

Las máscaras del poder

La Reina de Stephen Frears: otra polémica real

+ ESPECIAL
30 comedias a descubrir en DVD

Ricky Bobby: loco por la velocidad + Entrevista con Adam McKay
+ La idiocracia: gran película maldita
+ Películas contradictorias + Los regresos de Richard Linklater y Rocky Balboa

ARG \$ 9,50
URU \$ 95
AÑO 16
ISSN 150636
0.0178
9 770329 260003

115 minutos en los que no pasa prácticamente nada



Las cosas que sólo te gustan a vos, guardalas en un DVD Teltron.

teltron

BUENOS AIRES 9^º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE

Hoyts Abasto - Atlas Santa Fe
Atlas General Paz - malba.cine
Sala Leopoldo Lugones T.G.S.M
Alianza Francesa - C.C. Ricardo Rojas

www.bafici.gov.ar

Del 03 al 15 de abril de 2007

a+BA
actitudBsAs



La calor apretó bastante, pero para el cierre estuvo frescolari. El editor se rajó de viaje y me dejó a mí, el Generador Lavolpe, encargado de la editorial. El corrector dice que es "el editorial", pero también dice que es "el calor", así que, para mí, ni puta idea tiene. El editor me encargó la editorial y me encajó sus opiñones. Así que las resproduco enumerando con 1, 2, 3... (...) 5, ecétera.

1. El tipo dice que no es monárquico, y que justamente por ser de mocrático tiene en cuenta los intereses de los redactores, que les gustan o asimismo discuten mucho alrededor de las de María Tonietta y la Reina Pirata. Sí, el tipo dice que es de mocrático pero varios miembros del estaf dicen que es en su totalidad un casca rabias y casca gente.

2. El tipo dice que *La idiocracia* (sigo pensando que *Los boludos* era un título más gancho) –que sestrena en debedé– muestra la que se nos viene con toda la pavada del mundo medio atizado como está. A la Perinola. Y dice que la nota del cagatintas que escribió la crítica es, como dicen los pibes, copada y macanuda y de lo mejor de este ejemplar que ud. tiene en su mano o sus manos (en el baño, porejemplo, ud. la sostiene con ambas dos manos, y en el bondi, de parado, con una, porque con la otra seagarra).

3. El tipo manda a decir que en la editorial del número próximo pasado decía que Mel Gibson nació en Australia, Ocanía. Bueno, no, el chabón nació en EEUU y después de nacer se fue a Australia, Ocanía.

8 y medio. Sí, me salteo los números de entremedio porque el tipo editor me dejó de encargue que haga una referencia cinófila. Y esta es de cuando en el cine había tipos bien hombres como Marcelo Mastronardi. Después vinieron rubiecos como Luk Yoniguolker de la guerra de las galaxias y dejaron de haber morochos tanos y el cine se llenó de reinas y princesitos, como este número de marzo casi otional. Ah, y por qué no, felices comienzo de clases para los pibes. Y vuelvan a jugar a la pelota en el recreo y déjensen de joder con el videojuego y los flíper de los telefonitos. **GL**

Director

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

Colaboraron en este número

Tomás Binder
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Agustín Campero
Gustavo J. Castaña
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Scott Foundas
Jorge García
Lilian Laura Ivachow
Mariano Kairuz

Federico Karstulovich
Generador Lavolpe
Agustín Mango
Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedó
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezquiel Schmoller
Guido Segal
Manuel Trancón
Diego Trerotola
Marcos Vieytes

Correspondencia a

Lavalle 1928
C1051ABD
Buenos Aires, Argentina
Telefax
(5411) 4952-1554

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En internet

<http://www.elamante.com>

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

Preimpresión, impresión digital e imprenta

Latingráfica
Rocamora 4161,
Buenos Aires.
Tel. 4867-4777

Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez y Cia. S.A.
Moreno 794, 9º piso. Bs. As.

Distribución en el interior

DISA S.A.
Tel. 4304-9377 / 4306-6347

Comercialización

La Cornisa Producciones S.A.
Tel. 4772 8911
Lic. Raúl Fernández
Tel. 155 325 9787

SUMARIO

Estrenos

- 2** Polémica: La Reina
- 8** Rocky Balboa
- 10** Crank, veneno en la sangre
- 12** Soñadoras
- 13** El cine que se traiciona
- 16** You Shoot, I Shoot
- 17** Polémica: Tiempo de vivir
- 18** Ardiente seducción. El buen pastor, Scoop
- 19** El último rey de Escocia, Cambio de domicilio, El perfume: historia de un asesino
- 20** La verdadera historia de Caperucita Roja, Fuga, Parejas
- 21** Mi nombre es Tsotsi; Diamante de sangre; Dragones, destino de fuego; Nevar en Buenos Aires; Los ojos del mal; La loma... no todo es lo que aparenta

- 22** De uno a diez

DVD

- 23** Ricky Bobby: loco por la velocidad
- 26** Entrevista con Adam McKay
- 30** Los traidores
- 32** La idiocracia
- 34** Una mirada a la oscuridad
- 37** Nacho libre
- 38** Un largo y doloroso camino, Julieta de los espíritus, 8 1/2

- 39** Qué me alquilo, qué me compro, qué me escucho
- 40** Qué me bajo

Especial

- 41** 30 comedias a descubrir en DVD
- 48** Libros
- 50** Cine en TV
- 52** Obituarios
- 53** Desde España
- 54** Festival de Rotterdam
- 56** Shinobu Yaguchi
- 57** Sobre la crítica
- 58** Correo
- 62** Llego tarde

ESTRENOS



La Reina **The Queen**

Reino Unido/Francia/
Italia, 2006, 97'

DIRECCIÓN

Stephen Frears

GUIÓN Peter Morgan

FOTOGRAFÍA

Afonso Beato

MÚSICA

Alexandre Desplat

MONTAJE Lucía Zuchetti

INTÉRPRETES

Helen Mirren, Michael

Sheen, James

Cromwell, Sylvia

Syms, Alex Jennings,

Helen McCrory, Roger

Allam.

Ideas sobre el mundo real

por Gustavo Noriega

Desde que terminé de ver *La Reina* hasta hoy cambié varias veces de idea, al punto de que no estoy seguro exactamente de qué es lo que pienso de la película. *La Reina* es aparentemente una película menor, una comedia ligera basada en personajes históricos, una suerte de *sitcom* con dos familias incompatibles, los Blair y los Windsor. Pero cada vez que quiero anclarle un concepto se me corre para otro lado, como si detrás de esa sencillez anidara algo menos convencional. Más que hacer una crítica, trataré de describir mi deriva.

Salí del cine con una sensación doble. Había disfrutado mucho de ver la película, me había reído con ganas, me habían gustado los personajes, me fascinaba ese mundo absurdo y anticuado de la monarquía en uno de los países más avanzados, y la mirada sobre ese reducto al costado de la historia me parecía plausible y atractiva. La espina me la clavaba el personaje de Tony Blair: alguien quien actualmente me provoca el más profundo rechazo. Exponente clásico del político carismático e ilustrado, modernizador (tal como se menciona una y otra vez en la película) y, en última instancia, traidor, Blair excede la tradicional parábola del líder que se presenta de izquierda en la oposición para actuar como derechista en el gobierno. Lo suyo fue más innecesario, menos racional, más inexplicable, más canalla. La alineación automática e inconsulta con el peor gobierno de los Estados Unidos en su acción más indefendible, la invasión a Irak, no fue acompañada por las restantes administraciones europeas, ni las de derecha, ni las de centro ni las de izquierda, y parece necesario un análisis más psicológico que ideológico para entender ese giro. Se me hacía complicado elogiar una película que dejaba bien parado a semejante crápula.

Mandé un mail a los redactores con mi dictamen: la película era buena pero, agregaba en un estilo axiomático, duro, definitivo, "no se puede hacer una película con Tony Blair como héroe después de Irak". (Luego de la famosa frase de Benjamin "No se puede hacer poesía después de Auschwitz", uno debería tener un poco de pudor y basarse en la siguiente autocontradictoria premisa: "No se pueden emitir prohibiciones después de Benjamin"). Me llegaron varios mails refutando la idea de que la película presenta a Blair como un héroe. Retrocedí un par de casilleros, reformulé mi objeción, pero el consenso era que no parecía haber un embellecimiento especial del líder laborista. Pero la molestia estaba allí, seguía haciéndome ruido que la película no se hiciera cargo de lo que uno de sus personajes iba a hacer unos años después. Me molestaba la molestia también, como si no pudiera terminar de formular con coherencia mis objeciones: ¿por qué la película habría de mostrarlo a Blair en 1997 con la percepción de diez años después? ¿No sería eso un acto de mala fe contra el personaje?

En eso estaba cuando leí la nota de José Pablo Feinmann, en *Radar* del 18 de febrero, que terminó de volcar mis simpatías hacia el lado de la película. No porque Feinmann tuviera buenos argumentos a su favor sino todo lo contrario. La mayor parte de la nota se la lleva una descripción irónica y despectiva de la trama, un recurso fácil y vacío que Javier Porta Fouz ya había revelado en las críticas a *Apocalipto*. Pero, para mi sorpresa, el eje de la escasa argumentación del filósofo no era el personaje de Tony Blair, mencionado sólo en una línea al final, sino la Reina misma, a quien le dedica una diatriba

republicana como si la política mundial dependiera de una octogenaria que pasa el invierno en una casa de Escocia con una bolsa de agua caliente. Luego de parrafadas con el truquito del desdén, Feinmann se hace la pregunta del millón y la contesta. La pregunta es: ¿por qué esta película miente? Y la respuesta es la siguiente: "Porque no muestra el odio genuino que Isabel II le tenía a Di. Porque la muestra austera. Sólo algo terca, difícil, pero digna. Al final asume su papel. Sale a la calle. Se junta con la muchedumbre. ¡Desde la guerra que no lo hacía! Ahora no hay guerra: sólo Di fragmentada, discontinuada, estallada en miríadas infinitas como la historia para Foucault. (Chivo: ver el Suple de Filo.) Porque ignora por completo que no sólo Isabel sino todo el estamento monárquico odiaba a Lady Di, y hasta se dice que la mataron. Era demasiado populista, casi progre: un peligro para la economía del Reino Unido. Y si no la mató la monarquía, la liquidaron los que no querían que se robara a Dodi, ligado por lazos familiares con fieros traficantes de armas. Porque no dice que el chofer del Mercedes apenas ese día empezaba a trabajar: jamás había manejado antes ese auto. Porque Blair, en suma de sumas, no es ese muchacho sonriente y lindo, sino un estadista guerrero que ya le hizo ganar al Reino un atentado terrorista carnívoros por su política pro-Bush".

La loca enumeración comete, entre otros, el pecado de pedirle a la película que sea lo que no es, cosa que los críticos hacemos a menudo. Feinmann cree que una película que trata sobre la Reina y la muerte de Lady Di necesariamente tiene que hacerse eco de teorías conspirativas que tanto pueden ser unas como otras ("Y si no la mató la monarquía, la liquidaron..."). Dejando de lado la sugerencia de que al momento de su muerte, Diana era un peligro para la economía del Reino Unido (!), digamos que la frase "Porque no dice que el chofer del Mercedes apenas ese día empezaba a trabajar: jamás había manejado antes ese auto" es como la reducción final al absurdo de ese tipo de razonamientos, ¿qué tiene que ver eso con la película? ¿Cómo demuestra que se trató de un asesinato? ¿De qué cuernos está hablando? Feinmann cree que sabe cómo es la reina Isabel II, no duda, no hay misterios para él. A mí me parecía exactamente lo contrario, no tenía ninguna idea previa sobre Isabel II salvo la de que era la persona menos sexy imaginable y que iba a ser interpretada por la sesentona más sexy del planeta Tierra, cosa que me daba una cierta curiosidad. La monarquía en un país avanzado tiene algo de caduco pero también enigmático, y donde hay un enigma puede haber una buena película. No por verdadera, necesariamente, porque aunque la película nos revele exactamente cómo es el palpitar interno de la Casa Real jamás lo podríamos saber. Lo atractivo es que el cine tome ese desafío e imagine.

Volviendo a mis cavilaciones, qué desagradable sorpresa fue encontrar en el párrafo citado de Feinmann, al final de una serie de argumentos, falsos, irrelevantes, torcidos, mi propio pensamiento, ese que le dedicaba a Blair y no me dejaba disfrutar de la película. Si la intolerancia republicana del filósofo no me parecía convincente para objetar una película, por qué habrían de serlo mis argumentos políticos anti-Blair. Durante unos días dirimí mi discusión interna pensando que el peso político de la Reina era nulo mientras que el Primer Ministro británico, blablablá. Al final, abandoné. Si él estaba en *offside* con argumentaciones inatingentes, a mí me estaba pasando lo mismo. Casi en la misma línea, casi habilitado, pero en *offside*.



Otra de las cosas que dice Feinmann me hizo pensar en las libertades que se tomaba la película. Según él, la actuación de Helen Mirren es como una imitación. Dice: "La Mirren, que se ha ido para arriba, tan arriba que la aniquiló como gran dama veterana del cine british a Judi Dench (en buena hora), se ha pasado horas, uno se da cuenta, estudiando los gestos, mohínes, pocos en verdad, sonrisas, leves, y miradas y sonidos (habla) de la Reina. Entonces, no le sale una actuación, le sale una imitación ponderable. Hace algo así como lo que hacía Alberto Locati".

Lo dice dos veces más después, como reafirmando el concepto. Pero ¿cómo sabe? Yo no conozco ni los gestos ni los mohínes, ni las sonrisas ni la mirada ni nada de Isabel II, la vi pocas veces, generalmente en fotos, creo que nunca o muy pocas veces la escuché hablar, y calculo que Feinmann no está en una situación diferente. Imagino que Mirren habrá estudiado a la Reina porque es una parte de su trabajo, pero si su actuación es excelente, no es por la mimesis sino por lo que agregó, no por lo que "sacó" de parecido sino por lo que construyó. Así, no me sorprende que esa señora que en su referente real (y Real) me resulta insípida, en la película sea atractiva, inteligente, sensible y, digámoslo, algo sexy. Así es que Feinmann acusa a la película de ser poco fiel con la representación de la monarquía pero demasiado con la fisicidad de la reina, y yo creo que, por el contrario, la película se estructura sobre hechos comprobados, episodios de la realidad, la imagen documental de Lady Di, el vestuario, las locaciones, el pelo de Isabel II, con todo eso construye todo un basamento sólido, creíble y verificable para, a partir de allí, y de la mano de la gran Helen, construir una fantasía, una relación posible pero inverificable que le tiene que rendir más cuentas al cine que a nuestra idea sobre las monarquías. Y es ahí donde la película encuentra su punto de fascinación, en su capacidad de representar el misterio.

La loca enumeración que hace Feinmann en su nota comete, entre otros, el pecado de pedirle a la película que sea lo que no es, cosa que los críticos hacemos a menudo.

El punto Blair se me fue desdibujando pero la incomodidad se me trasladó a otra parte de la película. El problema de *La Reina* es representar a un personaje que en el momento de los hechos es inmensamente popular mientras que al momento del rodaje de la película se volvió tremendamente impopular. Es evidente que Frears se autoimpuso anclarse en 1997, con un punto de vista contemporáneo a los hechos, no omnisciente, tratando de no cargar al Primer Ministro con el trazo grueso de su futura traición. El Blair de la película es el líder laborista que acaba de barrer con los conservadores con sus promesas de modernización, que sintoniza con lo que quiere la gente. *La Reina* tiene la fascinación de las películas que logran capturar un momento histórico que se desarrolla en un ámbito reducido en un período de tiempo limitado. El choque entre tradición y renovación se concentra esa semana de la muerte de Diana Spencer en unos pocos metros cuadrados, esos que ocupan ambos personajes, el que sabe para dónde sopla el viento y el que piensa que nunca hay motivos para cambiar las cosas. El gran mérito de la película es saber concentrar todo un cambio de era y representarlo en tono de comedia en la relación de dos personajes antitéticos pero que, como sabemos por la experiencia de miles y miles de películas, en el fondo no son tan distintos.

Así, lo que menos termino aceptando de la película es esa profecía de la Reina, que le augura a Tony que a él le va a pasar lo mismo, que los vientos van a soplar en otra dirección y súbitamente va a perder su sustentación popular. Ese es el momento de la mala conciencia del director, que sabe lo que Blair hará años más adelante, cuando se vuelva gagá, no por una octogenaria sino por el peor presidente del país más poderoso del mundo. Ese momento de omnisciencia, que el creador de la película cede a la Reina, es la verdadera traición de la película. Pero bueno, eso es lo que pienso hoy, al escribir esta nota. ¡Quién sabe por dónde andarán mis cavilaciones cuando esta revista esté impresa! [A]



La última reina de Escocia (y alrededores)

por **Leonardo M. D'Espósito**

Si hay algo que une a los no-británicos es que los británicos, en algunas cosas, suelen resultar incomprensibles. Lo más extraño es esa devoción casi genética que sienten por la monarquía, su monarquía. Básicamente, el sistema de gobierno inglés no le deja demasiado margen de acción al rey o a la reina y, en realidad –como en España–, el Ejecutivo lo ejerce el primer ministro. Ver *La Reina* ayuda un poco a entender por qué en un país supuestamente democrático la Corona ejerce tal fascinación. La tesis de la película es que no vivimos en democracia sino en una nueva era de monarquías e imperios, y que los últimos vestigios de las monarquías tradicionales han sido avasallados por los íconos transnacionales.

Bueno, disculpen, me salió "en difícil". En fácil: que la dignidad de la corte es y será sustituida por la trivialidad del glamour. Y acá, discúlpenme, me tiro contra Lady Di, lo mismo que –estoy seguro– hace la película. Diana Spencer nunca dejó de ser parte de la aristocracia inglesa. Como Sarah Ferguson, por poner un ejemplito a mano, pertenece a la generación que pasó de la abadía de Westminster a las fotos de ¡Hola! Como la dama de beneficencia que interpretaba Irma Córdoba en *Eva Perón* (Eva Perón es, claro, la antítesis de Lady Di), Diana era una señora que viajaba por el mundo y adhería a causas nobles mientras se tomaba sus champagnes y se bronceaba en yates. Era linda (bueno, dentro del estándar inglés) y tenía una vida de telenovela con un marido que se casó con ella porque mamá no aceptaba a su verdadero objeto de afecto, Camilla Parker-Bowles. Diana fue más una *pop star* que un símbolo nacional, una pura imagen, una "princesa del pueblo" (impresionante contradicción en los términos creada por Tony Blair, ese señor que llegó al poder por el laborismo y resultó el mejor y más titiritesco aliado de George W. Bush, sentado en la misma mesa con José María Aznar). Y el film se hace cargo de la ironía histórica: un bello parásito de la aristocracia termina siendo baluarte populista. El plano documental donde se ve entrando juntos al funeral a Tom Hanks, Tom Cruise y Steven Spielberg (que me caen bien, pero aquí no hablamos de ellos) muestra hasta qué punto los símbolos de una nación (cualquier nación) han sido licuados no en el río de la solidaridad internacional sino en el tsunami del espectáculo global. Frears, hombre de sarcasmos, se da cuenta perfectamente de lo que hace y, con sólo ese momento, se muestra asqueado de la farsa democrática de aplaudir a una muerta porque era bella.

Tony Blair es, en el film, el tipo que peor parado queda. Termina aceptando con una sonrisa en los labios su rol de hijo adoptivo de Isabel II, borrando con el codo lo que sus propias ideas le han dictado hasta entonces y recibiendo una profecía: un día, a vos, que sos el tipo más popular y querido de Inglaterra, te van a odiar. Y no vas a ver venir el golpe. La diferencia entre Blair e Isabel es que Blair maneja el gobierno pero Isabel –en ese plano en el que condesciende a enfrentarse a sus súbditos a las puertas de Buckingham queda clarísimo– tiene el poder. Y ese poder tranquilo, incluso ejercido por alguien de quien el universo se burla por la



La Reina es, también, la historia de alguien a quien un hecho absurdo revela las dimensiones de su cargo y la fragilidad de su mundo.

ridícula forma de sus sombreros, somete a este Tony Blair que es apenas un peón en el juego. Y un fusible, claro: ¿a quién le hacen reclamos por Irak hoy? ¿A Blair o a Isabel? *Sic transit...* etcétera.

El film es de una enorme sutileza en todo esto y se camufla de telefilm (incorporando hábilmente planos televisivos "reales") para contar una de las crisis políticas más absurdas de las últimas décadas. Recuerden: desatada porque una bella divorciada y su multimillonario amante se hacen tortilla en un túnel de París perseguidos por paparazzi, al parecer porque el chofer de la limousine iba *choborra* mal. La mujer no tenía poder alguno en el Estado, no podía modificar ni dictar ninguna ley (vuelvo: Eva Perón tenía poder político aun fuera del Estado), su muerte no alteraba en lo más mínimo, salvo en el ánimo, la vida de los ciudadanos británicos. A lo sumo, algún niño africano poco nutrido no salió en otra foto tierna, pero nada más. Frears filma ese accidente satirizando al mismo tiempo las persecuciones de un film de acción y la reconstrucción de la muerte de Kennedy en *JFK*. Sí, puro sarcasmo.

Porque el film es una elegía cómica. El día que muera Isabel, la monarquía se acabará definitivamente, esto es casi seguro. Y hoy, amigos, no vivimos en democracia, sino en un mundo donde el verdadero poder lo ejercen empresarios y banqueros, a quienes nadie elige y que viven en el mismo mundo de intrigas palaciegas y ejercicio absoluto del siglo XVI, por ejemplo, aunque ocultos detrás de ese espectáculo de feria que suele identificarse hoy con la verdadera democracia. *La Reina* es el relato del fin absurdo de una época, aquella donde poder y soberano reconocible y asumido se volvían una identidad y eran visibles, para inspiración o terror, a los ojos del pueblo. *La Reina* es, también, la historia de alguien a quien un hecho absurdo revela las dimensiones de su cargo y la fragilidad de su mundo. Y, claro, Helen Mirren es la Última Reina de Inglaterra (y de Escocia, hombre). **[A]**



Fiesta de disfraces

por **Hernán Schell**

En una escena de *La Reina*, Isabel II aparece en televisión honrando la memoria de Lady Di pasando por el portón que el pueblo inglés inundó de flores en conmemoración de su ex princesa y expresando en un discurso el supuesto dolor que siente por la muerte de una mujer que ella no apreciaba demasiado. El accionar de la reina frente a las cámaras es notablemente forzado, hecho demasiado tarde y con la obvia intención de mejorar su cada vez más decaída imagen. Pero lo extraño (lo insólito, se diría) es que este mismo accionar es el que hace que Isabel II pueda reconciliarse con el pueblo inglés; no porque la población crea fervientemente en el dolor de la reina, sino sólo y simplemente porque la reina había dado en la televisión el show que ellos estaban esperando. El pueblo inglés, sostiene *La Reina*, no deseaba en aquel momento un dolor genuino por parte de la Corona, sino solamente una representación de ese dolor.

Y es en esa escena donde mejor se evidencia que el verdadero tema del film no es ni la monarquía ni la política, sino el poder del espectáculo. En *La Reina* es el show teatral que hace Tony Blair en el discurso conmemorando a Lady Di lo que le permite al primer ministro tener un apoyo incondicional de la población; es el espectáculo maniqueo en el que una nobleza orgullosa que desprecia a una ex princesa llamada Diana lo que les permite a los medios acumular toneladas de audiencia; es el espectáculo de una Lady Di que, valiéndose sólo de testimonios conmovedores, de un dudoso espíritu altruista y de un carisma extraordinario, termina haciendo temblar a toda la monarquía.

De hecho, uno de los aspectos más subversivos de la película (al menos es subversivo para una película inglesa que retrata su nobleza) es plantear que incluso la propia nobleza en tiempo presente no es más que una clase que sólo subsiste por seguir siendo un bonito espectáculo de tradiciones y protocolos cuya utilidad es nula. Durante la poca más de hora y media de película, Frears niega rotundamente cualquier carácter sacro o divino de la Corona y muestra a la sangre real inglesa como un conjunto de personas que le cuestan a la población inglesa cuarenta millones de dólares anuales y cuyas actividades más riesgosas consisten en salir de caza para distenderse, y sus tareas más complejas son organizar funerales espectaculares con décadas de anticipación. Mientras hacen eso, este conjunto de hombres y mujeres de elite no solamente desconocen el sentir del pueblo que representan sino que son incapaces de asumir las más mínimas responsabilidades de manera correcta (ver, por ejemplo, cuando Isabel II es capaz de retrasar una acción política urgente para ver qué pasó con un venado).

El aspecto más extraño e interesante del film es que la mirada de Frears sobre esta temática no es alarmista sino, por el contrario, celebratoria. *La Reina* muestra el ridículo espectáculo del poder, la superficialidad de las masas, la mentira como oficio político, como un hecho gracioso y divertido, y demuestra un cariño extrañísimo tanto por la farsa que retrata como por los mayores



Existe en esta película un espíritu wildiano que admira el gran artificio y su carácter hipnótico sin importarle las características éticas que puedan esconderse detrás.

responsables de ella. Tanto es así que la película trata obsesivamente de representar la historia de la reina y sus allegados de la manera más objetiva posible, conservando los nombres reales de los personajes y reproduciendo los mismos programas de televisión que se vieron en la época sobre el tema, y es capaz de retratar de un modo complaciente a todos los personajes que la hicieron posible.

Existe en esta película un espíritu wildiano que admira el gran artificio y su carácter hipnótico sin importarle las características éticas que puedan esconderse detrás. Isabel II podrá ser peligrosamente ingenua y demasiado cerrada en el universo lujoso que le toca vivir, pero la cámara se encuentra enamorada de ella porque su mundo de costumbres es considerado por la película demasiado adorable; Tony Blair podrá ser un mentiroso, puesto que llegó al poder por mostrarse como un hombre opositor a la nobleza y, cuando asumió como primer ministro, terminó salvándola de una crisis, pero esto no impide que la película lo exhiba como alguien simpático por el hecho de que dice muy convincentemente sus líneas mentirosas, y Lady Di no parece ser demasiado creíble en sus ataques contra la realeza, pero su figura es tan carismática y fotogénica que la película termina sintiendo una profunda admiración hacia ella.

Es por esto que no hay nada más acertado en el film que mostrarnos, ya desde el comienzo, que se trata de un artificio haciendo que Helen Mirren mire a la cámara y mostrándonos cómo el Tony Blair de la película es un actor que va a interpretar al Tony Blair real, porque este film es, como cualquier film, un artificio, y es, al igual que la monarquía, los discursos políticos y las declaraciones periodísticas que el film muestra y ama, un ejemplar irresponsable, poco preocupado por la ética, pero inevitablemente fascinante. En resumen, una de las mejores películas del año. **[A]**

 En contra

La zángana

por Eduardo Rojas

Elizabeth II reina pero también gobierna. En Inglaterra y en la pantalla. Conclusión que permite la película de Frears, aquel implacable crítico de la Gran Bretaña thatcheriana, o mejor, de las clases populares británicas de entonces, o quizá sólo eficiente fotógrafo de los guiones de Hanif Kureishi. Con los pobres, cualquiera se mete. Otra cosa es con los ricos y famosos (cuando lo hizo en *Relaciones peligrosas* lo protegía Choderlos de Laclos).

La Reina es una amena visita al mundo de la nobleza, filmada con la chatura de una biografía de Hallmark Channel; pensada para seducir a plebeyos fascinados por historias de alcurnia. Su éxito, parejo a su endeblez filmica, podría indicar que ha tocado algún resorte del imaginario colectivo satisfaciendo afanes voyeurísticos sobre la intimidad real.

Película que relata hechos históricos cercanos: la muerte accidental de una arribista, Lady Di (una linda chica que extravió su tilinguería en un medio asfianamente tilingo y murió en circunstancias que la hicieron un ícono popular, una especie de Evita sajona con menos méritos y más inocencia), y los cimbronazos que esa muerte produjo en la cabeza doblemente coronada de Elizabeth II (por la corona propiamente dicha y por los cuernos de múltiples puntas –más que los del venado de Balmoral– con que su marido Felipe, el anciano gigoló griego, supo decorar la real cabeza). La reina freárstica es pura superficie, minuta que sale con fritas apurada por ex rebelde devenido fabricante de reeditables hamburguesas de celuloide. Para disimular su banalidad, la pobreza de sus resoluciones visuales, su timorata decisión de quedar bien con todos y su indisimulado cholulismo monárquico, *La Reina* enfrenta el dilema de toda película sobre hechos históricos recientes: generar identificación mediante la reproducción clónica de sus personajes o despreocuparse del parecido físico (ejemplo: Roger Donaldson en *13 días* con los Kennedy) optando por la primera: un calco físico que supone la objetividad histórica. Su sostén para esa elección es Helen Mirren como Elizabeth. El parecido entre ambas es una búsqueda de legitimación: si Mirren es Elizabeth, ¿cómo discutir mi visión de los hechos?, parece decir Frears, escondiendo su burocrático hacer filmico detrás de las polleras de la reina y su doble.

Pero esta alternativa supone la clonación de todos los protagonistas y no sólo de la reina. Isabel dos vale, Felipe zafa bien, con el matrimonio Blair comienzan los tambaleos, Cheri Blair Witch sale algo favorecida (no es difícil) y Tony más o menos; Michael Sheen, su intérprete, defiende a duras penas el aire simpático que encubre la turbia personalidad de este avieso personaje. Es con el príncipe Carlos que todo se desbarra. Imposible remedar esa cara de camello resfriado, ese cogote rojo de pavo redundantemente real. El atildado caballero que lo representa no puede hacer nada con esa imagen impar; en su ausencia, toda credibilidad se viene abajo. No sólo por razones físicas sino porque el tragicómico Carlos, un pobre hombre con vocación de toalla higiénica desbordado por responsabilidades para las que no nació, se transforma inevitablemente en el centro de interés dramático

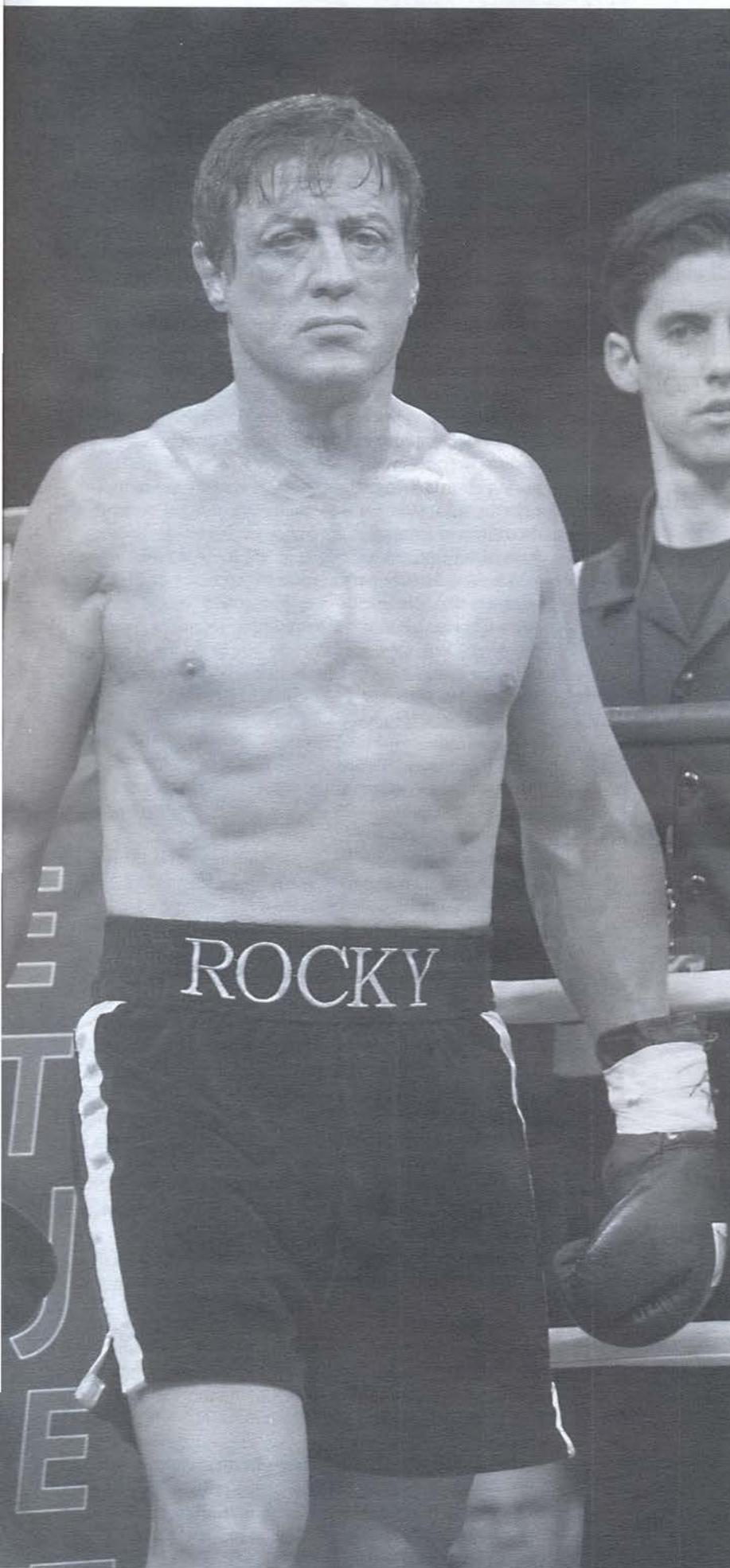
La Reina es una amena visita al mundo de la nobleza, filmada con la chatura de una biografía de Hallmark Channel.

para cualquier narración en la que se cruce. Su edípico empeño en cumplir con lo que cree su deber, su patética desubicación en el mundo (o en la corte, que para él es lo mismo) no le dan siquiera el *pinet* para personaje shakespeareano; a lo sumo podría ser modesta comparsa de alguna moderna armada Brancaléone. A su lado la Isabelita británica es nada, un conjunto de rutinas disfrazadas de mujer. Darle entidad dramática a esta vieja dama demasiado digna es una cuesta que ni Frears ni Mirren pueden remontar. El esfuerzo de Mirren es notable y es lo único que da algo de vida a esta insípida sopa inglesa.

Entonces, ¿cómo es que esta flaca señora gorda encerrada en su estancia de Balmoral, ajena al llanto popular por la princesita muerta, ignorante del mundo exterior, tironeada por una madre ponzoñosa, un marido *cafishio* y arrogante, un par de sirvientes alcahuetes y un hijo pelotudo, saca de la galera (o de la corona) la sabiduría suficiente para aceptar los consejos de Blair y terminar dándole lecciones de gobierno y vida al joven zorro laborista? Porque la monarquía, señores, no en vano tiene mil años, y es notorio que más sabe el rey por viejo que por coronado. Por ello, la oscilante conducta de Mr. Blair, entre el desprecio y el respeto ceremonial al principio, se vuelve admiración y defensa de los viejos valores *british*. Admiración que el Tony debe defender frente al desprecio cínico de Cheri y de su principal asesor, esos zurdos trepas (en esta clase de película los izquierdistas que llegan al poder se transforman inevitablemente en cínicos).

Estos giros de conducta de Blair no tienen justificación dramática en el film (seamos justos, en su vida pública el Tony ha dado otros giros más nefastos defecándose en toda razón) y son una muestra de los arreglos por izquierda (no política) que habrán celebrado Frears y los suyos para filmar esta película. Ejemplo 1: Elizabeth y Felipe llevan vida de matrimonio veterano que comparte la cama y las decisiones conyugales. Felipe besa en la frente a Elizabeth antes de dormir, cuando es sabido que el matrimonio real es una apariencia que se sostiene por cuestiones políticas y protocolares desde hace décadas, que no comparten el lecho y que Felipe es un fanático de las polleras (no de los *kilts* que ¿luce? en la película sino de las vestidas por múltiples damas y damitas). Ejemplo 2: la visión doméstica del matrimonio Blair con Tony lavando los platos ¡en 10 Downing Street! Tierna caricatura de un matrimonio progre primermundista. Los muchachos laboristas, todos unidos fregaremos, aunque primeros ministros seamos (disculpen la rima, el verso no es lo mío).

Olvídense de Shakespeare, que con similares personajes y material histórico hizo alguna obrita perdurable. Esto es otra cosa: *fast food* narrativo, propaganda monárquica subliminal; plebeyos inclinando la testa ante la sabiduría regia: la princesa mala, en su lugar (la tumba). La reina reina más allá de su calidad de adorno navideño, de su zanganería hermafrodita bancada por sus súbditos. La reina gobierna y sabe porque Dios (que es inglés) así lo ha dispuesto. La monarquía durará otros mil años. Seamos felices y comamos venado. La casa (real) está en orden. **[A]**



Hacer memorias

por Javier Porta Fouz

A Betina, que entiende de emociones deportivas.

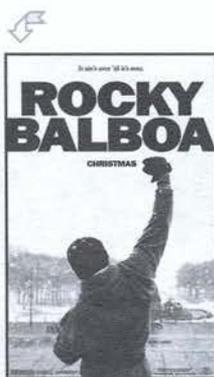
Esto es un regreso. *Rocky* (1976) y *Rocky II* (1979) fueron películas de los setenta. Una la dirigió John G. Avildsen y la otra el propio Sylvester Stallone. Y fueron, son, películas de los setenta. "Obviamente, si fueron hechas en los setenta", dirán los avispados. Pero no todas las películas (ni los libros, ni la música) están completamente marcadas por su época y se resisten a ser hijas de su tiempo. *El padrino* (1972) es de calidad atemporal, *Play Time* (1967) se adelanta varias décadas hasta hacerse contemporánea aún hoy y en el futuro, y *El buen destino* de Leonor Benedetto (2005) parece haber sido realizada en 1985. Las dos primeras *Rocky* estaban hechas desde los setenta, con los setenta: la luz opaca, la música de Bill Conti, un ritmo pausado, un paso cansino pero decidido y digno. *Rocky III* (1982) y *Rocky IV* (1985), ambas dirigidas por Stallone, fueron de los ochenta, bombásticas, eufóricas, en parte ridículas, desbordadas, un poco plásticas, con Reagan demasiado presente y con el boxeador de Filadelfia convertido en *superstar*. *Rocky V* (1990), de Avildsen, fue un absurdo intento de *aggiornar* la serie mediante situaciones, músicas y conflictos que sonaban falsos. La única *Rocky* no convencida, la única *Rocky* cínica –como la década de los noventa, podrían decir algunos desde el Sur– fue esa.

Dieciséis años después, Stallone vuelve a *Rocky*, pero regresa a las fuentes, a los setenta, se saltea la insignificancia de la *V* y los brillos seductores de póster Pagsa de la *III* y la *IV*. Tanto es así que *Rocky Balboa* puede verse como una continuación de la *I* y la *II*. Vuelve la misma luz. Vuelve la música de Bill Conti, tapada por rock y pop en la *IV* y por algo de oportunista hip-hop en la *V*. En una inteligente movida del Stallone guionista, vuelven los desafíos internos del personaje y desaparece el móvil de la venganza. Y vuelve una tersa simplicidad narrativa que no sólo parecía perdida para la serie sino también para buena parte del cine contemporáneo. *Rocky Balboa* dura una hora y cuarenta minutos, plantea un conflicto (un desafío,

para ser justos), lo resuelve sin estirarlo y termina sin vueltas, dejándonos con ganas de más. Para ser más precisos, nos deja con ganas de más a los seguidores de la serie, a los amantes de las películas deportivas, a los que nos gusta el boxeo cinematográfico y a quienes nos gustan estas historias simples sobre la dignidad de un personaje. A todos aquellos que no participen de alguna de estas categorías y que quieran descalificar velozmente la película, les informamos que es muy fácil hacerlo: nada que no se haya visto antes hay en esta vuelta de Stallone a la dirección luego de más de dos décadas, y tampoco hay sofisticación alguna. Todo puede desestimarse describiendo el argumento como quien descalifica el fútbol porque se trata de "una serie de tipos corriendo una pelota". Sin embargo, no estoy muy seguro de que *Rocky Balboa*, con su manera de contar, sea una película fácil para mucho público entrenado en *Piratas del Caribe* y *Snatch* y similares y peores. Desde esa presunción, sí que podría pensarse que *Rocky Balboa* es una película sofisticada, una película para la que se necesita entrenamiento. Rocky lo necesita, y tal vez algún público también, y no esas preparaciones y esos entrenamientos ricachones y holgazanes de los comienzos de *Rocky III* y *IV*, sino la simplicidad de salir a correr a la calle, mirar alrededor y usar los elementos disponibles, que no tienen que ser obligatoriamente sofisticados. Para ganar y/o no perder la integridad, Rocky siempre necesitó conectarse con playas, naturalezas varias, afectos y escaleras. Y para ganarse el disfrute de las emociones y resistencias vitales y deportivas –relatadas sin petardos narrativos– presentes en *Rocky Balboa*, los espectadores deben tener más cosas en sus horizontes vitales que la obsesión por las grandes proezas del arte cinematográfico, o por la última modernidad tecno-canchera, o por la lista de las más taquilleras.

Stallone no quiso que su máxima creación terminara retirándose denigrada con el desastre de la *V* y se dispuso a darle un final digno. (De hecho, *Rocky Balboa* ignora datos de la *V*, como si no hubiera existido; total, ¿quién se acuerda de esa película? Y cuando uno hace memoria, selecciona.) Y se jugó por este regreso, que habla sobre la resistencia y sobre desafíos más que sobre triunfos. La primera *Rocky* no era la historia de un triunfo absoluto sino de la capacidad de resistir hasta el final. *Rocky* (la primera) se completa ahora en *Rocky Balboa*. O tal vez esta nueva película pueda verse casi como una remake, como si Stallone se hubiera planteado cómo sería una historia similar si el personaje tuviera treinta años más (de hecho, Mason "The Line" Dixon tiene algunas de las características de Apollo Creed). El personaje más querido por Stallone ha recorrido un largo camino, ha madurado y se ha hecho digno de cargar con su propio apellido: *Rocky Balboa* no es la historia de un joven sino la de un hombre que ha aceptado sus circunstancias. Y es también la aceptación por parte de Stallone de las limitaciones de su criatura, de que no puede llevarse todo por delante. O de las limitaciones de su cine, que en *Rocky Balboa* se homologa con el personaje. Pero la película también es una afirmación, una plantada de bandera: *Rocky* y *Rocky Balboa* todavía están capacitados para recibir unos cuantos golpes y terminar de pie.

Balboa tiene un restaurante, y recibe a los comensales y les cuenta historias (un poco a la manera de *Gatica* pero sin la decadencia de "El Mono"). Y es viudo: la película nos informa que la omnipresente Adrian murió



Rocky Balboa

Estados Unidos.
2006. 102'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Sylvester Stallone

MÚSICA

Bill Conti

FOTOGRAFÍA

J. Clark Mathis

MONTAJE

Sean Albertson

SONIDO

Mark Ulano

PRODUCCIÓN

Charles Winkler, David

Winkler, Billy Chartoff,

Kevin King

INTÉRPRETES

Sylvester Stallone,

Burt Young, Tony

Burton, Milo

Ventimiglia, James

Francis Kelly III, Talia

Shire, Angela Boyd,

Antonio Tarver,

Geraldine Hughes,

Mike Tyson.

hace algunos años. Lo rodean una serie de amigos, entre ellos el infaltable Paulie (su cuñado) y Spider (un ex boxeador con ansias evangelizadoras). Hay algún interés amoroso incipiente por la *bartender* Marie, y se nos presentan las ansias de Rocky de ejercer su paternidad, de transmitir su legado de aforismos sobre desafíos, dolores y afectos, ansias que exceden la cabida que le da su propio hijo (por lo menos al comienzo de la película). El hijo de Marie es entonces virtualmente adoptado por Rocky, y cuando Balboa Jr. retome su lugar, la relación entre los dos jóvenes se resolverá con una mirada fugaz, en apenas segundos. *Rocky Balboa* avanza con velocidad para resolver los conflictos, pero camina con ritmo suave. Y los diálogos son en su mayoría tan *over the top*, tan cargados de azúcar épica, que el efecto se anula. Y nos queda una película directa, simple, emocional, que recupera placeres como el de la secuencia de entrenamiento; a estas alturas, un ícono popular, como lo demuestran los créditos al final.

Y, para cerrar, concentrémonos en la pelea, tal como lo hace la película, que se cierra apenas se aleja del cuadrilátero, y esquiva así uno de los males del cine de estos tiempos: el de los múltiples finales. (Es verdad que "nada se termina hasta que se termina", pero *Rocky Balboa* termina cuando termina y no quince minutos después.) El viejo Rocky –Stallone nació en 1946– debe pelear nada menos que contra el actual campeón de peso pesado Mason "The Line" Dixon, a quien le recuerdan todo el tiempo que es campeón pero que en realidad no ha peleado contra nadie de verdadera jerarquía. El enfrentamiento se genera porque en un canal de deportes hacen una pelea virtual por computadora ("en dibujo animado", dice Paulie) de la que resulta que Rocky, en su juventud, hubiera vencido al actual campeón. Claro, ahora Rocky ya no es joven. Y esa es la gracia de *Rocky Balboa*. Una pelea desigual, en la que vuelven a activarse temas y sentimientos tales como el orgullo, la resistencia, la necesidad de sentir que el presente es el mejor de los tiempos. Rocky siempre tuvo como características de su estilo boxístico la de ser un receptor de golpes, y la de pegar poco pero duro. La resistencia y la fuerza bruta se hacen notar y se explotan desde el entrenamiento, una simple sucesión de imágenes y sonidos icónicos del personaje: las subidas de la escalera, los golpes a las medias reses y los huevos crudos como bebida, todo agigantado por "Gonna Fly Now" de Conti. Y, por supuesto, se explotan también en la pelea, cuyos dos primeros rounds son fascinantes minutos de piñas, todo un relato cinematográfico-deportivo lleno de impacto. Lamentablemente, los rounds siguientes se acortan y aparecen algunos innecesarios *inserts*. Pero sobre el final, emocionante y justo, la pelea vuelve a brillar. Y allí estamos, exhaustos, junto a Rocky, que en lugar de sentarse a vivir de los recuerdos, decide crear nuevos, fabricar, hacer memorias para que permanezcan, vivir el presente para así tener un futuro desde el cual mirar atrás con satisfacción y dignidad. Hacer memorias, fabricar recuerdos, destinados tanto al personaje como a los espectadores: pequeños regalos en forma de historia popular cinematográfica, para todos aquellos que –más allá de poder reconocer un plano secuencia y el estilo de un director– no estén adormecidos. Es decir, para todos aquellos que puedan sentir el aire vital que nos acompaña mientras subimos corriendo unas escaleras a pesar de los años, los dolores y los cansancios. [A]



Crank

Gran Bretaña/Estados Unidos, 2006, 87'

DIRECCIÓN

Mark Neveldine,
Brian Taylor

PRODUCCIÓN

Michael Davis, Gary Lucchesi, Tom Rosenberg, Skip Williamson, Richard Wright

GUIÓN Mark Neveldine,
Brian Taylor

FOTOGRAFÍA

Adam Biddle

MÚSICA Paul Haslinger

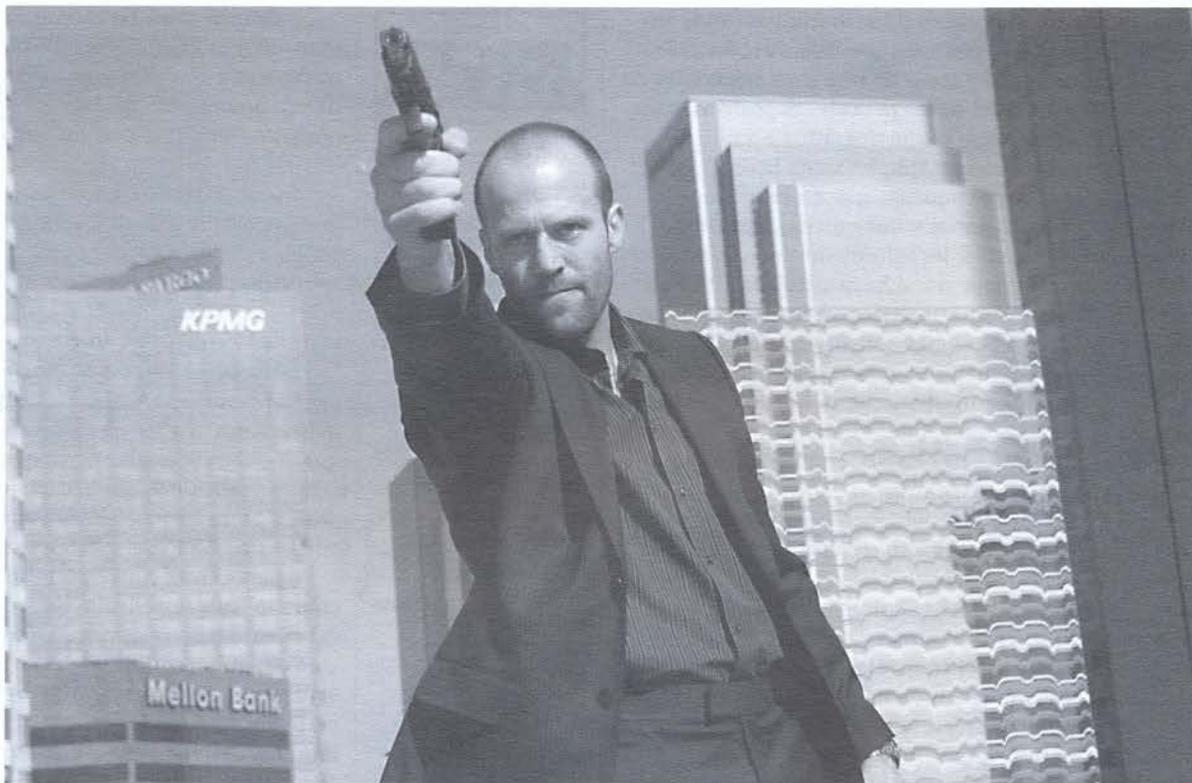
MONTAJE Brian Berdan

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Jerry Fleming

INTÉRPRETES

Jason Statham, Amy Smart, Jose Pablo Cantillo, Efen Ramirez, Dwight Yoakam, Carlos Sanz.



Una película de huevos

por Nazareno Brega

Crank es, ni más ni menos, lo que reza sin eufemismo alguno el título de esta nota. No hay otra manera de referirse a un film en el que su protagonista busca demostrar en cada fotograma que él es el más "pulenta" (sí, así con u) no sólo del barrio sino de todo Los Ángeles. Para probarlo, se enfrenta con cuanto policía y mafioso se cruza en su camino. Y, como si fuera poco, entre gresca y gresca se hace un tiempo para todo tipo de barrabasadas. Deja el auto estacionado sobre las escaleras mecánicas de un shopping que recorrió/destruyó *pisteando*; corre por las calles con una erección monumental mientras viste sólo un delantal a lunares de paciente hospitalario; pasea en moto parado sobre el asiento y con el culo al aire hasta estrellarse contra un bar; coge con su novia frente a una multitud en pleno Barrio Chino, toma un saque de merca en el piso roñoso de un bar (y aspira todo tipo de estimulante que llegue a sus manos a lo largo de toda la película), disfruta una *fellatio* durante una persecución automovilística; obli-

ga a un enfermero, a punta de pistola, a que le aplique una descarga eléctrica con un desfibrilador y muchísimos otros disparates.

Aunque parezca mentira, existe una razón que explica por qué el asesino a sueldo Chev Chelios actúa de esta forma. La película empieza cuando el protagonista se despierta, algo mareado, en su casa y encuentra un DVD que dice "fuck you" frente a su plasma. Chelios pone el disco en su reproductor de DVD y se desayuna con que el matón de poca monta Verona filmó cómo le inyectó un veneno que lo matará en apenas una hora, aunque su efecto puede retrasarse mientras la adrenalina fluya por el cuerpo. A partir de ese preciso instante, Chelios intenta todo lo que está a su alcance para mantenerse despierto y con el corazón bombeando a más no poder hasta consumir su venganza con Verona, que lo atacó inconsciente y por la espalda (como "los que no tienen huevos").

Quienes sí los tuvieron fueron los directores Mark Neveldine y Brian Taylor, ya desde el momento en que

decidieron llamar a su debut cinematográfico *Crank*, metanfetamina con un efecto prolongado que estimula el sistema nervioso central e incrementa el sentido de alerta junto al ritmo cardíaco (la misma droga que utilizaban los frenéticos protagonistas de *Spin*, de Jonas Åkerlund). El coraje de los directores se percibe también al elegir como ópera prima a la película más visceral y ofensiva que dio Hollywood en los últimos años (a la larga enumeración del primer párrafo hay que sumarle la misoginia que la película lleva en la sangre, una buena dosis de torturas y una inyección de homofobia). No hay muchas películas que hoy día se den el lujo de mostrar cómo el protagonista, en pleno acto sexual, consigue una erección recién cuando detiene su mirada en un micro escolar atiborrado de colegialas orientales uniformadas o cómo se cubre de una balacera detrás del cuerpo inerte de su amigo que acababa de ser torturado. Hay un dato sobre los directores que no es menor: Nevelidine y Taylor provienen del ámbito publicitario. No es este el momento ni el lugar para adentrarse en la fluida relación entre la publicidad y lo ofensivo, pero sí vale la pena recordar que los publicistas están familiarizados con el trabajo sobre las emociones primarias. Y *Crank* no hace más que apelar a las sensaciones básicas del espectador. Los sentimientos del protagonista no son muy distintos: la película está regida por la euforia de Chelios, que no tiene tiempo para razonar sino que corretea de un lado al otro siguiendo a su instinto asesino en busca de adrenalina.

Eso sí, en *Crank* se nota que los directores no se dejaron llevar por sus impulsos y mantuvieron la cabeza fría en la toma de decisiones importantes. La cantidad abismal de planos de corta duración puede hacer pensar que Nevelidine y Taylor cayeron en la vieja falacia que asegura que "a mayor cantidad de planos, mayor es el ritmo de la narración". La sucesión de este tipo de planos nunca demora más que unos cuantos minutos en volverse agobiante y transmitirle así un ritmo cansino a toda narración. En *Crank*, Nevelidine y Taylor arremeten con un encadenamiento de planos breves, sí, pero que siempre se corta abruptamente para dar lugar a algún pasaje en que el montaje le rehúye al vértigo y recién ahí vuelve a arrancar la seguidilla de planos con más fuerza y velocidad, como quien disfruta un polvo multiorgásmico o dispara una ametralladora y se toma un respiro para recargar municiones, por citar sólo dos ejemplos con un anclaje sólido en la lógica del film. Y, además, esta estructura narrativa elegida por los directores, que se asemeja a los saltos entre la taquicardia y la bradicardia de Chelios, encaja a la perfección con esas últimas horas en la vida del protagonista que se pueden ver en *Crank*: él corre desahogado un buen rato pero indefectiblemente la frecuencia de sus latidos disminuye y se ve obligado a deambular hasta encontrar una nueva inyección de adrenalina. Nevelidine y Taylor recurren en más de una oportunidad a la correlación entre lo que sucede en la narración y lo que le pasa literalmente a Chelios. Sobre el final [favor de acelerar hasta el próximo párrafo si no se quiere conocer ningún detalle del desenlace de la película] se puede ver con claridad en el mejor ejemplo de la película: la caída en desgracia de un personaje nunca fue tan explícita. Chelios sucumbe, luego de desoír los consejos de sus allegados y llevar su venganza hasta las últimas consecuencias, recién cuando cae al vacío desde un helicóptero.

Y aquí es donde los directores hicieron lo que, a priori, no podía esperarse de dos publicistas: fueron en contra del sentido que marcan las tendencias.

Hay otros dos puntos fuertes de los directores publicitarios que suelen aflorar en el cine. El primero de ellos es la multiplicidad de estéticas a la que recurre la publicidad. *Crank* no le escapa a este lugar común y dentro del revoltijo de planos que se produce en algún que otro momento se amontonan cámaras subjetivas, sobreimpresiones, fotos fijas, split-screens y clips musicales. Hasta se llega a utilizar Google Earth, el popular mapa satelital disponible online, para ubicar geográficamente los barrios de Los Ángeles en los que transcurren las distintas escenas. El segundo punto fuerte se relaciona con la tendencia de la publicidad a nutrirse de otras disciplinas. Así es que *Crank* se propone como un videojuego fílmico con un sinfín de referencias directas a los *fichines*: los títulos están inspirados en los viejos jueguitos; Chelios le oculta su profesión a la novia y le dice que es un programador de juegos electrónicos; un personaje se pone a jugar al Berzerk, infame por ser el primer arcade que le costó la vida a dos jugadores (en los primeros 80, dos adolescentes murieron de ataques cardíacos tras anotar sus iniciales entre los récords); tras los créditos se puede ver una especie de antiguo juego de consola en el que Chelios le dispara a un par de gangsters antes de recibir un balazo y leer el obligatorio "game over" que precede el "insert coin to continue". *Crank* no se queda en meras alusiones y toma de lleno la impronta del videojuego. Así como en *Corre, Lola, corre* Franka Potente tenía tres oportunidades (o vidas) para llevar a cabo su misión, aquí Chelios necesita recolectar distintos estímulos que le den la energía suficiente para enfrentarse a sus enemigos como, en la analogía más básica posible al referirse a los *fichines*, un Pac-Man que busca píldoras de poder para comerse a los fantasmas.

Y aquí es donde los directores hicieron lo que, a priori, no podía esperarse de dos publicistas: fueron en contra del sentido que marcan las tendencias. Mientras en Hollywood se sigue insistiendo con adaptar videojuegos al cine con pésimos resultados (*Resident Evil*, *Tomb Raider*, *House of the Dead*, *Final Fantasy* y otros papelones), Nevelidine y Taylor decidieron que el cine sea el que se circunscriba a las reglas de los videojuegos. *Crank* provoca la sensación de estar jugando a una versión ultraviolenta del *Grand Theft Auto*, pero más divertida aun: cuando Chelios le roba la moto al policía, *Crank* redobla la apuesta del *GTA* porque reproduce una situación del videojuego pero el protagonista aprovecha para burlarse un buen rato del oficial y le grita "cerdo" tantas veces como le es posible. Todo esto se potencia por los gestos desahogados de Jason Statham, que no desaprovecha un personaje que se pasa toda la película "al palo" (tanto desde lo emocional como desde lo físico). Statham, a esta altura ya el último gran héroe de acción, marca el paso de *Crank*, acelera y desacelera a discreción. El londinense interpreta a Chelios con semejante convicción que logra que el moribundo asesino a sueldo parezca una versión de carne y hueso del colectivo de *Speed*. Eso sí, con los cojones de acero. Statham es el rey indiscutido del cine de acción de clase B (no olvidar que estelarizó *El transportador* y participó en *Celular*, dos películas tan tribunerías y efectivas como esta) porque encarna todo lo que pide la hinchada: huevo y corazón. *Crank* es una película hormonal que segrega adrenalina todo el tiempo. Pero su sustancia primordial es la testosterona. Esa que se genera ahí, en los huevos. [A]



El Cabaret del tío Motown

por Leonardo D'Espósito

Te juro, en serio. No tomé nada: llegué nomás a la privada con un semi desayuno porque había café y facturas. Y sí, claro, andaba mal predispuesto pero no porque sea un musical, no. Si a mí me gustan los musicales... ¿no hablamos siempre de por qué corno las cámaras ya no bailan como cuando encuadraban a Fred Astaire o Cyd Charisse? No, no viene por ahí, la cosa. Y no, no salí catatónico por nada químico en mi sangre sino porque, realmente, no pude creer lo que era (era no, es) *Soñadoras: Dreamgirls*.

Sí, bueno, es (disfrazada) la historia de las Supremes y de (con otro nombre) Diana Ross, pero como lo contaba un (aburrido) musical de Broadway aunque con canciones nuevas para que las nominen al Oscar (es que si ya estaban en el musical no hay qué disquito vender, ¿viste?). La hipótesis de la película es la siguiente: un negro mercachifle quiere que la música negra tenga un público multicolor y para eso hay que "blanquizarla". Su estrategia es sobornar disc jockeys y, luego, poner como líder de un grupo de chicas a la que es más linda y menos canta, desplazando a la que mejor canta pero es gordita (a quien, por lo demás, le hace un hijo que la rellenita le oculta). Las chicas se pelean, el grupete se disuelve, la cantante linda se arrepiente de lo que hizo el representante inescrupuloso y finalmente todas se vuelven a reunir en felicidad y armonía. En el camino hay un cantante que puede ser cualquiera entre Little Richard, Marvin Gaye y Ray Charles y que, claro, como corresponde, efectivamente, vos lo dijiste: se muere de sobredosis de heroína, que es lo que Hollywood manda que les pase a los negros dados a excesos con las mujeres, el alcohol, las drogas o el pedido de que le paguen un salario justo.



Soñadoras: *Dreamgirls*

Estados Unidos,
2006, 131'

DIRECCIÓN Bill Condon
GUIÓN Bill Condon y
Tom Eyen

PRODUCCIÓN David
Geffen, Johnathan
King, Laurence Mark

FOTOGRAFÍA Tobias
Schliessler

MONTAJE Virginia Katz

DISEÑO DE PRODUCCIÓN
John Myhre

DIRECCIÓN DE ARTE
Tomas Voth

VESTUARIO
Sharen Davis

MÚSICA Henry Krieger

INTÉRPRETES
Jamie Foxx, Beyoncé
Knowles, Eddie
Murphy, Dany Glover,
Jennifer Hudson, Anika
Noni Rose, Sharon
Leal, John Litgow.

No, para nada, en serio. No. Sí, ya sé que te suena a parodia, pero para nada: es en serio la cosa. En serio mal, loco.... por eso salí así, exasperado y demudado. Encima se supone que es un "homenaje" a Motown y no se escucha –escuchá vos bien–, no se escucha *ni una* canción Motown. Niente: son todas "canciones a la manera de...", como los falsos Picassos de *Sobreviviendo a Picasso* (al margen, viejo: a lo que hemos sobrevivido estos años, incluso a Picasso). Imitaciones hechas por blancos de lo que se supone que los negros hacían, o sea, la música de la película es toda música negra "blanquizada", como quiere el villano. Y encima los pocos blancos que aparecen son tontos, malos, ventajeros y racistas (todo a la vez, claro), sin contar lascivos muchachotes que harían cualquier cosa por llevar al catre a la Venus negra de turno (acá Beyoncé Knowles, gran *entertainer* y mediocre cantante). Loco, en serio: si en una película "de blancos" tratasen a los negros la mitad de mal que acá se trata a los *whites*, les vuelven a incendiar Los Ángeles. Y Chicago. Y Manhattan. Por lo menos.

En el fondo es una película de un cinismo atroz. Está preparada para ser vehículo estelar para la protagonista real del film, Jennifer Hudson, una negra que canta muy bien y a la que promocionan como la resurrección de Aretha Franklin (y lo peor es que Aretha está viva y cantando, malditos sean). Y es un puro producto blanco condescendiente con los oscuritos. Un film que destruye la verdadera música negra reduciéndola a su rasgo más superficial (*ouuhhh beeeibiiii-chibuchub chuuub*), que traiciona el musical poniendo a cantar gente en cualquier momento y por cualquier cosa –hay una escena, te juro, sin música donde un personaje canta su diálogo a capella como en *Los paraguas de Cherburgo* pero sin sentido, en serio–, que reduce la "crítica" a un blanquito golpeándose el pecho (o sea, claro, que lo único que le podés decir es: "No te castigues, pibe, por lo menos te diste cuenta" y todo sigue igual) y encima trata de disculpar a su villano.

Porque te cuento: antes de ver cómo el personaje de Jamie Foxx se transforma en un mercachifle, el tipo graba el discurso de Martin Luther King ese del "*I Had a Dream*", como para decir: "Bueno, che, tan malo no es". Yo pensaba: "La de guita que debe haber hecho haciendo un disco con ese discurso en esa época". ¿Vos podés creer que este Bill Condon –no, no hagas ese chiste con el apellido, es demasiado obvio– muestra eso como una especie de "valor cívico" del personaje? Sí, exacto, pensé: "Hay que ser desgraciado para hacer esto". Tal cual.

¿Vos te acordás de *Cabaret*, esa película donde todo lo que pasaba afuera del cabaret era feo y horrible y lo que pasaba adentro también? Bueno, esto es más o menos igual pero sin Bob Fosse (no, sí, qué querés... tengo debilidad por *All That Jazz*). Acá lo que pasa fuera del mundito de canciones soul sin alma (Noriega me recordó ese chiste de *Amazonas en la Luna*, ¿te acordás del Negro sin alma?) es malo y lo que pasa adentro es feo. Y además el representante este es el tío Tom, como todos los personajes (te juro... el tipo ¡se hace rico vendiendo Cadillacs a los negros! ¡Ni siquiera tienen un negro que pida un Ford, o un Chrysler... todos quieren Cadillacs!). Y sí, qué querés, por eso salí así, tan alucinado: tanta bobada junta me superaba, qué le vamos a hacer. Y te digo algo: si la música negra esa que me gustaba tanto es esta porquería de *Dreamgirls*, me paso ya al bando de Creamfields. **[A]**



Primero hay que saber sumar

(Parte I: formas y contenidos)

Nos metimos con las películas que se contradicen a sí mismas: dicen una cosa y muestran lo contrario. Fue meterse y complicarse. Esta es la primera de una serie de notas.

por **Tomás Binder**

El "principio de no contradicción" es aquel que postula que *es imposible que una cosa sea y no sea, al mismo tiempo y bajo el mismo respecto*. Lo que equivale a decir que si alguien sentencia algo y luego lo contrario, ese alguien está, en algún momento de su argumentación, mintiendo, o al menos bastante confundido. Y esto es así en el marco de una mirada clásica, de la lógica, de la ontología y del mundo. Y, por lo tanto, también de los relatos: lo que acá nos ocupa es el cine, y que el cine sea clásico o moderno depende en gran parte de los esquemas lógicos en los que se apoya para mirar al mundo. De esa manera, los personajes del cine clásico son transparentes porque responden a una causalidad fundamental, son lineales porque no la contradicen. Se rigen según relatos que cuentan y organizan sus historias siguiendo lógicas cerradas en sí mismas.

Y sin embargo hay películas clásicas que se contradicen a sí mismas, afirmando una cosa y su contrario en el marco de un relato que se plantea como cerrado y orgánico (otra es la cuestión con el cine moderno: sería absurdo pretender descubrir las "contradicciones" que subyacen a esas historias, justamente porque cualquier noción de causalidad o coherencia ha desaparecido). Y la cúpula editorial de esta revista lanzó a sus fieles redactores en busca de aquellas películas, y el resultado de esas búsquedas fue una serie de intercambios de mails en los que se denunciaban, discutían y analizaban algunos de los largometrajes culpables de aquel pecado. Hasta que se obtuvo una lista de acusados, responsables de decir una cosa y la otra, de no serle fiel al clasicismo que por otra parte ostentan, de haber sido descubiertos en su íntima contradicción.

Las películas postuladas fueron muchas y los criterios para juzgarlas muy diversos, y en alguno de los mails Noriega escribió: "Alguien debería ordenar un poco esto, porque hay varias líneas de pensamiento; no sé si convergen, son paralelas o se cruzan (excelente metáfora geométrica pero expresada con palabras, ¡traición!)". Esa necesidad de ordenamiento guía esta nota, que se propone clasificar los diferentes modos en que diferentes películas pueden contradecirse a sí mismas (y de la que estas páginas son la primera parte de una serie de dos o tres). Empiezo por el principio: la última oración del mail de Noriega calificaba burlescamente de traición al hecho de ilustrar lo geométrico mediante palabras. A lo que apunta es a una de las cuatro formas de contradicción posibles al interior de una película: las formas del film no se condi-

cen con sus contenidos. Tal es el modo de contradicción que hizo de disparador del debate y –creo yo– lo volvió más jugoso e interesante. Y el disparador, como debe ser, fue el presente: Noriega vio *Las soñadoras* (Bill Condon, 2006) y se enojó. Y en uno de tantos mails escribió: “La película cuenta solapadamente la historia de Tamla Motown, un sello discográfico negro, regentado por un tal Berry Gordy. Ese sello fue el primer *crossover* de público: prácticamente todos los artistas eran negros pero la estructura de las canciones y la forma de cantar eran más pop, para poder captar al público blanco. Un grupo muy representativo era The Supremes, con Diana Ross a la cabeza, y cuenta la historia que la mejor cantante era otra pero que DR daba menos negra, más accesible para el público blanco. La groncha quedó relegada y murió en la miseria. La película cuenta esa misma historia, Beyoncé hace de DR y Jennifer Hudson, de la pobre morocha relegada, aunque en el final termina feliz y contenta (a diferencia de lo que realmente ocurrió). La cuestión es que cuenta la historia y al contarla la replica, en el sentido de que pone a Beyoncé al frente y de que las canciones son aún menos negras que las de Motown. De hecho, ni siquiera se parecen a las de Motown, sino que son lisa y llanamente la típica porquería de musical de Broadway. Negros al gusto de los blancos, sin la sexualidad ni la violencia de James Brown, por ejemplo”. Lo que Noriega quiso decir está claro: el supuesto “tema” de la película, su mensaje y su anzuelo, es el de la reivindicación de la música y la cultura negras de Estados Unidos, a través de una película que ocuparía –ocupa– un lugar importante en el *mainstream* de ese país. Pero las elecciones narrativas, las formas y los métodos a los que apela la película son análogos a los empleados por Motown para, también, “ganarles” un espacio a los negros en la cultura blanca, cueste lo que cueste (y lo que cuesta es, justamente, la cultura negra). Así, la supuesta denuncia se ve negada y neutralizada por formas –y contenidos– tan denunciables como las que pretenden denunciar. El mensaje no sería “se redujo la cultura negra al estándar del gusto blanco y eso está mal” sino “para que los negros se ganen un lugar en la cultura blanca, deberán asimilarse a ella, sea en la música o en el cine”. El anverso de *Las soñadoras* dice una cosa, mientras que su reverso (el formal) se le revela para desnudar lo contrario. Acá las formas no sólo no se condicen con el contenido, incluso atentan en su contra. Más o menos involuntariamente, la película se anula a sí misma, pierde seriedad y se expone en su mentira.

Lo mismo se aplica, y de un modo más eminentemente estructural, a la totalidad

de *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004). Si en lo anterior la contradicción se daba escena por escena, el caso de este documental nos ofrece otro tipo de síntomas formales, los del montaje. Siendo un documental expositivo, más aún tratándose de un documental de denuncia, el potencial valor de *Fahrenheit* recae o debería recaer en su capacidad y claridad argumentativa (es decir: de enlace de ideas). Sin embargo, nada más lejos de la claridad que los “argumentos” de Moore. El documentalista pretende denunciar la mentira y la manipulación y la roña debajo de la alfombra de la familia Bush, pero para hacerlo no se esfuerza ni un poquito. Partiendo de su verdad (más o menos cierta, poco importa), Moore sólo se preocupa por imponérsela a sus espectadores. Como en el discurso grandilocuente de un candidato dispuesto a todo para acaparar a sus votantes, apoya su exposición en la concantenación atolondrada de datos y escenas efectistas, dejando a un lado cualquier pausa reflexiva y cualquier información exhaustiva o verdaderamente analítica. Moore no cree en la manipulación republicana pero sí en la de sus golpes de montaje, y construye su simpático personaje para disimularlos, pretendiendo asordinar con su canchero en *off* el obsceno pasaje de un término a otro de una argumentación casi siempre falaz. De esa manera barre su roña bajo su alfombra, y mediante un narcisismo que no difiere en mucho del de cualquier populista. Trampas, narcisismo, cortinas de humo. Otra vez, las formas de la denuncia concuerdan con las que el discurso del film pretende denunciar. Una cosa y su contrario. (Ver, con relación a esto, el “Llego tarde” de DT sobre *Mondovino* en EA 172 y la “metacrítica” de ES en EA 175). Lo que nos queda a nosotros, que no vamos a caer en el juicio atolondrado en el que Bush y Moore cayeron hace rato, es la pregunta: ¿es válido defender la cultura negra si lo hacemos con las formas de los blancos, privándola de una verdadera presencia cultural? ¿Es válido desenmascarar a un ladrón usando una máscara que sigue su misma matriz? ¿Mataríamos a un asesino para salvar a su víctima?

||| ■ ¿Criticaríamos la violencia televisiva valiéndonos de sus propias formas? Eso es lo que parece hacer *Asesinos por naturaleza* (Oliver Stone, 1994), al menos según (otra vez) Gustavo Noriega: en el EA 33 sostenía que la película utilizaba “para atraer los mismos mecanismos que, supuestamente, crítica”. Dice que la película plantea dos tipos de violencia: la que ella misma exhibe y aquella de los reality shows, a la que parodia y “que por algún motivo que no llega a explicarse es de calaña inferior”.

Allí, en la falsedad de esa diferenciación, Noriega encontraba el germen de la contradicción en *Asesinos...* La película se contradecía porque veía una superioridad donde no la había: para Noriega, su violencia era de la misma naturaleza que la televisiva, y valerse de la primera para criticar la segunda comportaba un gesto tramposo o incoherente. Pero, también en EA 33, Quintín sostenía lo opuesto: había, efectivamente, dos violencias. “Lo que Stone intenta no es una crítica sino la liberación de un placer (ante lo violento), es poner en evidencia la realidad de ese placer frente a un medio que lo explota pretendiendo negarlo. La que dice *qué barbaridad* frente a la violencia es la televisión y no la película de Stone. Por el contrario, *Asesinos...* modifica radicalmente las condiciones de percepción de ese placer, nos habilita a participar plenamente de él, sin culpa ni hipocresía (...) su voluntad de exceso desafía los códigos televisivos, empezando por la amabilidad y el tono medio”. Para Quintín, la diferenciación es legítima y no existe contradicción. Se afirma una violencia para oponerla a otra y, tarde o temprano, superarla a través del exceso. En este sentido, es importante notar que los protagonistas han sido engendrados por –y se nutren de– la estética de la violencia que deben superar.

Hay en esta divergencia entre GN y Q una tensión que atraviesa y reagrupa varias de las películas en cuestión. Lo que acá está en juego es la sentencia de *películas a las que se condena por celebrar formalmente aquello que pretenden criticar*, subgrupo dentro de las películas que conciernen a esta primera parte. Y aquí *celebrar* no es, como en los casos de *Las soñadoras* y de Moore, valerse de ciertas formas con mayor o menor torpeza. *Celebrar* es enarbolar una bandera, fascinarse con una forma, aún sin ser plenamente conciente de lo que esa forma conlleva o implica (en este sentido, HS propuso *Troya*, de Wolfgang Petersen, afirmando que “por un lado es una película pacifista y por otro una película dueña de una puesta que se la pasa resaltando la figura del guerrero”). También en esta dirección, GN denunciaba que los asesinos de Stone *celebraban* la estética que pretendían criticar. Pero Q retrucaba diciendo que esos asesinos comprendían que debían romper con un mundo al que previamente “han codiciado, cuya estética ha modificado su percepción y cuyos valores han motivado su conducta”. El guante se puede dar vuelta. Detrás del argumento de Quintín está la idea de que hay *películas que parecen contradecirse de ese modo, pero no lo hacen*: en lugar de celebrar irreflexivamente cierto estado de las cosas mediante la incorporación de sus formas, esas películas logran incorporar esas formas como aquellas que

atravesan fatalmente su universo, pero para ser superadas por alguna instancia que las trasciende. Así, en el intercambio de mails se puso en el banquillo a *Apocalipsis ahora* (Francis Ford Coppola, 1979) y a *Rescatando al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998), bajo acusaciones de *película antibélica que celebra la guerra mediante una puesta en escena fascinada*. Creo que la de Coppola no habla demasiado de la guerra, sino que solamente se sirve de su plástica (y de su pragmática) para atravesar a sus personajes y sondear otros temas, mientras que la de Spielberg no habla, como se ha dicho, en contra de la guerra. Habla a favor de ciertos ideales, en virtud de los cuales bien valdría la pena (según SS) agarrar un fusil y salir al combate. No una crítica de la guerra sino una liberación de ella, y a través de ella. Desde esta óptica, no resulta contradictoria la espectacularización que hace SS de las batallas, dado que su cámara opta en todo momento por el punto de vista de sus héroes, "los americanos que valoran la libertad y pretenden trascender la guerra". *Películas a las que se condena por celebrar formalmente aquello que pretenden criticar, aunque quizá no pretendan criticarlo/aunque*

quizá sólo lo incorporen para superarlo. He aquí otro subgrupo, el de los injustamente atacados. En estos casos, las aparentes contradicciones dejan de representar las anomalías y las grietas de un sistema clásico para dar lugar a otro paradigma y a otro planteo lógico, que se alejaría de aquella causalidad lineal e incorporaría a la contradicción como uno de sus componentes. Definitivamente no todavía un cine moderno, pero tampoco uno puramente clásico.

IV. Las formas de una película la pueden carcomer desde adentro, entonces. Su propia estructura estética la puede contradecir constante y sistemáticamente. Eso, en los casos vistos hasta ahora. Pero la contradicción puede aparecer también como un desliz, como el eructo vergonzoso al final de una cena de etiqueta. *Mientras estás conmigo* (Tim Robbins, 1995) ejemplifica este caso de manera contundente. Toda la película se orienta en la dirección de un alegato en contra de la pena de muerte y la idea vengativa del "ojo por ojo". Sin embargo, en la penúltima escena se impone una decisión formal que desmorona todo ese anda-

miaje moral: durante la ejecución de Sean Penn, Robbins opta por un montaje paralelo entre los planos de las inyecciones letales y el flashback de la noche del asesinato y la violación por los cuales condenan a Penn. En la gramática cinematográfica el montaje paralelo suele implicar una relación de contigüidad, de equivalencia o de próxima convergencia, y la elección de Robbins parece decirnos que uno y otro asesinato son equivalentes, que pueden verse juntos y bajo la misma óptica, que se corresponden en algún nivel (los planos finales de ambos asesinatos, ambos cenitales y abandonando los cuerpos, parecen equivalerlos incluso ante algún Dios). Negando todo su anterior discurso, *Mientras estás conmigo* justifica esa ejecución. Está mal hacer tan torpe chanchada luego de dos horas de excelentes modales.

V. "Primero hay que saber sumar/ después restar y dividir/ y al fin sacar raíz cuadrada", canta Leo Maslíah en su versión del tango "Naranja en flor". Yo, que tengo poco espacio, prometo explicar la referencia matemática en alguna oportunidad no demasiado lejana, o al menos intentarlo. **[A]**

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.

Ya podés pagar con tarjeta de crédito Visa, Mastercard o American Express visitando www.elamante.com

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO.

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN LA ARGENTINA.

Venganza en VCD

por Marcela Ojea



Alain Delon fuma en *El samurai*, fuma pero nunca come; ese es el secreto que revela una voz que emana del afiche de la película de Melville a un asesino hongkonés que le rinde culto como a un dios. Orden alterado el de esta escena que hace pensar en el tiempo transcurrido desde que el cine de acción occidental encontrara en los submundos orientales a sus héroes prototípicos y este otro tiempo, más cercano, de uso por demás dispendioso de sus figuras y rituales. Con *You Shoot, I Shoot* parece haber llegado la hora de la venganza: el crimen se sirve ahora del cine, se mete de lleno en su mundo y, de paso, se ríe de él.

La venganza –un plato sabroso y humeante en este caso– se despliega también en el plano de la anécdota. Bart (así se llama el asesino hongkonés) debe filmar sus crímenes por pedido de una clienta que exige apreciar las muertes al detalle. Sólo así puede darse por satisfecha: “ojo por ojo”, porque la señora fue filmada en actitudes *non sanctas* y ahora sus imágenes circulan en el mercado ilegal de la pornografía en VCD. Pero como matar y a la vez filmar parece complicado, Bart tendrá que recurrir a un ayudante que, casualmente asistente de dirección y admirador de Martin Scorsese, encontrará en cada asesinato el germen de una obra maestra.

Del director real, Ho-Cheung Pang, sólo podemos decir que fue autor (y adaptador junto a Joey O'Bryen) de la novela que daría vida a *Fulltime Killer* de Johnny To (cuyo estreno en DVD mereció un artículo especial de Diego Brodersen en el EA 172). Ho-Cheung Pang parte de un universo que conoce (el de la competencia y la confrontación despiadada entre *killers*) y lo trastoca en esta ópera prima en clave de comedia. *You Shoot, I Shoot* resulta amable y divertida gracias a los vanos intentos de sus protagonistas por alcanzar un pequeño espacio en ese parnaso gigantesco hecho de retazos de cine. El sueño puesto en práctica se traduce en un corto “a lo Scorsese” que tiene por protagonista a un émulo de Alain Delon, un chino que viste impermeable y sombrero de corte francés, pero que por las noches luce gasas y plumas. Luego de haber pasado la prueba de un final a lo *Taxi Driver*, en un acto de amor mayúsculo, Cheun le promete a Bart hacer de él



You Shoot, I Shoot Maai hung paak yan

Hong Kong, 2001, 94'

DIRECCIÓN Ho-Cheung Pang

GUIÓN Ho-Cheung Pang, Vincent Kok

DIRECCIÓN DE ARTE Bill Lui

FOTOGRAFÍA O Sing Piu

MÚSICA Peter Kam

MONTAJE Wenders Li

INTÉRPRETES Eric Kot, Tat-Ming Cheung, Fei-iin Miao, Asuka Higuchi, Fai-hung Chan, Wai-Man Chan, Vincent Kok, Ting Yip Ng, Audrey Fang.

un gran personaje. Pero ni el porte fino, ni el andar elegante ni el aire taciturno del héroe aparecen en Bart. Por el contrario, ambos, Cheun y Bart, entre sus anhelos y sus torpezas, no hacen más que exponer su trazo caricaturesco; y son como las cerámicas francesas hechas en Hong Kong que se exhiben en los negocios de regalos de Buenos Aires, como los Snoopys de todas partes que van y vienen en *Fulltime Killer*: apenas copias truchas en medio del tráfico ilegal de imágenes. Sin embargo, hay algo en este deseo incontaminado e infantil que los anima que provoca cierta ternura; porque así como en aquella película de Spike Jonze, John Cusack ingresaba a la mente de John Malkovich con resultados tragicómicos y absurdos, ser Martin Scorsese o ser Alain Delon, según *You Shoot, I Shoot*, puede ser sencillamente simpático y ridículo.

La retoma de un asesinato que “quedó mal” y hay que repetir, conseguir dobles vivos de los personajes reales que ya están muertos y lidiar con jefes mafiosos devenidos productores con prerrogativas de “decisión estética”, sintetizan los pormenores de un trabajo sucio que sirve de excusa a los mejores gags de la película. Como el requerimiento del jefe mafioso de completar el plano con dos ridículas palomitas blancas al mejor estilo de John Woo. Esa es la cándida ironía que recorre la película y que se ve interrumpida, sólo a veces, con alguno que otro chiste de raigambre picaresca.

Que el cine después de todo es un engaño, un comercio vil a cargo de mentirosos y mercachifles, que está más cerca de la pornografía, la prostitución y las mafias que de ser una de las grandes manifestaciones del arte, podría ser el mensaje de *You Shoot... si acaso pretendiera tomarse algo en serio. Por suerte, esas interpretaciones deben ser dejadas de lado. Más bien parece que el objetivo del director fue hacer una película relajada, como tan relajado y parecido a Delon resultaría ser Bart si sólo pudiera fumar y evitara la comida. Proveniente de un cine de poca difusión comercial en la Argentina (salvo en festivales y otros cenáculos), pero con incontables alusiones a un cine conocido por demás, sería deseable que *You Shoot, I Shoot*, una comedia sencilla y de corte popular, no quede destinada, por su origen hongkonés, al conocimiento de unos pocos. [A]*



Le temps qui reste



Tiempo de vivir Le temps qui reste

Francia, 2006, 81'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

François Ozon

FOTOGRAFÍA

Jeanne Lapoirie

MONTAJE

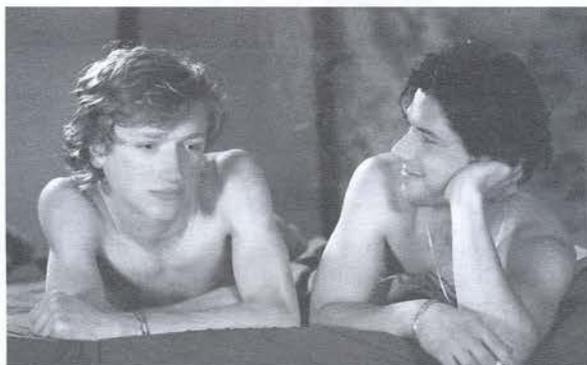
Monica Coleman

DIRECCIÓN DE ARTE

Katia Wyzskop

INTÉRPRETESMelvil Poupaud,
Jeanne Moreau,
Valeria Bruni Tedeschi,
Daniel Duval, Marie
Rivière.

El buen morir

 **A favor por Gustavo Noriega**


Trapo rejilla

 **En contra por Federico Karstulovich**


“ No me gustan los chicos”, dice en un momento de la película Romain, el hermoso fotógrafo gay de 31 años a quien se le ha diagnosticado un cáncer terminal. Odioso, antipático, soberbio, huraño: todas esas características aparecen en él antes de ser enfrentado a la cruel verdad. Todas se potencian cuando se entera de que le quedan tres meses de vida. El punto de partida de la última película de Ozon es la misantropía extrema de su personaje central, que funciona como garantía de no caer en ninguna de las múltiples trampas melodramáticas que el tema propone. Y a ciencia cierta lo logra, y el suave viaje que ofrece la película desde la desesperación y furia por tamaña noticia a una suerte de equilibrio entre la resignación y un arreglar cuentas de último momento elude tanto la sordidez como la cursilería y navega al borde de lo placentero, si se puede hablar de placer en estos casos. No es que todo esté bien en *Tiempo de vivir*, ya que el *subplot* que involucra a la siempre impecable Valeria Bruni Tedeschi carece de toda credibilidad pero, para seguir con una metáfora oncológica, lo que falla está encapsulado y no transmite sus problemas al resto de la obra. Y la película puede así fluir en pequeñas viñetas en las cuales la elipsis y el pudor ponen fuera de cámara los momentos más riesgosos.

Ozon sigue con su plan de retratar momentos dramáticos de la burguesía francesa, utilizando para su puesta en escena su extraordinaria habilidad para fotografiar la playa y el agua. Si en *Bajo la arena* la desesperación de Charlotte Rampling por la pérdida estaba enmarcada en la inmensidad del balneario, en *5 x 2* el mar representaba la felicidad original de la cual la pareja no habría más que alejarse. Aquí, Romain encuentra en la playa el buen morir, el alejamiento en paz de todos los seres humanos que, indiferentes, recogen su carpa, sus toallas y sus canastos para proseguir como si nada su vida de todos los días. **[A]**

La capa de Ozon se va achicando aceleradamente con el paso de los años. Invento de los científicos o no, la teoría de capas de Ozon se fortaleció con la muy recomendable *Bajo la arena*. Luego vino el tiempo de las nuevas (viejas) tecnologías que desempolvaban el viejo trasto de aire acondicionado fassbinderiano, *Gotas que caen sobre rocas calientes*. Así, la energía atómica se puso de moda poniendo en riesgo el sistema (eco)lógico con los exabruptos de las *8 mujeres*, centrales nucleares contaminantes. Y entonces, el manotazo de ahogado: para evitar el deterioro acelerado hubo que llamar a los expertos, y así Charlotte Rampling acudió para una remake (!): *La piscina*. Por último, la historia de una disolución de pareja en *Vida en pareja*, que remaba una vuelta a algún cauce más pacífico, menos pretencioso (?), pero desconfiad de esta memoria frutera. Pero con *El tiempo de vivir* comprobamos que no hay capa de Ozon debilitada, sino un trapo rejilla. Antes que nada, es la historia de un sujeto cuyos días de vida están contados debido a un cáncer terminal y decide hacer algo así como una despedida del mundo a pequeña escala. Se me viene a la cabeza el Clint Eastwood de *Honkytonk Man*. Pero Eastwood lograba transmitir sensaciones dispares sin extorsionar a nadie, a pura emoción, aun conociendo que la muerte del protagonista estaba a la vuelta. En el film de Ozon también hay conocimiento del hecho, pero digamos que hay una mayor focalización en que odiamos al personaje, en detestar su maltrato a los demás, en forzar las distancias a todo momento. Sumemos una descripción patética rayana en lo homofóbico (entonces me acuerdo de *Y tu mamá también*, con sus momentos calculados y con la disolución final). Pero Ozon redobla la apuesta por la manipulación y fuerza una identificación improbable con el protagonista (identificación voluntariamente resistida en el resto de la película) en sus últimos momentos de vida (ver la “metaforita” del final). Yo le huyo a este Ozon oportunista: que se quemé con el sol. **[A]**



Ardiente seducción

Lie with Me

Canadá, 2005, 93'. **DIRIGIDA POR** Clément Virgo. **CON** Lauren Lee Smith, Eric Balfour, Polly Shannon.

Los relatos eróticos suelen narrarse en primera persona. Esto es así en vistas a una finalidad precisa: acceder, con el mayor detalle posible, a las experiencias y placeres vividos por su protagonista. Y esa enunciación detallada tiene algunos puntos de contacto con la primerísima persona de algún diario personal. Sólo algunos: el paquete de detalles en los que se concentra cualquier relato erótico poco tiene que ver con las (también detalladas) angustias de juventud de un diario íntimo. Lo que en el primer caso es pura superficie, en la escritura de alguna niña atribulada será, probablemente, aprendizajes, sufrimientos y pretensiones de trascendencia. La intimidad de la primera persona puede utilizarse, entonces, en dos direcciones: la de una exposición despojada, la de una introspección solemne.

Resulta que *Ardiente seducción* tiene todo lo necesario para ser un orgulloso relato erótico: una protagonista esbelta, ninfómana y en primera persona, un galán robusto, muchas escenas compartidas, desnudos y en la cama. Pero a la vez, ajena a aquel orgullo genérico, *AS* quiere ser "mucho más" que un relato erótico: ahí es cuando los personajes que cogían a mansalva (y, básicamente, nada más) empiezan a mutar en un chico "demasiado posesivo" y una chica que "no sabe amar". Ahí, también, es cuando la voz en off de la protagonista empieza a darnos moralejas introspectivas y solemnes. Se pasa del detalle de la observación empírica a uno literario y *psicologizante*, que va ganando la película de la mano de escenas torpes e improcidentes. *AS* se plantea como una mirada desprejuiciada sobre el sexo y como un abordaje a una sexualidad femenina liberada; tal vez sus intenciones hubiesen llegado a mejor puerto si la narración se hubiera preocupado menos por parecer el retrato profundo de una chica profunda y más por aceptarla en su desparpajo. A fin de cuentas, quizá su abordaje no sea tan liberador. **Tomás Binder**



El buen pastor

The Good Shepherd

Estados Unidos, 2006, 167'. **DIRIGIDA POR** Robert De Niro. **CON** Matt Damon, Angelina Jolie, Alec Baldwin, Robert De Niro, William Hurt.

El buen pastor, la segunda película de De Niro, parte de un lugar interesante. Se propone narrar el nacimiento, el desarrollo, las mutaciones y la creciente importancia de la CIA a través de los ojos de uno de sus miembros. También pretende mostrar cómo trabajar en la CIA dificulta o imposibilita la vida familiar. Y busca hacerlo todo de forma más o menos realista, o sea, nadie en la película tira tiros a lo loco ni pega saltos mortales ni se ve envuelto en misiones espectaculares. Atinadamente, Mariano Kairuz dijo de *El buen pastor* en el suplemento *Radar* que era "la anti *James Bond*". Esta actitud desmitificadora, quizá el único rasgo que comparte con *Una luz en el infierno*, la ópera prima de De Niro, es, decía, un punto de partida interesante. Pero es sólo eso, un punto de partida. La ejecución de esta idea inicial es mucho menos interesante. El principal problema que tiene *El buen pastor* es que no encuentra cómo darle vida o vuelo al guión. No es que el guión sea una maravilla —de hecho, es bastante disperso y sentencioso (¡la escena de Joe Pesci!)—, pero un director más talentoso podría haberlo transformado en una mejor película. Casi toda la información, por ejemplo, está dada por medio de diálogos. Esto, que no es necesariamente malo, lo es en el caso de *El buen pastor*. Porque son diálogos larguísima, están en clave, y repletos de nombres, lugares y objetivos. Y no hay un correlato visual que dé más relieve a algún nombre, a algún objetivo, a nada. Nos perdemos en conversaciones que no entendemos y que la película no logra que nos interesen ni retengamos. Además, los diálogos están filmados de manera uniforme; la información no está jerarquizada. Todo parece importante, a cada rato De Niro tira un primer plano de un rostro hablando, a todo le pone música. Ver los 167 minutos de *El buen pastor* constituye una experiencia frustrante y agotadora. **Ezequiel Schmoller**



Scoop

Estados Unidos/Reino Unido, 2006, 90'. **DIRIGIDA POR** Woody Allen. **CON** Scarlett Johansson, Woody Allen, Hugh Jackman, Ian McShane.

Luego de la pretenciosa *Match Point* que tanto gustó a buena parte de nuestros lectores y tan poco a nosotros, Allen vuelve al terreno de la comedia ligera fantástica con trama policial. Ecos de *Alice*, *Misterioso asesinato en Manhattan*, *La maldición del escorpión de Jade*, etcétera, pero con el conocido exilio de Nueva York a Londres (y del jazz de los 30 a la música clásica) que el director ha emprendido últimamente. Disipada la irritación que (nos) provocaban las preguntas pseudo filosóficas de *Melinda y Melinda* (¿la vida es una tragedia o una comedia?) y las reflexiones sobre el papel vital del azar en *Match Point*, todo lo que queda aquí es lo que en aquellas se disimulaba por la "importancia" del tema: la torpeza narrativa, el agotamiento humorístico, la falta de ideas nuevas. Es raro conjugar tantos géneros y que ninguno funcione: el elemento fantástico es arbitrario; la historia policial, totalmente inconsistente; y la comicidad, fallida. Y todo esto, rodeado por el deslumbramiento tilingo con la clase alta de Londres.

En un momento de la película, a cuento de nada, el personaje interpretado por Woody Allen dice: "Nací en la fe judía pero me convertí al narcisismo". Como sufriendo un atentado terrorista del inconsciente, el director pone en su propia boca una de las razones principales de su decadencia. Un ejemplo claro y patético de esta neurosis se relaciona con la actuación de Scarlett Johansson, quien replica una versión femenina y joven (y hermosa) del propio Allen. El mismo tipo de frases, dichas de forma igualmente atropellada, con la misma torpeza corporal. El resultado de la operación es un monstruo frankensteniano pero que, en lugar de sumar partes de diversos cuerpos, las resta: el personaje, finalmente, no tiene ni el innegable encanto de la actriz ni la vieja gracia del director. **Gustavo Noriega**



El último rey de Escocia

The Last King of Scotland

Reino Unido, 2006, 120'. **DIRIGIDA POR** Kevin McDonald. **CON** Forrest Whitaker, Jams McAvoy, Kerry Washington y Gillian Anderson.

A los efectos de ilustrar algunas ideas sobre la verosimilitud, vamos a comparar esta película con *La Reina. El último rey de Escocia* toma como centro al dictador ugandés Idi Amin Dada, quien, como buen tirano, mezclaba en su cuerpazo los atributos de monarca y de político, de Tony Blair y de Elizabeth II, sazonados con un poco de Pol Pot. Sin embargo, el eje de esta película es Nicholas, un personaje ficticio, un joven médico escocés que termina como asistente personal de Amin. Las tribulaciones de Nicholas son tan variadas e improbables (se lía con una de las esposas del dictador y logra escapar aprovechando el famoso episodio del avión secuestrado en Entebbe) que sólo podrían ser aceptables para el espectador si se supiera que el personaje existió, ya que es sabido que la realidad se toma licencias argumentales que la ficción no podría. Al perder ese basamento de credibilidad, se lesiona también la de las excentricidades de Idi Amin, que sí existieron. Así, algo de la ficción contamina la película, invalidándola. Lo opuesto sucede en *La Reina*, donde lo ficcional emerge coherente y apoyado sobre los hechos reales. La película de Stephen Frears toma dos personajes de la vida real (Blair y la Reina, esta última real en los dos sentidos posibles) en una situación existente (la muerte de Lady Di), y sobre ese molde imagina dos personalidades posibles y sus relaciones. Como señalamos en otras páginas, no hace falta que esos personajes sean verdaderamente así, ya que la película cobra vida propia y su validación termina siendo más interna que externa. Todo esto para decir que *El último rey de Escocia* es una película que pudo haber sido apasionante pero que finalmente nos deja con gusto a poco. Que sí, que hay escenas excelentes (como el magnífico e interminable pedo de Idi Amin), actuaciones impecables y clima de misterio. Pero la credibilidad, o mejor dicho, la falta de ella, metió la cola. **GN**



Cambio de domicilio

Changement d'adresse

Francia, 2006, 85'. **DIRIGIDA POR** Emmanuel Mouret. **CON** Emmanuel Mouret, Frédérique Bel, Fanny Valette, Dany Brillant, Ariane Ascaride.

Quizá el problema principal de esta cálida comedia francesa provenga de una desafortunada combinación de fórmulas. Por un lado, el universo *rohmeriano*, con sus vaivenes sentimentales de impredecible devenir y su despliegue de interioridades en conflicto; y por el otro, aunque en menor medida, el género con sus tópicos, sus reglas fijas y sus recorridos pautados. No se trata de ser puristas, pero la mezcla está muy lejos de deparar resultados novedosos. Así como nadie puede predecir a dónde conducirán a la protagonista de *Las noches de luna llena* sus caprichos, el recorrido del director/actor Emmanuel Mouret (un Woody Allen francés) está señalado por demás. Igual que cualquier par de amigos de comedia romántica, también sabemos que David y Anne van a enamorarse; sin embargo, cuando esto ocurre, tal vez por la falta de *tiempo en pantalla* juntos, por la dispersión narrativa general, o por ambos factores, la felicidad de esa historia no consigue convencer. Lejos de ser explosiva, entonces, la combinación de fórmulas termina restando intensidad. Tal vez porque se anula la indeterminación o debido a la ausencia de prototipos más firmes, la película se muestra indecisa a la hora de encontrar un lugar definido. Como le ocurre al protagonista, cuyas mudanzas están siempre a tono con sus desplazamientos amorosos. De ahí el supuesto cambio de dirección al que alude el título; y no tan supuesto, porque desde el comienzo está claro hacia dónde nos dirigimos. *Que al afanarnos en fantasías imposibles, dejamos de ver el amor posible y real que tenemos a nuestro alcance* es la idea de la que partimos y es la misma idea a la que llegamos. Y aunque el recorrido no es poco placentero, mucho mejor es ir a ciegas –como con Rohmer– y estremecernos con la transformación de los personajes. **Marcela Ojea**



El perfume - Historia de un asesino

Perfume: The Story of a Murderer

Alemania, 2006, 147'. **DIRIGIDA POR** Tom Tykwer. **CON** Ben Wishaw, Dustin Hoffman, Rachel-Hurd-Wood, Alan Rickman.

Recuerdo que Pauline Kael criticaba la versión cinematográfica del *Ulises* de James Joyce comparando un fragmento del texto (aquel, inolvidable, donde Bloom se prepara un riñón para desayunar) con la imagen. En el texto, Joyce describía las sensaciones del personaje y el “suave olor de la orina fresca” que emanaba de la pieza al cocinarse. Kael decía que en la película (de Joseph Strick, para más datos), lo que veíamos era un tipo cocinando un riñón. Sin querer comparar el *Ulises* con *El perfume* (aunque admito: leí *El perfume* tres veces y tardé tres años en terminar *Ulises*, y me divierte mucho más el primero), ni a Joyce con Süskind ni –más quisiera– a mí mismo con Pauline Kael, en la película de Tom Tykwer pasa exactamente lo mismo. Ahora está medio de moda pegarle a la novela (que es un brillante cuento de hadas para adultos, aunque no sea una obra maestra literaria), pero justo es decir que su descripción de sensaciones invisibles y de cómo moldean los aromas el comportamiento es seductor. Un film no puede capturar tales asuntos, así que la película es otra cosa con la misma historia. Lo que nos queda es una mezcla de *qualité* filmado con modernidad, un asesino serial en un contexto no moderno y una secuencia desvergonzada al final, que sería un acierto si su extremada coreografía no conspirase contra la idea central: esa de que el orden genera el caos. Jean-Baptiste Grenouille debería ser repugnante y digno de lástima (y esto no por fidelidad al libro sino porque lo exigen las reglas del relato) y no lo es; la orgía final debería ser reflejo del caos de su pensamiento y es un ballet erótico filmado –estoy seguro– con un dedo señalando al mismo tiempo su inmoralidad. La emoción permanece ausente en este juego formal cuyo mayor interés –que lo tiene– consiste en pensar las causas de su fracaso anunciado. **Leonardo M. D’Espósito**



La verdadera historia de Caperucita Roja

Hoodwinked!

Estados Unidos, 2005, 80'. **DIRIGIDA POR** Cory Edwards y Todd Edwards. **CON LAS VOCES DE** Anne Hathaway, Glenn Close, James Belushi, Patrick Warburton, David Odgen Stiers.

Aunque tendrá sus antecedentes, podría decirse que en el principio fue el salvaje de Tex Avery, que hace casi 65 años convirtió a Caperucita Roja en una cabaretera. Pero hay otro hito posterior que en algún sentido es todavía más significativo: los increíbles *Cuentos de hadas fracturados* que acompañaban las series de Rocky y de Bullwinkle, producidas por Jay Ward para la televisión entre el 59 y el 73. Reversiones brutalmente destartaladas de relatos infantiles tradicionales, los *Cuentos...* fueron pioneros anunciando una idea de posmodernidad, de *fin absoluto de la inocencia*, que es más o menos la misma que llega hasta el presente. Casi nadie filmaría hoy los cuentos infantiles clásicos sin intentar transformarlos, por el terror o la parodia; y *Shrek* y su secuela marcaron un punto sin retorno, no sólo haciendo la sátira más ingeniosa posible, sino directamente *tematizando* la imposibilidad de seguir adelante con los cuentos de doncellas y príncipes encantados a la antigua. Aunque este movimiento comporta un alto grado de cinismo, el resultado ha sido hasta ahora saludable: a diferencia de lo que pasa en *La Sirenita* de Disney, en *Shrek* no son los "diferentes" los que deben adaptarse, sino que también hay finales felices posibles para los ogros. En este panorama, *La verdadera historia de Caperucita Roja* es inevitablemente un subproducto, pero uno digno; con menos corazón y muchísimo menos ritmo (se queda definitivamente sin cuerda en la media hora final) que las *Shrek*, pero con suficientes chistes propios, no da por sentados a esos animalejos complacientemente "humanizados", devenidos consumidores compulsivos, a la manera de *Vecinos invasores*, sino que su bosque mercantilizado y vigilado por la policía, y los lobos y ardillas y conejos y osos un poco histéricos que nunca son lo que parecen, *son* la gracia, el sentido y el mínimo, pero válido, comentario de toda la película. **Mariano Kairuz**



Fuga

Argentina/Chile, 2006, 107'. **DIRIGIDA POR** Pablo Larraín. **CON** Benjamín Vicuña, Gastón Pauls, María Izquierdo, Willy Semler, Francisca Imboden.

Un muchacho, músico para más datos, está tremendamente obsesionado con una melodía. Otro muchacho, Gastón Pauls para más datos, se la quiere afanar. El film, llamado *Fuga*, nos introduce en los oscuros meandros de la Creación Artística, esa que nos deposita inexorablemente en el fango genial, la locura, porque los Artistas son locos y sueñan con pianos con sangre o algo así. La idea de que el Artista es loco es trivial (y falsa). La *solemnérrima* (hasta la autoparodia involuntaria) puesta en escena del film abunda en poses que pretenden ser trascendentes. Ah, la música clásica y/o de cámara: qué cultos somos aquellos que podemos diferenciar un Beethoven de un Mozart, eso sí que es Arte, como esa película a la que sólo cabe el apelativo de "excel-sa", *Amadeus*, otro loco, loco, que parece reencarnarse en este latino crispado de Arte. De hecho, las ideas sobre el Arte (sí, so palurdos, con mayúscula) son exactamente las mismas: algo que sólo les llega a los genios, los expulsa del mundo y los transforma en santos torturados dignos de admiración y lástima. A vos te lo digo, pibe: ya podés largar la guitarrita. Para aquellos que han discutido la definición de "cine choronga", expresión que, a la manera del *dedodododedadada* policeano, intenta nominar lo innominable, he aquí, en esta *Fuga*, el ejemplo canónico. Mientras la miraba, yo, oh *incultérrimo* cultor de la baja cultura, pensaba que había muchas más ideas sobre el Arte, la Imaginación, la Música (clásica), la Locura y Otros Etcéteras en los siete minutos siete de *El Conejo de Sevilla* (Chuck Jones, 1952), donde el pelado Elmer y Bugs Bunny se perseguían y chicaneaban al ritmo del cortapelo rossiniano. Paradjicamente *Fuga*, por perseguir a Milos Forman en lugar de a los Looney Tunes, termina corriendo la coneja. **LMD'E**



Parejas

Trust the Man

Estados Unidos, 2005, 103'. **DIRIGIDA POR** Bart Freundlich. **CON** David Duchovny, Julianne Moore, Billy Crudup, Maggie Gyllenhaal, Garry Shandling.

Los ingredientes están todos: Manhattan bajo la nieve, dilemas de pareja, un repertorio de psicoanalistas y un grato confort. Todos ellos confluyen esta vez para dar un marco progresista a una de las ideas más conservadoras: la familia es lo único importante. Las mujeres, maduras y evolucionadas, lo tienen muy claro, y los hombres, papanatas consumados, deberán sufrir para entenderlo. Un aprendizaje que, para castigo del espectador, les llevará casi la totalidad de la película. Julianne Moore, siempre con los labios tensos y al borde de las lágrimas, interpreta a una actriz de carácter que está casada con Duchovny. Duchovny, un adicto al sexo bastante burdo, es amigo íntimo del hermano de Moore. Crudup, el hermano de Moore que no alcanza el prototipo de "rústico pero querible", un nihilista extremo (no opina sobre nada pero habla de la muerte), está casado con Gyllenhaal, que se desangraba de amor en *La secretaria* (*Secretary*, 2002) y ahora es la Susanita de Mafalda... y que además es amiga de Moore. El círculo se cierra, aunque más bien se trata de un cuadrado; porque si bien la suma de estos detalles constituye un estilo reconocible, las neurosis que exudan los personajes no logran despertar ninguna sonrisa y carecen de interés. Ambientes modernos, encuentros en lujosos restaurantes en los que las dos parejas hablan de la vida y esa entrañable musiquita que los acompaña cuando surcan las frías aceras de Nueva York envueltos en sus bufandas; todo esto tiene un aire conocido. Lástima que esta comedia no esté ni siquiera poseída por el espíritu de aquellas otras a las que recuerda sólo en los decorados. Más bien parece que el director tomó un ambiente, un vestuario preciso, en síntesis, una impronta neoyorquina, y demostró ser un gran observador, aunque sólo de superficies. **MO**

Mi nombre es Tsotsi

Tsotsi

Reino Unido/Sudáfrica, 2005, 94'. **DIRIGIDA POR** Gavin Hood. **CON** Presley Chweneyagae, Terry Pheto, Motusi Magano, Zola.

Mi nombre es *Tsotsi* no aporta en nada a esa *otredad* que se puede esperar de una película africana. Si nos resulta fácil de consumir, se debe a que todo en ella responde a la lógica del cine dominante: el híper transitado relato del pandillero marginal que encuentra el camino a la redención a través de una criatura inocente y que, ayudado por música incidental de inflados decibeles y cierto simplismo en el arco dramático, salva su alma. La única barrera que hace de *Tsotsi* un *film extranjero* es el idioma; al igual que *Ciudad de Dios*, está diseñada como película trampolín y, amén de esa estrategia, Gavin Hood ya filma en Hollywood. El director prioriza el trípode por sobre la cámara en mano pero hace un retrato parcial de su sociedad (donde toda referencia al apartheid es secundaria), por momentos más cercano al *blaxploitation* que a otra cosa. El gran atractivo de la película es el rostro andrógino de su protagonista, mucho más apto para un musical glam que para una de gangsters for export. **Guido Segal**

Nevar en Buenos Aires

Argentina, 2005, 104'. **DIRIGIDA POR** Miguel Miño, **CON** Fabio Aste, María Cárdenas, Agustina Lecouana, Ramiro Blas, Ernesto Claudio.

Un hombre toma rehenes para exigir un aire acondicionado. O una versión remixada de una vieja idea: las oficinas porteñas están tan cargadas de hastío y humillaciones que un día la tormenta estalla. Con vientos que soplan desde Subiela y una masa de aire húmedo que se desplaza lentamente hacia *La tregua* de Renán, la película de Miguel Miño cuenta con los peores vicios de nuestro cine. Así, mientras una especie de Baby Etchecopar sobrevuela la película con oscuras reflexiones que equiparan la sensación térmica a un concepto metafísico, el protagonista suda en dos dimensiones: en una amenaza con volarle la cabeza al jefe, en la otra entra a un bingo y se enamora de una estudiante de filosofía. Cartón lleno, porque además no puede distinguir, entre él y su otro yo, cuál es el verdadero. Pronóstico para lo que resta de la jornada: desmejorando, sin nieve, pero con altas probabilidades de granizo. **Marcela Ojea**

Diamante de sangre

Blood Diamond

Estados Unidos, 2006, 143'. **DIRIGIDA POR** Edward Zwick, **CON** Leonardo DiCaprio, Djimon Hounsou, Jennifer Connelly.

Inspirada por una relativamente nueva conciencia social que parece estar de moda en Hollywood –por el tráfico de piedras preciosas que financian las guerras africanas, como la que desangró a Sierra Leona a lo largo de toda la década del noventa–, *Diamante de sangre* no hace más que sumar despropósitos y generar distancia sobre todo atisbo de realidad. Increíblemente, DiCaprio no estuvo nominado al Oscar por el brutal habitante de dos mundos que compuso en *Los infiltrados* sino por el mercenario “rhodesio” que hace acá, y que habla-con-acento. La desorientadísima periodista que interpreta la desahuciada Connelly (acá lo está menos que en *Secretos íntimos*, pero ¿qué pasó con la chica increíblemente linda y saludablemente más carnosa de diez años atrás?) expresa en frases subnormales (“¡Un país entero de *homeless!*”) el horror del hombre blanco y bienpensante ante un mundo que, básicamente, ni siquiera empieza a comprender. Es decir, parece representar a los guionistas, los productores y un director, que están menos preocupados por sustentar con algo de contexto real tanto palabrerío progre, que en contar otra fábula de redención idiota, improbable y previsible. **Mariano Kairuz**

Los ojos del mal

See No Evil

Estados Unidos, 2006, 84'. **DIRIGIDA POR** Gregory Dark, **CON** Christina Vidal, Luke Pegler, Glen Jacobs, Samantha Nobel.

Lo menos que se le puede pedir a una película de terror es que dé miedo y este film acerca de un grupo de chicos (que son presidiarios y teóricamente muy rebeldes y peligrosos pese a que sus apariencias demuestran todo lo contrario) encerrados en una casa y perseguidos por un asesino serial es incapaz de hacerlo siquiera una vez. La razón es que su director piensa que crear climas de suspenso e incertidumbre es lo mismo que utilizar la cámara para ubicarla en lugares poco convencionales y moverla de maneras extravagantes y hacernos escuchar a cada rato y sin ningún sentido una serie de sonidos insoportables de cuchillos raspando algún objeto metálico. La película cuenta además con muertes sin la menor imaginación y hasta filmadas con cierto pudor, cosa de que no den mucha impresión, y una vuelta de tuerca al final que adivinaría hasta el menos experto en el género. Viniendo de un realizador de películas porno de culto podía esperarse algo más interesante o siquiera un poco más osado y divertido. **Hernán Schell**

Dragones: destino de fuego

Perú, 2006, 80'. **DIRIGIDA POR** Eduardo Schuldt, **CON LAS VOCES DE** Gian Marco, Gianella Neyra, Silvia Navarro, Jesús Ochoa, Roberto Moll.

Una de las escenas iniciales presenta una multitudinaria batalla de bicharracos voladores, insinuando que tal vez acá haya algo más, después de todo, que en aquel sopor de un par de años atrás llamado *Piratas en el Callao* (o en el *Pacífico*, según su título “internacional”). Pero incluso esa modestísima ilusión dura un parpadeo, y de golpe estamos de vuelta en terreno conocido: otra película de animación hecha con recursos limitados que en lugar de reformularse y proponer algo nuevo a partir de sus posibilidades, parece querer jugar en la misma categoría de Pixar. Como una versión “degradada” de la vanguardia digital que se apoya en la presuntamente nobilísima excusa de que provenir del Tercer Mundo la convierte en un ejemplo de competitividad y resistencia. Estas palabras irritadas pueden sonar más como una lectura de las notas de producción y las cartas de intención del reincidente Schuldt y compañía, que de la película misma. En todo caso, está claro que conseguir una buena historia para contar no depende de disponer de unos cuantos millones de dólares para llevarla al cine. **MK**

La loma... no todo es lo que aparenta

Argentina, 2003, 80'. **DIRIGIDA POR** Roberto Luis Garay, **CON** Lito Cruz, Rubén Stella, Damián De Santo, Enrique Liporace.

Estrenada con cuatro años de atraso, *La loma...* es una película argentina de esas que uno pensaba que no se hacían más, aunque cada tanto vuelven, como pasó hace dos años con *Cargo de conciencia* de Emilio Vieyra, con la que comparte una mala imagen de video mal ampliado a filmico, ni una sola idea de puesta en escena –la mayoría de las veces no se entiende lo que pasa– y a Rubén Stella. Sí, en este caso no se defiende a la dictadura sino que se la denuncia, pero lo hace reivindicando el ojo por ojo, con un ángel en forma de anciana que baja del cielo y le hace padecer al represor –interpretado a pura sobreactuación por Lito Cruz– todas las torturas que él mismo realizó. También hay algunos efectos digitales más bien penosos e inauditos agujeros de guión. Cine viejo, en el peor sentido.

Juan Pablo Martínez

	ÁLVARO ARROBA Letras de cine, España	RICARDO COTA criticos.com.br, Brasil	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	HERNÁN FERREIRÓS Rock & Pop	DIEGO LERER Clarín	GUSTAVO NORIEGA El Amante	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	JOSEFINA SARTORA cineismo.com	PROMEDIO
La Reina	7	9	8	5		7	7	8	7,29
Escándalo		7						7	7,00
Crank, veneno en la sangre	6		7	7			7		6,75
La verdadera historia de Caperucita Roja		8	5						6,50
El perfume: historia de un asesino	3	8	6	7		7	7		6,33
Paris, je t'aime	6				5			8	6,33
La vida de los otros	3	9			5			8	6,25
El buen pastor	6	7	6		7	4	7		6,17
Tiempo de vivir	1	7	4		7	7		7	5,50
Más extraño que la ficción	1	7			7		6	6	5,40
Rocky Balboa	5	3	7	3		7	7		5,33
El último rey de Escocia	2	7	6		5	6		5	5,17
Scoop	3	8	4	4	5	2	7		4,71
El culto siniestro		4	5	5			4		4,50
Soñadoras	3	6	1	5	6	3	6		4,29
Ardiente seducción	1		5						3,00

VIDEO ▶
ON LINE
COM
VTALLA.
TENÉS.

arte EN VIDEO ▶
 PRIMER FESTIVAL INTERNACIONAL DE VIDEO ARTE ON LINE

INGRESÁ EN **WWW.CANALAOONLINE.COM**
 Y ENTERATE CÓMO PARTICIPAR CON TU OBRA.
 DIFUNDÍ TU MATERIAL, CONOCÉ OTROS ARTISTAS Y GANÁ PANTALLA.

¿QUERÍAS UN LUGAR? ACÁ LO TENÉS.

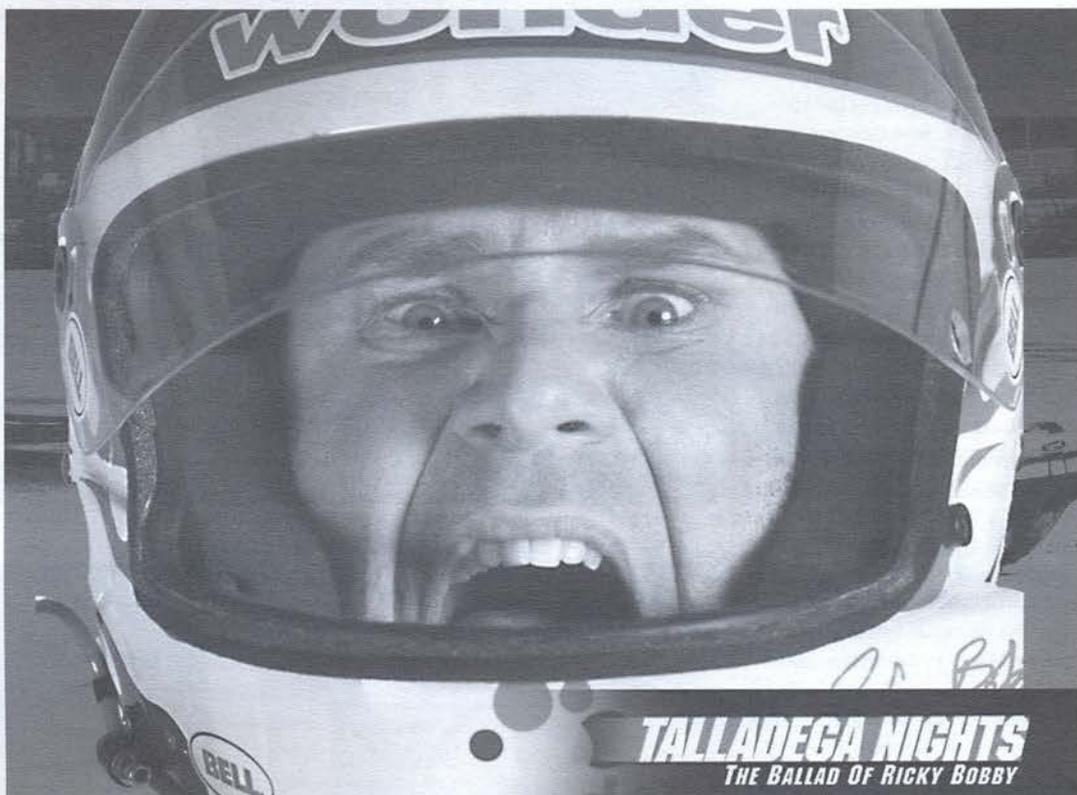
(á) (á) (á) (á) (á)
 CULTURA ACTIVA CULTURA ACTIVA CULTURA ACTIVA CULTURA ACTIVA CULTURA ACTIVA

(á)
 CULTURA ACTIVA

DVD

¿Qué es la cultura americana?

(Respuesta: mierda) por Marcelo Panozzo



Ricky Bobby: loco por la velocidad

Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby

Estados Unidos, 2006, 121'

DIRECCIÓN Adam McKay.

GUIÓN Adam McKay y Will Ferrell.

PRODUCCIÓN Judd Apatow y Jimmy Miller

FOTOGRAFÍA Oliver Wood

MONTAJE Brent White

MÚSICA Alex Wurman

DIRECCIÓN DE ARTE Virginia Randolph-Weaver

INTÉRPRETES Will Ferrell, John C. Reilly, Sacha Baron Cohen, Jane Lynch, Gary Cole, Michael Clarke Duncan, Greg Germann, Molly Shannon.

“Querido Jesús bebé, que estás sentado en tu cunita viendo los videos de Baby Einstein y aprendiendo sobre formas y colores, me gustaría darte las gracias por la posibilidad de estar junto a mi mamá y agradecerte también porque mis hijos ya no hablan más como gangsters con retraso mental.”

Ese es Ricky Bobby: creyente, tierno, bruto, infame, ignorante, infantil, adorable... Por lo menos. Un tipo que eleva sus plegarias antes de cada comida, en un cóctel que lleva una medida de ello, tres de yo y apenas una pizca de superyó, como bien se puede apreciar.

“Querido señor, pequeño Jesús infante, o como dicen nuestros hermanos del sur, Jezúz, te agradecemos por esta abundante cosecha de Domino's Pizza, Kentucky Fried

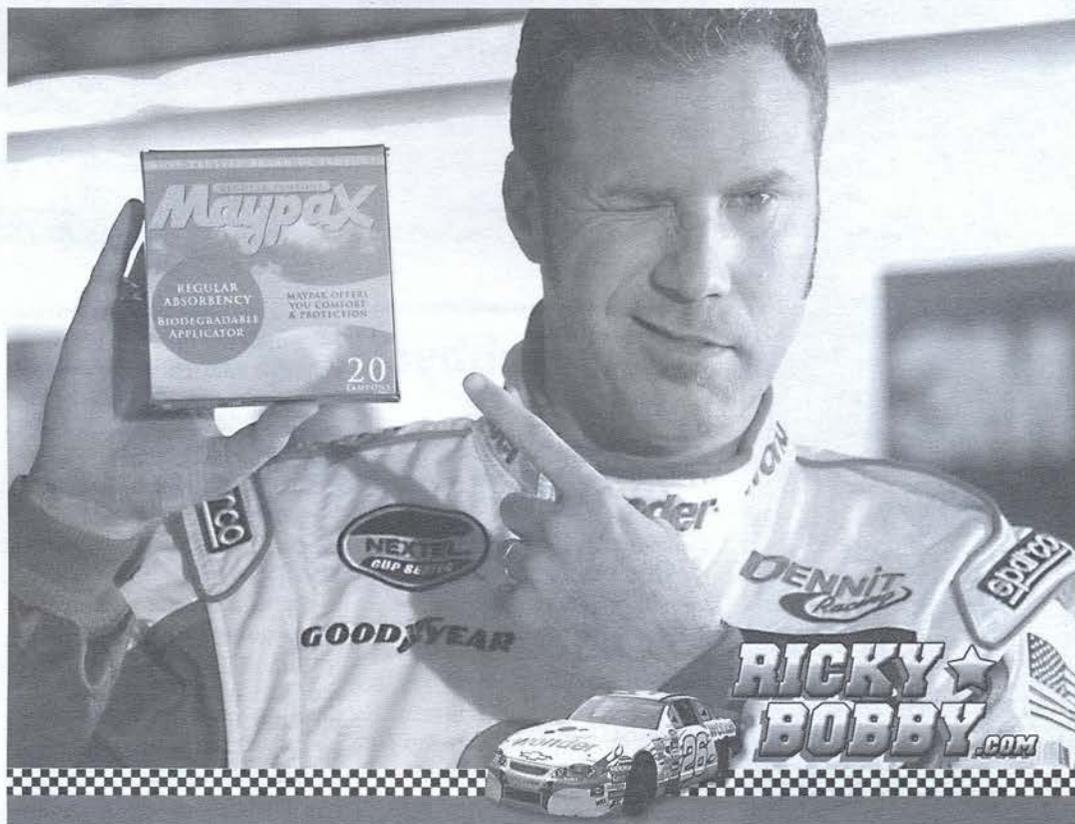
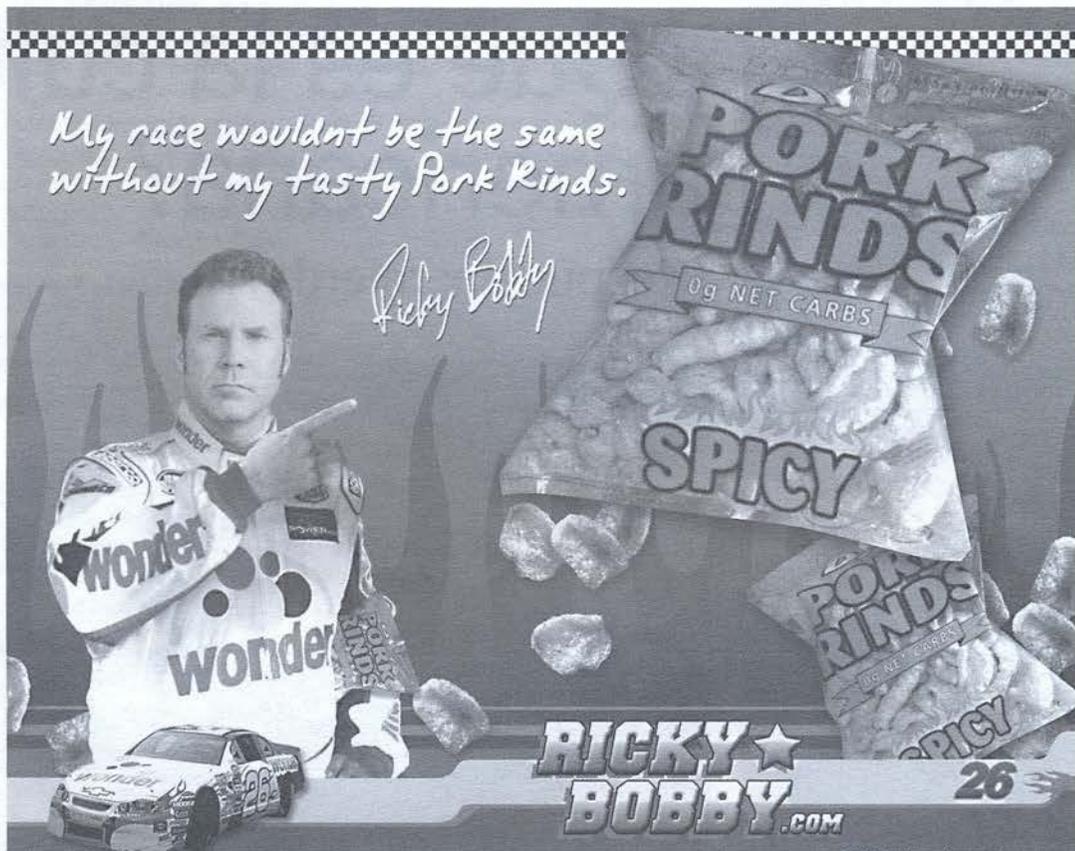
Chicken y los siempre deliciosos productos de Taco Bell. Me gustaría detenerme a darte gracias por mi hermosa familia. Mis dos hermosos, guapísimos hijos, Walker y Texas Ranger. Y por supuesto, gracias por mi súper caliente esposa Carley.”

El Jesús de Ricky Bobby siempre es chiquito. Y es responsable de todo lo bueno que pasa en su vida. Y hay que agradecerle por toda la bienaventuranza, por cada una de las ocho felicidades permitidas: por las ganancias millonarias en las carreras de autos, por los sponsors que aportan más millones y alimentos a la mesa (“Te agradecemos por el Powerade, que es tan rico”), por los hijos cuando son enanos boca sucia y también se enderezan y discu-

ten a Faulkner, por una esposa cuyo culo, en la escala 1-100, "merece fácilmente un 94", por el padre cuando está ausente o cuando se corporiza, por la madre y por el amigo del alma que un día se va a quedar con el reino. Por todo, eso.

Solamente con ese personaje, el del corredor de carreras Ricky Bobby, Adam McKay y Will Ferrell (el mismo team por detrás de *El reportero: La leyenda de Ron Burgundy*, dos tipos audaces que preparan actualmente *Step Brothers*, también protagonizada por Ferrell y John C. Reilly, anunciada para 2008) ya son capaces de hacer estallar en mil pedazos el tópico "familia disfuncional", se encuentre en el género que se encuentre, llenando además de esquilas las películas deportivas, los relatos del tipo ascenso y caída y varias cosas más, como se verá más adelante. Ricky Bobby es una criatura tan tremendamente tóxica y adictiva, que en un punto es comprensible que las "instituciones cinematográficas" lo dejen al margen, lo barran bajo la alfombra, lo conminen a un numerito musical en los Oscar recordándonos que le debemos un reconocimiento a la comedia, pero por ahora ni lo sueñen. Los señores de las instituciones consumen productos tóxicos y adictivos, pero están obligados a decir que eso no es bueno para la sociedad en su conjunto.

Ricky Bobby es hijo de Reese y Lucy Bobby, y nació arriba de un auto: su padre llevaba a su madre embarazada a dar a luz, iba por la ruta a 180 km/h, se pasó del hospital y cuando clavó los frenos la cámara salió del auto y escuchamos un "splash", un llanto y un "It's a boy!". Su padre desapareció de su vida y volvió a entrar, fugazmente, cuanto Ricky tenía 8 años, para dejarle una única enseñanza: "Si no sos primero, sos último". Ricky no tenía manera de saber que el señor que pronunció la frase iba último cómodo, y que eso estaba muy



Ricky Bobby es una criatura tan tremendamente tóxica y adictiva, que en un punto es comprensible que las "instituciones cinematográficas" lo dejen al margen.

bien, ¿por qué no? Y se aferró a la máxima paterna para convertirse en el gran piloto y campeónísimo de ese pasatiempo *white trash* conocido como Nascar, o la categoría Stock Car de los Estados Unidos. Ricky ascendió, ascendió, ascendió, cayó, cayó, cayó, y finalmente volvió a ascender un poquito. Fin del asunto, con un auto yéndose por la ruta en dirección al crepúsculo.

¿Por qué un cuento así, sencillito, transformado en comedia disparatada, funciona y lo hace tan bien? En orden de llegada: porque McKay y Ferrell tienen tan estudiado el circuito de ese relato de caída y ascenso que saben perfectamente por dónde aguijonearlo sin que pierda sustancia; porque también conocen la comedia, y la conocen como pocos, y ya instalaron un *timing* particular, que no se parece a nada y que va a una velocidad infernal; porque todos los actores de *Talladega Nights* son grandes (la boca torcida de Jane Lynch, el bigotito barométrico de John C. Reilly, el acento franco-lascivo de Sacha Baron Cohen, la chuequera Gary Cole y cada-cosa-que-haga Will Ferrell –y en esta película hace miles– dan gracia); y, fundamentalmente, porque se pasaron tanto, tanto de rosca, que terminaron dotando de brillantadas resonancias a varias de las acepciones que admite la palabra libertad (“Estado o condición de quien no es esclavo”, “Falta de sujeción y subordinación”,

Pardon my french pero... ise van al carajo todo el tiempo! Y si no esperamos eso del cine, entonces, ¿qué esperamos? ¿Babeles?

Por eso, además de ser muy graciosa, esta es una película poderosa: porque no se somete a nada.

“Licencia u osada familiaridad”, “Contravención desenfrenada de las leyes y buenas costumbres”). *Pardon my french* pero... ¡se van al carajo todo el tiempo! Y si no esperamos eso del cine, entonces, ¿qué esperamos? ¿Babeles?

Esa es la fortaleza de la dupla y sus películas: dibujar personajes indelebles, setear el conflicto general y después resolverlo según la lógica de esas pelotitas traslúcidas pero

con colores adentro (esas de goma, ¿las ubican?) que nunca se sabe para qué lado van a rebotar. Y lo mejor de todo es que no siembran los relatos con veinte-mil-millón de rebotes anómalos ni colocan por ahí cuatro o cinco miserables gracias bien dispuestas. Está lo que tiene que estar, lo que la historia aguanta, lo que tuvieron ganas de hacer, sin cálculo ni sobreactuación. Ese es el mayor poder de alteración de *Ricky Bobby* y *Ron Burgundy*: demuestran que ante una línea de llegada y otra de salida es posible describir un recorrido enmarañado y psicótico en lugar de una línea recta, y ganar la carrera igual. Es muy raro eso, máxime en el marco hollywoodiano actual y a semanas de unos Oscar previsible incluso en el gesto de darle (¡por fin!, como diría Catalina) el premio gordo a Scorsese.

Incluso, en este caso, queda ligeramente relegada la discusión acerca de la corrección o la incorrección política, porque *Talladega Nights*, aun siendo una película muy incorrecta en esos términos (digamos) y con un puntito antipalurdismo muy marcado (y simpático), no es un artefacto candente por la escatología, el sexismo o la impiedad, sino por sus sediciosas estrategias cinematográficas. Ese es el lugar de incorrección más importante en *Loco por la velocidad*, el de la lucha cuerpo a cuerpo con un cine petrificado que ya es el enemigo (Ferrell y

Jack Black, en la entrega de los Oscar, desafiaban a pelear a los actores “prestigiosos”; era en broma, claro, pero...), el gesto de no reclamar un espacio sino tomarlo, el de no pedir permiso. Por eso, además de ser muy graciosa, esta es una película poderosa: porque no se somete a nada.

“En sus mejores momentos la película escala las alturas de un dadaísmo cinematográfico”, decía Scott Foundas en el *LA Weekly*. Y en su *En Avant Dadá* (1920) Richard Huelsenbeck escribía: “Por primera vez en la historia se extrajo una conclusión de la pregunta: ‘¿Qué es la cultura alemana?’ (Respuesta: mierda.) Y esa cultura es atacada con todos los instrumentos de sátira, intimidación, ironía y, finalmente, violencia”. En ese lugar, le guste o no, lo sepa o no (le gusta, lo sabe), se inscribe determinado tipo de cine, un grupo reducido pero fastuoso de comedias de los últimos años, que describen mejor estos tiempos y este cine que nos toca vivir que todos los productos pseudo comprometidos y discursivos. La comedia entiende cosas que el resto no ve ni de lejos, entre ellas, que en el fondo siempre estamos hablando sobre el infierno, y que el infierno es un lugar frenético.

Gracias, entonces, dear-tiny-infant-Jesus por Will Ferrell y por la infernal *Talladega Nights*. [A]

DOCUMENTAL

CURSO ANUAL DE DOCUMENTAL DE CREACION

Proyecto DOS CONTINENTES 12 plazas / abril a noviembre / Inscripciones: del 15 al 30 de marzo / alumnos de Europa y América Latina

+info WWW.OBSERVATORIODECINE.COM.AR

OBSERVATORIO Escuela de Documental / Barcelona - Buenos Aires / Teléfono: 47 73 19 66

El hombre mágico: el estilo cómico de Adam McKay

por **Scott Foundas**

Agradecemos a Scott Foundas y a Mark Peranson, de la revista canadiense *Cinemascope*, por permitirnos reproducir la entrevista. Traducción de Juan Pablo Martínez.

Si un espectador experimentado no llegase a la conclusión de que *Ricky Bobby: Loco por la velocidad* —una comedia de verano de alto presupuesto que ha recaudado más de 110 millones de dólares en sus primeras tres semanas en la taquilla norteamericana— está ayudando a salvar nuestra cultura, consideren lo siguiente: ambientado en el mundo de las carreras de autos profesionales, este falso biopic del director Adam McKay, sobre el campeón de NASCAR (National Association for Stock Car Auto Racing o Asociación Nacional de Carreras de Autos de Serie) Ricky Bobby (Will Ferrell, quien también co-escribió el guión con Adam McKay), tira los nombres de Camus y Faulkner como si fueran miembros del equipo del corredor Dale Earnhardt, tiene un nivel de absurdo digno de Beckett o Ionesco, y dice que está todo bien con ser inteligente y gracioso en una época en la que la mayoría del entretenimiento popular está infestado con una malvada racha anti-intelectual. Y ahora que lo pienso, todavía ni mencioné el beso en la boca de hombre a hombre que se da en el clímax de la película, entre Ferrell y un gay, el campeón francés de Fórmula Uno interpretado por Sacha Baron Cohen.

Claro, poco de aquello sorprenderá a la audiencia familiarizada con la colaboración previa entre McKay y Ferrell, *El reportero*, en la que Ferrell inter-

pretaba a un reportero chauvinista de los 70 entre muestras de virtuosidad en la flauta travesa y peleas al estilo *Amor sin barreras* con reporteros rivales. Ferrell, que debe ser el comediante con más talento de su generación, ha aparecido bastante en pantalla en la última década, pero es su asociación con McKay la que encuentra a la estrella en su pico de inspiración dadá, y no hace más que demostrar lo poco utilizado que estuvo en emprendimientos mal ejecutados como *Hechizada* (2005), *Los productores* (2005) y *Melinda y Melinda* (2004), de Woody Allen. Recientemente hablé con McKay, quien empezó su carrera haciendo comedia *stand-up* y de improvisación antes de convertirse en guionista de *Saturday Night Live* (donde también dirigió algunos de los cortos más anárquicos que hayan aparecido en ese programa, sobre Hollywood, la Norteamérica republicana y sobre cómo él bien podría ser la salvación de la comedia americana).

—**Hola.**
—¿Cómo va?

—**Bien, acabo de interrumpir mi práctica de flauta travesa. Sabés cómo es la cosa: ves películas y te influyen.**

—Eso es bueno. Eso es lo que queríamos lograr: traer de vuelta el arte de la flauta travesa. Cuando hacíamos *El reportero*, de hecho, nos reunimos con un flautista, Hubert Laws. Vive aquí, en Los Ángeles, y deseábamos que él mismo grabara ese solo de flauta. Tuvimos una reunión muy *flashera* con él; estaba tomando vino al mediodía con un primo chiflado que decía: “Ey, chabón, ¿cómo va?”. Y yo le decía: “Me parece que lograr que él grabe eso nos va a consu-

mir un montón de tiempo”. Así que conseguimos a otro tipo para hacerlo.

—**La escena de la flauta es un gran ejemplo de la loca inventiva que le da a tus dos films —El reportero y Ricky Bobby— esa increíble energía. Hay mil ideas por segundo, una voluntad para probar todo. Y eso es algo muy bueno en un momento como este, en el que la comedia americana está en crisis, donde la mayoría de las películas, incluso las que tienen premisas inspiradas, no van a ningún lado. Nadie se molestó en pensar el resto de la película.**

—Bueno, creo que ese es un buen punto. La manera en que nos gusta escribir a Will y a mí tiene que ver con lo sorpresivo de cada momento y de llevar eso a la comedia en lugar de concentrarse en la historia. No sabés qué es lo que va a pasar, y eso es lo divertido de la comedia y del terror. Por lo menos, para nosotros. Siempre escuchamos que nos comparan con los hermanos Marx, y cuando mirás a los hermanos Marx, está esta cosa libre de Groucho corriendo por todos lados y que cualquier cosa puede pasar. Por ejemplo, cuando escribimos esa línea de diálogo en *El reportero* donde se dice que San Diego quiere decir “la vagina de una ballena” en alemán, literalmente escribimos eso como un recreo en la escritura. Dijimos: “Escribamos estos diálogos locos para reírnos nosotros mismos”. Y después vino nuestro productor, Judd Apatow, y le leímos eso como niños que hicieron algo malo. Y empezó a reírse y dijo: “Tienen que poner eso en la película”. Después, cuando filmamos la escena, nos reíamos mucho por tener a un equipo

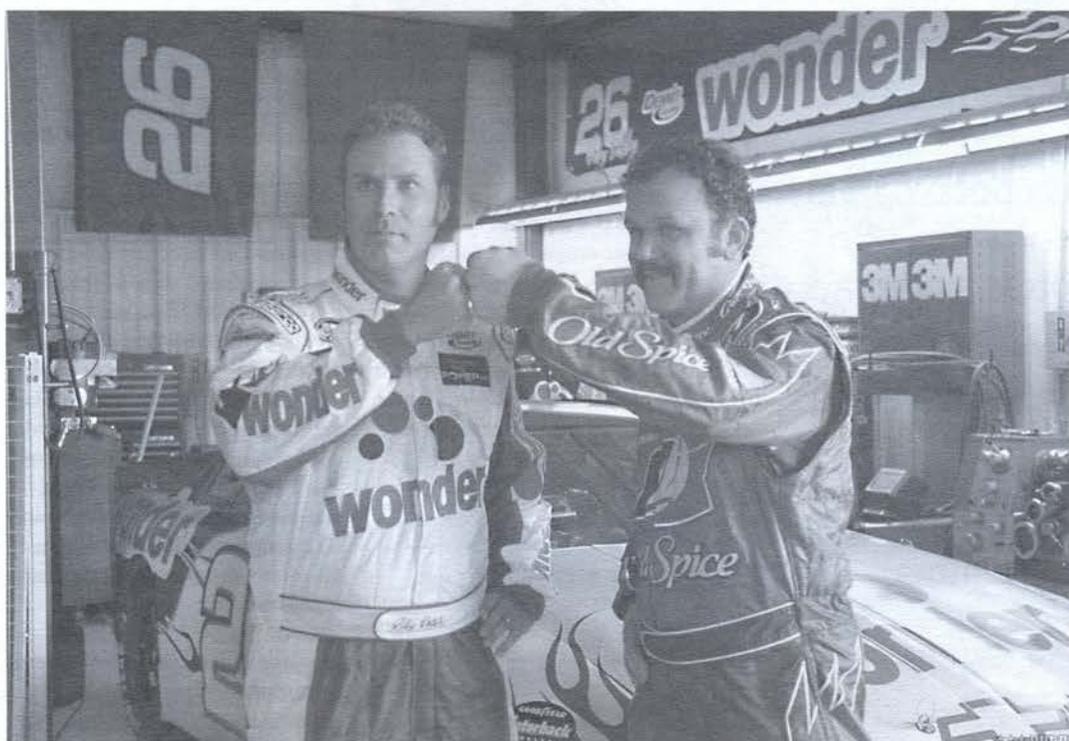
técnico profesional filmando a un ser humano diciendo esas líneas de diálogo.

—**Y si es gracioso, la audiencia se va a enganchar, aunque estés interrumpiendo la progresión narrativa de la “historia” para provocar risas. En ese aspecto, me parece que en Ricky Bobby ustedes realmente tuvieron la oportunidad para hacer lo que querían, como si el éxito de El reportero los hubiera liberado para que fueran aun más desinhibidos, si algo así es posible.**

—Creo que hay algo de verdad en eso. Además, nos estábamos metiendo con un mundo distinto en *Ricky Bobby*; en el género de los autos de carrera, el Sur, NASCAR. Eso fue divertido: saber que después de ese mundo loco que creamos para *El reportero*, estábamos por llegar a más público; sabiendo que estábamos a punto de joder con otro tipo de audiencia también. Así lo vemos siempre: que estamos jugando con la audiencia. “Joder” tal vez no sea la palabra correcta.

—**Claro, hay algo decididamente afectuoso en la película. Casi no hay una burla a NASCAR. Los personajes pueden ser ridículos, pero la puesta es más bien sobria.**

—Tanto Will como yo somos más felices cuando estamos haciendo algo que parece una broma. Y de una manera extraña, hay un elemento de broma en ambas películas, donde el chiste es casi que la película se haya hecho. ¿Sabés qué? Will y yo estamos considerando seriamente llevar las cosas un paso más allá y hacer un “telefilm de la semana” llamado *The Lee Iacocca Story* [sobre el famoso empresario de la industria automotor y creador del



Arriba, Ricky Bobby y su amigo Hal. A la derecha, el equipo de noticias de Canal 4. Abajo, Adam McKay.



Ford Mustang], protagonizado por Will.

-Hay también algo subversivo en Ricky Bobby. Por un lado, es una película sobre NASCAR que es proyectada a públicos de multiplex en pequeños pueblos de la Norteamérica republicana. Por otro lado, está llena de referencias literarias de alto perfil y termina con un beso homosexual, que es mucho más transgresor que cualquier cosa en Secreto en la montaña.

-Transgresor es una gran manera

de referirse a esto, porque bromeábamos con que parecía como si estuvieses entrando a escondidas en el jardín de tu vecino cuando tenías diez años. Se sentía como si alguien fuera a prender la luz en algún momento y te fueran a descubrir. A la vez, no hay nada de maldad en todo esto. Toda la familia de Will viene de Carolina del Norte. Todo el lado paterno de mis familiares, de Texas y Oklahoma, y yo viví en Florida un largo tiempo cuando era chico. Así que una gran parte de nuestras familias es del Sur. Tenemos

mucho de "estado republicano" dentro de nosotros. Nunca fue nuestra intención tratar con maldad a esa gente, aunque sí hay varias críticas.

-¿Tuviste algún tipo de resistencia por parte de productores o de ejecutivos de estudios? Alguien que haya visto la película y haya dicho: "¿Qué diablos es esto?"

-La mayoría de las críticas desalentadoras que recibimos en ese aspecto fue en nuestros días de SNL mientras preparábamos *El reportero*. Hay un par de historias

muy graciosas: Cuando estábamos intentando que *El reportero* se hiciera, la primera vez que fuimos a presentar el guión, era mucho más desquiciado. Los reporteros estaban en un avión yendo hacia una convención, una convención de reporteros. Y se estrellaban en las montañas y todo se convertía en una situación al estilo *Viveni*, pero con todos los reporteros hablando con voz de reportero y con el peinado todavía perfecto, y habían chocado con otro avión que estaba lleno de monos y estrellas ninjas. Era una locura, debo decir, ahora que lo pienso. Llevamos ese guión a quince estudios, y en un día recibimos quince llamados telefónicos diciéndonos que no. Nuestros agentes nos llamaban y nos decían: "Nunca vimos algo así". Eso igualmente tal vez haya sido una represalia saludable, porque tal vez necesitábamos algo de conexión con la realidad, y nos habíamos ido bastante al carajo con esa historia. También tuve algunas experiencias en las que nos reuníamos con compañías y las reuniones salían muy bien, y nos decían: "Realmente queremos hacer esta película. Sólo queremos ver los cortos que hiciste". Entonces les daba *The H is O*, en el que Will Ferrell interpretaba a Glenn Frey abusando sexualmente de Ben Stiller. Y nos llamaban al día siguiente diciendo: "No trabajaremos con Adam McKay". Pero una vez que logramos hacer *El reportero* y generó muchas ganancias y le fue muy bien en DVD, todos nos han tratado bárbaro. Sony fue genial, nos apoyó mucho. Y debo decir: la gente de NASCAR nos trató más que bien. Cortaron un solo chiste de la película.

-¿Cuál fue?

-Es la escena en la que aparece, donde el conductor frena y dice que tiene que ir al baño. Se suponía que cuando el auto frenaba, el conductor estaba muerto. Y todos gritaban: "¡Vamos, Terry, vamos!", y él estaba con la cabeza sobre el

volante. Era un chiste mucho mejor. Pero puedo entender por qué lo cortaron. La idea era que él había dado treinta vueltas muerto sobre el volante, que hasta un tipo muerto podía correr en NASCAR. Y ellos decían: "Eso es bastante insultante para nuestro deporte". Entiendo eso.

-Entonces, después del primer borrador de El reportero, ¿cómo fue que lograste un balance entre tus impulsos más estrafalarios y las cosas que podrían atraer a un público más mainstream?

-Lo más gracioso es que sabíamos que habíamos ido demasiado lejos. Will y yo nos divertimos tanto escribiendo juntos que fuimos y escribimos un guión desquiciado que nos hacía reír, y como que necesitábamos eso que pasó para recordarlo. Ni bien nos rechazaron, fuimos a Dreamworks y empezamos a desarrollarla con Michael De Luca y Judd Apatow. Sabíamos qué había que hacer; habíamos hecho comedia de sketch por seis o siete años en SNL. Yo había hecho *stand-up* antes. Entonces nos contuvimos un poco y vimos modelos más tradicionales de "historia de amor/batalla de los sexos". Y así lo hicimos mucho más accesible. No mucho más; sigue siendo una película extraña. Creo que nos daba curiosidad ver hasta qué punto podíamos salirnos con la nuestra y adónde nos llevaría. ¿Habría una compañía independiente que nos dijera: "Ey, vamos a hacer esto por 7 millones de dólares"? Es como tu primera vez como bateador, en la que bateás lo más fuerte que podés. "¡Tal vez seamos los mejores guionistas de la historia y podamos hacer esto!" Y era demasiado. Realmente fue una buena lección; aprendimos muchas lecciones con *El reportero*. Había partes de la película donde la historia se unía un poco a la comedia, y las risas eran más fáciles de lograr, y creo que de eso aprendimos lecciones para *Ricky Bobby*. Decíamos: "¿Sabés? Está bueno cuando la historia funciona un

Decíamos: "¿Sabés? Está bueno cuando la historia funciona un poco con la comedia". En otras palabras, de alguna manera evolucionamos, aun cuando todavía nos gustan las cosas dementes.

poco con la comedia". En otras palabras, de alguna manera evolucionamos, aun cuando todavía nos gustan las cosas dementes.

-Cuando está en pantalla, Ferrell no da esa sensación de hiper-autocontrol, de perfeccionismo casi maniático que se puede ver en varios cómicos como Robin Williams, Mike Myers y Jim Carrey, donde sentís que les va a dar un infarto antes de que termine la película debido a su esfuerzo para lograr que uno los ame. Es mucho más relajado, más cálido.

-En ese sentido es más de la escuela de Bill Murray. Y si lo conocés, es así como se comporta. Es sólo un tipo relajado al que le encanta la comedia. No hay nada de "por favor, quíranme". Es sólo que le gusta reírse. Es un tipo realmente generoso, con un sentido natural para el trabajo en equipo. Lo maravilloso de *Ricky Bobby* es que John C. Reilly debe de ser el actor con más predisposición para el trabajo en equipo con el que trabajé. Cuando se juntó con Will por primera vez, había una complicidad que era simplemente una locura. Y después está Sacha, que tiene una formación completamente diferente, el Theatre de Complicite de Simon McBurney en Londres, lo cual es realmente interesante. Pero a la vez es un tipo perversamente inteligente, cuyo hermano es un matemático socialista. Entonces, tenés una dinámica muy rara dando vueltas, y hubo tres o cuatro escenas que filmamos que, sin duda, están entre las cosas más interesantes que hice en mi vida.

-¿Como cuáles?

-Como la escena del bar, en la que Sacha dice: "¿Qué hizo Norteamérica por nosotros?". Hicimos tres o cuatro versiones de esa escena, era tan gracioso, con John y Will improvisando en lo que Norteamérica ha hecho por nosotros y Sacha enumerando las cosas que Francia hizo por nosotros. También cuando Sacha tiene a Will inmovilizado sobre la barra, y que a pesar de que a Will están a punto de romperle

el brazo, todos los demás actúan como si tuvieran el control de la situación. Will y Sacha mirándose a los ojos en el *chateau*, muy cerca el uno del otro, esa extraña energía sexual mezclada con patriotismo.

-Parte de lo que resulta tan atractivo en escenas como esa es tu voluntad para aventurarte en el absurdo, y de darte el gusto con lo privado y lo oscuro. Pienso en escenas como la de Will en un mano a mano con un puma para vencer su miedo a manejar rápido, o apuñalándose en la pierna para terminar con su parálisis psicósomática, que mucha gente encontrará desopilante y otras van a quedarse muy afuera.

-Eso es verdad. Nos pasó eso en *El reportero*. Los primeros quince minutos de la película nunca funcionaban. Los testeamos, los reeditamos, los volvimos a editar, y nunca funcionaban. Y finalmente nos dimos cuenta de que la gente no sabía qué diablos estábamos haciendo, y la primera vez que la audiencia realmente se daba cuenta era cuando Brick [Steve Carell] decía: "No sé por qué estamos gritando". Ese era como el código de la película entera, y ahí empezaron a engancharse. Después la película salió en DVD, y desde entonces las líneas de diálogo más citadas son de esos primeros quince minutos.

-¿Hablás de líneas como "Amo el scotch"?

-"Amo el scotch." "Soy algo así como alguien importante." "Quiero estar sobre vos." "Vení a ver lo bien que me veo." Todas estas líneas son de los primeros quince minutos, y eso nos shockeó. Tenés razón en eso de que uno no tiene idea de cuándo el público va a engancharse o no. Mi prima vino a ver uno de los primeros cortes de *Ricky Bobby*. Mi prima cheta que fue a Vanderbilt y cuyo marido también es un cheto. Era uno de los primerísimos cortes de la película, y estábamos tratando de ver la reacción de la gente. Ellos dijeron: "Oh, nos encanta, Adam. Creemos que es genial, es maravilloso lo que hacés. Pero

de una cosa estamos seguros: cortá sí o sí la escena del cuchillo en la pierna". Y yo dije: "April, odio decirte esto, pero esa podría ser la escena más popular de la película". "Oh, no, Adam, estoy segura. Cortá eso, definitivamente".

-Entonces, ¿estas películas son estúpidas e inteligentes a la vez?

-Siempre llamamos a esto "estúpido-tonto". Tuve un profesor de actuación en Chicago -el legendario Del Close- que siempre decía que si vas a ser tonto, sé brillantemente tonto. Y ahí está el juego. Un gran amigo mío dice que hay sólo dos formas del arte en las que tenés una reacción física: el porno y la comedia. Se te tiene que parar o tenés que reírte. Y debido a eso se cree que ambas son increíblemente estúpidas. No necesariamente. Es que en una comedia uno debe obtener risas, y a veces la gente piensa que porque tenés una reacción física, entonces es estúpido. No es así, la gente se ríe, pero eso no quiere decir que no haya ideas.

-Aparte de los hermanos Marx, ¿cuáles son algunas de tus influencias?

-Tengo un poco de lo que podría denominarse una "formación absurdist", de eso no hay duda. Me encanta Buñuel. *El fantasma de la libertad* [1974] es una de mis películas favoritas de la historia. También fui un miembro original del Upright Citizen's Brigade, que luego se convertiría

en un programa de sketches para *Comedy Central*. Pero empezamos de una manera mucho más anclada en el absurdo y de "teatro de guerrilla". Una vez publicitamos mi suicidio en Chicago y me subí a la terraza de un edificio de cinco pisos y hablé con una multitud gigante que me miraba desde abajo. En un momento, me corrí hacia atrás y tiré un muñeco de primeros auxilios. La multitud gritó.

-¿Te arrestaron por eso?

-No, pero sí arrestaron a un miembro de nuestra *troupe* en otro show. Horatio Sanz, que ahora está en *Saturday Night Live*, fue arrestado porque montamos una falsa revolución en medio de la calle con antorchas y armas de utilería. Hicimos un montón de locuras. Una vez llevé a toda la audiencia del UCB Theatre a mi departamento y monté un falso asesinato. Pero a la vez, *Dos sinvergüenzas en un Cadillac* [1987] es una de mis películas favoritas. Y *La elección* [1999]. *Repo Man* [1984], ...¿Y donde está el piloto? [1980]. Y hay montones de películas sentimentales: el otro día pasaron *Los muchachos del verano* [*Breaking Away*, película de Peter Yates de 1979] y no pude resistirme, y estaba destrozado cuando terminó. Me encanta Altman. Me encantan *California Split* [1974] y *Nashville* [1975], que debe de ser una de las mejores películas jamás hechas. Y otra de mis favoritas es *Husbands* [1970], de Cassavetes. De hecho, vi *Husbands* en París, y creo que es muy graciosa, muy

Un gran amigo mío dice que hay sólo dos formas del arte en las que tenés una reacción física: el porno y la comedia. Se te tiene que parar o tenés que reírte.

triste y muy oscura. Para nuestra próxima película, *Step Brothers*, estoy viendo *Husbands* como influencia. También puedo hacer una lista de diez películas tontas de acción que amo. Me encanta *Depredador* [1987]. Me encantan las películas, qué va.

-Y contame un poco de esta compañía que formaron con Ferrell: Gary Sanchez Productions.

-Está muy bueno, la verdad. Will y yo la creamos con Paramount Vantage. Es básicamente para comedias de menos de 20 millones de dólares, y contratamos a Chris Henchy, que es un guionista muy talentoso. En lugar de contratar a un ejecutivo de desarrollo, contratamos a un guionista para que se encargue de desarrollar proyectos. La gente estaba shockeada. Ya está escribiendo un guión para nosotros, y también tenemos a Jessica Elbaum, que es como la ejecutiva creativa. Nuestra película va a ser un falso documental sobre la vida de George Bush, llamado *A Child of Freedom*. Estoy muy contento con eso.

-¿Van a utilizar material de archivo?

-Exactamente, y vamos a hacer entrevistas con actores que interpretan a gente de su vida, como por ejemplo la entrenadora del escuadrón de porristas al que pertenece. Y la persona que escribió el libro de la cabra. [A]

**Sea original y culto.
Haga un regalo cinéfilo.**



Hombres y mujeres se rendirán a sus pies.

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CINERAMMA®

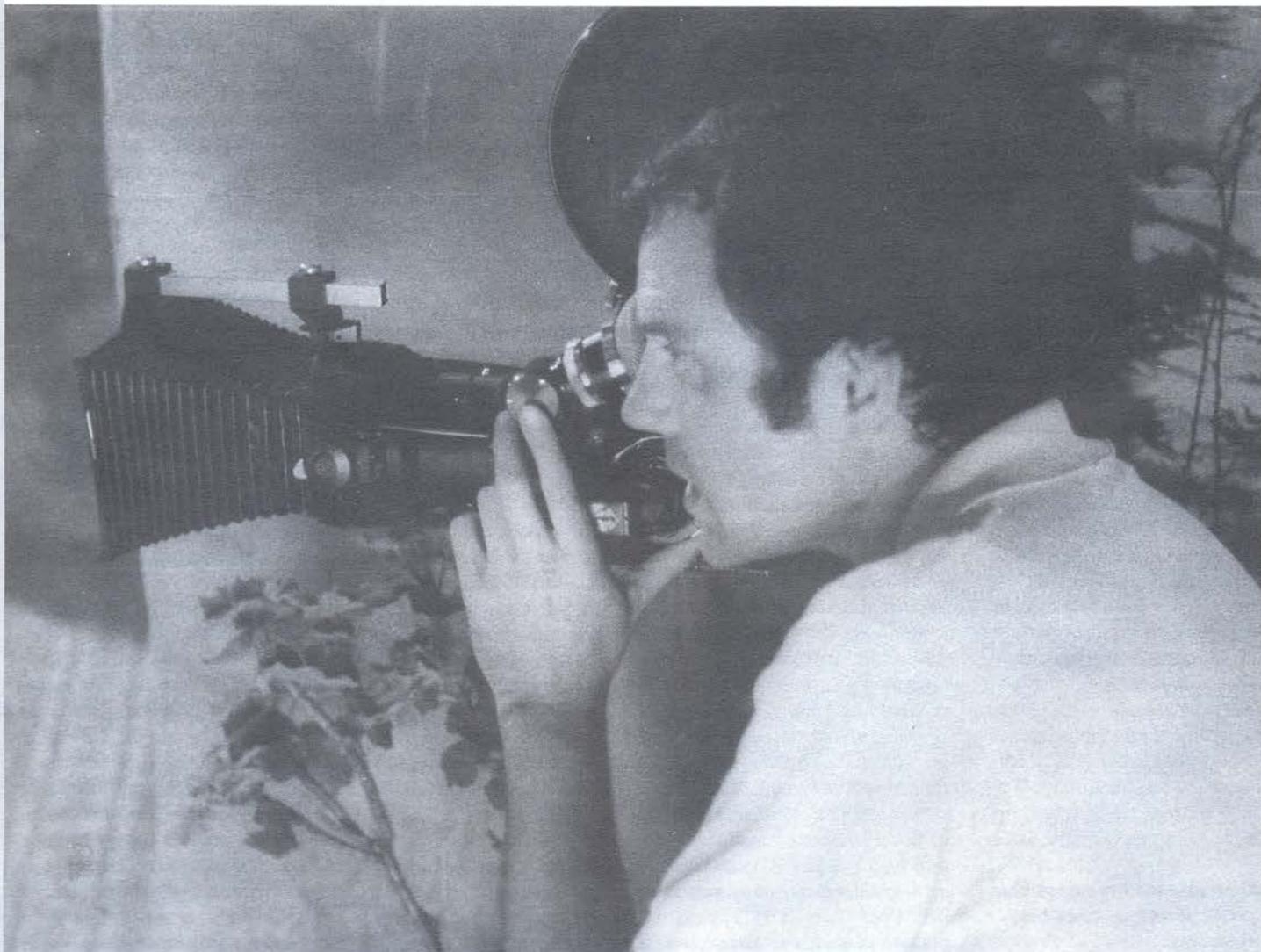


ASOCIATE HOY

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



Una táctica concreta

Los traidores

Argentina, 1973, 114', **DIRIGIDA POR** Raymundo Gleyzer. **CON** Víctor Proncet, Raúl Fraire, Susana Lanteri, Lautaro Murúa, Walter Soubrié. (Revista *Sudestada*)

por Agustín Campero

Nuevamente, lo mejor se encuentra en los márgenes. La revista *Sudestada* acaba de editar el DVD de *Los traidores*, la sismica y perfecta película de Raymundo Gleyzer. El film se ve y se

escucha bastante bien, y viene acompañado de un revelador reportaje al director realizado en febrero de 1974, entre otros extras. Esta salida es un acontecimiento necesario también en este momento, en el que se asiste a una nueva disputa por la imposición del punto de vista en la construcción de la memoria colectiva respecto al período que va del 68 al 83.

Raymundo Gleyzer concebía al cine como un medio: era un arma más para lograr la revolución. Nació en Buenos Aires en 1941. Ya en la adolescencia, fue cinéfilo y cineclubista. A los 15 años comenzó a trabajar como fotógrafo independiente. En

1961 inició sus estudios de cine en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, donde militó para la Federación Juvenil Comunista. Durante el rodaje de *Dar la cara*, se acercó al director José Martínez Suárez. Entre sus compañeros, se destacó por su proceder práctico en detrimento de la discusión intelectual. Admiraba al documentalista holandés Joris Ivens. *El ciclo* fue su primer corto. Sus películas de cabecera eran *Rocco y sus hermanas* (1960) y *La tierra tiembla* (1948) del gramsciano Luchino Visconti. En 1964 realizó, en el nordeste brasileño, *La tierra quemada*, corto por el

cual recibió algunos premios. Poco tiempo después comenzó a filmar para noticieros televisivos, recomendado por Tomás Eloy Martínez. Fue el primer argentino en filmar en las Malvinas —el corto *Nuestras Islas Malvinas* (1966); algunas de sus imágenes aparecen en *Hundan al Belgrano* (1996)—. En 1970 filmó su segunda obra más importante: *México, la revolución congelada*, para lo cual tomó contacto con Arturo Ripstein, que resultó premiada en el Festival de Locarno. Ya durante su período televisivo se acercó al PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), luego PRT- ERP

(Ejército Revolucionario del Pueblo), liderado por el santiaguense Mario Roberto Santucho. Entre muchas otras realizaciones, filmó los Comunicados Cinematográficos del ERP N° 5 y N° 7. En esos años, a partir de la necesidad de exhibir *Los traidores*, fundó el "Grupo Cine de la Base". Las proyecciones que realizaban eran exclusivamente para "la base": obreros, campesinos e indígenas. "Si los intelectuales querían ver la película debían ir a los 'barrios' o a las fábricas." Sin embargo, se llegaron a exhibir, con mucho éxito, películas en facultades y departamentos de Barrio Norte. Su interés eran obras que les permitían desarrollar una práctica de concientización que tenía como principal objetivo "la construcción de la patria socialista". Para que se lleve adelante una proyección, previamente debía existir un trabajo concreto del PRT en los barrios donde se proyectara. Mientras la filmaba, realizó el medimetraje *Ni olvido ni perdón* (1972), sobre la masacre de Trelew, y en 1974 filmó su última película, *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*. Fue cameraman de Bebe Kamín en *Adiós, Sui Generis* (1975). El 27 de mayo de 1976 un grupo de tareas del ejército lo secuestró y desde entonces continúa desaparecido.

Los traidores parte de una idea general sugerida por Joris Ivens. Se despliega a partir de la historia de Roberto Barrera (Víctor Proncet, autor del cuento sobre el que se basa la película), un burócrata sindical corrompido, cómplice de las dictaduras, aliado del empresario y muy parecido a José Ignacio Rucci, el líder de la CGT mimado por Perón –y admirado por Leonardo Favio, tal como se evidencia en *Perón, sinfonía del sentimiento* (1999)– y posteriormente asesinado por Montoneros. Fue totalmente filmada en la clandestinidad y se alimenta de muchos acontecimientos reales de las vidas de los sindicalistas Vandor, Rucci, Alonso y Framini. La película está pensada en función de un ideal de espectador (la clase

obrero, "las bases") y es absolutamente funcional a su propósito procurando, sin medias tintas, la eficacia de la intención: debía atrapar al pueblo, evitando cualquier riesgo estético, no cansando con consignas ni subestimando con subrayados. También por eso debía ser una ficción y no un documental. Gleyzer se valió de los recursos de las formas del lenguaje cinematográfico más establecidas y comprobadas, diferenciándose de otras tendencias del cine político de aquel momento, que suponían que un cambio en las formas cinematográficas se correspondía a un cambio en las relaciones sociales. Sin embargo, recurre varias veces a imágenes documentales recuperadas o filmadas para la película, que alimentan la tensión realista, y que anclan en un registro rápidamente identificable el desarrollo de los distintos momentos históricos a los que recurre la historia, que abarca desde las protestas anarquistas de la década del 20, imágenes de la Revolución Libertadora, del Cordobazo, de protestas contra la dictadura de Lanusse y de las movilizaciones montoneras frente a la casa de Perón en la calle Gaspar Campos –estas dos últimas, capturadas por el propio Gleyzer para *Los traidores*–, además de los carteles que hacen referencia a la masacre de Trelew (que ocurrió mientras se filmaba la película) y una conocida voz televisiva de la época que da cuenta de los resultados de la elección ganada por Cámpora el 11 de marzo de 1973. De paso, para multiplicar el anclaje, de fondo se escucha "Desatormentándonos", la contemporánea canción de Pescado Rabioso. Las brillantes actuaciones (tanto de actores como de no-actores) disimulan un guión férreo y milimétricamente concebido a la luz de la necesidad política y el calco de frases, gestos y discursos de personajes reales. Por otra parte, existen dos contrapuntos muy diferentes que hipotéticamente buscan un efecto distinto para un objetivo común. El primero de ellos es

la escena del cementerio, muy diferente de todo el registro de la película, escena que en el reportaje que forma parte del material extra del DVD Gleyzer defiende con dureza, soberbia y cierto desprecio frente a los comentarios de los "intelectuales pequeño burgueses de izquierda", algo muy propio de las filas del PRT. Gleyzer justifica esta inclusión porque cumple una función humorística, ya que "en la burla, en la risa, está la base del entendimiento de que a esa fuerza tan grande que es la burocracia sindical y la burguesía se la puede derrotar. Es infundirles a los obreros la confianza en la propia risa, para derrotar al enemigo". El otro contrapunto puede pasar más desapercibido, pero con los años emerge como una lección histórica. La escena final es la justificación y el convencimiento alrededor de la lucha armada, escena cuestionada por la dirigencia del ERP porque desviaba el objetivo de concientizar a la clase obrera para que armen sus agrupaciones de base. De allí el epílogo introducido tiempo después. Sin embargo, la escena final era consecuente con la historia de la agrupación, ya que, para los miembros del ERP, la lucha armada surge no de las universidades ni del ejemplo de otros países, sino de la experiencia directa de las masas obreras, primero para defenderse de los matones y la represión, y luego para oponerse al ejército de la burguesía, habiendo recorrido previamente el camino de la lucha pacífica. Un razonamiento fantasioso e irreal. El final de la película intenta ser consistente con este supuesto y, quizá por su carácter tan especulativo y cuestionable, es que aparece como muy disruptivo. Sin embargo, la Historia valoriza el final de *Los traidores* en al menos dos sentidos: en primer lugar, transparenta cómo terminó operando la lucha armada guerrillera en el marco de una lucha popular mucho más amplia y con infinidad de matices. Fue disruptiva, injustificada, inoportuna, contraproducente, irresponsable y aven-

turista. Tenía poco que ver con la clase obrera y la tradición de las luchas populares en la Argentina. En segundo lugar, por oposición a la opción violenta, destaca el papel de buena parte del movimiento obrero no burócrata, tanto en la resistencia contra las dictaduras como en las luchas para defender sus derechos y las conquistas logradas, algo casi absolutamente ausente en la mayoría de los dispositivos de reflexión histórica del período que va del Cordobazo a la recuperación de la democracia en el 83. Esto se apoya sobre todo en las imágenes correspondientes a una asamblea obrera de Córdoba, en la que se ve a los continuadores de la lucha del gran dirigente del gremio de Luz y Fuerza Agustín Tosco.

La distribución de este DVD es consecuente con su historia: tiene una concepción militante. *Los traidores* se consigue por 15 pesos (más gastos de envío) haciendo el pedido en revista.sudestada.com.ar, por mail (sudestadarevista@yahoo.com.ar) o directamente en el puesto de la Estación Plaza de Mayo de la línea "A" del subte. [A]

Bibliografía consultada

Lorenz, Federico Guillermo

"Una ausencia vigente, una deuda pendiente: pensar 'los setenta' desde los trabajadores" en riehr.com.ar.

Montero, Federico

"Apuntes de un sueño armado" en revista *Sudestada*, año 6, número 55, diciembre de 2006.

Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina

El cine quema. Raymundo Gleyzer De la Flor, Colección Personas, segunda edición, Buenos Aires, noviembre de 2006.

El futuro, como que ya

La idiocracia

Idiocracy

Estados Unidos, 2006, 84'

DIRECCIÓN Mike Judge

GUIÓN Mike Judge y Etan Cohen

MÚSICA Theodore Shapiro

FOTOGRAFÍA Tim Suhrstedt

MONTAJE David Rennie

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Darren Gilford

DIRECCIÓN DE ARTE Bill Skinner y

William Ladd Skinner

ESCENOGRAFÍA Ronald R. Reiss

VESTUARIO Debra McGuire

SONIDO Michael J. Benavente y Sarah Bourgeois

EFFECTOS VISUALES Sean Afshar,

Kenneth Bailey, Stargate Digital

INTÉRPRETES Luke Wilson, Maya

Rudolph, Dax Shepard, Anthony

"Citric" Campos, David Herman,

Sonny Castillo, Kevin McAfee,

Robert Musgrave, Ryan Melton.

Estreno directo a video, 21 de

marzo. (Gativideo)

por **Mariano Kairuz**

1. Al principio parecerá que no, pero sí, hay un resquicio para el optimismo en *La idiocracia*, la nueva película de Mike Judge: recién despertado, después de medio milenio de hibernación, Joe (Luke Wilson) se mete en un cine del año 2500 para ver una película llamada *Culo* (*Ass*). La sala está llena y la gente se ríe a carcajadas. Judge tiene algo de fe en la humanidad: a pesar de cómo vienen las cosas, a pesar de todos los indicios, dentro de 500 años todavía existirá el cine. En cuanto al tenor del otro comentario que se superpone en esa misma escena, bueno, eso ya es más bien asunto de debate. *Ass*, "la ganadora del Oscar a mejor guión", consiste en un culo durante 90 minutos. *Un culo* y nada más que *un culo*, y cada tanto el



ligero estruendo de un pedo. En la actualidad, y para muchos festivales y muestras de cine, *Ass* probablemente calificaría como film de vanguardia, y quizá hasta recibiría algún galardón independiente de la corporación del cine. En el futuro que describe *La idiocracia*, el mundo ha terminado de volverse completamente idiota y festeja en el cine una obra casi experimental. ¡Epa!: ¿nos estará diciendo Judge que al menos una parte del cine que hoy se considera *avant-garde* no es más que una auténtica idiotez, acaso disfrazada de otra cosa por gente que se cree muy inteligente? Probablemente no, aunque eso

se aclara recién mucho más tarde en la película. En todo caso, parece decimos Judge, puede que en el futuro sigan existiendo los cines, pero —tal como viene la mano— ya no el cine. No al menos aquellas películas-cine, dice Joe, en las que a uno todavía le importaba de quién era ese culo y por qué se tiraba esos pedos.

2. *La idiocracia* viene a ser algo así como una distopía, y el cine distópico, como casi toda la narrativa futurista, siempre usó el futuro para proyectar nuestros temores del presente. Temores tales como, por ejemplo, la robotización casi total de la humanidad, o los

potenciales efectos de abusar de la manipulación genética, o la posibilidad de que los monos se vuelvan demasiado inteligentes y se apoderen del planeta. *La idiocracia* no da vueltas sobre este asunto: si esto sigue así, así es cómo vamos a terminar. El mundo se está idiotizando demasiado: los adolescentes se hablan entre ellos, y con los demás, como idiotas; la televisión está saturada de programas idiotas; los medios más masivos se empeñan en dar la apariencia de que "hablan como habla la gente en la calle" y en el proceso se van des-alfabetizando. Y la evolución ya no es lo que era; pero *ya*, ahora, desde *el presente*: la ciencia médica sí ha avanzado hasta un punto en que le es posible garantizar la supervivencia no ya de los más aptos, sino de prácticamente cualquiera. Pero los que se más se reproducen no son necesariamente los más inteligentes. *La idiocracia* expone esta premisa en un veloz prólogo en el que compara los casos de una familia *white trash* y de una pareja de intelectuales; los primeros, multiplicándose como conejos; los otros, planificando tanto su paternidad que se les termina por pasar la hora de hacer bebés. ¡Epa! —de vuelta—: ¿acaso nos está diciendo Judge que los pobres, que tienen muchos más hijos que "las gentes educadas" de las clases media y media-alta, son más idiotas? Definitivamente no: sí está ese asunto de la "educación", pero así como Judge no pontifica, tampoco se carga a sus "idiotas-pobres" sin más. *La idiocracia* también se carga, en un solo golpe, a esos otros dos bobalicones tan educados y con tantos aires de saber perfectamente lo que hacen; los hace aparecer como dos jetones sin ninguna gracia (en inglés se los calificaría directamente como *anal-retentive*, o culo-fruncidos),

Llegó hace rato

incapaces de reproducirse. Burlarse de unos o de otros sería muy incorrecto. Judge se los carga a todos sin asco.

3. Y entonces llega el futuro y todo está absolutamente mal. Los hospitales terminaron el proceso iniciado varios siglos antes por muchas clínicas prepagas: se transformaron en los McDonald's de la atención de la salud. Las calles terminaron de saturarse de basura y de publicidad. Lo más terrible de todo es que el habla adolescente y descerebrada terminó –otro proceso iniciado más de 500 años antes– por instalarse institucionalmente, contaminando incluso los protocolos oficiales. En un juicio por jurados, el fiscal puede alegar sin más que el acusado, véanlo, es *como culpable*. Es un virus lingüístico más o menos común al inglés y al castellano: decir por ejemplo, “estoy como cansado” en lugar de “estoy cansado”. *La idiocracia* se imagina un futuro en el que no sólo los púberes desorientados hablan así, sino *todo el mundo*. Encantador. Y hay más: para 2500, el agua ha sido reemplazada en casi todos los órdenes de la vida por un líquido verde que a Joe le recuerda al Gatorade y que es producido por una megacorporación de la que depende el empleo de todo el país. La policía del futuro también es bastante idiota; aunque tal vez no mucho más que los militares del presente (los que aparecen en el 2500 de *La idiocracia* y los de la película de Beavis & Butt-Head del 96). Joe, es hora de aclararlo, trabaja para los militares. Joe, vale aclarar también, es un tipo sensible pero no brillante, que pasa sus días con el culo pegado a un asiento, sin objetivos ni iniciativa ni nada que se le parezca. En el futuro, lo consagrarán como “el tipo más inteligente con vida”. Pero hay más todavía: en

ese mismo futuro, el presidente de los Estados Unidos de América (o *Uh-merica*) es un negro pelilargo, una especie de *gangsta rapper* subnormal y de aspecto más bien inofensivo pero que anda por ahí disparando su ametralladora como si nada. ¡Epa!, por tercera vez: ¿nos estará diciendo Judge que el pueblo de los Estados Unidos podría llegar a finalmente a elegir a un negro como líder *cuan-do haya terminado de volverse totalmente bruto e ignorante*? A esta altura de la película, ya quedó bastante claro que nadie sale indemne de acá, así que, no, no es *eso*. En todo caso, Judge sólo parece estar burlándose de cierta representación muy extendida y muy banalizada de la violencia.

4. Toda la filmografía de Judge está bastante centrada en la idiotez, pero de alguna manera Judge quiere a sus idiotas. Beavis & Butt-Head son dos adolescentes retardados como tantos, a los que Judge dice haber creado inspirándose en gente que conoció en su adolescencia y en sus años de estudiante, y a quienes en las entrevistas se refiere sin desprecio. Ser un idiota –un idiota, por ejemplo, como B&B, que son crueles con los animales– no es lo mismo que ser mala gente; es sólo que no se dan cuenta de lo que hacen. Son todas cosas que, de verdad, Judge ha considerado y explicado cuando se lo preguntaron, y se lo preguntaron muchas veces (la crueldad de B&B motivó una enorme controversia hace unos años cuando un nene norteamericano les prendió fuego a su casa y mató a sus hermanitos, supuestamente después de pasarse un rato frente a MTV). También *Enredos de oficina* (*Office Space*, 2000, la primera y única película-película con actores de carne y hueso de Judge hasta *La idio-*

cracia) era una pequeña historia sobre la idiotez. La vida de oficina como un infierno de tedio y burocracia, una lucha miserable de pequeños poderes; la disputa por la abrochadora elevada a la categoría de asunto existencial. Todo, un asunto bastante idiota. A la cabeza de *Enredos de oficina*, Judge puso a una banda de perdedores, pero que son tipos básicamente buenos y sensibles que se dan cuenta, un día y casi por accidente, de que tienen que abandonar *esa vida*. Al final, todo vuelve a estar casi como al principio, pero por lo menos alcanzaron a darse cuenta de que hay algo más. Maduraron, por decirlo de alguna manera, abandonaron la idiotez que los tenía paralizados, y se vieron desde afuera. Después tuvieron que volver, pero así es la batalla entre idiotez y educación en el mundo de Judge, que no discrimina: una cuestión de oportunidades.

El único que “triumfa” en *Enredos...* es el psicópata de la oficina, el idiota al que nadie se toma en serio. El genial Stephen Root, de la serie *NewsRadio*, y que en *La idiocracia* reaparece fugazmente como el juez que imparte la *Retarded Justice*.

5. Y hay que volver al principio, al tema del futuro del cine, porque a veces realmente parece que el negocio estuviera manejado por un montón de idiotas. *Idiocracy* estuvo prácticamente terminada hace dos años. Pero en algún lugar del camino la Fox, que la producía y debía distribuirla, decidió recortar gastos, y la película, que tenía cierto costo de posproducción en efectos visuales, quedó inconclusa. Entonces Judge acudió a su amigo Robert Rodriguez –para quien hizo cameos en la saga de *Mini Espías*–, que le enseñó a completar un par de secuencias de FX por nada de dinero. Casi un año más tarde,

cuando la película estuvo lista para salir, la Fox la pospuso, lanzándola eventualmente en unas muy pocas salas en unos pocos estados (no en Nueva York, por ejemplo), prácticamente sin nada de publicidad. Judge no hizo declaraciones al respecto, pero la prensa norteamericana –y algunos *bloggers*– se preguntaron qué *cazzo* había pasado. ¿Por qué iba la Fox a condenar de esa manera a una de sus películas? Si el problema era que no la consideraba suficientemente buena, se preguntaron algunos, los ejecutivos del estudio deberían revisar su lista de títulos estrenados en los últimos años, que incluye, en su área de comedias “de aspiraciones reducidas”, engendros tales como *Date Movie*, la inenarrable *Scary Movie* de las películas románticas. Entonces surgió una segunda teoría, más temible: que la presión “corporativa” sobre el gran estudio haya podido más. Suena plausible. Después de todo, la película parodia muchas marcas conocidas (*Butt-Fuckers*, por *Fuddruckers*, por ejemplo). ¡Epa!, una vez más: ¿acaso Mike Judge nos está diciendo, con su comedia sin pretensiones, su pequeña distopía de humor absurdo, que una sociedad gobernada por un consumismo compulsivo e indiscriminado y manipulada por el marketing y la sobreadundancia publicitaria está inexorablemente condenada a la idiotez? Sí, sin ninguna duda: es posible que alguien *ahí dentro* se haya dado cuenta de que, al fin y al cabo, con su apariencia de pequeña comedia descerebrada (y todas sus falencias, que las tiene), *La idiocracia* es una de las películas norteamericanas más violentamente políticas que Hollywood fue capaz de producir sin quererlo, en años. [A]

Pastillas para no dormir

Una mirada a la oscuridad

A Scanner Darkly

Estados Unidos, 2006, 100', DIRIGIDA

POR Richard Linklater, CON Keanu Reeves, Robert Downey Jr., Winonna Ryder, Woody Harrelson y Rory Cochrane. (AVH)

por Scott Foundas

"El universo es información y nosotros somos estacionarios en él, ni tridimensionales ni en el espacio o el tiempo. Digerimos a la información que nos alimentan como parte del mundo fenomenal."

Horselover Fat, artículo 14 del apéndice del libro **Valis**.

A penas habían transcurrido diez años del legendario discurso de Timothy Leary ante treinta mil hippies en el que invitaba a la ferviente multitud a encenderse, sintonizarse y dejarse llevar por el ácido lisérgico. Diez años después de esa cumbre utópica donde uno de los máximos exponentes de la contracultura invitaba a todos a hermanarse y a creer en el futuro, el panorama se había tornado sombrío y nefasto. En medio de ese masivo fracaso del ideal, desde el interior del reinado de la paranoia y en un mundo donde los narcóticos habían dejado de ser el medio para expandir la conciencia y eran apenas un modo de escapismo, Philip K. Dick escribió *Una mirada a la oscuridad*.

Dick, al igual que sus personajes, siempre fue víctima de delirios y alucinaciones, la más famosa de ellas en 1974, cuando dijo haber sido testigo del sacrificio de Jesús, visión que cambió su vida. *Una mirada a la oscuridad* es un eslabón de la serie de novelas autobiográficas que conforman la última etapa



de la vida de Dick; en todas ellas están presentes los grandes temas que atraviesan la obra del autor: el cuestionamiento de la realidad, la distorsión de la percepción al borde de lo patológico y la existencia de un Estado policial, siempre amenazador, siempre al acecho, reflejo de la desconfianza generalizada que Nixon había provocado desde su llegada al poder.

El gran problema de adaptar a Dick al cine es que es un escritor evasivo y ecléctico, en cuyas obras se mezcla lo metafísico con lo banal, lo religioso con lo cotidiano, todo en medio de un hilo narrativo difuso y, por momentos, poco relevante. Sus narradores están siempre al borde del caos, el lector está constantemente obligado a dudar de sus miradas; es un mundo apocalíptico en el que es inevitable perderse. Incluso grandes películas como *Blade Runner* o *El vengador del futuro* habían preferido quedarse en la excusa narrativa, sin profundizar en el denso entramado de referencias, teorías y sensaciones extremas que Dick propone.

No debería extrañar a nadie que sea Richard Linklater quien mejor haya llevado a Dick al cine, no sólo porque es uno de los cineastas más osados, inteligentes y versátiles del panorama contemporáneo, sino porque todos los elementos que constituyen su mundo de intereses se complementan armónicamente con los tópicos dickianos: ambos comparten un gusto por personajes de vida ociosa y costumbres sedentarias (a los que Linklater denominó *slackers*), con una marcada tendencia a teorizar sobre todo —hasta el extremo de perder la cordura— y en una constante lucha contra el *establishment*, auténticos rebeldes y confundidos. Si *Despertando a la vida*, primer film animado de Linklater, era una película dickiana, no se debe tanto a que uno de los personajes (interpretado por el director) mencione un libro del autor, sino a que presenta a un héroe paranoide e incapaz de entender lo que lo rodea, en un ambiente hostil y lisérgico, donde varios planos de realidad coexisten y donde todas las teorías conspirativas y

los delirios místicos conviven en el límite entre la vigilia y el sueño.

La elección de hacer de *Una mirada a la oscuridad* un film animado es absolutamente brillante. Lejos del capricho, la técnica del rotoscopiaje tiñe todo el relato de la dosis de ambigüedad necesaria como para que no haya barreras entre los hechos y las fantasías de los personajes; todo se ve como una inmensa alucinación, los múltiples puntos de vista están fusionados en uno solo. Allí reside el secreto del universo del escritor: la esquizofrenia está tan difundida que ya no podemos saber quién mira, quién narra, qué es real y qué no lo es. La flexibilidad de la técnica pone de manifiesto la constante metáfora de la identidad en Dick: la representación múltiple como signo de la pérdida de certezas y de equilibrio, una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.

Por otra parte, el director asume otro gesto desafiante que emula al autor de la nove-

la: si la ciencia ficción fue históricamente desestimada como un género menor, muchas veces sólo digno de niños y de entusiastas, tampoco la animación tiene hoy en día el status que se merece. No ha finalizado aún ese prejuicio que dice que los *dibujos animados* son para el público infantil y, sin embargo, no es un tema que a Linklater lo perturbe, del mismo modo que Dick era fiel a su género, el cual le daba margen para insertar ásperas reflexiones sobre su entorno de un modo menos subversivo.

"Yo no soy un personaje de la novela, yo soy la novela entera", comentó Dick en alguna entrevista, acentuando la intención eminentemente política de su escrito. El tono profético de Dick no se limita a ser literario, hay en él un dejo de advertencia a futuro. Tal vez allí resida el elemento futurista de la novela, y la película no se desentiende; el mundo que el libro plantea como desmedidamente totalitario es hoy en día verosímil. El giro orwelliano de la autoridad omnipresente que todo lo ve y todo lo controla —o, en palabras de Dick, *el ojo en el cielo*— ha llegado mucho más lejos que en 1977; lo que en

la novela era exceso de paranoia es hoy perfectamente entendible. La privatización de las esferas públicas y el avance de los sistemas de control evidencian la desaparición de la privacidad en ciertos ámbitos y Linklater, al ser fiel a la novela, no hace más que denunciar esa violación a los derechos individuales como en el presente. Si el libro apuntaba a Nixon y a su política del terror, no es delirante pensar que la película apunta a la sociedad norteamericana que moldeó Bush Jr.: los enemigos también pueden estar fronteras adentro y todo aquel que se salga de los parámetros es un potencial terrorista.

La constante dualidad es uno de los rasgos clave de Philip Dick y está muy presente en la película. No sólo se trata de la dualidad entre realidad y delirio, sino también en cuanto a la figura de la autoridad, que está en todas partes pero a la vez en ninguna. Esta noción se encarna en los trajes multifacéticos que usan los policías y, especialmente, en la figura del oficial Fred, quien pelea por defender su individualidad al mismo tiempo que debe esconderse bajo un traje que representa la completa falta de identidad. También la sustancia D, ese comprimido rojo que consumen los personajes, cae bajo

los efectos de esta lógica contradictoria: el consumo responde a la necesidad de escapar de la realidad, aquello que los personajes consumen para liberarse es lo que los restringe. Aquí evidencia Dick que el reinado hippie de Tim Leary era historia: la sustancia D es lo opuesto a la expansión espiritual, es la desintegración de la personalidad. La película avala la necesidad de escapar de ese mundo que, llamativamente, es bastante parecido a la actualidad.

La sustancia D es todo y nada dentro de la película, McGuffin y punto de apoyo. No se especifica qué contiene o qué genera, pero en ella radica la lógica de la economía de mercado extrema: tiene un solo fabricante (es un producto industrial) y un solo modo de adquisición. Barris, la voz más paranoide que acabará diciendo las verdades más grandes, lo sugiere: ¿qué pasaría si la droga es generada por la misma corporación que cura a sus adictos? ¿Y si detrás estuviera el gobierno, que busca evidenciar con la sustancia a la oposición silenciosa, para eliminarla? La sustancia es la que genera esa familia improvisada que componen los personajes, pero al mismo tiempo hace de cada uno de ellos un potencial

informante, a la vez que desencadena una lectura política constante por parte de los consumidores: Barris, al cual Downey Jr. dota de animación aun antes de que esté animado, es un generador espontáneo de teorías conspirativas, la voz completa de la racionalidad; Luckman (Woody Harrelson) es el grito emocional constante, pura reacción. Y Bob Arctor —cuyo apellido remite a su obligación de ser un actor todo el tiempo, fingir como modo de existencia— está en el medio, el centro del triángulo moral que componen los tres personajes masculinos, trinidad que la sustancia D conforma, como entidad venerada, casi religiosa.

Una mirada a la oscuridad se parece mucho más a un estado de ánimo que a una película; sus largas secuencias dialogadas, sus desvaríos místicos y sus tonalidades opacas la alejan de toda experiencia cinematográfica previa. El desafío que plantea a todo esquema narrativo y a todo límite formal invita a apreciarla desde otro lugar, como un estímulo constante a los sentidos. Tal vez lo mejor sea consumirla como se consume la sustancia D: probarla, dejarse llevar sin pensar demasiado en ello y, luego de un rato, ver qué pasa. [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

Detrás de un (sucio) vidrio oscuro

por Eduardo A. Russo

U no no tiene mayor razón para sostener que Linklater hace películas experimentales. Sin embargo, *Despertando a la vida* y *Una mirada a la oscuridad* participan de una lógica cercana a laboratorio. Mundo onírico o mundo alucinatorio explorados por un cine en estado de metamorfosis, experimentos en distintas fases de relación con un espectador, al que se le propone una dosis de ciertas sustancias audiovisuales de composición inédita y efectos altamente desconocidos.

Dick. En el comienzo está una de las más leídas novelas de Dick, esa mezcla rara de ideas excepcionales y escritura indigente, de descripción casi clínica y relato deshinchado, fascinante y frustrante en partes similares. *A Scanner Darkly*, escrita en una fase dickiana altamente refractaria al consumo de drogas, con su dedicatoria al fiscal general Richard Kleindienst y su larga lista final de víctimas (entre las que figura el mismo autor), escrita en un furor que algún biógrafo comparó con el de Dostoiévski cuando encaró *Los poseídos*. Un podría imaginar a Linklater bien distante, muy distante, del apenas disimulado caos de PKD. Pero la mezcla funciona.

Cronenberg. Más allá de que provoquen efectos disímiles —la fascinación inicial y la cordialidad una vez reconocidas sus texturas y códigos visuales en *Una mirada a la oscuridad*, o la repelencia creciente en *Festín desnudo*—, las películas de Linklater y



de Cronenberg hacen un curioso tándem. Es con aquella inclasificable adaptación de Burroughs que uno puede cotejar *A Scanner Darkly*, y no, como algunas reseñas periodísticas o websites de fans indican, con relatos como *Trainspotting*. En las dos se juega algo más allá de la narración, del intento de representar lugares comunes como “el infierno de la droga”, tratando de construir, en cambio, una especie de realismo alucinatorio. En Cronenberg, con mucho FX y cierto clasicismo de lenguaje; en Linklater, apelando a este innovador rotoscopiado que incorpora el cálculo informático en el trazo y el color que el lugar que tenía el trazo humano en *Waking Life*.

Bazin. En la anterior experiencia, la mano de diversos ilustradores teñía al film de un estilo visual distinto para cada peripécia del protagonista. Aquí el *look* pronto se advierte constante, definido por un algoritmo. Y desplazando a un segundo término la apariencia animada, destaca la función ocultadora que ese dibujo



jo tiene de la imagen capturada por una cámara. En un bello episodio de *Despertando a la vida*, dos personajes discutían la idea baziniana del cine como revelación de instantes sagrados, de epifanías a partir de un contacto con el mundo visible. *A Scanner Darkly* es la variante pesadillesca de aquel sueño baziniano en la era del postcine. Además, es una visión límpida del espejo sucio, manchado, pero temiblemente revelador que portaba PKD.

Pablo-Borges. Insiste en esta película, Philip K. Dick mediante, aquel siempre citado versículo de San Pablo (I Corintios, 13, 12) que discutiera Borges en “El espejo de los enigmas”, prefiriendo la versión castellana de Cipriano de

Valera: “Ahora vemos como en espejo, en oscuridad”. En *A Scanner Darkly* de PKD pugnaba esa conciente resonancia de un Pablo con filtro borgiano. En Linklater, esta mirada a la oscuridad complementa el lado luminoso, la tendencia a una optimista plenitud que domina, por ejemplo, a *Antes del amanecer*, *Antes del atardecer* o *Escuela de Rock*, y que atenúa esa inmersión en la angustia que acecha en *Despertando a la vida*.

Dick-Linklater. Pero en este cuento filosófico apenas disfrazado de ciencia-ficción, la zambullida en una ansiedad insoluble nos deja, como a Bob Arctor con su *scramble suit* o recogiendo floritas azules en una plantación ordenada y presumiblemente saneada con todo tipo de químicos de punta, en cierto estado en el que Philip K. Dick, Keanu Reeves, Richard Linklater o ese/a que enfrente a su existencia en pantalla, adoptan posiciones intercambiables. Aparece esa forma de contacto que Dick propiciaba en sus lectores y exigía también de la crítica, que prefirió denominar como “empatía”. Más allá de la identidad y de la realidad, todo orden oscila y se desvanece, se hace temporal y provisorio como la estabilización provocada por alguna sustancia, o como las imágenes que hacen al cine. Como alguna vez lo fue David Lynch y también amagó Cronenberg, Linklater sería un apto tercer candidato para filmar ese bicho elusivo que pulula, bajo la evanescente identidad de un tal Gregor Samsa, en *La metamorfosis*. [A]

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



**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MÁS DE 9.000 TÍTULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES

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

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

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

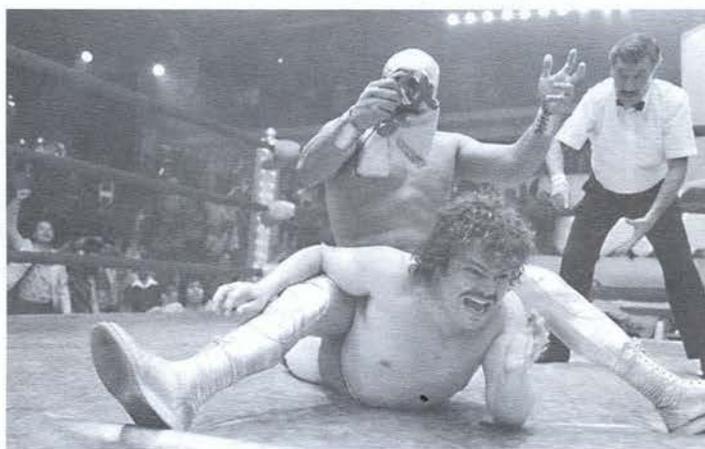
Nacho Libre

Estados Unidos, 2006, 100'. **DIRIGIDA** POR Jared Hess. **CON** Jack Black, Ana de la Reguera, Héctor Jiménez, Darius Rose, Moises Arias, Peter Stormare.

Confieso que los primeros 10 minutos de *Nacho Libre* me causaron una impresión bastante desagradable. Imaginaba que todo iba a ser horrible y de mal gusto. Peor: imaginaba que nada sería cómico. Pero en el camino pasó algo y, de repente, no sólo comencé a reírme sino que pude disfrutar (si creen que es lo mismo piénsenlo dos veces y verán que no) de la película como un todo. Lo que pasó no fue solamente que Jack Black comenzó a hacer lo que mejor sabe, sino que el director y los guionistas se tomaron a los personajes en serio.

La historia es simple: un pibe huérfano que sueña con ser estrella de la lucha libre es cura a la fuerza en una misión mexicana, donde son paupérrimos. Él es el cocinero, pero no se resigna y, con la complicidad de un ladrón bastante torpe, de noche sale a pelear como Nacho Libre. Por supuesto que es pésimo (su compañero también), pero aunque pierda, le pagan. Y como suele pasar con los personajes de este tipo de comedia, el tipo no se hace cargo: vive en su propio mundo, está seguro de que alguna vez va a triunfar y de que va a cumplir todos sus sueños. Que no son muchos y tiene uno imposible: lograr que una monjita hermosa y encantadora rompa con él los votos de castidad.

Como verán, la historia da para "encajar" en su transcurso varios chistes. Con ello conseguiríamos una película (ocasionalmente) cómica. Sin embargo, lo que tenemos es un paseo por un mundo consistente con sus propias reglas, que rápidamente se aparta del México real para transformarse en una fantasía en el espejo. Un ejemplo: el compañero de Nacho —Esqueleto, nombre apropiadísimo— parece que será un tipo no sólo débil y feo, sino también directamente idiota. En su primera pelea, Nacho le pide que rece. Esqueleto responde: "De ninguna manera: no creo en Dios, creo en la Ciencia". A partir de allí, el film se encarga de hacer algo que es bastante difícil en un mundo gobernado por lugares comunes: lo vuelve inteligente y sus palabras están en permanente contraste con su apariencia miserable. Nacho,



La película parece jugar con dos géneros: el de superhéroes y el film deportivo. Pero no hay parodia de ninguno de los dos.

mo— parece que será un tipo no sólo débil y feo, sino también directamente idiota. En su primera pelea, Nacho le pide que rece. Esqueleto responde: "De ninguna manera: no creo en Dios, creo en la Ciencia". A partir de allí, el film se encarga de hacer algo que es bastante difícil en un mundo gobernado por lugares comunes: lo vuelve inteligente y sus palabras están en permanente contraste con su apariencia miserable. Nacho,

por su parte y como se dijo, es cura por obligación, lo que permite que vuelen bromas y críticas contra la Iglesia sin que eso implique una falta de respeto. De hecho, la Iglesia y el México de la película son cosas que no existen en la realidad, sino puros inventos.

Es la diferencia de Jack Black con otros comediantes de su generación. Tanto aquí como en *Escuela de Rock* (ambas películas del mismo guionista) se trata de contar la vida en comunidades ideales construidas con algunos elementos que recuerden el mundo real. Esta estilización y la elección de lo que aparece en la pantalla responde a dos objetivos: la comicidad y la crítica entendida como reflexión sobre el mundo. La canción que Nacho le dedica a la hermana Encarnación es un arranque anárquico y desquiciado que, al mismo tiempo, muestra hasta qué punto son absurdas algunas "obligaciones" de la religión.

Por otro lado la película parece jugar con dos géneros: el de superhéroes (la doble identidad de Nacho) y el film deportivo. Pero no hay parodia de ninguno de los dos; simplemente las reglas de esos géneros aparecen porque la historia está encarada desde el punto de vista de Nacho, que tiene como cultura sólo la misa (no la Biblia: es un marginado incluso en ese sentido), la historieta y la lucha libre. Nacho, el personaje (y Jack Black, su creador e intérprete), es una fuerza de la naturaleza, un caos capaz de cualquier cosa porque no ve cómo el mundo puede contradecir sus deseos cuando son buenos. Del contraste entre voluntad y mundo, de lo inadecuado de ciertas acciones y de la amabilidad constante que destilan todos los personajes nacen la sonrisa constante y la risa abundante. Nacho Libre es de esos personajes —y films— que ya no abundan: los optimistas, aunque nadie salga completamente de pobre. **Leonardo M. D'Espósito**

Un largo y doloroso camino

Qian li zou dan qi

China/Hong Kong/Japón, 2005.

DIRIGIDA POR Zhang Yimou. (LK-Tel)

La carrera de Zhang Yimou sigue extraños vericuetos y sus impredecibles curvas, frenadas en seco y vueltas en U, no dejan lugar a dudas: el cineasta chino es, ante todo, un tipo capaz de reinventarse constantemente. Conspicuo integrante de esa Quinta Generación (de la cual casi nadie parece conocer a sus cuatro antepasados) que amenazó con renovar el cine de la región, a comienzos de los 90 Yimou supo encaramarse en la posición de cineasta oficial, más allá de algún chisporroteo con los agentes de la censura local, y sus películas se estrenaron en casi todo el mundo. *El sorgo rojo* (1987), *Ju Dou* (1990), *Esposas y concubinas* (1991) y *Qiu Ju, una mujer china* (1992), todas ellas protagonizadas por Gong Li, su mujer en aquel entonces, supieron ser sinónimo de cine de arte y, vistas retrospectiva-



mente y en conjunto, se revelan a las claras como la mejor etapa de su filmografía. Le seguirían algunos films algo académicos y fieramente estatales como *El camino a casa* o *Ni uno menos*, ambas de 1999.

Entonces llegaría la gran sorpresa de *Héroe* (2002), seguida inmediatamente por *La casa de las dagas voladoras* (2004), desembozados *wuxia* de enorme éxito que transformaron al realizador en un "veterano" practi-

cante del cine de artes marciales (la saga continúa con *Curse of the Golden Flower*, de próximo estreno en nuestro país). *Un largo y doloroso camino*, realizada hace un par de años, parece volver en parte a un cine más íntimo y naturalista: es la historia de un hombre japonés en viaje iniciático por los más aislados poblados de la China, un relato de perseverancia que transita por variados clisés, entre ellos la confrontación entre ciudad y

campo y los valores de la amistad y el amor fraterno. El film es además un buen catálogo de vistas turísticas y un recordatorio de las bondades del pueblo chino, reemplazando espadas y vuelos coreográficos por teléfonos celulares y recorridos entre montañas. Un cine de cáscaras, epidérmico, cine-descansa pantalla. Yimou, como hace dos décadas, sigue reinventándose para permanecer en la cresta de la ola. **Diego Brodersen**

8 1/2 y Julieta de los espíritus

8 1/2 - *Giulietta degli spiriti*

Italia/Francia, 1963 y 1965. DIRIGIDAS POR Federico Fellini. (Emerald)



Cuatro horas y media del Fellini más *fellinesco*, si se permite el pleonasma. Dos films de una era donde el "cine de autor" convocaba seguidores y sorprendía a novatos. ¡Vaya con las "obsesiones personales"! Volver a acercarse a las imágenes de *8 1/2* y *Julieta de los espíritus* habilita la sorpresa, el enojo, el disfrute y el sufrimiento, todo al mismo tiempo y equí-

vocamente. Con *8 1/2* Fellini rompe definitivamente con su pasado semi-neorrealista y ahonda aún más en la estructura narrativa ensayada en *La Dolce Vita*, cruzando sueños, recuerdos y visiones en un mundo de por sí alucinado y extravagante. Esto es cine en primerísima persona, un *Quieres ser Federico Fellini* donde Mastroianni, metido a fondo en la cabeza del realizador italiano,

hace las veces de médium e intérprete de sus miedos y esperanzas. Y de sus dos pasiones confesas: el cine y las mujeres.

En medio de ambos extremos, el de la genialidad irremplazable y el de la imperdonable autoindulgencia, descansa el universo de un creador de imágenes en movimiento –mucho más que el de un narrador de historias– mirando extáticamente su ombligo y, a partir de él y sólo a través de él, el resto del mundo que lo rodea. Lo mismo ocurre con *Julieta de los espíritus*, su siguiente película, porque aunque Fellini nos quiera convencer de que se trata de un regalo para su mujer, Giulietta Masina, las únicas diferencias con *8 1/2* radican en que el viajero cerebral cambió de sexo y que el

claroscuro cedió terreno a la explosión multicolor. El resultado de esa operación, en particular cuando se lo compara con un universo audiovisual cada vez más formateado de antemano, es singular y exclusivo, un cuerpo anómalo que no pide disculpas por su existencia. Editadas en formato digital en copias verdaderamente prístinas, que permiten apreciar con lujo de detalles el encuadre y el trabajo coreográfico de sus personajes, usualmente empujados por las enormes y bizarras escenografías, se trata de dos films que disparan una pregunta sin respuesta (o cuya respuesta resulta demasiado fácil de responder): ¿qué productor tendría hoy en día los huevos para encarar proyectos de esta naturaleza? **DB**

QUÉ ME ALQUILO

por Juan P. Martínez

Kirikou y la hechicera Kirikou et le sorcière

Francia/Bélgica/Luxemburgo, 1998, 74'. **DIRIGIDA POR** Michel Ocelot. (Transeuropa)

Empecemos por una fe de erratas. El número pasado celebramos la aparición en DVD de esta olvidada película francesa de animación. Pero nunca nos imaginamos lo que sucedería: Transeuropa editó esta película en DVD solamente doblada al castellano. Hasta donde sabemos, esta es la primera vez que pasa algo así con una edición en DVD. Una gran ventaja del DVD es poder disfrutar películas que habían sido lanzadas en VHS dobladas, en su versión original. Pero en este caso no ocurrió. Emerald lanzó hace unos meses *Todos los perros van al cielo* en una edición súper económica y hasta ellos se preocuparon por poner una pista en idioma original.

Jorge el curioso Curious George

Estados Unidos, 2006, 86'. **DIRIGIDA POR** Matthew O'Callaghan. (AVH)

Por fin una película de animación tradicional. Por fin una película de animación sin guiños a los adultos. Por fin una película de animación con canciones realmente buenas (a cargo de Jack Johnson). Por fin una película de animación que no trata a los niños como tontos. Sin embargo, esta adaptación de una serie de libros infantiles de H. A. y Margret Rey fue un fracaso absoluto de público. El DVD viene sin más extras que el tráiler de una película de Barbie (esta sí con animación digital, y muy fea), pero es bueno poder verla por fin en su idioma original, con las voces de gente como Will Ferrell y Drew Barrymore.

Rocky: Antología Rocky Anthology

Estados Unidos, 1976/1979/1982/1985/1990, 119'/119'/99'/91'/104'. **DIRIGIDAS POR** John G. Avildsen (*Rocky I y V*) y Sylvester Stallone (*Rocky II, III y IV*). (Gativideo)

Con motivo del estreno de *Rocky Balboa*, Gativideo vuelve a lanzar esta caja que incluye todas las películas anteriores de la saga, con la diferencia de que ahora viene la edición especial de dos discos de la primera película, repleta de extras entre los que se encuentran sendos documentales, comentarios de audio y escenas eliminadas. Las demás películas vienen sólo con el tráiler, pero es más que suficiente tratándose de una saga tan estimulante. Con la excepción de *Rocky V*, claro.

My Name is Earl - Primera temporada My Name Is Earl - The Complete First Season

Estados Unidos, 2005, 624'. **CREADA POR** Greg Garcia. (Gativideo)

En una época en la que la *sitcom* parecía estar completamente acabada (más adelante llegó *30 Rock*, pero esa es otra historia) apareció de la nada esta serie, creada por Greg Garcia, protagonizada por Jason Lee, Ethan Suplee, Jaime Pressly y Nadine Velazquez y con varios invitados de honor. Partiendo de una premisa que a simple vista parecería ser pura moralina pero que no es más que un punto de partida para desatar grandes situaciones cómicas, la serie sigue las aventuras del ex delincuente Earl Hickey, quien luego de aprender que existe algo llamado "karma", intenta compensar errores cometidos en el pasado para que su vida mejore.

QUÉ ME COMPRO

por Diego Brodersen

Este mes no recomendamos ningún lanzamiento que pueda conseguirse en internet o en locales especializados. El jolgorio nos inunda por anticipado porque en mayo, por primera vez en Occidente, tres largometrajes del cineasta (e historietista, y poeta, y oráculo) chileno-mexicano Alejandro Jodorowsky podrán ser disfrutados en copias de excelente calidad, con el audio original respetado y sin subtítulos en japonés o censuras ópticas de por medio (quien posea copias piratas de alguno de sus films sabrá de qué estamos hablando). Anchor Bay, que últimamente venía editando escaso material de relevancia, suma varios porotos con *The Films of Alejandro Jodorowsky*, una edición limitada

que incluirá los tres primeros largometrajes de AJ: *Fando y Lis* (1967), *El Topo* (1970) y *La montaña sagrada* (1973), los dos primeros en español (con subtítulos en inglés) y el último en inglés, su idioma original, con subtítulos en español. No es poca cosa, amigos, pero si a eso le sumamos comentarios de audio del realizador en los tres casos, un corto inédito de 1957 con guión de Jean Cocteau, el famoso largometraje documental *La Constellation Jodorowsky*, entrevistas varias y dos CD con las bandas de sonido de las películas, bueno... nos hemos quedado sin palabras. El precio propuesto es de cincuenta dólares, una verdadera ganga considerando el nivel del material. Volveremos a Jodorowsky dentro de algunos números. [A]

QUÉ ME ESCUCHO

por Javier Porta Fouz

Personalmente, creo no haber escrito nada mejor que "El perseguidor", decía Cortázar en una carta. Este cuento largo fue siempre uno de los trabajos más queridos por Cortázar y el cuento más nombrado en sus declaraciones, cartas y entrevistas. Fue llevado al cine, conservando el título del cuento, por Osías Wilenski, un músico que debutaba en la dirección de largometrajes. No es muy aventurado suponer que *El perseguidor* sólo pudo existir como tal por haber sido la segunda película basada en la obra de Cortázar. Con el correr de los años y de los éxitos, el escritor se volvió más precavido ante los pedidos de utilización de su obra. A Cortázar no le gustó *El perseguidor*: "En cuanto a *El perseguidor*, tuve la tristeza de verlo en

el Festival de Sestri Levante. En fin". Sin embargo, varias veces Cortázar elogió la banda sonora, compuesta por Rubén Barbieri y con la interpretación en saxo de su hermano, el más famoso Leandro "Gato" Barbieri. Esa música de 1962 (con algunos problemas sonoros, ya que tuvo que ser extraída de una copia de la película y no en 35 mm, que no se consigue), más grabaciones realizadas en la radio (estas, con muy buen sonido) por el Rubén Barbieri Cuarteto (sin el "Gato") en 1965, está disponible -editada por Mellopea- como un imperdible y nada caro rescate para los jazzeros y/o los interesados en las bandas de sonido. Atención a la vibrante melodía de "Greetings" de la película, revisitada en "Como tú" en la radio. [A]

¿Quién lo hizo? ¿Y por qué lo hizo?

El Cash, el escritor que interpretaba Owen Wilson en *Los excéntricos Tenenbaum*, explicaba a un grupo de periodistas el punto de partida de su último libro diciendo lo siguiente: "Todo el mundo sabe que Custer murió en Little Big Horn. Lo que este libro presupone es... ¿qué tal si no fue así?". Puede usarse la misma fórmula para describir el punto de partida de *Loose Change*, el documental escrito y dirigido por Dylan Avery: todo el mundo sabe que dos Boeing derribaron las Torres Gemelas un 11 de septiembre. Lo que esta película presupone es: ¿qué tal si no fue así? *Loose Change*, que explora en detalle los recovecos y menudencias de lo sucedido el 11 de septiembre, genera la misma curiosidad y excitación que esas escenas de algunos thrillers en los que el detective se detiene a analizar obsesivamente alguna fotografía y la recorre milímetro a milímetro hasta dar con la verdad. La película de Dylan Avery, con el mismo espíritu positivista, analiza no una sino varias fotografías, así también como varios videos, testimonios y versiones, hasta dar con una verdad alejada de la historia oficial. Siembra dudas, presenta contradicciones, ata cabos sueltos, desata los cabos de la versión oficial, mira, busca, mide, interpreta, contrapone, juzga, recrea, arma, rearma y, finalmente, propone su versión alternativa.

Un paréntesis. La manera más fácil de conseguir *Loose Change* es descargándola del emule (emule-project.net). Hay una versión con subtítulos en castellano. Es gratis y legal. El gesto de permitir (y fomentar) que una película se vea, proyecte y distribuya de forma gratuita es algo destacable. Más allá de los méritos

y fallas de *Loose Change*, creo que la gratuidad, por lo menos en este caso, es un valor agregado. No importa si los responsables de la película hicieron un cálculo y llegaron a la conclusión de que, por hache o por be, ganaban más plata distribuyéndola gratis. Si ganan más o menos plata no me consta ni interesa; lo que sí me interesa es que Dylan Avery creyó que tenía algo importante para decir y lo hizo de la manera más efectiva y abarcativa posible. Si un tema es tan urgente, si hay que concienciar a la mayor cantidad de gente posible, ¿qué mejor manera de hacerlo que esta? Así que, usted, Al Gore, preste atención para la próxima.

Y ahora, volvamos a la película. *Loose Change* comienza relatando un evento de lo más revelador. En los 60, se le propuso a Robert McNamara, en ese entonces secretario de Defensa de Estados Unidos, escenificar un ataque terrorista en y alrededor de la bahía de Guantánamo, para tener una excusa para intervenir Cuba. El plan, que incluía entre otras cosas derribar un avión estadounidense y atribuir el ataque a Cuba, fue rechazado por el mismísimo Kennedy y el responsable fue echado del Gobierno. Ya desde el vamos, entonces, *Loose Change* nos instala la duda conspiracionista: ¿pudo haber pasado algo similar en 2001? Es decir: ¿puede ser que todo lo acontecido el 11 de septiembre haya sido planeado y ejecutado por el gobierno estadounidense, para tener una excusa para invadir Irak? Si se propuso y rechazó algo así en el pasado, ¿por qué no creer que se propuso y aceptó en el presente?

Inmediatamente después de este relato, pasamos a 2001 y asistimos a un bombardeo de datos y hechos que precedieron al atentado del 11 de septiem-



bre. Por nombrar algunos: unos meses antes del atentado, un miembro de la CIA se entrevistó con Bin Laden; a seis semanas del atentado, Larry Silverstein, dueño de las Torres Gemelas, firmó un contrato de alquiler por 99 años que incluía una cláusula de seguro (que cubría ataques terroristas) por 3.600 millones de dólares; a dos o tres días del atentado, varios empleados del Pentágono y el alcalde de San Francisco cancelaron sus vuelos del 11 de septiembre. Cada uno de los hechos por separado es curioso o a lo sumo ligeramente escabroso. Juntos, producen un efecto perturbador. La acumulación es una de las armas retóricas de *Loose Change*.

Tras este preámbulo (todo lo relatado hasta aquí se cuenta en sólo diez minutos), *Loose Change* analiza la triada del 11 de septiembre (Torres, Pentágono, Vuelo 93) caso por caso, detalle a detalle, y propone tres versiones alternativas a

cada uno de los hechos. A saber: que el Pentágono no fue impactado por un Boeing 747 sino por un misil disparado por un avión estadounidense; que las Torres Gemelas fueron implotadas y cayeron por el efecto de la implosión y no por los aviones que se precipitaron sobre ellas; que el Vuelo 93 no se estrelló sino que aterrizó a salvo en Cleveland. Sería ocioso describir los pormenores de cada una de las tres teorías. Para eso está la película. Tampoco tiene mucho sentido precisar cuál de ellas me convence más y cuál me genera más dudas. En el fondo lo más importante de *Loose Change* no es en qué tiene razón y en qué se equivoca, sino la curiosidad que despierta, el hecho de que nos obligue (o invite) a repensar las cosas, a dudar y a no aceptar todo así como así. Y el hecho de que, del entramado de teorías y contra-teorías, del choque de versiones y declaraciones encontradas, de las fotos y los videos y los datos, termine emergiendo una certeza bien cristalina: la versión oficial del gobierno de Estados Unidos hace agua por todos lados. Hay mucha gente que tiene muchas cosas que explicar. Y hay gente que, por suerte, no piensa dejarlos tranquilos hasta que lo hagan.

Dos cosas más. Una: un buen complemento para *Loose Change* es loosechangeguide.com, una página de internet que pretende desmentir punto por punto lo que la película de Dylan Avery propone. O sea, que hace con *Loose Change* lo que *Loose Change* hizo con la versión oficial presentada por el gobierno. Cuestionarla. La otra: el título de la nota está sacado del video clip "Torres Gemelas", del ecuatoriano Delfín, un verdadero esperpento *camp*, no apto para buenas conciencias, que puede verse en YouTube.com. [A]

Che, ¿y si alquilamos una comedia?

por Juan Pablo Martínez

Mientras estábamos elaborando la lista de las películas que integrarían este especial, nos dimos cuenta de algo más bien alarmante: casi no hay comedias editadas en DVD en la Argentina que no sean norteamericanas o nacionales. Uno quiere hacer las cosas un poco más equitativas y hablar de cine de todo el mundo, pero el hecho es que no se puede si uno recomienda DVD. Sabemos que la comedia es considerada un género menor por demasiada gente, y debido a esto también sabemos que hacer un especial sobre "comedias por descubrir" puede sonar algo redundante, ya que salvo un par de excepciones, en las que lamentablemente no siempre suele tratarse de buenas películas, todo queda en volver a repetir lo mismo: "Nadie se toma en serio a las comedias" y, por tanto, un gran porcentaje de las comedias estarían "por ser descubiertas". Y claro, si la comedia es un género así de "bajo", ¿cómo va a haber comedias europeas editadas en DVD si el cine europeo es siempre "serio"? Bueno, no es tan así tampoco. Hemos visto buenas comedias provenientes de varios países de los que habitualmente ni siquiera llega ningún otro tipo de películas, ya sea en ediciones del Bafici, en DVD o bajadas de internet. Pero lo que llega a estrenarse y/o termina en las bateas de DVD clubes, en cuanto a comedias provenientes de Europa y Asia, es escasísimo, poco más que alguna que otra película de Francis Veber. Y nada, pero nada, de Asia. De Asia llegan solamente exponentes varios del *J-horror* y

algunas películas *cool* de Takashi Miike o Johnny To pero, sin ir más lejos, el mismo To hizo hace tres años una comedia romántica "de ladrones" realmente hermosa llamada *Yesterday Once More*, y acá, ni noticias. Lo mismo con grandes comedias surcoreanas como *Take Care of My Cat* (vista en el Bafici y en Mar del Plata en 2002) o *My Sassy Girl* (exhibida hace un tiempo en la sala Leopoldo Lugones). Esta última tal vez tenga alguna posibilidad de editarse aquí si se llegara a estrenar su remake americana, actualmente en posproducción. Pero volvemos a lo mismo: parece que se necesita del cine norteamericano para que podamos ver cine de otros países.

■ Pero tampoco les va muy bien aquí a las comedias norteamericanas. Fíjense que muchas de las películas a las que nos referiremos a continuación fueron un exitazo en los Estados Unidos pero aquí fueron directo a video. Las distribuidoras están bastante perdidas en cuanto a cuáles comedias estrenar y cuáles no. Uno de los casos más claros de esto se dio precisamente en estos días. Se estrenó en cines *Tenacious D: Delirios de fama*, una película con un protagonista (Jack Black) reconocible, pero que no es una estrella, ni esta es su mejor película, ni se conoce a la banda suya que protagoniza y da nombre a la película (sólo se editó en la Argentina el segundo disco de *Tenacious D*, o sea, la banda de sonido de la película, pero el primero, que es bastante superior, no), ni mucho menos se conoce la serie

para HBO que fue la génesis del dúo de Black y Kyle Gass. Y de más está decir que no le fue nada bien. Y fue directo a video *Ricky Bobby: Loco por la velocidad*, último desquicio del muy superior dúo conformado por Will Ferrell y el director Adam McKay, una película fierrera, con chicas lindas y Sacha Baron Cohen, el actor de *Borat* (un film que se ganó un estreno por el *hype* que generó y por sus nominaciones al Oscar –porque si no, seamos claros, nunca se hubiese estrenado una película tan extrema–, pero que tiene público y gusta). No sería para nada descabellado decir que a *Ricky Bobby* le hubiese ido mucho mejor en las salas locales que a la película de Tenacious D. Y volviendo a Jack Black, seguramente a *Nacho Libre*, una gran comedia sobre luchadores de catch que también acaba de ser editada en DVD, le hubiese ido mejor que a *Tenacious D*. Lo mismo podría decirse de tantas comedias que se estrenan en lugar de otras mejores y con mayor potencial de público.

■ En este especial nos referiremos a varias de aquellas comedias olvidadas, ya sea porque no les fue bien cuando se estrenaron o porque directamente no fueron estrenadas, más algunas un poco más conocidas y que cuentan con cierto consenso por parte de la crítica, pero pocos saben que se encuentran editadas en DVD en la Argentina. Hay películas de todas las épocas y para todos los gustos, y la predominancia de películas estadounidenses a continuación se debe a lo que mencionamos más arriba.

ESPECIAL 30 COMEDIAS EN DVD

Adictos al amor Addicted to Love



Estados Unidos, 1997, 100'. **DIRIGIDA POR** Griffin Dunne. (AVH)

Una estrella fugaz, una comedia de las de antes envuelta en el camuflaje de la Nueva York contemporánea o en la rutina del pueblo-observatorio astronómico; entre amores perdidos, descubrimientos de otros nuevos y rápidos y oportunos gags que brillan en la trama. Todo es una autoconsciente celebración del cine como vía propiciatoria de la vida, la moderna y la de siempre: en el centro de toda la historia la cámara oscura, el dispositivo que el astrónomo Sam monta para espiar la vida de su ex novia Lee, es el cine mismo, una pantalla dentro y fuera de la cual Sam, Lee, Maggie y Antón se cruzan de ida y vuelta, reordenando sus vidas y sentimientos. La edición es prolija e incluye adicionales en los que se explica el origen y funcionamiento de la cámara oscura, un tráiler y el cast de la película. **Eduardo Rojas**

Cuéntame tu historia State and Main



Estados Unidos/Francia, 2000, 105'. **DIRIGIDA POR** David Mamet. (AVH)

Cuéntame tu historia, sátira del mundillo hollywoodense a cargo de David Mamet, pasó sin pena ni gloria por las salas locales, luego de un par de exhibiciones en la edición 2001 del Festival de Mar del Plata. Recientemente AVH la editó en DVD en una copia pasable pero con un subtítulo realmente malo, y entre cuyos extras se encuentran solamente el tráiler y esas biografías que es mejor chequear en *imdb.com*. Pero igualmente es una oportunidad para sacar del olvido a esta película que incluye una enorme cantidad de *one-liners* y actuaciones para el recuerdo, y para enterarnos dónde fue que Alec Baldwin empezó a reírse de sí mismo y así convertirse en uno de los más grandes comediantes de estos días. Imperdible el chiste sobre cómo meter un chivo de una página de internet en una película de época. **Juan Pablo Martínez**

10 cosas que odio de ti 10 Things I Hate about You



Estados Unidos, 1999, 93'. **DIRIGIDA POR** Gil Junger. (Gativideo)

Si hay algo que aprendimos de las comedias de colegio secundario, es que en los Estados Unidos es difícil escapar de un rótulo. El afán de los norteamericanos por etiquetar ha provisto un surtido de nombres para rasgos de personalidad disímiles como *skater*, *goth*, *cool*, *nerd*, *slacker*, *teacher's pet* (chupamedias), *cheerleader* (chica tonta popular-porrista), *jock* (chico tonto popular-deportista). Y lo que la película demuestra con desenfado, autoconciencia y un aceptable plus de ramplonería, es que nadie pertenece, definitivamente, a un único grupo. La presente edición carece de extras pero respeta el formato, y el audio 5.1 nos permite escuchar mejor los temas de Letters to Cleo, sobre todo el *cover* del plano secuencia final de "I Want You to Want Me" (el gran hit de Cheap Trick), con una de las más hermosas vistas aéreas de Seattle. **Lilian Laura Ivachow**

Bowfinger: El director chiflado Bowfinger



Estados Unidos, 1999, 97'. **DIRIGIDA POR** Frank Oz. (LK-Tel)

La impronta de los Muppets parece haber calado hondo en Frank Oz. El director hace de *Bowfinger* la contracara simpática a *The Player*, de Altman, pero infinitamente menos hostil, y despliega en ella una frenética seguidilla de situaciones alocadas y de gags surrealistas dignos de la rana René y compañía. Steve Martin, más centrífugo que nunca, y Eddie Murphy –en su primer papel decente en años, cumpliendo un rol doble– honran con mucho encanto y un relato que oscila entre el sarcasmo más radical (hacia la industria) y la ternura más sincera (hacia el cine mismo). Más allá de ciertos comentarios filosóficos sobre los nuevos cultos esotéricos o sobre la inmigración ilegal, lo que termina pesando más es el alegato bienintencionado en favor del cine como acto de amor, *cachets* y merchandising aparte. **Guido Segal**

Caterina en Roma Caterina va in citta



Italia, 2003, 107'. **DIRIGIDA POR** Paolo Virzi. (Gativideo)

Uno de los mejores estrenos de 2004 que pasó bastante desapercibido en esta revista y todavía espera su espacio. Como *Gente de Roma* (otra buena película también italiana, también ciudadana y de 2004), Virzi observa los grupos sociales en extremo detalle de manera puntillosa, con paciencia, con amplitud, con método. Pero mientras que el universo moral más acotado de Scola quedaba en un nivel de retrato o pintura de época, la película de Virzi va más allá no únicamente por el dinamismo y vigor que empuja la cámara hacia una irrefrenable sensación de vuelo, sino por apuntarnos con levedad y humor las verdades más sencillas: nadie es lo que parece, cada uno actúa como puede, todos somos (y en la adolescencia, más y más) varias personas a la vez. La edición en formato respetado se completa con una galería de fotos de rodaje. **LLI**

Efecto Zero Zero Effect



Estados Unidos, 1998, 116'. **DIRIGIDA POR** Jake Kasdan. (AVH)

Y claro... cuando salió directo a video este film –que se encuentra en una linda edición en DVD, con algunos pocos pero interesantes extras– no le dimos mucha bolilla. ¿Vieron la serie esa del detective fóbico, *Monk*? Bueno, es la misma idea: Bill Pullman es un Sherlock Holmes que no quiere salir de su casa y Ben Stiller es su Watson. Por supuesto, Pullman (el Zero del film) se enamora y no le queda más remedio que enfrentarse a todo y salir a la calle. Disfraces, comedia americana sobre policial inglés y muchos personajes episódicos –Jake Kasdan aprendió de papá Lawrence eso de contar comunidades a partir de un personaje– y Stiller muestra que no necesita del súper vértigo para causar gracia y ayudarnos a entrar en la película. Que es de lo más amable que hay. **Leonardo M. D'Espósito**

El descanso



Argentina, 2001, 95'. **DIRIGIDA POR** Rodrigo Moreno, Ulises Rosell y Andrés Tambornino. (Transeuropa)

Si siguieron los últimos números de la revista, habrán visto que se habló de la “gravedad” –un poco impostada– del actual nuevo cine argentino. *El descanso* es el primer largo en colaboración de Ulises Rosell (luego *Bonanza* y *Sofacama*), Rodrigo Moreno (luego *El custodio*) y Andrés Tambornino. La película es fluida, graciosa, muestra las taras argentinas sin señalar con el dedo, se anima a lo extravagante (esa especie de Isidoro Cañones interpretado por Javier Lombardo; el filósofo que nos regaló José Palomino Cortés) y deja de lado el folklore por el jazz. Urtizberea diciendo “Fassano, este viejo adversario despide a un amigo” es uno de los mejores *one liners* del cine argentino. Como ven, la comedia alocada (con un ritmo bien argentino y no artificialmente hollywoodense) es posible y es buen cine. La edición, normalita y de buen ver, nomás. **LMD'E**

El juego de la silla



Argentina, 2003, 93'. **DIRIGIDA POR** Ana Katz. (Transeuropa / Primer Plano)

La categoría de “gran comedia a descubrir en DVD” le calza a la perfección a este debut de Ana Katz. El breve paso por la cartelera en un puñadito de salas impidió que el hallazgo sea multitudinario hace casi cuatro años, pero *El juego de la silla* ahora está al alcance de todos en las bateas del videoclub amigo. La precisión de los diálogos de Katz y la operación de montaje que realiza la directora (varias charlas forzadas desembocan en un forzoso par de segundos de silencio y así lo cotidiano muta en un incómodo extrañamiento) son razones suficientes para hacer obligatorio el alquiler de la película. La lección que brinda *El juego de la silla* sobre cómo volver cinematográfico lo teatral sin renegar de su origen (la película se basa en una obra de Katz) es un plus que compensa la escasa oferta de extras. **Nazareno Brega**

El triunfo de los nerds A Night at the Roxbury



Estados Unidos, 1998, 82'. **DIRIGIDA POR** John Fortenberry. (AVH)

A Night at the Roxbury (sketch importado de *SNL*) es el elemento raro de la lista. Una premisa simple –dos *clubbers* desesperados por estar *in*, anacronismos andantes, pelean cada noche por ser parte del Roxbury, la disco de moda– se convierte para el cine en una pequeña épica (la de fundar una disco propia e imponerse). Y toda épica necesita música: “What is Love?” de Haddaway, cosecha 92 (megagrasa a volumen 11). A tono con la musicalidad de la NCA, lo popular no *cool* (imposible *retro*, carente del cinismo *camp*) y la cinefilia no canónica (*Jerry Maguire*, *Top Gun*, *Stayin' Alive*) son parte de esta épica. Por eso la película incomoda: no podrá ponerse de moda ni ser *in* nunca. Es más libre que buena parte de las comedias que la preceden y la prosiguen. No es una obra maestra, pero está cargada de futuro. Ah, no cuenten con extras en esta edición en DVD. **Federico Karstulovich**

Enredos de oficina Office Space



Estados Unidos, 1999, 89'. **DIRIGIDA POR** Mike Judge. (Gativideo)

Nada parece tan maldito como una película no animada de Mike Judge. Esta no funcionó en ningún lado, porque nadie parece creer que el infierno sea tan cotidiano, tan ordenado y que sonría como Jennifer Aniston. En *Office Space* no hay enredos, hay una comedia romántica post-yuppie y un manual de instrucciones para armar una molotov y arrojársela (o enviarla por fax) al mundo alienante de la burocráticas cadenas de montaje de las oficinas donde se pierde todo, especialmente *gadgets* tan queridos como abrochadoras, perforadoras, etc. Y hay un escena ideal para cerrar los 90: la destrucción de una impresora imperfecta en un descampado es la gran venganza del anarquista moderno contra la máquina. En la Argentina se estrenó al final de la época donde cosas tan levemente deformes aún llegaban a los cines. Traten de encontrarla en DVD y, si no, rompan todo. **Diego Trerotola**

ESPECIAL 30 COMEDIAS EN DVD

Fin de semana de locos

Wonder Boys



Estados Unidos/Reino Unido/Japón/Alemania, 2000, 111', **DIRIGIDA POR** Curtis Hanson. (AVH)

Atentos: casi todos los negocios que venden DVD tienen entre sus ofertas a la película más divertida del versátil Hanson. ¿Por qué es importante saber que *Fin de semana de locos* se consigue a veintipico de pesos? Porque es una de esas comedias adictivas que se pueden ver una y otra vez por el carisma que derrochan los nunca mejores Michael Douglas, Robert Downey Jr., Tobey Maguire, Frances McDormand y Katie Holmes al componer sus desfachatados personajes, que se relacionan en el mundillo literario universitario a partir de romances prohibidos, marihuana, codeína, el hurto de memorabilia de Marilyn Monroe, depresiones simuladas para pasar un fin de semana de juerga y un perro muerto en un auto robado, entre otros disparates. Ah, está comprobado que las botas tejanas rojas que luce Katie Holmes ayudaron a que se vendieran muchos más DVD que los extras con comentarios de Curtis Hanson y el video "Things Have Changed" de Bob Dylan. **NB**

Jackass: La película

Jackass: The Movie



Estados Unidos, 2002, 87', **DIRIGIDA POR** Jeff Tremaine. (AVH)

Como la mejor vanguardia, la que desgastó los límites hasta hacerlos absurdos, Johnny Knoxville y sus secuaces del slapstick descerebrado diluyeron la barrera entre el espectáculo de variedades y el mundo: ni escenarios ni pistas circenses, el mundo está allí para tirarse de cabeza. Fuera de MTV, la película de *Jackass* salió para cristalizar la fantasía delirante del adolescente, que hace un tiempo era sólo una canción punk de tres acordes y ahora es un desafío físico: festejar la resistencia y la deformidad del cuerpo mutante (enano, gordo, atlético). Cero misoginia, más bien convertir en terrorismo deportivo la épica y la estupidez masculina (resistencia y potencia sexual, golf, autos: desde choques violentos hasta un enema de autito de juguete). Como la reciente segunda parte, esta no fue estrenada en cines locales, aunque la muy generosa edición especial en DVD exhibe el fenómeno *Jackass* a la perfección. **DT**

La quiere... matar

Home Fries



Estados Unidos, 1998, 95', **DIRIGIDA POR** Dean Parisot. (AVH)

Esta película, escrita por uno de los guionistas y productores de *X-Files*, tiene un comienzo que parece tomado de aquella serie, aunque después nos demos cuenta de que no es así. Es que el debut como director de Dean Parisot (el de la muy buenas *Héroes fuera de órbita* y *Las locuras de Dick y Jane*) todo el tiempo nos recuerda a cosas que ya vimos, pero a esas cosas las resuelve de manera distinta. Aquí hay una dulce historia de amor entre Luke Wilson y Drew Barrymore, mucho humor negro y, a falta de una, dos familias disfuncionales, sólo que en una de ellas (la de Wilson) dos de sus integrantes (su madre y su hermano) son unos desquiciados con instintos asesinos. Lo interesante es que, a pesar de poseer elementos muy disímiles entre sí, se trata de una película completamente homogénea. De estreno limitado en los Estados Unidos y lanzada aquí directo a video, su edición en DVD contiene sólo la película y un tráiler. **JPM**

¡Loca academia de pilotos!

Parte dos

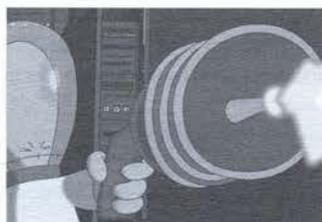
Hot Shots! Part Deux



Estados Unidos, 1993, 86', **DIRIGIDA POR** Jay Abrahams. (Gativideo)

Una gran parodia de películas, de esas que ya no se hacen (ver hoy los mediocres ejemplares de *Scary Movie*), dirigida por un realizador que hoy se encuentra aparentemente retirado de la dirección y que en este film se encarga de burlarse brillante y despiadadamente de decenas de películas (por nombrar unas pocas: *Robocop*, *Rambo*, *Desaparecido en acción...*) cuya sola mención evoca inmediatamente aquella violencia irresponsable y desafortunada del cine de acción de los 80 y 90. Por todas estas características, *Locos...* hoy, más que un film, es para muchos un objeto de nostalgia, y dicho objeto está editado en buena calidad de imagen y sonido, y con su muy buen tráiler como modesto extra. **Hernán Schell**

Mercano, el marciano



Argentina, 2002, 75', **DIRIGIDA POR** Juan Antin. (AVH)

Orinda de Marte –al menos dentro de la geografía de la animación local– y de una serie de cortos televisados por Much Music (extras de la edición en DVD), *Mercano, el marciano* es, ante todo, hija directa del estilo visual, crudo y virulento que existe en los seres y series creadas por Mike Judge durante los 90 (*Beavis & Butthead*, *Los reyes de la colina*). *Mercano, el marciano* adopta de Judge tanto la córnea mitad cínica mitad nihilista como la capacidad de enlazar y etiquetar –fecha de vencimiento incluida– las frases y modismos de determinadas clases sociales. Entre sus exageraciones (sonidos guturales marcianos traducidos como: "No da"), sus arquetipos (ejecutivos corporativos con nombres como Mr. Marketing) y su música, la mirada láser y el oído supersónico de *Mercano, el marciano* logran dar cuenta y forma, literalmente, a ese "algo está por estallar" que respiraban las calles de Buenos Aires a cinco minutos o después del 19 y 20 de diciembre de 2001. **Juan Manuel Domínguez**

Mala racha
Orange County



Estados Unidos, 2002, 82'. **DIRIGIDA POR** Jake Kasdan. (AVH)
Orange County es un pequeño cuentito moral sobre la disfuncionalidad. Es, si la forzamos un poquito, prima segunda de *Los excéntricos Tenenbaum* y familiar cercana de *Las locuras de Igby* y *Lejos de providencia*, todas ellas películas acerca de la disfuncionalidad familiar, la escritura como salvación y la posibilidad de inventar éticas de contención contra los tornados de adultez que pesan sobre el mundo. Posee un aliento salingeriano sin ser moralista ni planteando universos trágicos. La educación sentimental, la huida del lugar de pertenencia, la formación como escritor, pero todo eso visto con un subversivo ojo *trash*. *Orange County* es también una película emocionante: es una comedia veloz que no abandona a sus personajes, no es cínica ni nihilista. Confíen en ella, como una novela breve y prodigiosa y escondida. La edición en DVD viene con comentarios de Kasdan y del guionista Mike White, escenas borradas, el tráiler y graciosos *teasers*. **Federico Karstulovich**

Partes privadas
Private Parts



Estados Unidos, 1997, 109'. **DIRIGIDA POR** Betty Thomas. (AVH)
Betty Thomas es especialista en comedias pero, a diferencia de Amy Heckerling o Susan Seidelman sin ir más lejos, depende demasiado de su tema y de sus protagonistas. Aquí tiene al ídolo radiofónico políticamente incorrecto Howard Stern contando su autobiografía. Es un film extraordinario: el propio Stern se encarga de transformar hasta los momentos más tristes de su vida y sus errores, como esposo y padre, en momentos de pura risa: la Thomas ayuda dándole a la película la forma de show que el material requiere. Debe de ser la única autobiografía filmica que se burla de sí misma y, aunque podría integrar el conjunto de comedias locas que en las últimas décadas crecen en el cine de los Estados Unidos, es única en su tipo. La edición carece de extras de importancia, pero se ve perfecto. **LMD'E**

¿Qué tal Bob?
What about Bob?



Estados Unidos, 1991, 99'. **DIRIGIDA POR** Frank Oz. (Gativideo)
Esta historia de un hombre dueño de todas las fobias posibles (Bill Murray, sublime), que sólo puede curarse volviendo demente a su propio psicoanalista (Richard Dreyfuss, que probablemente nunca estuvo mejor), es uno de los picos más altos dentro de la irregular pero sumamente interesante filmografía de Frank Oz y, además, es una de las obras maestras más subvaloradas de los 90. Una comedia negra con varios momentos incómodos (la escena de la cena en la que Murray alaba desmedidamente la comida es un ejemplo cabal de esto) y que esconde una crítica tan lúcida como feroz a los peores aspectos del psicoanálisis. A la edición de esta película no la acompaña ni un extra, sólo la película en una copia más que decente. Para mí, suficiente. **HS**

Un ratoncito duro de cazar
Mouse Hunt



Estados Unidos, 1997, 98'. **DIRIGIDA POR** Gore Verbinski. (AVH)
La habilidad y posterior versatilidad de Gore Verbinski (*La maldición del Perla Negra*, *La mexicana*, *La llamada*) se perfilaban en su primera película. En *Mouse Hunt* la comedia fue el "molde" para contar con soltura la sempiterna caza del ratón, pero además para asentar una capacidad que le permitiría transitar otros géneros. Agilidad, rapidez, ingenio se echan a correr en una comedia que no se ciñe a un mero ejercicio de eficacia, sino que se aventura desde el gag tradicional y el humor negro a describir relaciones entre hermanos, padres, hijos, esposas y entidades corporativas, con momentos memorables como la persecución del gato al ratón dentro del piano o el gag del cazador-cazado en la sala sembrada de trampas. La edición en DVD se complementa con dos avances y escenas borradas. **LLI**

Silvia Prieto



Argentina, 1999, 92'. **DIRIGIDA POR** Martín Rejtman. (Transeuropa)
Conociendo el puntillismo sanamente obsesivo de Rejtman por las condiciones de exhibición de sus películas, no podía esperarse menos que el impecable pack de DVD + libro + CD con el que el Malba se introdujo en el mercado del cine casero. En esa filmografía imprescindible, *Doli...* es el tesoro oculto largamente, *Rapado* el puntapié inicial de una pequeña revolución y *Los guantes mágicos*, algo así como la madurez del autor y su sistema. *Silvia Prieto* es más difícil de etiquetar, y tal vez por eso no es la favorita de casi nadie: ¡la mía sí, sépanlo! No hay espacio para explicar mis mil razones, pero pueden jugar a buscarlas en los inefables comentarios del director y Rosario Bléfari, o en la versión extendida del documental final (la reunión de Silvias Prietos) que vienen como extras: dos pruebas irrefutables de que la comedia sirve para muchísimo más que una lámpara de botella. **Agustín Masaedo**

ESPECIAL 30 COMEDIAS EN DVD

Tan perversa como el diablo Saving Silverman (aka Evil Woman)



Estados Unidos, 2001, **DIRIGIDA POR** Denis Dugan. (LK-Tel)

Dos nerds (Jack Black y Steve Zahn) tratan de salvar a su amigo (Jason Biggs) de casarse con la mujer más mala del mundo (la adorable Amanda Peet) y para eso la secuestran. La historia del film es casi una rareza –casi: tanto la trama como el desenlace deben algo a O. Henry– y el humor, que va de la comedia física alocada a la comedia negra, justísimo. Hay hasta una reivindicación del amor sádico (un romance que nace con un par de trompadas) y un homenaje increíble a Neil Diamond. El film, difícil de encuadrar en categorías, es de esos que pasan inadvertidos pero que han sido concebidos con enorme libertad temática y formal. De hecho, y por eso, la estrenaron *mal* y la condenaron al fracaso (Black aun no era una estrella, además). La dirigió el compinche de Adam Sandler, Dennis Dugan, y se nota. La edición incluye módicas filmografías y graciosos comentarios en audio del director. **LMD'E**

Un gran chico About a Boy



Estados Unidos/Reino Unido/Francia/Alemania, 2002, 101', **DIRIGIDA POR** Chris y Paul Weitz. (AVH)

Sin apelar al formato *copia y distorsión* al que gran parte de las comedias americanas cosechas 90 y 00 somete a la cultura popular y sus discursos, *Un gran chico* logra algo menos político y más atómico: darle a lo popular un carácter casi de vínculo genético entre esas personas/islas que somos todos. Pero que, en este caso, son el millonario *cool* y biológicamente adulto Will Freeman y el hijo de hippie y biológicamente rechazado social que es Marcus Brewer. Desde el libro original de Nick "Alta Fidelidad" Hornby y desde las canciones de Badly Drawn Boy (entrevistas con autor y músico son los extras más interesantes del DVD), los hermanos Weitz hacen de la cultura popular algo tan elemental como el Agua, la Tierra, el Fuego y el Aire. Algo que, en sus variantes canciones, moda y accesorios, y en cómo las visten quienes nos producen rechazo (o amor), nos empapa, nos da una base donde pisar, nos quema y, ante todo, nos permite respirar. **JMD**

El halcón anda suelto Hudson Hawk



Estados Unidos, 1991, 100', **DIRIGIDA POR** Michael Lehmann. (LK-Tel)

La lógica de la acumulación no suele dar lugar a grandes películas; el exceso de elementos disímiles suele aburrir, salvo que la propuesta sea tan disparatada que permita esa desmesura. *Hudson Hawk* es uno de los pastiches más entretenidos que dieron los 90. Tomemos al Bruce Willis de *Luz de luna* y crucémoslo con el de *Duro de matar*, más una pizca de Dean Martin y obtenemos al protagonista. Después, agreguemos un compañero cantante, un villano hitchcockiano, secuaces con nombres de golosinas, dos millonarios al borde de un ataque de nervios, un robo al Vaticano y a Leonardo Da Vinci. Si además saltamos de la comedia al musical, del thriller a la acción y todo se funde en al lógica del *cartoon*, tenemos entre manos una obra maestra, que en esta edición incluye un comentario del director como extra. **GS**

El reportero Anchorman: The Legend of Ron Burgundy



Estados Unidos, 2004, 104', **DIRIGIDA POR** Adam McKay. (AVH)

El cine McKay/Ferrell (el primero director, ambos coguionistas), del cual *El reportero* es el primer exponente, es la vertiente más extrema que haya salido de la comedia en los últimos años. Extrema no en un sentido violento, no en un sentido *southparkeano*. Este cine es extremo porque se aleja completamente de cualquier tipo de verosímil; los personajes, las situaciones y hasta la narración, pertenecen al propio universo delineado por la película, que no tiene ningún correlato con la realidad ni con nada de lo que estemos acostumbrados a ver en cine. Una película libre que, entre otros montones de cosas, se permite, en las "perlititas" de los créditos finales, colar una perteniente a otra película. El DVD está lleno de extras que siguen esta línea de desfachatez, siendo el mejor de ellos un videoclip de la canción "Afternoon Delight" a cargo del equipo de reporteros del canal 4. **JPM**

Euroviaje censurado Eurotrip



Estados Unidos/República Checa, 2004, 91', **DIRIGIDA POR** Jeff Schaffer, David Mandel y Alec Berg. (AVH)

Lo primero que pensamos al leer el argumento de *Eurotrip* –sobre las desventuras de cuatro estudiantes de viaje por Europa– es que va a ser una seguidilla de chistes xenófobos y cosas por el estilo. Pero la película es democrática y se ríe con todo y bien, y nosotros con ella. *Eurotrip* parte de la idea de que Estados Unidos fue fundado por puritanos que huyeron de su Europa natal hartos de la libertad sexual del europeo medio. Y la película se pone del lado europeo y no le importa nada. Como ejemplo, nunca vamos a ver una mayor cantidad de desnudos frontales masculinos en una película *mainstream* que no sea esta (si es que vemos alguno, y aquí hay 50 en un mismo plano). La edición en DVD es excelente y viene repleta de generosos extras, uno de los cuales cuenta por qué sólo Schaffer –quien junto a los otros dos codirectores escribió varios episodios de *Seinfeld*– sale acreditado como director. **JPM**

Mejor solo que mal acompañado

Planes, trains & automobiles



Estados Unidos, 1987, 93', **DIRIGIDA POR** John Hughes. (AVH)

El siguiente paso para el director de *Experto en diversión* era hacer una comedia misántropa: se trata de plantear una situación exasperante y estirla al límite de la verosimilitud, al mismo tiempo que nos hace odiar a un personaje completamente bienintencionado. Tanto Steve Martin, que interpreta al empresario fóbico que busca cordura en un mundo diseñado para alienarlo, como John Candy, que parodia a su típico rol de buen tipo, sacan el máximo jugo a sus roles en esta *extraña pareja*, y John Hughes construye un guión que pasa del slapstick al humor negro y, de allí, a la más oscura melancolía. Kevin Bacon tiene un cameo impagable, Martin llega a repetir la palabra *fuck* diecinueve veces en un minuto y, más allá de cierta sensiblería final, Hughes logra un clásico para ver varias veces. **GS**

Esposa último modelo



Argentina, 1950, 86', **DIRIGIDA POR** Carlos Schlieper. (3C Films)

Detrás de esta rayoneada edición en DVD se intuye a un Carlos Schlieper puro y suave. Un perfecto cuento de hadas rociado con unas gotitas de ácido sulfúrico. Mirtha Legrand es una (*Not*) *Working Class Heroine*. Tan inútil para todo lo que tenga algún fin práctico como hábil para mentir y enredar a Magaña, más estúpido que de costumbre. Y no importa cuántas metidas de pata ella cometa, porque al final todo se arregla; hay personajes así, condenados a la felicidad. Las mejores comedias de Schlieper nos dicen que quizá el mundo no sea una fiesta, pero durante un rato será filmado como si lo fuera; para guiñarnos el ojo al final y recordarnos que, al fin y al cabo, era sólo una película. Y allá afuera todo es más feo, pero eso no importó mientras el director y sus actores nos llevaron de paseo por fiestas de sociedad siempre alegradas por peleas masivas y absurdas. **Manuel Trancón**

NOTA LA FOTO DE LA IZQUIERDA NO CORRESPONDE A LA PELÍCULA RESEÑADA. ES QUE NO LA CONSEGUIMOS. SORÍ.

Evolución

Evolution



Estados Unidos, 2001, 101', **DIRIGIDA POR** Ivan Reitman. (LK-Tel)

Un meteorito cae en Arizona y de esa roca aparentemente inofensiva brota un líquido aparentemente inofensivo del que nacen aparentemente inofensivos organismos unicelulares que rápidamente se multiplican en multitud de seres asquerosos y violentos, ya no tan inofensivos, claro. Contra esta invasión de bichos feos del espacio exterior luchan David Duchovny, como una especie de Mulder (*X-Files*) de *outlet*, y una Julianne Moore extraordinariamente sexy y torpe (¡qué combinación!). Y así como la evolución de los aliens se produce en cuestión de horas, la mutación de la película es igual de frenética: empieza con ese *mood* tradicional de pueblo chico amenazado y enseguida empieza a multiplicarse en formas bestiales, mordisqueando con escatológica energía todas las formas conocidas de la comedia. Endiablada. **Marcelo Panozzo**

Carros usados

Used Cars



Estados Unidos, 1980, 113', **DIRIGIDA POR** Robert Zemeckis. (LK-Tel)

Esta segunda película como director de Robert Zemeckis (la primera fue *Quiero tener tu mano*) y tercera colaboración en el guión de Zemeckis con Bob Gale (después de aquella y de *1941* de Spielberg, quien aquí produce ejecutivamente junto a John Milius, quien a su vez hizo eso mismo en *1941* y, también junto a Spielberg, en *Quiero tener tu mano*; otra que las conexiones de la Nueva Comedia Americana) es la más desconocida de las películas del gran Bob. Pero se las arregló para ser lanzada aquí en DVD en una edición muy buena que incluye tomas falsas, un comentario a cargo ambos Bobs y varias cosas más. Se trata de una película típica de esta gente en aquella época, con un tono farsesco similar al de las películas antes mencionadas, a las que se le podría agregar el John Landis de *Colegio de animales* y *Blues Brothers*. Kurt Russell y Jack Warden (en doble papel) están impagables. **JP**

Empire Records



Estados Unidos, 1995, 90', **DIRIGIDA POR** Allan Moyle. (AVH)

Comedia al estilo de los 80 fechada en los 90, todo en ella tiene un cálido aire retro. De eso se trata en definitiva: de burlar el paso del tiempo y sus tentadoras y despiadadas novedades. Las grandes cadenas avanzan en el negocio de la música para arrasar con la tienda de discos del barrio, mientras un grupo variopinto de chicos resiste estoicamente el embate. Estoicamente, con todo lo estoica que puede ser una comedia americana con canciones. Porque en esta película, que sólo se rinde al culto de la brillante y del evanescente dios neón, no hay lugar para la crítica o el sarcasmo. Con una muy buena edición que respeta el formato original, *Empire Records* merece ser vista hoy por su frescura y por emprender una cruzada melancólica que prescinde sin embargo de la melancolía. **Marcela Ojea**

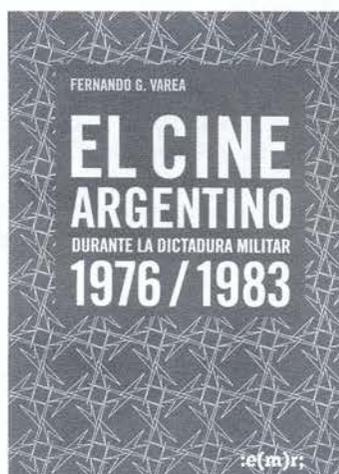
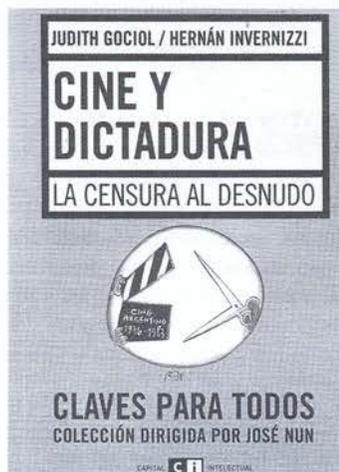
Cine y dictadura - La censura al desnudo
de Judith Gociol y Hernán Invernizzi
Capital Intelectual, 2006.

El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983
de Fernando G. Varea
Editorial Municipal de Rosario, 2006.

Noche y niebla

El 30° aniversario del golpe de Estado que derrocó a Isabel Perón generó libros, publicaciones, programas de televisión, películas y documentales. Esta bulliciosa producción oscila entre dos miradas. La primera –héroes, villanos y una sociedad inocente– es una visión cristalizada, oficial y complaciente que, como había sucedido con la teoría de los dos demonios durante el alfonisimo, tenía más que ver con los intereses del presente que con la representación del pasado. La otra refiere a los estudios más serios y metódicos sobre aquella época, como lo son las obras que nos ocupan, en estos casos particulares relacionadas con el mundo del cine. Dos pequeños e interesantes libros aparecidos a fines de 2006 piden a gritos ser ampliados, expandidos, para convertirse así en los estudios definitivos sobre la temática. (Una posibilidad es considerar ambos como parte de una misma obra, aunque no haya ninguna relación entre los autores, los escritos se complementan perfectamente.) Se trata de *Cine y Dictadura - La censura al desnudo*, de Judith Gociol y Hernán Invernizzi, y *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983*, de Fernando G. Varea.

La obra de Gociol-Invernizzi compensa con su contenido los errores de su desprolija edición. Desde el vamos, el subtítulo no le hace honor a la obra: la censura no es el eje del análisis sino que, yendo más allá de las consabidas anécdotas sobre cortes y prohibiciones, los autores encuadran la labor de los censores dentro de un contexto que incluye la situación económica y los profundos cambios derivados de la crisis de 1980. Más prolijo y acotado, menos ambicioso en perspectiva, el libro de



Varea se detiene con precisión y poder de síntesis en las películas generadas durante aquel período por el cine argentino. Juntos conforman un panorama bastante claro acerca de la situación del cine nacional de la época.

Si bien ambas obras están profusamente documentadas, en oportunidades el análisis se rinde a la tentación de pintar las cosas en un blanco y negro sin matices, como lo pide la historia oficial. Al describir el período previo, Varea afirma: "Puede decirse que durante el gobierno constitucional 1973/1976 [...] muchas inquietudes hicieron eclosión, con indudables signos de renovación y compromiso, por ejem-

plo, en la educación, el periodismo, el teatro, la literatura, o la música popular". La descripción, un tanto idílica, distingue tajantemente el período del gobierno peronista de lo que sucedería inmediatamente después con los militares. Sin embargo, el que da el dato con exactitud acerca de ciertos vasos de comunicación entre un régimen y el otro es el propio Varea: el censor del Proceso, no el único pero sí el más famoso, Néstor Paulino "Tato", asumió sus funciones en el Instituto de Cine (INC) el 1° de setiembre de 1974, durante el gobierno de Isabel, más de un año y medio antes de que se produjera el golpe.

Cine y Dictadura (CyD) señala que el gobierno militar no apuntó particularmente contra el cine sino que más bien, hasta la crisis económica de 1980, la industria gozaba de una razonable buena salud, con varias películas superando el millón de espectadores. El Estado cumplía con su rol de estimulador de la producción a través de créditos y subsidios, merced a los ingresos generados por un impuesto a las entradas del 10 por ciento. La generalización del IVA a un 21 por ciento terminó con ese impuesto especial y con las arcas destinadas al cine nacional, lo que generó una nueva crisis.

Desde luego, ese apoyo económico no estaba despojado de un desvergonzado afán de contralor de los contenidos. Baste recordar la declaración de principios del capitán de fragata Bitleston, interventor del INC que afirmaba que recibirían apoyo económico "todas las películas que exalten valores espirituales, cristianos, morales e históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social, buscando crear una

actitud popular, optimista en el futuro". *CyD* recuerda el caso de *El agujero en la pared*. Su director, David Kohon, peleó y no aceptó los cortes que sugería la censura. "Me la ganó –diría el censor–, pero lo que suceda a partir de ahora no es mi culpa." Los exhibidores no quisieron estrenar la película hasta mucho tiempo después, mientras las cuotas del crédito se indexaban aceleradamente acompañando a la inflación de 1982. "Ahí comprobé nuevamente la ligazón entre los poderes políticos y económicos", decía Kohon. La censura estaba unida entonces al poder económico, lo que una dejaba pasar, la otra estrangulaba con más saña.

El meticuloso análisis de *El cine argentino* destaca que las películas producidas en aquellos años que más claramente ponían al descubierto el clima de la época eran, paradójicamente, las destinadas al público infantil y la familia. La profusión de militares de diversas armas, comandos parapoliciales, espías y conscritos que pululaban es difícil de imaginar hoy como atractiva para los menores.

Ambos libros poseen un riquísimo anecdotario, que puede dejar boquiabierto a quien no haya vivido esa época. De una larga y jugosa lista elegimos sólo una historia. El siniestro Tato le explicaba a Jusid que debía cambiar una escena de *Los gauchos judíos*.

Tato: "Lo de la pelea hay que cortarlo también, Jusid, porque un judío nunca le puede ganar a un criollo en una lucha". Jusid: "Mire, Tato, yo puedo demostrarle empíricamente, ahora mismo, que puedo romperle la cara. Si usted quiere, pedimos testigos y le demuestro científicamente cómo puede pelear un judío". Tato: "No me joda, Jusid, estamos hablando de ideas".

Gustavo Noriega

Breve historia del cine argentino

de César Maranghello

364 páginas. Editorial Laertes.

La vida secreta de un pediatra

César Maranghello, en los ratos que le deja libre su profesión de médico de niños, es uno de los más serios y responsables estudiosos e investigadores del cine argentino que hay en el país. Ex docente de cine nacional en la UBA y el INCAA, autor (o coautor) de varios libros sobre el tema –de los que cabe destacar *Hugo del Carril* (1993), *Fanny Navarro o un melodrama argentino* (1997), *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional* (1999) y *Artistas Argentinos Asociados: la epopeya trunca* (2002)–, e incluso participante como codirector del documental *Aquel cine argentino 1933-1963* (1984), el conocimiento de su obra es imprescindible para todo interesado en ponerse al tanto de los avatares de nuestro trajinado cine. Su más reciente trabajo, *Breve historia del cine argentino*, es un nuevo aporte en ese terreno. Comenzando su estudio desde los más incipientes experimentos realizados en el país y llegando hasta los films realizados en 2002, CM desarrolla, en apretada síntesis, un recorrido por las distintas etapas del cine argentino. Probablemente uno de los sectores más ricos del libro –por los pocos trabajos que existen sobre ese tema (uno de ellos es el de Domingo Di Núbila en *La Edad de oro del cine argentino-Vol.1*, bien distinto al de Maranghello)– sea el dedicado a la etapa muda. Aquí el autor realiza un detallado análisis de esa poco conocida época, de la que escasos títulos se conservan, y que, a diferencia de lo que ocurre en otros países, se destaca más por sus aspectos arqueológicos que por la influencia que ejerciera sobre el ulterior cine parlante. Es que, salvo la figura señora de José Agustín Ferreyra –un auténtico intuitivo que logró desarrollar sin problemas su transición al período sonoro,

César Maranghello desarrolla, en apretada síntesis, un recorrido por las distintas etapas del cine argentino.

y al que podría considerarse el primer realizador con atisbos autorales de nuestro cine–, no existen otros que hayan realizado obras perdurables, tal como, por ejemplo, sí ocurre en Brasil con Humberto Mauro –uno de los realizadores fundamentales de los comienzos del cine latinoamericano– o Mario Peixoto, director de una única obra, la mítica *Límites*. Distintas etapas, como la industrialización y el auge del cine de estudios, encuadrado entre la aparición del sonoro y el surgimiento del peronismo, los problemas que en ese período sufrieron distintos actores enfrentados ideológicamente con el gobierno, el revanchismo gorila después del golpe del 55, las expectativas despertadas y luego no concretadas por la llamada generación del 60, el cine militante surgido en los años de los gobiernos militares de Onganía y sucesores, los duros tiempos de la dictadura, con la asfixiante presencia de la censura (ya presente en gobiernos anteriores y agudizada en el de Isabel Perón) como exponente de la represión en el terreno cultural, el cine producido en los años del retorno a la democracia, la crisis de los años 90 que colocó a la pantalla nacional en terapia intensiva y la más reciente aparición de una

nueva generación de realizadores que provocaron un auténtico resurgimiento de nuestro cine y su inserción definitiva en el plano internacional, son expuestos con los límites que requiere una obra de estas características. Puede objetarse en el análisis que propone Maranghello una tendencia un tanto excesiva a la enumeración, lo que da lugar a una proliferación de títulos definitivamente olvidables y la ausencia de una mayor precisión, dentro de cada período, de las variables sociales, económicas y políticas imperantes y también –posiblemente por exigencias editoriales– de una referencia más detallada y precisa al cine documental, de un auge cada vez mayor en los últimos años, pero la seriedad y documentación del libro compensan ampliamente los reparos mencionados.

Ahora bien, el terreno que a este escriba –aun habiendo visto muchísimas menos películas argentinas que Maranghello– le parece más discutible es el de la evaluación que el autor desgana de varios realizadores. Para citar algunos ejemplos, no puedo apreciar los valores que encuentra en directores como Luis César Amadori o Carlos Borcosque, exponentes, salvo algún título puntual, de un cine maniqueo y moralizante, absolutamente envejecido y sin valores estéticos que compensen sus carencias temáticas y argumenta-

les, ni compartir su caracterización como un realizador “prolífico e irregular” de Enrique Carreras, responsable de una filmografía tan vasta como infame. Ni tampoco el escaso espacio que se le dedica, vg., a Pierre Chenal, un director francés que realizó en nuestro país una obra muy estimable (algunos de sus films son despachados en dos renglones). Tampoco surge una diferenciación categórica entre los realizadores más valiosos de la historia, dueños de un estilo visual y/o narrativo definido (Christensen, Del Carril, Saslavsky, Schlieper, Romero y Tinayre a veces, en mi opinión) y aquellos responsables de una obra rutinaria e impersonal, sin rasgos distintivos apreciables, pero bueno, estas son inevitables divergencias que surgen entre quien ejerce la tarea crítica y alguien a quien su amor ilimitado por el cine nacional lo lleva en algunas ocasiones a valoraciones excesivamente benevolentes. En cualquier caso, y más allá de las divergencias apuntadas, ante la proliferación de libros sin atisbos de seriedad relacionados con el cine argentino, es una buena noticia la aparición de este texto, un aporte valioso y documentado para todos aquellos que se interesan en la historia, evolución y posibilidades de nuestro cine.

Jorge García

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...

mondo
macabro

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

Martin Ritt: un liberal en Hollywood

Pertenciente a la camada de directores surgidos de la televisión en los años 50, Martin Ritt representa, junto a Sidney Lumet, la vertiente ideológicamente más liberal de ese grupo y la más preocupada por reflejar aspectos cuestionables de la sociedad norteamericana. Nacido en Nueva York en 1914, hijo de inmigrante judíos y amigo desde su juventud de Elia Kazan, luego de algunos estudios teatrales desarrolló una breve carrera como actor antes de su debut como director teatral en 1946. Entre 1948 y 1951 trabajó esencialmente para la televisión, medio en el que dirigió e interpretó más de un centenar de obras. Su pasado como afiliado del Partido Comunista le trajo problemas con el maccarthismo imperante en esos años, viéndose obligado a una inactividad de cinco años. Fue el productor David Susskind quien lo rescató del ostracismo al ofrecerle en 1956 la dirección de una pelí-

cula, *El hombre que venció al miedo*, que significó su debut en la pantalla. A lo largo de 35 años, y hasta su muerte en 1990, Ritt tuvo una carrera no demasiado prolífica y bastante despereja, en la que sus preocupaciones políticas y sociales se antepusieron muchas veces a las estéticas, aunque hay que reconocer que en sus mejores películas logró conciliar "el contenido" de sus films con la forma en que estaban contruidos. Durante el mes de marzo se podrán ver en Cinecanal Classics cinco películas de Martin Ritt, que son una buena muestra de las virtudes y defectos de un realizador a veces limitado pero de inusual honestidad. Los títulos a exhibirse serán:

La orquídea negra, de 1958, es un melodrama lacrimógeno (un auténtico *soap*) en el que un ambicioso hombre de negocios se enamora de una viuda de turbio pasado. Lejos de los mejores exponentes del género.

Noche larga y febril, del mismo año, es una ambiciosa y



Martin Ritt en tv Cinecanal Classics

La orquídea negra (1958)
7/3, 10.05 hs.; 18/3, 5.15 hs.

Noche larga y febril (1958)
9/3, 0.15 hs.; 24/3, 20 hs.

Alto espionaje (1965)
17/3, 23.50 hs.

Hombre (1967)
18/3, 1.50 hs. (madrugada del 19)

El indomable (1967)
22/3, 0.50 hs.

fallida adaptación de una obra de William Faulkner, en la que el director, además, debió luchar a brazo partido con los productores, quienes le impusieron un *happy end* ajeno al del relato original.

Alto espionaje, de 1965, está basada en una novela de John le Carré y es una desmitificadora y sombría visión del mundo de los espías, rodada en blanco y negro, en la que el protagonista (una suerte de anti-James Bond) es un perdedor borracho y ajeno a cualquier tipo de heroísmo.

Hombre, de 1967, es una suerte de western psicológico, con buenas interpretaciones y Richard Boone dando cuerpo a uno de sus inolvidables villanos.

Finalmente, *El indomable*, también de 1967, es otro relato en blanco y negro basado en una novela de Larry McMurtry sobre la alienación de un muchacho enfrentado a su tiránico padre en el Oeste norteamericano. De lo mejor del director, junto con *Alto espionaje*. [A]

Bridge the gap te invita a participar
de su nueva propuesta

@ the movies

un espacio para que disfrutes tu cinefilia
desde el inglés

NUEVO CURSO 2007

Toda la información la encontrarás en www.elamante.com

DVD

MUSEUM.com.ar®

FLORIDA 860 GALERIA DEL SOL LOCAL: 83

www.dvdmuseum.com.ar

VENTA - ALQUILER

4313-6381

Todas las películas que siempre admiraste... Explicadas por el que sabe...

DOV SIMENS EN ARGENTINA 12 Y 13 DE MAYO DE 2007

www.hollywood-argentina.com

Francis Coppola: talento y desmesura

Para algunos, el más genial realizador surgido en Estados Unidos a partir de los años 60; para otros, un megalómano con talento capaz de echar al traste los mejores proyectos por su desmesurado narcisismo, sin duda Francis Coppola es uno de los escasísimos realizadores americanos contemporáneos que no dejarán indiferente a nadie. Nacido en Detroit en 1939, hijo de Carmine –primera flauta en la sinfónica que dirigiera Arturo Toscanini y compositor de varias de las bandas de sonido de sus películas–, desde niño mostró vocación por el cine (realizó su primer film en 8 mm a los 10 años de edad) y en 1961 hizo su primer intento de ingresar en la industria con un hoy olvidado trabajo, *Tonight for Sure*. Pero fue a partir de su ingreso en la “factoría” de Roger Corman que su figura comenzó a ser conocida, primero trabajando como dialoguista y asistente de dirección y luego, en 1963, con la dirección de *Dementia 13*, un ejercicio de terror que logró cierta repercusión crítica. Luego de algunos trabajos como guionista rodó tres films (*You're a Big Boy Now* –Ya eres un hombre–, *Finian's Rainbow* –El camino del arco iris–, *The Rain People* –Dos almas en pugna–) que forman el cuerpo de la primera etapa de su carrera, período en el que era considerado un director atendible pero no demasiado relevante. 1969 fue un año clave en su carrera ya que, apoyado por la Warner Bros., fundó la American Zoetrope, una productora que le permitió trabajar con mayor libertad pero que, ya desde sus comienzos, tuvo diversos problemas financieros que terminaron determinando su quiebra definitiva en 1990. En 1972, luego de ganar el Oscar por el guión de *Patton*, emprendió el rodaje de *El Padrino*, que terminaría siendo uno de los escasos films del cine americano de las últimas década-

das que fusionarían la calidad artística con un enorme éxito económico, lo que dio lugar a una secuela en 1974, aun mejor que la anterior; mientras –entre ambas partes de la saga– rodó un film mucho más intimista y contenido que terminaría siendo una de las mejores obras de su filmografía: *La conversación*. En los años siguientes, sin abandonar sus aportes como guionista y productor de otros films, FC se embarcó en algunos de sus proyectos más ambiciosos que terminaron siendo el germen de la catástrofe de la Zoetrope. Uno de ellos fue *Apocalypse Now*, que le llevó varios años de rodaje y es una muy libre adaptación de la novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas*, que traslada la acción a la guerra de Vietnam; y el otro *Golpe al corazón*, un fallido intento de reformular el género musical, artificioso al extremo y marcadamente insustancial, que fue un fracaso, tanto de crítica como de público. En los años siguientes, Coppola alternó proyectos ambiciosos con otros más modestos, hasta que a mediados de los 90 entró en una suerte de ostracismo del que parece haber salido con una reciente filmación en Rumania. Director de un inmenso talento no siempre controlado, capaz de realizar películas geniales y obras olvidables, FC es uno de los referentes indiscutibles a la hora de hablar del cine americano contemporáneo. Durante el mes de marzo se exhibirán en el cable nueve películas cuyas que ofrecerán un panorama bastante amplio de su obra. Los films a proyectarse serán:

El camino del arco iris (1968), incursión del director en el musical, ambiciosa y despareja, pero con Fred Astaire realizando los bailes más modernos de toda su carrera y varias secuencias conseguidas. (Retro, 6/3, 22 hs.)

Demencia 13 (1963), ejercicio de terror con algunos aciertos en cuanto al clima pero escasa-



Coppola en TV

El camino del arco iris (1968)

Retro, 6/3, 22 hs.

Demencia 13 (1963)

Retro, 6/3, 0.55 hs.

Peggy Sue, su pasado la espera (1986)

Retro, 13/3, 22 hs.

La conversación (1973)

Retro, 13/3, 0.10 hs.

Jardines de piedra (1987)

Retro, 20/3, 22 hs.

La ley de la calle (1983)

Retro, 27/3, 22 hs.

El Padrino (1972)

Cinecanal, 31/3, 0.40 hs.

Cinecanal 2, 15/3, 24 hs.

El Padrino 2 (1974)

Cinecanal, 26/3, 23.50 hs.

Cinecanal 2, 18/3, 20 hs.

El Padrino 3 (1990)

Cinecanal, 20/3, 00.15 hs.

Cinecanal 2, 18/3, 20 hs.

mente original y considerablemente sobrevalorado. (Retro, 6/3, 0.55 hs.)

Peggy Sue, su pasado la espera (1986), una idea argumental interesante, buena actuación de Kathleen Turner, pero una película ostensiblemente fallida. (Retro, 13/3, 22 hs.)

La conversación (1973), un relato notablemente influyente y una película profética, de opresivo y ominoso clima. No sólo uno de los mejores films del director sino también una de los grandes títulos de los 70. (Retro, 13/3, 0.10 hs.)

Jardines de piedra (1987), para los incondicionales del director, una película fordiana, en mi opinión, virtuosamente realizada, pero elemental y reaccionaria. (Retro, 20/3, 22 hs.)

La ley de la calle (1983), imaginativa mirada sobre los años 80 y un auténtico réquiem para los films sobre pandillas. De lo mejor del director en los 80, junto con *Tucker*. (Retro, 27/3, 22 hs.)

El Padrino (1972), primera parte de la saga sobre la novela de Mario Puzo, significó el primer gran éxito artístico y comercial del director, en un film de tono operístico e inusitada violencia, sólo lastreado por la risible performance de Marlon Brando como Vito Corleone. (Cinecanal, 31/3, 0.40 hs.; Cinecanal 2, 15/3, 24 hs.)

El Padrino 2 (1974) es todavía mejor que la primera, una lúcida reflexión sobre la el poder y la soledad que su ejercicio conlleva, con la mejor interpretación de Al Pacino en toda su carrera. (Cinecanal, 26/3, 23.50 hs.; Cinecanal 2, 18/3, 20 hs.)

Finalmente, *El Padrino 3* (1990), un trabajo surgido de las necesidades producidas por la quiebra de Zoetrope, sin estar a la altura de las anteriores, tiene grandes momentos, como la prolongada secuencia final. (Cinecanal, 20/3, 00.15 hs.; Cinecanal 2, 18/3, 20 hs.). [A]

1946-2007

ALICIA BRUZZO



Usana de Fogelman es una madre de aquellas: le grita a su introvertido esposo, derrocha el dinero, le gusta tomar en exceso y, por si fuera poco, seduce a uno de sus hijos para tener una relación sexual (incestuosa, claro). Si Alicia Bruzzo sólo hubiera personificado a la señora Fogelman (leer Schoklender) en *Pasajeros de la pesadilla* (1984) de Fernando Ayala, la historia del cine argentino ya le habría guardado un importante espacio debido a una performance repleta de matices y pequeños gestos, más allá del endeble guión. Madre apetecible y digna de temer, la señora Fogelman/Bruzzo integra un trío con otras madres cinematográficas, peligrosas y deseables (Lea Massari en *Soplo al corazón* y Alberta Watson en *Spanking the Monkey*). Sin embargo, esta gran actriz que fue Alicia Bruzzo filmó otras quince películas, algunas más recordables que otras, o más o menos significativas para una intérprete más habituada a la televisión y al teatro que al cine. La esposa que no acompaña a Arturo Puig a la aventura en la selva de *La conquista del paraíso* (Subiela, 1981), una de las internadas en *La isla* (Doria, 1979) o uno de los personajes de la intrincada y más que interesante trama policial de *Sentimental* (Renán, 1981) fueron algunos de sus roles antes de la pesadilla. En los 90, como se vio, Alicia Bruzzo engordó y su cuerpo fue expuesto en grotescas escenas de *Una sombra ya pronto serás* (Olivera, 1994) o en *De mi barrio con amor* (Santiso, 1995), una película que merecería una revisión. Quedan dos trabajos inéditos: la ópera prima de Augusto Fernández (*La mitad negada*) y un proyecto todavía no terminado de Jorge Zuhair Jury (*Doña Ana*). También resta agregar que, además de ese cuerpo voluminoso de los últimos años, traslucía un hermoso rostro y una actitud avasallante con relación a la actuación, más cerca del barrio vivido que de la prueba final en el conservatorio. Una actriz visceral, como la señora Fogelman. **Gustavo J. Castagna**

1932-2007

GERARDO VALLEJO

Desde hace muchos años, Vallejo tenía presente el proyecto de *Martín Fierro, el ave solitaria* (2006), que resultaría su última película. Más aún, ya en *Con el alma* (1995), en algunas de sus escenas, el personaje de José Hernández se cruzaba con el Quijote de Cervantes. Metáforas, alegorías, símbolos, el sentir nacional, la búsqueda de la identidad, estos y algunos más fueron los enigmas del cine de Vallejo, uno de los fundadores y hacedores del Grupo Cine Liberación, junto a Solanas y Octavio Getino. En un año de alborozo económico del cine argentino (1974), con un público y un cine diferentes del de hoy, Vallejo estrenaba *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (filmada entre 1968 y 1971), donde tensionaba las débiles diferencias entre el documental y la ficción, a través de la descripción real y ficcional de una familia azucarera tucumana. En ese entonces, el viejo Reales y su clan tenían otros parientes cercanos, de otras familias y geografías: Fierro y sus vástagos en *Los hijos de Fierro* de Solanas, los obreros maltratados por el terrateniente de *El familiar* de Getino, los militantes fusilados en el basurero de José León Suárez de *Operación Masacre* de Cedrón. Aun cuando los Reales fueran personajes realistas, aquel cine de los 70 revelaba un discurso ambiguo entre el trazo grueso y la sutileza. Films de denuncia y de combate político pero, también, un cine para reflexionar. Con el retorno de la democracia, Vallejo presentó *El rigor del destino* (1985), y allí la alegoría, por momentos, neutralizaba la historia de una herencia sobre la frustración anterior: la historia del viejo abuelo que cede la antorcha de los 60 y 70 a su nieto mostraba que Vallejo podía elegir la emoción por encima de la elección simbólica. Justamente con el Quijote y el Fierro del año pasado, el cine de Vallejo quedaría expuesto a una galería de personajes sin vida, a la elocuencia de un discurso con personajes disfrazados y a la alegoría locuaz y vociferante, acaso la más temible cuando se quiere reflexionar desde el poder que transmiten las imágenes. **GJC**

1922-2007

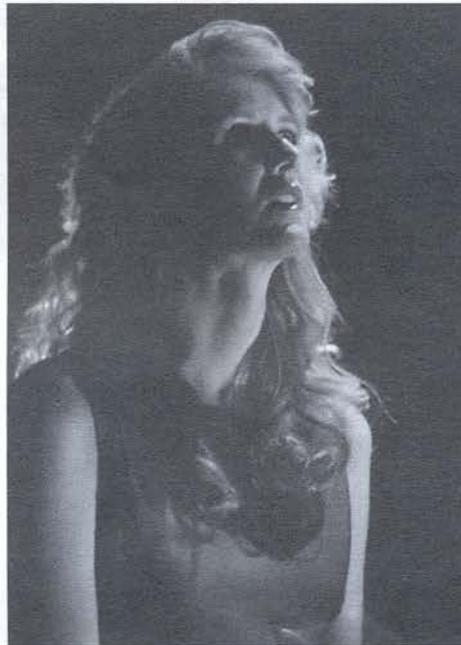
YVONNE DE CARLO

Perteneciente a la galería de actrices "exóticas" de Hollywood, aquellas que se alejan de la imagen más o menos convencional de la *femme americana*, con una filmografía sin demasiados títulos relevantes (que incluye una curiosa coproducción argentina rodada en 1976, dirigida por Ricardo Wullicher, *La casa de las sombras*, nunca estrenada comercialmente, aunque sí vista en el cable, donde aparecía como una madura y robusta matrona), Yvonne De Carlo, sin embargo, perdura, a partir de algunos papeles recordables, en la memoria de los cinéfilos veteranos. Nacida en Vancouver como Peggy Yvonne Middleton, con una infancia desdichada (su padre abandonó la familia cuando ella contaba sólo tres años), bailarina desde su niñez, se hizo conocer en *nightclubs* y alguna obra teatral antes de debutar en la pantalla en 1942. Luego de varios roles secundarios intrascendentes, el productor Walter Wanger la convocó en 1945 para el rol de *Salomé* y ese film junto a *Song of Scheherazade* y *Slave Girl*, pese a sus módicos valores estéticos, la encumbraron como una exponente de los misterios y exotismos de Oriente. Protagonista en la década del 50 de numerosos westerns y relatos de aventuras de segunda línea, también ocasionalmente mostró una inesperada aptitud para la comedia. A partir de los años 60 su carrera cinematográfica fue raleando y, en cambio, tuvo abundantes apariciones en TV y alguna ocasional incursión en el teatro, como la del musical *Follies*, en 1971. Un recordatorio de los mejores trabajos de Yvonne De Carlo debería mencionar a *Entre rejas* (1947), potente drama carcelario de Jules Dassin; *Casbah* (1948), de John Berry, una de las remakes realizadas de *Pepe le Moko*, el clásico francés de Julien Duvivier y su aparición como Sefhora, la mujer de Moisés, en la indescriptible *Los diez mandamientos* (1956), de Cecil B. De Mille. Pero tal vez el trabajo más recordable de la actriz para los cinéfilos sea su protagónico en *Su pecado fue nacer* (1957), de Raoul Walsh, para algunos la relectura del director de *Lo que el viento se llevó*, en la que interpretaba con gran sensibilidad a una mujer blanca con ancestros negros. En cualquier caso, Yvonne De Carlo perteneció a la enorme pléyade de actrices que forjaron la grandeza de un cine —el de Hollywood del período clásico— hoy lamentablemente extinguido y al que sólo se puede acceder a través del DVD, el cable o alguna retrospectiva que se realice en un festival. **Jorge García**

Otras voces

por Jaime Pena

El acontecimiento de las últimas semanas no ha venido de la mano de todos esos premios que se suelen entregar por estas épocas y que en el caso español van desde los Goya de finales de enero a los Oscar de finales de febrero. Sólo quiero detenerme en un asunto que, en este último caso, me ha llamado poderosamente la atención y que no sé muy bien cómo interpretar. No sé si se han fijado, bueno, no sé si tienen por costumbre fijarse habitualmente en estas cosas. Lo digo porque de un tiempo a esta parte, en España, los Oscar desatan más furor patriótico que los mismísimos mundiales de fútbol. Claro, se supone que siempre tenemos más posibilidades... Aun así, este año no teníamos muy claro cómo considerar *El laberinto del Fauno*, lo de su nacionalidad, quiero decir. Vale, aceptemos que es una coproducción con muchos técnicos y actores españoles –con capital mayoritario español, incluso–, pero el director es mexicano y encima representaba a México en los premios, lo que debe de ser algo así como cuando un futbolista nacido en un país se nacionaliza y juega en la selección de otro (si recuerdan, en la selección española llegaron a jugar Di Stéfano, Puskas...). Con todas estas disquisiciones y aunque nos alegramos por los éxitos de Guillermo del Toro, faltaría más, el corazoncito de los españoles estaba con Penélope Cruz, primera actriz española candidata a un Oscar. Lo cual tiene mucho mérito pues me atrevería a apostar que en el subconsciente de todos nosotros se albergaba una duda: ah, ¿pero Penélope Cruz es una actriz? Quiero decir, una actriz con una interpretación merecedora de una nominación al Oscar por encima, por no salirnos de *Volver*, de Carmen Maura, Blanca Portillo, etc., etc. Pues bien, todas estas dudas quedaron despejadas en la ceremonia del 25 de febrero. En el momento en que se citan los nombres de las cinco candidatas al premio, unas imágenes –queremos pensar que seleccionadas con cuidado y que se quieren representativas de lo mejor de cada una de las interpretaciones– nos muestran a nuestra querida Pe entonando “Volver” con la voz de Estrella Morente. ¿Habrán pensado los académicos de Hollywood que la actuación de Penélope



era comparable a la de Jennifer Hudson, mejor actriz secundaria por *Dreamgirls*?

Pero bueno, no era de esto de lo que quería hablarles, sino de otro tipo de acontecimientos. El mismo fin de semana que podría haber supuesto la consagración definitiva de Penélope Cruz se estrenó casi de improviso, sin tiempo a que las revistas mensuales se hiciesen eco de ello, y aun así con una distribución bastante amplia por todo el país, la que en estos momentos no puedo dejar de considerar como la película más importante de los últimos tiempos. Hablo totalmente en serio y no estoy hablando de una película española, aviso. Me refiero a *Inland Empire*, el prodigio de David Lynch tras cuyo paso por Venecia creíamos condenado a descubrir en festivales o en algún museo de las grandes capitales. Pues no, *Inland Empire* ha llegado hasta el último rincón del país en las mejores condiciones, es decir, al mismo tiempo que en París y por una vez sin doblar, lo que ha empequeñecido el resto del cine que hayamos podido ver en las últimas semanas o meses y seguramente condicionará el que veamos de aquí en adelante, al menos hasta que se nos pase este entusiasmo que hoy no puedo reprimir.

Son tan pocas las sorpresas que depara la cartelera que algunos distribuidores han descubierto un pequeño filón en las excéntricas, en los films que se salen de la norma. Por supuesto que lo de Lynch es una maravillosa anomalía que no dará un duro a su distribuidor, pero al menos se puede afirmar que *Inland Empire* ha podido llegar hasta su público natural y minoritario cuando tenía que hacerlo y no con varios años de retraso. Otro tanto podría decirse de una película que aprecio bastante menos y que ha supuesto una inesperada mina de oro para su distribuidor. De *El gran silencio*, un documental alemán de casi tres horas de duración que transcurre íntegramente en el interior de un monasterio cartujo, ya se ha hablado en *El Amante*. Desde su estreno a finales de noviembre más de cien mil personas han pasado por las salas para experimentar esos “160 minutos de cine en silencio” que promete la publicidad. Entre sus espectadores es notorio el alto porcentaje de curas, monjas y nostálgicos del cine de otros tiempos, de cuando las películas nos hablaban de los milagros de Lourdes o Fátima. Ya digo que cada película debería de tener su público y que cada espectador debería de tener el derecho –o al menos la oportunidad– de ver su película, aunque esta sea *El gran silencio* o *Inland Empire*. Ya está bien de apelar a un público mayoritario que está demostrando ser cada vez más reducido.

Es más, habría que defender por encima de todo a las películas sin público, esas que nunca tendrán una exhibición normalizada y que buscan su lugar bajo el sol en los festivales, en los centros culturales o donde sea. En el Festival de Cine Documental de Navarra “Punto de Vista” me vuelvo a encontrar con la película de un amigo, *Bs. As.*, de Alberte Pagán, un documental case-ro que, invocando a Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, saca a la luz una turbia historia familiar, la historia de unos emigrantes gallegos en Argentina que es también la historia del desarraigo de los emigrantes que hoy llegan a España. ¡Qué temas tan importantes, cuántos grandes nombres para una columna que empezábamos con Penélope Cruz! **[A]**



De nuevos y modernos

por Agustín Mango

En Rotterdam todo es nuevo. Casi totalmente reconstruida después de los bombardeos de la Segunda Guerra, su arquitectura ultramoderna es lo que cualquier guía turística empieza por señalar como su mayor atractivo. Y tienen razón: Rotterdam es lo más parecido a una ciudad del futuro que uno se pueda imaginar. Con sólo caminar unas cuadras (que no son exactamente cuadras: acá pensar en damero es como hacer cuentas con un ábaco), uno siente que cruzó el espacio y aterrizó en algo que apenas podría definirse como una mezcla de *Fahrenheit 451* con la casa de cristal de Superman (más un poco de *El dormilón*), un lugar donde cada esquina respira un aire de utopía humanista del progreso a lo Ray Bradbury. Es por eso que un festival con el perfil innovador como el que caracteriza al de Rotterdam parece un hecho natural, un elemento más de un paisaje congelado en un presente que se renueva todo el tiempo.

Después de un largo y no tan futurista viaje de 20 horas, la primera cita oficial fue en el Doelen, el centro del festival, un edificio de lujo al que quizás algún millagroso día logre parecerse el Complejo San Martín. Ahí tuvo lugar la primera reunión del equipo del *Trainee Program for Young Film Critics*, con la noticia de nuestra participación en el jurado Fipresci con un voto conjunto. Las películas en competencia

(óperas primas y segundas películas) se convirtieron entonces en la prioridad número uno. Lo demás dependería ya de la habilidad para encontrar huecos en una grilla que incluyó lo último de Tsai Ming-liang, Apichapong Weerasethakul o Jia Zhang-ke. Con la cercanía del Bafici y Mar del Plata, sin embargo, las fijas quedaron para ser vistas en el Abasto o el Auditorium, cosa de aumentar los huecos en una lista de tareas que incluyó colaboraciones para el diario del festival, los blogs del sitio web oficial y, sobre todo, muchas visitas al *Director's drink*, el meeting point obligado todas las tardes.

La primera escapada de la agenda fue *Container*, de Lukas Moodysson, una película que al parecer buscaba ser un viaje a la mente de una chica encerrada en el cuerpo de un hombre. El problema que hace que los 72 hipnóticos minutos parezcan dos horas y media es que la voz en off de Jena Malone –en plan diario íntimo de una *teen* autista– choca con las imágenes mudas de un hombre obeso cuya vida parece resumirse a un regodeo en su propia miseria emocional. Al separar de manera tajante mente y cuerpo, toda la intensidad física de las imágenes nunca termina por encontrarse con la angustia que resuena en la deriva mental de la chica en cuestión. El *container* y el contenido van sueltos, y Moodysson –decían algunos con la misma desilusión–

se está poniendo demasiado *weird*.

Para repuntar, entonces, nada mejor que entrar en el complejo de cines Pathé, suerte de Village Recoleta para cinéfilos donde la venta de pochoclo está prohibida, pero las cervezas dentro de la sala son ley (algunos días después, a esa misma sala entrará un inesperado Tsai Ming-liang, cual *Sorpresa y media*, para presentar *I Don't Want to Sleep Alone*). Sin pena ni gloria pasó la proyección de *How Is Your Fish Today?*, interesante pero vago ensayo de ficción/documental en forma de road movie. Para la siguiente, *Love Conquers All*, la directora del festival Sandra den Hamer sugiere al presentar la película que Malasia es el país donde hay que poner el ojo en los próximos años. Tan Chui Mui, la directora de la película, habla de la importancia del Hubert Bals Fund (el fondo de desarrollo para cines "periféricos" que el festival otorga desde hace veinte años) para el cine malayo joven. Todo suena muy familiar, y esa sensación se confirma una vez terminada la proyección: *Love Conquers All* es una historia de amor y pérdida de la inocencia que, con economía de recursos, logra una intensidad notable, una frescura y una honestidad que, efectivamente, recuerdan a películas del nuevo cine argentino, como *Nadar solo o ¿Sabés nadar?*

Tanta cercanía no es casual. Para el cine argentino Rotterdam, de tanto afán por lo



nuevo, ya se convirtió en un clásico. Hay pocos cineastas locales (desde Trapero con *Mundo Grúa* hasta Alexis dos Santos con *Glue*) que en la última década no hayan dedicado buena parte de su tiempo a presentarse para competir por el Hubert Bals Fund. No es exagerado decir, incluso, que si no fuera por el Festival de Rotterdam la historia reciente del cine argentino probablemente sería otra. La consecuencia más actual de esta relación fue la presencia de la segunda película de Esteban Sapir, la tan esperada *La antena*, como película de apertura de la competencia por los Tiger. En *La antena*, si bien Sapir logra un nivel de desarrollo de la imagen nunca antes visto en el cine argentino (la película es una fantasía muda en blanco y negro, en clave de historia de espionaje con Mèlies y Murnau como referencias), no consigue darle a su relato un peso propio más allá de la inventiva de sus recursos. Si en la poética del cine primitivo un Guy Maddin encuentra, construye y despliega su propia mirada, el lugar de Sapir es el del espectador distante que se aventura en la esencia del cine pero no consigue hacer suyas las fuentes de esa poética para su propia narrativa.

Si Rotterdam resultó tan familiar no fue tanto por el espíritu de algunas (pocas) películas como por una atmósfera general (no tan lejos de los entusiastas primeros años del Bafici), en donde el color de las creden-

ciales era apenas un detalle, y no un sistema de jerarquías. Fue lo que sucedió en el jurado Fipresci presidido por Pamela Bienzobás, en el que los cinco críticos "jóvenes" tuvimos la oportunidad de estar a la par con los demás miembros en las deliberaciones, en las que la paridad fue para el lado negativo: fueron muy pocas las películas que despertaron defensas apasionadas, cuando no rechazos de plano, como el caso de la japonesa *Fourteen* (una gruesa bajada de línea sobre el muy moderno problema del *bullying* en las escuelas) o la rusa *The Man of No Return*, un melodrama coral que no termina de asumirse como telenovela. Frente a la tibieza de la competencia oficial, había que escapar hacia algo un poco más extremo. Y en alguna función trasnoche medio vacía estaba *Nightmare Detective* de Shinya Tsukamoto, un poema de terror casi metafísico que da vuelta el género policial y lo traviste de horror, sin perder el humor ni la ingenuidad.

Recién cerca del final, *Yo*, ópera prima del español Rafa Cortés, apareció para generar el entusiasmo casi unánime del jurado con la historia de Hans, un inseguro cuidador de una casa que decide convertirse en otra persona sin dejar de ser él mismo. En *Yo*, Cortés ataca de lleno la idea de identidad como una unidad definida, y lo hace con un thriller psicológico lleno de simples miedos cotidianos y silencios incómodos.

Una pesadilla chabroliana de planos cerrados y personajes casi surrealistas que finalmente se llevó el premio, pero que no entró en la curiosa decisión final del jurado de la competencia oficial.

Los Tiger Awards fueron finalmente para *Love Conquers All* y *Die Unerzogenen*, de la alemana Pia Marais (con el argentino Diego Martínez Vignatti a cargo de la fotografía, que compitió por su parte con la tediosa y solemne *La marea*). El tercer premio, desdoblado, fue por un lado para la simpática *AFR*, de Morten Hartz Kaplers, un falso documental sobre la muerte del primer ministro danés a manos de su amante gay; por el otro, la revulsiva *Baixo das bestias*, de Claudio Assis, un retrato bastante reaccionario y efectista sobre la violencia hacia las mujeres en el interior rural de Brasil, y una premiación con mucho de interés por el *for export* latinoamericano.

Todo dicho, apenas quedaba tiempo para una escapada con la tranquilidad de la agenda cumplida. Se sabe, para terminar un festival, siempre es mejor apostar a lo seguro y llevarse de último recuerdo algo que deje una marca. Y después de tanta frialdad, el homenaje al soft-porno *naïve* de los 60 de *Viva*, de Anna Biller fue una ola de amor en colores *camp* que llenó la Schouwburg Grote Zaal de vida y alegró la despedida cerca del final. Eso, y la certeza de que en el reino de lo nuevo no hay fin. [A]



Contra el rigor (mortis)

por Marcos Vieytes

Shinobu Yaguchi es un cineasta japonés de casi cuarenta años al que muchos comenzamos a conocer por su comedia *Waterboys*, exhibida hace ya un tiempo en la Sala Lugones del Teatro San Martín. En el reciente ciclo Nuevo Cine Japonés+Shinobu Yaguchi hemos podido repetir la experiencia de verla (y de nuevo en la Lugones) junto con otras tres películas suyas: *Mi jardín secreto*, *Adrenalina Drive* y *Swing Girls*. Como me perdí la proyección de la primera (que es su segundo film), comentaré directamente las otras tres.

La sinopsis argumental de *Waterboys* puede parecer absurda: un grupo de estudiantes secundarios, entre los que se cuentan algunos que no saben nadar, deciden formar un conjunto de danza acuática para imitar las brillantes coreografías que Esther Williams immortalizó en el Hollywood clásico. En principio, lo absurdo radicaría en el hecho de que algunos ni siquiera sean capaces de flotar en el agua y pese a ello se propongan bailar en ella. Algo muy similar sucede con la siguiente comedia del director: ahora es un grupo de chicas que se han llevado materias y deben estudiar mientras todo el mundo aprovecha el verano, las que se anotan en unas clases de música para zafar de sus obligaciones y acaban formando una *big band* dirigida por el más tímido del curso. Huelga decir que hasta entonces ninguna de ellas había tocado un instrumento en su vida.

Sin embargo, la película no se concentra en el aprendizaje ni se vale de ese proceso para moralizar sobre la fuerza de voluntad del individuo (a la manera de *Billy Elliot*) o discurrir sobre el poder opositor de un grupo (como en *Escuela de rock*). Los chicos de *Waterboys* y de *Swing Girls* se disponen a

aprender y la película transcurre durante ese proceso, pero se concentra más en los huecos ociosos del mismo (aquellos que les permiten descubrir al otro y la didáctica de la amistad) que en su metodología. A Yaguchi no le interesa que nosotros creamos que aprendieron a bailar en el agua o a tocar en una *big band* (aunque compartamos finalmente su alegría al conseguirlo), sino que creamos en ellos y los miremos estar juntos mientras juegan con algo que los motiva sin pedirles nada ni interrumpirlos. Por eso la figura del *sensei* (aquel que debe traspasar su saber de una generación a otra) es tiernamente ridiculizada en ambas películas, situándolo en una posición no demasiado lejana de la de los mismos adolescentes.

En verdad, lo más absurdo de todo viene por el lado del género. Los chicos de *Waterboys* quieren practicar una disciplina que popularmente sólo ha sido desarrollada por mujeres, y la *big band* de *Swing Girls* está íntegramente compuesta por chicas que les añaden peluches a sus trompetas. En una sociedad en la que los roles están rígidamente pautados por las tradiciones, ambas comedias consiguen distender la severa organización sexual del imaginario sin ofender a nadie ni proponer otra cosa que no sea la de respetar ese tiempo del juego que es el de la primera adolescencia. Pues los chicos y chicas de estas películas viven esa edad en la que el sexo todavía no es una preocupación. *Swing Girls* señala esto con delicadez y lo hace mediante un tiempo muerto de miradas enigmáticas como la nieve que rodea a los chicos mientras descubren algo nunca visto en los ojos del otro y que se sacan de encima antes de que los turbe demasiado y les impida seguir jugando.

En *Adrenalina Drive*, en cambio, no hay un grupo formado de movida, sino un chico apocado por la inseguridad de recién estar dejando la adolescencia y el excesivo respeto al orden jerárquico de su cultura. También hay una enfermera jovencísima y aplicada a quienes sus compañeras de trabajo toman por tonta, aburrida y poco agraciada. El azar con forma de explosión habrá de reunirlos alrededor de una valija con dinero de la yakuza, y de allí en adelante se sumarán personajes cuyos estereotipos genéricos serán gradualmente minados.

Adrenalina Drive es una película racimo que funciona a la inversa de *Swing Girls* y *Waterboys*. Si estas iban de la existencia institucionalizada de un grupo hasta un final exitoso que se adivinaba como el prolegómeno del crecimiento y la despedida, aquella nace de la esencial soledad de quien se está estrenando –y entrenando– como adulto; se desarrolla como un *road movie* y construye en el camino una comunidad casual y heterogénea, pero igualmente inolvidable. Una comunidad que precisa de nuestra mirada para constituirse como tal.

El cine de Yaguchi es un cine democrático en el que varía el punto de vista aunque no el tono con se trata a cada personaje. Si acaso se privilegia una mirada, esa es la de la juventud aún no regimantada por la organización laboral e inocente en lo que a sexualidad se refiere. El ritmo de sus películas hace pensar en el *slapstick* o la *screwball comedy* filmados en cámara lenta, pero lejos de conspirar contra su eficacia, esa morosa precipitación del previsible desenlace de cada *gag* produce un placer inenarrable y desenaja el rictus gestual de una cultura ritualizada en exceso. [A]

La crítica de cine como caos irresistible

por **Hernán Schell**

El mundo (todo lo que es) no puede ser justificado. La justificación es una operación de la mente que sólo puede realizarse considerando una parte del mundo en relación con la otra... no cuando consideramos todo lo que es.

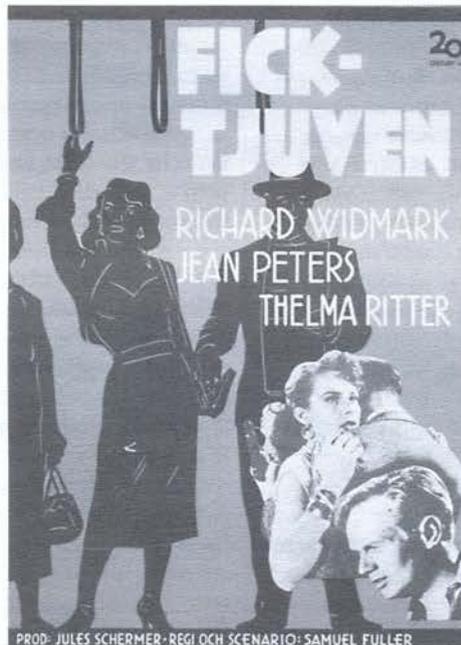
Susan Sontag. Sobre el estilo.

Alguna vez me ha surgido la pregunta que, supongo, a más de un integrante de esta revista alguna vez le habrá surgido: ¿para qué sirve la crítica de cine? Las respuestas a esta pregunta han sido muchas y muy variadas: para entender mejor el cine (lugar común), para mejorar el cine (Quintín), como servicio al espectador para que sepa qué tiene que ver (teoría estúpida pero que ha sido esbozada por gran cantidad de críticos; el más célebre, Pablo Sirvén) o, principalmente, para informar al lector en los tiempos imperialistas que corren sobre otro tipo de cine con otro tipo de alternativas estéticas (Rosenbaum).

Pero a mí la respuesta que me resultó más convincente fue la de Rodrigo Tarruella, manifestada de manera indirecta en un artículo pequeño del número 8 de esta revista. Se trata de una crítica de *El Rata* de Samuel Fuller que el crítico escribió para un directo a video. Allí Tarruella decía que *El Rata*, al igual que otras obras como *Cotton Club*, era el cine, y que tal como la vida, la poesía o el fútbol era imposible de definir.

Luego de decir esto, el crítico empezaba a tirar ideas respecto de *El Rata*, nueve en total, y pasa a relacionar la película de Fuller con directores varios, como Godard, pasando por Dreyer, Mizoguchi, Kurosawa, Wenders, Aldrich, Griffith, y escritores como Maupassant y Balzac. El hecho es que estas ideas poco tienen que ver la una con la otra, son más bien observaciones de las cuales podrían derivarse textos diferentes con diferentes abordajes.

Sin embargo, lo que Tarruella propone no es sólo un conjunto de frases inconexas o simplemente nueve interpretaciones. Él mismo lo dice: *El Rata* es el cine y, como el cine, no se puede definir. Similar al jardín de los senderos de Borges en el que el escritor imagina un relato en que su personaje no toma una decisión sino todas al mismo tiem-



po, creando infinitas historias derivadas de sus infinitas decisiones, Tarruella imagina una crítica en la que el crítico debe optar por todas las ideas que tiene de una misma película, enfocándolas desde todos sus aspectos y relacionándolas con todo lo que pueda. El número, al igual que las ramificaciones imaginadas por Borges, es infinito, porque si a *El Rata* la definen los diferentes abordajes que tienen que hacerse del mismo y *El Rata*, como el cine, no puede tener una última definición y el número total no puede ser otro que el infinito, las nueve observaciones que pone Tarruella no son más que una muestra.

¿Para qué sirve entonces la crítica de cine? Para entender que el cine no puede entenderse, y más aun, para entender incluso que algo como una crítica que nos explique en su totalidad una sola película no puede existir (se me podrá decir que Tarruella no habla aquí de cualquier película sino de *El Rata*, pero el ejercicio que Tarruella hizo con *El Rata* puede hacerse con cualquier otro film). Para entender que es igualmente válido preocuparse por el valor moral de las imágenes, como le gustaba hacer a Daney, así como dedicarse pura y exclusivamente a su valor

estético, como lo hacía Manny Farber. Que no hay menor ni mayor valor de verdad en la obsesión por el realismo de Bazin ni en el regodeo en el cine como supuesto reflejo del inconsciente de Tyler, o más claro aun: que dos críticas tanto a favor como en contra de una misma película pueden ser igualmente válidas según el abordaje que dé el crítico en cuestión.

Lo que podría pensar ahora el lector es que aquí se está diciendo que la crítica es un ejercicio bastante inútil, hecho para llegar a un conjunto de reflexiones que nunca terminan de llegar a nada. Falso, porque es esta manera de evidenciar esta imposibilidad lo que combate cualquier tipo de superficialidad que reduzca al cine a unas pocas definiciones aburridas, a parámetros dudosos que intenten hablar de la calidad de la películas según un manual estético supuestamente inalterable (algunos de ellos creados, para qué negarlo, por varios excelentes críticos de cine) o, peor aun, según el éxito que tal o cual film pueda tener en las boleterías. La crítica de cine sirve para festejar la diversidad de opiniones, para valorar la belleza personal de cada mirada (cuando la tiene, por supuesto) con su debida lógica y hasta con el debido estilo de escritura con el que lo expone. Es más, aunque parezca una sobrevaloración del oficio, la crítica de cine sirve para terminar valorando el debate en otros ámbitos, puesto que el cine, como diría Tarruella, es tan inexplicable como la vida, la poesía o el fútbol (Susan Sontag, como se ve en el epígrafe de este escrito, agregaría además el mundo). Esto es beneficioso por dos motivos, el primero es que sería un excelente repelente de impositores de pensamiento con intenciones de atribuirse el monopolio de la verdad; el segundo es comprobar que el debate de ideas, tan escaso en estos tiempos, es una de las invenciones más extraordinarias y divertidas del hombre. Si no me cree, señor lector, lea crítica de cine en grandes cantidades y húndase en diferentes textos teniendo la única seguridad de que no podrá estar seguro de ninguno de ellos: será una experiencia desconcertante y atractiva, serán miles de voces entrecuchándose y tratando de comprarlo, una suerte de pesadilla hermosa. **[A]**

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

Título

Les escribo sólo para decirles que me gustó mucho el título de su última edición impresa ("Llena tu cabeza de pop"). Eso es todo. Abrazo a todos los "amantes",
EL SAPO PEPE

Hablando de milanesas...

Es bárbaro disfrutar de una milanesa bien hecha luego de haber comido varias mediocres. Pero, por más que sean ricas, no es bueno basar la dieta en milanesas como lo hacen la mayoría de los argentinos. Por dos razones: es limitar la experiencia culinaria, negándose la posibilidad de descubrir nuevos goces; y, más importante aún, porque lo que hace más ricas a las milanesas es la grasa, que estanca nuestras arterias. De la misma manera, ocasionalmente es interesante ver una película como *Déjà vu* por todas las razones que dieron ustedes en el número de febrero. Pero lo que no nos convendría olvidar es que esta apunta a lo mismo que la mayoría de las películas de nuestra "dieta": a un entretenimiento puramente banal, siendo simplemente una "milanesa" bien hecha entre toneladas de "milanesas" que solemos ingerir. Además, no hay que olvidarse de que están cargadas de "grasa", eso que las hace tan populares pero que es nuestro "asesino silencioso". Así, en este tipo de películas la banalidad termina estancándonos intelectual y emotivamente. Por todo esto, me molesta que los críticos que se jactan de seguir activamente el cine nacional (alabándolo o criticándolo) le dediquen cinco páginas a este mainstream, mientras que a producciones locales, pequeñas y más atípicas, como por ejemplo *A propósito de Buenos Aires* (que curiosamente recibió una crítica tendiendo a mala, mientras que obtuvo el mismo promedio de votos en la lista de películas estrenadas que la estadounidense, 7), sólo un tercio de página.

GERÓNIMO RIVAS

P. D.: Un título puesto magníficamente "ya visto".

Estoy quejoso

Escribo este mail un viernes por la noche, hace mucho calor y al canal Crónica se le ocurrió cortarme el recital que estaban dando de Pappo para "informar-

nos" quién se ganó la lotería. Haber sido privado del resto del recital me provocó un enojo bastante importante, similar al que me provocaron algunas de las cosas publicadas el mes pasado en la revista.

No voy a hacer como muchos, que cuando se enojan escriben que la revista es una mierda. No lo voy a hacer por dos razones: la primera es que no creo que esto sea cierto; segundo, porque me gusta personalizar. Así que voy a empezar con vos, Marcos Vieytes. El año pasado me conmovió mucho tu crítica sobre *Hierro-3*. La película me encantó y es el único film oriental que vi tres veces. Pero cuando leí tu crítica de *El arco* me dio mucha bronca. Lo único que se le puede achacar es el final, con la flecha y la chica en éxtasis, pero el resto de la película es fantástico. Karstulovich, esta es para vos. Lo tuyo me indignó más todavía. ¿Cómo puede ser que alguien que tiene en el menú milanesa completa con papas fritas a caballo elija una milanesa a la napolitana con papas fritas a la provenzal? ¿Quién pide papas fritas a la provenzal?

Absolutamente nadie. Pero igual me gustó tu nota. Me pasa algo raro con las películas de Scott (creo que no soy el único). Si estoy haciendo *zapping* y dan *Días de trueno* o *Top Gun*, paro automáticamente en ese canal. No sé por qué, pero no lo puedo evitar. Es lo mismo que cuando están pasando una de la tría Zucker/Abrahams/Zucker. Las películas de Scott se parecen a los temas de los B-52's. ¿Cuántas veces habré escuchado compulsivamente los gritos del final de "Rock Lobster"? (Hablando de rock: ¿nunca se preguntaron por qué el cine argentino carece de rock? Sobre todo el NCA. Yo sólo recuerdo temas de rock en *Como un avión estrellado*, las películas de Rejtman y dos de Agreste.) Una última para Jorge García. No me acuerdo si lo leí en una nueva o en una vieja, pero García decía algo así como que *El joven Frankenstein* era una película fallida. ¿Qué te pasa, García? *EJF* es una obra maestra.

Sigan así que la revista la rompe (sobre todo poniendo a *MA* en la tapa). Un saludo para todos,

FABIO NICOLÁS FIDANZA

Gracias... y una sugerencia

¡Hola a todos! Voy a tratar de ser breve. Anoche terminé de leer el último número de *EA* y quiero agradecerles por un par de notas que me gustaron en especial. Porque está bueno que de vez en cuando reivindicquen el entretenimiento y las buenas intenciones contra muchas de las vueltas que a veces no todos vemos en una película. Somos ingenuos, lo sé, pero de alguna manera, por parte de ustedes, hacer esto significa un *back to basics*, y en mi opinión, está bárbaro que de vez en cuando les dejen un espacio a las sensaciones entre tanto cinismo a veces algo verborágico. Vamos, que de eso está hecho el cine, muchachos, y ustedes lo saben... Es bueno encontrar un equilibrio, siempre me lo dije.

En una parte de *La montaña mágica*, Thomas Mann habla del análisis como algo contraproducente en la medida que impide la acción, entre otros asuntos, sobre la voluptuosidad y la moral. Así que ese es mi consejo: relájense un poco y denles más oportunidades a esas emociones por las que vale la pena pagar la entrada. No se arruinen a ustedes mismos la posibilidad de disfrutar una peli más allá de lo que vayan a escribir en el número del mes. Dense ese lujo, revivan el viejo espíritu del arte. Y hablando del número del mes, no creo que vaya a enterarme si me publican el mensaje. Soy del Chaco y la revista llega muy pocas veces hasta acá. Y cuando llega... digamos la verdad... es carísima, ¡ja! *Walk the line*. Un abrazo,

JOSÉ MILITANO

Estimado Gustavo Noriega:

El estreno de la película *Borat* y la lluvia de críticas que ha recibido, elogiosas algunas y otras más medidas y tibias, me llevaron a verla en el cine y, a la vuelta a mi casa, a leer las notas publicadas en *El Amante* y en otros medios. En principio, me interesa destacar la manera en la cual Horacio Bernades titula su crítica publicada en *Página/12* del jueves 8 de febrero. "Cuando la risa es un hecho político". Aprecio en ello una afinidad hacia un punto que sigue provocando polémica. Es decir, cómo la risa es un factor social que contribuye a disolver identidades en lugar de consolidarlas. Y cuando digo "disolver"

estoy apostando a un movimiento, el cual produce otra subjetividad. La película en cuestión produce una serie de efectos. Hay momentos en los cuales la disparatada incorrección en cuanto a los comentarios, diálogos, gestos y sobre todo con la seriedad que Borat lo hace y dice, saca al espectador de su modorra de receptor pasivo. "¿Hasta dónde va a llegar este hombre en su interrogación?", nos preguntamos. El arte de desarticular lo cotidianamente articulado relativo a las costumbres higiénicas, sexuales, alimenticias, ideológicas, morales... conduce irremediablemente a desacomodar la imagen de sí y la de los otros. Además, hay un hecho que él usa y sirve a su favor. Sus opiniones acerca de los judíos (que hacen hablar a los entrevistados de sus propias convicciones acerca de este nombre), su posición enunciativa localiza una palabra que no queda tan expuesta a las críticas. El actor Sacha Baron Cohen proviene de una familia judía y su manejo del hebreo (es la lengua que él usa disfrazada para que parezca de Kazajistán) permite y sostiene una aproximación a las costumbres y rituales históricos de su propia comunidad, lo cual impide que sea identificado como un antisemita o un proiraní.

La política aquí es la risa. No nos equivoquemos. No se trata de reírse de la política, sea esta una posición a favor o en contra de quien sea, sino de subrayar, de que el efecto chistoso, humorístico (sin pretender por el momento diferenciarlos mucho), es un efecto político, entendido como social y ligado a la polis. Es una toma de posición que no pretende identificarse, anclarse a una identidad clasificatoria, normativizadora. Es una manera de participación del cuerpo y de la lengua de tal forma que lo vital encuentre un lugar separado de la muerte.

Otros críticos han puesto el acento en otros lugares. Algunos, en el costado moral que tiene ridiculizar a lo sagrado. Es cierto que, hoy por hoy, es mucho más fácil "pegarle" a la derecha, a los reaccionarios, a los racistas, a los antisemitas, a los belicistas, a los homofóbicos, que hace algunos años. Entonces, un crítico como

Ezequiel Schmoller, en el último número de vuestra revista, concluye su nota diciendo que "al darles su merecido y su lección a todos ellos, Cohen se baña simultáneamente en las aguas de la inmoralidad y del moralismo". Tal vez ese sea el riesgo de toda parodia. La parodia abre las puertas para dejar el aspecto moral a un costado, lo cual la experiencia indica que permite tener un acceso directo (o al menos sobre esa dirección) al objeto en cuestión. Considero que ver esta película y reírse en los momentos más apropiados e inapropiados no nos coloca en ningún lugar des-graciado. Al contrario, permite, a su manera, que la gracia pase de ser un estado del ser religioso ligado a un estado inmaculado, a un estado de movimiento de la palabra y la imagen, lo cual puede augurar no la eternidad de lo solemne y lo inmortal, sino la actualidad del cuerpo vivo... y coleando. Finalmente, la risa *desopilante*, a la que nos venimos refiriendo a propósito de *Borat*, produce la des-obstrucción ("opilación" es el sinónimo de "obstrucción" para la RAE), la reanudación del flujo menstrual y la desacumulación del humor seroso del cuerpo (*sic*). No es mala receta la que nos ofrece nuestra lengua.

MARIO BETTEO BARBERIS

Gente de *El Amante*:

Hace muchos años que leo la revista y jamás se me ocurrió la idea de comunicarme con ustedes de manera alguna. Serán los años (los míos, ciertamente) y algunas decepciones los que me han movido recién ahora a transmitirles mi sorpresa y entusiasmo al leer la nota de Guido Segal con relación a Bill Morrison. No conozco ni al director ni a la película a la que se hace mención, pero es la primera vez, después de un tiempo largo, que una nota de *El Amante* me resulta tan sencillamente clara, directa, estimulando y despertando en mí una gran curiosidad respecto a este cineasta, y una gran desilusión por haberme perdido la proyección de *Decasia* (¿no debería ser siempre así?). Gracias por devolverme la fe en la revista, gracias especialmente a Guido Segal y un saludo para todos,

MARIANA PERI IBÁÑEZ

Viva María Antonieta

Me urge a escribir la necesidad de defender a Sofia Coppola, que es, a mi parecer (junto a Richard Linklater y Wes Anderson), una de esas raras gemas del Hollywood contemporáneo. Cuando escuché las noticias de Cannes el año pasado, de la abucheada y todo eso, más algunas críticas desfavorables o desilusionadas hacia *María Antonieta*, pensé: "Bueno, todos los directores de Hollywood (en adelante, H) la cagan tarde o temprano", como Tarantino o Shyamalan, por dar sólo algunos ejemplos; hasta Terrence Mallick parece haberla cagado según algunos críticos, además del ejemplo de Spielberg o Woody Allen, que nos demuestran que son capaces de cagarla y en la siguiente película redimirse, y así sucesivamente, y no hay por qué alarmarse. Y entonces me bajé *María Antonieta* (el cine tarda demasiado en llegar a Tucumán) y la vi temiendo un poco darme el duro golpe de que sea un bodrio y que eso me bajara del altar a alguien que ya me había emocionado profundamente en dos ocasiones (y yo soy un espectador de gran cinismo y muuuuy difícil de emocionar) y en quien tengo muchas fichas puestas como aficionado. Bueno, debo decir que la señora Coppola lo ha logrado de nuevo. Que el nivel de sus dos películas anteriores no ha descendido. Que está en la búsqueda, en la experimentación, y eso no puede ser algo malo si la comparamos con la modorra autoindulgente de la mayoría de sus colegas. Que la música moderna que usa es perfectamente pertinente, y que la escena del baile de máscaras con Siouxsie me pareció bellamente perturbadora y llegó al centro de mi corazoncito punk. Esta película había sido muy señalada como frívola (no en la revista, digo, todavía no la leí, sino en general) y sobreestetizada. Yo la veo como un placer para los ojos (y oídos), más poética que narrativa, y cuando salen comiendo las famosas masitas y probándose zapatos o ignorando alegremente muchas pautas históricas, es por que la película no dice "Esto fue así", dice "Este es el espíritu de la cosa", es decir, no es un clásico biopic sino un poema. ¿No reclamaban en *El Amante* que los bio-

pics norteamericanos salieran de la fórmula pedorra y televisiva? Bueno, ahí está. Antes de despedirme, quisiera expresar también mi opinión sobre otra película que vi hace poco, *El laberinto del Fauno*, que no sólo no me gustó para nada, con sus pésimos efectos digitales y (¿se dieron cuenta?) los peores efectos de sonido que escuché en muchísimo tiempo, sino que me parece inmoral utilizar alegremente el background terrible de la Guerra Civil española para ilustrar esta fabuleta de cuartirolo. Un abrazo,

PATRICIO GARCÍA

Señores de *El Amante*:

Compré el último número aún antes de haber visto la película de Clint Eastwood. Salgo del cine, leo la crítica y me parece que ninguna de las dos (tanto la nota a favor como la que está en contra) le hacen justicia a este film. Podemos considerar como buena noticia, primero, que Eastwood deja definitivamente atrás las películas tipo *whodunit* para volver a preguntarse acerca de la construcción de un héroe, como lo hizo en *Bronco Billy*, la historia de un vendedor de zapatos, o en *Los imperdonables*, la historia de un asesino de mujeres y niños. Este relato es de soldados que tratan de salvar su propia piel y, si pueden, la de sus pares. El punto de partida en esta peli es la foto, que despierta el descontento del indio, la posibilidad de salvación para el advenedizo y otra circunstancia a la cual sobreponerse para el actor que encarna Ryan Phillippe. Encontramos en los tres personajes distintas caracterizaciones, ninguna la del héroe; la posición que le reservo a Eastwood es la del hijo que lleva adelante parte del relato en busca de elementos que puedan desentrañar la figura de su padre. Los FX suman a la película (¿Spielberg?) y el guión (William Broyles-Paul Haggis), aunque con problemas (superposición de narradores), amerita la mención. Y en la revista me encuentro con que la única mención a John Ford es acerca de posicionamientos sociopolíticos, desdeñando la ejecución precisa de escenas y la construcción y composición de per-

sonajes. Creo que el mérito de Eastwood es haber encontrado una historia detrás de una foto, narrarla con todos sus matices y con una hábil realización. Saludos cordiales,

EMILIO LARREA

En contra de *Babel*

El año pasado fue *Crash*. Ahora es *Babel*. Recuerdo el correo de lectores de *El Amante* transformándose en un punto de resistencia contra la horrorosa *Vidas cruzadas*. Ojalá ocurra lo mismo con el film de Iñárritu: cuando gane el Oscar como mejor película (esperemos que no, pero...), desearé que ese espacio que les conceden a los lectores y alumnos de la escuela se transforme en un lugar de descarga, de resistencia. Estoy más que contento con la crítica del último número llevada a cabo por Leonardo y, también, muuuuy alegre de saber que a todos los críticos de la revista les pareció un horror esta peli-culita de Alejandro. Por eso, y si algún día deciden volver con el correo de lectores del *site* a modo de *fight back* contra *Babel*, les envío mi visión sobre esta película guaranga. Como tantas otras opiniones de lectores y alumnos, servirá como munición gruesa para el arma salvadora que dé fin a tanta publicidad tramposa para esa "torre de desgracias" (es increíble cómo ciertos medios la colocan en un lugar de privilegio, omitiendo tantos otros films y elevando por las nubes a este cine "desgraciado"). Sin más, acá van mis palabras de resistencia contra *Babel*. En contra de un cine desgraciado (y repleto de desgracias). Ver los 142 minutos de *Babel* es como jugar un partido de fútbol en cancha de once un día de verano, con más de 35 grados de sensación térmica y acompañado de diez perros como compañeros de equipo. En resumen: una verdadera autoflagelación. Por supuesto que sobran razones para justificar lo anteriormente mencionado. Ni más ni menos, esas justificaciones se desprenden de dos puntos distinguibles: de aquellas imágenes desgraciadas que comprenden al film y de la naturaleza del mismo. O sea: de un "film desgraciado". Todo lo que

acontece en la extensa y tortuosa *Babel* son acontecimientos desfavorables y disgustos varios; de ahí que sus imágenes sean desgraciadas. Pero, a su vez, esta historia se desarrolla a través de un film que actúa como un desgraciado, o mejor dicho, como una persona desagradable. ¿Por qué digo esto? Sencillo: es que las tragedias inundan la pantalla y no dan respiro alguno. Pero, además, la cámara capta con sumo detalle el sufrimiento, ilustrándolo bien de cerca en planos cortos y extendiendo el tiempo de cada uno a límites absolutamente guarangos. Una y otra vez el espectador es sometido a la instancia de voyeur, con butaca garantizada en primera fila para horrorizarse con llantos, ira, desesperación, locura y, obviamente, muerte. Los condimentos son conocidos, pero poco sabrosos e indigeribles. No hay pudor alguno en *Babel*: vemos cómo un niño se masturba; cómo una joven japonesa actúa como Stone en *Bajos instintos* y luego se desnuda gratuitamente; cómo una pareja sumida en el dolor se abraza mientras ella orina en una especie de palangana; etc. Otro punto es el ingrato pasaje de una situación a otra, mediado por una especie de montaje intelectual que ejerce el bochornoso acto de tener que establecer analogías, por ejemplo, entre una gallina degollada y una mujer desangrándose que ha sido alcanzada por una bala y que yace, convulsionada, en una poltrona, mientras es socorrida por su marido. Claro que también existen las imágenes plagadas de simbolismo y que caen en los lugares comunes más ordinarios. Estas imágenes están plagadas de una gratuidad obscena y estúpida. Ya sabíamos, por ejemplo, que el niño marroquí espiaba a la chica y conocíamos la necesidad de la joven nipona por acercarse a alguien para mantener relaciones (sean de amistad o sexuales); entonces, ¿para qué presentar semejantes imágenes? ¿Acaso su función es perturbarnos? La verdad es que puede ser un intento de ejercer, en términos de Christian Metz, cierto verosímil social a la hora de pensar el film como algo que sitúa, enfáticamente, su fuerza en la cruda realidad que atraviesan esos individuos. Pero esta idea resulta desca-bellada desde el momento en

que Iñárritu tiñe de negro, con efímeros grises y nada de blanco, todo este relato. Es así que se vuelca hacia la negatividad, casi de manera imperante, en un intento de elaborar la condición necesaria para acentuar el grado de realidad y dramatismo del que se jacta *Babel*. Pero ya lo sabemos, el cine es representación de la realidad y manipulación de la misma. Y nunca la realidad en sí misma. Tanta tragedia hiperbolizada hace fallar a *Babel* y la torna insoportable. Ese intento de plasmar en cámara la vomitiva esencia cotidiana que atraviesan los personajes de *Babel*, se nutre de la puesta en escena *made in* Iñárritu, la cual es ampliamente reconocida por quienes han transitado por sus films anteriores. Así, el realizador utiliza planos cercanos, algún que otro plano general para contextualizar y ubicarnos ante los saltos espaciales que se hacen presentes, y la ya súper generosa analepsia. Con respecto a este último rasgo, *Babel* sólo ejerce un interés aparente, a través del entrelazado de puntos en común de las historias. Es así cómo el film se estructura: como un rompecabezas que comprende varios sentidos y que debe ser reconstruido por el espectador pieza por pieza, navegando por situaciones que se manifiestan en el relato como paralelas pero que, de hecho, no ocurren al mismo tiempo. En esta torre de *Babel*, pandemónium de dolor intolerable, hay cuatro historias principales que ejercen disímiles resultados a la hora de ser narradas: la de Richard (Pitt) y su esposa Susan (Blanchett); la de los dos niños y su padre (una familia de pastores marroquíes); la de los pequeños Debbie y Mike, junto a Amelia (Adriana Barraza) y Santiago (Gael García Bernal); y la de la sordomuda Chieko (Rinko Kikuchi). Todas las historias hacen referencia al problema de comunicación, a los conflictos situacionales y a los conflictos internos. La más interesante, por su despliegue visual, es aquella que transcurre en tierra nipona: allí Iñárritu opta por las imágenes urbanas acompañadas por luces de neón, cierta estética videoclipera para narrar la secuencia en la cual Chieko transita los lugares nocturnos bajo efectos del alcohol y la droga; y

una respetable escena en la cual vemos, mediante subjetiva sumida en el silencio absoluto, cómo la joven percibe su situación en una disco repleta de gente. No es absurdo imaginar que este tipo de cine, trágico y sumido en el morbo, atraiga a los espectadores y a "el Oscar". No debería extrañarnos de que *Babel* gane la estatuilla como mejor película en la entrega de premios de este año. Después de todo, en 2006 tuvimos la alegría de ver cómo *Crash* triunfaba como mejor film. Ver imágenes cubiertas de sufrimiento vende y garantiza cierto éxito. Se sabe: la fórmula perfecta consta de elementos como el dolor, el sufrimiento, la discriminación, la hiperbolización de la tragedia, el drama y algún que otro químico perjudicial más. Por supuesto que dentro de esa "ciencia cinematográfica del dolor" Iñárritu ya obtuvo el doctorado (estudien *Amores perros* y *21 gramos* si son alumnos de este tipo de cine catástrofe). Es que aquí está el combo de la Cajita Feliz que hace, valga la redundancia, feliz al espectador amigo de "el Oscar": inmigrantes trabajando ilegalmente en suelo yanqui, paranoia justificada ante probables actos de terrorismo, distintas etnias y diferentes razas chocando entre sí; todo suma a la hora de volver a generar un relato de "vidas cruzadas". En el cierre, el director les dedica el film a sus dos hijos, Martha y Eliseo, con una frase que dice: "The brightest lights in the darkest night". Esto confirma que en *Babel* no hay luz alguna y que el film es pura oscuridad. Entonces, como el director, no tendremos más opción que buscar esa luz fuera de la película. Al menos así podremos obtener esperanza, en lugar de tanta desesperanza. Claro que existirán aquellos argentinos que valoren el film, disimulando su exacerbado nacionalismo, únicamente por la participación de Santaolalla y su música monótona, por cierto.

Para concluir, me dirijo a los adeptos del buen cine y les digo: absténganse de este film; ya que es una desgracia, o mejor dicho, todo un desgraciado.

EZEQUIEL VILLARINO

EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

El 19 de marzo comienzan las clases

El Amante / Escuela es la forma de estudiar crítica de cine que sólo puede ofrecer la revista que cambió la historia de la crítica en Argentina. Los alumnos no sólo toman contacto con los redactores de la revista, especialistas apasionados de cada una de las materias que dictan, sino que también pueden acceder a los recursos de **El Amante**: videos, DVD, libros, revistas, pasantías, preestrenos, proyecciones en DVD ampliado y acceso al **Cineclub El Amante**, donde se exhibirán gratuitamente películas que no llegan al circuito comercial.

A su vez, cada materia –tanto de primero como de segundo año– podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.



Primer cuatrimestre

Materias de 1º año

Cine norteamericano clásico: géneros y autores (anual)

Teorías del cine I

Historia del cine I: Hollywood

Exhibición y distribución: la economía del cine

Cine de animación

Ver para escribir: análisis de películas orientado a la práctica de la crítica (taller)

Materias de 2º año

Autores fuera de Hollywood (anual)

Cine argentino I

Historia del cine III: cinematografías periféricas

Crítica y críticos II

Cine y otras imágenes

Conocer para escribir: teoría y crítica de cine fuera del periodismo (taller)

DIRECTOR GUSTAVO NORIEGA

PROFESORES DIEGO BRODERSEN, AGUSTÍN CAMPERO, GUSTAVO J. CASTAGNA, LEONARDO M. D'ESPÓSITO, JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ, MARCELA GAMBERINI, JUAN CRUZ GONELLA, JUAN PABLO MARTÍNEZ, AGUSTÍN MASAEDO, GUSTAVO NORIEGA, JAVIER PORTA FOUZ, EDUARDO ROJAS, DIEGO TREROTOLA, PAULA VÁZQUEZ PRIETO.



Para informes, llamar al **4951-6352** o escribir a elamanteescuela@fibertel.com.ar.

Inscripción: Lunes, miércoles y viernes, de 10.00 a 20.30 hs.

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



Travesía y travesura

por Marcos Vieytes

U n futuro cercano en el que la humanidad es infértil, el asesinato reciente del habitante más joven del planeta, un presente totalitario, un gobierno que caza y encierra a los inmigrantes en jaulas reunidas sobre los andenes que anuncian un hacinamiento en trenes que llevan al desierto o la aniquilación (y quedan de inmediato asociados a la deportación de judíos y minorías durante la Segunda Guerra), un protagonista solitario que carga con una trágica circunstancia familiar sobre los hombros, la misión que recibe de salvar a una mujer triplemente marginada (por extranjera, por negra y porque es la única mujer embarazada de la Tierra), la fuga a través de las ruinas de unas ciudades devastadas por la violencia estatal y opositora, la espera de un barco para devolver a esa mujer a su lugar de origen y la llegada del barco cuyo nombre es *Tomorrow* son algunos de los elementos que escogería en un primer momento para definir *Niños del hombre*. Si esta sucinta enumeración no basta para explicitar por qué me molesta esta película, lo diré con todas las letras que tengo: está plagada de signos unívocos, y llamativos como carteles luminosos, que dicen: "El estado del mundo es una mierda y está a punto de colapsar". Si bien yo estoy más o menos de acuerdo con esto, no creo que una película precise declamarlo, como un pastor desde su púlpito y con música sacro-coral-operística de fondo (de un tal John Tavener, que también se ha encargado de la de *Batalla en el cielo* de Reygadas, otra película con fama de grandilocuente), como esta lo hace en la secuencia en la que Claire-Hope Ashitey se desnuda para dar a conocer su embarazo. ¿No era más fácil mostrar solamente la panza? ¿No hubiera sido menos obvio eludir la filmación de la proa del barco cuyo nombre es *Tomorrow*, o llamarlo simplemente *Neptuno*, *María Emilia* o *Señora del Mar*, como cualquier otro barco?



Niños del hombre

Children of Men

Reino Unido/Estados Unidos, 2006, 109'

DIRIGIDA POR Alfonso Cuarón.

Con las distopías suele pasar que funcionan en un plano puramente denotativo. A la manera de parábolas, ilustraciones o alegorías religiosas sólo destinadas a transmitir un significado ejecutivo y binario (maldad-bondad, vida-muerte, salvación-perdición) a la mayor cantidad de personas y con la menor ambigüedad posible. Repito: si realmente creemos que la situación del planeta y la raza humana amerita un sentimiento de tal urgencia, salgamos a buscar a la gente casa por casa para transmitirle la clave de la salvación como hacen los Testigos de Jehová en lugar de filmar un sermón didáctico que, encima, no alumbrará ninguna salida (ni humana ni sobrehumana) específica. Ahora bien, justo es decir que este material se habría transformado en algo (¿más?) espantoso de haber caído en manos de alguien que no sea Cuarón. El mexicano lleva a cabo una lúcida operación formal en esta película: en lugar de filmar con cámara fija y ceder a la tentación de las panorámicas y los planos generales que la puesta en escena cinematográfica de las distopías parece reclamar para que todos los espectadores notemos el ostensible trabajo del director de arte (que aquí también hay, y de los buenos), Cuarón se calza la cámara al hombro y nos transforma en un espectador en fuga, en un viajero más que debe atravesar el infierno, en lugar de contemplarlo cómodamente, para sobrevivir. Toda la película nos expone a una travesía imposible, y eso se siente en la piel y en los huesos. La cámara en mano es intensa y precisa. Como pocas veces ocurre cuando se echa mano a un recurso como este, su uso no está reñido de una impecable y dramática composición del plano siempre renovada y justa, ya que este y los actores están en continuo movimiento. Como en la secuencia de la fuga en camioneta, que va de adentro hacia fuera, de la alegría al dolor, del juego a la tensión y de la vida a la muerte, en apenas unos minutos y conservando el punto de vista. Asimismo, es justamente el punto de vista escogido por Cuarón para conducir nuestro viaje a través de la película el que puede servir también de punto de sutura entre los contenidos groseramente alegóricos del material de base y la sutileza de la puesta en escena a pulso de steady-cam conjugada en primera persona. Esa primera persona es la del personaje de Owen y nuestra primera mirada de la película es la suya sobre el mundo, íntegra como la del Rick Blaine de Bogart en *Casablanca* (si hasta coinciden en el motivo amoroso que los impulsa a involucrarse en el curso de la historia), pero lo suficientemente escéptica como para eludir el impúdico placer de la victoria y perderse al final entre la niebla. Para esa mirada atravesada por el dolor de las pérdidas (físicas, amorosas e ideológicas) los eslóganes y consignas de todo tipo que pululan por el film son tan obscenos, por la clausura del sentido que comportan, como las brutalidades varias que cometen los actores del interminable número de bandos que se disputan el protagonismo político del mundo sin reparar en la voluntad del otro o en el daño que le causan. El escenario de *Niños del hombre* es el de un planeta devastado y con sus lazos comunitarios atomizados o disueltos. La película toda es una travesía que, sin embargo, se grabará en la memoria por el instante de travesura compartido entre un hombre y una mujer que van en coche al muere y no lo saben, o escogen olvidarse de esa certeza para seguir jugando juntos un rato más. [A]



Remitente: desconocido

por Agustín Masaedo

En 1932, la Sociedad de Naciones (el ensayo post Versalles de la ONU) propuso a Albert Einstein "que invite a alguien, elegido por mí mismo, a un franco intercambio de ideas sobre cualquier problema que yo desee escoger". Las elecciones de Einstein fueron, respectivamente, Sigmund Freud y la guerra. "¿Por qué la guerra?", preguntaba el físico en carta al psiquiatra, quien con cortesía vienesa dedicaba los primeros párrafos de la respuesta a hacerle saber su desencanto porque, en vez de elegir un tema que ambos pudieran abordar desde sus respectivas especialidades, algo al alcance de su comprensión, se había puesto las botas de la seriedad para meterse en el pantanal de las cuestiones trascendentes, donde necesariamente ambos tocaban de oído.

Sentar posición sobre las grandes cuestiones debe tratarse, intuyo, de una tentación enorme para quienes alcanzan el estatus de "maestros" o "genios", en la disciplina que fuere, mientras todavía están en actividad. A Clint Eastwood ese tipo de reconocimiento, unánime, popular y académico a un tiempo (y de la Academia, con *Los imperdonables* como notable excepción precedente), le llegó con la peor película de su vasta –y hasta allí intachable– carrera como director. *Río místico* es, digámoslo ya, la semilla del mal: el principio del fin del Eastwood-narrador, clasicista y moderno a la vez, y el punto de partida del Eastwood-oráculo, opinólogo, socio del tramposo y cínico de Paul Haggis. Quienes quisimos ver allí un tropezón, terminamos por entender que se trataba de un cambio de rumbo sin vuelta atrás. Eastwood parece sentirse más que a gusto en su nuevo rol de comentarista de actualidad. Pedofilia, eutanasia, guerra: "estos sonnn... los temas del día".



Cartas desde
Iwo Jima
**Letters from Iwo
Jima**

Estados Unidos,
2006, 140'

DIRIGIDA POR
Clint Eastwood.

La obra eastwoodiana pre *Río místico* se ocupaba de temas importantes, seguro. Pero cuando lo hacía, no era en modo "silencio, que va a hablar Clint". Ni levantando la cámara más allá del horizonte, ni llenando la banda sonora de acordes sensibleros (que, a propósito, en *Cartas desde Iwo Jima* alcanzan alguna especie de *sima* del patetismo, aplicados a las imágenes semi-gore de tripas abandonando sus recipientes humanos... y equinos), ni repitiendo una sola idea hasta la saturación y la clausura de las posibilidades interpretativas. Acuerdo con Russo cuando plantea –en su gran artículo del número pasado de *EA*; definitivamente, mucho mejor literatura que lo que el "díptico" es cine – la necesidad de ver a *La conquista del honor* y *Cartas...* como una sola cosa. Si es así (y he de aclarar que vi las dos películas en desorden cronológico), habrá que imputarle el cargo de "récord de redundancia o sobreexplicación" a la tediosa secuencia en que los soldados japoneses se suicidan uno por uno con granadas. Porque es otra cultura, con otro sentido del honor, ¿vivo? Quedaba claro con un par de nipones explosivos, pero Eastwood muestra, si no perdí la cuenta, cuatro o cinco. Pero, por si fuera poco, en *La conquista...* los americanos se asoman a la cueva y uno de ellos dice: "Se están suicidando con granadas" (!). Como si hubiera perdido la fe en el cine, como si tuviera pánico a que algún espectador pudiera entender algo diferente de lo que tiene para decir, Eastwood se preocupa por dejar todo clarísimo.

No es la primera vez que Eastwood construye un relato complejo a partir de flashbacks. La estructura de *Cartas...* tiene alguna reminiscencia de la de *Los puentes de Madison*. En aquella (hermosa, perfecta) historia de amor, los hijos de Francesca encontraban, tras su muerte, los diarios personales que iban dando forma al relato. Un relato que transcurría en el pasado, se movía siempre hacia adelante y retornaba regularmente al presente para dar cuenta de sus efectos en los lectores (los hijos de Francesca, pero también los espectadores). En *Cartas...*, las ídem son descubiertas por un grupo de ¿arqueólogos? que aparecen en dos o tres pasajes de la película y no tienen la menor relevancia, ni para la narración ni para su forma. Para complicar las cosas gratuitamente, dentro de ese gran flashback que es todo el film hay muchos "pequeños flashbacks", que intentan, en la misma línea sobreexplicativa de la que hablaba, profundizar en la construcción de personajes de los que ya sabemos casi todo. El que involucra a un perro es, particularmente, de una torpeza indigna del honor conquistado por el director en el pasado.

¿Qué le pasó a Eastwood? Nunca lo sabremos del todo, pero tras estas *Cartas...* perdidas en su propia pretensión de trascendencia, podemos pensar que algo parecido a lo que le pasó a Einstein cuando lo invitaron a iniciar esa otra correspondencia. Si decidió quedarse en ese pantano, por lo menos de mi parte, será hasta siempre, viejo Clint. [A]

Cinta censora



Borat

Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan

Estados Unidos, 2006, 84'. **DIRIGIDA POR** Larry Charles.

Antes del estreno de *Borat* vi en YouTube una secuencia completa de la película. Pixelada, mínima, vi la escena de Borat y su Sancho Panza peleando desnudos, mezcla de catch y sumo, en la habitación de un hotel, luego prolongada al pasillo, al ascensor y a un salón convertido en bosque de hombres trajeados. Todo parecía un *petit chiste* para un corto formato YouTube, pero algo molestaba: en la pelea, las bolas de Borat estaban tapadas con el insert digital de una cinta negra, similar al que cubre las revistas porno. Adjudiqué esa censurita a la política pacata del YouTube para la familia. Cuando vi *Borat* en cine (pegué un par de cabezazos y no me reí ni media vez), la cinta censora seguía allí pero en tamaño XL y mi malestar se multiplicó en proporción directa con la cinta. Porque *Borat* pretende hacer una comedia de gags documentales o realistas sobre las buenas/malas costumbres de Estados Unidos, y lo que logra es reproducir la misma mirada moralista, censora, en plan de morisqueta constante, colocándose Borat más en el centro que las situaciones. Y esa centralidad tapa la realidad circundante, y convierte todo en el *trip* de un tipo que hace gestos a cámara o que intenta un humor *deadpan* pero que te está guiñando el ojo todo el tiempo. Ese guiño es lo más molesto. La evidencia de la ironía y del lugar desde el que habla, esa distancia con el entorno es una estrategia sucia: él es una caricatura irónica para que su entorno parezca más real. Pero ese contexto es real porque la puesta en escena no le da tiempo a la realidad para ser una caricatura de sí misma o algo monstruoso o simplemente algo: el tiempo es el justo para que Borat haga su show y se vaya cobardemente. Eso es *Borat*, una comedia de chistes cobardes que no se atreve al riesgo de ver, mostrar y contar: es decir, no se atreve al cine. Todos son chistes de guiño que, como demuestra Schmoller en su crítica (ver EA 177), son ideales para reproducir por escrito, pero no para ser filmados. **Diego Trerotola**

Me tiraste un pingüino



Happy Feet: el pingüino

Happy Feet

Australia/Estados Unidos, 2006, 109'. **DIRIGIDA POR** George Millar.

En lugar del eslabón a *Babe 2: un chanchito en la ciudad*, *Happy Feet: el pingüino* es un paso atrás para George *Mad Max* Miller. Si bien ambas entran en la subcategoría de "animal simpático que sin querer queriendo deja al borde del KO al sistema de reglas que rige al Mundo Real", el porcino subyuga al pingüino no sólo en materia de giros hacia la izquierda sino también en lo que refiere a la lógica interna. La ciudad que *Babe* visitaba era una meta metrópoli, un hojaldre hecho con Grandes Éxitos de la arquitectura. Por ende, en esa ciudad –que valía por todas– los peores gestos y burocracias funcionaban como amplificadores de todo lo que Miller consideraba un mal para este y aquel mundo. Pero, aún así, Miller establecía la duda antes que el sello desde una secuencia: un perro queda colgando con la cabeza sumergida en el agua, ningún animal lo ayuda y su casi víctima *Babe* lo salva. La tristeza radica en que el perro no puede anular su artificial naturaleza guerrera –aquello para lo que fue diseñado– pero al menos puede establecer, en agradecimiento, un código de honor para con el chanchito. En la cubetera moral de *Happy Feet* no hay espacio para una secuencia punta de iceberg como la del perro rescatado, donde el cuerpo del cerdo y sus límites juegan un papel vital en el valor del salvataje. Cada uno de los fragmentos y cuerpos de *Happy Feet* ya está pre congelado y cumple peregrinamente con su única función: dictar una moraleja ecológica, cuestionar sistemas de claustros, jugar a ser un *coming of age*, coquetear con la aventura y el musical. El problema no es la composición del cubito en cuestión sino su superficie transparente y lisa: los impedimentos físicos de los pingüinos digitales en lugar de ser un misil contra ese mundo nuevo –el humano– son reducidos a meros pasos de bailes cuyo origen y límite radica en su origen real: un señor con cablecitos pegados al cuerpo. Salvo en las texturadas secuencias de escape, no hay una educación física pingüina (poco vale lo que hagan de la cintura para abajo si las pingüinas simulan tener tetas) y el baile, como la falsa utopía del final establece, se crea como aquello que nunca debería salvar la vida de ninguna raza: un mero espectáculo. **Juan Manuel Domínguez**

Músculos



Apocalypto

Estados Unidos, 2006, 139'.

DIRIGIDA POR Mel Gibson.

En el número pasado, Porta Fouz escribió una hilarante reseña en un tono Quintín. Es decir: tal como alguna vez se expresó el autor de la nota acerca de la prosa quintiniana, como una escritura encantadora de serpientes, bueno, pues bien, el mismo JPF puede considerar que su reseña sobre la película de Gibson corre por los mismos carriles de encantamiento. Sin embargo –sin atisbos de condescendencia–, me interesa aclarar que, luego de una segunda visión de la película y una tercera lectura de la nota de Javier, me convenzo cada vez más de que *Apocalypto* no tiene nada interesante para decirme, mientras que la nota a favor está repleta de pasajes muchísimo más interesantes que el film en cuestión. Quizá porque la muscularidad y otros tantos apótopes lingüísticos de índole materialista a los que hace referencia el autor de la nota, sí forman parte estructural de la misma pero *no* están, precisamente, en la película de Gibson. La imposible muscularidad que observa Javier está dada exclusivamente por la saturación del procedimiento: no, no es la saturación violenta, sino la saturación del procedimiento gráfico, el movimiento *loopeado*. ¿Por qué? Justamente, porque la sobreactuación de lo móvil (¿será parte de la muscularidad que observa gozosamente JPF?) es la que neutraliza los raptos enérgicos que la historia ofrecía. Discrepo con Javier: en la superficie, *Apocalypto* parece algo así como *una aventura menos*, aparentemente derivada de una operación de sustitución y síntesis elemental del género de aventuras. Por el contrario, la obsesión de la mirada múltiple, de la inquietud quieta de la cámara idiotizada por el revoleo (porque en una película que verdaderamente hacía poesía del movimiento como *Moulin Rouge* la cámara se mueve en la superficie para ser profunda e incisiva) es la prueba de la hiperkinesis gibsoniana: la pasión histérica, la figuración pasiva, la aventura helada. Se puede viajar sentado. Se puede viajar en el museo. Y también se puede viajar leyendo: omitan Gibson y lean a Porta Fouz. ¡Podrá estar equivocado, pero qué viaje! **Federico Karstulovich**

VILLA LA ANGOSTURA

más paisajes | más lugares | más historias

naturalmente neuquén

primavera | verano


neuquén
PATAGONIA ARGENTINA
MINISTERIO DE PRODUCCION Y TURISMO



¡PREPÁRATE PARA LA GLORIA!

INSPIRADO EN LA NOVELA GRÁFICA DE **FRANK MILLER**

300

WARNER BROS. PICTURES PRESENTS
 IN ASSOCIATION WITH LEGENDARY PICTURES AND VIRTUAL STUDIOS A MARK CANTON/GIANNI NUNNARI PRODUCTION
 A ZACK SNYDER FILM GERARD BUTLER "300" LENA HEADEY DAVID WENHAM AND DOMINIC WEST
 MUSIC BY TYLER BATES EDITED BY WILLIAM HOY, A.C.E. PRODUCTION DESIGNER JAMES BISSELL DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY LARRY FONG
 EXECUTIVE PRODUCERS DEBORAH SNYDER FRANK MILLER CRAIG J. FLORES THOMAS TULL WILLIAM FAY BENJAMIN WAISBREN
 BASED ON THE GRAPHIC NOVEL BY FRANK MILLER AND LYNN VARLEY SCREENPLAY BY ZACK SNYDER & KURT JOHNSTAD AND MICHAEL B. GORDON
 PRODUCED BY GIANNI NUNNARI MARK CANTON BERNIE GOLDMANN JEFFREY SILVER DIRECTED BY ZACK SNYDER

VE MÁS ALLA DE LA PELÍCULA CON 300: MARCHA DE GLORIA... EL VIDEO JUEGO

LEGENDARY PICTURES V atmosphere GANG www.warnerbroslatino.com www.300lapelicula.com WARNER BROS. PICTURES

ESTRENO 29 DE MARZO - SÓLO EN CINES



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

EL AMANTE y Warner Bros. Pictures te invitan a la avant première de **300** inspirada en la novela gráfica de Frank Miller, el lunes 26 de marzo a las 20.30 hs. Village Recoleta. Vicente López 2050.

PRESENTANDO ESTE EJEMPLAR PODRÁS ASISTIR A LA FUNCIÓN. VÁLIDO POR DOS ENTRADAS HASTA AGOTAR LOCALIDADES.