querer, la crítica empieza a atentar contra sí misma, o por lo menos contra su valoración inicial. Empiezan a aparecer planos "de una particular elegancia", "una apuesta sociológica novedosa", "diálogos sugestivos" y "momentos chispeantes". Quintín parece darse cuenta de que la crítica se le está dando vuelta como una tortilla y, en su afán de remediarlo, después de describir detalladamente el susodicho "plano de particular elegancia", le adosa los adjetivos calificativos "inútil", "rebuscado" y "exhibicionista". Son adjetivos muy fuertes, es cierto, pero no más fuertes, ni más convincentes, que la descripción minuciosa que hace del plano mismo. Hay una lucha entre lo que se quiere decir y lo que se dice. Este juego dialéctico, esta lucha de un crítico contra sí mismo, concluye en el anteúltimo párrafo con un elocuente "no sé qué decir" que no se refiere a la crítica de *Jackie Brown* en general pero que bien podría. Por fin, Quintín termina diciendo: "Empecé la nota con la firme intención de demostrar que *Jackie Brown* no es la película seria y madura que muchos creen. (...) Pero me temo que mis razonamientos sólo contribuyeron a defender el nuevo film. No es grave, escribir tiene esos riesgos...".

De la crítica de Quintín me interesan algunas cosas. La primera es el "no sé qué decir". La idea de que uno puede pensar una película, argumentar a favor o en contra de determinadas cuestiones, y en última instancia, no saber bien qué decir o pensar al respecto, me parece profundamente liberadora. Puede haber, me parece, tanto valor en una crítica que expone dudas, preguntas e inseguridades como en una que desparrama certezas. Además, la crítica de Quintín es tanto la demostración como la puesta en práctica del concepto kaeliano de que uno no sabe exactamente qué piensa de una película hasta que no escribe. Uno puede (Quintín nos deja) empezar a escribir una crítica pensando algo y terminar postulando (y pensando) lo contrario. Es decir, la escritura es algo vivo. Por último, que Quintín admita que no sabe bien qué decir tiene algo de emocionante. Es como el muy recio de John Wayne dándole un beso en la cabeza a Stumpy en *Río Bravo*.

II. Si en el caso de la nota de Quintín, la escritura aparece como algo vivo, algo tan vivo que puede "atentar" contra el propio crítico y hacerle decir algo que al principio y en principio no quería decir, hay dos notas de *El Amante* que dicen lo mismo, pero no de la escritura sino del cine mismo. Son dos notas más o menos recientes. La de Gustavo Noriega de *Iluminados por el fuego* (*EA* 161), y el "Llego tarde" de Diego Trerotola de *Mondovino* (*EA* 172).

En el caso de la de Noriega, es la imagen, con su realismo ontológico, la que atenta contra la propia ideología de la película: "Es un día soleado, totalmente distinto de de las jornadas oscuras y lluviosas que muestra la época de la contienda, y se ven juegos infantiles, niños caminando con sus madres, perros, vida cotidiana. Las imágenes muestran lo que la película no dice en voz alta: que las Malvinas están habitadas, desde hace muchos años, por gente común y silvestre. (...) El cine es tan poderoso que ofrece esa posibilidad: cuando el discurso explícito de la película trata de escamotear una pregunta, sus imágenes la ponen en primer plano".

En el "Llego tarde" de Trerotola, son el encuadre y el montaje los que atentan contra el discurso del director: "La primera contradicción tiene que ver con privilegiar la exploración de los centros del mundo del vino, en una seducción por el poder clara y explícita, que le hace dar poca importancia o desarrollo a las periferias, reproduciendo las coordenadas que parece criticar. (...) Cuando filma y monta una secuencia, Nossiter parece no detenerse a escuchar y ver, más bien está interesado en el próximo fragmento, imprimiendo una velocidad

negligente con el objeto retratado. Si su visión estuviese del lado de los reposados ciclos de los viñedos reducidos, con tiempos determinados por dinámicas más artesanales que industriales, su encuadre debería contener otras propiedades".

Esta idea de "cine atentando contra sí mismo" aparece en dos notas de críticos muy diferentes. Noriega, como entonces Quintín, se interesa particularmente en el cine como reflejo del mundo. Sus críticas suelen tener que ver con eso. Por eso, me parece, está enojado con esta nueva tendencia del cine argentino, que "le da la espalda al mundo". O a lo que Noriega entiende por mundo. Trerotola, en cambio, está mucho más interesado en desarmar y analizar sistemas y formas narrativas: en el uso del montaje, del encuadre, etcétera. No son dos maneras de hacer crítica diametralmente opuestas ni excluyentes, pero sin lugar a dudas son dos miradas diferentes. Lo notable es que Noriega y Trerotola, partiendo de posiciones diferentes, llegan a un mismo lugar: hay algo en el cine (la ontología de la imagen, el encuadre, el montaje, o lo que fuere) tan poderoso que puede escapársenos de las manos y caérsenos encima.

III. Muchas veces lo que nos impacta de una película, un libro o incluso una persona no es lo que expone como manifiestamente importante, lo que quiere que, justamente, nos impacte sino lo que dice como al pasar, casi sin querer: los desvíos de una argumentación, los exabruptos de una conversación, las digresiones aparentemente banales. Por ejemplo, antes que la encendida diatriba de Jonathan Rosenbaum contra Miramax y los hermanos Weinstein en *Movie Wars*, antes que su lista de 100 películas alternativas en respuesta a la del AFI, antes que cualquier otra cosa, lo que más me marcó del libro de Rosenbaum es algo que decía sobre *Solo contra todos*, la película de Gaspar Noé. O, mejor dicho, algo que decía sobre sí mismo. Comienza diciendo que *Solo contra todos* le gusta mucho, que es una suerte de *Taxi Driver* hecha por Robbe-Grillet, compara la alternancia de escenas largas y escenas cortas con *Rushmore*, de Wes Anderson, y, en fin, dice un par de tonterías más como las que solemos decir los críticos. A mitad de su argumentación y casi como al pasar, comenta algo que probablemente no considera demasiado importante: que la excitación que le produjo la película seguramente tuvo que ver con el porro que se fumó antes de entrar a verla. Al final del párrafo vuelve a caer en este subjetivismo extremo y explícito, al comentar que durante la segunda visión de *Solo contra todos*, en video, solo y en su casa, pudo "compenetrarse con el aislamiento del personaje", precisamente por haber visto la película en soledad. Evidentemente a Rosenbaum le parece importante establecer claramente desde qué lugar está hablando. Si hubiera visto *Solo contra todos* con su novia, un sábado a la noche, con hambre y ganas de salir a cenar, quizá la película le habría parecido insufrible. Pero la vio solo, se identificó con la soledad del personaje y le gustó.

No todos los críticos de *El Amante* adhieren a esta postura "subjetivista" (me acuerdo de una nota en la que Jorge García exhortaba a los críticos a intentar "ser objetivos"). Hugo Salas sí. En una nota sobre "la mirada gay en el cine" (*EA* 89), Salas se pregunta cuán importante es informarle al lector si uno es gay o no al encarar una nota de semejante... envergadura. Nombra algunas posibilidades: "O bien el autor borra toda subjetividad, o bien insinúa, hace guiños, pero termina pateando la pelota afuera". Su posición, concluye, difiere de ambas: "Porque me piden que 'disimule' en una fiesta, porque me tengo que bancar que se considere 'el más progre' a un programa que tiene cinco o seis referencias homofóbicas por emisión (*CQC*), porque no puedo besar a mi pareja en la vía pública sin dejar de pensar que es riesgoso para mi integridad física. Si lo soy o no lo soy es de algún modo una cuestión. Lo soy". Personalmente estoy de acuerdo: ver una película drogado, ver una película estando –o sintiéndose– solo, ser puto, todo eso es "de algún modo, una cuestión". Todo eso importa. Establecer el lugar desde el que hablamos ayuda a completar lo que decimos. O, para decirlo en términos menos pomposos: si a uno le gusta *Solo contra todos*, que admita que la vio drogado. **[A]**

Amar El Amante

por **Marcos Vieytes**

Hay una faceta desatadamente romántica de *El Amante* que me sedujo desde el vamos. Recuerdo los textos de Alejandro Ricagno, mezcla de data exhaustiva, lucidez, confesiones y diario íntimo, mediante los cuales uno podía saber del cine secreto de Marguerite Duras como si lo estuviera viendo, enamorarse perdidamente de Ana Saint-Dizier mientras miraba películas en Toulouse, pensar al *qualité* como un género más con sus propias reglas y transgresiones, o leer una frase tan justa como esta: "*Edward Scissorhands* no debería faltar en la educación sentimental de todo púber". Parafraseando a un Flaubert glosado por la prosa juguetona de ese crítico que tituló una crónica "2 lose el corazón en Toulouse", me atrevería a decir que *Ricagno c'est moi* o, para ser más precisos y salvar las distancias, que me hubiera gustado serlo.

Aunque si de amores desatados –y abiertamente sostenidos– se trata, nunca olvidaré una crítica de Sergio Eisen sobre *El fantasma y la señora Muir*. Ese texto es inolvidable. Alcanza momentos de lirismo y exaltación parejos a los del objeto que trata, pero mantiene, a lo largo de las dos páginas que ocupa, un equilibrio prodigioso. Allí está la exaltada pasión de la película de Mankiewicz con Harrison y Tierney, pero también la película particular que Eisen ha visto, al punto tal de que durante años no quise verla por temor a que no fuera tan encantadora como la crítica. (Si una cosa me ha enseñado esta revista, es que una crítica puede ser tan espléndida como la mejor literatura, y hasta gozar de una singularidad y autonomía mayor.) Así como la presencia del fantasma del marino fue romance, discusión y compañía insoslayable para la señora Muir, la película de Mankiewicz lo había sido para Eisen, y ahora la crítica de Eisen lo era para mí.

Quizá la clave de todo esto sea el placer y la alegría de hacer lo que a uno le gusta. El guión y la puesta en escena de ese clásico, la escritura de Eisen y la entera concepción de esta revista delatan una voluntad amorosa hacia las imágenes y las palabras, a menudo violentamente apasionada, que no puede menos que conquistar a quien siente lo mismo. Ahora me doy cuenta de que acabo de escribir esas líneas como si todavía fuera solamente un lector, pero sucede que nunca he dejado de serlo. Es que *El Amante* se alimenta del cine pero también de sí misma, y ninguna de sus páginas tiene desperdicio. La súbita revelación reflexiva puede venir de la crítica de un estreno, de la crónica de un festival, de un dossier o del correo. Si yo todavía recuerdo los cartas de D'Espósito en "Disparen sobre El Amante", a quien más tarde encontré firmando regularmente las notas centrales de la revista o el "Qué me bajo" con la misma diversión e inteligencia de siempre.

La otra cara de *El Amante* para mí responde al nombre de Silvia Schwarzböck, la única que no dio la cara (o la dio con gato incluido) en aquella foto conjunta del número 100. La filósofa de apellido impronunciable, como aquí le decían, dejó escritos algunos de los mejores textos analíticos sobre el cine y la crítica que hayan sido publicados en este país. Hablo de "El cine después del gore" (*EA* 9), "Detrás de un vidrio oscuro" (*EA* 42) o "El juego de las lágrimas" (*EA* 75), en los que daba cuenta de las características generales de un cuerpo de obras casi con precisión matemática, como si se tratara de limpios y evidentes arquetipos, y no de películas heterogéneas y objetos culturales en constante tensión y movimiento.

Pero hablo especialmente de las "10 tesis sobre la crítica de cine" que escribiera para el balance de fin de año de 1999, publicadas en el número 94. En ese texto para tener en la mesa de luz, no sólo traza una breve genealogía de la crítica de cine alrededor de la política de los autores *cahieristas*, sino que también señala cuál es la parte insoslayable de dicha herramienta (su defensa del gusto como valor estético diferencial y su atención a cada película como campo de batalla entre la voluntad del cineasta y los materiales a su alcance), qué peligros entraña (la repetición inexpresiva y canónica de un saber hoy accesible a cualquier espectador con un mínimo interés cinéfilo) y cómo puede sobrevivir a ellos la crítica, apelando a la libertad no institucionalizada de su forma. "Esa libertad, que es en realidad la fluidez y el flujo del pensamiento cuando opera sin un método preestablecido", y que incluye la reflexión pero también las digresiones.

Digresiones que para Sterne en boca de Tristram Shandy son la vida y la sal de la lectura, la que le dan al escritor el entusiasmo de un novio que avanza hacia el himeneo. El mismo que Porta Fouz exhibe desde la crítica de *Boogie Nights* que ganó el concurso de *El Amante* y fuera publicada en el número 80, hasta ese punto de inflexión que ha sido para la revista su texto sobre *Moulin Rouge!* (*EA* 113), cuyo antecedente es la crítica de *Dulces y peligrosas* que escribieran a cuatro manos con Hugo Salas en el número 108. Críticas que, como todas las suyas, exhiben una casi musical conciencia del *tempo* y del estado del cine. Prosas consistentes, a menudo filosas, pero lúcidas y sólidas como telas de araña. Lucidez que le permite a esta revista tener no solamente una mirada sobre el cine, sino también una mirada sobre el mundo. Sobre los modos en que el cine y el mundo, y nosotros con ellos, han ido cambiando. **[A]**

Ladrillos voladores

por **Agustín Masaedo**

Hasta no hace muchos años, conseguir más o menos regularmente *El Amante* en un paraje tan olvidado de la mano de dios como La Plata, era una gesta de la que uno emergía, si es que lo lograba, dudando hasta del tiempo. En un kiosco tenían el número de abril, "Que es el último" (yo: "Pero si estamos en noviembre"); en otro, conservaban el balance del año anterior; allende la Avenida 7, difundían el rumor alarmante de que "La revista no sale desde hace quince meses; y aunque saliera, acá no llega desde el 95"... Ese absurdo, más kaufmaniano que kafkiano, se repetía mes tras mes, con ligeros cambios de escenario y reparto, y si cada vez aceptaba participar de él, es porque algo de la revista se había vuelto demasiado necesario para mí. Ese algo, en el contexto de una ciudad/pueblo fantasma –el año es 2000– y, sobre todo, de una facultad/fábrica de chorizos –la de Periodismo de la UNLP– era, y siempre lo tuve claro, el debate. En el dossier "La crítica de cine" de marzo del 97 (mes y año, ¡oh, casualidad!, en que ingresé a la facultad), Quintín escribía: "El periodismo es despreciable. Porque su misión es entretener al público. Y su función es aturdirlo. [...] El periodismo educa en la sumisión y en el aburrimiento. La crítica es arbitraria y elitista, a veces ignorante, casi siempre soberbia. Pero no es autoritaria como el periodismo". Haberlo leído a tiempo. La apatía ambiente, la falta de estímulos, el pensamiento único –en esa época tocaba "corrección política"–, más por mediocridad y falta de imaginación que, por alguna suerte de plan maligno trazado de antemano, fueron todas razones que me empujaron al cine. Una válvula de escape de la realidad: idea tan vieja, por lo menos, como el cine mismo. Pero si con las películas se trataba de reencontrarme con una forma primitiva de la felicidad, "recuperar el placer que vamos perdiendo a medida que recorremos la carretera" (Gamberini en "Disparen sobre El Amante", cuando firmaba "La heavy de Palermo"), de la crítica necesitaba algo distinto. Discusiones, polémicas, ideas contrapuestas, razones y pasiones en movimiento: la política, vamos; justo lo que estaba ausente del quietista, macilento, mundo facultativo. Y siendo un tipo *(a)* contrera y *(b)* de comportamiento adictivo, fue natural enamorarse de la revista que hizo sistema del disenso y de la falta de unanimidad ("más difícil que una vuelta olímpica de Racing", escribió alguien, con precisión terminológica absoluta –porque difícil no es lo mismo que imposible, y si no miren la estatua de Mostaza Merlo–). Un amor violento, como el de Barry y Lena en *Embriagado de amor*, como el de Krazy por Ignatz en el cómic a pesar –no, ¡a causa!– de los ladrillazos por la cabeza.

Otro *ladrillo volador* había en el excepcional *EA* 103: era el apodo cariñoso del taxi espacial en *Jinetes del espacio*, que estaba en tapa. Ese número de la revista es importante, para mí, por varias razones. Una es que, como dije hace un par de meses, la primera vez que tuve ganas de escribir sobre películas fue cuando leí la crítica de *Alta fidelidad* de Villegas. "A mí, que lloro más con el cine que con la realidad, que una película me diga que la música que me gusta es importante porque habla de mí es a la vez inquietante y tranquilizador. Me inquieta porque revela mi incapacidad emocional y me tranquiliza porque al fin y al cabo todo esto no hace más que sugerir que uno sigue siendo más importante que las películas y las canciones", terminaba JV, aunque –si él me lo permite– le agrego un "y AM" al costadito. La segunda razón, menos sentimental, es la demolición minuciosa de *Fuckland* que emprendía Q, y que prefiguraba la de Noriega con *Iluminados por el fuego*: "La única actitud noble para un argentino en las Malvinas sería pedir perdón por lo ocurrido. Pero es más cómodo (y más rentable) seguir jugando a los soldaditos, seguir simulando que el abuso es un acto de coraje". Esa nota se llamaba "La guerra continúa", título que hacía referencia tanto al tema evidente de la película y al combate contra la hipocresía social, como a un cierto estado del cine y la actitud que *El Amante* reclamaba para la crítica. Una actitud que, escritura alephiana de Porta Fouz mediante, volvería a encontrar en la ¿serie? de notas de apertura/editoriales/manifiestos, cuyo exponente más combativo e inconformista (¿ya dije que eso es lo que me gusta de *El Amante*?) está en el número 137 y termina diciendo: "Antes que seguir debatiendo si hay que decirle o no la verdad sobre qué nos parecen las películas –nosotros no tenemos dudas– al público que llena las salas para ver *Todopoderoso* y otros bodrios, preferimos construir un espacio sólido para ayudar y ayudarnos a encontrar las películas que nos estamos perdiendo". Esa fue la ínclita tapa de las hormigas; si me hubieran preguntado, yo le habría puesto un ladrillo. **[A]**

Legado para el siglo XXI

por **Marcela Ojea**

El Amante cumple 15 años, y aunque la cifra trasunta juventud, 15 años son más de 174 números completos, casi 8.000 notas, más de 300 entrevistas, alrededor de 10.000 fotos. Vistos desde esta perspectiva, 15 años son demasiado. Para más datos, allí está la materia dura y visible: a escala humana, tres enormes pilas en lo alto de un estante, más de 35 kilos de peso para ser inhumanamente precisos. Delinear una sección áurea de la crítica en las más de 300.000 frases, 8.000.000 de palabras, 47.000.000 de caracteres de pura tinta parece ser, en principio, una tarea faraónica que sólo un ajustado procedimiento matemático podría llevar a cabo. ¿Cuál es el legado que *EA* se propone dejar a la crítica del siglo XXI?, es el interrogante que se impone con espíritu calvinista frente a la abrumadora pila de revistas. Que la pregunta sea retroactiva, y que haya que buscar su respuesta en los comienzos, prescribe de antemano la forma de una precuela. Después de todo, suelen ser las discontinuidades y las rupturas las que se imponen con fuerza frente a las regularidades del universo. Mi primer número de *EA* fue un préstamo a un tercero que lo dejó olvidado; tampoco era el primero, a decir verdad, sino el número 6, en el que Jim Jarmusch y Akira Kurosawa fuman en tapa con desparpajo. El segundo, que tampoco era el segundo sino el 8, fue un regalo (también a un tercero) que lo dejó prestado. Si hasta ese momento los directores no eran exactamente números para mí, lo cierto es que tampoco tenían cara. Ver a Cronenberg sonriendo tras sus anteojos raros y a Jarmusch fumando con el desenfado varonil de una estrella de rock, me trajo el cine por primera vez a este mundo.

En uno de esos números (el 8), el editorial señala un camino: "No es una verdad sobre el cine la que hay que transmitir, no es un montón de datos lo que hay que publicar, no es una porción de respetabilidad lo que hay que conseguir. Más bien se trata de decir algo distinto. De cruzar pensamientos apasionados que vayan desde la erudición a la frivolidad y desde la veneración a la grosería". El humor y la irreverencia serían a partir de allí uno de los signos de *El Amante*, que al grito de "¡David Mamet, ríndete! Tendrás un juicio justo", o "Para ver cucharitas, me quedo con Ivory"

(en alusión a *La edad de la inocencia*) empezó a batallar con frases hilarantes a una crítica que prefería ignorar su anemia.

Una de las más simpáticas expresiones de humor la encontramos en la desopilante carta de Sharon Stone a Castagna (vía Flavia) o en "Marilyn va de compras", en la que Flavia destacaba la abundancia de carnes de una bella del cine para pelearse con los antipáticos avisos para adelgazar. En el número 41, una nota de la misma Flavia lograba desentrañar todo el espíritu de *Meet Me in St. Louis* sólo a partir de una cita que ponía en evidencia la transformación que había sufrido en la película una inocente canción navideña.

El Amante supo reírse siempre de los temas más serios pero también abordar con seriedad otros hasta entonces considerados menores. Que Flavia se mofara de la teoría de autor rescatando un artículo de *Cahiers du cinéma* que clasificaba a los directores por su signo, encontraba su contrapartida en un profundo análisis teórico de Noriega y Hojman a raíz de la muerte de Freddy Krueger. Es que mientras el espacio dedicado a la comedia clásica se convertía en una defensa del género casi programática, algunos decidían atrincherarse también del lado de las lágrimas. "Feo, fuerte y formal", el perfil de John Wayne escrito por Noriega, no sólo logra convocarlas, sino que sostiene hasta las últimas consecuencias una característica de *El Amante* que él mismo se empeña en destacar: la escritura en primera persona.

Si hablar elogiosamente del pasado suena a efeméride oxidada, no hay que olvidar que este es un legado para el futuro. Después de todo, así son las precuelas: uno ya sabe más o menos cómo siguen. Pero como de lo que se trata no es de publicar un montón de datos y sí de decir algo distinto, para eso *El Amante* tenía un método. Julian Cooper (periodista del *Buenos Aires Herald*, colaborador de la revista por aquellos años) decía que una película es buena si después de una primera visión, uno tiene deseos de volver a verla. Simple y sin fisuras, el Test de Cooper es una prueba de fuego a la hora de desarmar cualquier artilugio intelectual. No sólo es implacable, sino que si pudiera extenderse de las películas a las comidas y a las personas, por ejemplo, nuestras vidas serían seguramente mucho más sencillas y placenteras. Sólo basta aplicarlo con rigor para no caer víctima de oscuras complacencias y autoengaños: o se está dispuesto a repetir la experiencia o mejor seguir el viaje. La toma de posición se hacía entonces necesaria e ineludible, porque, como decía Quintín, uno no puede simplemente hablar de las películas, debe además decidir si le gustaron o no le gustaron. Y como el test se aplica a todo, las notas que más nos gustan son también aquellas que leeríamos siempre una vez más. Son aquellas que resuenan una y otra vez, como un diapasón, a la hora de escribir; las mismas que recuperan la irreverencia, el desprejuicio y la honestidad en primera persona que los primeros números de *El Amante* quisieron dejar para un futuro que hoy ya es presente. Como en los juegos olímpicos, sentimos que nos han pasado una antorcha. Velaremos para que no se apague nunca. **[A]**

EL AMANTE CINE

Aquí están, estas son. Las 175 tapas de estos 15 años (como se darán cuenta si hacen el cálculo, no en todos los años salieron 12 números). En estas páginas para hacerse un cuadrito, tienen un vertiginoso resumen de esta década y media. Nuestra historia para sobrevolar y evaluar los bochornos y los aciertos, los horrores conceptuales y las buenas ideas. Y todo, en colores.

▲ 1

▲ 2

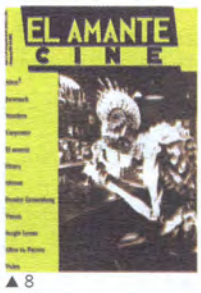
▲ 3

▲ 4

▲ 5

▲ 6

▲ 7



▲ 8

▲ 9

▲ 10

▲ 11

▲ 12

▲ 13

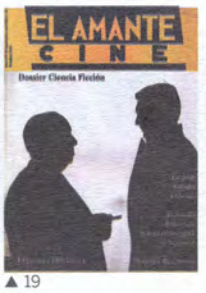
▲ 14

▲ 15

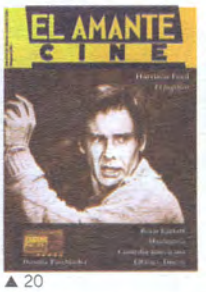
▲ 16

▲ 17

▲ 18



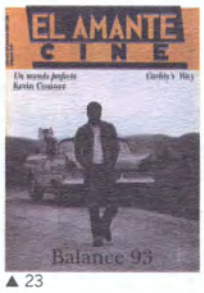
▲ 19



▲ 20

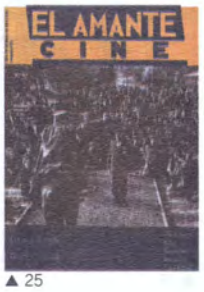
▲ 21

▲ 22



▲ 23

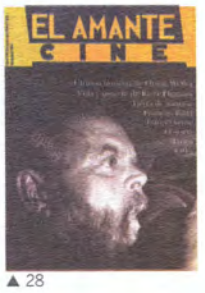
▲ 24



▲ 25

▲ 26

▲ 27



▲ 28

▲ 29

▲ 30

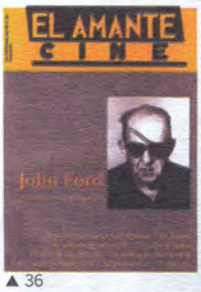
▲ 31

▲ 32

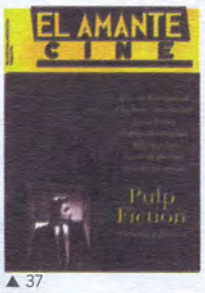
▲ 33

▲ 34

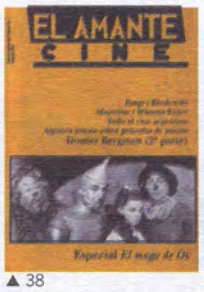
▲ 35



▲ 36



▲ 37



▲ 38

▲ 39

▲ 40

▲ 41

▲ 42

▲ 43

▲ 44

▲ 45

▲ 46

▲ 47

▲ 48

▲ 49

▲ 50

▲ 51

▲ 52

▲ 53

▲ 54

▲ 55

▲ 56

▲ 57

▲ 58

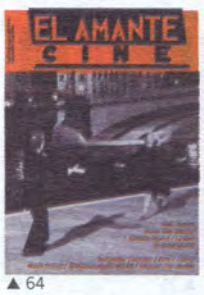
▲ 59

▲ 60

▲ 61

▲ 62

▲ 63



▲ 64

▲ 65

▲ 66

▲ 67

▲ 68

▲ 69

▲ 70

▲ 71

▲ 72

▲ 73

▲ 74

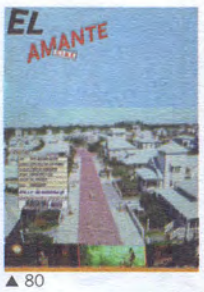
▲ 75

▲ 76

▲ 77

▲ 78

▲ 79



▲ 80

▲ 81

▲ 82

▲ 83

▲ 84

▲ 85

▲ 86

▲ 87

▲ 88

▲ 89

▲ 90

▲ 91

▲ 92

▲ 93

▲ 94

▲ 95

▲ 96

▲ 97

▲ 98

▲ 99

▲ 100

▲ 101

▲ 102

▲ 103

▲ 104

▲ 105

▲ 106

▲ 107

▲ 108

▲ 109

▲ 110

▲ 111

▲ 112

▲ 113

▲ 114

▲ 115

▲ 116

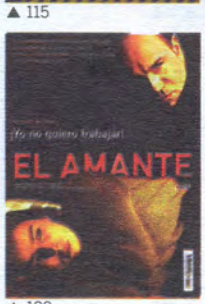
▲ 117

▲ 118

▲ 119

▲ 120

▲ 121



▲ 122

▲ 123

▲ 124

▲ 125

▲ 126

▲ 127

▲ 128

▲ 129

▲ 130

▲ 131

▲ 132

▲ 133

▲ 134

▲ 135

▲ 136

▲ 137

▲ 138

▲ 139

▲ 140

▲ 141

▲ 142

▲ 143

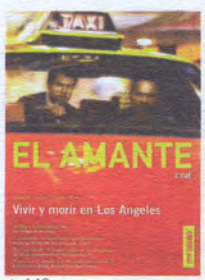
▲ 144

▲ 145

▲ 146

▲ 147

▲ 148



▲ 149

▲ 150

▲ 151

▲ 152

▲ 153

▲ 154

▲ 155

▲ 156

▲ 157

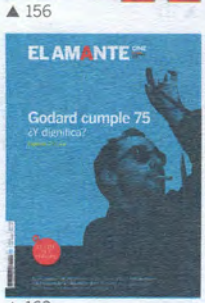
▲ 158

▲ 159

▲ 160

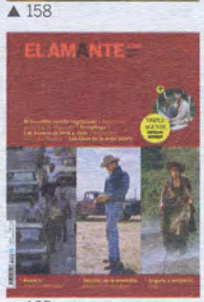
▲ 161

▲ 162



▲ 163

▲ 164



▲ 165

▲ 166

▲ 167

▲ 168

▲ 169

▲ 170

▲ 171

▲ 172

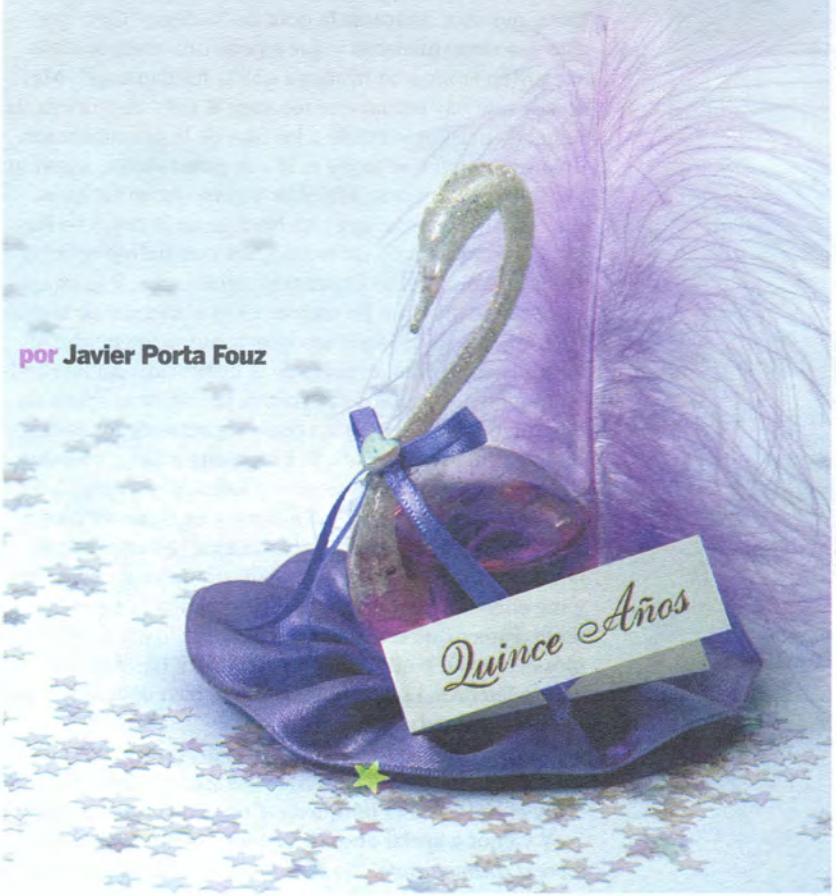
▲ 173

▲ 174

▲ 175

Eco-crítica

por **Javier Porta Fouz**



Mi primer apasionamiento con los libros fue con la colección de fascículos *Conocer el mundo*, de Salvat. Armados a partir de fascículos comprados y mandados a encuadernar por mi viejo, esos tomos enormes –para mis 7 años– me tiraban más que el *Anteojito* y que las *Andanzas de Patoruzú*, las *Correrías de Patoruzito* y las *Locuras de Isidoro*. Con esas historietas había comenzado a leer enseñado-instigado por mi madre. Pero ya con un par de años como lector y puesto a elegir, los *Conocer el mundo* me atornillaban a los sillones verdes con pomfi-le-pomf (al decir del corto homónimo de Federico Martini Crotti). Dos temas me obsesionaban. Uno eran las capitales de los países; claro, me digo ahora, yo vivía en la provincia de Buenos Aires, en un pueblo con campo alrededor, y miraba desde afuera y con admiración a la gran ciudad. Sabía las capitales de todos los países europeos (entonces eran considerablemente menos), e incluso de países asiáticos como Yemen del Sur (primer estado árabe comunista, varios años más tarde unificado con su vecino del Norte). El otro asunto que siempre llamaba mi atención era la población de cada país. La demografía, hago abstracción hoy, me interesaba en su totalidad: gráficos de cantidad de población, densidad, relación entre asentamientos urbanos y rurales... (y qué quieren, me aburrían la mayoría de las series televisivas: no veía ni *BJ*, ni *Los Dukes de Hazzard*, ni *Chip's* ni *Sheriff Lobo* ni...).

Al cine iba mucho, al Cine Italiano de Marcos Paz y sobre todo cuando me traía mi madre a "la Capital", al "Centro", hasta que en 1983 nos vinimos definitivamente. *Fantasía* (en el Los Ángeles), *La espada en la piedra* (creo que ídem), *Mi tío* (en el Arte), *El regreso del Jedi* (en el Gaumont la primera vez), *Annie* (ídem), Rocky III (en el Alfil), *La ventana indiscreta* (en el Empire), *Los cazadores del Arca Perdida* (ídem) son las películas que más fácil aparecen si hago memoria del cine de mi primera década de vida (la memoria se hace, y es trabajosa, a veces dolorosa en su producción, e inevitable; por eso "hacer memoria" es muy distinto de recordar). A juzgar por los tremebundos dibujos que hice después de verla, *Fantasía* me pegó fuerte. Mickey como aprendiz de brujo y las brutales tormentas fueron seguramente culpables de mi ataque a punta de crayón de un papel hoy no demasiado blanco. Siempre recuerdo *Fantasía*, pero la volví a ver sólo una vez más, y ni siquiera la tengo en DVD. Por otra parte, soy poco adepto a los dibujos animados. He recordado muchas menos veces *Conocer el mundo*, pero he vuelto a ellos en repetidas ocasiones, y todos los tomos se han salvado de todas las mudanzas, que no han sido pocas. Es decir, los *Conocer el mundo* siempre han estado presentes, y no hubo que hacer memoria para llegar a ellos, sólo hacer consciente su estable compañía.

Cuando empecé a escribir este texto, tenía el objetivo de que fueran los mil caracteres esos de unas cuantas páginas más atrás, pero la escritura nos revela porque se nos rebela (recordar siempre –y otra vez en este número– a Pauline Kael, que decía no saber qué pensaba realmente sobre una película hasta que terminaba de escribir).

Conocer el mundo... conocer el mundo... Seguramente mi interés por leer *El Amante* y luego por ser redactor haya provenido en parte de mi interés por el cine; pero mi interés por el cine no puedo entenderlo sin prestarle atención a mi curiosidad bastante omnívora: esa de conocer el mundo. Conocer y mirar el cine para ver más y mejor el mundo, y en definitiva, mirar hacia el

mundo. Incluso el acento en el mundo se me aparece hoy como dominante, incluso retrospectivamente. Sin embargo, cuando entré a la revista en 1998 creía, atravesado por *El cine según Hitchcock* de Truffaut, o mejor dicho, por "el cine según Truffaut", eso de que el cine era más grande que la vida. Eran tiempos de corazas, de cerrazones varias, de fin de estudios universitarios en comunicación que machacaban con que el mundo era incognoscible. Claro, no todas las materias eran iguales, y Jorge B. Rivera, entre no muchos otros, me enseñó que el mundo sí se podía conocer (y Liliana Lotito, que se podía escribir). Por ahí, gracias a Jorge Luis Bernetti, apareció la apasionante y controvertida figura de Jacobo Timerman. Fue a Timerman a quien se le ocurrió que iba a contratar cronistas de cine para que se ocuparan de política y de otros temas en *Primera Plana*, a principios de los 60. Timerman consideraba que el cronista de cine se interesaba en muchas cosas, y veía al cine como "rápido, dinámico, diversificado". Me gustaría agregar que el cine es un arte abierto, desplegado, atento. O por lo menos, que puede serlo. La idea de Timerman poco tenía que ver con la nefasta idea de que el periodista es intercambiable de sección a sección porque lo suyo es una "técnica comunicativa", como creen muchos profesores de periodismo que enseñan una vez y un millón a escribir la misma crónica policial, o la misma crítica de cine escrita como crónica policial rutinaria. Timerman jamás creyó en el paradigma de la objetividad (fundó el diario *La Opinión*), ese en el que se escudan muchos para creer que sólo "informan" y que para "funcionar de caño informativo" no necesitan conocer. Así, al poner por delante la técnica recolectora de información y al anular al periodista conocedor del tema y con mirada propia, ocurren algunos de esos errores que se explican porque el periodista acaba de aterrizar en el tema (son errores que no provienen de una confusión, sino del desconocimiento). Para *Clarín*, la confitería Las Violetas queda en "Rivadavia y Belgrano" (en un recuadro de una nota titulada "Secretos y sabores de los clásicos gastronómicos de los porteños", en la sección "La Ciudad" del 12 de febrero de 2006). Todos podemos y solemos equivocarnos, pero parece haber pocas explicaciones más allá de "técnica periodística sin periodista real" para ese bochorno que fue publicar en el especial de cine de la *Revista La Nación* del 26 de diciembre de 1999 que "26 años tenía Orson Welles cuando dirigió su tercera película, *Citizen Kane*" (en la parte de "El séptimo arte en números").

No se trata de entender la imposibilidad de la objetividad porque "todos somos sujetos", y la objetividad es imposible. La aceptación de la imposibilidad de la objetividad debe darse en función de entender que no es deseable. Sí es deseable e imperiosa la veracidad, claro, pero el compromiso ausente en el periodismo más consumido sólo podrá activarse (o reactivarse según el caso) si entendemos que el periodismo no puede darse el lujo de no opinar sobre el mundo con el objetivo de modificarlo; y al tener estos objetivos, debe interesarse por la realidad. Hay que terminar con el "ahora dicen que..." (modo *Clarín* de presentar centenares de noticias). El periodismo debe plantearse un decir como sujeto, un decir con ideas y un decir que incluya el propio periodismo como objeto de la mirada crítica. El periodismo en los medios masivos es muy poco higiénico. Los pactos tácitos de "no voy a hablar en contra o sobre los errores de colegas" son peligrosísimos; difícil mejorar el periodismo sin crítica ni autocrítica. Difícil mejorar el mundo sin plantearse qué hacer con un periodismo que no se anima a opinar con claridad pero miente con violencia lingüística y emocional y photoshop, con la jerarquización de bobadas, con la nula búsqueda de temas porque se deja avasallar por las fuentes más poderosas. Si no hay compromiso, si no hay ideas detrás de la concepción del periodismo, se tecnifica el trabajo, se maquiniza, y se termina siendo un amplificador sin capacidad de selección ni de mirada. No se puede vivir reproduciendo gacetillas y arruinando temas perpetrándolos con "notas de color", o violentando la realidad con cretinadas tales como la hiperemocionalidad televisiva basada en música chantajista. Bueno, o sí, según parece, pero eso no debería llamarse periodismo. O deberíamos dejarles el término pero buscar otro para instalarnos en el rechazo de esas prácticas.

El periodismo debe plantearse un decir como sujeto, un decir con ideas y un decir que incluya el propio periodismo como objeto de la mirada crítica.

El Amante –creo, espero, trabajo para eso– se diferencia de ese periodismo. Por varios motivos como la libertad, el rechazo de la rutinización y maquinización periodística y algunos otros etcéteras. Pero también buscamos otra diferenciación. Nos llegó una carta. Sí, no es lo más elegante contestar una carta desde una nota-marco aniversario, pero la carta de Lía Gómez viene al caso. Perdón, de la Lic. Lía G. Gómez, tal como firma. Pero permítanme no usar el "Lic.", que es un gasto de caracteres poco agraciado. Además, si entramos a revolear los títulos, se nos Lic. y se nos Dr. parte de la revista. Ahora, por ejemplo, voy a citar a Noriega, que también es Lic., y yo también hace algunos años conseguí una de esas chapas. Así que dejémonos de Lic. y concentrémonos en la carta, que revela algunas de las cuestiones más irritantes del academicismo mal entendido. La carta de Gómez ataca a la nota de Noriega "La tristeza de los niños ricos". Pueden leer a Gómez en el correo de este mismo número (si leyeron todo el número en orden hasta acá, ya estarán al tanto). Cito parte de la carta, que dice acerca de la nota de Noriega: "Creo que está descontextualizada y que esboza una mera opinión sin sostén teórico, ni histórico que la fundamente". Más allá de que hay teorías que recorren la nota de Noriega (la teoría esencial es invisible a los ojos de la paspadura académica), noten qué teoría es la que pide Gómez, según su carta: "En films como *Monobloc* y *Como pasan las horas* (por citar las mismas que cita Noriega en la nota) no hay una estilización auto protectora, sino un trabajo sobre el tiempo fílmico como dimensión significante. Y la imagen impone y determina las propias leyes al interior de la película. Por otro lado, sostengo que 'la autoreferencialidad' criticada en la nota, es parte de la Institución del arte contemporáneo y es una característica propia de la época en que surge este cine y no un mero capricho de los directores que filman las películas". Luego cita a Alain Touraine, a quien llama alternativamente "Tourain" y "Turain". Calculo que eso de traer a Touraine y expresiones como "dimensión significante" e "Institución del arte contemporáneo" son "sostén teórico". Me cuesta verlo. O lo veo, y me entero de que el arte contemporáneo es autorreferente. Parece que el Godard ese también lo era a principios de los 60. Y que Alfredito Hitchcock hacía tráilers autorreferentes. Lo que tiene la teoría bien aplicada es que te ilumina la vida.

En fin, y que al fin Gómez cita a Bresson. Y luego de traer a Robert, remata con una frase fea, contrahecha: "Hoy el NCA es esta búsqueda la que está emprendiendo".

Y vamos a apelar ahora a Bresson, siempre de *Notas sobre el cinematógrafo*: "Se reconoce lo verdadero por su efi-

cacia, por su potencia" (p. 25); "Esconder las ideas, pero de manera que sea posible encontrarlas. La más importante será la más escondida" (p. 38); "Sé el primero en ver lo que tú ves como tú lo ves" (p. 47); "La visión del movimiento produce felicidad: caballo, atleta, pájaro" (p. 58); "Prefiere lo que te sopla la intuición a lo que has hecho y rehecho diez veces en tu cabeza" (p. 98).

El enorme librito de Bresson es, justamente, justicieramente, un antídoto contra gran parte del discurso académico: ese que cree que decir las cosas de manera pretenciosa es tener "sostén teórico". Es que hay muchos que creen que la escritura académica debe estar vaciada de gracia, belleza, movimiento. Cuanto más complicada la palabra, más les sirve. Cuanto más jerga esté implicada, más contentos algunos Lic. En su texto presente en el libro *El periodismo cultural* de Jorge B. Rivera, Homero Alsina Thevenet decía: "Por rebuscamiento personal o por formación académica o por vanidad adolescente, demasiado colaborador escribe 'problemática' donde pudo escribir 'problema', o 'metodología' donde quiso decir 'método'". HAT, gran maestro de la argumentación mediante la enumeración, pone en el medio de dos claros defectos la "formación académica". Hace rato que nos debemos algunos cambios en la universidad, para lograr que la "formación académica" no pueda ser entendida de otra manera que no sea como una virtud. Pero no se pueden aportar buenas ideas si se escribe con un molde feo impuesto y reproducido en la mayor parte de los *papers*. Es mejor equivocarse un poco que producir páginas y páginas de material ilegible. En su nota, Noriega decía que "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". Eso que Noriega decía de los nuevos directores, puede decirse de la mayoría de la producción académica (o "academicosa", para no ser injustos con quienes trabajan en la universidad con gracia y belleza). Y para sostén teórico, nada mejor que César Bruto: "Yo creo, a mi entender, que lacademiA de letrA tendería que sacar las letra H de las palabra que lieban H, como ser 'haora', 'halmuada' y 'haiga' y otras más que no me acuerdo. Esa letra es nimanimeno que un adorno, si se quiere, pero de utilidá que se diga no da ni medio. Otra cosa es el menjunge de la S, la C, la X, y la Z, que al sonar suenan igual, como el caso describir sepilio, que lo mismo se puede poner cepilio, que xepilio, que zepilio; como quiera que lo escriba uno siempre será un sepilio y no le sacará mejor la tierra si lo pone con cualquiera desas letra". Los academicosos creerán que la cita de César Bruto, de su utopía hecha libro *Lo que me gustaría ser a mí Si no fuera lo que yo soy*, provee un mal "sostén teórico" para abolir la ortografía. Los verdaderos académicos sabrán entender de qué se trata, porque "también estar en lacademiA es lindo por tomar el te con leche con masitas que me han dicho que toman cada vez que se rejuntan a estudear la palabra".

A ver si **El Amante** puede, en este futuro que ya llegó, afianzarse como una revista para leer, con las películas, más allá de las películas, reenviando el cine al mundo. Ocuparse del cine con seriedad nos devolverá un cine más rico, un cine conectado con lo que lo rodea.

¿A qué viene todo esto en una nota que supuestamente tiene que hablar sobre los 15 jóvenes e iracundos años de esta revista? A que, puesto a definir qué es *El Amante*, se me ocurre que la revista se diferencia del periodismo promedio, se diferencia de la academia promedio, y se diferencia de la crítica promedio y de la cinefilia promedio. No digo que busquemos diferenciarnos de cualquier manera, sino que somos y seremos diferentes porque esta revista nació diferente, creció diferente con los que fuimos ingresando, no porque buscábamos "un trabajo en el periodismo" sino porque queríamos escribir en *El Amante* porque nos gustaba leerla, y por eso seguirá diferente. Escribo este "seguirá diferente", y como editor tengo que hacerme cargo de trabajar para mantener mi propio entusiasmo y pasión, y de alentar a la redacción para que *El Amante* jamás sea una burocracia hecha revista, para que se escriba distinto no por el mero hecho de diferenciarse sino por el gusto de escribir, porque los que estamos acá queremos que *El Amante* sea una revista a la que uno le hinque el diente con ganas, porque la leemos. Bah, la leen. Yo más bien la leo antes de que se convierta en revista. Perderme el momento de sorprenderme con las páginas impresas de *El Amante* es algo que no me divierte de ser editor, porque me gustaba mucho leer *El Amante* en papel. Pero es un lindo precio a pagar por sentirme corresponsable de cada número de esta revista.

La responsabilidad del crítico de cine no debe reducirse a la de recomendar con veracidad las películas fácilmente disponibles. Además, tiene que descubrirle al lector otras películas que le hablen de otros mundos posibles. Y describirle esas películas y mundos preocupándose por cómo lo hace. Es decir, quien escribe crítica de cine debe

festeja los 15 años con el Amante

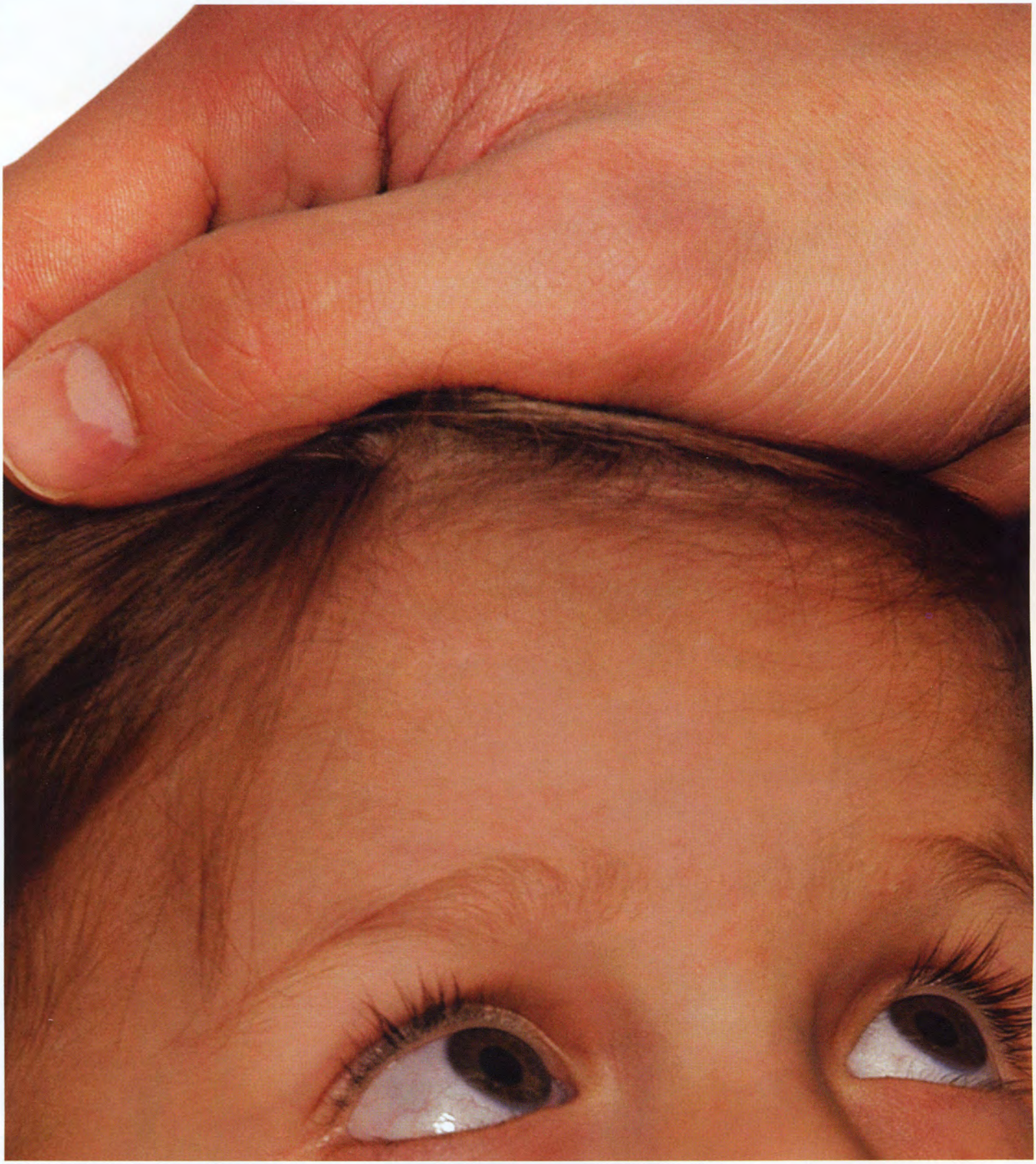
urania

eventos
catering
arte

www.uraniagiesso.com.ar :: tel 43002364

preocuparse por cómo escribir. Y si se puede afinar la mirada sobre el cine, también se puede afinar la escritura. En estos sentidos, mejor arriesgar que quedarse congelado. Y a veces, mejor sentirse irritado por la escritura de alguien que quedarse en la más paralizadora indiferencia provocada por el óxido. Describir y descubrir el cine y el mundo. A ver si *El Amante* puede, en este futuro que ya llegó, afianzarse como una revista para leer, con las películas, más allá de las películas, reenviando el cine al mundo. Ocuparse del cine con seriedad nos devolverá un cine más rico, un cine conectado con lo que lo rodea. Decía Rohmer en una entrevista en *Cahiers du Cinéma* en 1965: "¿Por qué un francés cualquiera no podría tener ideas, aunque sean idiotas, sobre el acondicionamiento del territorio, cuando las tiene sobre la reforma electoral, o el conflicto indo-paquistaní? Cosa curiosa, son las personas que ejercen las profesiones artísticas quienes se muestran más indiferentes a ese problema, mientras se empujan para firmar peticiones y apoyar partidos políticos. Se interesan por lo social –que no es tan de su incumbencia– y les importa un bledo, aparentemente, el decorado de su vida. No se dan cuenta de que la existencia del decorado está ligada a cosas tan llanamente vitales, como el aire que respiramos, la tierra que nos alimenta, el agua que bebemos. ¿De qué nos servirá ser iguales y libres si el agua se ha hecho imbebible, la tierra estéril, el aire envenenado? Está muy bien que cada trabajador pueda pasar, si quiere, un mes al año al borde del mar. Pero al menos que el mar sea mar y no betún". Antes de que –otra vez– corran a Rohmer por izquierda, recuerden que él decía, en la misma entrevista: "Yo también soy partidario –¿quién no lo es?– de la paz, la libertad, la extinción de la pobreza, el respeto a las minorías. Pero no llamo a eso ser de izquierda". Rohmer era esteta-ecologista cuando a los que tenían esas preocupaciones se los llamaba de derecha. Hoy su discurso pasó a ser de izquierda. O tal vez no, pero ha pasado a ser urgente. El cine puede tratar todos los temas, aun los más urgentes, aun los más ambiciosos. Con 19 años, un insolente Godard escribía en la *Gazette du Cinéma*: "Cineastas franceses que os quejáis de la falta de argumentos, ¿por qué no habéis filmado aún, ¡desventurados!, el reparto de los impuestos...?". Ey, cineastas argentinos, ¿por qué no filmar el humo de los colectivos? ¿Por qué no buscar imágenes de las otras contaminaciones? ¿Por qué no ver la relación entre el ingreso económico y el acceso al buen aire, al agua limpia, a las mejores tierras, a los alimentos? ¿Y qué hacer con los taxis circulando sin pasajeros haciendo peor el aire y el tránsito? ¿Por qué no debatir? ¿Por qué no hacer grandes películas sobre "las más delicadas ideas, las más osadas, las más locas quimeras, los más violentos problemas", como le pedía Horacio Quiroga al joven cine? ¿Por qué no meterse con el mundo? Y ya que mencionamos a Godard, fue él quien dijo que hacer crítica puede verse como hacer cine, y viceversa.

Tal vez esta nota-cóctel sea petulante en su utopía, y soberbia en sus críticas, pero qué se puede esperar de un artículo acerca de los 15 años de una revista que decidió comenzar a salir casi a fin de año. Diciembre es, según dicen los que manyan el mercado editorial, el peor mes para empezar a sacar una revista. *El Amante*, ya insolente al nacer, empezó con la actitud de "¿Y qué tal si funciona en diciembre, a mediados de diciembre?". Entonces, y para no dar más vueltas: ¿qué tal si la crítica de cine puede mejorar el mundo? **[A]**



Espacio cedido para difundir la obra de la Casa de Ronald McDonald.

UN TECHO NOS HACE SENTIR PROTEGIDOS

LA CASA DE RONALD McDONALD BRINDA UN HOGAR A FAMILIAS DEL INTERIOR DEL PAÍS CON NIÑOS BAJO TRATAMIENTO MÉDICO POR CÁNCER O TRANSPLANTES.

Una casa confortable cerca del hospital para que estos niños puedan jugar, dormir, estudiar y recuperarse como en su propio hogar. Un lugar donde los chicos y sus familias se sientan protegidos y acompañados en el momento en que más lo necesitan. La Casa de Ronald McDonald, un lugar para la esperanza.

Para mayor información, realizar donaciones o colaborar como voluntario de La Casa de Ronald McDonald de Buenos Aires o Mendoza comunicarse al (011) 4982-5604 o al (0261) 450-0102, o por mail a contactenos@casaronald.org.ar.

LA CASA DE RONALD MCDONALD®

BODEGA
JACQUES FRANÇOIS
Lurton
VALLE DE UCO
Mendoza

WWW.JFLURTON.COM