

Es un monstruo grande y pisa fuerte

Se viene **The Host** de Bong Joon-ho



**FESTIVAL
DE MAR DEL
PLATA**
Gran Cobertura
Gran

Entrevista con Frederick Wiseman + **Letra y música:**
la sorpresa + **El tiempo:** Kim Ki-duk cambia otra vez +
La animación digital ¿es o se hace?

ARG \$ 9,50
URU \$ 95
ANO 16
ISSN 150636
0.0179
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 9º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE

Del 3 al 15 de abril de 2007

www.bafici.gov.ar

Hoyts Abasto - Atlas Santa Fe - Atlas General Paz
Sala Leopoldo Lugones T.G.S.M - malba.cine
Alianza Francesa - Centro Cultural Ricardo Rojas
Harrods (Punto de encuentro nocturno)

Venta de entradas anticipadas desde el 29 de marzo

a+BA
actitudBsAs

ClarínX



SONY





Finalmente, después de once meses, volvemos a tener un aviso del INCAA. La discusión acerca de si el Instituto debe o no poner publicidad en las revistas de cine es más amplia y puede hacerse en otro momento (nosotros creemos, entre otras cosas, que las pautas oficiales pueden ayudar a achicar la brecha entre las publicaciones de los multimedios y las independientes). Lo cierto es que apenas hicimos público en *elamante.com* que (junto con el reclamo por otros desaguisados relacionados con el Festival de Mar del Plata y el Bafici) otras revistas, como *Haciendo Cine* o incluso *Los Inrockuptibles*, tenían publicidad del ente relacionado con el cine argentino y nosotros no, las autoridades respondieron con prontitud. El debate sobre el cine argentino está demorado y atascado, entre otras razones, porque el INCAA venía actuando con prepotencia y autismo, descartando la posibilidad de diálogo y manteniendo una lógica de amigos-enemigos. Si la actitud mostrada en los tres casos, dando marcha atrás a decisiones que en casos como el nuestro llevaban casi un año, se muestra sólida y persistente en el tiempo, podremos comenzar a discutir la política de fomento, las dificultades para las óperas primas, las relaciones con los festivales y la necesidad de convertir un discurso triunfalista y autocelebratorio en una política de Estado que trascienda los márgenes de una determinada administración.

Por otra parte, si no pasó nada raro entre el momento en que escribimos estas líneas y la impresión de la revista, el papel que el lector está sosteniendo con sus manos es de mucha mejor calidad que el que veníamos ofreciendo. Los amigos de Latingráfica, nuestra querida imprenta, nos consiguieron un papel ilustración a un precio razonable. Cuánto durará, no se sabe, disfrutémoslo mientras dure.

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
Ariel Solito

Colaboraron en este número
Tomás Binder
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Marcela Gambineri
Jorge García
Hernán Gómez
Federico Karstulovich

Juan Pablo Martínez
Marcela Ojea
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Christian Schmiegelow
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Manuel Trancón
Diego Trerotola
Paula Vázquez Prieto
Marcos Vieytes

Correspondencia a
Lavalle 1928
C1051ABD
Buenos Aires, Argentina

Telefax
(5411) 4952-1554

E-mail
amantecine@interlink.com.ar

En internet
<http://www.elamante.com>

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

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

Distribución en Capital
Vaccaro, Sánchez y Cía. S.A.
Moreno 794, 9º piso, Bs. As.
Distribución en el interior
DISA S.A.
Tel. 4304-9377 / 4306-6347

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

SUMARIO

- Estrenos**
2 The Host
6 Letra y música
8 El tiempo
10 Los tiempos cambian
11 Funny Ha Ha
12 Mis gloriosos hermanos
13 Paris, je t'aime
14 Polémica: 300
15 El culto siniestro, El vengador fantasma, Terapias alternativas
16 Conquistadores, Las Tortugas Ninja están de vuelta, El violín
17 Ciudad en celo, Alatríste, La familia del futuro
18 Escándalo, Más extraño que la ficción, La educación de las hadas
19 Norbit, El número 23, Una loca película épica
20 De uno a diez
21 Animación: una actualización
24 Entrevista con Frederick Wiseman
- Festivales**
27 Mar del Plata
43 Miami
- Fuera del cine**
44 Neil Young: Heart of Gold
45 Queer Duck, el pato gay
46 Perros de guerra, Obsesión de sangre
47 Qué me alquilo, qué me compro, qué me escucho
48 Qué me bajo
49 Cine en TV
51 Libros
53 Desde España
54 Correo
56 Llego tarde
58 Obituarios
- TV**
59 Los noticieros estadounidenses
60 Lost
63 El Amante Cine en TV

LA NOCHE ILUMINADA POR MOLOTOVS

por **Diego Trerotola**

*¡Cuidado con el Jabberwock,
hijo mío!
¡Sus fauces que destrozan,
sus garras que apresan!*



The Host Gwoemul

Corea del Sur.
2006. 119'.

DIRECCIÓN

Bong Joon-ho

GUIÓN Baek Chul-hyun,
Bong Joon-ho y Ha
Won-jun

MÚSICA Lee Byung-woo

FOTOGRAFÍA

Kim Hyung-ku

MONTAJE Kim Seon Min

SONIDO Choi Tae-young

PRODUCCIÓN

Choi Yong-bae

INTÉRPRETES

Song Kang-ho, Byeon
Hie-bong, Park Hae-il,
Bae Du-na, Ko Ah-
sung.

Hace años, la pasión desbocada por Lewis Carroll y todo lo relacionado con él me llevó directamente a Fredric Brown: mientras revolví libros de saldo encontré una novela que tenía estampada en la tapa a Alicia y Humpty Dumpty (así es mi relación con la literatura: pasional ejercicio de mesas de saldos). Esa novela se llamaba *La noche a través del espejo*, apenas aceptable traducción del título original *Night of the Jabberwock*. Era una novela policial estadounidense sobre una noche dada vuelta, que narra la inversión nocturna con la misma absurda geometría ajedrecística de los relatos matricés de Carroll. Brown pasó a ser otra de mis pasiones descontroladas: conseguí una docena más de sus novelas, policiales y de ciencia ficción, y las devoré a velocidad de rayo. De los prólogos aprendí un poco de la vida y la obra de Brown, otro poco sobre su estilo, pero nadie se encargaba de trazar la inteligencia de su escritura. Los cuentos y las novelas de Brown avanzaban gracias a una técnica simple pero ejecutada con coherencia y maestría: desde un punto de partida firme y lógico se producía un movimiento (verbal y/o narrativo) que invertía esa lógica, para luego restituirla y volverla a poner en crisis, y así sucesivamente. Escritura en espiral, más que en progresión: la palabra fluctúa constante entre la realidad y su desfiguración para expandirse en círculos concéntricos donde zigzagueaba la mente sagaz del escritor. Porque, justamente, rehuendo de la linealidad y del trazado de un mundo que se despliega horizontal, Brown crea una escritura movediza, cinética, girando como esas psicodélicas ruedas espiraladas que se usan para hipnotizar. Brown había convertido en género el estilo de Carroll, pero no para explicarlo, sino para prolongar el secreto de la paradójica escritura del *nonsense* vital de libros como *Alicia en el País de las Maravillas*. Los diálogos, los reveses, los cambios de punto de vista de los libros de Brown no son una guía del universo de Carroll, sino que perpetúan su misterio, su maravilla. Wikipedia apunta con acierto sobre su novela *Qué universo de locos*: "Como toda verdadera buena parodia, la novela funciona al mismo tiempo como una crítica de su género y como un ejemplo superior de este". Evidentemente los textos de Brown, no sólo ese, se mueven entre el género y su reverso. Y la creación de ese movimiento en Brown es fatalmente risueña: sus relatos, todos, sonríen con la redondez maliciosa y desconcertante del gato de Cheshire, incluso uno se llama *El asesinato como diversión*. El humor también como inversión, como una risa estirada por el eco hasta que se vuelve extraña a sí misma. En el prólogo a una recopilación de cuentos de Brown, carrolliamente titulada *Paradoja perdida*, su viuda, Elizabeth Brown, describió una imagen perfecta del estilo movedizo de sus novelas: "Llegaba un momento en que Fred se atascaba cuando imaginaba un argumento... Recuerdo que cuando escribía uno de sus primeros libros le ocurrió algo semejante y pensó que tal vez un viaje, por la noche y en colectivo, podría ayudarle. No era una persona que se acostara temprano y pensó que, después de que apagarán las luces del colectivo y todo estuviera en silencio, quizá podría concentrarse mejor. Se llevó el lápiz-linterna y un bloc. Estuvo afuera unos días y, cuando regresó, había resuelto el argumento". Nada de escritorios, nada de fijezas, la escritura de Brown se resolvía en un movimiento, un viaje que iluminaba la noche con su escritura. Siempre imaginé a Brown mirando por la ventanilla un paisaje desfigurado por las sombras nocturnas y por su manía alcohólica, y reinventando esa imagen veloz en esos juegos literarios de *Marciano vete a casa* y *La trampa fabulosa*. Siempre imaginé que Brown hubiera sido un



Y *The Host*, tal vez, sea la película más política del cine oriental en mucho tiempo: la cita burlona a *El acorazado Potemkin* no es casualidad.



perfecto guionista pero, como muchos escritores, supe que no tuvo suerte en Hollywood, sólo llegó a escribir algún episodio para series de TV. Igual, esto no parece contradictorio: un escritor pulp es lógico que sea guionista de TV y no llegue al prestigio ostentoso de ser parte de la industria de Hollywood. De todos modos, a Brown no le fue tan mal: en su época sus libros se vendían regularmente, no pudo amasar fortuna pero sobrevivió bastante bien, y a la larga comenzó a ser un escritor de culto en Estados Unidos, Europa y –según Wikipedia– en Japón.

Desconozco si en Corea del Sur también leen a Fredric Brown. Pero la criatura anfibia que emerge del río Han en pleno Seúl en *The Host* se parece bastante al Jabberwock, según lo dibuja John Tenniel en la versión original de *A través del espejo* de Lewis Carroll. Y esta tercera película de Bong Joon-ho, al igual que su anterior *Memories of Murder* (2003), podría haber sido escrita por Fredric Brown y su lápiz luminoso: porque Bong Joon-ho también es un creador del verso y el reverso, alguien que piensa que el mundo es una moneda que gira y el cine tiene que ser la forma de mostrar las dos caras de ese movimiento, algo parecido a la premisa marxista de que la historia se repite, pero es una vez tragedia, otra comedia. Sin embargo, no hay que confundir ese zigzag con la tendencia a la mezcla de géneros propia del cine surcoreano. Las películas de Bong no podrían ubicarse como ejemplos típicos de la producción de la región, aunque tampoco es un completo extraño en su tierra. Su ópera prima, *Barking Dogs Never Bite* (2000), se parecía un poco más a ese objeto extraño, medio inclasificable, que la última década y media el cine de su país nos había acostumbrado a contemplar, dejándonos un poco más indefensos para entender hacia dónde dispara el cine de Oriente. Película monomaniaca, *Barking Dogs...* describía la obsesión de un estudiante con el ladrido insistente de un perro faldero perdido en el laberinto de unos edificios. En el momento cumbre de la película, en su imagen más pregnante, el estudiante lanzaba un perrito desde una terraza: el animal mínimo, en cámara lenta, cruza un cielo diáfano. Esa imagen, que podría ser sólo cruel, es también algo absurda, abstracta, mágica y cómica. Comedia negra cocinada a fuego lento, con visos de crítica social, esta primera película es bastante distinta de las siguientes, pero prefigura los personajes de Bong: fuera de cualquier arquetipo, despistados y sabios, sencillos pero frontales y decididos, son un conjunto de Don Nadies de la clase obrera surcoreana.

Pero hubo un cambio de rumbo: *Memories of Murder*, policial hecho y torcido, y *The Host*, un monster film hermanado con cualquier *Godzilla*, son películas que sí tienen un mundo de pertenencia, son clasificables y se adscriben, en su generalidad, a un conjunto, a un género y un subgénero, que ya no tiene nacionalidad. Sin embargo, Bong se escapa de la producción seriada gracias a su estilo: no rehuyendo plenamente de los clisés sino usándolos de trampolín para que su cámara se abisma a otros lugares, para que su puesta en escena se aparte de la repetición y plantee un campo visual propio. En *Memories of Murder*, una escena en la morgue en plano general puede estar matizada con obligados planos detalle del cadáver podrido; pero también, una borrachera colectiva que termina en una pelea entre policías en una disco puede estar filmada en un plano secuencia estático con varios niveles visuales. Del efectismo industrial a la coreográfica originalidad de la composición del plano, así son los tránsitos del cine de Bong: no hay posibilidad de pensar sus películas como una impostura ni una afectación, ni tampoco como mera aceptación de un reglamento, sino más bien como una puesta en diálogo, el

estilo como zigzag, que no se tara en el virtuosismo ni en la convención, o sea que no es ostentoso, pero tampoco medido: la emoción es sostenida (tanto la cómica como la dramática), la acción es siempre vibrante (tanto la de un insecto en la punta de un dedo como la de una golpiza brutal), el movimiento es firme (el de la cámara, el de los personajes, el de las ideas). Como en la fábula y el *fairytale* de Carroll, como en el policial y la ciencia ficción en Brown, en las películas de Bong la lucidez implica saltar del casillero de las reglas heredadas al de la anarquía personal, pero sin nunca detenerse ni regodearse en ninguno de ellos, sin estancarse: la cámara resuelve el argumento como si viajase en un colectivo a prueba de accidentes, en una vigilia nocturna que ilumina todo a su paso.

En *The Host*, donde implota la sensibilidad de Bong y se esparce eléctrica, se puede ver con más claridad el estilo del director. Dos secuencias son suficientes: la irrupción del monstruo en la orilla del río y, más tarde, el intento de la niña protagonista de escapar de la cloaca donde el monstruo la retiene. La primera, sobreexponiendo y ocultando al monstruo veloz entre los tráilers de un descampado, es una ráfaga clara, una coreografía frenética, que va de la circulación agitada en el interior del plano general al detalle impensado y feroz, de la catástrofe a la burla, a partir de imágenes de una muchedumbre corriendo que citan, como marcan varias críticas, la celeberrima acción en la escalinata de Odessa de *El acorazado Potemkin*, obviamente en clave genérica, soportando la comedia y lo macabro en una sucesión de planos más ligada a las viñetas de una historieta truculenta que al montaje intelectual de Eisenstein. Ruidosa, colorida y profusa en situaciones y personajes, la secuencia termina cuando la sorpresa del monstruo se apaga y el verdadero horror comienza, sin sonido, con el rostro desesperado del protagonista viendo lo peor pero atemperado por el mutismo. En su vaivén y en su gesto de sobriedad final, la secuencia evita la crueldad. La segunda, contrapuesta a esta, es una secuencia oscura y restringida: una niña y un niño se quieren escapar de la cloaca donde el monstruo los tiene recluidos; pocos planos, espacio reducido, algunos fijos que duran bastante tiempo en los que la mirada de la niña examina el espacio con inteligencia, y entendemos sus ideas sin necesitar palabras, porque las imágenes se unen por hilos imperceptibles pero tensos que revelan un plan dilatado e interrumpido, donde sigilosa se filtra la sorpresa. Silenciosa, monocromática y sintética, esta secuencia se obtura por un fundido a negro, antes que la cruel espera revele el horror. Los dos ejemplos son cara y ceca, una secuencia es el reverso de la otra, piezas ambas de excelencia cinematográfica, de un director en estado de refinamiento, en el que el virtuosismo es también simpleza para esquivar lo accesorio como las palabras, construyendo la acción desde la inteligencia del montaje y la composición de los planos. El palabrerío sobra o es aburrido en el universo de Bong. De esto hay una prueba evidente: dos escenas similares en *Memories of Murder* y *The Host* en las que dos conversaciones entre cuatro personajes (uno describe algo de manera exhaustiva a los otros tres) termina en una duermevela de los que escuchan sentados.

Esas dos escenas también narran la irrupción de la violencia en lo cotidiano, tema central en las películas de Bong que lo conecta así con gran parte del cine surcoreano. Las obras de Kim Ki-duk, Park Chan-wook (*Oldboy* y *Lady Vengeance*) y Jang Sun-Woo (*Película mala, infinita, inacabable; Mentiras*) son aristas de ese mismo tema: Kim lo trata desde una estilización explícita, pero siempre direccionada dentro de un sistema propio, autoral; Park lo conecta más con los géneros pero le da una ampulosidad y

The Host es el mejor ejemplo de lucha contra la hegemonía del cine made in USA.

un efectismo de vértigo constante; Jang, de manera realista, recluye la violencia en la intimidad, la analiza en lo microscópico. El estilo de Bong es diferente, tiende más a encuadrar la violencia dentro de una belleza ligera, a aquietarla, contarla sin sobresaltos concentrada en núcleos fundamentales, para que el impacto estético no anule la reflexión, para que la brutalidad misma pueda proyectarse hacia un marco más general, más político. Porque Bong practica, sobre todo, la sátira política, entre el panfleto y la sutileza. *Memories of a Murder* se situaba en los 80, con el país en plena dictadura, y el género policial era la forma de contar la violencia de Estado impartida por las instituciones y prolongada a lo cotidiano, pero también narraba el trabajo esclavizante en fábricas, la desorientación social, el miedo a caminar por la calle, la involución constante de un país con la investigación de un crimen que nunca podía avanzar porque mientras no se saliese de esa situación nada puede resolverse. Y *The Host*, tal vez, sea la película más política del cine oriental en mucho tiempo: la cita burlesca a *El acorazado Potemkin* no es casualidad. Película abierta, más universal y menos claustrofóbica que la anterior, habla de un problema global, de una cierta tendencia planetaria. El monstruo que hace las veces de ejército zarista reprimiendo al proletariado es un producto de la desinteligencia militar estadounidense en su base en Corea y está basado en un hecho real: un militar ordenó deshacerse de químicos tóxicos a través del desagüe del río Han. Producido por jerarcas de Estados Unidos, ese mal se extiende en *The Host* y el ejército de ese mismo país —con la excusa de que hay un virus instalado en Corea— comienza a perseguir, recluir, castigar a la población civil. Y la película cuenta el periplo de una familia de antihéroes de la clase obrera, tratando de escapar de ese enjambre institucional: abuelo con sus tres hijos y su nieta lanzados a la aventura, sin la virilidad propia de los héroes fotocopiados por el cine de acción, sin la parafernalia belicista, sí con la inteligencia, la furia, la impotencia y la estupidez en dosis parejas aceptando humanamente esos estados múltiples. Post 11-S, más concretamente post guerra de Irak, *The Host* cuenta la política expansionista, manipuladora, criminal y paranoica de Estados Unidos como pocas películas, con matices y con trazo grueso. Mientras que el ejército arroja una bomba química supuestamente para destruir el virus pero que parece hacer más daño que otra cosa, la familia en cuestión enfrenta al monstruo, primero con rifles, luego desarmada y finalmente con las botellas de un cartonero convertidas en molotov y con la destreza en el arco y la flecha de la tía Nam-Joo (interpretada por la más valiosa actriz coreana, Bae Du-na, coprotagonista en la primera película de Bong e impávida cantante pop-punk en *Linda, Linda, Linda*). Terrible pero sin crueldad, la típica secuencia final de aniquilación del monstruo es simple, con tragedia pero sin crueldad, sorprendente, lírica, algo absurda y cómica. Y la cámara lenta ayuda a tener una mirada analítica, no meramente adrenalínica, de la violencia. En su apropiación de monumentalidad & universalidad del cine mainstream estadounidense, pero volviéndolo arma casera generada por la intimidad de una historia simple pero con una inteligencia visual y sonora superior, Bong transforma al género en algo crítico, en una insubordinación civil, en una molotov lanzada directa al Imperio, pero apta para toda la familia rebelde. El otro tío de esa familia, un graduado universitario desocupado, dice en un momento: "Yo que ayudé a democratizar este país". *The Host* es el mejor ejemplo de lucha contra la hegemonía del cine made in USA: películas como esta ayudan a democratizar el cine y el placer. Esperemos que el mundo aprenda. [A]

Indicaciones de carácter

por Marcela Ojea



Letra

“El que canta no piensa mal”, decía Cesare Pavese que decía un dicho popular, y eso bastaría para sintetizar el espíritu de *Letra y música*; si tenemos en cuenta que “pensar mal” no es en este caso “desconfiar”, sino estar poseído, como en un embrujo, por sentimientos turbios o tristes. Que fuera justamente Pavese quien pusiera esto de relieve –alguien que hizo de la melancolía un paisaje– es de por sí paradójico, porque dejaría entrever que el escritor tuvo tal vez en la música algún exótico y por demás insospechado antídoto personal.

Letra y música es una comedia romántica *pop* que, más allá de la frase, pareciera no tener ninguna conexión con el mundo de Pavese. Salvo por “Pop Goes My Heart”, el videoclip hit de Alex Fletcher, que muestra cómo el cantante, tendido en una camilla, es repentinamente salvado por el *pop* de una herida de amor incurable. La idea de que la música puede ser un remedio espiritual, unida a la nostálgica figura de Fletcher, acerca, entonces, lo aparentemente irreconciliable y ajeno.

Alex Fletcher es un compositor y cantante que tuvo sus horas de éxito en los 80 y ahora sobrevive al amparo de los ardorosos recuerdos de juventud, que un séquito de mujeres maduras le prodiga en minúsculos conciertos en restaurantes y parques de diversiones. Pero como Alex sólo es músico, necesita una letra para una melodía que le permitiría recuperar “algo” de la fama perdida y así volver al presente. Una letra, es decir, el sentido; porque, antes que nada, *Letra y música*, como también *Escuela de rock*, está teñida por el recuerdo de un mundo en el que las canciones eran importantes porque decían cosas; una visión romántica que parece alejarla de la Nueva Comedia Americana, junto a otras comedias como *El descanso* o *Abajo el amor*. Dice Agustín Campero en su nota “Humanismo pop” (EA 151): “Las comedias humanistas *pop* cuestionan las visiones conservadoras e inmóviles de la sociedad, que suelen garantizar una hegemonía cultural



Letra y música Music and Lyrics

Estados Unidos,
2007, 102'

DIRECCIÓN

Marc Lawrence

GUIÓN

Marc Lawrence

PRODUCCIÓN

Martin Shafer y Liz

Glotzer

FOTOGRAFÍA

Xavier Pérez Grobet

MONTAJE

Susan Morse

DIRECCIÓN DE ARTE

Patricia Woodbridge

ESCENOGRAFÍA

Ellen Christiansen

VESTUARIO

Susan Lyall

MÚSICA

Adam Schlesinger

INTÉRPRETES

Hugh Grant, Drew

Barrymore, Campbell

Scott, Brad Garrett,

Kristen Johnston,

Haley Bennett, Scott

Porter.

y social. Estas películas presentan hoy las más lúcidas críticas a estas visiones, triturando todo lo que se concibe como ‘natural’ –los roles sociales predeterminados, la organización social concebida a partir de jerarquías pre-juiciosas, las rutinas robotizadamente ‘normales’–, ridiculizando las reglas del juego que definen a los ganadores, y poniendo patas para arriba todos los lugares comunes de lo políticamente correcto y del sentido común”. Y si bien es cierto que las comedias citadas podrían reivindicar en algunos aspectos su pertenencia a este grupo, está claro que no comparten el mismo gesto. Porque mientras la NCA parece estar siempre dispuesta a patear el tablero y disolver valores establecidos con sus muecas de incorrección política, estas otras reafirman valores en extinción y tratan de aferrarse a ellos. Su impulso romántico no sólo rechaza la impostura revulsiva sin dejar lugar para las irreverencias, sino que se dedica a construir un universo paralelo a resguardo de las ironías y las críticas mordaces. De hecho, la consecuencia inmediata del amor para Sophie y Alex (Sophie será la encargada de la letra de la canción) es la posibilidad de salvarse del ridículo sin cambiar absolutamente nada, sin dejar de ser ellos mismos. Alex, haciendo una y otra vez su simpático quiebre de cadera en un intento por permanecer inalterable, es una figura candorosamente *retro* pero nunca ridícula. Tal vez sea también por este motivo (la parodia respetuosa y tenue) que todas las canciones de la película, “copias” de tantas otras, sean, sin embargo, infinitamente más bellas y originales que las originales.

Música

Dice Susan Sontag en sus “Notas sobre lo *camp*”: “Una sensibilidad (en tanto es algo diferente de una idea) constituye uno de los temas más difíciles de tratar (...) Porque nadie que comparta decididamente una sensibilidad determinada puede analizarla; sólo puede, cua-

lesquiera fueren sus intenciones, exponerla". De allí que la aparición de la frase de Pavese que abre el texto sea adecuada para explicar algunas ideas, pero para referirse a una comedia *pop*, en términos de sensibilidad resulta desencajada. "Toda sensibilidad que pueda ser ajustada en el molde de un sistema, o manipulada con los toscos instrumentos de la prueba –concluye Sontag– ha dejado de ser una sensibilidad, ha cristalizado en una idea".

El compositor Erik Satie (1866-1925) se planteó un problema similar cuando, ante las limitaciones que le imponía el lenguaje musical a la hora de comunicarse, decidió crear un vocabulario esotérico que permitiera a los músicos lograr el tono, el sentimiento preciso, "el carácter" que él buscaba para la ejecución de una determinada pieza. Un conjunto de notas en un pentagrama no bastaba, pensaba Satie, y de esta preocupación resultó un manual de instrucciones para guiar la interpretación, una suerte de diccionario compuesto de palabras y frases algo poéticas, algo humorísticas y algunas que otras simplemente inclasificables, a las que llamó "indicaciones de carácter". Un fragmento de esta lista, que por cuestiones de espacio y meras arbitrariedades está reducida, reza más o menos así: "A: agitado; alegremente; alto; aminorar con amabilidad; aminorar con bondad; aminore mentalmente; apaciblemente; apague; arrulle; atentamente; atrase despacio, sin ambages; atrase una hora. B: bailando; bajamente; bastante alerta; bastante encendido; bastante frío; beba; blanco; brutal", o "L: lágrimas en los dedos; lento y doloroso; lento y grave; lento y triste; ligero; ligero, pero decente; los huesos secos y lejanos; llano; lleno de sutileza, hágame caso; llévelo más lejos; llore como un sauce...". Y esto es sólo un ejemplo de una lectura que se vuelve adictiva y que sigue con el resto de las letras (aunque queda librado a la interpretación personal por qué algunas han desatado más inspiración que otras. Seguramente, cuestiones de sensibilidad).

Sobre *Letra y música* hubo un tímido intento de explicación en la primera parte de esta nota. Estaría faltando ahora decir algo acerca de la sensibilidad de la película; estaría faltando –a diferencia de lo que le ocurre al protagonista– "la música", de la que algunas de las indicaciones de Satie correspondientes a la letra C intentan dar cuenta a continuación. (De la música sin comillas se ocupa Juan Pablo Martínez en la nota vecina.)

"Caiga hasta el debilitamiento; calmado sin lentitud; calmado y profundamente suave; cante; cante seriamente; casi invisible; claustralmente; como un animal; como un ruiseñor con dolor de muelas; como una suave petición; con asombro; con ceremonia; con convicción y una tristeza rigurosa; con deferencia; con dos manos; con el rabillo de la mano; con el rabillo del pensamiento; con energía; con entusiasmo; con fascinación; con fuerza; con la cabeza; con la mano en el corazón; con lentitud; con más soltura; con mucha seriedad y una gravedad cortés; con mucho cuidado; con precaución y lento; con sencillez; con ternura; con tristeza; con tristeza y fatalidad; con un candor recatado pero conveniente; con un profundo olvido del presente; con una gran bondad; con una justa cólera; con una ligera intimidad; con una sana superioridad; con una tímida devoción; con una tímida piedad..."

Más o menos así debería interpretarse la canción de Alex y Sophie. Las mismas indicaciones que definen el tono o "el carácter" de la película; casi un rezo o un mantra para reafirmar el valor terapéutico y espiritual de la música, y también, no hace falta decirlo, de la comedia. [A]



El músico de *Letra y música*

Quien aparece acreditado como autor de la música de *Letra y música*, por haber escrito muchas de las canciones que aparecen en la película –"Way Back Into Love", la canción que en la ficción componen Hugh Grant y Drew Barrymore, entre ellas–, es Adam Schlesinger. Es muy probable que el nombre no les suene, pero Schlesinger es el autor de una que sabemos todos, "That Thing You Do!", canción central de la película homónima de Tom Hanks, por la cual fue nominado al Oscar. También compuso canciones para la menospreciada adaptación al cine de *Josie and the Pussycats* y tiene dos bandas: Ivy, grupo pop con cantante francesa que suele aparecer en varias bandas de sonido de películas de los hermanos Farrelly, y Fountains of Wayne, cuarteto liderado por él y Chris Collingwood, de quienes en *Letra y música* aparece la canción "Radiation Vibe", de su primer disco de 1996. Songwriter a la antigua, de esos que están siempre a la búsqueda de la canción perfecta (a pesar de haberla encontrado ya varias veces), cultor de la estructura más primaria de la canción pop (estrofa-estribillo-estrofa-estribillo-puente-estribillo), Schlesinger es responsable de varias de las melodías más pegadizas y complejissimamente simples de los últimos tiempos. Es heredero tanto de Lennon-McCartney como de quien a la vez es uno de los principales tributarios del estilo de aquellos dos Beatles, Jeff Lynne de Electric Light Orchestra: a lo Beatle, en los discos de FOW todas las canciones aparecen firmadas por Collingwood-Schlesinger, si bien cada uno escribe las suyas propias, pero Schlesinger se encarga de la mayoría; y los FOW hicieron un cover en vivo de "Can't Get It Out of My Head" (clásico de ELO), incluido en el compilado de lados B llamado *Out-of-State Plates*. En lo que va de este año ya hay buenas noticias de Schlesinger y por partida doble, es que además del trabajo en la película de Marc Lawrence (quien había incluido otra canción de FOW, "Hat and Feet", en su ópera prima *Amor a segunda vista*), hay novedades con FOW. Su nuevo disco, el muy bueno (aunque algo inferior a los dos anteriores) *Traffic and Weather*, se edita en estos días. **Juan Pablo Martínez**



El complejo espacio del amor

por **Marcela Gamberini**

Suena en la radio, con una frecuencia inusitada y marketinera, una canción que cantan Ricky Martin y La Mari, de Chambao, que repite un estribillo pegajoso que dice algo así como: "Tu recuerdo sigue allí... y no sé si me hace bien o me hace mal". La canción, romántica, melosa, pegadiza, cuenta una historia de amor. Un amor que ha dejado un recuerdo imborrable, una obsesión húmeda de besos, pieles que se queman, aguaceros que caen, olvidos recurrentes. Pero hay algo de esa canción que cuenta lo mismo que cuenta *Time*, de Kim Ki-duk: ese aferrarse al inevitable adiós, al paso del tiempo, a la obsesión por el cuerpo y la presencia del otro, esa inestabilidad que deviene de una separación, ese hacer y no hacerse cargo. Claro, la película dice más, es más descarnada, más física, más corporal.

El espacio junto con el tiempo son temas relevantes en la obra del director surcoreano. El paisaje, como sucede siempre, define las historias y los personajes, les da carnadura, identidad. La puesta en escena es radical en Kim: su esteticismo, sus cuidadosos planos, la obsesiva y



planificada duración de cada una de las secuencias dicen más que la misma historia que cuenta. En este caso, el prolífico Kim ubica su historia en una ciudad, en bares, en la calle, en clínicas, en restaurantes; cuestión poco frecuente en su filmografía. *El arco* cuenta una historia que se ubica en el mar; *Primavera, verano, otoño, invierno...* se sitúa en una isla en el medio de la nada en que el tiempo transcurría a partir del paso de las estaciones, y el mismo escenario aparece en la primera película que pudimos ver de Kim Ki-duk, en el Bafici 2001: *La isla*, en la que dos personajes se encerraban en ese quieto y violento espacio. En *Hierro-3*, la ciudad aparece en los interiores de las casas, en calles oscuras, silenciosas y vacías, con personajes mudos de palabras y pletóricos de gestos.

Pareciera que este giro urbano le da al film otro tono, otra voz. Su historia es una historia de ciudad, emplazada en un espacio reconocible y cotidiano, y esto hace a sus personajes más humanos. Se hacen cirugías, se tocan, tienen sexo, se huelen, se pegan, hablan, se pelean. Un film corpóreo y macizo, contundente, que habla del amor descaradamente, de manera literal,

sin ya las metáforas o las alegorías que poblaban sus películas anteriores. Evidentemente este es otro amor, si se me permite, un amor más occidental o –si me arriesgo más– más latino, el amor de un melodrama mexicano o colombiano, por eso la coincidencia con el tema de Ricky Martin. Hay algo de lo latino que deviene de la exacerbación, de la desmesura que cruza *Time*, cualidades ausentes o al menos ocultas en mucha de su filmografía anterior.

El cuerpo como el portador del amor, un cuerpo que se somete a cirugías que pretenden cambiar la apariencia pero no la identidad, que no logra borrar el recuerdo del roce de las manos al aferrarse. Cuerpos obsesivos que aparentan ser otros cuerpos, que se deshacen y se rehacen por amor, y que no saben cómo hacer para retener al otro; ese objeto amado que se vuelve una obsesión que lastima; como diría Ricky, “que me quema hasta la piel”. Cuerpos de hombres y mujeres al borde de la locura, exclusivamente por la obsesión del amor.

Hablando de lo mismo, en esa relación de pareja, es ella la que se va, la que se aparta de él, la que lo deja; enojada, celosa, dolida, pero el recuerdo del otro es lo que queda y lo que la impulsa en principio a ella, y a él después, a cambiar de apariencia, para volverse dos desconocidos. En ese momento inicial de descubrimiento tendrán que reinventar el amor, los juegos de la seducción, los choques de los cuerpos nuevos, pero claro, siempre hay algo que es inoperable, y eso es el recuerdo de aquello que fue y que no se puede reeditar. El tiempo como mediador.

El tiempo avanza, inevitable, como decía el viejito Heráclito, a pesar de las fotos que saca el hombre a fin de congelar no sólo la línea temporal sino la situación que lo contiene, cierta inmovilidad que deja quietos tiempo y espacio. Avanza, a pesar del hermoso parque de las esculturas donde los protagonistas en sus distintas apariencias físicas van con frecuencia y donde se eternizan distintas situaciones amorosas. En ese recorrido que ella encara, desde su locura y desde su sinsentido, cuando va pisando una a una las fotos que se han sacado juntos a lo largo de dos años, se plantea el problema de cómo hacer –a lo largo del tiempo– para retener aquello que nos interesa, cómo sincronizar los tiempos en el amor, cómo dentro de una ciudad con miles de cuerpos que se mueven alrededor del nuestro reconocer el alma que nos interesa. No hay más que detenerse en la última secuencia de *Time*: gente, anónimos que circulan por una ciudad atestada de cuerpos, que no se reconocen entre sí. Las distintas pero similares escenas en el bar –otra vez el tiempo y su circularidad– también dan cuenta de esto. Los encuentros que tienen los protagonistas son compartidos por los demás habitantes del bar, que a veces hasta interceden, se meten, invaden inevitablemente el conflicto privado. Evidentemente, es más fácil el amor en el espacio de una isla o en el medio del mar como lugares anónimos pero que en definitiva pueden contenernos casi como cárceles. Kim parece proponer la dificultad de amarse en una ciudad repleta de cuerpos que nos llaman, nos interceptan, nos enamoran, nos seducen; el espacio público se lleva mal con la intimidad del amor, es el espacio de la amenaza, de la posibilidad de que aparezca otro. Focalizarse y elegir es complicado, y más complejo es volver a elegir o elegir a lo largo del tiempo, elegir en la adultez, elegir entre muchos, entre todas las propuestas, entre muchos cuerpos, entre muchas caras; en buena hora que Kim se dio cuenta de ello.



El tiempo

Shi gan

Japón/Corea del Sur,
2006. 97'

DIRECCIÓN, GUIÓN Y

PRODUCCIÓN Kim Ki-duk

MÚSICA

Noh Hyung-woo

FOTOGRAFÍA

Sung Jong-moo

MONTAJE Kim Ki-duk

SONIDO

Jeung Hyun-soo

INTÉRPRETES

Sung Hyun-ah, Ha
Jung-woo, Park Ji-yun,
Kim Sung-min, Kim Ji-
hyun, Kim Bo-nah.

Las situaciones que nos hace ver, extremas, demuestran que aún existe un cine romántico, despiadadamente romántico, un cine que está atravesado por la locura y el desconcierto, por la violencia y la soledad, por desencuentros y encuentros amorosos. La armonía estética, tan oriental, tan minimalista, presente en sus films anteriores como *El arco* o *Hierro-3* o *Primavera, verano...*, se desmorona. El mundo moderno, con sus cirugías, sus plásticos, su tecnología, sus ropas, entra de lleno en la pantalla y propone otra cosa, algo que va más allá de las apariencias y de los teléfonos celulares. Más aparatos pero menos comunicación, más tecnología pero menos diálogo, nada nos ayuda a sincronizar con el otro, ni en el tiempo ni en el espacio. Estos dos personajes se buscan durante todo el film sin encontrarse, o llegan tarde, o no llegan o desaparecen. Quizá haya aquí una crítica velada a cierta modernidad que nos hace aun más frágiles, más vulnerables, más expuestos aunque nos quieran hacer creer lo contrario. La incapacidad para comunicarnos traspasa las fronteras, seguimos estando solos, en el medio del mar, en una isla o en una ciudad repleta de gente. No nos comunicamos, no nos entendemos, las escenas extremas del cine de Kim nos lo revela; la violencia ejercida sobre los otros o sobre nosotros mismos da cuenta de ello.

Time termina donde comienza el desconcierto, de manera cíclica, ese desconcierto que nace de una estatua de dos manos enlazadas que se ahogan en el medio de la playa tapadas a medias por el agua, tal vez como los protagonistas que sólo buscan encontrarse como dos individuos con sus propias identidades y se ahogan en el medio de una gran ciudad repleta de gente. [A]



Fantasmas en Tánger

por Eduardo Rojas

Deambulantes, los personajes techinianos de *Los tiempos cambian* circulan de un lugar a otro aunque todos confluyan en Tánger, sin asentarse, sin pertenecer definitivamente a ningún sitio o afecto. Lo cotidiano los atraviesa como a fantasmas ajenos al mundo; sin embargo y al mismo tiempo, la realidad los rodea y condiciona.

Cécile y Antoine se amaron hace treinta años, luego se separaron. Cécile rearmó su vida junto a Nathan en Marruecos, Antoine deambuló solo por el mundo como ingeniero de grandes obras. Ahora llega a Tánger a dirigir la construcción de un enorme estudio televisivo, pero su fin es otro: reanudar el vínculo con Cécile, a quien ha localizado en la ciudad. Como en casi todo el cine de Téchiné los personajes se dividen en (aparentemente) cerebrales (Cécile) y apasionados (Antoine, aun debajo de su hosquedad y su carácter obsesivo). El cruce de sus caracteres, más los de todos aquellos que los rodean, domina las tensiones de la historia y los lleva a formar una especie de clan limitado por aquellos dos extremos: el cerebro y la pasión, el cálculo y la sangre, extremos que luchan y finalmente se resolverán en favor de uno de ellos.

Estos clanes y caracteres acompañan a Téchiné como un cortejo a través de toda su filmografía. Ahora son trasladados a África, al Tercer Mundo desde cuyas orillas las costas del primero se ven temblorosas como la imagen de un fantasma. Allí, en el norte de África, todos deambulan, la mayoría soñando con otro destino; Antoine con Cécile, Nathan con Casablanca, tierra fan-

tástica a la que el cine ha hecho hogar de alcohol y mujeres fascinantes, las dos debilidades de Nathan; Sami, el hijo de ambos, con afirmarse en algún lugar o en algún sexo, ya no pertenece a la Europa donde vive, ni al África donde nació, convive con Nadia (quien desea reencontrarse con su gemela Aicha) pero ama al esquivo Bilal, prófugo de la aventura europea. Aicha se aferra al rigor de las costumbres islámicas pero termina amando a Nathan, judío promiscuo y alcohólico. Los africanos que a la orilla del mar esperan su turno para el incierto cruce vegetan entre un mundo y otro, también fantasmas ("tal vez siempre estuvieron ahí pero no los vimos", dice Cécile a Antoine); Cécile y su amiga Rachel parecen asentadas en su nueva tierra pero en realidad sólo hay en ellas resignación a una vida sin otro horizonte que el de la Europa que abandonaron.

Es precisamente la tierra africana la que se traga a Antoine al comienzo del film. Casi todo el metraje que sigue es una sucesión de relatos que van tejiendo la trama de desencuentros y misterios que envuelven con su magia multicolor a los personajes (Antoine encarga un rito de amor a Nabila, pidiéndole que no utilice la magia negra. Nabila le contesta que para el amor toda magia debe tener algo de negro).

Ubicado en el mismo escenario que el Cozarinsky de *Fantasmas de Tánger*, Téchiné, a diferencia de aquel (deliberadamente caótico, ajeno e integrado a la vez a este orbe de reglas extrañas, argentino al fin) filma como un cartesiano pero termina aceptando que hay otros mundos que obedecen a la magia, universos ajenos que lo arrastran como la tierra a Antoine, seduciéndolo como un relato de *Las mil y una noches*. En una de las escenas más significativas Antoine, en su búsqueda de la hechicería amorosa, mira un video que registra el exorcismo de una mujer poseída. En su mirada hierática, aparentemente inmune a los alaridos de la endemoniada, hay aceptación de esa extrañeza, ajena a la exactitud de la ingeniería; a ese orbe arbitrario como el amor en el que Antoine juega todo a la carta única de Cécile. Y es desde el reconocimiento de esta ajenez que la película se expande hacia el territorio político, integrándolo al fantasmagórico deambular de sus personajes: persecuciones callejeras a ¿delincuentes?, ¿opositores políticos?; el islamismo radical de Aicha; los inmigrantes dispuestos a huir a la prosperidad europea, a la engañosa seguridad regimentada por hombres como Antoine; su trabajo: construir un centro de emisiones televisivas para el Frente Polisario marroquí, "más moderado que Al Jazeera". Problemas que igualan a uno y otro mundo ("Toda la humanidad tiene ahora la misma talla", le dice Sami a Said, el hijo de Nadia). Tensiones colectivas que confluyen con las íntimas, mundos (primero y tercero, hombre y mujer, hétero u homosexualidad, cartesianismo e islamismo, amor y desamor) opuestos pero capaces de reconciliarse en esta tierra misteriosa a la que Antoine-Téchiné observa con miedo y fascinación. Este es el mismo mundo que vigila —y todavía no castiga— detrás del ojo de la cámara de video omnisciente de *Caché*, aquel al que se integró Paul Bowles (ángel tutelar innominado en la película). La mirada de Téchiné actúa como el reverso íntimo de la de Haneke a través del puente tendido por Bowles, antes cruzado por Cozarinsky. "Descartes ha muerto", nos dice Cécile-Téchiné, y quema una vieja foto que la une a Antoine en la juventud para que aquella vieja magia haga su efecto, para que el amor retorne, para que la vida emerja del coma de la razón. **[A]**



Los tiempos cambian

Les temps qui changent

Francia, 2004, 100'.

DIRECCIÓN

André Téchiné

GUIÓN

André Téchiné, Pascal Bonitzer y Laurent Guyot

PRODUCCIÓN

Paulo Branco

FOTOGRAFÍA

Julien Hirsch

MÚSICA

Juliette Garrigues

MONTAJE

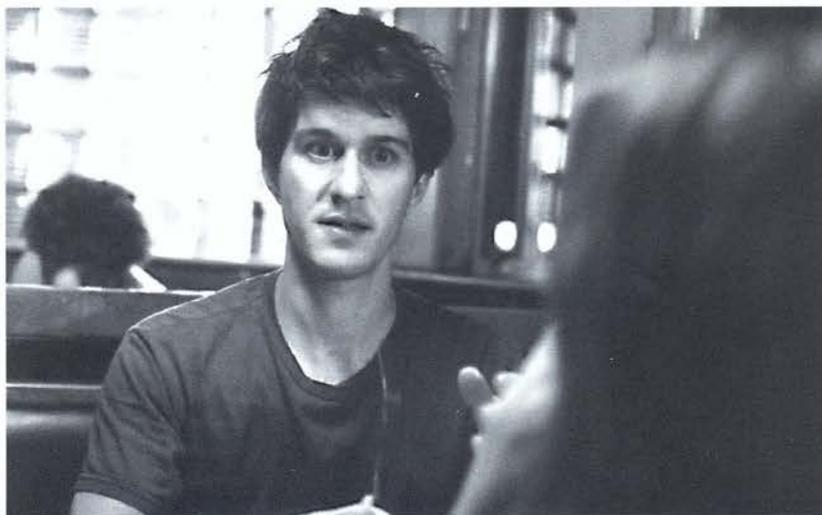
Martine Giordano

INTÉRPRETES

Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, Malik Zidi, Lubna Azabal, Tanya Lopert, Nabila Baraka, Jabir Elomri, Nadem Rochati.

Todos dicen lo siento

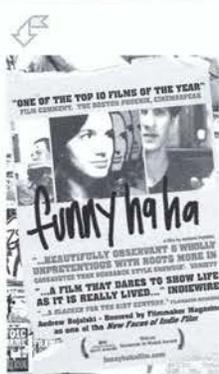
por Guido Segal



La cámara, temblorosa, gira por sobre el hombro de Marnie y, en ese instante, se deja en evidencia de una forma escandalosamente delicada que ella tiene la remera rota. ¿Metáfora sobre el personaje, una chica hermosa que se descompone a partir de pequeñas falencias? De ninguna manera. Porque Andrew Bujalski es un director extremadamente sutil como para caer en esos facilismos y porque elige siempre el lado soleado de la calle: sí, la remera está rota, pero el valor afectivo pesa más y cubre cualquier agujero posible.

Llamar a *Funny Ha Ha* –o a *Mutual Appreciation*, segundo film de Bujalski e idénticamente hermoso– una película indie es una profunda falta de apreciación. Es, a pesar de su aparente sencillez y de su fachada tímida, un dedo acusador que desenmascara a todo ese conjunto de películas pacatas, reiterativas y timoratas que componen hoy en día el cine independiente norteamericano. *Funny Ha Ha* es, más bien, una película casera sin segundas intenciones, que exuda sinceridad en cada plano y en cada silencio. Nadie podrá acusar a Bujalski de esconder pretensiones de ascender al mainstream, dado que cuenta con esa virtud que los grandes estudios denuestan: la libertad. Libertad total para priorizar el devenir por sobre una línea narrativa definida y para focalizarse más en los climas que en la corrección técnica. Todo aquello que los manuales tildarían de erróneo (los encuadres desprolijos, el sonido de baja calidad, el montaje abrupto) juega a favor de la propuesta del director; todo adquiere una hermosa inmediatez, una frescura que no veíamos desde tiempos inmemoriales, todo se vuelve tangible, una invitación abierta a caer en una hipnosis diferente de la que proponen los medios de comunicación masivos y el cine más tradicional: la fascinación por la gente común. Y, a diferencia de la mala intención de cineastas como Larry Clark o Harmony Korine, aquí un diente torcido, una zona de acné o una mancha en la cara son apenas rasgos topográficos normales en todo cuerpo, de ahí su potencia como factores de verdad y, por qué no, de belleza.

La especificidad del cine de Bujalski, sin embargo, está en el uso del lenguaje. No se trata del trillado tópico de la incomunicación sino del miedo a comunicar; si algo comparten todos los personajes es que piden perdón por sus acciones, se disculpan aun cuando no hay razón para hacerlo y se pelean para definir quién es más culpable de los momentos incómodos que se suceden. Incluso es en el lenguaje donde el título de la pelí-



Funny Ha Ha

Estados Unidos, 2002. 89'

DIRECCIÓN, GUÍO Y MONTAJE

Andrew Bujalski

FOTOGRAFÍA

Matthias Grunsky

INTÉRPRETES

Kate Dollenmayer,

Andrew Bujalski,

Christian Rudder,

Myles Paige, Jennifer

L. Schaper.

cula cobra valor: *funny* puede significar tanto “gracioso” como “extraño”, y, casi apológicamente, se nos aclara a través del *ha ha* a qué sentido deberíamos aferrarnos.

Ante estos diálogos cargados de tensión, el director opera de forma magistral: los personajes son incapaces de decir lo que sienten, pero las acciones y los rostros delatan esas intenciones mucho antes de la confesión. De este modo, la película construye una complicidad con el espectador puramente basada en lo visual, ajena a los diálogos. Al mismo tiempo, el uso de términos poco específicos, las constantes frases incompletas y los susurros incomprensibles permiten una ambigüedad que puede tornarse exasperante o humorística, según el caso. El encanto de esta falta de precisión es lo que inevitablemente hace que todo se sienta espontáneo y eso, combinado con el espeso grano que aporta el 16mm y con los destellos de luz que se cuelan en cada plano, genera una sensación de realidad muy próxima a la de los films hogareños realizados en Súper 8.

Sería fácil encontrar en Bujalski ecos de Cassavetes o de Garrel, pero lo cierto es que se aleja de la intensidad dramática del primero y escapa a la rigurosidad formal del segundo. También se puede buscar un lazo con la primera etapa de Linklater y ese retrato afectuoso de las comunidades adolescentes en ciudades universitarias –son varios los puntos de contacto entre Austin y Boston, donde transcurre *Funny Ha Ha*–, pero tampoco parece ser el mejor camino. El hecho de que los personajes pasen gran parte del metraje borrachos, elijan hacerse tatuajes sin previa meditación o contraigan matrimonio ante la sorpresa de propios y ajenos no responde en forma alguna a una mirada acusadora de la juventud desperdiciada y sin futuro; Marnie y sus amigos son graduados universitarios, tienen trabajos (o, como la protagonista, pueden conseguirlo cuando lo deseen) y evidencian un rango de intereses variados, pero, aun así, son víctimas de sus propios miedos y de la mediocridad emocional que les impide ser felices. En este sentido, el *happy ending* no tiene lugar, aunque, mejor dicho, el *ending* en cualquier sentido se torna inútil. Aquí no hay nada que abrir ni que cerrar, no hay nada que concluir ni que completar. Tal vez podría pensarse a *Mutual Appreciation* como una perfecta continuación de *Funny Ha Ha*, pero es más factible considerar que no son más que la misma película en dos entregas, ambas dotadas de ese placer melancólico y duradero que sólo regalan las cosas sencillas. **[A]**



Pasado con agua

por Tomás Binder

Pasado. Hay una escena bisagra en *Mis gloriosos hermanos*: en una de las tantas navidades en familia que la película nos muestra, dos de los hermanos del título casi se agarran a trompadas. Se trata de la primera vez que la familia Beaulieu aparece como un combo de fuerzas que no sólo están dispuestas a enfrentarse sino que, además, explotan. Llegado ese momento culminante, Jean-Marc Vallée decide musicalizar el choque e introduce un fragmento operístico y extradiegético, y al hacer eso toma distancia de sus personajes y de la dinámica familiar que los agrupa. La inclusión de música extradiegética implica muchas veces dotar a los personajes de una opinión que los excede, pero en este caso la distancia se acentúa en dos sentidos: en un film que (i) se vale siempre de música contemporánea a los hechos y que (ii) se las arregla casi siempre para presentarla como diegética, la inclusión de una ópera (no necesariamente anacrónica, en todo caso atemporal o *transtemporal*), que es además contundentemente extradiegética, no puede sino alejarnos y hacernos ver esas imágenes desde un nuevo lugar. En ese momento los hermanos y sus personalidades y los padres y sus sufrimientos parecen ser piezas de algo que se parece menos a un drama que pretende documentar una época, que a una tragedia para la que esa época y su música son elementos accesorios. Sea lo que fuere, parecen piezas en una obra: es evidente que no fluyen en una supuesta corriente en tiempo presente sino que, en cambio, son vistos desde alguna perspectiva oblicua. Esa perspectiva es, obviamente, la del protagonista que mira al pasado desde el presente. Y esa mirada retrospectiva es evidente durante toda la película, desde el primer plano y su voz en off, pero se expone en toda su resonancia formal recién en ese momento. Es decir: esa escena me ayudó a



Mis gloriosos hermanos

C.R.A.Z.Y.

Canadá, 2005. 127'

DIRECCIÓN

Jean-Marc Vallée

GUIÓN

François Boulay,

Jean-Marc Vallée

FOTOGRAFÍA

Pierre Mignot

MONTAJE

Paul Jutras

DIRECCIÓN DE ARTE

Patrice Vermette

SONIDO

Martin Pinsonnault,

Daniel Bisson, Yvon

Benoît

MÚSICA

David Bowie,

Pink Floyd, The Rolling

Stones, Patsy Cline,

Charles Aznavour

PRODUCCIÓN

Pierre Even, Richard

Speer, Jacques Blain,

Jean-Marc Vallée

INTÉRPRETES

Michel Côté, Marc-

André Grondin,

Danielle Proulx, Émile

Vallée, Pierre-Luc

Brillant, Maxime

Tremblay, Alex Gravel,

Natasha Thompson,

Francis Ducharme.

entender ciertos rasgos de la película que hasta entonces no terminaba de aceptar o directamente condenaba.

Agua. En el número pasado de *El Amante* Javier Porta Fouz reclamaba espectadores y películas que tuviesen en sus horizontes vitales más cosas que "la última modernidad tecno-canchera". Antes había incluido en esa línea de films a *Snatch*, película que cumple con creces a la hora de ostentar cada uno de los recursos formales disponibles en el mercado de la postproducción cinematográfica del momento. La brasileña *Ciudad de Dios* y la danesa *Dark Horse* (vista en Mar del Plata en 2006) son otros dos ejemplares de esa tendencia tan globalizante y cool de cierto cine contemporáneo. Un cine que se esfuerza por parecerse a Tarantino pero que casi siempre se limita a hacer la mímica de sus superficies: historias divididas en capítulos, intertítulos que corresponden a distintos personajes, imágenes congeladas, juegos temporales, todo coronado con algún tic de la serie *Matrix*. Y todo parece indicar que, de la mano de prácticamente todas las publicidades gráficas y televisivas actuales, Wes Anderson será la próxima tendencia formal a ser copiada, mecánica y superficialmente. En Tarantino y en WA las formas responden a ciertos personajes y a la necesidad de aproximarse a sus historias desde un lugar personal y exacto. En sus imitadores sólo queda la cáscara.

Mis gloriosos hermanos camina esa frontera. Incluye, para empezar, a una familia compuesta por cinco hermanos, cada uno definible según una tipología y una estética precisas: el nerd, el deportista, el rockero heavy, el rockero sensible (y el hermano menor, que no llega a definirse). Los estereotipos que guían a esos personajes, el ámbito familiar y el hecho de que se presente a cada uno con un congelado en la imagen me hizo imaginar a unos *Excéntricos Tenenbaum* acartonados y afrancesados. Y con el correr de las escenas el panorama parecía empeorar: en *MGH* no sólo había imágenes congeladas, también breves elipsis en el marco de un mismo plano, y acelerados, y fantasías digitales (él volando en la iglesia), y el ocasional stop-motion. Pero aquello que en un primer momento juzgué como fórmulas y artimañas vacías resultó, avanzada la película, no ser ni falso ni superficial. Muchos de esos recursos formales eran innecesarios, pero sin embargo la cosa era llevadera. ¿Qué me estaba pasando? La primera vez que vi *MGH* tuve la sensación de que la escena de la Navidad citada al principio de esta crítica constituía la prueba definitiva de que el director se había perdido en ocurrencias formales y se había olvidado de sus personajes. Al volver a verla sentí que aquello no era una ocurrencia hueca sino la elección, más o menos consciente, de una distancia con respecto a los acontecimientos. Y que esa distancia podía aplicarse a todos los recursos formales, que todas esas "formas contemporáneas", por cancheras e impersonales, eran también un modo de distancia cinematográfica (distintos son los casos de quienes forjan esas formas, como QT o WA). Aventura que Zach, el hermano que recuerda, siempre había sido tan cool que no podía sino recordar con un canchero análogo, y que ese canchero se justificaba como un matiz más de un relato distante. *Mis gloriosos hermanos* no es una película vacía, sus personajes alcanzan cierto espesor y la relación padre-hijo que narra logra mantenerse viva incluso en un envase anquilosado. La noticia no es del todo importante pero deja una enseñanza: la *modernidad tecno-canchera* puede no arruinar un film, aunque nos aleje de sus personajes y diluya sus sentimientos. **[A]**



¿Aimez-vous Paris?

por Eduardo Rojas



A Sonia, otra amante.

Película paqueta esta, che. De cuando París era París. Casi facturada al gusto de los argentinos *rastacuers* o de los yanquis de la costa este. Es que ¿quién no ama a París? Yo sí, y eso que mi romance con ella fue fugaz. Uno solo de mis amigos locales, crítico de cine (ocultaré su nombre por piadoso anonimato), no comparte esta devoción colectiva, pero él es tan promiscuo que puede darse ese lujo. Otro amigo, cineasta que convive desde hace años con París, lo hace con marcado disgusto, que extiende a Francia y los franceses en general (en este caso no develaré su nombre por respeto a su integridad y estatus de extranjero).

Cherchez Paris, he ahí la cuestión. Esta serie de cortos firmados por nombres en su mayoría prestigiosos mira, salvo excepciones, a la mentirosa capital de las luces con visión de turista; esto es: ajena, deslumbrada y con limitado compromiso. Hasta en los momentos en que muestra sus miserias (*Loin du 16ème*, Walter Salles y la bella Catalina Sandino Moreno) predomina la fascinación por el escenario antes que el drama, banalizado por aquella, de una inmigrante que se ve obligada a dejar a su propio hijo en una guardería para atender al hijo de una parisina. La misma película, típica extorsión sentimental sallesiana, pudo filmarse en San Pablo o Buenos Aires, pero



Paris, je t'aime

Francia/Alemania,
2006. 120'

DIRECCIÓN

Olivier Assayas, Frédéric Auburtin, Gérard Depardieu, Gurinder Chadha, Sylvain Chomet, Joel Coen, Ethan Coen, Isabel Coixet, Wes Craven, Alfonso Cuarón, Christopher Doyle, Richard LaGravenese, Vincenzo Natali, Alexander Payne, Bruno Podalydès, Walter Salles, Daniela Thomas, Oliver Schmitz, Nobuhiro Suwa, Tom Tykwer y Gus van Sant

GUIÓN

Emmanuel Benbihy, Bruno Podalydès, Paul Mayeda Berges, Gurinder Chandha, Gus van Sant, Ethan Coen, Joel Coen, Walter Salles, Daniella Thomas, Christopher Doyle, Gabrielle Keng, Kathy Li, Isabel Coixet, Nobuhiro Suwa, Sylvain Chomet, Alfonso Cuarón, Olivier Assayas, Olivier Schmitz, Richard LaGravenese, Vincenzo Natali, Wes Craven, Tom Tykwer, Gena Rowlands y Alexander Payne; basado en una idea original de Tristan Carné.

PRODUCCIÓN

Claudie Ossard y Emmanuel Benbihy
MÚSICA Pierre Adenot, Christophe Monthieux, Leslie Feist, Reinhold Heil, Johnny Klimek, Marie Sabbah y Tom Tykwer

INTÉRPRETES

Catalina Sandino Moreno, Sergio Castellitto, Miranda Richardson, Leonor Watling, Juliette Binoche, Willem Dafoe, Nick Nolte, Maggie Gyllenhaal, Fanny Ardant, Wes Craven, Elijah Wood, Alexander Payne, Natalie Portman, Gérard Depardieu, Bob Hoskins, Ben Gazzara, Steve Buscemi.

¿quién le quita a Salles su semanita de arriba en París?

Está claro que el compromiso que se le puede exigir a una película de esta índole pasa por el entramado entre las historias individuales y el escenario de la ciudad desnuda en donde, de a miles, aquellas se desmadejan, como ocurría en la que, hago una apuesta fácil y segura, fue el modelo de esta: *Paris vu par*, de Godard, Rohmer, Chabrol y Jean Rouch entre otros. Y son pocos los que responden a este desafío. Varios se entregan a sus propias rutinas: Coixet y su obsesión con las enfermedades terminales (*Bastille*), Christopher Doyle y la tilinguería de peluqueras chinas y modelaje top (*Port de Choisy*), Vincenzo Natali y una historia más de vampirismo chic (*Quartier de Madeleine*). El mismo Van Sant con una insípida historia de seducción gay frustrada por la barrera del idioma (*Le Marais*). Los Coen cacheteando al pobre Steve Buscemi en ejercicio ilegal de su negro humo yiddish (*Tulleries*). Olivier Assayas parece repetir en pequeño y sin ganas su historia de *Clean* (*Quartier des enfants rouges*). Y el colmo: Sylvain Chomet y su versión parisina de Dígallo con mímica. Diga ternura impostada, diga cursilería, diga basta (*Tour Eiffel*).

Otros, en cambio, levantan la puntería demostrando que son ellos mismos más allá de su ubicación geográfica. Nobuhiro Suwa, que merece a París por derecho propio luego de *Una pareja perfecta*, con su historia de una madre huérfana de hijo (Suwa tiene buen gusto para elegir a sus actrices parisinas, primero Valeria Bruni Tedeschi, ahora la Binoche) y un fantasmagórico cowboy que la devuelve a la vitalidad (*Place des Victoires*), historia que reclama el largometraje; o Gena Rowlands jugando de taquito con Ben Gazzara un dueto que homenajea a Cassavetes con la aquiescente dirección de Depardieu. Y sobre todos Alexander Payne, que en *Montparnasse* filma a una yanqui provinciana que realiza el sueño de su vida: seis días enteros en París; una cámara que la sigue y oye su monólogo de soledad y fantasía realizada.

Para el final Alfonso Cuarón, porque su episodio resume el espíritu medio y la inspiración de toda la película. Usando su habitual destreza con la cámara resuelve su historia con un plano secuencia nocturno que sigue a una pareja, borroneando deliberadamente sus rostros (identificamos a Nolte por su magnífica voz aguardentosa, o bourbonesca, o cervecera; sabemos que el viejo Nick homenajea a todos los licores). El diálogo insinúa un amor adúltero, la iluminación final de los rostros y la anécdota dejará a cada uno en su tierno lugar de abuelo, hija y nieto (no importa develarlo, la resolución es tan pueril como la de un cuento de principiante de taller literario). Es con Cuarón que se nos impuso el recuerdo (lejano, borroso) de la mentada *Paris vu par*. En este segmento queda clara la inspiración de los de ahora en aquellos lejanos maestros de los 60. Los episodios de Rohmer, Chabrol y Godard mostraban la fidelidad de cada uno a sí mismo, dramatizando cada plano, cada encuadre de la ciudad. El de Jean Rouch resolvía su historia en un inolvidable plano secuencia (del cual el de Cuarón es una réplica diestra y efectista) que arrancaba en el interior de un departamento y terminaba al borde de un puente desde el que se arrojaba su protagonista. Ni cortes, ni juegos con los lentes, menores facilidades técnicas; pero un nervio narrativo y una angustia que agotaba la vida de una pareja y su entorno. Un testimonio permanente que ni Cuarón ni la mayor parte de sus compañeros de rodaje alcanzan, perdidos entre planos generales de una ciudad nocturna e iluminada, como cuadra a París, fascinados por las luces del centro antes que por las vidas de sus habitantes. [A]



300

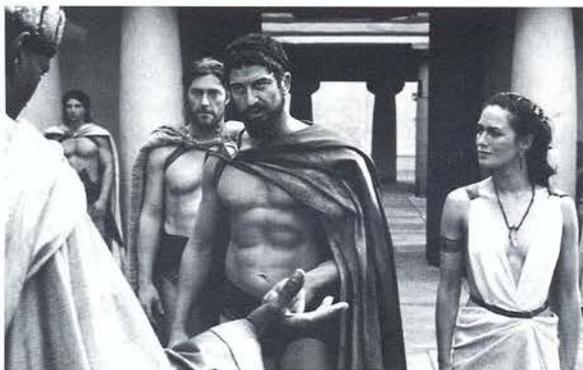
Estados Unidos,
2007, 117'**DIRECCIÓN** Zack Snyder**GUIÓN** Zack Snyder,
Kurt Johnstad y
Michael Gordon**MÚSICA** Tyler Bates**FOTOGRAFÍA** Larry Fong**MONTAJE** William Hoy**DISEÑO DE PRODUCCIÓN**

James D. Bissell

PRODUCCIÓNMark Canton, Bernie
Goldmann, Gianni
Nunnari y Jeffrey Silver**INTÉRPRETES**Gerard Butler, Lena
Headey, Dominic West,
David Wenham,
Vincent Regan,
Rodrigo Santoro.

Los muertos

⊕ A favor por **Federico Karstulovich**



Último destino, el inodoro

⊖ En contra por **Manuel Trancón**



U na película lineal merece ser despojada de dignidad con una lectura lineal? No. **Materialismo digital.** *The bigger, the better.* El marco de donde emergen los conflictos físicos en *300* es el de una contienda escenográfica exagerada. Sangre, mutilaciones y muertes no son más digeribles por los ralentis o el acabado digital. Aun con desafortunados descansos entre masacres, *300* propone una paradoja en el ejercicio de la violencia sobre el cuerpo humano: responde al misticismo de épicas realistas o virtuales como las de *Gladiator* o *Matrix*, al reforzar el peso de los cuerpos. Les otorga materialidad por sustracción: fuerza la representación del cuerpo mutilado al digitalizarlo casi *cartoonescamente*. Esa torsión era la única manera de hacer funcionar el *loop* de violencia espartana. Había que perder y mentir el cuerpo (el real, el de los actores, asumiendo el costo físico) para poder percibirlo imposible. La tanatofilia espartana no hubiera podido soportar actores y poses reales, necesitaba ser mentida. Materialismo desplazado, todo sucede en la carne, pixelada, pero carne al fin.

Orientalismo inactual. La corrección política no es el fuerte de esta película. La coherencia intelectual sí. ¿Multiculturalismo espartano? Imaginen que, de haber sido así, la película realmente estaría planteando términos de conflicto étnico y racial verdaderamente rancios, además de traicionar su propio verosímil al exigirle una lectura moral actual. Justamente, al no proponer la complicidad moral es posible generar una distancia consciente: son tan arbitrarios y desagradables los ritos falocéntricos-sádicos y masoquistas de los soldados-strip-ter de Leónidas como la presentación de la masa informe del Oriente *freak* de Jerjes. Ambos son tan improbables e irreales que la película jamás propone asumirse como una contienda histórica. Artefacto incómodo e irreal, *300* reflota el síntoma bienpensante: el complejo de lo popular (o popular complejo), ese que sufre el progresismo cuando ve piñas y pide lágrimas. [A]

L a base era una historia fabulosa para los que nos gusta la épica: 300 espartanos que se enfrentaron contra cientos de miles, millones de soldados persas en la guerra de las Termópilas. Después sumaba el característico, ríspido, trazo de Frank Miller y su talento para las deformidades. Aparte de eso, *300* es un despropósito filmico.

Predomina en la película un rebuscado tono grave. Los personajes no dicen nada que no crean esencial para la humanidad, aunque suela resultar meramente confuso. El director (Zack Snyder) debe creer que limitarse a una batalla es una empresa demasiado pedestre para su exquisita sensibilidad artística, entonces se mete con temas más prestigiosos, como lo son Dios, el destino, la representación, la pugna entre racionalidad y misticismo... Tanto el héroe como el resto de los personajes, narrador incluido, hablan casi exclusivamente con máximas que, por acumulación y redundancia, pierden toda fuerza. Cuando se escuchan veinte frases seguidas de esas, de las dichas sólo para ser enmarcadas y luego colgarlas en la pared, se anulan entre sí. Es una película con los dientes apretados, a los gritos, sin matices. Las caras tienen un constante rictus rígido como si, más que hacia la batalla, estuvieran de viaje forzado al inodoro.

La mente de *300* es mucho más endeble que sus pretensiones, no sólo en los diálogos sino también en su puesta en escena. Tanta voltereta visual, tanto rayo de sol veteado, tanta nube ominosa se vuelven monótonos. Los combates comparten el mismo efecto, un ralenti, o un acelerado, o una mezcla de ambos. Y una idea que debería distinguir a una escena, la vuelve rutinaria. En el fondo, igualadas por estos procedimientos, todas las batallas se parecen y terminan siendo aburridas. El mismo efectito una y otra vez, pero sin saber cómo darle un sentido estético. Lo mismo pasa, horror, con el ralenti para el sexo y los coreográficos cuerpos desnudos, tan estilizados que resultan autoparódicos y, sobre todo, nada sexuales. [A]



El culto siniestro

The Wicker Man

Estados Unidos/Alemania, 2006, 102'. **DIRIGIDA POR** Neil LaBute. **CON** Nicolas Cage, Ellen Burstyn, Kate Beahan, Frances Conroy, Leelee Sobieski.

En 1973, época de recambio de la iconografía y la cara del terror en general, sale a la luz una pequeña película de culto con una de las estrellas del terror de las películas de Hammer, productora que trabajó denodadamente en invertir la interpretación de los mitos del terror clásico. Con Christopher Lee, *El hombre de mimbre* (hoy hallable en DVD) proponía una visión desencantada sobre el sueño hippie del aislamiento y las comunidades autorreguladas. En aquella película el trabajo sobre la dubitación constante delimitaba un estado de época, que podía respirarse en la propuesta estética.

Esta remake (con ridículo título local) no sólo pierde toda referencia con el *zeitgeist*, también logra que aquello que funcionaba entonces se convierta acá en una extrapolación hilarante.

Para ello localiza la acción en Estados Unidos, con Cage encarnando a un policía que busca a la hija de su ex mujer, niña desaparecida en una isla remota en la costa oeste. Sin atisbo alguno de originalidad (pueblo chico, infierno grande, que encima practica ritos paganos con la sexualidad a flor de piel), hasta aquí mantiene la misma premisa prácticamente sin cambios pero invierte los términos, volviéndola una fantasía machista y paranoide. Cage irá atando cabos con la perspicacia de un personaje de *Scary Movie*, por lo que aquello que resultaba contestatario y pensaba al género como discurso antipuritano, es aquí expresión del prurito republicano, si se me permite el versito.

Sumémosle resoluciones propias de *Monty Python Flying Circus* (si no, vean el traje de oso de la secuencia final y después me cuentan) y nos encontraremos con una tomada de pelo que no desestima toda misoginia, y ni siquiera lo hace convencida de su discurso. *Una película para ver cuando te caigan las minas porque siempre te quieren joder, vistess.* **Federico Karstulovich**



El vengador fantasma

Ghost Ryder

Estados Unidos, 2007, 114'. **DIRIGIDA POR** Mark Steven Johnson. **CON** Nicolas Cage, Eva Mendes, Peter Fonda, Wes Bentley, Donal Logue.

Antes de esta película, Johnson dirigió *Daredevil*, una adaptación a la pantalla de una historieta que dio como resultado una de las peores películas de superhéroes de los últimos tiempos. Por esto *El vengador...* resulta una pequeña sorpresa. El film es otra adaptación de un cómic que cuenta la historia de un hombre condenado a trabajar para el diablo, luego de un pacto engañoso, como recolector de almas y combatiente de todos aquellos demonios que se le rebelen.

El director cuenta la tragedia de este hombre, su relación con sus propios poderes y la posibilidad de manipularlos para ir contra la voluntad del propio diablo, de manera efectiva (al menos, de manera mucho más efectiva que en su anterior film), apoyándose en varios momentos de humor, en un Cage medido y a quien se le nota el cariño que siente por el personaje que interpreta, y sobre todo en unos efectos visuales excelentes que logran momentos bellísimos (la bajada por el edificio por parte del superhéroe, por ejemplo, es una de las escenas del año). Es una lástima que estas virtudes se vean opacadas por ciertos momentos de una solemnidad excesiva, que lo único que hacen es recordarnos la desgracia del personaje y sus errores del pasado, y es todavía peor que sean estos defectos los que terminen imponiéndose en la última media hora de película, media hora excesivamente seria y declamatoria a la que se suma el hecho de que contenga un duelo final entre el Vengador y su principal antagonista, tan esperado como corto y decepcionante.

La casi inminente secuela alberga ciertas esperanzas; después de todo, el protagonista no podría ser mejor, los efectos visuales tampoco, y como se ve, este Johnson parece tener capacidad de aprendizaje. **Hernán Schell**



Terapias alternativas

Argentina, 2007, 100'. **DIRIGIDA POR** Carlos Durán. **CON** Manuel Callau, Pablo Cerri, Mauti Martínez, Graciela Stefani, Juan Carlos Puppo.

Como una suerte de contracara argumental de *¿Qué tal Bob?* (Frank Oz, 1991), *Terapias alternativas* narra la historia de Ugarte (el gran Manuel Callau), un psiquiatra descuidado con sus afectos y sus enfermos, y dueño de un comportamiento tendiente a la autodestrucción, que empieza a advertir ciertas mejoras en su vida cuando uno de sus pacientes se le instala, a la fuerza y casi por accidente, en la casa. Dicho paciente se llama Paco y no sólo le demuestra al doctor que no tiene ningún problema y que no necesita ser tratado, sino que también lo ayuda a recuperar un poco de fe en su profesión, lo acerca un poco a su familia y hasta le hace cambiar su dieta rica en todo tipo de alcohol y grasas por una más sana.

Paco, encima, se ocupa de algunos pacientes que el psiquiatra de la película descuida, y es capaz, sin ningún tipo de estudios en psicología y con la sola arma de la buena voluntad para ayudar y un par de minutos de conversación, de estabilizar un poco a una neurótica grave, de sacar de una depresión crónica a una anciana y de curar a una mujer de una fuerte paranoia sexual.

Este rasgo de Paco, que ya de por sí suena inverosímil, se vuelve ridículo en una película que buena parte del tiempo se empeña en mostrar la crisis y la sumamente lenta recuperación del mencionado Ugarte, la mayor parte del tiempo de manera minuciosa y creíble.

En el carácter conflictivo del psiquiatra, en sus problemas internos y en la dificultad que tiene para resolverlos, se advierte una visión interesante del complejo y muchas veces absurdo comportamiento humano. Sin embargo, es con Paco y sus sencillas y pueriles formas de resolver problemas ajenos que el relato cae en una contradicción insalvable y vuelve al film inevitablemente fallido. Una pena. **HS**



Conquistadores

Pathfinder

Estados Unidos, 2007, 102'. **DIRIGIDA POR** Marcus Nispel, **CON** Karl Urban, Moon Bloodgood, Russell Means y Clancy Brown.

Munich, además de ser una historia de venganza, era una película sobre la identidad y la historia entendidas como mandatos culturales. Se preguntaba sobre la identidad como esencia, sobre todo cuando lo que se pone en escena es un mecanismo de violencia monolítico, infranqueable.

Algo muy parecido a lo narrado en aquella película es lo que cuenta *Conquistadores*, pero el cuestionamiento sobre las relaciones entre violencia e identidad de aquella se traslada aquí a la historia de un vikingo de sangre que ha sido adoptado por una comunidad indígena en las tierras que unos ocho siglos después formarían parte del territorio de los Estados Unidos. Y también es una historia de venganza. Más aun, contra la propia sangre, contra aquellos que masacraron a quienes habían adoptado al protagonista. Esa *vendetta* se toma tres cuartas partes de esta película en un festival a lo *Apocalipto* pero en versión subestándar: repleta de errores de continuidad, con rocas de telgopor, exteriores de papel maché y miniaturas para vistas aéreas a lo Tim Burton, todo se comporta como un sábado de super acción, es decir, aventuras con las dos ruedas de auxilio desinfladas. De aquí que la irregularidad narrativa mece a la película entre los raptos de violencia y *cosha golda*, y luego segmentos *new age* para sumergirse en el cuento moral del hombre entre dos culturas. *Conquistadores* no está mal nunca, pero tampoco está bien. Su corrección política, cuando menos, no especula con un progresismo anacrónico (progresismo que desestima la celebración de mutilaciones, muertes y amputaciones: recordemos que el director es el mismo de la remake de *La masacre de Texas*). De haber apostado por un clasicismo menos ampuloso (como en *13 guerreros*, de similar temática), estaríamos hablando de una gratísima sorpresa y no de una película para un día lluvioso. **FK**



Las Tortugas Ninja están de vuelta

TMNT

Estados Unidos, 2007, 87'. **DIRIGIDA POR** Kevin Munroe.

Creadas con un presupuesto famélico por los historietistas Kevin Eastman y Peter Laird en los 80, las Tortugas Ninja (o Teenage Mutant Ninja Turtles) evolucionaron en una franquicia tan renacentista como sus nombres. Bípedas, karatecas y usando la jerga de la comunidad *surfer*, Leonardo, Donatello, Raphael y Michelangelo pasaron de un cómic en blanco y negro a ser: dibujo animado, fichines, muñecos de acción, colonias, rostros en cualquier cosa comestible, tres películas con actores y ¡un musical! En 1984 cada palabra del DNI reptil funcionaba como parodia de algún ícono pop del instante: el Teenage de los *flicks* juveniles, el Mutant de los mutantes de la Marvel Comics, el Ninja de los tirapatadas del ya presente Frank "Sin City" Miller y el Turtles, bue..., el Turtles terminó proveyendo la caparazón irracional que la suma necesitaba para resistir los futuros embates del paso del tiempo. Desde la ola de actualización de series de los 80 y después de un *revival* animado, las Tortugas Ninja llegan a su cuarta y enteramente digital película. La introducción parece sacada de un videojuego actual tanto en lo auditivo (una voz en off mil veces oída sobreexplota el argumento) como en lo visual (seres humanos estilizados al estilo de la historieta japonesa). Munroe acierta al perder la voz en off y al adaptar el mundo tortugo a su estética píxel. Munroe convierte la ironía de los 80 y sus fósiles (el *slang* surfista) en un presente, que si bien es un poquitín oscuro, logra eludir el síndrome "super crisis de los 40 de los supertipos" en su adrenalina visual: la cámara está debajo, arriba, al costado, es subjetiva, corre, se lanza al vacío, se transforma en arma, skate y fuerza de gravedad. Desde esa capacidad de crear imágenes nuevas, texturadas desde el punto de vista, mientras usa la franquicia como algo salido de un baúl de juguetes, es donde Munroe hace de sus Tortugas Ninja los queridos ovíparos pateaculos de siempre.

Juan Manuel Domínguez



El violín

México, 2006, 98'. **DIRIGIDA POR** Francisco Vargas. **CON** Don Ángel Tavira, Dagoberto Gama, Fermín Martínez, Gerardo Taracena, Mario Garibaldi.

El violín se publicita como la película "más galardonada en la historia de México", y se suma así a la internacionalización del cine de ese país que viene teniendo lugar en los últimos años y que explotó en la última entrega de los Oscar. Pero también, el primer largo de ficción de Francisco Vargas pertenece a cierta tendencia del cine latinoamericano descrita en este mismo número en la cobertura del Festival de Miami. Agrego y enfatizo sobre lo planteado en esa nota, porque la gravedad del caso lo amerita. Y porque el facilismo y la desinteligencia estética son más bien las claves para que *El violín* responda a la vigencia, el prestigio y la pauperización del cine mexicano. La revuelta campesina contra el ejército está contada a partir de un maniqueísmo y una abstracción sin dimensión ni intensidad, tan plano como su misma fotografía en blanco y negro, tan predigerida y solemne como la linealidad del relato. La primera secuencia muestra, en clip elíptico, cómo los soldados torturan y violan a los habitantes de un pueblo, desde una cámara baja y caprichosa, acomodada para el efecto vacío y elegante. Otro clip nefasto, de niños pobres con cara sucia, quiebra la película en dos: otra postal subrayada por la retórica de manual de publicista. Y todo cruzado por el andar cansino de un viejo manco lastimero, con repetidos planos detalle de su muñón antes de empuñar el arco para tocar el instrumento del título. El viejo trata de ser la agudeza de la película, pero su voz resulta más bien nula; los tiempos de su andar, de su pensamiento, de su música no están desarrollados sino anclados en una fotografía desencantada con la historia que cuenta. Por eso, nada en esta película es musical: la abstracción informativa y estética a la que tiende se extenua en la funcionalidad banal y moralista de la sucesión de imágenes mecánicas que generan otro clon burocrático del relato pintoresquista latinoamericano. Miserabilista a más no poder, bah. **Diego Trerotola**



Ciudad en celo

Argentina, 2006, 106'. **DIRIGIDA POR** Hernán Gaffet **CON** Daniel Kuzniecka, Adrián Navarro, Dolores Solá, Claudio Rissi, Núria Gago, Viviana Saccone, Juan Minujín, Betiana Blum.

Cuatro amigos, crisis de los 40, soledad, algunos amores incipientes, el bar de la esquina. El punto de partida de *Ciudad en celo* es más o menos el mismo de *Mientras tanto* o *Luna de Avellaneda*: la crisis económica, las rupturas afectivas que generó en la sociedad, la importancia de los vínculos humanos que puedan permanecer más allá de las cenizas. La historia de la caída brusca, el aprendizaje íntimo y el renacer lleno de luz. En la primera escena Sergio, el protagonista, entra en su casa y descubre que su mujer está en la cama con su hermano. Los putea, se va al bar, se encuentra con su gran amigo y se cuentan sus pesares. Y ese movimiento entre un trauma personal y el relato de ese trauma a algún interlocutor define a *Ciudad...*, tanto en sus anécdotas como en las formas que elige para contárnoslas. Un desamor desemboca en la voz en off que narra las imágenes del encuentro fallido, el dolor de la linyera en el *racconto* que busca explicarlo, el suicidio del amigo empresario en diálogos y recuerdos. Pero la sobreexplicación de los sentimientos de los personajes no nos hace sentirlos más cercanos. Al contrario: el exceso de palabras ("profundidad literaria") lleva al espectador a desinteresarse por la vivencia en plano del personaje (superficie concreta). Y la insistencia de los primeros planos, que buscan salvar ese desinterés con alguna clase de empatía dada por lo cercano, sólo hace más patente el vacío en la imagen. Sergio es guionista de cine, y en una escena intenta explicar su oficio. Lo primero que dice es que el guionista es aquel que "escribe todos los diálogos de los personajes", y con ese impulso da cuenta de una concepción bastante limitada del guión y, por lo tanto, del cine. La concepción que lo reduce al mensaje y al discurso. ¿Hacían falta cien minutos de rostros confundidos, chistes populistas y consejos de café para enterarnos de que la crisis no fue sólo económica? **Tomás Binder**



Alatriste

España, 2006, 147'. **DIRIGIDA POR** Agustín Díaz Yanes, **CON** Viggo Mortensen, Elena Anaya, Javier Cámara, Jesús Castejón, Antonio Dechent, Juan Echanove.

Es una pena decir que *Alatriste* es insatisfactoria, pero no hay más remedio: lo es. Una pena porque se nota que todo el mundo hizo esta película convencido de que realmente se estaba respetando cierta idea noble del entretenimiento. En realidad, las novelas de Pérez-Reverte tratan de rescatar el espíritu de Sandokán y los viejos libros que llevaban de la mano al viaje y la aventura a niños y adolescentes. Aunque, claro, Pérez-Reverte escribe en la era de internet, cuando las imágenes están todas al alcance de la mano y la fantasía puede fijarse rápidamente gracias a una búsqueda en Google. La estrategia de Díaz Yáñez para el film es, pues, concentrarse en el personaje y buscar el atractivo de la reproducción de época. Hay, sin embargo, algunos problemas, que transforman la película en algo así como una paradoja. Las imágenes son deudoras de la iconografía del Siglo de Oro, especialmente de Velázquez, lo que confiere cierto estatismo a gran parte de las escenas (que, claro, no conciden con la intención original de poner en primer plano la aventura), mientras que la historia tiene no pocos elementos de nostalgia por no ser un imperio que, dadas las circunstancias actuales, resultan por lo menos molestos. Pero la película tiene un acierto enorme y se llama Viggo Mortensen. El actor de *El Señor de los Anillos*, sí, pero también el actor de su reverso, *Una historia violenta*. A pesar de que su castellano no es todo lo perfecto que el personaje exige, sabe cómo interpretar —si no "ser"— un actor clásico. Mientras el film trata de aproximarse al "europudding", Mortensen se acuerda de Errol Flynn y aquellos espectáculos que mostraban el pasado como tierra de fantasía y no de documento. Y cuando logra ser ese actor clásico, el film repunta y genera una emoción que, a falta de mejor adjetivo, podemos llamar "contemporánea". El cuerpo humano, corolario, siempre nos habla del hoy, tenga en la mano la espada que tuviere. **Leonardo M. D'Espósito**



La familia del futuro

Meet the Robinsons
Estados Unidos, 2007, 102'. **DIRIGIDA POR** Stephen J. Anderson.

En su texto sobre *Lilo & Stitch* (EA 129), Porta Fouz citaba la definición de familia de Ulrich Beck, director del Instituto de Sociología de Munich: "persona o conjunto de personas que comparten la misma lavadora". Porta Fouz proponía desde la lógica de una de las últimas animaciones tradicionales de la Disney que "una familia se hace compartiendo el gusto por la música (en este caso, Elvis Presley) y las distintivas ganas de vivir (en este caso, ejemplificadas en la voracidad todo terreno)". La digital *La familia del futuro* actualiza la proposición: una familia es un conjunto de personas a volumen 11 en sus conductas absurdas masticables (¡para hacer globos!) que comparten la misma máquina del tiempo. Si bien la ópera prima de Stephen J. Anderson no llega al nivel eslabón perdido (entre el Tío Walt y la anarquía del primo Bugs Bunny) de *Lilo & Stitch*, bien lejos está de *Chicken Little* y *Vida salvaje*, recientes debuts en la animación símil 3-D de la Disney. *La familia...* es una fábula que desde su leyenda final homenajea al Tío Walt mientras que su humor propulsado a chorro por objetos y diseños dignos de golosina futurista es irrespetuoso con la granja animada del congelado y su comedia de roedores antropomorfizados. *La familia del futuro* funciona a la Hombredel Hojalata del Oz literario (aunque se respira bastante de la sinergia clase B + guiño a los 50 del Oz cinematográfico). Anderson busca un corazón (con arterias de Disney y venas de Dickens) y parece ignorar que su película late desde cero gracias a la lógica matemática tan pueril como adi(c)tiva de un *flipper*: pegue donde pegare, la bolita narrativa de *La familia...* suma puntos, ya sea en el huérfano protagonista, en un dinosaurio doméstico, en un retrato del Puma Rodríguez pintado a la Toulouse-Lautrec, en octópodos mayordomos, en bombines que conquistan el mundo o en un sentido de la aventura muy cercano a *Volver al futuro* y *Los Cazafantasmas*. **JMD**



Escándalo

Notes on a Scandal

Estados Unidos, 2006, 92'. **DIRIGIDA POR** Richard Eyre, **CON** Judi Dench, Cate Blanchett, Bill Nighy, Andrew Simpson.



Más extraño que la ficción

Stranger Than Fiction

Estados Unidos, 2006, 113'. **DIRIGIDA POR** Marc Forster, **CON** Will Ferrell, Maggie Gyllenhaal, Emma Thompson, Dustin Hoffman, Tony Hale, Queen Latifah.



La educación de las hadas

España/Argentina/Francia/Portugal, 2006, 103'. **DIRIGIDA POR** José Luis Cuerda, **CON** Ricardo Darín, Irene Jacob, Bebe y Víctor Valdivia.

Primero fue la excusa. Luego fue la idea. Y luego la película: el caso de la maestra que tuvo un affaire con su alumno trece años más joven. La idea fue hacer del caso una descripción sinuosa relatada desde el punto de vista cínico de un personaje ficcional, la hipotética mejor amiga de la maestra protagonista a pura misantropía y distanciamiento. La película: Cate Blanchett como la maestra en cuestión y Judi Dench como la responsable de la narración en un diario íntimo abierto. El punto de partida no era malo. Me pregunto por qué, entonces, la película me confunde (voy a hacer algo que se está poniendo de moda en la revista: pensar/escribir en voz alta). La parte de mi cabeza que condena el moralismo rechaza el castigo al que se somete a la pobre maestra, el desdén con que se trata a cualquier personaje, aun a la misma narradora, en un abierto acto de desamor contra todo habitante del planeta Tierra. Yo me pregunto cómo se sostiene una película con tanto odio visceral y *horror vacui* de la vida burguesa (la enumeración de debilidades de los personajes es autocelebratoria del esnobismo del director: el sacar el cuero como una actividad barroca oblitera el temor por la mediocridad). La parte de mi cabeza que celebra el cinismo de la película se divirtió enormemente con los *one-liners* que el personaje de Judi Dench tiene para asestar a cada individuo que se le cruce. A su vez, convertir a una religiosa en una malvada de cómic a lo Magneto me parece un logro notable. Si a eso le sumamos que la película no se concentra excesivamente en los meandros de la relación maestra-alumno sino que por momentos se fascina con la religiosa lesbiana, todo el costado discursivo desaparece y deja en pie una película incómoda (aunque con cierto sensacionalismo auestas) y entretenida, para qué negarlo. El problema: no sé con qué película quedarme. Tal vez esta sea una nota un poco cobarde de crítico avergonzado que no se pudo justificar. **FK**

Comedia levemente sartreana, *Más extraño que la ficción* es más que extraña en sus sesudos intentos por autodefinirse. Un reloj se detiene y pone en jaque la rutina ágilmente regulada de Harold Crick; una voz lo atormenta, al mismo tiempo que desgrana el relato pormenorizado de sus días. Dilemas que se resuelven cuando Crick comprueba que es el personaje de una novela que aún se está escribiendo. *Si se casa en el final, su vida es una comedia; si se muere, es una tragedia*, es el diagnóstico que el terapeuta-literario Dustin Hoffman tiene para este curioso mal. Y Ferrell, por definición un actor de comedia, es la encarnación perfecta de estas disyuntivas al componer un personaje de una infinita angustia existencial. Pero como un intrincado juego didáctico parece haber tomado posesión de la trama, y por eso que decía Georges Braque de que "las pruebas cansan la verdad", no hay metáfora más previsible para la culminación de la vida de Harold Crick que la culminación de la película misma. Después de todo, mejor es tener una muerte sublime y literaria que una variada gama de muertes posibles y triviales, explica el profesor Hoffman cuando el protagonista se entera de que la voz en su cabeza es la de una famosa escritora de tragedias exquisitas; y resulta difícil olvidarlo, porque aunque finalmente suenan campanas al viento, a partir de ese instante el aire ya se ha enrarecido lo suficiente como para volverse irrespirable. Del mismo modo que *Qué bello es vivir*, el director se encarga de borrar todo atisbo de comedia para dejar tan sólo un sabor amargo. De no ser por eso, esta película interesante en sus contradicciones, aunque algo solemne en sus planteos, también podría haber tenido un sublime desenlace de comedia; lástima que prefirió uno entre tantos posibles y triviales. **Marcela Ojea**

En un viaje en avión se conocen Raúl (Darín) e Ingrid (la bella Irene Jacob) y su hijo, Nicolás (Víctor Valdivia). Desde ahí no se separarán hasta que ella decide, en principio, de manera arbitraria e incomprensible, terminar la relación. A lo largo de la historia varias secuencias parecen —como la decisión de Ingrid— arbitrarias e incomprensibles. Es la típica película donde el guión oprime tanto que no deja que el film respire, la letra impresa gana sobre las imágenes. Por ejemplo, sobre el comienzo: que él se haga pasar por otro para llevarlos en un lujoso auto no queda nada claro; que él sea fabricante de juguetes no le suma ni le resta a la historia, nunca se lo ve ni cerca de un chiche, y así otras. La aparición de la cantante Bebe con su machucado pasado transforma *La educación de las hadas* en la historia de un platónico triángulo amoroso, pareciera más una exigencia de producción que una necesidad del guión; sólo es alguien que cae de la góndola de un supermercado a la vida de esta pareja a fin de resolver las cuestiones que ellos deberían haber resuelto, vueltas de una historia poco creíble, tal vez como los cuentos de hadas de la infancia, sólo que ya, lamentablemente estamos grandes. Sobresalen las actuaciones, que no dejan de ser interesantes, sobre todo la del pequeño Víctor, a quien las cosas que no entiende "le caen fatal" y le pone al film unas gotas de simpatía, especialmente en los diálogos que mantiene con Darín, siempre estupendo. Actores desperdiciados en una historia que no convence, con algunas escenas estéticamente bellas y nada más. Ah... eso sí, la canción que canta Bebe sobre los créditos finales es de una delicada tristeza que emociona más que todo el film en su conjunto. Una verdadera maravilla, la canción, no la película. **Marcela Gamberini**

Norbit

Estados Unidos, 2007, 102', **DIRIGIDA POR** Brian Robbins. **CON** Eddie Murphy, Thandie Newton, Cuba Gooding Jr., Eddie Griffin, Terry Crews.

Eddie Murphy hace de un tipo tímido y sin carácter que queda casado por esas cosas de la vida con una gorda tremebunda interpretada por Eddie Murphy. Después aparece la chica linda (¡Thandie Newton! ¡Cuántos fracasos crecen en tu nombre!) y una serie de gags que, de no ser porque están mejor filmados, podrían ser saldos de *Los Parchís contra el Profesor Invisible*. Hay algo de obsceno en esta película, y no necesariamente su humor grosero sino que el principio de construcción del film se basa en la cantidad de dinero disponible para desarrollar maquiillajes. A lo que se suma la segunda obscenidad, esta de parte de Eddie Murphy, de creer que la acumulación por sí misma genera la comicidad. Pero hay un tercer problema: la idea de que hoy no es necesario construir un personaje sino simplemente colocarlo en pantalla, y que la memoria cinematográfica –que no cinéfila– del espectador hace el resto. Esto no es siquiera televisión, sino un híbrido de mala caricatura y mal registro que, definitivamente, parece el saldo de cualquier tipo de imágenes en movimiento.

LMDE**El número 23****The Number 23**

Estados Unidos, 2007, 95', **DIRIGIDA POR** Joel Schumacher. **CON** Jim Carrey, Virginia Madsen y Danny Huston.

“¡Oops, he did it again!”, diría Britney sobre el peor director hollywoodense de la actualidad. Ni la dupla Emmerich/Bay lo iguala a este señor que, –discúlpame, Daniel Day Lewis– dirige con las patas. ¡Si estaba mejor *El fantasma de la ópera!* Brevemente: historia de un esquizofrénico asesino y suicida que pierde la memoria y la recupera paso a paso reconstruyendo los indicios de su pasado por medio del enigmático número 23, novela autobiográfica o diario abierto de un amnésico. O lo que se dice una mala película de guión plagada de vueltas de tuerca. También ostenta la peor musicalización del último lustro (o un fino sentido de la ironía para musicalizar), no miento. Tiene los peores diálogos pronunciables por un gran par actoral: Jim *deca-dencia* Carrey y Virginia *me cagué la carrera* Madsen. Y se autodestruye con una banda de clisés-gaviota que defecan alegremente en nuestras testas. Créanme que las líneas de sinopsis argumental les van a bastar, pavonéense ante sus amigos: “Sí, yo la vi”.

FK**Una loca película épica****Epic Movie**

Estados Unidos, 2007, 86', **DIRIGIDA POR** Jason Friedberg, Aaron Seltzer. **CON** Kal Penn, Adam Campbell, Jennifer Coolidge, Jayma Mays.

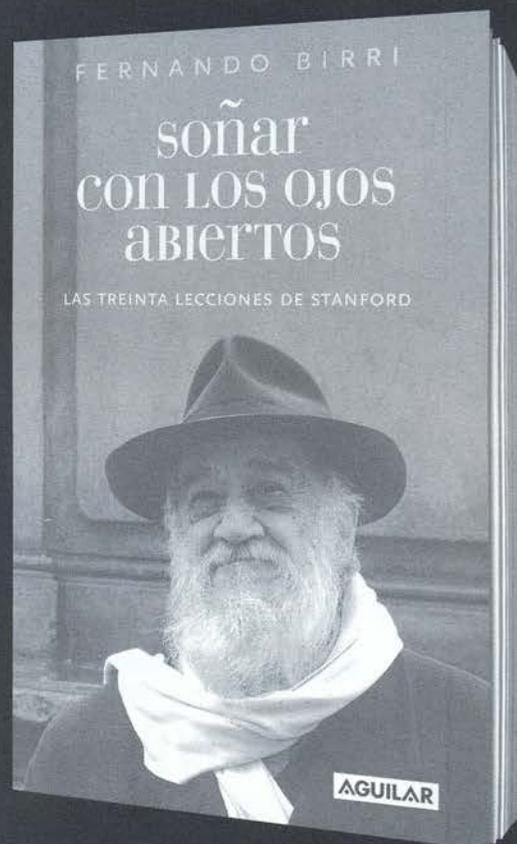
En el principio fue Mel Brooks, usando los lugares comunes de ciertos géneros para parodiarlos pero siempre demostrando amor por la ilusión cinematográfica. Después vinieron los Zucker-Abrahams-Zucker (con no poca ayuda de Joe Dante), que lo que querían era reírse de ciertas películas. Aun así, se tomaban su tiempo para divertirnos con esos mundos (agradecemos a Leslie Nielsen; agradecemos *Top Secret!*). Y después llegaron los que creen que no se trata de reírse del cine o de criticarlo desde sus pliegues populares, sino de trasladar el cinismo publicitario a la pantalla grande para seguir haciendo publicidad de blockbusters. Eso y no otra cosa es *Una loca película épica*, una declaración de amor por el negocio de Hollywood y un pedido desesperado de quedarse con un pedacito de la enorme masa de dinero que los films a lo bestia mueven en todo el mundo. Ni siquiera se preocuparon por hacer una película, contar una situación, crear un chiste, o reducir el tiempo de chicas con tanga y siliconas. Este film, involuntariamente, es mortalmente serio: la colonización de la parodia por los dueños del circo. **LMDE**

Soñar con los ojos abiertos

Las treinta lecciones de Stanford

Fernando Birri

El Nuevo Cine Latinoamericano de la mano de su fundador

**AGUILAR**

Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de Ediciones

Av. L. N. Alem 720 (C1001AAP), Buenos Aires. www.alfaguara.com.ar

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de Cine	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	JORGE BERNARDEZ FM Faro - Nacional	LEONARDO D'ESPOSITO El Amante	JAVIER DIZ Los Inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS Rock & Pop	MARIANO KAIRUZ Radar	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com.ar	PROMEDIO
The Host	9	9		8	9	7	9	9	9		8,63
Funny Ha Ha		5			7		7	8			6,75
El tiempo		7							6	7	6,67
La familia del futuro		5		7					8		6,67
Los tiempos cambian	6	8	5	7				7		6	6,50
Las Tortugas Ninja están de vuelta		5		7							6,00
Letra y música		5	7	6	5	5	8		6	6	6,00
Mis gloriosos hermanos	1	8	5	6	6			6	8		5,71
Más extraño que la ficción	1	6	6	6	6	6	6	7	6	7	5,70
Paris, je t'aime	6	6	7	6	5	4	3	5	7	6	5,50
Alatriste	5	6		5				4	7		5,40
Escándalo		7	3	4			5	5	7	5	5,14
300		7	3	5	3	6	6	4	5	4	4,78
El violín	2	7		4				5			4,50
La educación de las hadas	1		5	6				4	6	5	4,50
El vengador fantasma	2	5	6	4		3	5		5	4	4,25
El culto siniestro	1	6	4	4		5		5	4	1	3,75
Número 23, la revelación		5	2	3		2		3	4	5	3,43
Conquistadores		6	1	5			3	3	3	2	3,29
Norbit		5		1				1	5		3,00
Ciudad en celo				2				2		4	2,67
Una loca película épica	3	5		1	1			1	4	1	2,29

EO ▶
E ON LINE

COM
VTALLA.
TENÉS.

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

INGRESÁ EN **WWW.CANALAONLINE.COM**
Y ENTERATE COMO 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



Sobre ceros, unos, dibujos y gentes

Paradojas animadas de hoy y mañana. Algunos dicen que muchas películas parecen protectores de pantalla, otros que no piensan ver más cine de animación por computadora, y hay incluso quienes ya no diferencian una montaña real de una montaña de píxeles. Esta nota intenta echar luz (¿de qué tipo?) sobre algunos aspectos de los cambios que ocurrieron, ocurren y ocurrirán y sobre qué sentidos encierran. **por Leonardo M. D'Espósito**

Como saben, en este número se reseñan tres películas donde hay uso y hasta abuso de la imagen generada por computadoras. A saber, *300*, *La familia del futuro* y *Las Tortugas Ninja*. Las dos últimas son, directamente, films de animación; *300* es un film “con actores” realizado íntegramente con escenarios digitales (y los actores, de paso, retocados en el monitor de la PC). Es momento de que nos preguntemos qué sentido tiene todo esto, si forma o no parte del cine y si varios de nuestros paradigmas (cuando no lugares comunes) sobre el séptimo arte son aplicables.

Empecemos por el principio: este cine no reniega de la huella analógica. Incluso en el caso de *La familia...* y *Las Tortugas...*, hay un trabajo previo de diseño a mano alzada, de escultura de prototipos, de “molde” que queda fijado en el trabajo posterior. La traza de algo real –en este caso de una artesanía con un sentido claro– existe y es visible. Lo que hacen estas películas es llevar al extremo la ilusión de inmersión en el universo cinematográfico que comenzó a crear Disney cuando rompió el sentido del travelling. A ver: en el dibujo animado, la cámara sólo podía moverse sobre el plano que era el dibujo de arriba abajo y de izquierda a derecha. Nada más. Entonces, más o menos en 1936, Disney hizo construir la cámara multiplano, que permite “entrar” en el dibujo armando túneles de acetatos transparentes. Un método que daba imágenes sorprendentes pero enormemente engorroso. La computadora puede hacer lo mismo sin problemas, porque calcula proporciones y deformaciones, permite hacer evolucionar de manera coherente un objeto dibujado cualquiera siguiendo las reglas del espacio. Ahora bien: ¿qué sentido tiene utilizar esta tercera dimensión en un cine que no lo requiere necesariamente? La explicación es psicológica: ver esos personajes caricaturescos –siempre lo son, pero esto es harina de otro costal– evolucionando en un espacio que sigue las mismas reglas –por lo menos ópticas– que el nuestro nos hace más próximos a esos bichos. Esto es lo que Disney buscaba, justamente: que se “rompiera” para el espectador ese límite planteado por la evidencia ostensible de que estamos viendo algo “falso”, algo que ha sido creado exclusivamente para nuestros ojos pero que, si no fuera por la cámara fotográfica, no sólo no estaría allí sino que carecería de movimiento. La idea es que los personajes se vuelvan, a nuestra vista, autónomos de la manipulación que es esencial al cine animado.

Pero resulta que el uso de la computadora nos trae dos problemas: en primer lugar, el píxel, ese puntito eléctrico, disuelve el trazo del lápiz y la cualidad pictórica de la animación. En segundo, nos convence tan rápidamente de que cualquier imagen es posible que termina generando una especie de acostumbramiento. Lo que nos atrae del cine de animación digital no son sus maravillas téc-

nicas, sino los personajes que evolucionan en sus universos. Pero resulta que hay otra vuelta de tuerca: en el actual estado de cosas, las máquinas permiten reducir costos y cualquiera produce animación digital. Ése es el motivo y no otro de su superabundancia (cuidado: los buenos films de animación digital, ejemplo los de Pixar, requieren en verdad mucho gasto y mucho trabajo analógico previo). Lo que nos lleva a otro problema siempre ignorado por los grandes estudios que quieren vender muñequitos: que la técnica es también un factor sustancial de la puesta en escena. Es decir: por qué hacer animación digital cuando corresponde usar dibujos animados, o maquetas, o muñecos, o arena animada, o pixilación, etcétera. De hecho, piensen cuánto más efectivo sería *Shrek* si lo hubieran realizado en animación tradicional copiando el estilo Disney. De allí surge algo así como un pequeño paradigma para el crítico: que el film, la historia, sus personajes, deben necesariamente reflejarse en la técnica elegida.

Apliquemos esto: *La familia del futuro*, con sus gráficos salidos de cuentos infantiles y su futuro de juguete, merece el dibujo tradicional: la animación digital lo hace un poco demasiado “amanerado”, lleno de gestos superfluos, etcétera. En cambio, *Las Tortugas Ninja* lleva al absurdo al grupo de superhéroes y la acción desenfadada requiere un universo lo más parecido posible al de nuestra experiencia para que la parodia y el juego funcionen como tales. Más allá de esta consideración, la crítica puede tomar otros caminos, pero me parece que en este caso el criterio es útil. Pero estos son dos films ostensiblemente maravillosos. No se nos pide que creamos en que esos mundos son “reales” (a pesar de sus evoluciones en tres dimensiones) sino que lo veamos como una pura invención, como un –sí– “cartoon”. No reside aquí el problema de la imagen virtual y si hablo de esto es, básicamente, para evitar caer en la tentación de unir los problemas del cine de animación con los problemas del cine que aplica la imagen virtual a su puesta en escena. Porque, amigos, esa es otra historia y, para bien o para mal, es nuestra historia cinematográfica de hoy.

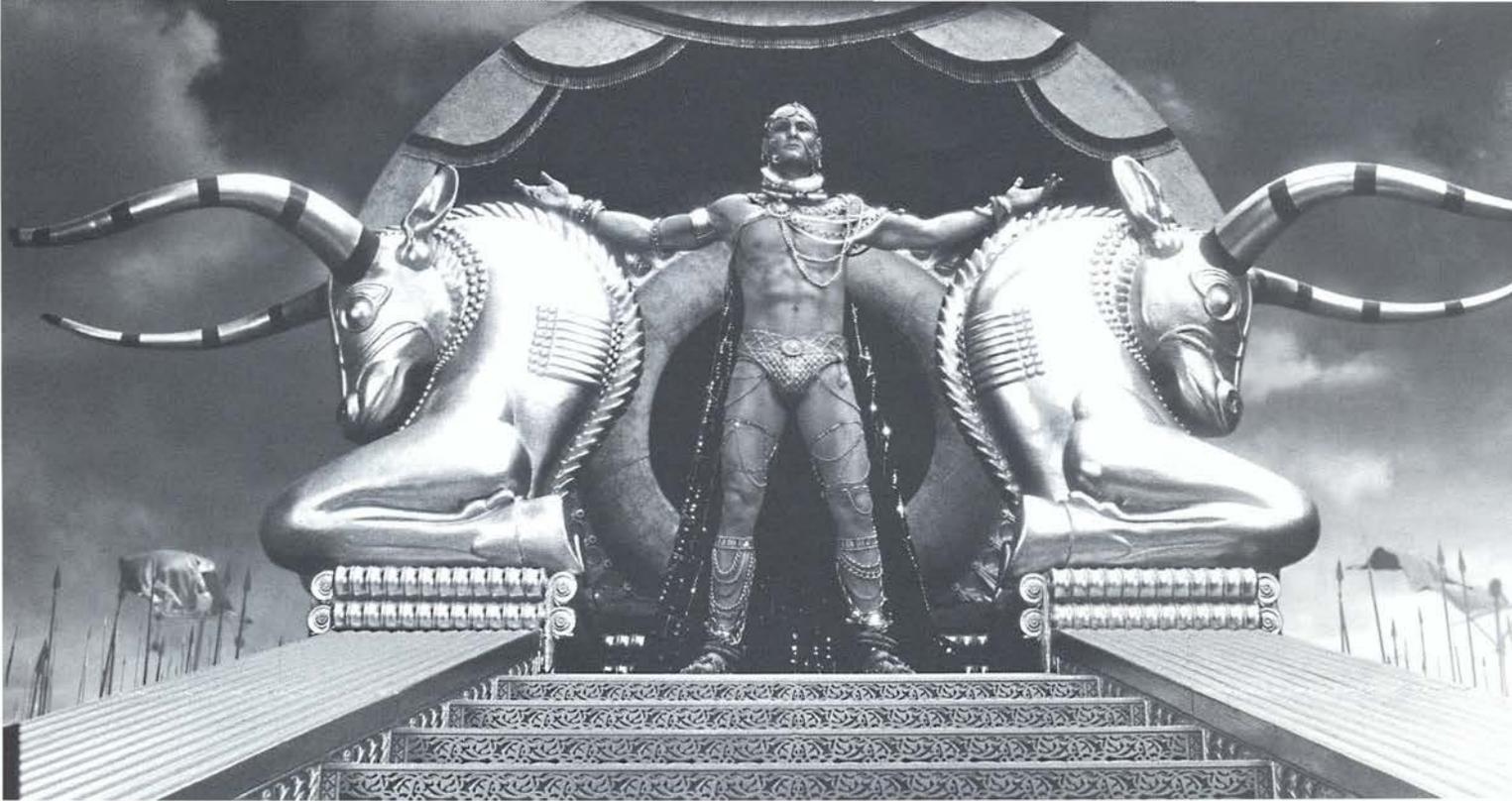
Me sorprendió mucho la última imagen de *I Don't Want to Sleep Alone*, de Tsai Ming Liang. Es probable que me equivoque, pero lo que vemos es imposible sin algún tipo de manipulación digital. Se justifica bastante bien el riesgo que asume un cineasta que fuerza constantemente el plano y el tiempo reales hasta el límite, dado que hay un aspecto onírico del film (declarado desde su título) que puede llevar a tal ruptura (por lo demás, la intervención fantástica, lúdica, musical y surrealista no es extraña al director). Pero la sorpresa proviene de que, para cerrar el sentido del film, hay imágenes que no pueden lograrse solamente con la cámara. Requieren una construcción o reconstrucción virtual. Y

esto está vinculado directamente con una de las dimensiones del cine que siempre es negada por quienes siguen a Bazin a pies juntillas: la onírica.

En efecto: el cine sólo es tiempo y movimiento. Como lo demuestran perfectamente las obras complementarias de Tex Avery y Alexander Sokurov, el espacio en el cine no sólo no existe sino que, cuando parece existir (la dimensión digital, digamos) es una imposición. En gran medida (no en toda), ese fetichismo de la imagen analógica que llevan adelante quienes exclusivamente creen que la imagen cinematográfica es ontológicamente realista está basada en una sobrestimación del espacio en las películas. Sí, claro: ver a John Wayne y la caravana en *La legión invencible*, con esas enormes formaciones rocosas que los rodean, es apreciar la relación entre el hombre y la naturaleza impasible que lo rodea. Pero también es ver cómo ese mundo desértico e inmutable es indiferente a lo humano; como desde el tiempo, el desierto mira lo que será, con el tiempo, también desierto. Y el relato avanza no por el espacio, sino por ese indio que, en un plano más cercano, nos marca la simultaneidad del peligro. Es el tiempo, en definitiva, el que se sobrepone al espacio y le da sentido. Y el sueño es sólo tiempo, no espacio.

Es imprescindible hablar de esto, porque hoy en día el tiempo, el transcurso del tiempo en sí mismo, ha sido abolido por la tecnología digital. Empecé hablando de tortugas y familias digitales porque no son más que una extensión del cine de animación. Pero hoy la animación como técnica ha invadido gran parte de las películas. El grave problema que esto representa –por lo menos para cierto pensamiento sobre el cine– es que ya no podemos confiar en las imágenes como trazas de algo. Definitivamente, esto quedó claro cuando en *Forrest Gump* el señor Robert Zemeckis se dedicó a falsificar el propio registro histórico con trucos que en realidad son apenas una puesta a punto de las invenciones de Méliès. En ese momento se pegó un grito salvaje al cine: ahora sí cualquier imagen es posible. Esto causa no poco vértigo y no pocos abusos, justamente porque no tienen que ver con el universo (o, si quieren, con la filosofía) del cine de animación sino con lo que fue, hasta no hace demasiado, el cine de acción en vivo.

Llegamos así a hablar de esta *300*. La crítica al film aparece en otro lugar de la revista, disculpen si alguna cosa parece redundante. Sí, no es la primera película realizada enteramente en escenografías virtuales: los nuevos episodios de *La Guerra de las Galaxias* y una buena parte de *El Señor de los Anillos*, sin ir demasiado lejos, también tienen ese truco de que los actores se mueven en la nada (no olvidemos que incluso sucede en varias secuencias de *Metrópolis*). Pero en la saga de George Lucas hay una enorme generosidad para mostrar detalles de ese universo total-



mente creado, de recorrerlo con la mirada más allá del drama de los protagonistas, que tiene que ver con ese estado de asombro ante lo extraordinario que justifica el cine. Y en la de Peter Jackson lo virtual aparece exclusivamente cuando es imprescindible: los mejores momentos de *El Señor...* tienen que ver con lo natural registrado, con los bosques, el movimiento real, el aliento épico no en los movimientos de masas sino en el rostro de muchos de sus personajes. *300* es otra cosa y es, también, un síntoma claro de lo que hoy es el cine.

Antes de *300* existió *Sin City*, un film muy desparejo y que puede dejarnos indiferentes pero que tenía un programa claro. Más allá de que estemos cada vez más en contra de los films "programáticos", en este caso se trataba de un programa cinematográfico. No era solamente poner en pantalla la historieta de Frank Miller, sino de ver también la ligazón de esas historias de *noir* hiperbólico con una tradición establecida previamente por el cine. Por eso es que, también, el elenco estaba lleno de estrellas o casi, actores conocidos a los que seguíamos por su movimiento como personas. Ahí estaban Mickey Rourke y Bruce Willis y Clive Owen. Estaban "en serio", y el film se dedicaba a tratarlos como esas estrellas de antaño. El cine, aunque quizá de manera involuntaria, irrumpía en cada poro de la película y en cada pliegue, en cada gesto. Lo que debilitaba la película, justamente, era la hipertrofia visual que terminaba apagando la emoción en una ironía constante, casi cínica, que sonaba involuntaria.

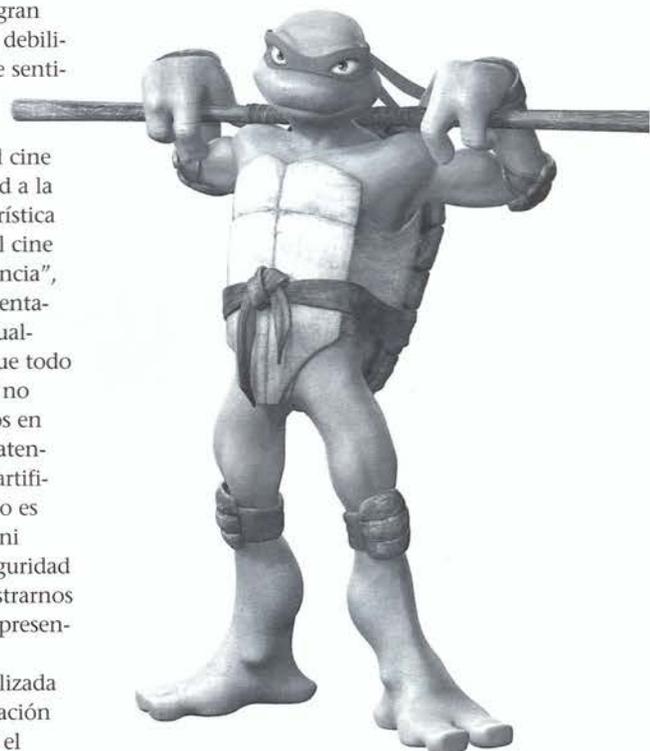
Pero *300* nos pone directamente del otro lado del puente. No hay actores: hay modelos (no en el sentido de los "modelos" de Bresson, sino en el de Pancho Dotto). No hay escenarios, sino escenografías. No hay puesta en escena, sino diseño de imagen. Cada plano es autosuficiente y enfático justamente

porque, en realidad, está vacío. No se trata de conservar el registro gráfico de la historieta sino, justamente, de negarlo. La historieta es esa serie de imágenes que representan el punto culminante de una acción. El cine es movimiento y rehúye de lo enfático como de la peste. Con *300*, llegamos a la paradoja de que la creación de movimiento desde la nada lleva, invariablemente, a la inmovilidad: el plano que vemos es lo que es y ninguna otra cosa. El cine híbrido que no es animado ni de acción en vivo no es un ejemplo de transición entre dos materias, sino justamente el punto medio del quietismo.

Y este es el problema fundamental. La paradoja de la animación consiste en crear tanto movimiento que terminemos por olvidar lo ostensible del artificio: ese es el gran arte de Disney (y también su principal debilidad); tal característica es la que dota de sentido y gracia a las poses tremendas de Tex Avery y a la gestualidad mínima y sutil de Chuck Jones. La paradoja del cine de acción en vivo es que su proximidad a la vida deplora del subrayado; tal característica es la que permite criticar gran parte del cine argentino tradicional o films "de denuncia", declamatorios sin pausa. Pero la gran tentación de colocar al actor en medio de cualquier situación imaginable reside en que todo se detiene. Como el famoso burro que no sabe de dónde comer, nos encontramos en un lugar donde no sabemos si prestar atención a la creación de decorados o a la artificial tensión de la pose del actor. Por eso es que *300*, a diferencia de *Forrest Gump*, ni siquiera es discutible: tiene la plena seguridad de ser lo que debe ser, sin siquiera mostrarnos algún rasgo de la ironía estética que representa su existencia.

Por eso es que la imagen virtual utilizada sin ningún tipo de control, sin justificación estética o ética, sin mayor sentido que el

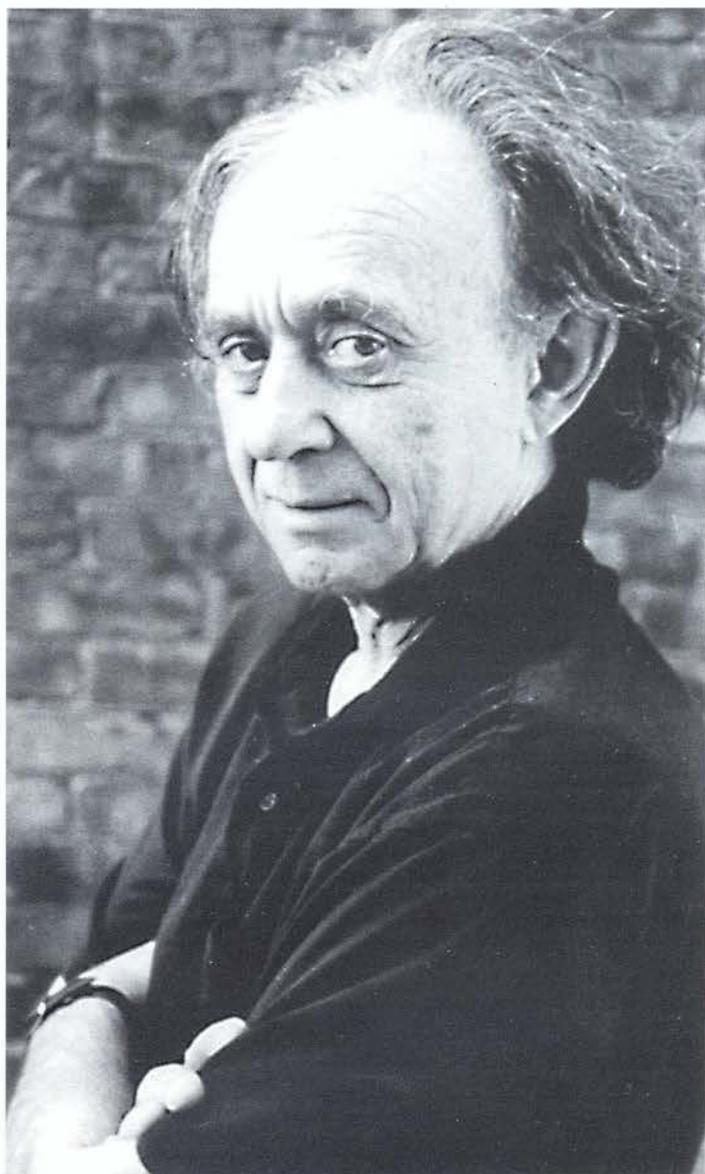
decorativo, está degenerando no en un cine nuevo de integración de herramientas sino en la vieja y odiada *qualité*. Hoy, triunfo del pop mediante, el prestigio no viene ya de las obras teatrales (*300* es muy teatral, queda claro) o literarias de Grandes Autores, sino de artefactos populares hoy consagrados (quizá apresuradamente) como alta cultura. La reproducción servil a tales elementos es exactamente lo que odiaba Truffaut. Y por eso, a pesar de que ya comparten gran cantidad de artefactos y artificios, el cine de acción en vivo y la animación se separan cada vez más: como si la infinita capacidad de crear imágenes hubiera anestesiado (y esperemos que no aniquilado) la imaginación. [A]



Mi nombre es Frederick Wiseman y hago documentales sobre instituciones

(El título nos fue sugerido por Andrea Kleinman. Un agradecimiento a ella.)

Uno de los más grandes del documental fue entrevistado por teléfono desde la redacción. Y Wiseman probó ser tan riguroso en sus respuestas como en su cine. **por Ezequiel Schmoller y Guido Segal**



Basic Training



Law and Order



Welfare



Juvenile Court



Titicut Follies

En el ranking de frases más citadas por los críticos, las dos que luchan cabeza a cabeza por el primer puesto probablemente sean "Un *traveling* es una cuestión moral", de Godard, y "Mi nombre es John Ford y hago westerns", de... John Ford. De las dos frases-comodín, la única que se aplica a la entrevista que le hicimos a Wiseman es la segunda, y no tenemos motivos para dejar de traerla a colación. Frederick Wiseman no se llama John Ford ni hace westerns, pero a lo largo de la entrevista que le hicimos, sentimos constantemente esa atmósfera fordiana de parquedad y franqueza. La sensación de que, de un momento a otro, el documentalista estadounidense nos podía largar un "Mi nombre es Frederick Wiseman y hago documentales sobre instituciones".

Probablemente, ganas no le faltaban. Afable y seco, poco afecto a la locuacidad y al análisis e interpretación de su propia obra, Wiseman no es una de las personas más fáciles de entrevistar. Básicamente, uno tiene constantemente la sensación de que le está haciendo todas las preguntas incorrectas.

El cine de Wiseman suele agruparse con el de otros documentalistas que, como él, evitan las entrevistas a cámara, las situaciones prearmadas, la música incidental, la voz en off y otros recursos ornamentales. Un cine sobrio, a menudo ambiguo, que pretende "capturar" la realidad interviniendo y adornándola lo mínimo indispensable y que, justamente por eso, fue rotulado como *cinéma vérité* o cine de observación. Para describir este tipo de documentales, suele emplearse la expresión "mosca en la pared", porque en ellos la presencia de la cámara tiene un acceso completo a lo que ocurre en determinado espacio y a la vez pasa prácticamente desapercibida, como una mosca en una pared. Algunos de los cineastas que suelen asociarse a Wiseman son Robert Drew (*Primary*), los hermanos Maysles (*Gimme Shelter*, *Salesman*) y Pennebaker (en este Bafici hay una retrospectiva de su obra; su película más conocida es *Don't Look Back*). Wiseman se opone al término "cine de observación", no le parece que la metáfora de la mosca en la pared se aplique o describa su cine con justeza y se niega a hablar de Drew, los hermanos Maysles y Pennebaker. Estas y algunas otras ideas con las que no está de acuerdo Wiseman, o de las que no quiere hablar, a continuación:

¿Por qué filma siempre instituciones?

Hago películas sobre instituciones porque hacerlo me fija un límite, del mismo modo que una cancha de tenis, a través de las líneas y de la red, provee un límite. Me interesa el modo en el que funcionan las instituciones, el comportamiento de los empleados de la institución hacia sus clientes y las acciones de esos clientes en relación con esos empleados y hacia otros clientes. Es simple-

mente un modo de mirar el comportamiento humano en un contexto limitado.

¿Cree que las instituciones norteamericanas reflejan, por lo menos parcialmente, a los Estados Unidos en general?

Creo que lo que ocurre dentro de la institución es probablemente un reflejo de lo que pasa fuera de ella. Siempre está la posibilidad de un valor metafórico.

¿Investiga sobre la institución antes de abordarla o prefiere acercarse a ella con la menor cantidad de ideas preconcebidas?

Trato de trabajar con la menor cantidad de ideas previas. Como mucho, paso uno o dos días en la institución antes de comenzar a rodar. Creo que la filmación de la película es la investigación.

¿Cuál es el criterio para elegir y montar los fragmentos? ¿Cómo decide la duración de las escenas, su principio y fin?

Como todo lo demás, hacer cine supone decisiones subjetivas. Yo puedo filmar una secuencia de una hora de duración pero en la película uso cinco minutos, y esos cinco minutos pueden estar seleccionados de diferentes partes de la hora original, pero editados juntos dan la impresión de que pasaron del modo en que está montado en la película. Es difícil hablar en abstracto, trato de montar las secuencias que uso procurando hacer justicia al evento original.

¿Qué significa ser justo? ¿Qué criterio de justicia se usa para comprimir 120 horas en 2?

No puedo decirles cómo ser justo porque otra vez es un tema subjetivo. Yo creo que es justo, no va más allá de eso. Del mismo modo en que, después de conocerlos, si alguien me pidiese que los describa, cómo fue mi encuentro con ustedes o cómo fue el encuentro de ustedes conmigo... lo resumiríamos de algún modo, intentando ser justos, ustedes conmigo y yo con ustedes. Digo, no es tan diferente a las comprensiones que hacemos en la experiencia cotidiana.

¿Quiere decir que siempre será una interpretación de la realidad?

Exactamente.

¿Se siente cómodo con la metáfora "mosca en la pared", empleada habitualmente para hablar del *cinéma-vérité*? ¿La considera útil para describir sus películas?

No, nunca entendí qué significaba. Por lo que me concierne, nunca me impresionó la inteligencia de las moscas.

En *Titicut Follies*, su primera película, se nota mucho "dónde está" Wiseman: nos parece una película más directa y evidentemente crítica que las posteriores. Por ejemplo, allí hay un montaje alterno entre un preso siendo encerrado en su celda por los guardias y el mismo

preso siendo encerrado en la morgue, sugiriendo que los guardias o la institución misma mataron al preso... ¿Está de acuerdo? ¿Hubo un cambio después de *Titicut Follies*?

El montaje alterno es entre el prisionero siendo obligado a comer y el prisionero siendo preparado para su funeral. Fue un error de juventud, si editara el material hoy en día no lo haría de ese modo. *Titicut Follies* es, de algún modo, una película mucho más didáctica que los films subsiguientes que realicé.

¿Qué otras cosas dejó de hacer y qué cosas empezó a hacer luego de *Titicut Follies*?

Bueno, ese es un ejemplo. Trato de ser menos didáctico y más novelístico. Trato de editar el material de modo que tanto las secuencias individuales como la película en su totalidad sean comprensibles. Ahora mi acercamiento al tema es más novelístico y menos indirecto.

Un crítico afirmó alguna vez que "Wiseman hace sus películas para demostrar un punto y no para forzarlo". ¿Está de acuerdo?

Si alguien me pregunta de qué son mis películas, le contesto que son de más o menos tres horas de duración.

En *Law and Order*, donde vemos cómo un policía golpea a una prostituta, se pone en evidencia que la conciencia frente a cámara no era tan fuerte como lo es hoy en día, los medios de comunicación han influido en que una institución como la policial se preocupe más por la imagen pública. ¿Cree que podría haber hecho esa película hoy en día?

¿Cómo sabe eso que afirma?

Es una lectura personal, usted puede no estar de acuerdo.

No sé si esa opinión es correcta. No tengo idea de si podría filmar eso hoy en día o no, porque no he intentado hacer una película sobre la policía en 39 años. No creo que deberían dar por sentado algo así, porque ni yo ni ustedes sabemos si eso es preciso. Y lo digo porque mi experiencia haciendo películas no difiere en absoluto de cómo era en 1968, cuando hice *Law and Order*.

¿No observa cambios de ningún tipo en todos estos años?

No, por lo menos no en términos de que la gente sea consciente de la cámara o en cuanto al tipo de secuencias que obtengo.

Usted suele pedir autorización a la gente que filma para incluirlos en sus películas. ¿Cómo se maneja en este aspecto?

Trato de pedir autorización a todo el mundo, a veces me olvido. No me dan permisos escritos, sino que a partir de *Titicut Follies* grabo declaraciones orales en casete, que para la ley de Estados Unidos tiene la misma validez y resulta menos amenazador para la persona a la que se le pide permiso.

¿Qué cosas evitaría mostrar en una película?

Ninguna. Mostraría todo aquello que estuviera autorizado legalmente a mostrar. Si la persona filmada está de acuerdo, lo muestro; si no, no. En mi experiencia, la mayor parte de la gente está de acuerdo.

Suele afirmarse que usted es uno de los documentalistas más importantes en actividad. En Amazon se consiguen varios libros sobre su cine. Sin embargo sus películas son prácticamente inaccesibles. Pueden verse en festivales, en la televisión pública estadounidense o pagando 400 dólares por un VHS.

¿No sería importante que un público mayor pudiera conocer el funcionamiento de las instituciones estadounidenses que muestra en su obra?

Todas mis películas se van a editar en DVD en los próximos seis meses. Me interesa mucho que lleguen al público en general, si es que este quiere verlas. También me gusta comer y esa es una buena razón para que se vendan las películas.

¿Qué opina de que la gente baje sus películas de internet en forma ilegal?

No me gusta eso. Ni eso ni que las graben de la televisión, que hagan copias en video. No me gusta, creo que no es justo ni con-

migo ni con otros cineastas.

Nos hemos enterado de que la película que hizo sobre el Madison Square Garden ha tenido ciertos problemas con los dueños del estadio. ¿Ellos le dieron permiso para hacerlo y, luego de ver el material, le prohibieron mostrarlo?

Les inicié una demanda judicial, la gente del Madison Square Garden tuvo algunas objeciones a mi película y esa demanda va a la corte probablemente este verano. Ellos creen que la película revela información confidencial sobre cómo se maneja al Garden.

¿Cree que haber estudiado derecho influyó en su cine de algún modo?

No, yo nunca estudié derecho. Fui a la escuela de abogados, pero sólo estaba presente físicamente.

¿Filma con una sola cámara o con varias?

Con una.

¿Por qué hizo High School 2? ¿Cree que la primera High School, de alguna manera, no era justa o que todavía había cosas por mostrar a propósito de las escuelas?

Ambas películas son muy diferentes, la única similitud entre ambas es que en las dos hay profesores, alumnos y transcurren

en edificios.

Su última película, State Legislature, va a ser presentada aquí en el Festival de Buenos Aires y aún no hemos tenido ocasión de verla. ¿De qué trata?

El sistema representativo en Estados Unidos, como seguramente saben, es el Congreso Nacional, donde hay senadores de cada estado, pero cada estado también tiene su propio congreso, su propia legislación. Esta película trata sobre la legislación del estado de Idaho y cómo debaten y aprueban, cómo hacen las leyes. Es una institución clave en la serie porque es la institución estatal que provee el dinero y la política de funcionamiento para muchas de las otras instituciones de las cuales hice películas.

¿Qué opina de cineastas que trabajan en líneas similares a la suya, tanto de su misma generación, como Robert Drew, los hermanos Maysles y Pennebaker, como posteriores, como Farocki?

No hablo de la obra de otros cineastas.

¿Ha considerado en algún momento cambiar de rumbo y abandonar al trabajo con las instituciones estadounidenses?

No. [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. Consultá el listado.
- 2 Con el segundo número te mandamos **un libro** a tu elección (Wenders o Scorsese).

Escribinos a amantecine@interlink.com.ar o llámanos 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 ARGENTINA.

Sobre prestigios y rechazos

por Gustavo J. Castagna

Días después de volver de Mar del Plata, y durante el rato diario de zapping televisivo, descubrí un programa de cable en el que se informaba sobre algunos temas de la edición del festival recién terminado a través de entrevistas, imágenes de films y aplausos varios por las premiaciones. La elocuente voz en off daba a entender que una de las supuestas polémicas o debates había sido, como ocurre desde los años 60, sobre el cine (argentino o de cualquier otra latitud) dirigido a un público mayoritario frente al destinado a un espectador más despierto a las novedades y riesgos estéticos, incluyendo también, no tan sutilmente, el lugar que ocupa un crítico en un festival. El debate, en un espacio televisivo de media hora, no fue tal ya que la palabra *público*, repetida hasta el cansancio, apremiaba más de una vez la visión completa del programa. En ese momento, recordé a una chica saliendo de una de las funciones de *Artel y Blockade*, ambos trabajos del ruso Sergei Loznitsa, hablando por el celular e insultando a alguien del otro lado de la línea por la recomendación de estos particulares documentales. También, el desprecio general hacia *Honor de cavalleria* de Albert Serra, con humoradas estúpidas de los espectadores en plena exhibición de la película. O algunos ronquidos que escuché en la proyección de *Là-bas* de Chantal Akerman, acaso producidos por la acumulación de horas de cine durante una jornada.

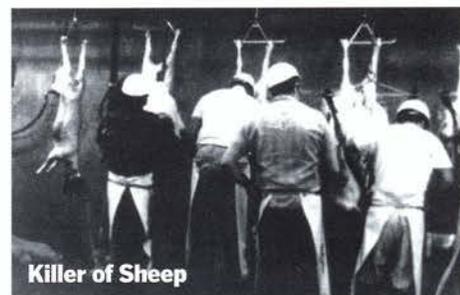
El festival, en ese sentido, ofreció una serie de paradojas interesantes. Por un lado, una docena de películas de directores prestigiosos o, como suelo invocar cada vez

que puedo, una buena parte de los veinte o treinta realizadores de Cannes, Berlín o Venecia a los que siempre acudimos algunos críticos cuando presentan sus últimas películas. Por esa razón, en Mar del Plata se exhibieron films de Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul, Manoel de Oliveira, Nuri Bilge Ceylan, Otar Iosseliani, Hong Sang-soo y Bruno Dumont, entre otros directores de los que resulta imperioso seguir sus trayectorias. Pero más allá de cada film en particular, daría la impresión de que el *público*, esa entidad difusa que buscan impacientemente los directores que no se arriesgan más allá de contar "una historia", se encuentra en pleno estado de deterioro neuronal. No es cuestión de ir muy lejos para recordar la sensación de cambio (y de curioso interés) que apareció en las primeras ediciones de Mar del Plata, especialmente con las películas de la sección Contracampo, en la que confluían críticos, estudiantes de cine y *público*, acaso seducidos por las novedades que provenían de Asia (películas de Kitano, Wong Kar-wai, Kiarostami, Panahi), las primeras oportunidades de ver films de Theo Angelopoulos y De Oliveira, el fatídico y marketinero dogma danés o las extrañezas originadas desde Burkina Faso. Y también, dentro del mismo marco de época, compartir y participar del parto inicial del nuevo (a esta altura, viejo) cine argentino.

Pasaron más de diez años de aquellas jornadas de cuatro o cinco películas por día, discusiones en un café y sorpresas estéticas a cada instante. Pero no sólo el crítico de hace una década estaba feliz: en medio de los fuegos artificiales de aquellos festiva-



Heart, Beating in the Dark



Killer of Sheep

les, de la pompa y la alfombra roja y de los propósitos políticos de entonces (como ocurre en cualquier encuentro de cine), recuerdo a un público más inteligente, menos sospechoso con relación a la crítica, atento por descubrir nuevas propuestas, cinematografías extrañas o diferentes formas de narración que contrastaran con un modelo hegemónico norteamericano o europeo. Un público, en todo caso, menos temeroso y conservador que el de las últimas ediciones.

Tampoco estoy pidiendo que ese público disfrute de los planos fijos y de la voz en off de *Là-bas* o del trabajo con el sonido en *Blockade*, pero daría la impresión de que sólo a los críticos (o sólo a algunos de ellos) nos deberían interesar el riesgo, el descubrimiento, el encuentro con nuevas formas expresivas (que, vale reconocerlo, en muchos casos, no son tan nuevas). Y en este punto aparece el otro lema que caracteriza a cierto cine demagógico y populista, incluyendo a sus hacedores: todavía se sostiene que para hacer una película para el público hay que contar una historia. Por lo tanto, la simbiosis resulta aterradora: sólo hay que contar historias para que el espectador las entienda perfectamente y condene el riesgo formal, más allá de los resultados, de un realizador de festivales. Semejante discusión entre películas para el público versus películas para el crítico, claro está, abortaría una buena parte de la historia del cine, desde Jean Vigo en adelante, eligiendo plácidamente el cretinismo del director que piensa exclusivamente en un espectador anestesiado y casi idiota.

De ahí mi desagradable sorpresa cuando se producía el rechazo a alguna propuesta algo o bastante extrema de las (pocas) exhibidas en Mar del Plata.

En ese sentido, el Festival confirmó trajectorias y prestigios varios, pero en el total de su programación trajo pocas novedades más allá de los nombres consagrados. Acaso Mar del Plata no sea la excepción de lo que ocurre en otros festivales, pero resulta paradójico que una de las películas más intensas y placenteras haya sido *Belle toujours* de Manoel de Oliveira, un realizador a punto de cumplir cien años.

I Don't Want to Sleep Alone de Tsai Ming-liang y *Syndromes and a Century* de Apichatpong Weerasethakul fueron dos de las películas más intensas e interesantes del Festival y, al mismo tiempo, nuevamente confirmaron que el cine asiático sigue siendo uno de los faros necesarios para entender por dónde pasa la mirada del autor con una puesta en escena moderna. El plano final, el tempo narrativo y la estética sucia

mezclada con luces de neón de *I Don't Want...* y la utilización de un paisaje bucólico en contraste con el cemento, tal como ocurre en *Syndromes...* (dos films en una sola película, como suele hacer el cineasta tailandés), ya de por sí invitarían al elogio más extremo. Sin embargo, como sucedía hace unos años con Kitano y *Zatoichi* o Angelopoulos con *La eternidad y un día*, daría la impresión de que Tsai y Apichatpong hubieran estilizado su estilo o, en todo caso, que al observar estas dos grandes películas, perfectas y prolijas en su ingeniería, se tuviera la sensación de concurrir a la fiesta de cumpleaños de alguien conocido, donde el efecto sorpresa se pierde con el paso de los años.

Con *Jardins en automne* de Iosseliani se tiene el mismo extrañamiento, por ejemplo, al recordar *Hogar dulce hogar* y otras películas del director, aunque la ligereza de la historia y la confluencia de la estética del absurdo y corrupción política que caracterizan a los personajes desdeñan cualquier atisbo de solemnidad, como sucede en algunos momentos de las dos películas asiáticas. Y además, se trata de un film que el público disfrutó, sin necesidad de cretinismos cercanos.

Dentro de los mismos parámetros de conformidad estilística (es decir, al borde del conservadurismo estilístico) deberían integrarse *Woman on the Beach* de Hong Sang-soo, *Climates* de Nuri Bilge Ceylan y *Flandres* de Bruno Dumont, otros tres exponentes de un cine de festival, obviamente sin glamour, pero aferrado al prestigio previo. Aunque dos escenas permitirían ciertas sospechas a futuro. La perfección visual del ya citado plano final de *I Don't Want...* y la confesión de la protagonista de *Climates...* y su deseo de volar anunciarían un realismo mágico originado en Taipei o procedente de Estambul que intimidaría de sólo pensarlos. Ojalá me equivoque.

Por eso, y más allá de concurrir a los cumpleaños de varios amigos del cine, las piñatas con regalos nuevos las trajeron *Killer of Sheep* de Charles Burnett, las dos versiones de *Heart, Beating in the Dark* de Shunichi Nagasaki y *Honor de cavalleria*.

Aunque se trate de una película de hace más de treinta años, Burnett concibió una síntesis narrativa del cine norteamericano de los años 60 y 70. Ecos del New American Cinema (*Shadows* de Cassavetes, *In the Bowery* de Lionel Rogosin) y de los directores independientes y sus primeros films de los 70 (Jarmusch, Spike Lee) conviven en las imágenes de *Killer of Sheep*, otro ejemplo fundamental para entender las débiles

fronteras entre el documental y la ficción. Este pionero del cine afroamericano, también atento a mostrar las luchas sociales a través del montaje (metáforas y símbolos que parecen extractados de la secuencia del matadero de *La hora de los hornos*), dejó un clásico independiente (cuando aún el término tenía algún sentido) que autorizaría una reinterpretación de la historia del cine de las últimas tres décadas.

Sin la estatura de clásico pero sí de novedad para las estructuras del cine japonés, Nagasaki filmó *Heart, Beating in the Dark* en 1982 y volvió a sus personajes y a reformular la historia en su nueva versión de 2005. Nagasaki cuenta una historia de encierro de una pareja en 1982 (con influencias de *El imperio de los sentidos* y *El imperio de las pasiones* de Oshima) y retoma a los personajes veintitrés años después, cuando además se filma una nueva versión de la obra original. *Heart, Beating in the Dark* (los dos films), entre sus múltiples interpretaciones en las que conviven cuatro o cinco niveles de relato, manifiestan la búsqueda personal de un director al plantearse en primera persona las zonas oscuras de su propia obra.

Honor de cavalleria, en cambio, jamás permitiría una nueva versión porque se trata de una película única e intransferible. Quijote y Sancho caminan y caminan, hablan (especialmente el primero), agradecen a Dios, se bañan, aprovechan de la naturaleza, contemplan el paisaje por largos minutos, discuten algo y punto. Luego se separan y volverán a reencontrarse, acaso en otra película que no dirija el catalán Albert Serra. Los tiempos muertos y los silencios de los personajes son el sustento del relato, lejos de la declamación y de las aventuras de ambos. Más aun, las proezas del Quijote se cuentan verbalmente cerca del final o están en off, rompiendo con los moldes habituales de las películas sobre el heroísmo y el triunfalismo de los hidalgos cruzados. Serra hace un film límite, áspero en los ambientes y divertido en las situaciones jugadas por dos extraordinarios actores, desconocidos hasta entonces. En Mar del Plata (donde increíblemente daba la impresión, por críticas y comentarios, de que la obra de Cervantes se había transformado en un reciente best seller de verano), *Honor de cavalleria* fue la película ridiculizada y olvidada en la competencia. Pero no importa. Ver a los dos intérpretes en Mar del Plata junto a su director (¿Dulcineo?), como si se fueran Stan Laurel y Oliver Hardy en versión catalana, resultó uno de los momentos más gratificantes del festival.

[A]

El malestar del cineasta

por Leonardo M. D'Espósito

Fue un Mar del Plata extraño, no hay duda. Había una sensación de "esta película ya la vi" (por lo menos para mí): la gente de siempre, los amigos de siempre, los problemas más o menos de siempre. Lo que sí me llamaba la atención (y creo que este es el mayor acierto de la gestión Pereira) es que la Competencia Oficial estaba realmente bien. Incluso los dos films argentinos –uno bueno, uno muy malo– daban por lo menos para la discusión, y tal cosa no dejaba de ser estimulante. Después el resto: las secciones paralelas tenían sus cosas buenas y sus cosas malas, la sección latinoamericana en particular presentaba por lo menos cinco películas interesantes (sí, seré prejuicioso pero siempre me da miedo el cine de esta parte de América) y, como saben, había películas de autores como Tsai, Weerasethakul, Iosseliani, etcétera, que tapan la boca a quienes dicen que Mar del Plata y el Bafici se paran en veredas opuestas.

De las películas que vi, unas treinta, me llamó mucho la atención una especie de tendencia (algún nombre habría que ponerle): inscribir de alguna manera el cine dentro del film. Sin ser exhaustivo, esto se veía en *La peli*, *Ciudad en celo*, *Ficción*, *Woman on the Beach*, *Shall I Cry?*, *Climates* e incluso en *M*. Hay más pero con esto alcanza. No es que en todas ellas se hablara de la complejidad cinematográfica o que fueran remedos de *La noche americana*: a veces (*Woman...*, *Ficción* y *Ciudad...*) era sólo que un personaje central era cineasta. A veces, el cine se mostraba como una manera de unir a la gente (en *Shall I Cry?* los dos jóvenes protagonistas son cinéfilos coreanos que, además, conocen la historia de su cine), a veces como la profesión lateral que interviene en una historia (*Climates*). Tanto *La peli* como *M* directamente van a buscar qué es o fue el cine argentino (de ficción y documental) y lo ponen en cuestión constantemente.

Pero quiero regresar a lo de la "crisis de

creación", porque está íntimamente ligado con el sentido a veces esquivo del Festival. En las tres películas –seguramente en otras también– lo que aparece siempre es un personaje que no sabe qué hacer con el cine y, como si tomara vacaciones de su vida ligada a la creación, se dedica a vivir (siempre una historia de amor o por lo menos una historia erótica). Hay una tendencia que notamos en el Festival y es que nos faltaron descubrimientos: básicamente no hubo sorpresas y notamos (noté) que algunas películas (*Climates*, de Nuri Bilge Ceylan, como ejemplo clave) parecen hechas con el molde "cine para Festivales", como si fuera un género. Hay genialidades dentro, como en cualquier género, pero lo que antes celebrábamos como la espontaneidad de un autor hoy suena un poco amanerado. Sé que es sacrílego decirlo, pero también me pareció eso el film de Tsai, que por otro lado me gustó bastante. Las tres películas que menciono más arriba parecen decir que hay un malestar, algo que no está bien. Que los autores también se han plegado a una manera industrial del cine y que tal cosa, notoriamente, lleva a una especie de fatiga.

Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre el trío *La peli-Ficción-Woman on the Beach* y *Ciudad en celo*. En las primeras tres se establece una especie de salida al cine: vivamos y registremos esa vida. Es claro en *Woman...*, que puede verse como la resolución de la trilogía *La mujer es el futuro del hombre* y *Cuento de cine*. En la primera, los personajes usan el cine para satisfacer deseos mundanos. En la segunda, una situación gira en el vacío del cine y se duplica (primero como tragedia cómica, después como comedia trágica). Aquí, el cine es una mención, una cosa que está allí, una obligación molesta y Hong Sang-soo decide inscribirla a un costado. *Ciudad en celo* es otra cosa: es decir "el cine ya no sirve así que volvamos a la comedia televisiva", aunque su personaje central resulta un buen diagnóstico de lo que muchos cineastas nacio-



nales son hoy. De todas maneras, es también una forma de "salir" del cine. En todo caso, es la peor de las salidas posibles.

La inclusión de estas cuatro películas en la competencia tiene algo de sintomático. Da la impresión de una especie de malestar o inestabilidad de muchos cineastas que, por un lado, no pueden dejar de hacer películas y, por otro, están algo así como saturados, cansados de hacerlas. Estos cineastas que quieren vivir o por lo menos tener una aventura erótica, más allá de los grados de calidad que dejamos establecidos entre estas películas, son algo así como presos que buscan su lugar de vacaciones, un refugio alejado de cámaras y luces, un placer furtivo que parece que se les escapa. Como si el cine se les hubiera vuelto una mecánica extraña.

Esa misma extrañeza que a mí, como crítico, me causó asistir al Festival. Como si la programación, salvo excepciones, fuera "de manual", como si no hubiera demasiadas alternativas a la hora de encontrar películas. Como si el "esto tiene que estar" fuera ya una especie de nuevo academicismo que todavía no notamos o que, dado que aún estos films vibran en nuestra memoria, no nos atrevemos a calificar como tal. Hay un lazo entre el estado del Festival (dejemos de lado su feo costado proselitista que habría que eliminar de cuajo de una vez por todas) y lo que estas películas dicen del estado del cine. El problema central es que, salvo por estos indicios, todavía no está nada claro. [A]

Quizás, quizás, quizás... (me quede hasta el final)

por Manuel Trancón

Hay gente que gusta de ir al cine para descubrir la última obra maestra del arcón de Langlois, otros para ir de levante, están los que disfrutan de comerse media pizza o tomar casi un litro de gaseosa, es difícil olvidar a los que se especializan en contarle la película al de al lado y, de paso, al resto de la amable platea. Un caso aparte son los que encontraron la plenitud el día en que pudieron roncarse las nueve horas y media de *Shoah*. Pero de ellos no me ocupo, dormir en funciones es un arte mayor en el que sólo soy un principiante.

Lo que realmente me gusta del cine es irme.

El placer de irme incluye diagnosticar en qué preciso instante la película ya me importa un carajo y/o me molesta bastante. Ahí está el punto de quiebre, vencer al bichito superyoico que susurra: "Quedaaaate hasta el final, quedaaaate hasta el final...".

Al descubrir que desde hace 20 minutos la cabeza está en si quedaron cerradas o no las ventanas de casa antes de salir para Retiro y, para peor, que mañana no quedará en la memoria nada, no sólo del final de la película, sino tampoco el principio ni mucho menos el medio... Es un momento liberador porque ahí uno puede levantarse sin culpa de su butaca, cruzar media fila pisando a una docena de personas (dato no menor: calzo 46) y, mientras se sube la escalera rumbo al café más cercano, mirar para atrás con aire de superioridad hacia los que se quedaron sufriendo. Un puro momento de placer estético. Una verdad: quien en medio de un bodrio festivalero se levanta, se va y encima lo disfruta, es un ser superior.

22º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Tres días. Nueve películas. De las



cuales, completas, sólo vi cuatro. Cinco escapes antes de tiempo, un récord personal y un orgullo para la familia.

1) La huida marplatense se inauguró con un programa doble que incluía *My Last Minute* de Leos Carax, algo así como el videominuto de un estudiante de cine ingenioso, que poseía como única virtud su duración. Sumado a *Funky Forest: The First Contact* de Katsuhito Ishii, que por desgracia duró 149 minutos más. Luego de aproximadamente 45 minutos de incompreensión del supuesto humor absurdo, el politburó ordenó salir de la sala.

2) Huí de *Là-bas* de Chantal Akerman a los quince, veinte minutos, por las primeras escenas, de un bazinismo soporífero a lo *Five* de Kiarostami. Recuerdo vagamente un

plano fijo de una ventana desde la cual se veía a alguien, en el edificio de enfrente, creo que haciendo un asado. El detalle trepidante del plano era la turbadora presencia de la cortina de la ventana.

3) *Container* de Lukas Moodysson. La voz en off de un o una piscótico/a sobre imágenes en blanco y negro de sordidez cotidiana. El constante prelude de algo terrible que nunca termina de pasar. Al menos no hasta el minuto 43.

4) *Schuss!* de Nicolas Rey. Lo mejor o, digamos, lo único que entendí fue el videojuego de esquí del principio. Igual el que jugaba era de madera, se tragó todos los obstáculos. El catálogo del Festival refería a un supuesto link entre el centro de esquí Mont Blanc allá por 1890, psicología moderna, cine, aluminio, el mundo como fábrica, turismo, economía francesa. A veces, cuando uno entiende tan pero tan poco de una película, se ve imposibilitado de explicar no ya si es una bosta o no, sino de qué trata.

5) *Shall I Cry?* de Choi Chang-hwan. Una adolescente cinéfila cree haber sido embarazada por su también adolescente y, también, cinéfilo novio, a quien achura un camión. La chica queda tristísima, tiene un hermano que es retardado y enfermo (creo que del pulmón) pero juega sobre un charco, en pleno invierno. Además el padre murió años antes. Ajá. A la hora, se decidió por voto unánime emprender una acción de fuga antes de que de que siguieran matando gente gratuitamente. Y con música de telenovela de fondo.

Es mi deber consignar que me gustó tirando a mucho *Exiled* de Johnny To; pero el hecho estético del festival fue el café en pocillo y de parado del bar italiano en la esquina del cine Ambassador. [A]



“Hay que salir de lo personal para tratar de entender la historia”

ENTREVISTA
CON
NICOLÁS PRIDIVERA

por
Jorge García

Me decías que nunca hiciste ni siquiera un corto y que M es tu primera aproximación al cine.

Así es. Yo confiaba, por una parte, en mi cercanía con el tema que iba a tratar y, por otra, en el “saber” del cinéfilo. Creo que quienes frecuentamos el cine tenemos de algún modo la intuición de cómo hacer una película. Por supuesto que esa intuición no siempre resulta (ni siquiera para alguien que ha estudiado cine, como yo estudié en la ENERC), pero sentía que si no podía meterme con esta historia, no podía con ninguna... Si lo logré o no, deberán decirlo los críticos. Lo único que puedo decir es que después de haber hecho una película,

mi manera de ver el cine inevitablemente ha cambiado. Ya no soy el mismo.

¿Y cuánto hace que tenés el proyecto en tu cabeza?

La intención de hacer una película surgió de manera casi casual, como consecuencia del proyecto mayor que tenía entre manos, que era impulsar una investigación judicial sobre el destino de mi madre. Y como ya había fracasado en un intento anterior de encarar mi propia investigación, esta vez decidí llevar un registro filmado, con la esperanza de que, si no obtenía resultado alguno, al menos iba a quedar el testimonio de esa frustración, una

película que demostrara las dificultades para abordar la historia.

Hay dos decisiones tuyas que me parecen muy importantes: la de la utilización de la primera persona y la eliminación de la voz en off.

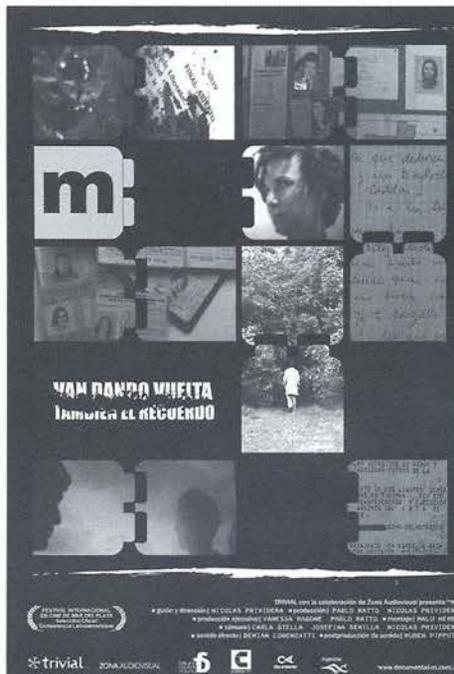
Yo creo, sin embargo, que la primera persona está puesta en cuestión. Porque la primera persona en el cine está ligada indisolublemente a la voz en off, sea en la ficción (en el cine negro, por ejemplo) o en algunos documentales subjetivos en los que se expresa el punto de vista del director-protagonista. Aquí hay una cámara que me sigue y registra mi investigación, pero precisamente eliminé la voz en off para no cerrar esa mirada en mi propio punto de vista, más allá de que obviamente es mi película y por tanto de algún modo lo tiene. Pero lo que quise fue dejar que el espectador saque sus propias conclusiones, por lo que me convencí de que tenía que ser un personaje más de mi película, no "la voz cantante". Al momento de editar, me fijé como objetivo construir una narración fuerte, que pudiera prescindir del off y cualquier texto explicativo. El año que pasó entre el rodaje y la edición me permitió tomar esa distancia. Se podría decir que utilizo un "estilo indirecto libre", en el que la cámara a veces está por encima de mi hombro, expresando mi punto de vista, y en otros en un lugar externo, adoptando el del espectador. Es decir que habría un desplazamiento entre la primera y la tercera persona, en la que el espectador a veces se identifica conmigo y en otras se distancia, pudiendo no compartir mi posición.

Creo que uno de los méritos de la película es que permite una apertura polémica sobre varios temas. Me acuerdo, por ejemplo, de la escena en que vos estás en primer plano y se ve a tu hermano en el espejo. Allí hay una especie de bajada de línea muy fuerte.

Más que bajada de línea, necesitaba dejar clara mi posición respecto a algunas cuestiones centrales que se discuten en la película. Además, ese monólogo está justificado dramáticamente, porque le estoy contando a mi hermano algo que él desconocía.

Pero esa escena parece que está "actuada" por vos y hay una gestualidad que en otras situaciones no percibí.

Tal vez sea porque es la escena en la que durante más tiempo tomo la palabra, es un monólogo bastante extenso. Pero también es cierto que hoy no necesariamente acuerdo ciento por ciento con algunas de las cosas que digo ahí. Lo que pasa es que



la película es casi un diario filmado. Me impuse utilizar en edición sólo material rodado en ese año 2004, que fue cuando se filmó. No hay ninguna imagen ni texto posteriores agregados.

Quería preguntarte sobre el papel de tu hermano en la película. Da la impresión de ser alguien muy pasivo, a quien le cuesta emitir juicios concretos. ¿Él compartía con vos la idea del proyecto?

Él compartió conmigo la presentación judicial, que es la que da origen a mi investigación, pero la película es un proyecto únicamente mío. Si lo incluí en ella, fue precisamente para mostrar las diferencias que había en nuestra relación con esta historia.

Te quería hacer una pregunta más personal referida al tema de que vos decís no recordar nada acerca de lo que pasó en los primeros seis años de tu vida.

Bueno, es evidente que hubo un mecanismo postraumático que provocó que borra las imágenes de ese período de mi vida, porque mi madre estaba presente en todos esos recuerdos. Para la memoria de ese niño, era un recuerdo doloroso, era recordar la ausencia.

Otro tema que –paradójicamente– es uno de los principales del cine contemporáneo es el de la "ausencia del padre", en este caso, el tuyo. ¿Él no quiso participar de este proyecto?

Él no quiso participar, como muchas otras personas, y yo respeté su decisión. Por otra parte, es claro que esa ausencia tiene su peso en la película. Creo que es una más de las varias "ausencias" que hay en el film.

A mí me parece también muy interesante cómo utilizás dentro del relato los inserts de la figura de tu madre, las fotografías, las filmaciones caseras, lo que aparece en televisión. Creo que son elementos que "airean" la película.

Yo tenía una serie de materiales y tenía que tomar la decisión de qué usar y cómo hacerlo para que funcionaran narrativamente dentro de la película. Tengo, por ejemplo, tres horas de home-movies en 8mm, pero opté por utilizarlas en momentos muy precisos y con un sentido concreto, ya que sabía que tenían una carga emocional y una fuerza que hacían necesaria esa dosificación.

Leí que tenés un proyecto de hacer una película con ese material.

Al bucear en esos films para incluirlos en

M, sentí que esas *home-movies* tenían su propio *timing* especial, que me hablaban de otra película posible. Fueron rodadas por mi padre y hay una relación con esa "ausencia" que mencionabas antes en cuanto refleja una doble ausencia, la de mi madre, que es filmada, y la de quien filma. Lo que queda hoy por hoy es el puro mecanismo filmico, esa mirada sin cuerpo. Y eso es lo recuperado por el hijo que las ve. Además, allí se expresa una visión de la familia y, por extensión, de la sociedad argentina de los años 60 y 70. De esas imágenes aparentemente banales y domésticas, una mirada atenta puede rescatar lo significativo, como en el análisis psicoanalítico.

Hay también de tu parte una insistencia muy fuerte en la responsabilidad social. Creo que en ninguna de las películas que se han hecho sobre este tema se ha recalado tanto este aspecto.

Para mí es una de las claves de la película y está en directa relación con mi necesidad de hacer pública esta historia. En general, este tipo de films está centrado en lo personal, y aquí quería hacer una diferencia entre lo íntimo y lo privado. Lo que es privado y aparece está porque tiene un sentido público, como aporte al debate sobre los 70 y sus consecuencias en el presente. Por eso también me interesaba que mi voz no estuviera en primer plano, que fuera una película coral y aparecieran en contrapunto otras voces.

Creo que otro rasgo de la película es que no apela nunca al sentimentalismo ni al golpe bajo, y que se intenta provocar en el espectador la reflexión antes que la emoción inmediata.

Totalmente. Tenía claro que había que buscar cierto distanciamiento, en el sentido brechtiano del término. La historia era de por sí muy dramática, y antes que sobrecargarla había que proceder por sustracción y dejar que lo que pasa ante cámara hable por sí mismo. Por supuesto que hay un punto de vista y una puesta en escena, como en cualquier película, sea documental o ficción. Pero siempre intentando generar en el espectador una reacción reflexiva antes que emotiva, por lo que tenía que evitar a toda costa el sentimentalismo. Por eso el mismo criterio que usé para la voz en off fue el que utilicé para el sonido. Hay un trabajo sobre la banda sonora, pero evité utilizar música para no subrayar los estados anímicos. Por ejemplo, cuando se proyectan películas caseras, suele usarse una música de fondo que remite inevitablemente a la nostalgia. Y para mí esas películas no tienen nostalgia alguna, ya que pertenecen a momentos que fueron arrancados de mi recuerdo. Más bien ese material habla, como todo en mi película, de cómo el pasado se inmiscuye en el presente. Por eso tampoco casi no utilicé material de archivo, y el poco que se ve tiene una función narrativa, no es meramente ilustrativo.

También adquieren mucha fuerza personajes que están siempre fuera de campo, como es el caso de Chufo.

Es que Chufo es, de algún modo, la contrapartida de mi madre, el otro gran ausente de la película. De hecho, casi todas las personas con las que me encuentro terminan hablándome más de Chufo que de ella, ya que era un militante reconocido, en todo sentido. A diferencia de mi madre, aparece como el paradigma del

militante.

Me llamó la atención que un personaje en un momento determinado cuenta la muerte de Chufo y dice que cuando llegaron a la ESMA con él muerto, los cagaron a pedos a los encargados de detenerlo por haberlo dejado morir. ¿Cómo sabía eso?

Eso da cuenta de cómo circulan, enigmáticamente, algunos relatos. ¿Quién los puso en circulación, cómo llegaron a ser tomados por certeros? Es algo que también se pregunta la película.

También me sorprendieron la visita al cementerio y la imagen de Aramburu. A mí no me cierra dentro de la película.

Lo que pasa es que no pude hacer un plano que fuera desde la Recoleta hasta el río, que para mí son los dos grandes cementerios de Argentina, uno del *establishment* y el otro, oculto, el de sus víctimas. El cementerio es también lo más parecido a un museo, y ambas cosas son casi la contracara de lo que es, o debería ser, la memoria...

Otro elemento que aparece señalado con insistencia es el de la traición de las direcciones de la militancia.

Ese es un tema complejo. Lo que siempre me llamó la atención es que la palabra "traición", que aparece mucho en el discurso de los militantes, es una palabra muy ligada a "lealtad", otro gran término del imaginario peronista. Y yo teniendo a desconfiar de esas grandes palabras, porque —como el peronismo mismo— pueden tener muchos sentidos y usos diferentes. En última instancia, como "perejil", son palabras cuyo uso hay que rastrear porque, aunque aparentemente son muy pre-

DOCUMENTAL

CURSO DOCUMENTAL DE AUTOR - CURSO DOCUMENTAL MUSICAL
DESARROLLO DE PROYECTO DE LARGOMETRAJE DOCUMENTAL

+info WWW.OBSERVATORIODECINE.COM.AR
OBSERVATORIO Escuela de Documental / Barcelona - Buenos Aires / Teléfono: 47 73 19 66

cisas, su sentido depende de quién las use y en qué contexto.

Lo que me parece importante es que en ningún momento, por lo menos de tu parte, se pone en cuestión la militancia de tu madre.

Hay una mirada crítica sobre la militancia, pero también un respeto por quien eligió el compromiso. No puedo cuestionar a los que murieron y no están para dar cuenta de sus actos. Mucho menos si no tengo información precisa acerca de su participación efectiva en la lucha armada. Lo que sí puedo criticar son algunos aspectos político-estratégicos. Pero no pretendo juzgar a mi madre o a su generación, sólo entenderla. Y solamente puedo entenderla saliendo de lo personal y yendo hacia lo político. Por eso, aunque la película termina esbozando un retrato de mi madre, el eje está puesto en otro lado, en tratar de entender la historia.

Sí, yo creo que esta es una de las películas que mejor ensamblan lo personal con lo político. Además, no puede dejar de sorprenderme que hayas logrado sostener el ritmo de la narración durante dos horas y media sin ninguna experiencia previa.

Nunca me planteé hacer una película larga. Lo que hice fue sentarme con las 45 horas que tenía grabadas y tratar de armar un guión a partir de ese material. Una vez que encontré la estructura básica, me puse a editar dejando en principio todo lo que creía esencial y desechando el resto. Eso me dio un "borrador" de cuatro horas y media. A partir de allí, fue un proceso de sustracción y pulido, en el que cada vez me costaba más ir quitando cosas. Pero luego de varios meses llegué a esas dos horas y media finales, en las que yo sentía que si tocaba un solo plano más, la película se caía.

Habrás sospechado que, con ese título, al menos todos los cinéfilos te iban a preguntar acerca de la conexión de tu película con la de Fritz Lang.

Sí, seguro. Yo siento que –aparte de un humilde homenaje a una película que me parece una obra maestra y la mejor del director– hay alguna relación más profunda con esa película. Creo que *M* es la película más brechtiana de Lang –aun cuando él y Brecht recién se juntaron mucho más tarde en Estados Unidos para hacer *Los verdugos también mueren*, una película que no les hace honor a ninguno de los dos– en la que el verdadero protagonista no es el psicópata que encarna Peter Lorre sino la comunidad que pretende lincharlo. Lo que dice Lang es que una sociedad que se

siente amenazada es capaz de cualquier cosa por preservar su "seguridad".

Podríamos decir, salvando las distancias, que las tendencias autoritarias de la Alemania pre-nazi son afines a las que produjeron la dictadura, y eso podemos observarlo aun hoy en ciertas veleidades fascistoides de la sociedad argentina.

Otra resolución cinematográfica que me gusta es la del televisor con lluvia para narrar el momento del secuestro.

Eso tiene que ver con que ese hecho es irrepresentable. Por eso evité también cualquier tipo de intento de reconstrucción. Y por eso es tan difícil hacer ficción sobre un tema como este.

Hay otro tema que me parece que está siempre presente, el de la desilusión ideológica, también afín a buena parte del cine contemporáneo.

Esa desilusión es algo que se nos reprocha a nosotros pero que tiene su raíz en la derrota de nuestros padres y su proyecto (o proyectos, porque obviamente había muchos en tensión). A partir de allí es difícil para nuestra generación reconstruir un proyecto político. Pero tal vez el único modo de empezar a hacerlo es indagando precisamente en las causas de esa derrota. Ese es uno de los aspectos en los que yo disiento con otras películas que tratan este tema con un tono más posmodernista, como si lo único que nos quedara fuera el lamento personal y subjetivo por la (propia) historia perdida. Porque si bien creo que no hay una Historia y una Verdad absolutas, como nos enseña la derrota de los dogmatismos revolucionarios, eso no significa que uno no deba hacer el intento de buscarlas. Necesitamos reencontrarnos con la historia, armar una historia posible, aunque sólo tengamos jirones y fragmentos. Creo que la película intenta representar esa búsqueda.

Te quiero preguntar sobre una película que no trata sobre hijos de desaparecidos pero que tiene que ver con el tema, que es Juan como si nada hubiera sucedido de Carlos Echeverría.

Para mí es la gran película sobre la dictadura. Yo la vi en 1997, más de diez años después de hecha. La tenía de nombre pero pensaba que era "una película más". Recién cuando la descubrí, vi que rompía con todos los moldes de otros films sobre ese tema y hablaba, como ninguna hasta ese momento, de la responsabilidad civil. Creo que la historia del cine argentino la reconocerá como se merece, por sobre las "historias oficiales". Para mí fue un referente esencial.

Hablemos un poco de los "epílogos", que supongo que van a suscitar polémicas, sobre todo porque se cuestiona a Perón.

Los epílogos tienen una forma bastante diferente del resto de la película, y pensé mucho si dejarlos o no, pero los necesitaba por una cuestión narrativa, dejando claro que no significan un cierre sino que abren caminos para futuras películas o investigaciones, si sigo con el tema. Esa discusión que aparece al final me parece importante, porque no está dada por el montaje sino en una situación real, y da cuenta de algún modo de cómo se desarticuló la alianza de clases que sostenía el proyecto de la izquierda peronista.

Me gustaría saber a quiénes considerás tus referentes cinematográficos fundamentales.

Bueno, hay muchos citados en la película. Lang, Welles, también Godard...

Eso se puede apreciar en el uso de intertítulos...

Desde luego. Me interesaba el uso de los intertítulos en el cine de los 60. Pero no el uso más referencial, como en *La hora de los hornos*, sino el uso poético que les daba Godard, donde una palabra o una frase abría el sentido, lo disparaba en otra dirección.

¿Y del cine argentino actual, qué opinión tenés?

Yo creo que el NCA ya no es más que una sigla. Hay muchas tendencias y es cada vez más difícil trazar líneas concretas. A mí, más que directores, me interesan algunas películas. Por ejemplo, me gusta mucho *La Ciénaga*. Porque rompe con ese realismo que parecía el nuevo paradigma del cine argentino. Creo que hubo un momento en el que hubo un vuelco hacia un nuevo realismo, abandonando clisés y estereotipos del viejo cine argentino, pero pronto se agotó, como siempre sucede con el realismo, y empezó a surgir la necesidad de ver otra cosa, sin caer tampoco en mundos demasiado autistas. Me parece que básicamente hace falta un cine que hable de nuestro tiempo, de todo lo que pasa en este país, pero no desde el hiperrealismo. Hubo desde los 90 un cine que se centró en un solo sector, los pobres y los marginados, dejando en tinieblas su contracara, el *establishment* y la clase que se enriqueció en esa época (tal vez porque sus hijos eran los que filmaban...). Un cine de niños ricos aburridos. Lo interesante, como siempre, está en las excepciones. Porque se hacen muchas películas pero poco cine. [A]

Unas cuantas películas



Honor de cavalleria

España, 2006, 110'. DIRIGIDA POR Albert Serra.

A favor por Juan Manuel Domínguez

Antes de fosilizar a *Honor de cavalleria* en una película/catalejo, hecha con poco presupuesto y que utiliza a Ozu o Bresson como lunas desde donde centrar su mirada en lo prosaico, y dejado de lado por una épica como *Don Quijote*, no es un delirio pensar la ópera prima de Albert Serra desde otro lugar. No desde el peso pluma (o pesado) de las huellas cinéfilas concretas sino desde el reino de las herejías cinematográficas. Ahí donde el espíritu "a rajatabla" de Orson Welles y Terry Gilliam fue pisoteado por el Caballo de Troya de Cervantes (obra sacrílega de los relatos de caballería que se convirtió tanto en ícono del género literario como en falla geográfica-temblor entre el cine y la literatura), Serra entra como si fuera Sam Peckinpah y su pandilla salvaje: pateando la puerta de la construcción habitual a ese relato, arrastrando hacia fuera de su cubil los apelmazamientos del cine (¡Buscadas! Vivas o Muertas: Marcas Genéricas) y sacrificando a los personajes contra pasados/torres de Ébano.

Los estilizados westerns de Peckinpah podrían considerarse el opuesto del naturalismo que profesa *Honor de cavalleria* en sus actores no profesionales, en su ausencia de luz artificial, sus escasos diálogos (en catalán) y sus planos largos sin cortes. Pero es en el ánimo gamberro para con sus génesis (la obra basada en y las de cowboys respecti-

vamente) donde se transforman en dos caras de la misma moneda. Tanto Peckinpah como Serra y su Quijote alto en glóbulos blancos contra la aventura son dos antiurbanistas (¿ecologistas?) contra las Metrópolis y sus Supercines: descreen de las arquitecturas y estructuras pomposas que lo sostienen; y las toman por asalto y acero (de armadura tirada en un pastizal uno y con metralletas anabólicas el otro). Sin molino, sin Dulcinea y sin justas, Serra y su *Honor de cavalleria*, su Don Quijote de demencia tan aterradora como libre, su Sancho de triste inercia declaran desde la calma lo que Sam Peckinpah defendía desde sus muñecos de acción: la posibilidad de llenar de agujeros las convenciones y lograr que la armadura con que el cine se protege y asfixia, sangre.

En contra por Eduardo Rojas

Estos caballeros la prefieren natural y sin riesgos. Si hay un albur en este Quijote, es el que toma Albert Serra al despojar al ingenioso hidalgo de todo artificio derivado de su imaginación fantástica. Haciéndolo arremeter contra lo que desde entonces se conoce como novela. Reinención de la realidad, fabulación. Vaya si es riesgosa la apuesta de Serra: largas secuencias con Sancho y el Quijote sentados, o cabalgando o durmiendo, siempre en silencio, algún diálogo desgano con un captor nocturno (es notable la iluminación natural de los crepúsculos en el campo). Ya no quedan locos en España, diría León Felipe. Es Cervantes filtrado por Antonioni. ¿Qué les pasa a todos con Antonioni? Lo mejor y lo peor del cine oriental, mucho del llamado "nuevo cine argentino", recientes películas mexicanas o chilenas, todos parecen haber descubierto los tiempos vacíos, los huecos de la acción o el sentimiento pero sin el soporte existencial que, para mejor o peor, animaba a Antonioni. En este caso "son los tiempos muertos del Quijote", como dijo Jorge García a favor de la película. Entramos en el resbaladizo terreno de los gustos y desde ellos, aun con su arriesgada narrativa y la

impecable presencia filmica de sus protagonistas, *Honor de cavalleria* no me mueve un pelo. Ermanno Olmi hizo algo parecido con el nacimiento de Jesús en *Cammina, cammina*; los reyes magos eran tres pobres tipos perdidos en el Sinaí, todo era mísero y opaco (anotemos que el próximo proyecto de Serra es acerca del viaje de aquellos mismos reyes a Belén). Pero la austeridad narrativa de Olmi permitía lo inexplicable o el milagro. La estrella de Belén podía ser un helicóptero. Toda la pobre y desértica materia mutaba en algo distinto, o engañosamente igual, que la trascendía.

No es este el caso, sólo tiempos muertos como hipótesis improbable. ¿Alguien imaginaría los tiempos muertos de *Indiana Jones* dirigidos, por ejemplo, por Jonas Mekas?

¿Vale la pena el esfuerzo (de hacerla y mirarla)? ¿O es un resultado de estos tiempos, muertos? Cada espectador tendrá su respuesta.

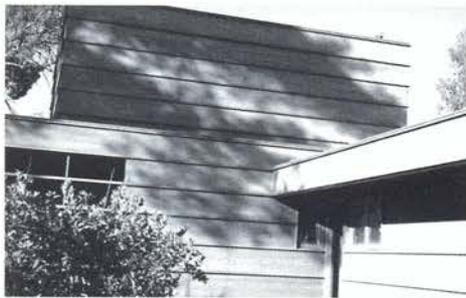
Syndromes and a Century

Sang Sattawat

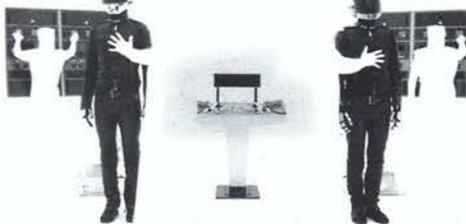
Tailandia/Francia/Austria, 2006, 105'. DIRIGIDA POR Apichatpong Weerasethakul.

por Diego Brodersen

El cine de Apichatpong Weerasethakul parece ir despidiéndose, película a película –cada vez de manera más pronunciada–, de los corsés del cine narrativo. Y no es extraño que lo haga al mismo tiempo que reflexiona sobre ese mismo hecho, es decir, plasmando en pantalla, sin hacerlos explícitos de forma desembozada, algunos de los mecanismos que posibilitan el hilvanado de cuentos, mitos y parábolas. En *Tropical Malady* la primera parte del film tomaba a un par de personajes para construir un esqueleto de historia al que le faltaban varios huesos, incluidos algunos de esos que son usualmente considerados imprescindibles en narraciones más clásicas; en la segunda mitad, por otro lado, tomaba una leyenda de esquema



Schindler's Houses



Daft Punk's Electroma



Come l'ombra

tradicional pero eliminando todo énfasis indicativo, "desnudando" el relato, eliminando la intencionalidad de un único sentido y abriendo el juego a múltiples posibilidades de interpretación.

En *Syndromes and a Century* –título amorfo, inasible– Weerasethakul va más allá. Dividiendo el film, como es su costumbre, en dos mitades claramente diferenciadas –ámbito rural en primer lugar, seguido por la más geométrica de las urbanidades–, el realizador corta el globo en su centro preciso (sus películas nunca son planas) y entrega dos semiesferas complementarias. En la primera de ellas, construye otro armazón de relato similar al de la primera parte de *Tropical Malady*, aunque en este caso la proliferación de personajes permite imaginar infinitas narraciones y la misma cantidad incontable de combinaciones entre las mismas. De hecho, la segunda semiesfera comienza con una variación posible de uno de los relatos de la primera parte, pero de allí en más las imágenes van ganando peso, superando en importancia a cualquiera de los personajes y sus avatares cotidianos en el hospital que los contiene. Por momentos, las imágenes recuerdan al Chris Marker de *Sans soleil* en sus instancias más alucinatorias.

Esta parrafada descriptiva no le hace honor a una película indescriptible, tan hermosa como enigmática. Apichatpong Weerasethakul es un cineasta capaz de encontrar belleza en un tubo de ventilación y transmitirla sin mediaciones ni pérdidas energéticas al espectador.

Schindler's Houses

Schindlers Häuser

Alemania/Austria, 2007, 99'. DIRIGIDA POR Heinz Emigholz.

por Ezequiel Schmoller

Viendo las casas que diseñaba y construía el arquitecto Rudolph Schindler, uno tiene la sensación de que el alemán soñaba con un mundo cuadrículado. Sus casas están hechas de cuadrados y rectángulos de todos los tamaños, desparramados por todos lados, unos sobre, dentro y al lado de otros, escalonados, superpuestos, funcionales, antifuncionales, miles. Prácticamente no hay curvas ni formas no rectangulares. *Schindler's Houses* es una sucesión de imágenes de las casas que construyó Schindler. Tiene un pequeño prólogo y después es sólo eso: imágenes de sus casas. Sin embargo, lejos de una mera exposición o un festejo de su

arquitectura, la película constituye, a veces voluntariamente, otras veces inevitablemente, un acto de violencia contra aquella. En primer lugar, todos los encuadres que nos acercan a las casas están torcidos. Las líneas que Schindler quiso que corrieran paralelas o perpendiculares al suelo, en la pantalla quedan convertidas en diagonales. Por otro lado, Heinz Emigholz no puede aislar las casas de Schindler de su entorno, necesariamente nos acerca al contexto en el que se inscriben: los árboles a su alrededor, las casas vecinas, la calle. Y, por supuesto, la naturaleza y el resto del mundo son multi-formes, nada es tan obsesivamente cuadrículado como sus casas. A la violencia de los encuadres torcidos, se agrega la del entorno. La tercera forma de violencia es la del tiempo. Schindler construyó sus casas hace más de cincuenta años. El tiempo fue gastando su prolijidad cuadrículada: las paredes resquebrajadas, los vidrios rotos, todo va llenando los cuadrados *schindlerianos* de desprolijidad. Es decir, Schindler quiso construir un mundo cuadrículado y el tiempo, el entorno y la mirada de Emigholz atentaron contra él. Lo fascinante del tema es que lo mismo que le pasó a Schindler con sus casas le pasa a Emigholz con su película: quiere acercarnos a una arquitectura, pero los autos y la gente que se cruzan frente a cámara, los sonidos que se filtran sin que él los haya planeado, todo termina alejándolo un poco de su objetivo y deformándolo. Esto es inevitable, nos pasa a todos.

Come l'ombra

Italia, 2006, 87'. DIRIGIDA POR Marina Spada.

por Tomás Binder

Come l'ombra es fácilmente asociable al cine de Michelangelo Antonioni. Se desarrolla en Milán, tiene como protagonista a una treintañera perturbada, incluye cierto erotismo contenido y termina con una desaparición misteriosa. Pero las diferencias son sustanciales. Para contar el vacío de sus protagonistas, Antonioni se caracterizó por plasmar la angustia en la estilización del espacio y en la opresión del encuadre, en la idea visual de que la urbe y sus construcciones no sólo reflejan la interioridad de sus personajes sino que además la moldean. Esa superposición entre interioridad y exterioridad se daba en todas las escenas, que presentaban en conjunto al personaje y a una ciudad transformada por su presencia (o por su ausencia). *Come l'ombra* también se vale de la ciudad y de sus construcciones a la hora de contarnos

el sentir de la protagonista, pero en vez de mostrárnosla en la ciudad, mezclándose con el espacio, elige mostrarnos por un lado a Claudia en su angustia y por otro a la ciudad, en planos generales, vacíos y acompañados por ambientes sonoros supuestamente ásperos y ominosos. Lo que elige Marina Spada, directora del film, es la alternancia entre lo interior y lo exterior, en detrimento de la convivencia de ambos. Y lo que se pierde es la particular sinergia que –a partir de esa convivencia– obtienen los planos de, por ejemplo, *La aventura* o *El desierto rojo*. Antonioni nos obliga a preguntarnos qué está pasando en esa imagen, mientras que *Come l'ombra* nos aclara ordenadamente: Claudia está triste, entonces la ciudad aparece como extraña y enorme. Y ese orden resume todas sus falencias. Es, por dar otro ejemplo, el orden que sentencia que, en su último plano antes de desaparecer, la rusa mire a cámara. También el que termina por encasillar esa desaparición, reduciéndola a un enigma que encontrará su resolución en la escena en que Claudia reconoce el cuerpo en la morgue. Y acá enigma se opone a misterio: los personajes de Antonioni respondían a un temor y a una angustia no localizables, a desapariciones inconclusas y a formas extrañas y alienantes. En *Come l'ombra*, en cambio, no hay misterio. Todo cae aburridamente en su lugar.

Shall I Cry?

Wool-eo-do Jot-seum-ni-kka

Corea del Sur, 2007. 120'. DIRIGIDA POR Choi Chang-hwan.

por **Diego Brodersen**

Osada decisión la de incluir en la competencia marplatense este film coreano rabiamente tierno y barroco, alejado de la "corrección estética" de la cual hacen gala, muchas veces, los programadores de festivales. La ópera prima de Choi no le hace asco a ningún extremo sentimental: de entrada, a escasos cuarenta minutos de comenzado el relato, la historia de amor de dos adolescentes se ve quebrada cuando el muchacho es atropellado luego de despedirse de su amada, a apenas momentos de haber discutido la posibilidad cierta de convertirse en padres. La muerte como disparador de cambios, el duelo como lugar íntimo, personal, el cine como territorio de emociones a descubrir. *Shall I Cry?* se presenta a simple vista como un melodrama teen –ese fue el target del film al estrenarse en Corea–, un producto comercial destinado a hacer llorar a la

joven platea; en otras palabras: un blanco fácil para el desprecio automático. En el fondo, se trata de una versión madura de alguna posible subtrama de *Pelito* o *Clave de Sol*, en que el dolor de la vida real se hace carne en la protagonista para no abandonarla.

Shall I Cry? puede entregarse a los juegos temporales –la relación de pareja comienza a comprenderse en sus detalles a partir de una serie de elusivos flashbacks– y reutilizar algunos de los componentes básicos del melodrama clásico, incluido el intercambio epistolar, reemplazando cartas perfumadas por e-mails y posteos en un chat. Pero lo realmente conmovedor del film es la correspondencia entre la exploración de la protagonista y la búsqueda de la película de la mejor manera de contar esta historia particular: ambos, criatura y relato, buscan y buscan respuestas hasta que parecen encontrar algún atisbo, uno escondido entre el dolor y la necesidad de comenzar de nuevo, el otro entre los pliegues dramáticos producidos por ese desconsuelo. Es la forma imitando el fondo, o viceversa, o las dos cosas a la vez. De todas las películas posibles, *Shall I Cry?* es la menos remilgada, la más sensible y sensata, la única que permite hacer del más completo de los artificios el reservorio de ciertas verdades.

Daft Punk's Electroma

Electroma

Francia/Estados Unidos, 2006. 94'. DIRIGIDA POR Thomas Bangalter y Guy-Manuel De Homem-Christo.

por **Marcos Vieytes**

Junto a *Zidane*, *Mutual Appreciation* y *Honor de cavalleria*, *Daft Punk's Electroma* fue una de las experiencias más radicales del Festival de Mar del Plata. No es casual que tres de esas cuatro películas se proyectaran en el marco de la sección Soundsystem, por lejos la mejor de todas, la más estimulante y singular. Todas ellas se destacan por concebir al cine como un hecho estético integral, en el que el sonido es tan relevante como la imagen y puede llegar a constituir el núcleo organizador de esa unidad que es la película. Cuando hablamos de sonido no hablamos sólo de música o palabras (estas últimas menos como transmisoras de conceptos que de sensaciones) sino también de silencio: de la materialidad de todo tipo de ondas sonoras integrando el sentido del discurso cinematográfico, narrando de otro modo, estableciendo un pacto distinto de comunica-

ción con el espectador, montando los planos con un sentido de la sucesión que no excluye la simultaneidad, la suspensión o la reminiscencia, transformando la percepción convencional del tiempo en la pantalla.

Los dos errantes protagonistas de *Daft Punk's Electroma* no tienen cara, tienen cascos espaciales polarizados en los que rebota nuestra mirada, que es como decir que en ella podemos ver reflejada nuestra primaria falta de rostro, nuestra mutación permanente. Sin oír una palabra durante toda la película, asistimos a la búsqueda, hallazgo y pérdida de cara de esos dos personajes que recién sobre el final se nos revelan como robots que persiguen infructuosamente alguna especie de humanidad. El peligro alegórico de un argumento como este es eludido por la total ausencia de una definición o siquiera unos apuntes de lo que significaría ser humano. La fisonomía antropomórfica provisoria que consiguen es claramente una máscara grotesca, inacabada, caricatural: anhelo de forma más que pretensión de identidad ideológica alguna.

Aunque *Daft Punk's Electroma* es onírica, su onirismo tiene una precisión solar, cegadora de tan lúcida, material y reluciente como la negra carrocería del auto que los protagonistas conducen cuando empieza la película o como los cascos que brillan bajo el sol del desierto que atraviesan caminando rumbo al propio incendio o la explosión. Con elementos mínimos (el tubo titilante de un baño público, un par de trajes negros), una metáfora básica pero efectiva (el viaje), paisajes elementales (una ruta, el desierto) y dos actores que no actúan (junto a Zidane y las cinco máscaras imperturbables de *Exiled*, los mejores del festival), los franceses Bangalter y De Homem-Christo –creadores de la agrupación de música electrónica Daft Punk y directores de la película– despliegan una dramaturgia suntuosa que participa de la épica y de la elegía, pero acaba construyendo algo distinto a todo lo conocido: una *sound-fiction* (a falta de mejor nombre) cuyo fantástico extrañamiento tiene mucho que ver con el oído.

Woman on the Beach

Haebyonui yoin

Corea del Sur, 2006. 127'. DIRIGIDA POR Hong Sang-soo.

por **Marcos Vieytes**

Sobre el aparente capricho del deseo, sobre la posibilidad de abrirse al otro incluso hasta mostrar la hilacha de egoísmo que a



Woman on the Beach



I Don't Want to Sleep Alone



The Pervert's Guide to Cinema

todos nos anima, sobre la imposibilidad de abrírnos realmente del todo, sobre el juego de niños en que transformamos al amor cuando subestimamos el lugar del otro, sobre la encantadora capacidad que tiene el amor de transformarnos por un rato en otros y en niños (y/o pendejos, sin connotación peyorativa alguna) trata *Woman on the Beach*, una película en la que hay una sola mujer (aunque desdoblada durante un rato de la segunda mitad), un par de hombres (guionista y director de una futura película, pero tipos tan corrientes como cualquiera, sin el halo de infatuada grandeza que suelen darles las películas sobre cineastas en crisis de inspiración) que se la disputan al principio, y una playa en otoño y desnuda de bañistas que sirve de escenario a sus juegos. En las dos mitades que conforman la película hay triángulos amorosos: uno compuesto por dos hombres a quienes les gusta la misma mujer y otro compuesto por dos mujeres que se acostaron con el mismo hombre (ojo con la diferencia). Los únicos lados del triángulo que se repiten en ambas partes de la película son el director de cine que le birla su chica al guionista (lo que viene a ser, junto con la veloz escritura de un guión de sólo página y media por parte del director, toda una declaración de principios de Hang Sang-soo sobre la primacía de la concepción visual del cine por sobre la planificada estructura industrial basada en la repetición de fórmulas de un libreto) y Mun-suk, que se deja seducir por aquel pero se decepciona por su inconstancia posterior. Ambas partes de la película transcurren en el mismo sitio y con sólo dos días de diferencia.

Woman on the Beach comienza con un plano del guionista y director haciendo planes para pasar el fin de semana trabajando juntos, y acaba con el de la chica yéndose sola y feliz en su coche por la playa, sin más necesidad de hombres que el par de muchachos que circunstancialmente la ayudan a empujar su automóvil enterrado en la arena. El cambio en el punto de vista que ocurre del principio al final contrasta la seguridad de Mun-suk con la irresolución afectiva del director de cine, pero lo cierto es que la película construyó parte de su encanto a partir de esa entrega al jugueteo amoroso, a la intrascendencia del *flirt*, a la travesura de alcobas vacías. La partida de Mun-suk señala, entonces, el final del juego, al menos en los términos de alegre irresponsabilidad que el director (de ficción) quisiera perpetuar indefinidamente, pero ninguna aleccionadora moraleja. Fiel a su espíritu zumbón, tierno y generoso, *Woman on the Beach* se despide con un poco menos de sol

que de sal, con sonrisa de mujer y sin lágrima alguna. Algo del rengo juego especular de los triángulos amorosos de Truffaut y mucho del placer oral del cine de Rohmer hacen a la frescura inmaterial de *Woman on the Beach*, la película más engañosamente simple de todas las proyectadas este año en Mar del Plata.

I Don't Want to Sleep Alone

Hei yan quan

2006. Taiwán/Francia/Austria, 115'. DIRIGIDA POR Tsai Ming-liang.

por **Guido Segal**

Si usted enfrenta estas líneas esperando una respuesta al significado del último opus de Tsai Ming-liang, ha golpeado a la puerta equivocada, pues quien se responsabiliza por estas palabras juzga que en el afán interpretativo se pierde el verdadero valor de una película como *I Don't Want to Sleep Alone*. Del mismo modo que otros exponentes del cine contemporáneo exhibidos en este festival, como *Syndromes and a Century* u *Honor de cavalleria*, nos encontramos con un nuevo tipo de películas que nos exigen un acercamiento diferente. Estamos en presencia del cine contemplativo total, que si bien se viene gestando hace tiempo, parece ahora asentado y muy seguro de sí mismo.

Lo que hace diferente a esta clase de películas es que el guión parece venir a posteriori del rodaje y no a priori; es la sucesión de imágenes la que da lugar a un relato en vez de ser la narración la que pide esas imágenes. Lo que queda flotando en la memoria luego de ver *I Don't Want to Sleep Alone* no es lo que ocurre entre el trío amoroso central o las relaciones sexuales desviadas de lo tradicional, sino ciertas imágenes de indudable belleza, como un hombre pescando junto a un edificio en construcción inundado o la luz que emana una ventana hacia el exterior. ¿Sería pretencioso llamar a esto cine en estado puro, desprovisto del letargo literario de un argumento?

Mucho se ha dicho sobre cómo *The Wayward Cloud* iniciaba una nueva etapa en el cine de Tsai, pero eso no es cierto. Lo que el director hace magistralmente es introducir poco a poco nuevos elementos —como los números musicales o el humor absurdo— a su matriz de siempre y los sigue trabajando en películas subsiguientes. Tal vez lo mejor es pensar a todas sus películas como una sola gran obra en episodios, en que los ejes temáticos desaparecen y reaparecen

imprevistamente y donde Lee Kang-sheng funciona como factor de unión. Una vez más, elige volver a trabajar con el plano secuencial estático combinado con la profundidad de campo, lo cual torna a las calles interminables, a las habitaciones desoladas y a los edificios fantasmáticos. Tsai tiene la inteligencia de sostener la duración de los planos en base a un único e ínfimo detalle que nos obliga a prestar inusitada atención, a aguzar la mirada. ¿Qué otro director actual tiene la osadía de utilizar como criterio de montaje una lamparita kitsch de plástico, cuyo constante cambio de color justifica la duración del plano?

Si Taipei era para el director la ciudad de la lluvia constante, Kuala Lumpur es la ciudad del humo y todos los que la habitan parecen espectros a la deriva. En ese sentido, Tsai cambia para no cambiar: las relaciones intimistas entre personajes nacen como oposición al apocalipsis que gobierna en las calles, razón por la cual se ha acusado al director –erróneamente– de pesimista. Abundan la bonhomía, el cuidado casi religioso por el prójimo, el amor como respuesta. Y, como bien se sabe, si algo escapa del todo a la interpretación es el amor.

Exiled

Fong Juk

Hong Kong, 2006. 100'. **DIRIGIDA POR** Johnny To.

por Guido Segal

Las películas festivaleras suelen ser esquivas al concepto de entretenimiento. Dado que la velocidad es hoy en día herramienta clave de la televisión y de la publicidad, el cine *de arte* se ha volcado masivamente a la contemplación, a planos de larga duración, a la escasez de diálogos, en fin, al reposo distante. Esa distancia puede estimular fugazmente al intelecto, pero deja insatisfecha a la tripa. Es sabido: nadie gana premios por hacer “una de tiros”, uno no se gana el mote de *autor* a partir de un cine dinámico, desfachatado, ecléctico.

Sin embargo, Johnny To es una fija en las citas festivaleras. Y nadie parece tener reparos, porque si de algo sabe To –gracias a su profusa y variada filmografía– es de ese arte en extinción que consiste en tomar una premisa trivial y convertirla en una película extraordinaria. Como ocurre con otros realizadores de su talla, To filma la misma película una y otra vez, y cada vez le sale mejor. Puede ser que en *Exiled* se cuele una pizca de *Sonatine*, de Kitano, y que cierto aire al ballet de balas ralentizado de John Woo se

haga sentir, pero así funciona la destreza de Johnny: de una serie de retazos construye una película deslumbrante, compleja y, por sobre todas las cosas, honestamente entretenida, tan desprovista de pretensiones como las mejores obras.

Exiled es una película notoriamente despreciada y allí toma distancia de cualquier film de acción tradicional. Como el director ya nos tiene acostumbrados, una adrenalínica secuencia de tiros cede lugar a una cena intimista de absoluta simpleza, que bien puede acabar en un gag. No se trata de un mero pastiche de géneros, sino de los múltiples cambios de registro que se dan entre personajes que se debaten entre el cariño que se tienen y el deber que les corresponde. No es detalle menor el asunto del afecto entre matones: allí se define la nobleza de los personajes y allí se sentencia que no haya buenos ni malos, sino bandos separados por intereses pero unidos por un código ético que todas las películas de To comparten.

Pero To no se limita a trabajar una vez más el cine de *tríadas* mafiosas, sino que se mete de lleno con el western. Y al sentido homenaje a *Érase una vez en el Oeste* que es el comienzo de *Exiled* –donde eternos *travellings* laterales encuadran rostros pétreos a la espera de la balacera que acabe con la tensión–, le suma un final con reminiscencias a *La pandilla salvaje*, según la cual la muerte no es una tragedia sino un modo más de entender la camaradería entre hombres de honor. ¿Sergio Leone y Sam Peckinpah en Macao? Sólo un tipo como Johnny To puede articular esa apuesta y estar a la altura de sus homenajeados. *Exiled* no sólo tiene la elegancia, la inteligencia y la profundidad necesarias para ser una película memorable, sino que además posee la potencia y la certeza que todas esas películas festivaleras que confunden al cine con el estancamiento más retrógrado jamás tendrán.

The Pervert's Guide to Cinema

Reino Unido/Austria/Holanda, 2006. 150'.

DIRIGIDA POR Sophie Fiennes.

por Nazareno Brega

Con *Zizek!*, vista en el Bafici 2006, quedó demostrado que alcanzaba con seguir un rato con una cámara al filósofo y psicoanalista esloveno para lograr una película interesante. Pero tras ver *The Pervert's Guide to Cinema* se tiene la seguridad de que si una película, además de contar con ese prota-

gonismo estelar de Slavoj Zizek, les otorga la misma importancia a las formas que al contenido, el resultado ineludible es el éxtasis cinematográfico. *The Pervert's Guide...* es un documental de dos horas y media en el que Zizek no se queda callado ni un segundo frente a cámara. A pesar de haber sido concebido en tres partes, la división del documental resulta inadmisiblemente para quien lo pudo disfrutar de un tirón. ¿Cómo puede suceder esto en un documental tan largo en el que “un tipo se la pasa hablando”? Hay tres razones: primero, porque todos los monólogos de Zizek se centran en el cine; segundo, porque se pueden revivir algunos fragmentos de los más de 40 clásicos que analiza el esloveno (sus favoritos son Hitchcock, Lynch, Tarkovski y Bergman); por último, porque Zizek se mete literalmente en las películas de las que habla. ¿Cómo es esto? Si Zizek diserta sobre *Mulholland Dr.*, lo vemos en el mismísimo escenario donde Rebekah Del Rio cantaba “Llorando”; si está sentado en la silla del sótano de *Psicosis*, es porque compara a los tres pisos de la casa de Norman Bates con los niveles del inconsciente (lo mismo le atribuye a Groucho –superyó–, Chico –yo– y Harpo –ello–); cuando refuta la lógica de las píldoras de “realidad” y “fantasía” de *Matrix*, lo hace sentado cara a cara con Morpheo y así sucesivamente (Zizek utilizaría el simpático “*and so on and so on*”). Una decisión sencilla como ubicar al protagonista en el set de la película a la que refiere evita que el documental se vuelva un soliloquio de una cabeza parlante y además transmite la sensación de que Zizek es una especie de médium que logra poner en palabras eso que las películas están tratando de decirle al espectador. Y con un médium como Zizek es imposible no entrar en trance y dejarse posesionar por su verborragia.

Invisible Waves

Tailandia/Países Bajos/Hong Kong/Corea, 115'. 2006. **DIRIGIDA POR** Pen-ek Ratanaruang.

por Eduardo Rojas

Conocimos a Ratanaruang a través de *Last Life in the Universe* en Mar del Plata 2005. Un thriller engañoso que rodeaba de misterio a sus personajes e iba mutando –de género, de puntos de vista– hasta reconstruir un rompecabezas en el que las vidas de dos hermanos confluían en algún punto del espacio y del tiempo mientras su contorno mantenía la tersura cambiante de un terci-



Invisible Waves



Mutual Appreciation



Belle toujours

pelo sangriento.

Invisible Waves conserva algunas de aquellas características: hay un relato siempre contenido en la superficie, siempre parcial, con encuadres que hurtan a menudo la totalidad de la figura humana; y hay otra historia que transcurre por debajo, como las olas invisibles del título, haciendo presión sobre el área engañosamente calma en la que se mueven los personajes.

Kyoji, mezcla de cocinero y yakuza, es amante de la mujer de su jefe. Descubierta, debe cumplir la orden de este (quien también guarda su condición criminal detrás de su fachada de cocinero): matarla y luego huir a Tailandia, en donde le prometen refugio durante un tiempo hasta que el crimen sea olvidado. Una forma engañosa de obtener el perdón. Perdón y olvido son precisamente los alivios que Kyoji no encontrará desde entonces. Olvido y perdón. Culpa. Reclamos que cruzan los mares y en secreto cuentan la historia negra de nuestro reciente destino sudamericano. Kyoji es un *killer*, es mano de obra ocupada en la cocina de la muerte. Pero los verdugos también mueren mientras sus jefes, los dueños del poder, pactan treguas temblorosas con el infinito. Unos y otros, más tarde o más temprano, caerán bajo la misma guadaña.

El barco que transporta a Kyoji a Tailandia se transforma, por obra misteriosa de sus mandantes, en un espacio colmado de absurdos y amenazas. El cambio de registro narrativo, desde la austeridad del thriller negro del comienzo hasta esta desconcertante travesía, es notable y desacomoda al espectador tanto como a su protagonista. Imaginemos a los hermanos Marx de *Una noche en la ópera* transformados en culposos asesinos presos en un barco sin reglas ni, peor aun, humor. Ratanaruang se maneja en ese raro equilibrio entre el humor negro y la mutación, en ese desconcierto que termina siendo una forma de conocimiento, un reflejo de la tortura interior de Kyoji a quien persigue el estigma de su amante asesinada.

Austeridad y hieratismo, la marca de los héroes de Jean-Pierre Melville. Ratanaruang rinde culto, aun sin nombrarlo, al Melville que en *El círculo rojo* encerraba a sus agonistas criminales en un sutra budista. Kyoji es de esa especie: silencioso, sufrido, consciente de que su dolor es la señal de una culpa que deberá satisfacerse en otra esfera. Ratanaruang conduce a Kyoji hasta la comprensión de que su sacrificio final es el precio necesario para que las olas invisibles se aquieten y en el último lugar del universo haya paz para su culpa y reposo para el cuerpo sacrificado de su amante.

Jardins en automne

Francia/Italia/Rusia, 2006. 115'. DIRIGIDA POR Otar Iosseliani.

por **Juan Manuel Domínguez**

"Mamá, me echaron", dice el salido del horno político y renunciante ex ministro Vincent (Séverin Blanchet). Y su madre (¡Michel Piccoli! ¡Segundo eco de Luis Buñuel por parte del mismo actor en el Festival!) le responde: "¡Bien! Me lo veía venir". Con la misma cobertura mediática y respaldo financiero que tendría un vendedor callejero de Quini 6 cesado en su labor, Iosseliani inicia la marcha, literalmente, patineta, anárquica e impoluta de Vincent por su nueva clase baja desde el nombre del protagonista (el mismo del personaje principal de *El empleo del tiempo*, película francesa basada en el real asesinato de su familia por parte de un tipo que simulaba trabajar después de despedido) hasta en el infierno encantador que recorre: guardaespaldas que mimetizan protocolos políticos e intercambian sus armas, Vincent parado de cabeza mientras su Primera Dama/Amante mira una marcha digna de un 20 de diciembre local o una lucha en lodo superpoblada de borrachos que parece Los Tres Chiflados filmados por —segunda mención— Luis Buñuel. *Jardins en automne*, del georgiano Iosseliani (conocido en Argentina gracias a unos pocos estrenos, como *Hogar, dulce hogar*, y la retrospectiva en el Bafici 03 dedicada a su extensa filmografía), sostiene su comedia del poder a base de un método Jenga. (Apartado Sofovich: el Jenga es un juego donde se sacan bloques de la mismísima estructura a la que dan forma, una torre, y luego se los reutiliza para crear nuevos pisos hacia arriba sin variar el número total de piezas en juego.) Tan hedonista como una noche de domingo, Iosseliani saca piezas de su superbase (el exceso aristocrático de Vincent) pero carece de leyes físicas o lógicas que lo contengan: no hay casi condena al ex mandatario, mamá Piccoli lo trata como a un púber y el mismo Iosseliani se pone como cuba en pantalla. Sin tornarse deforme y conservando la geometría tan Tati de entre casa y jardín de sus planos, el Jenga de Iosseliani viola las leyes de la física mientras llega a alturas importantes: si bien está activado el principio del contrapeso, su punto de equilibrio es surrealista y juguetón, casi de chiche recién salido de una fábrica de juguetes marxista, adjetivo que en Iosseliani vale tanto por Groucho como

por Karl, aunque Vincent borracho utilice como insulto la palabra "proletariado".

Flandres

Francia, 2006. 91'. DIRIGIDA POR Bruno Dumont.

por Jorge García

El francés Bruno Dumont pertenece a la categoría de directores que provocan controversias interminables entre críticos y cinéfilos por razones que, en muchas ocasiones, poco tienen que ver con los valores intrínsecos de su cine. Es así que se cuestionan con frecuencia determinados aspectos sórdidos de sus historias y el carácter desagradable de la mayoría de sus personajes (como si un director tuviera la obligación de mostrar protagonistas bondadosos, amables y de buenos modales y contar historias placenteras), y también la presunta soberbia del realizador, que lo ha llevado en algunas ocasiones a declaraciones pomposas y grandilocuentes, alejadas de los parámetros de modestia y humildad que, parece, deberían ser los rasgos de todo director valioso. Por cierto que algunas de estas características aparecen en los peores momentos de sus films, pero también es cierto que su obra (sólo cuatro películas) muestra hasta el momento una coherencia insoslayable. *Flandres*, como *La vida de Jesús* y *La humanidad* (no he visto *29 palmas*), transcurre en esas campiñas agrestes y desoladas, bañadas siempre por un sol de fuego y alejadas del bullicio urbano, que son marca registrada de su cine y que expresan un contexto adecuado para el primitivismo y anomia de sus personajes. Allí transcurren los días de dos amigos y una muchacha, entre juegos sexuales, tedio y un calor insoportable. La sorpresiva convocatoria a participar de una guerra en un país lejano e innominado, pero que algunos datos inclinan a detectar como asiático, romperá inesperadamente con esas rutinas cotidianas y los colocará frente a situaciones que escaparán a su control. Quien espere encontrarse con un film antibélico desde las posiciones de la corrección política o referencias directas a situaciones actuales hará bien en abstenerse de ver esta película, ya que la guerra que presenta Dumont elude las posiciones maniqueas y tiende a mostrar —aunque esquivando rigurosamente cualquier atisbo de psicologismo— la degradación moral que provoca en los individuos, independientemente del bando a que pertenezcan. Esto puede parecer, a primera

vista, una cómoda posición del realizador, de no tomar partido por nadie, pero si se presta atención a su puesta en escena (por ejemplo, de qué lado coloca la cámara en las situaciones más dramáticas), podrá apreciarse que su mirada es objetiva aunque no imparcial frente a los hechos que se muestran. El regreso de uno de los protagonistas y su reencuentro (sexual) con la muchacha le dan al final un tono "esperanzado" que se contrapone de manera ostensible con lo expuesto a lo largo de todo el film y se parece bastante al de los últimos planos de *Luces al atardecer*, la última y excelente obra del finlandés Aki Kaurismäki. Película conceptualmente mucho más cercana a *Los carabineros*, de J.-L. Godard que a cualquier film clásico de guerra, seguramente provocará tantas discusiones como sus títulos anteriores, pero también continuará mostrando a Bruno Dumont como un director definitivamente a seguir.

Mutual Appreciation

Estados Unidos, 2005, 110'. DIRIGIDA POR Andrew Bujalski.

por Nazareno Brega

"Una posible cruza entre Jim Jarmusch y Richard Linklater", escribió Javier Diz sobre Andrew Bujalski a propósito de *Mutual Appreciation* en el catálogo del festival. Y allí también menciona a Cassavetes. En este mismo número de *EA*, Guido Segal elogia a *Funny Ha Ha*, ópera prima de Bujalski, y suma a Philippe Garrel a la lista de referencias. Y se podría agregar tranquilamente a Eric Rohmer o al Jean Eustache de la gloriosa *La mamá y la puta*. Demasiados nombres, y todos con un peso específico colosal, para que carguen los hombros de un director sub-30 que recién da sus primeros pasos. *Mutual Appreciation* permite que se evoque cada uno de estos grandes nombres sin tratarse de una obra maestra. Este segundo esfuerzo de Bujalski transmite la sensación de ser una pequeña película rodada entre amigos en un granulado 16mm en blanco y negro. *Mutual Appreciation* aprovecha al máximo la sencillez —no confundir nunca con simpleza— tanto de su puesta en escena como de su narración. Bujalski jamás busca el encuadre más vistoso, sino que ubica la cámara en el lugar menos invasivo de cada escenario para que sus personajes puedan parlotear con soltura sin ningún tipo de molestia. El paso del tiempo en la película está

sujeto exclusivamente al ritmo que necesita el director: Bujalski filma una escena en tiempo real, sin que "se le escape" nimiedad alguna, y la empalma con una larga elipsis sin necesidad de que su cámara capture la resolución de la situación que le llevó tanto tiempo plantear. Esto sucede porque el director sabe que el encanto de su película está en los pequeños detalles, en algunos silencios y, sobre todo, en los diálogos triviales en apariencia pero que describen con sutileza cuál es el pulso de las relaciones entre amigos o de pareja. *Mutual Appreciation* es una película tan pequeña como agradable, que de yapa cuenta con Justin Rice, fundador del grupo *indie* Bishop Allen, Bill Morrison como un extravagante anfitrión de una pequeña reunión y el propio Bujalski como protagonistas.

Blockade

Rusia, 2005. 52'. DIRIGIDA POR Sergei Loznitsa.

por Eduardo A. Russo

El sitio de Leningrado duró 900 días. La consigna hitleriana fue simple, al no poder arrasar la ciudad con la *blitzkrieg* de rigor: que esos tres millones de personas murieran de hambre y frío. Mientras duraban esos dos años y medio, unos cuarenta camarógrafos que provenían de Moscú filmaron muchas horas de imágenes, algunas documentales, otras con diversos grados de escenificación, que fueron armando una crónica impresionante de la vida cotidiana bajo el bloqueo. Con algunas de esas tomas se hizo un film de propaganda: *Leningrado en lucha*. Sergei Loznitsa encontró seis horas de ese material y con él compuso el extraño relato, entre ultrarrealista y pesadillesco, que es *Blockade*.

Acompañado por una banda sonora trabajada magistralmente por Vladimir Golovnistki (habitual colaborador de Sharunas Bartas) a partir de sonidos registrados en la década del 50, *Blockade* reconstruye un universo cerrado y cíclico, acompañado por el cambio de estaciones, la lucha día a día por la subsistencia, la muerte como hecho crecientemente cotidiano —casi un tercio de sus habitantes murió bajo el sitio de la ciudad— y los contrastes violentos en la victoria final.

Desconcierta observar cómo algunas de las imágenes más duras que uno puede observar en una pantalla del presente han sido registradas hacia 1944 y luego olvidadas. *Blockade* es sin duda un documental

mayor del cine contemporáneo, en la línea inmediata que uno puede ubicar en piezas clave de los noventa con *Mother Dao* (1995) de Vincent Monniquendam, sobre el colonialismo holandés, y la más reciente *Natureza morta* (2005) de Susana de Sousa Días, que revela un retrato impresionante del régimen dictatorial de Salazar en Portugal. Trabajos compuestos íntegramente por imágenes de archivo pero generadores de formas y experiencias de peso insólito para el espectador contemporáneo, que se preguntan no sólo sobre el poder de las imágenes sino también sobre los poderes de la mirada, tendiendo un puente entre entonces y ahora, entre aquellos prójimos de tiempos distantes y nosotros.

Belle toujours

Portugal/Francia, 2006, 68', DIRIGIDA POR Manoel de Oliveira.

Jorge García

El del portugués Manoel de Oliveira es un caso único en la historia del cine mundial, ya que con 98 años auestas y tres cuartos de siglo de carrera, sigue rodando películas con un ritmo y regularidad notables (en las últimas dos décadas, prácticamente al ritmo de una por año). Además, por si fuera poco, en la presentación de esta película se leyó una carta suya en la que manifestaba, muy a su pesar, la imposibilidad de estar en el festival porque se encontraba rodando otro film (!). Pero lo más llamativo del caso es la frescura, lozanía y modernidad que muestran sus últimos trabajos, algo que lo coloca sin ninguna duda en la vanguardia del cine actual, y este film no es una excepción. Planteada por el realizador como un homenaje a Luis Buñuel y a su guionista de la etapa francesa, Jean-Claude Carrière, la película retoma casi cuatro décadas después a dos personajes de *Belle de jour*, una de las obras más elusivas y misteriosas del gran director aragonés, los que interpretarán allí Michel Piccoli y Catherine Deneuve (quien, aparentemente, se negó a retomarlos para esta versión, por lo que fue suplantada por Bulle Ogier). Él, ahora un anciano *bon vivant* y alcohólico, reconoce casualmente a la mujer en un concierto y emprende su búsqueda, lo que lo llevará primero a un bar en el que podrá dar debido curso a su vocación etílica mientras dialoga con el barman sobre la historia que lo lleva a tratar de encontrar a la mujer, mientras dos prostitutas, una

joven y otra mayor, están al acecho para ver si pueden sacar alguna tajada de ese hombre tan pródigo con su dinero. En otro encuentro azaroso, finalmente volverá a verla y ella accederá a encontrarse a cenar con él, aunque también le manifiesta sus deseos de entrar en un convento para redimirse de su pasado sadomasoquista (en un momento dado, él le comprará de regalo una cajita que todo aquel que vio el film de Buñuel imaginará qué contiene). La antológica secuencia de la comida, en la que ninguno de los dos dirá una palabra, con los camareros entrando y saliendo sin comprender un ápice de la situación, será el prólogo de su separación (¿definitiva?). Es notable la precisión, tersura y jovial sentido del humor con que el director narra esta historia, a la vez que demuestra una cabal comprensión del insondable universo buñueliano. Mostrando una vez más su predilección por los planos fijos y recurriendo a muy escasos movimientos de cámara, De Oliveira expone con agudeza las ambiguas aristas de unos personajes que –a pesar de las apariencias– no han podido escapar de su pasado. La, una vez más, formidable interpretación de Michel Piccoli (no hay ningún actor en el mundo que mire lo que ocurre fuera de campo como lo hace él) es un placer adicional en una película que, posiblemente, será disfrutada de manera más cabal por quienes vieron el film de Buñuel, pero los escasos 70 minutos de *Belle toujours* constituyen una pequeña obra maestra, refinada y placentera, que muestra la increíble vigencia de un director casi centenario.

Zidane, un portrait du 21e siècle

Francia/Islandia, 2006, 90', DIRIGIDA POR Douglas Gordon y Philippe Parreno.

por Marcos Vieytes

Al Flaco Roberti, *Zidane de los amigos*.

Zidane, un portrait du 21e siècle es una de las películas más hermosas que puedan haberse filmado, pero también una de las más extrañamente tristes, y ello ocurre con un material aparentemente neutro: los 90 minutos de un partido de fútbol entre Villarreal y Real Madrid, ocurrido hace un par de años. Podría decirles la fecha exacta en que se disputó el partido y su resultado, pero ello atentaría contra el increíble suspenso de la película. Con esto no quiero decir que su eficacia dependa de las alternativas del encuentro ni que esté

organizada alrededor de las cada vez más codificadas emociones del juego, según la pedestre reproducción televisiva semanal, sino exactamente lo contrario: son las elecciones formales del film las que vuelven relevantes el resultado, el dato estadístico, la información deportiva, llevándonos a pensar incluso que la filmación de la película incidió, atómica pero concretamente, en su desenvolvimiento.

Salvo durante lo que sería el entretiempo, la cámara nunca abandona a Cinédine (déjenme hacer jueguito, al menos, con las palabras) Zidane y las alternativas de ese partido de fútbol. Zinédine con la pelota, Zinédine sin la pelota. Zinédine corriendo, Zinédine trotando, Zinédine parado. Zinédine diciendo sólo, en voz baja y muy de vez en cuando, "ahí, ahí" (porque con eso le basta para ordenar al equipo) o Zinédine callado, ausente. Zinédine adusto, preocupado y Zinédine feliz (pocas secuencias más hermosas y cinematográficas que las de Zidane y Roberto Carlos riéndose juntos, una vez superado el peligro y cumplida la tarea). Zinédine como hombre y figura, imagen y cuerpo, actor y personaje, centro de todas las miradas (presentes y futuras) y periferia de sí mismo. Como héroe trágico, en suma, capaz de llevar sobre sí el peso de la propia realidad y el de las proyectadas por los otros, pero también juguete de un destino siempre dispuesto a estropearle la gloria (o la idea vacua, prolija y aséptica que se esconde detrás de esa palabra).

Como en la final del último Mundial de fútbol, en esta película Zidane se muestra humano, demasiado humano: brillante, sereno, discontinuo y torpe a la vez. Pero sobre todas las cosas, a Zidane se lo ve solo, se lo siente solo. Porque aunque seas una estrella, un aristócrata de la pelota, en los noventa minutos que dura un partido la pelota no está siempre con vos (no es poco mérito de los directores el que nos hagan sentir Zidane todo el tiempo que dura la película); porque el zumbido omnipresente de la multitud es lo más parecido al silencio; porque tarde o temprano, a todos, nos llega la hora del retiro, del cambio, de la salida de la cancha; porque los héroes, como Zidane o Ethan Edwards en *The Searchers*, nos devuelven por un rato lo perdido pero al precio de perderse. *Zidane, un portrait du 21e siècle* acaba siendo, efectivamente, un retrato o dos: el del cine contemporáneo como materia sonora y lugar de encuentro de cada vez más anónimos puntos de vista, y el de un siglo que comienza sonoramente fragmentado. [A]

Dos cines

por Ezequiel Schmoller

El Festival Internacional de Cine de Miami es, en todo sentido, más chiquito que el de Buenos Aires y que el de Mar del Plata: en vez de trescientas películas, pasan ciento y pico; las películas las dan de tres de la tarde a diez de la noche, así que no se puede ver más que tres por día; hay menos salas y se llenan menos; no hay retrospectivas ni secciones temáticas; no hay rescates ni películas viejas. De las ciento y pico de películas, más de un tercio son latinoamericanas: el cine latinoamericano es el plato fuerte del Festival. Hay tres secciones que entregan premios: una mundial (ganó la escocesa *Red Road*, dirigida por Andrea Arnold), una de documentales (ganó la estadounidense *Banished*, dirigida por Marco Williams) y una iberoamericana (ganó la mexicana *El violín*, dirigida por Francisco Vargas Quevedo). Un poco por curiosidad y otro poco porque me dijeron que era la sección más interesante, me aboqué casi de lleno a la sección iberoamericana, dejando un poco de lado lo "ibero". Pude ver casi todas las películas latinoamericanas de la sección; me pareció una selección más que digna. De hecho, por lo que vengo viendo en este y en otros festivales, y también en DVD, en términos muuuy generales, creo que el cine latinoamericano está atravesando un momento de relativa vitalidad.

El cine y el mundo vistos desde *El violín*. Sin embargo, que la ganadora de la sección iberoamericana haya sido la mexicana *El violín* me parece una mala noticia. De los diferentes tipos de cine que se están haciendo en la actualidad, *El violín* encarna uno de los menos atractivos, un cine grave y, en algún punto, falso. Vamos por pasos. *El violín* tiene una fotografía elegantísima: un blanco y negro apenas saturado, encuadres prolijos y equilibrados, paisajes fotogénicos, etcétera. Es plásticamente bella, a veces calculadamente bella, a veces convencionalmente bella, a veces genuinamente bella. La fotografía en sí, entonces, no es un problema; el problema es que el tema y la historia de la película (la lucha armada en los 70 en México) no tienen nada que ver con ella. No es que la fotografía sea abyecta ni

mucho menos; es simplemente desconcertante o, a lo sumo, un poco inapropiada. Uno tiene la sensación de que si la historia narrada hubiera sido cualquier otra, la fotografía habría sido la misma. A esto se le agrega cierta ampulosidad en los diálogos y una búsqueda poética demasiado evidente (el viejo manco tocando el violín frente a militares, el viejo atravesando un paisaje inmenso con su burrito, etcétera). El mismo desconcierto y/o irritación me genera la postura política de la película. En una escena, el violinista manco le cuenta a su nieto la historia del mundo en clave mítica, dividiendo a la gente en buena y mala, dando a entender que este es el momento para que los buenos luchan contra los malos. Mientras tanto, la cámara se pasea con parsimonia por el cielo, por el fuego, por los árboles, como si esta verdad ancestral brotara de la mismísima tierra. La música realza la sensación. Unas escenas después, sin embargo, hay un montaje alterno que equipara a los guerrilleros y a los militares mientras entrenan. Tuve sensaciones parecidas (de estar ante películas poco arriesgadas o demasiado prolijas o deshulvanadas o inconsistentes o inertes o directamente malas) viendo *La prueba*, *12 trabajos*, *Septiembre*, *The Boy on a Galloping Horse* y *Esas no son penas*.

El cine y el mundo vistos desde *Lo más bonito y mis mejores años*. En el otro extremo, vi varias películas que sí se animan a correr riesgos y a equivocarse. De hecho, se "equivocan". A veces un poco atolondradas, a veces sobredramáticas, a veces demasiado dispersas, son películas que proceden sin recaudos, que se animan a probar cosas nuevas, que pueden cambiar de idea a la mitad de una propuesta y arrancar para otro lado, que sorprenden y respiran honestidad por todos sus poros. Mi preferida en esta categoría es la boliviana *Lo más bonito y mis mejores años* (que pasó sin ruido por la competencia del Bafici 2006). Esta película, a diferencia de *El violín*, elige una fotografía que realmente tiene que ver con lo que está contando, y no ese blanco y negro "artístico" que queda lindo y gusta en festivales. La película



El violín

la boliviana, con su fotografía sutilmente sucia y deslucida, tiene un aire a álbum de fotos viejo y durante la primera parte de la película la estructura narrativa tiene el mismo aire. Es narrativamente libre, disgregativa, marcadamente episódica, como recorrer fotos familiares ajenas e ir reconstruyendo apaciblemente la historia que hay detrás. Durante la segunda mitad, la película abandona esta búsqueda (que es parecida a la de la primera mitad de *Happy Together*) y se convierte en un film más abiertamente dramático, con conflictos más marcados. La cámara nerviosa, la fragmentación extrema dentro de escenas, al aire documental, todo recuerda a John Cassavetes, pero sin el pulso del director estadounidense. Si la segunda parte es menos satisfactoria que la primera, es justamente porque la película se anima a seguir buscando, porque no se conforma con los logros de la primera mitad y decide explorar otros terrenos. Otras película en esta categoría: la argentina *Glue* (película hermana de *Lo más bonito...*, sólo que gira en torno a la adolescencia y no a la temprana adultez), la brasileña *Fish Dreams* (una película bien pegada a sus personajes, que recorre rostros y cuerpos en primer plano y que se anima a dejar cosas sin explicar), la uruguaya *La perrera* (que tiene un punto de partida similar al de *25 watts*, pero que se va alejando hasta tomar un camino menos transitado y más extraño y violento) y la brasileña *Drained* (un tercio Buñuel, un tercio Svankmajer, un tercio una tontería). Si durante los diez días que estuve en Miami sentí que el cine estaba vivo, se lo debo a estas películas. [A]

FUERA DEL CINE

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

DVD

Neil Young: Heart of Gold

Estados Unidos, 2006. 103'.
DIRIGIDA POR Jonathan Demme.

El universo que retrata el plato fuerte (película) y demás bandejas (extras) de la edición doble de *Neil Young: Heart of Gold* es el reverso –no exacto, ya verán– del falso documental *Músicos grandiosos*, film de Lord Christopher Guest, editado solamente en VHS en nuestro país. ¿Por qué el registro de dos recitales post “operación de vida o muerte” donde se presenta el orgánico *Prairie Wind* (cada canción está en el preciso orden en que el ex Buffalo Springfield las compuso, tras dos años de bloqueo) se parece a una sátira berreta de historia real que da cuenta de una reunión de los Grandes Valores del lado D del country? ¿Por el género musical en cuestión? ¿Por la fraternidad existente entre todos los que están en el escenario? ¿Porque eventos como un aneurisma cerebral recién operado en Young y la muerte de un manager en *Músicos...* sobrevuelan fantasmalmente ambos shows? ¿Porque se traslada en imágenes aquello que sostiene literalmente Young en los extras del segundo DVD y figuradamente Guest desde la falsa cobertura mediática estatal de su falsa cumbre folk: “Esto no es Hollywood. Es Nashville, Tennessee. Es diferente. Aquí existe un alma”? ¿Porque la conexión entre esos seres da cuenta no sólo de un espectáculo sino de un tiempo vivido en común (eso que en el Oeste llaman pasado) y de cierta dificultad para procesar las nuevas *idocracias* del mundo (como sucede en *Heart of Gold* con la construcción de un mega edificio al estilo Puerto Madero que tapa la luz que entra por los vitrales del mítico Ryman, llamado también la Iglesia de la Música Country)? ¿Porque Guest y Jonathan Demme saben dar cuenta del núcleo de sus mitos no sólo en sus movimientos en escena sino también en los objetos que los

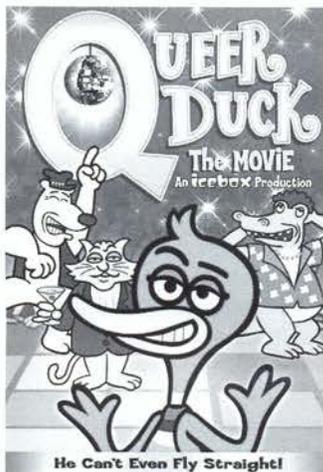


definen (un vinilo carente de agujero en el medio en el primero, un amplificador del año 50 que suena metido en una caja en el segundo)?

La conexión no sólo radica en cómo Guest, viejo abejorro capaz de hinchar un micromundo hasta el ridículo y que aun así queramos vivir en él, y Demme, dueño de una clientela musical que pasa por Bruce Springsteen, The Pretenders y Talking Heads, logran tomar la distancia exacta que necesita cualquier documento de lo real, sobre todo si sus realizadores parecen enamorados de lo que retratan. Tampoco el paralelo se da por completo en cómo ambos directores destilan, sin ponerla en *mute*, la épica de esos cuasi retornos (en treinta años de carrera, Young nunca se fue y, bueno, los de Guest son de mentirita) al hacerla circular por el sistema de sus films como si fuera agua. De un géiser si se quiere, pero agua al fin. La respuesta a cómo ambas películas se ensanchan al respirar los mismos vientos (de la pradera canadiense donde nació y creció Young, de los poderosos que creen interpretar los *Músicos grandiosos*) se da en un fragmento de *Cómo ser buenos*, ficción literaria de Nick “Alta fidelidad” Hornby (señor editor: prometo no citar más al británico). Dice la protagonista Katie sobre su infidelidad con Stephen (cuya notificación a David, su esposo, lleva su mundo marital y familiar a un sitio donde ella se transforma en el monstruo que veía en él): “La diferencia entre el sexo con David y el sexo con Stephen es la misma que entre la ciencia y el arte. Con Stephen es todo empa-

tía e imaginación y exploración, y la conmoción de lo nuevo, y el resultado es... incierto, ya saben a lo que me refiero. David, sin embargo, aprieta este botón, luego este otro... y ¡bingo! Las cosas suceden. Es como hacer funcionar un ascensor; igual de romántico, pero ciertamente igual de útil”.

Sin mencionar discos clave de Young como *Harvest*, *Tonight's the Night* o el protestón *Living with War*, o la real existencia de *The Folkmen* (banda folk parte de MG donde Guest toca), y desde una exploración documental al estilo “mosca en la pared”, *Heart of Gold* y *Músicos grandiosos*, siempre atentas a la telaraña humanista que sostiene a sus artistas, logran fusionar y contagiar aquel pasado David con el presente Stephen de sus ídolos. Sin reinventar estéticamente las reglas que definieron a los objetos de su afecto, ambos films logran capturarlas en pleno vuelo con sus planos pacientes y calmos (y con red de contención). Tanto *Heart...* con sus ocho cámaras y con Young definiendo en cinco oraciones antes de cada canción a su padre, su hija, sus referentes y su amor, como *Músicos...* con sus cientos de horas de filmación, prestan atención a una forma harto coherente con las composiciones de sus héroes. Sin una palabra o dato en off, sí con miradas, con Young imitando a un perro o con un beso al final del arco iris, se hace imposible dudar que aquello que vemos sea otra cosa que lo que es: una leyenda musical con el corazón de oro. **Juan Manuel Domínguez**



Queer Duck, el pato gay

Queer Duck

Estados Unidos, 2006, 72'

DIRIGIDA POR Xeth Feinberg. CON JM J. Bullock, Tim Curry, David Duchovny, Maurice LaMarche, Billy West. (AVH)

Recuerdo que cuando se estrenó *Apariencias*, ese esperpento argentino dirigido por Alberto Lecchi y producido por Adrián Suar, más de uno notó la involuntaria forma en la que se discriminaba a los homosexuales en la película. Con el objetivo de hacer "quedar bien" a los gays, se los describía a todos como una serie de señores histéricos, groseramente afeeminados, involuntariamente

graciosos y dueños de un corazón de oro.

Esta representación era ofensiva porque lo que hacía era pensar a los homosexuales no como un conjunto de personas con sus voluntades y características individuales, cada cual con tantas taras y virtudes morales e intelectuales como cualquier otro ser humano, sino como una masa uniforme de personas que pensaban y se comportaban igual.

Mirada superficialmente, uno podría pensar que *Queer Duck* tiene el mismo problema. En este dibujo animado nacido de una serie de cortos hechos para internet por uno de los principales guionistas de *Los Simpson* (Mike Reiss) y el director Xeth Feinberg (cinco de sus cortos pueden verse subtítulos en español en la excelente edición que salió aquí en DVD y muchos más, aunque sin subtítulo alguno, en la interesante página de donde *Queer Duck* nació: *icebox.com*), los gays están representados por diferentes animales. Su protagonista es un pato (el *Queer Duck* del título), novio de un cocodrilo (Openly Gator), amigo de un gato (Oscar Wildcat) y de un oso polar (Bi-Polar bear). La película muestra a estos gays y a todos los demás que van apareciendo en la película como un conjunto de seres promiscuos hasta el extremo, todos ellos amantes del musical, malos en actividades deportivas y la mayor parte del tiempo sumamente felices. No hay,

más allá de alguna que otra frase maliciosa pronunciada de vez en cuando, rasgo de maldad alguno en ninguno de estos personajes, solamente son un grupo de gente que lo único que quiere es divertirse y celebrar su sexualidad.

Esta generalización extrema puede resultar ridícula, ofensiva incluso si uno puede ver, en uno de los documentales de este DVD, que sus creadores principales son heterosexuales y que por ende no podrían poner la excusa de que en verdad crearon este film para burlarse de sí mismos. Y sin embargo hay un detalle importante que hace que *Queer Duck* no sea una película que insulta a los homosexuales y es que, a diferencia del mencionado film de Lecchi, los gays no son los únicos que están estereotipados. De hecho, *Queer Duck* es una película habitada por estereotipos. Es un estereotipo el caballo evangelista del film, absolutamente obsesionado por "curar" la homosexualidad del mundo, es un estereotipo el personaje de la vaca Lola, una estrella ya vieja, deprimida porque perdió su popularidad, que hace lo que sea por mantenerse joven y que está obsesionada con casarse con gente décadas menor que ella, y es estereotipada la visión de la película del macho americano (aquello en lo que se convierte el propio *Queer Duck* luego de tomar un brebaje), visto aquí como una persona necesariamente homofóbica, recia,

enfermizamente babosa y grosera.

Por esto puede decirse de *Queer Duck* que tiene una lógica de la simplificación, simplificación que puede verse en algunos chistes básicos que hay en la película (véase, por ejemplo, los mencionados nombres de las amistades del pato protagonista) y sobre todo en los mismos trazos rudimentarios, casi añados, con los que se dibuja este film.

Y así como Quintín dijo una vez –refiriéndose a *El mundo según Wayne*– que una comedia hecha de chistes estúpidos no era necesariamente una comedia estúpida, de similar modo, *Queer Duck* prueba que una comedia simplificadora no tiene por qué ser necesariamente una película simple.

El insistente reduccionismo de este film nos muestra lo gracioso de los estereotipos, lo ciertamente queribles que son algunos de ellos (todos los personajes de la película despiertan algo de ternura, incluyendo el malvado evangelista), pero también lo terriblemente absurdos y falsos que son. En el mundo irreal en el que transcurre *Queer Duck* termina habiendo, por ende, una sutil crítica al mundo real, hacia todos aquellos que creen de verdad que en este planeta todos los evangelistas son homofóbicos; todas las estrellas viejas e impopulares, psicóticas; todos los hombres heterosexuales, babosos; y finalmente, todos los gays, un grupo homogéneo de gente promiscua y feliz.

Hernán Schell

CINE OJO



Presentación del Libro

Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real

Compilado por Diego Brodersen y Eduardo A. Russo

Domingo 08/04 19hs. Meeting Point / Abasto



Competencia Oficial Argentina

Pulqui, un instante en la patria de la felicidad de Alejandro Fernández Mouján

Lunes 08/04 21 hs. - Hoyts 11 / Abasto

Martes 10/04 14:15 hs. - Hoyts 11 / Abasto

Jueves 12/04 20 hs. - Alianza Francesa

Competencia Oficial Argentina

Fotografías de Andrés Di Tella

Jueves 05/04 20 hs. - Hoyts 11 / Abasto

Viernes 06/04 13:30 hs. - Hoyts 11 / Abasto

Domingo 08/04 19:30 hs. - Alianza Francesa

Consultas: Cine Ojo / 43 71 64 49 / 43 73 82 08 / cineoyo@cineoyo.com.ar / www.cineoyo.com.ar

Perros de guerra

Silmido

Corea del Sur, 2003, 135'.

DIRIGIDA POR Kang Woo-suk. CON Ahn Sung-kee, Sol Kyung-gu, Heo Jun-ho. (SBP)



Junto con *La hermandad de la guerra* (*Taegugki*), reseñada en EA 159, *Perros de guerra* (*Silmido*) fue el segundo film coreano estrenado en el año 2003 en volver a un pasado no tan remoto de la historia de ese país a través del cine popular de género. Ambos se transformaron en enormes éxitos de público, a pesar de tocar temas dolorosos todavía

candentes. En el caso de *Perros de guerra*, el film se sustenta en un best seller de los años 80, a su vez basado libremente en un caso real, que relata cómo el gobierno surcoreano preparó, a fines de los años 60, un cuerpo militar de elite con el fin de asesinar al líder del hermano país comunista, el eterno Kim Il-sung. Sus integrantes: 31 convictos condenados a muerte,

"salvados" así de la horca, con la única condición de llevar a cabo la suicida misión. Hasta aquí, los datos básicos, porque la película de Kang Woo-suk (director veterano y fundador de la productora Cinema Service, una de las más importantes en Corea) se juega a pleno por el drama de acción desembozado, lejos de las complejidades del thriller político.

La primera parte del film detalla el extenso y doloroso entrenamiento de los 31 del patíbulo (sí, resulta inevitable la comparación con el clásico de Robert Aldrich) en una isla perdida en el mar —la Silmido del título original—, enmarcándolo en el tradicional gusto por la humillación y la violencia de la

sociedad coreana en general. Pero el verdadero foco de interés surge luego, cuando el gobierno ordena abortar la misión y "finalizar" a los soldados, generando una rebelión en masa que terminará en masacre en plena ciudad de Seúl. Tiro va, tiro viene, la obsesión por el deber hacia la patria comienza a tomar tonos desencantados, transformando las sangrientas escaramuzas en una miniatura metafórica de la guerra fratricida que terminó dividiendo al país en dos gobiernos independientes. *Perros de guerra* es un buen ejemplo del cine de acción coreano más comercial: melodramático, redundante, visceral, intenso, lleno de curvas y relieves. **Diego Brodersen**

Obsesión de sangre

Ti piace Hitchcock?

Italia/España, 2005, 93'. DIRIGIDA POR Dario Argento. (AVH)



Un estudiante de Comunicación prepara su tesis sobre el cine expresionista alemán, visita su videoclub en busca de clásicos en DVD y repasa los libros obligados sobre el tema. Mientras tanto, su mundo circundante y su tara desde la infancia parecen pertenecer a otra lógica cinematográfica: él es un voyeur hitchcockiano, es el Peeping Tom que

mira con notoria sospecha y frenesí desde su ventana indiscreta tan alta que produce vértigo. Argento, luego de que tantas veces le impusieran el un poco injusto título de "Hitchcock italiano", se calza el traje del maestro del suspense y roba las arcas de cuanta película imprescindible de Sir Alfred se cruce en su guión. Otro relato de cinefilia italiana explícita y ya van... Pero acá no

hay nostalgia, hay solamente un collage prolijo, por momentos intenso. Dejando su característica extravagancia gótica y su gore recreativo (aunque algún salpicon no falta), Argento parece usar el manual de instrucciones de De Palma para hacer una falsa remake de Hitchcock, pero sin el talento invertido para elevar eso a categoría propia. Incluso, los traductores del título español parecen haberse dado cuenta y rebautizaron la película haciendo referencia al menos afortunado clon de Hitch de De Palma: *Obsesión* (1976). En el hábil y desorganizado acto de cortar y pegar, la película igual respira el aire de las *quickies*, esa insolencia berreta de una rápida película clase B de tributo. También, muchas veces,

cuando la escena-homenaje se estira y se percibe como una burda copia del original, todo parece rozar la parodia. Se podría sostener, por eso, que *Obsesión de sangre* es el eslabón perdido entre *High Anxiety* (1977) de Mel Brooks y *Doble de cuerpo* (1984) de De Palma. Sin pudor, Argento suma al compositor Pino Donaggio, con quien ya había trabajado en *Ojos diabólicos* (1990) y *Trauma* (1993), pero que es famoso por su colaboración con De Palma en la música original de la saga hitchcockiana (*Vestida para matar*, *Doble de cuerpo*, *Demente*). Ya saben, ladrón que roba a ladrón... Ah, la edición en DVD no tiene extras, es decir, está pelada, como el maestro del suspense. **Diego Terrotola**

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

QUÉ ME ALQUILO

por Juan P. Martínez

Hulk

Estados Unidos, 2003, 138', **DIRIGIDA POR** Ang Lee. (AVH)

La extraña adaptación del cómic del hombre verde a cargo de Ang Lee tiene aquí una edición de dos discos idéntica a la de EE.UU. Entre los extras hay un comentario de audio de Ang Lee, documentales varios, tráilers, etc. Pero lo más apasionante de esta edición (además de la película, por supuesto) es que en uno de los documentales vemos cómo se crearon los movimientos de Hulk y nos enteramos de que quien sirvió de modelo para aquellos movimientos fue el mismo Lee, lo que demuestra la dedicación y pasión del director y convierte a la película en algo mucho más personal de lo que ya parece a simple vista.

Hellboy

Estados Unidos, 2004, 122', **DIRIGIDA POR** Guillermo del Toro. (LK-Tel)

En dos discos, esta gran edición de la ídem película de Del Toro incluye dos comentarios de audio, uno a cargo de Del Toro y Mike Mignola, el creador del cómic en el cual se basó la película, y el otro con varios miembros del elenco (ambos sin subtítulos), además de un documental de ¡dos horas y media! sobre su realización, escenas borradas, tráilers y muchísimo más. Pero lo mejor de todo es que se incluyen cuatro geniales cortometrajes de animación de la UPA de los 50, tres de ellos del personaje Gerald McBoing Boing y el último una adaptación de "El corazón delator", de Poe, narrado por James Mason.

Dick Tracy

Estados Unidos, 1990, 105', **DIRIGIDA POR** Warren Beatty. (Gativideo)

La mejor película de Warren Beatty como director, una adaptación de la historieta de Chester Gould, fue injustamente maltratada en su época y pasó al olvido de muchos. Así que esta es una buena oportunidad para reencontrarse con esta película, con su estética de *cartoon*, con su multiestelar elenco y con las grandes canciones de Madonna (también recomendamos *I'm Breathless*, su banda de sonido, que ha sido siempre maltratada tanto o más que la película). Pero lamentablemente algunos no van a tener la oportunidad de disfrutarla, ya que a la gente de Gativideo se le ocurrió lanzarla con pistas de audio en inglés y castellano, pero ningún tipo de subtítulo. La edición también carece por completo de extras.

El Hombre Araña 2.1

Estados Unidos, 2004, 135', **DIRIGIDA POR** Sam Raimi. (LK-Tel)

Sabemos que eso de las "versiones extendidas" es más bien un robo, pero la razón por la cual hay que recomendar este lanzamiento es que es la primera vez que esta segunda parte de la saga arácnida se edita en nuestro país con el formato respetado. Sí, a LK-Tel se le ocurrió en su momento editar las dos películas en full screen, algo imperdonable especialmente para la segunda parte, filmada en formato scope. Mientras seguimos esperando que la primera salga como corresponde y, con motivo del inminente estreno de *Spiderman 3*, aquí tenemos *Spiderman 2.1*, que tiene 8 minutos de escenas extra, varios comentarios, documentales y tráilers, y que, como suele suceder con los tanques, se ve y se escucha perfectamente.

QUÉ ME COMPRO

por Diego Brodersen

En el sitio www.videolar.com se consiguen los tres últimos largometrajes del realizador brasileño Eduardo Coutinho, a precios que rondan los 40 reales (más gastos de envío). En el caso de *Peões* (2004), un retrato contemporáneo de los trabajadores metalúrgicos que iniciaron la famosa huelga del año 1979 en San Pablo –liderados por un ignoto Inácio da Silva–, la edición digital sólo posee subtítulos en inglés, pero en los dos títulos restantes, *Edifício Master* (2002) y *O fim e o princípio* (2005), se incluyen traducciones al español. En *O fim...* la cámara viaja al *sertão* del nordeste brasileño para entrevistar a una serie de habitantes –en su mayoría ancianos– de la árida región; el

resultado es un documental fascinante y emocionante en partes iguales. El estilo de Coutinho es riguroso: retratar sin juzgar, preguntar sin violentar, no partir nunca de puntos de vista preestablecidos. Algo similar ocurre en *Edifício Master*, otra serie de entrevistas realizadas, en este caso, en un edificio de departamentos de Copacabana. Entre los extras de esta edición en DVD, merece destacarse la opción de ver la película en modo aleatorio; Coutinho no montó el film siguiendo un criterio dramático de ningún tipo, sino en el orden cronológico en el que fueron tomadas las entrevistas. El modo *random* permite, entonces, "inventar" diferentes películas según el orden en que se disparen los capítulos. **[A]**

QUÉ ME ESCUCHO

por Hernán Gómez

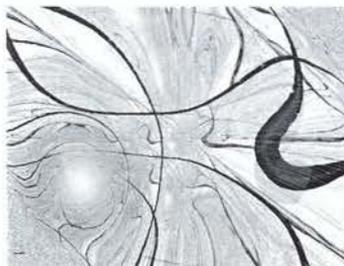
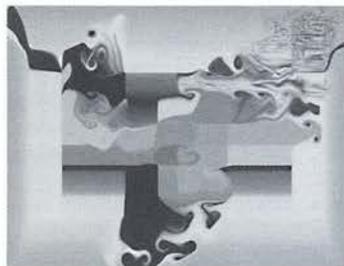
En 1980, Pappo regresa a la Argentina después de haber vivido y ser parte de la génesis del heavy metal en tierras británicas. Con un sonido filoso, ajustado y bien roquero, forma Riff. Los Riff fueron 100% rock. El 14 de noviembre de 1980, en un mítico concierto titulado *Adiós Pappo's Blues, bienvenido Riff*, comenzaban los años del metal. Se acaban de reeditar (es decir, ¡han aparecido por primera vez en CD!) *Ruedas de metal* (1981), *Macadam 3... 2... 1... 0* (diciembre de 1981), *Contenidos* (1982) y *En acción* (1983). Estos cuatro discos, ausentes de las bateas por más de quince años, vuelven en una austera pero fiel reproducción de los larga duración originales.

Ruedas de metal tiene un sonido precario pero muestra a las claras adónde se dirigía la verdadera "aplanadora del rock". *Macadam...* continúa la misma línea de su antecesor pero logra plasmar el sonido del vivo en el estudio. De esta placa se desprenden "No pasa nada en esta ciudad" y "Macadam". *Contenidos* es uno de sus puntos más altos. Consolidados en el sonido, producen canciones clásicas para la historia del rock: "Susy Cadillac", "Pantalla del mundo nuevo", "Hoy no hago nada". *En acción* corona la trilogía precedente. Se trata de un poderoso registro grabado en el Estadio Obras el año en que nuestro país volvía a la democracia. **[A]**

Una gota de leche como antídoto general

“A pesar de mi estado delirante, desconcertado, tenía breves períodos de pensamiento claro y eficiente –elegí la leche como antídoto general para el envenenamiento– (...) Los objetos familiares y las piezas del mobiliario adquirieron formas grotescas, amenazadoras. Estaban en movimiento continuo, animado, como si fueran dirigidas por una agitación interior. La vecina, a la que apenas pude reconocer, me trajo la leche.” Albert Hoffman, inventor del LSD, relatando uno de sus primeros viajes de ácido.

Esta vez no voy a recomendar un largo, ni un corto, ni una animación, ni un documental, ni una publicidad, ni una propaganda política, ni una campaña educativa, ni nada que haya sido filmado o animado de determinada manera y que luzca igual para cualquier espectador que se enfrente con él. Voy a recomendar algo que cambia cada vez que uno lo mira, que tiene la duración y la música que uno quiere, y cuya base no son imágenes sino una serie de fórmulas y algoritmos matemáticos. Voy a recomendar el Milkdrop (en castellano, “gota de leche”), un visualizador para el Winamp. El Winamp, por si algún despistado todavía no se enteró, es el programa más popular para escuchar música en la computadora. Pueden descargarlo del sitio winamp.com. Un visualizador es un plug-in, una extensión que se le instala a un programa para agregarle una nueva función; la función de un visualizador es la de “visualizar” la música que escuchamos. El Milkdrop no es el único visualizador, pero sí el mejor. Ya viene con el Winamp, así que no hay



que descargarlo aparte. Para ejecutarlo: una vez que estamos escuchando la canción que elegimos, hay que hacer clic con el botón derecho sobre la línea horizontal superior del Winamp y elegir “Visualization” y después “Select Plug-In”. Una vez allí, hacer clic sobre la opción “Visualization”, elegir de la lista de visualizadores el Milkdrop y pulsar “Start”. Si hicieron todo bien, se va a abrir una ventana con el Milkdrop. Por último, si quieren que la visualización ocupe toda la pantalla y no la ventana chica que ocupa, hay que hacer doble clic sobre la susodicha ventana.

¿Exactamente qué es y cómo funciona el Milkdrop? No tengo ni idea, pero mi amigo Christian Schmiegelow, que además de ser mi amigo es físico y entiende de estas cosas, les va a saber explicar mejor que yo. Los dejo con él y nos reencontramos en el último párrafo.

El Milkdrop no es más que un visor de equalización complicado. Es una versión moderna y sofisticada de las barritas que bailaban al compás de de la

música en los minicomponentes de los 90 (y antes); cada barrita indica el nivel de los diferentes canales. La primera, por ejemplo, indica el nivel correspondiente a los sonidos más graves; la segunda, el de los sonidos apenas menos graves, y así hasta llegar a los canales más agudos. Lo que hizo Ryan Geiss, el creador del Milkdrop, es lo siguiente:

1. Agrandó la cantidad de barritas y, en lugar de mostrar cada una de ellas, de modo tal que la imagen luciera como un gráfico de barras bailando, mostró la línea que atravesaba la parte superior de cada barrita, de modo que lo que tenemos ahora no son barritas sino una línea bailando al compás de la música.
2. Distorsionó la línea a gusto. La agrandó, achicó, ensanchó, cambió de color, rotó, desplazó, enroscó, dio perspectiva, e hizo que todos estos efectos variaran con el tiempo, ya sea constantemente o respondiendo al nivel de la música en algún canal.
3. Multiplicó las líneas y distorsionó cada una de forma particular. Los visualizadores básicos llegan hasta acá.
4. Creó polígonos cuyas propiedades (ángulos, lados y texturas) también varían con el tiempo. A ellos también se los puede someter a las mismas distorsiones que a las líneas.
5. Estos primeros cuatro elementos, actuando de X forma, constituyen un *preset*, un paquete de reglas predeterminadas. Hay muchos *presets*; cada uno da lugar a una atmósfera particular y discernible (ver fotos). El motor del Milkdrop es un algoritmo que conecta distintos *presets* de forma tan elegantemente sutil que llega a ser difícil reconocer cuándo se pasa

de uno a otro. El Milkdrop trae muchísimos *presets*, pero para los que siempre quieren más, en el sitio milkdrop.co.uk se pueden descargar archivos con miles de *presets* adicionales, que, naturalmente, expanden la visualización.

6. Todos los efectos, incluso las transiciones entre los *presets*, pueden depender de que el volumen de algún canal pase cierto límite o que cambie a determinada velocidad.

7. Por último, le agregó un componente de azar. El motor del Milkdrop elige aleatoriamente la secuencia de *presets* y la duración de cada uno.

Quiero detenerme brevemente en el punto 7. Hace un par de números Guido Segal decía de la monumental película *Decasia*: “Hay otro factor que ayuda notablemente a crear la sensación de hipnosis y es el azar. Los patrones de descomposición de la película no pueden ser controlados y no hay en ellos ningún tipo de responsabilidad humana”. La observación es acertada pero también, me parece, incompleta. Es cierto que en la manera en la que el fuego descompone el celuloide en *Decasia* no hay intervención humana, pero también lo es que Bill Morrison escogió aquellos fragmentos que se descomponían como a él más le gustaba y los montó como quiso. Hay un elemento azaroso, primero, y otro de selección y ordenamiento humanos, después. En el Milkdrop, el orden y la duración de los *presets* son aleatorios. Ryan Geiss planeó que así fuera, pero no controla el azar. Decide que el azar intervenga, pero no puede determinar cómo lo hará. Además, el Milkdrop necesita que uno elija la música para arrancar. El programa es sólo una serie de fórmulas matemáticas. En *Decasia*, Bill Morrison elegía y ordenaba el accionar de un azar que ya había operado sobre la realidad. Con en el Milkdrop, Ryan Geiss creó una serie de fórmulas y algoritmos matemáticos que necesitan que el azar y uno los llene de contenido. [A]

Los sonidos del silencio (3)

Ya hemos recomendado en ocasiones anteriores algunas películas mudas (casi siempre en excelentes copias) que se proyectan en el impecable ciclo *Shhh...* que ofrece el canal Retro los sábados por la mañana, y que han terminado por constituir una pequeña historia de ese período del cine tan descuidado por los otros canales. Han desfilado allí ciclos dedicados a grandes figuras de esa etapa (Buster Keaton, Lon Chaney) o corrientes determinadas (vg., el expresionismo alemán).

Durante el mes de abril podrán verse cuatro títulos (más un mediometraje) que forman parte del rico acervo de un período del cine al que no hay demasiadas posibilidades de acceder. Los films que se proyectarán son los siguientes:

La brujería a través de los tiempos (1922), de Benjamin Christensen (un director del que, desgraciadamente, no se conoce el resto de sus películas), es una obra visualmente deslumbrante, en la que se traza un audaz paralelo entre la historia de las brujas de la Edad Media y las reacciones de las pacientes de los psicoanalistas de principio del siglo XX. Pero la obra es una exploración de tono surrealista por toda la imaginación medieval en la que el director personifica nada menos que a Satanás.

La reina Kelly (1929), de Eric von Stroheim, es una obra –como todas las del director– ambiciosa y virulenta, que narra la historia de una huérfana seducida por un aristócrata y la perdi-

ción de ambos a manos de una ninfómana, y que sufrió –como siempre– las mutilaciones de los productores, a lo que hay que agregar las peleas del director con su estrella, Gloria Swanson, que provocaron el final de la carrera de Von Stroheim como director. El perverso Billy Wilder recreó aspectos de esta historia en *El ocaso de una vida*.

El boxeador (1926), de Buster Keaton, tal vez no sea una de sus obras mayores pero cuenta con suficientes momentos logrados como para convertirla en una obra disfrutable. También se exhibirá el corto *Vecinos* (1920), uno de los más divertidos trabajos del director/actor en ese terreno.

Pimpollos rotos (1919), de David W. Griffith, en contraposición con el enorme despliegue de otros de sus títulos famosos como *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia*, es una obra intimista y contenida, que narra la dificultosa relación entre un florista chino y una muchacha victimizada por su padre. Una obra mayor de un gran director, con una inolvidable performance de Lillian Gish como la triste heroína.

Muditas

por Retro

La brujería a través de los tiempos (1922)

de Benjamin Christensen
7/4, 10 hs.

La reina Kelly (1929)

de Eric von Stroheim
14/4, 10 hs.

El boxeador (1926)

de Buster Keaton
21/4, 10 hs.

Pimpollos rotos (1919)

de David W. Griffith
28/4, 10 hs.

Dieterle: un director a descubrir

Hay una frase del generalmente lúcido Andrew Sarris que define el aporte de William Dieterle (y por extensión de otros directores) a la época de oro del cine estadounidense:

“Dieterle andaba por el set cuando, a lo largo de los años, ocurrían cosas interesantes, lo cual hace suponer razonablemente que no era ajeno a ellas”. Nacido en Alemania en 1893, el período mudo de su carrera se desarrolló en ese país, donde debutó en el cine en 1923 en una película protagonizada por Marlene Dietrich. En 1930 se dirigió a Estados Unidos, país en el que desarrolló casi todo el resto de su filmografía, interesante y valiosa hasta mediados de los 50, ya que los films que rodó en la última década de su carrera lo mostraron en franca decadencia. Si bien Dieterle no pertenece a la categoría de directores con un estilo visual definido o una visión personal del mundo, transitó con fortuna diversos géneros (el biopic de calidad –las vidas de Pasteur, Emile Zola y Benito Juárez, todas interpretadas por Paul Muni–, el cine negro, la comedia) aunque fue en el melodrama de tono romántico donde obtuvo sus mejores logros. Varios títulos pueden recordarse de su filmografía (*El vengador invisible*, *El jorobado de Notre Dame* –con un notable Charles Laughton–, *Blockade*, un film sobre la Guerra Civil española que le suscitó problemas con el macartismo imperante en esos años).

Pero sus títulos mayores son dos obras casi inclasificables, *El diablo y Daniel Webster* (1941), una versión muy libre de la historia de Fausto ambientada en los Estados Unidos rurales, y sobre todo, *El retrato de Jennie* (1948), un relato encuadrado en el género fantástico de un desafortunado romanticismo. En el mes de abril se podrán ver en Cinecanal Classics tres películas de William Dieterle que permitirán una aproximación a la obra de un director a descubrir. Los films a exhibirse serán:

Acusada (1948) es un sólido thriller de sostenido suspenso, en el que una mujer (buen trabajo de Loretta Young) se ve accidentalmente envuelta en un caso de asesinato.

Cuerda de arena (1949) es otro vibrante relato en el que un ladrón que descubrió casualmente un depósito de diamantes se ve perseguido por un policía sádico y corrupto.

Un romance en septiembre (1950) es un melodrama romántico de tono contenido, que narra la dificultosa relación de un hombre casado con una pianista. El tema musical de la película (“September Song”) se convirtió en un enorme hit de la época.

Dieterle

por Cinecanal Classics

Acusada (1948)

9/4, 13.55 hs.; 20/4, 9.40 hs.

Cuerda de arena (1949)

22/4, 22 hs.; 23/4, 8.50 hs.

Un romance en septiembre

(1950)

16/4, 16.30 hs.; 26/4, 18.20 hs.

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.



METAMORFOSIS FX

ACADEMIA DE CREACION FANTASTICA

Y ARTES VISUALES

WWW.METAFX.COM.AR

Edgar Ulmer: el pionero del cine de clase B

Cuando se habla de directores capaces de rodar sus films con escasísimos presupuestos y terminarlos en pocos días, siempre aparece como ejemplo el nombre de Roger Corman. Sin embargo, con bastante tiempo, Edgar G. Ulmer se le había adelantado. Nacido en el imperio austro-húngaro en 1904, luego de cursar estudios de arquitectura y filosofía se interesó en el teatro, y comenzó a trabajar como asistente y actor en pequeños papeles en el famoso Burg Theater de su ciudad natal. Pronto se dirigió a Berlín, donde fue asistente y escenógrafo del gran Max Reinhardt, y participó también en esas tareas en algunos films de la compañía Decla. En 1923 fue a Estados Unidos y participó en algunas producciones de Broadway y la Universal, para en 1925 retornar a Alemania, donde centró su tarea en el cine como asistente de dirección nada menos que de Friedrich W. Murnau en títulos tan importantes como *La última carcajada* y *Fausto*. Luego de acompañar a Murnau en su aventura hollywoodense, su primera incursión como director fue en la reputada *Gente en domingo* (1939) que codirigió con Robert Siodmak y en la que también participó Billy Wilder, comenzando una carrera regular (es un decir) a partir de 1933 y que se prolongaría hasta mediados de los años 60. Ignorado durante mucho tiempo, valorado más tarde por los jóvenes cahieristas como un auténtico director "maldito", Ulmer trabajó muchas veces sobre guiones imposibles, con presupuestos absurdos, utilizando decorados sobrantes de otras producciones y contando generalmente con escaso tiempo de rodaje en los más diversos países (tiene varias producciones israelíes y ucranianas). Sin embargo, en sus films más



Ulmer

por Retro

El hombre del planeta X (1951)

2/4, 1.30 hs.; 7/4, 5.30 hs.

El desvío (1945)

3/4, 1.30 hs.; 7/4, 6.45 hs.

The Naked Dawn (1955)

9/4, 1.30 hs.; 14/4, 5.30 hs.

El increíble hombre transparente (1960)

10/4, 1.30 hs.; 14/4, 7 hs.

Barba Azul (1944)

16/4, 1.30 hs.; 21/4, 5.30 hs.

La hija del Dr. Jekyll (1957)

17/4, 1.30 hs.; 21/4, 6.45 hs.

El gato negro (1934)

23/4, 1.30 hs.; 28/4, 5.30 hs.

Más allá de la barrera del tiempo (1960)

24/4, 1.30 hs.; 28/4, 6.40 hs.

Extraña mujer (1946)

30/4, 1.30 hs.

logrados se percibe claramente a un realizador dueño de un fluido dominio de la cámara y de la expresión en términos visuales, y con capacidad para crear las atmósferas que esos títulos requerían con muy pocos elementos, por lo que consiguió que varias de esas películas hoy sean consideradas pequeños clásicos y algunas de ellas, como *El desvío* y *El gato negro*, verdaderas obras "de culto" para los cinéfilos. Director capaz de manejarse con comodidad en los más diversos géneros, es una muestra acabada de cómo con talento y sagacidad se pueden superar inconvenientes de producción aparentemente insalvables. El canal Retro ofrecerá durante el mes de abril –lamentablemente en horarios poco convenientes– nueve películas de Edgar Ulmer entre las cuales, afortunadamente, se encuentran varios de sus mejores títulos, algo que permitirá acercarse a la obra de un realizador muy poco conocido pero de indudable interés. Los films a exhibirse serán:

El hombre del planeta X (1951) es un pequeño clásico de la ciencia ficción de los años 50 en el que el director, en apenas 70 minutos, consigue con muy pocos elementos crear el clima alucinante requerido (una suerte de antecedente de *Alphaville*, de Godard).

El desvío (1945) fue –diciéndole en seis días y con un presupuesto de 20.000 dólares. Sin embargo, esta historia de la azarosa relación entre un pianista de cabaret de cuarta y una perversa rubia es uno de los títulos fundamentales del cine negro de los 40, reivindicado con justicia por Martin Scorsese en su película sobre los cien años del cine americano.

The Naked Dawn (1955) es un atípico y muy personal western en el que un trío conformado por un bandido alegre y anárquico, un joven granjero mejicano y su esposa corren las más diversas aventuras. (La vi

por televisión y no puedo garantizar que haya sido estrenada.) Uno de los mejores films de Ulmer, del que, dicen, Truffaut tomó algunas ideas para su *Jules et Jim*.

El increíble hombre transparente (1960) es otro relato de ciencia ficción sobre un científico que es obligado a crear una fórmula para lograr la invisibilidad. Un film acerca de los imprevisibles efectos del uso de la energía nuclear.

Barba Azul (1944) es la versión del director de Landré, en otra película hecha casi sin plata en menos de una semana. Uno de los films visualmente más estilizados del director, con John Carradine, permanente secundario de grandes directores, en el papel de su vida. (16/4, 1.30 hs.; 21/4, 5.30 hs.)

La hija del Dr. Jekyll (1957) es una curiosa variante de la historia del hombre y la bestia, encuadrada dentro del gore más rotundo, a la que el trabajo de dirección eleva por sobre las falencias del guión.

El gato negro (1934) es tal vez el título del director más conocido por los cinéfilos y un clásico del cine de terror de la Universal de los años 30. A pesar del título, el film nada tiene que ver con el relato de Edgar Allan Poe y es, en cambio, una fantasía gótica y bizarra en la que el director consigue juntar a Boris Karloff y Bela Lugosi, dos de los popes del género.

Más allá de la barrera del tiempo (1960) es otro relato de ciencia ficción en el que un piloto de la fuerza aérea estadounidense consigue atravesar la barrera del sonido y aterrizar 64 años después de la fecha de su vuelo.

Finalmente, *Extraña mujer* (1946) es una de las escasas producciones de clase A de Ulmer, con Hedy Lamarr y George Sanders, con un guión –por una vez– sólidamente construido en un melodrama de época de ominoso y logrado clima. [A]

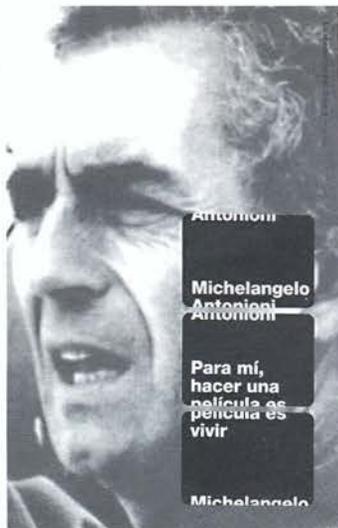
Para mí, hacer una película es vivir

Compilación de ensayos, conversaciones y entrevistas de y con Antonioni
Ediciones Paidós, 2002, 404 págs.

Muchos Antonioni

por Ezequiel Schmoller

Para mí, hacer una película es vivir, así se llama el libro editado por Paidós con algunos escritos de Antonioni, y también con algunas conversaciones y entrevistas. "Para mí, hacer una película es vivir" es algo que dice Antonioni un par de veces a lo largo del libro. Tengo que confesar que la frase me resulta horriblemente pomposa. Tuve el libro en mi biblioteca durante más de un año y cada vez que me acercaba a agarrarlo, leía el título en la solapa y huía despavorido. Hace un par de semanas, por fin me le animé, y de todas las cosas que me sorprendieron positivamente de él, la primera fue que el título no quería decir lo que yo pensaba. Sí, Antonioni dijo: "Para mí, hacer una película es vivir", pero no lo dijo en el sentido de "sólo me siento vivo cuando hago una película" o "la intensidad de la vida sólo es comparable a la de hacer una película". No. Antonioni lo dice en un sentido sencillo y desmitificador: hacer una película no constituye un paréntesis en la vida, no es algo que la trasciende, los problemas y dudas y conflictos y alegrías que se le presentan y encuentra en la vida también se le presentan y los encuentra en el cine. En palabras de Antonioni: "Ninguno de nosotros está acostumbrado a prepararse para un encuentro de negocios, de amor o de amistad. Se aceptan como vienen, nos adaptamos poco a poco a



su desarrollo, se explotan los imprevistos. Es lo mismo que cuando ruedo una película". Así que no se asusten del título.

La segunda sorpresa del libro es que el Antonioni escrito/oral es radicalmente diferente al Antonioni cinematográfico. Lean, por ejemplo, la anécdota que cuenta sobre el primer día de rodaje de un documental que quería filmar en un manicomio con sus amigos: "Colocamos la cámara, preparamos los focos, dispusimos los locos en la estancia según las exigencias del primer plano, y he de decir que los locos obedecían con humildad y procuraban no equivocarse. En ese sentido, eran conmovedores y yo estaba contento por cómo iban las cosas. Finalmente, di la orden de encender los focos.

Estaba algo emocionado. De súbito, la estancia se inflamó de luz. Durante un instante, los locos permanecieron inmóviles, como petrificados. Nunca he vuelto a ver en la cara de ningún actor un espanto tan profundo, tan total. Fue un instante, repito, luego sucedió una escena indescriptible. Los locos empezaron a contorsionarse, a gritar, a echarse por el suelo. Los locos intentaban desesperadamente ponerse a cubierto de la luz como si fuera un monstruo prehistórico que les atacara". A lo largo del libro hay mil y una anécdotas parecidas. El modo de contarlas no recuerda para nada al Antonioni de las películas. Digo, si la anécdota del manicomio no fuera verbal sino cinematográfica, estaría muchísimo más cerca de Samuel Fuller que del italiano. Hay recursos narrativos completamente ausentes en su cine: un arco dramático progresivo y bien marcado, pausas estratégicas, suspenso, hipérboles; es un relato directo y atrapante, en el sentido más visceral de la palabra. ¿Cuántas de estas cosas pueden decirse de su cine? El Antonioni del libro es mucho menos seco, hermético y cansino que el de sus películas. Y también más distendido. Se lo nota suelto, abierto, por momentos hasta tierno, contando anécdotas de viajes y de rodajes, y también sincerándose y expresando sus temores. Un ejemplo entre muchos: "Yo tengo mucho miedo del públi-

co, y también de los críticos. Quisiera poder prevenirles, explicarles un montón de cosas antes de dejarles ver una película mía. No recuerdo quién dijo que los libros (y por lo tanto, también las películas, añado yo) deberían ser juzgados por un magistrado y delante de un jurado, como los crímenes, y se debería escuchar la acusación y la defensa. Al que lo dijo le sobraba la razón, por cierto". Este Antonioni abierto y directo para contar anécdotas y expresar sentimientos me era completamente desconocido.

Y hay más sorpresas. Yo hubiera jurado que Antonioni era un cineasta completamente mental y programático, que concebía cada encuadre, cada movimiento de cámara y cada detalle en su cabeza, y que los rodajes constituían una suerte de trámite para alcanzar esa idea previa. Es decir, hubiera puesto a Antonioni del lado de los directores de guión y storyboard, como Kubrick, Hitchcock y Lang, y no del lado de Renoir, Godard y Cassavetes, directores más de rodaje. Me habría equivocado. Antonioni se ajusta más al segundo grupo. Dice, por ejemplo: "Creo en la improvisación. Para mí un guión nunca es definitivo. Son notas de dirección, nada más. Nada de indicaciones técnicas (...) La posición de la cámara, la elección de los objetivos, los movimientos de la cámara,

Es tu última oportunidad de participar del evento del año...
y te podés arrepentir toda la vida...

DOV SIMENS EN ARGENTINA 12 Y 13 DE MAYO DE 2007

www.hollywood-argentina.com

LIBROS

son elementos que concier-
nen al rodaje, no al guión".
O: "El encuadre lo compongo
detrás de cámara. Algunos lo
hacen de otra manera, incluso
directores famosos, como
Clair. Es un sistema legítimo,
no digo que no, pero para mí
constituye un misterio saber
cómo logran rodar sobre unos
dibujitos y unos esquemas
que han hecho en papel". Y
por si quedaban dudas: "Hago
las películas instintivamente,
más con el estómago que con
el cerebro". En el fondo, no sé
si esto es demasiado impor-
tante. A pesar de lo dicho, sus
películas siguen trasmitiéndome
la misma sensación de
frialdad cerebral que antes,
pero por lo menos esto me
corre un poco las cosas de
lugar, me descoloca. Me obliga
a repensar algunas categorías.
Me había apresurado a
fijar a Antonioni en un lugar
y resultaba estar, por lo
menos parcialmente, en otro.

Me parece que estoy pin-
tando a Antonioni de una
manera demasiado parcial. Si
todavía no leyeron el libro y
piensan hacerlo, les aclaro
que se van a topar con frases
que contradicen lo que vengo
diciendo. El Antonioni que
dice: "Un día inventé una
película mirando el sol; la
maldad del sol, la ironía del
sol..." o "con la desaparición
de la muchacha quise signifi-
car la fragilidad de los senti-
mientos en la actualidad" o
"el hecho de haber inventado
por mi cuenta el neorealismo
me da íntimamente cierta
satisfacción" no es tan humil-
de ni despreocupado ni dis-
tendido como lo que yo decía
o sugería. Quedan advertidos.
La figura de Antonioni es algo

esquiva y polifacética. Hay
muchos Antonioni y yo sólo
elegí algunos.

A todo lo dicho, hay que
agregar que en el libro el italia-
no defiende la rebeldía y las
luchas juveniles, se solidariza
con los hippies, habla bien del
uso de drogas, nos enteramos
de que fue un gran jugador de
tenis y de ping pong, así tam-
bién como un lector empedernido,
un escritor y un pintor. Y
algunas cosas más que no vale
la pena seguir enumerando. Sí
vale la pena detenerse en el
pensamiento que tiene de algu-
nos conceptos: el de historia, el
de narración y el de realismo.
Pero empeemos por el princi-
pio. El punto de partida de su
búsqueda no presenta proble-
mas: "Parto de un dato negati-
vo. El cansancio de la técnica y
los modos corrientes". Los
modos corrientes son los de
Hollywood y su modo de
narrar, el "modo de representa-
ción institucional". Esta negati-
vidad deja un agujero, un vacío
que hay que llenar con algo.
Estar cansado de la técnica y los
modos corrientes es algo que les
pasa y pasó a muchos directo-
res. Pero este cansancio puede
resultar en una infinidad de
cosas, desde despegarse y torcer
un poco las reglas narrativas del
cine clásico hasta romper con
todo y hacer cine experimental
abstracto. Antonioni está en
algún lugar entre ambos. Si en
una entrevista dice: "Siempre
cuento una historia", en la
siguiente dice: "Siento la nece-
sidad de expresar la realidad en
términos que no sean total-
mente realistas. La línea blanca
abstracta que irrumpe en el
plano al principio de la secuen-
cia en la callejuela gris me intere-
sa mucho más que el automó-

vil que llega". La clave de esta
aparente ambigüedad tiene que
ver con lo que el italiano consi-
dera una historia. Antonioni
dice de su cine, a propósito de
seguir a sus personajes con la
cámara mientras caminan: "Este
es también un modo de hacer
'cine verdad'. Atribuirle a una
persona su historia, es decir: la
historia que coincide con su
apariencia, con su posición, su
peso, su volumen, en un espa-
cio". Hay algo ingenuo (y pro-
bablemente erróneo) en creer
que cualquier imagen cuenta
una historia, que viendo sólo la
apariencia de algo o alguien
podemos atribuirle su o una
historia (por otro lado, ¿por qué
todo tiene que estar supeditado
a una historia?), pero hay cier-
to encanto en creer que las
imágenes hablan por sí mismas
y que dejarlas hablar es mejor
que obligarlas a decir cosas. No
sé si cuando Antonioni dice:
"Intento mostrar historias y al
mostrarlas, las cuento" está
diciendo exactamente eso, pero
por lo menos la frase suena
bien.

Estas ambigüedades (histo-
ria/abstracción, historia/meras
imágenes, historia estructura-
da/imágenes que hablan solas),
este estar entre dos mundos,
van adquiriendo diferentes for-
mas a lo largo del libro y de las
declaraciones del italiano. Por
ejemplo, hay una búsqueda
constante de acercarse a la vida
y de alejarse de ella simultánea-
mente. Cuando Antonioni dice:
"Hoy las historias son lo que
son, pueden no tener ni un
comienzo ni un final, carecer
de escenas clave, carecer de
progresión dramática, no tener
catarsis. Pueden componerse de
jirones, de fragmentos, estar
desequilibradas como la vida

que vivimos", defiende un
cine que se acerca a la vida.
Lo mismo cuando dice: "El
ritmo de las películas en las
que las secuencias deben unir-
se unas con otras da una
cadencia falsa, que no es la de
la vida. ¿Por qué sorprendió
tanto *La aventura* cuando se
estrenó? Porque la película
tenía una cadencia más cerca-
na a la vida". Sin embargo,
para quienes hayan visto sus
películas, estas declaraciones
seguramente resultarán sor-
prendentes. Sus encuadres
suelen, justamente, alejarnos
de la vida tal como la vemos
en nuestra cotidianidad.
Antonioni dice: "Hoy lo que
cuentan son las cosas, los
objetos, la materia", pero sus
composiciones nos alejan de
las cosas; las cosas sirven más
por su plasticidad, por cómo
llenan y equilibran el cuadro,
que por sí mismas. Los obje-
tos terminan convertidos en
otra cosa, son más un compo-
nente de una imagen de aire
pictórico que el reflejo de una
época o una historia. Si hay
un cierto realismo en las pau-
sas, en los tiempos que refle-
jan una supuesta cadencia de
vida, eso a la vez convive con
lo que Serge Daney llama su
"pureza estética", la estiliza-
ción marcada y evidente de
sus encuadres y movimientos
de cámara y personajes.
Estaríamos ante un realismo
pictórico hiperestilizado. Un
realismo no realista. De todas
las contradicciones que encar-
na Antonioni, esta me parece
la más rica y también la que
más huellas dejó en el cine
más interesante que se está
haciendo en el presente. Por
ejemplo, en el de Tsai Ming-
liang. [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.

Cruce de destinos:

Elsa Pataky y Alex Brendemühl

por Jaime Pena

El fracaso sin paliativos de *Días de cine* demuestra lo efímero del triunfo y la poca consistencia del *star-system* local. Hasta ahora, todo lo que había tocado David Serrano se había convertido en oro: los guiones de *El otro lado de la cama* y su secuela, su debut en la dirección con *Días de fútbol*, hasta un espectáculo musical inspirado en las canciones de Mecano, *Hoy no me puedo levantar*. Sin embargo *Días de cine*, una comedia autorreflexiva y (pretendidamente) berlanguiana sobre cierto tipo de cine de la transición española, no la quiso ver nadie desde el mismo día del estreno. Ni un lanzamiento masivo con un gran apoyo promocional ni la presencia de algunos actores de gran popularidad gracias a las series televisivas pudieron hacer nada. *Días de cines vacíos*. Misterios del marketing.

Paz Vega es una estrella más consistente. "¡Pasvega, pasvega!", reclaman los compradores asiáticos ante cualquier película española que asoma por un mercado. Su índice de popularidad debería medirse a partir de la pervivencia en el imaginario masculino del póster de *Lucía y el sexo*. Ella también salió de una serie de televisión –¿quién no?– y, aunque no todas sus películas son éxitos, es innegable que se trata de una actriz internacionalmente conocida y con abundantes dosis de morbo. De ahí que la sola mención de la ecuación Paz Vega + Teresa de Jesús se convirtiera en promesa de escándalo... y de negocio asegurado. O eso debió de pensar su productor, Andrés Vicente Gómez. Con la película de Ray Loriga sólo se han escandalizado los que siempre se escandalizan por estas cosas. Es su profesión, la de obispos, quiero decir, y se supone que para eso están: para denunciar la "apropiación sacrílega de la santa más importante de la Historia de España". Vaya, ni con esas, la jugada ha vuelto a salirle rana a un Andrés Vicente Gómez que no levanta cabeza. Loriga demuestra cierta ambición a la hora de representar los éxtasis místicos de

Teresa de Ávila con unas imágenes de perturbador y pictórico onirismo sexual, pero su *Teresa, el cuerpo de Cristo* –¿lo pillan?– apenas abandona su cansina y previsible corrección más allá de esos brevísimos instantes.

Otra actriz muy mediática, Elsa Pataky, de la que no se conoce un solo éxito, aunque sí muchos novios, protagoniza la noticia del mes al aparecer en *top-less* en la portada del semanario *Interviú*, un desnudo presuntamente robado y un escándalo que parecería prefabricado por Andrés Vicente Gómez, si no fuese porque este sí ha llamado la atención. La Pataky ya había enseñado las tetas en varias películas –incluso Garcí rodó una a su mayor gloria– y nunca se había armado tanto revuelo. ¿Por qué el cine español es incapaz de rentabilizar las tetas de Elsa Pataky? ¿Falta de promoción? ¿Desconocimiento, desconfianza del público? ¿Y si reponemos ahora *Ninette*?

Alex Brendemühl no es mi actor favorito, pero no le puedo negar coherencia a su carrera, sobre todo cuando nadie le pide coherencia a la filmografía de un actor. Las películas en las que ha intervenido parecen responder a algún tipo de proyecto diseñado de antemano: *Un banco en el parque*, *Las horas del día*, *En la ciudad*, las películas de Roger Gual y Julio Wollovits, y ahora *Yo*, de Rafa Cortés, película que avanzaba Agustín Mango en su crónica de Rotterdam el mes pasado.

Pese al título, a la presencia de Brendemühl en prácticamente todas y cada una de las escenas, a que el mismo actor firma como coguionista o a la preeminencia de los cortos primeros planos, *Yo* no es una película egocéntrica. En ningún sentido. Es más, como buena parte del mejor cine español de los últimos tiempos, la película de Rafa Cortés se reafirma por la vía de la negación. De la negación de las malas costumbres de las que el grueso del cine español contemporáneo no ha sabido despojarse, comenzando por su sujeción al género, la primacía del



Teresa, el cuerpo de Cristo

guión sobre la puesta en escena o la rutina con la que parecen haber sido tomadas todas las decisiones sobre aspectos como el casting, la música, los diálogos. Claro, esto puede llevar a una fácil y peligrosa confusión: apoyar una serie de títulos únicamente por su carácter de anomalía, de objetos extraños o sin parangón en el contexto general de la producción española. Pero tal y como están las cosas hay que asumir este riesgo.

Película sobre alemanes en Mallorca –ya se sabe que los alemanes han colonizado la isla–, *Yo* nos habla también de la negación de la identidad. O ese es su tema, el de unos personajes que han venido a reemplazar a otros que, con nombres idénticos, ocupaban su lugar con anterioridad: Hans releva a Hans, del mismo modo que su patrón Tanca es el sucesor de un Tanca anterior, como si distintos actores estuviesen impelidos a interpretar el mismo personaje. Un tema este más literario que fílmico, en el sentido de que resulta difícil expresarlo con imágenes, de ahí que *Yo* funcione mejor como retrato de una galería de personajes que siempre parecen esconder algo, como paisaje sonoro de lenguas y acentos que subrayan el tono de turbiedad moral y ambigüedad narrativa que nunca sabemos hacia dónde nos quiere llevar. Una película imprevisible, llena de incertidumbres y sugerencias. [A]

CONTRERRO DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Se busca espacio para hacer preguntas

Finalmente me llegó la revista (siempre tarde) y me trajo consigo la bronca. Hablamos del cine argentino, de su buen momento de calidad, de experimentación y de premios en diferentes festivales internacionales, pero de su peor momento en el mercado interno (sin mencionar basuras que ni merecen ser consideradas parte del cine). ¿Cuál es nuestra solución? El querido INCAA pone carteles azules con una C y una A que juega con ser una puesta de cámara en una planta y nos invita a ir a ver Cine Argentino. ¿Qué hacen las secciones de espectáculos de los diarios más populares de la Argentina? Les dedican las últimas páginas, los espacios sobrantes, y hablan de una forma tan enredada, estúpida e intelectualoide que les sacan las ganas a aquel que quizá hoy se animaba a ir a ver una argentina... ¿Qué hace *El Amante*? Se queja de la situación general, pero les hace críticas pequeñísimas, en un espacio de una página que compartirán con otros tres films de esos que sólo veremos si las entradas para las demás están agotadas o si teníamos ganas de ir al cine y nos mandamos y es la única en ese horario. ¿Por qué *Una noche en el museo* tiene una página? ¿Por qué *Vísperas* ni aparece en el último "De uno a diez"? ¿Por qué no la discuten como lo hacen con otras películas? ¡*Vísperas* es excelente y da lugar a debate! Yo estoy tan harto como todos de este Nuevo Cine Argentino que se dedica enteramente a films intimistas que ya poco agregan. Estoy harto de que los únicos que se salgan de eso sean directores que dejan mucho que desear, como Campanella, Subiela, Jusid o Taratuto (que con *Quién dice que es fácil* logra pelearle el puesto de peor película argentina de los últimos años a cosas como *Bañeros 3* o *Lifting de corazón*) o no-directores, como Ledo. Estoy harto también de que nuestra desesperación por un poco de cine de género nos lleve a decir que *Tiempo de valientes* es muy buena. Pero la solución para que aparezca otro tipo de películas y para que la gente vaya al cine a ver buenos films nacionales no es dejar este cine de lado. La solución es llevarnos a verlo y

discutirlo y repensarlo y preguntarnos qué nos pasa que sólo hacemos cine íntimo, cerrado y muchas veces excluyente, que nos pasa que funcionamos en el exterior pero no acá. Y ustedes, en *El Amante*, tienen el lugar para armar esa movida y generar ese espacio. Si quienes deberían hacerse estas preguntas y buscar una solución no lo hacen, entonces hagámoslo nosotros. Basta de tirar la pelota: agarrémosla. Espero que se arme un debate y me respondan, que no sólo lean lo que escribo.

Un saludo grande y mis mayores respetos,

MARTÍN SCHULIAQUER

Disparesn junto a *El Amante*

Buenas, amigos. Quiero agregar un par de conceptos a su crítica negativa hacia *Dreamgirls*. Ustedes sumaron más bien cuestiones referidas a la parte ideológica de la película. Permítanme presentar algunos puntos técnicos que encuentro negativos. (1) Falta de personaje protagonista, lo cual lógicamente dificulta involucrarse en la historia. Ustedes varias veces mencionan que es la historia del personaje de la *chubby* Hudson, pero no es posible lograr valor de protagonista en un personaje que desaparece todo el tercio final de la película para volver sólo en el desenlace. (2) Y relacionado con el punto anterior: falta de empatía con personaje alguno. Todos pero todos en algún momento se mandan una que decís "¡pero que hijo/a de puta!", y en ningún caso se redimen... (Hudson es una histérica mala compañera, Jamie Foxx las utiliza, Eddie Murphy garca a la esposa y a su amante, Beyoncé se acuesta con el interés de su hermana, la que reemplaza a la Hudson en la banda... ¿¡quién es?!). (3) Relacionado al último punto: ¡personajes sin desarrollo! No sabemos de ninguno más que lo que se muestra en pantalla. No hay background de ninguno. Hay que adivinar por qué es que hacen lo que hacen. (4) Las canciones. Como ustedes bien dijeron, poco motown. Y encima, canciones mal distribuidas. Hay un momento de la película en que pasan tres baladas insufribles seguidas, y el punto álgido, con la Hudson llorando un final de

tema cinco minutos en el que grita que todos la van a amar. Y supongo que la idea de eso era emocionar, puf... (5) La omisión de escenas importantes: está bien, no se nos tiene que mostrar todo lo que pasa, pero al menos sugerir. Yo me perdí cuando de una escena a la otra Foxx pasaba de ser el amante de Hudson a esposo de Beyoncé. Por más que haya habido un par de miradas ¿cómplices?, un hecho tan trascendente debería haber sido reforzado visualmente. En definitiva, en los 70 a Elvis lo defenestraban una o dos veces al año por las películas que filmaba, con más coherencia y mejores canciones que esta...

Disculpas por la extensión y gracias por todo. ¡Saludos!

NICOLÁS CABRERA

P/D: Muy linda la nota con McKay y la *review* de *Talladega Nights*.

Estimados amantes:

¿No les faltó una mirada de mujer en el nutritivo debate acerca de *MA* (*EA 177*)? ¿Dónde están las chicas?! ¿A nadie se le ocurrió mirar la obra como un relato acerca de *lo femenino* y una *cultura afeminada*? Una película *acerca de, protagonizada/concebida/escrita/dirigida y vestida por mujeres* merecía, creo, ser criticada por otra mujer.

El film no sólo exuda femineidad en su factura y los espléndidos *caprichos visuales* de la directora ("de tal padre"...). Creo que puede leerse, en sus múltiples sentidos, como el viaje de una niña-adolescente hacia el ser mujer; o su imposibilidad de concretarlo, o las formas que va adoptando en ese derrotero: la relación epistolar con su madre, el vínculo con otras mujeres de la corte y cómo aprende a lidiar/compartir con ellas las experiencias intensas y transformadoras de la maternidad y la pasión, la búsqueda de sí misma a través de la sensualidad y seducción son sólo algunos ejemplos de esto.

La *MA* de SC, además de brillante *reina glam-punk*, me pareció una especie de heroína al revés, una *antiheroína* flotando ciegamente a través de un mito distorsionado y ridículo. Quienes vieron en el film un

autorretrato onanista y caprichoso de la Coppola no comprendieron que *MA* nos plantea tal vez una inquietante alegoría acerca del narcisismo cultural y que su desarrollo hiperestético, encapsulado, asfixiantemente reglado, banalmente sensual, no hace más que confirmar la máxima godardiana: estamos ante una obra acerca del presente. Por último, quisiera destacar la hechura de la película; y esto, obviamente, no sólo por el delicioso vestuario de M. Canonero. Hay un sincero y profundo homenaje a la pintura cortesana a lo largo de toda la narración. Perfectamente reconstruidos, esos cuadros de Fragonard & Co. logran reivindicarse a la luz de una cámara que los ubica en una dimensión más amplia y contemporánea: imágenes que conviven con el *mondo fashion* de *Vogue* y el *hi-tech design*; románticas escenas kitsch, vacías de pasión pero perfectamente acabadas; poesía frágil acerca del final de un tiempo (¿vacío de sentido?). Otro detalle exquisito es la escena en que *MA* aparece posando junto a sus hijos ante una anónima pintora en los jardines de Versalles. Pues se trata de Élisabeth "Louis Vigée" Le Brun, retratista de *MA*, una referente de la pintura romántica y clásica francesa. Gracias por movernos a pensar y repensar cada peli en el cine y en casa. ¡Hasta la próxima!

VERÓNICA VALLI

Clint está grave

¿Se acuerdan de cuando el gran director de Malpaso se ocupaba de nimiedades que hablaban de las

relaciones humanas, de mundos perfectos o de asesinos a sueldo, involucrando a la vida misma? ¿O hace falta mostrar a seis japoneses suicidándose con las granadas para ser un director que se ocupa de temas graves? Woody Allen pretendió ser Bergman y le salían films pobres, como *Interiores* o *Septiembre*. Clint ¿qué pretende? Creo que ya no diría con orgullo: "Soy director de westerns", como dijo Ford. Ahora le debe gustar más *El ciudadano que Sed de mal*.

ALFREDO DANEO

Sobre Hoodwinked!

Tengo *El Amante* de marzo en mis manos y veo la crítica de Mariano Kairuz de esta película nueva sobre Caperucita Roja, y me parece que la crítica está encarada para el lado del contenido y le faltó información muy importante en este caso: el aspecto formal, que es lo sobre lo que quiero escribir.

Generalmente no me gusta la animación 3D. Para fondos me parece bien, pero cuando aparece en planos más o menos cercanos me parece torpe, fea, y hacerla bien es un arte muy difícil que muy pero muy pocos dominan y demasiados intentan sin éxito. Bueno, esta película es una de las más lamentables muestras de animación 3D. Parece la obra de un estudiante novato. Carece de un criterio estético definido, como si hubieran encargado el diseño de los personajes a varios artistas incommunicados entre sí, por ejemplo: algunos personajes tienen un pelo texturado mientras que otros tienen un pelo que parece de plástico... y así.

La elección de las voces no puede haber sido más desacertada, Caperucita Roja (una niña, por más que repita sin sentido chistes malos para adultos con guiños pop) lleva la voz de una veinteañera de Malibú como la de la floja Anne Hathaway.

Creo que era importante una crítica del aspecto puramente formal, ya que es lo que transforma a esta película en una experiencia dolorosa. El resto es como dice Kairuz, como casi toda película de animación después de *Shreck*, incapaz de dejar de lado un segundo la posmodernidad y el guiño trillado, aunque molesten o no sean pertinentes, incapaz de ser simplemente un cuento de hadas muy bueno que pasó de generación a generación por siglos sin necesitar chistes de actualidad.

PATRICIO GARCÍA

Pilas a la página web

Hola. Leo la revista hace casi ocho años en forma intermitente, y la verdad es que con este cambio de generaciones que sufrió hace un par de años hay cosas que se desacomodaron y no volvieron a acomodarse. Si bien antes tomaba algunos modismos literalmente robados a los Cahiers (*El Amante* fue la responsable de introducir el término "cine de qualité" a la crítica cinematográfica argentina), eran cosas que uno tomaba con cariño hacia esta gente que sabía de cine porque había visto mucho. Estos nuevos redactores o críticos parecen como recién salidos del taller de cuatro meses de la revista y se creen con la autoridad de

un Rosenbaum para dilapidar a un realizador por su ideología o punto de vista, olvidando (o ignorando, no sé) cuestiones básicas del lenguaje audiovisual.

Bueno, disculpen la sintaxis y disculpen que en realidad este mail no era para decir esto (pero hacía rato que lo quería decir) sino para pedirles que le pongan un poco más de esmero a la versión web de la revista. Es domingo 18 de marzo. Hace 2 semanas vi *María Antonieta* de Sofia Coppola, flasheé mal y busco la crítica de la revista, que todavía considero de cabecera (je je) y me encuentro con que la crítica más nueva es de películas de noviembre de 2006! En Rosario, donde vivo, la revista llega muy tarde y es muy difícil conseguirla en kioscos.

Bueno, gente, sólo pido eso. Más objetividad y que se acuerden, los nuevos, que son eso: nuevos, recién empiezan, que sean más humildes y que piensen que estamos en 2007. La web es todo. Los saluda desde Rosario, un todavía amante. Un abrazo,

CRISTIÁN CARPIO

Errata

Por una de esas cosas que suceden en los cierres, es decir, lisa y llanamente por un error, pusimos que la nota larga de *Una mirada a la oscuridad* de la página 34 era de Scott Foundas. Bueno, no, era de Guido Segal. Disculpas a Guido y a Scott. Y de paso, gracias otra vez a Scott por la entrevista con Adam McKay.

Sea original y culto.
Haga un regalo cinéfilo.



Hombres y mujeres se rendirán a sus pies.

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

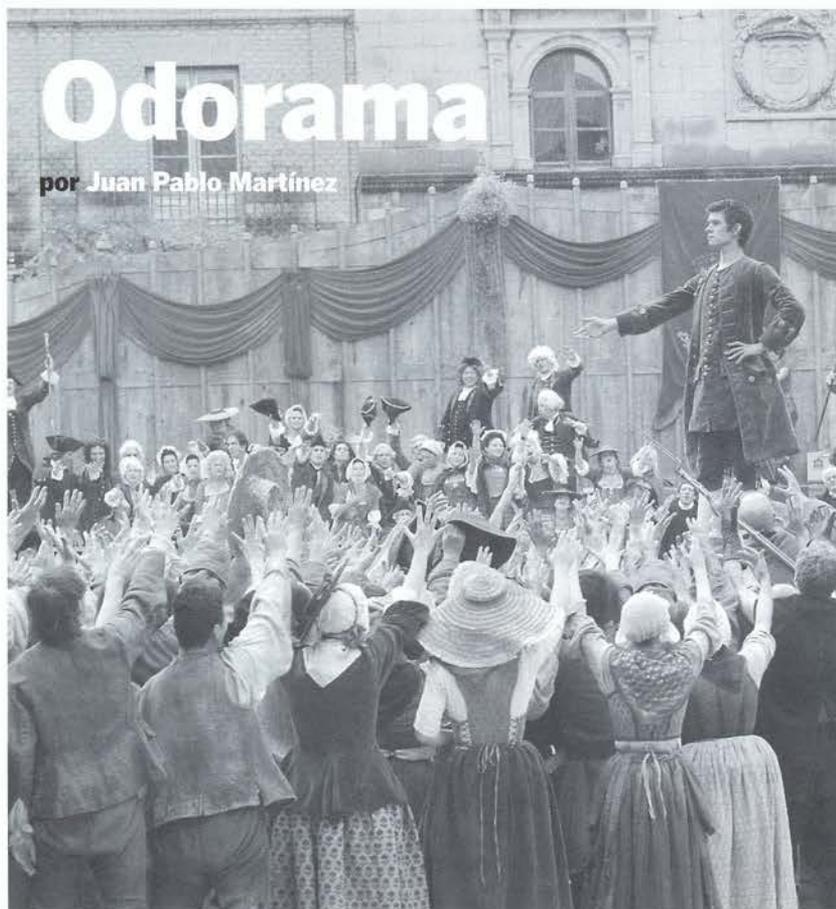
ESTO ES CINERAMMA®

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



Odorama

por Juan Pablo Martínez

Hace poco leí por primera vez *El perfume*, la novela de Patrick Süskind. Me gustó muchísimo al tiempo que me irritó sobremanera. Claro, lo que me irritó fue el personaje de Jean-Baptiste Grenouille, y decir que me irritó ese personaje es hablar bien de la novela, porque eso es exactamente lo que busca. Y Tom Tykwer no es un director que me guste particularmente. Pero su adaptación de la novela de Süskind me pareció, además de la mejor adaptación posible para una novela supuestamente "infilable" como aquella —durante un enorme porcentaje del libro, Süskind se dedica a describir los olores que percibe Grenouille, un personaje con "olfato absoluto"—, una gran película de género.

Seguro que muchos se preguntarán por qué convertir a la novela en una película de género, y algunos gritarán: "¡Traición!". Pero son las traiciones hacia la novela las que convierten en "cine" a su versión fílmica. Si bien las descripciones que hace Süskind de los olores —y las sensaciones que estos provocan— son apasionantes en papel, en cine serían algo cercano al realismo mágico. Las filmaría, tal vez, Alfonso Arau, y resultarían indigeribles. Tykwer lo sabe perfectamente, y es por eso que en el único momento en el que recurre a esto, lo exagera a tal punto que parece un paso de comedia, una parodia de lo que pasaría si alguien llevara al cine las sensaciones que aparecen en la novela. Este único momento es cuando el perfumista Giuseppe Baldini (Dustin Hoffman, cada día más simpático, ya que ahora parece divertirse cuando actúa) huele el primer perfume que Grenouille crea para él.



Perfume: La historia de un asesino

Perfume: The Story of a Murderer

Alemania/Francia/España, 2006, 147'

DIRIGIDA POR Tom Tykwer.

Y no sólo este sino todos los cambios que se le hacen a la novela juegan a favor de la película, e incluso algunos la superan, como el primer asesinato de Grenouille, que termina resultando muchísimo más lógico en la película que en la novela. El otro cambio sustancial al que recurre Tykwer para hacer de todo este asunto algo más cercano al cine, ha sido convertirla en una película de género. El hecho de que los asesinatos de Grenouille se sucedan basados en un patrón más bien estricto toma uno de los elementos más usados en la tradición del thriller —lo que no es algo criticable si se lo utiliza bien, como ocurre aquí—, la acercan al policial más clásico, más puramente cinematográfico, y a la vez se logra una tensión similar a la de la novela, pero resuelta mediante una línea argumental que está presente en el libro pero en un segundo plano. De hecho, la película justifica muchísimo más el subtítulo de la novela que la novela misma.

Pero el momento más polémico de la película en cuanto a su reinterpretación de la novela, y allí apunta la objeción más grande que le hace Leo D'Espósito en su nota en contra del número anterior, creo que es una de las mejores decisiones de Tykwer. Aquí Grenouille no deja de ser más bien repulsivo, pero Tykwer igualmente lo *glamouriza*, lo hace cada vez más "lindo" (en la medida en que un personaje así puede serlo), hasta desembocar en la orgía cercana al final, una escena de una fuerza increíble en la que Grenouille está fotografiado (y vestido) de manera tal que parece salido de *Velvet Goldmine* de Todd Haynes. Es que uno de los planteos de la novela es que son los olores los que convierten en hermosa a la gente (o mejor dicho, los que hacen que la gente perciba la belleza de otras personas). Tykwer no elimina por completo este elemento, pero tiene claro que en el cine lo que más importa es lo visual, y convierte aquella percepción en imágenes. Sin un embellecimiento progresivo del personaje, la escena de la orgía no tendría la fuerza que tiene; si bien funciona en la novela, es imposible que una escena así quede bien en cine cuando lo que veríamos sería a la multitud de gente en éxtasis frente a una persona fea y repugnante como el Grenouille de la novela. La decisión de Tykwer es tomar el punto de vista de aquella multitud, y así logra que dicha escena funcione. Lo mismo ocurre con la belleza de la víctima más preciada de Grenouille.

Finalmente, Tykwer nos deja aun más claro que sus intenciones son completamente contrarias al hecho de hacer una película *qualité*, algo a lo que varios realizadores hubieran sucumbido de haber adaptado ellos la novela, y algo que hubiera puesto muy contento al público fanático del cine choronga; es que si bien se trata una muy buena novela, una adaptación fiel hubiese sido puro cine choronga. Entonces, Tykwer agrega algo más, una pequeña coda que no aparece en la novela, en la que, a la manera del cine clase B más berreta, sugiere una posible continuación. Es un chiste, tal vez algo tonto, pero que puede leerse tranquilamente como una declaración de principios. Aunque si la hubiese hecho en Odorama, habría sido una obra maestra. **[A]**

**Crank, veneno en la sangre**

Crank

2006. Estados Unidos. 87'. DIRIGIDA POR Mark Neveldine y Brian Taylor.

Huevos duros

por Marcos Vieytes

Crank es una película fea, de colores saturados y aspecto grosero y desprolijo, cuya premisa argumental se agota a la media hora y apenas sobrevive gracias a Jason Statham. El problema de una película fea como esta es su metódica decisión de serlo, lo que la acerca al más previsible *qualité* histórico. Así como aquellos cuidan hasta el más mínimo detalle epidérmico para reconstruir una circunstancia que sea, en su caso, linda de ver (agradable, literal, inocua), hay algo fastidiosamente mecánico y aburrido en el *tour de force* adrenalinico de *Crank*. Algo que se parece mucho al peor porno: pretende sorprendernos con posturas y combinaciones que hacen el ridículo mucho más de lo que excitan, cansándonos por repetitivas en lugar de placenteras. Toda vez que puede, Raúl Ruiz suele despotricar contra la tiranía del guión basado en la teoría del conflicto, según la cual toda película debe ir sin excepciones de la postulación de un problema a su resolución. La principal objeción a este formato reside en que nos acostumbra a una sola manera de mirar y nos predispone favorablemente a la recepción de una moraleja que parece indiscutible, lógica y natural. Dicho mecanicismo es perverso, pero no deja de ser humano: todos alguna vez hemos torcido, consciente o inconscientemente, un argumento con tal de (man)tener la razón. Pero *Crank* no pretende siquiera tener razón (o proveer solución) alguna. Lo suyo consiste en empobrecer todavía más la mentada teoría del conflicto, reduciéndola a la mera repetición de un mismo problema físico resuelto mediante una serie de acciones que excluyen cualquier tipo de juicio (ético, ideológico, moral). Esta pornográfica serialidad de *Crank* también me hace pensar en huevos, igual que a Brega en su cobertura del número pasado, pero no como sinónimo de masculinidad incorrecta y transgresora, sino como gesto pretendidamente liberador pero insalubre y banal. Vamos, que la película de Neveldine y Taylor se parece mucho al inútil atracán de huevos duros disfrazado de protesta que se mandaba Paul Newman en *La leyenda del indomable*. [A]

**El buen pastor**

The Good Shepherd

Estados Unidos, 2006. 167'. DIRIGIDA POR Robert De Niro.

Adulta y saludable

por Diego Brodersen

No termino de entender la mala onda con el film de De Niro, quien quiso hacer una película ambiciosa, elegíaca, casi épica que no le salió nada mal. Sí, es cierto, *El buen pastor* es un relato algo árido, poblado de diálogos imprescindibles para la comprensión de cada acción y reacción de los personajes, algo grave y sosegado. Pero nada de eso es casual o indeseado, ni la puesta en escena resulta superficial o llana. Por el contrario, la oscuridad que va envolviendo a Edward Wilson es acompañada siempre por la cámara, que se entrega y entrelaza con los vericuetos de la trama de manera elegante y paciente. Nada apresura el descenso del empleado de la CIA a su propio infierno personal, cuando la violencia comienza a poseerlo y a hacerse dueña de todas y cada una de sus decisiones, la más terrible de las violencias por su condición burocrática. Si hasta Angelina Jolie acompaña la inflexión general del film sin desentonar.

Compárese el desempeño de *El buen pastor* con otros intentos recientes por actualizar el thriller político. *Syriana*, por ejemplo, con su inhabilidad para dar con una clave que permita comprender a sus criaturas más allá de la respuesta automática, donde "todo está conectado" como sapo muerto en experimento eléctrico (sí, se mueve); o la calidad obtusa de *El jardinero fiel*, vehículo de "comprensión" de algunos de los problemas del mundo que parece tomar como espectador ideal a un grupo de estudiantes de salita azul. Incluso *Munich*, con su interesante telégrafo temporal uniendo pasado y presente, no puede evitar caer en la sempiterna moral familiar *spielbergiana*. *El buen pastor* es un film que reflexiona sobre algunos temas que le parecen relevantes de manera sensata (sí, es una película sensata, ¿qué hay de malo en ello?) y que descrea del criterio audiovisual, reservando el componente sanguíneo para dos escenas puntuales de radical importancia dramática. Es una película adulta e imperfecta pero, por sobre todas las cosas, saludable. [A]

Living in America

por Guido Segal

En 2004, una encuesta realizada por la ONG Southern Poverty Law Center reveló que existen 762 movimientos *de odio* activos en Estados Unidos, estadística que confirma la idea de un país netamente intolerante y tendiente a la segregación. La inmigración ilegal y los atentados sufridos no parecen haber ayudado en nada a mejorar la situación y, sin embargo, la representación que la cultura popular norteamericana hace de sí misma elige no hacerse eco de esto. Películas y series televisivas han optado en los últimos años por dar más protagonismo a personajes negros, latinos y homosexuales en sus ficciones, usualmente a través de estereotipos burdos, con el único propósito de presentar una sociedad supuestamente integrada, *América* como la tierra de la armonía. Desde este punto de partida, *Crank* es una película absolutamente renovadora, porque detrás de una delirante trama de acción nos muestra otro panorama de la ciudad de Los Ángeles: la lucha sangrienta entre grupos raciales, en la que cada uno de ellos odia a los otros y el dinero es el único medio de diálogo. Y más allá de la distancia burlona que elige tomar, esa representación se hace mucho más verosímil que el fresco maniqueo que proponía, por ejemplo, *Crash*. En el centro de todo está el personaje de Statham, quien más allá de ser inglés es la perfecta encarnación de la *white trash* norteamericana: xenófobo, misógino, reaccionario y contradictorio, quien debe aprender a negociar con los demás grupos si desea salvar su vida. Es verdad que no se sonroja al anunciar que "es hora de patear culo de negro", o que, como su compatriota y aliado número uno Tony Blair, fomenta el odio hacia los musulmanes al apuntar su dedo a un taxista con turbante y gritar "Al Qaeda". Pero acaba pagando el precio por su intolerancia. Como en las mejores sátiras, *Crank* dice grandes verdades sin la necesidad de poner énfasis en ellas, y termina construyendo una enorme denuncia sin renunciar a la adrenalina pura. Como si fuera poco, encuentra una excusa perfecta para que nos identifiquemos con un protagonista que debe consumir sustancias ilegales, violar la ley de toda forma posible e insultar a la policía. ¡Viva el cine de acción anarquista! [A]

OBITUARIOS

1927-2007

FREDDIE FRANCIS

Nacido en Londres como Frederick Francis, ya desde adolescente se interesó por el cine. Trabajó inicialmente como ayudante de cámara y luego como camarógrafo en títulos como *Moulin Rouge*, *La burla del diablo* y *El hermoso Brummell*. En 1956 se graduó como director de fotografía, trabajando en ese rubro en varios de los títulos más relevantes del cine inglés de esos años, como *Almas en subasta*, *Todo comienza el sábado*, *Posesión satánica* y *Al caer la noche*. En 1962 debutó en la dirección, y su carrera se desarrolló esencialmente en títulos de terror para la productora Hammer, donde demostró un gran dominio del oficio y –como rasgo saliente– una predisposición para el humor negro que se manifestó en muchos de sus films, aun dentro de las situaciones más dramáticas. El período más rico de su obra como realizador es desde su debut hasta 1974, siendo sus mejores títulos *Pesadilla*, *Dr. Terror*, *Psicópata*, *El jardín de las torturas*, *Alarido de la carne*, *Asilo* y *Girly*, una joya en el terreno antes mencionado del humor negro. A partir de allí dirigió sólo dos películas, una de ellas, *El doctor y los demonios*, sobre un guión de Dylan Thomas. A partir de 1980 retomó su vieja pasión por la fotografía, participando en títulos como *El hombre elefante*, *La amante del teniente francés* y *Cabo de miedo*. Es probable que con el paso del tiempo aparezcan como más importantes sus trabajos de iluminador que sus títulos como realizador, pero Freddie Francis será también recordado por sus aportes a la saga de cine fantástico y de terror de la Hammer. **Jorge García**

1921-2007

BETTY HUTTON

Uno de los muchos casos en Hollywood de alguien que tuvo un relativamente fugaz paso por el estrellato para apagarse luego y caer en el olvido. Betty Hutton nació en Battle Creek como Elizabeth Jane Thornburg. Ante la prematura muerte de su padre, comenzó a cantar en las calles para ayudar a su familia. A los 13 años empezó a actuar como cantante en varias bandas hasta estabilizarse en la de Vinnie López. Exuberante, plétórica de energía, pronto fue apodada "La bomba rubia". En 1940 debutó en Broadway y al año siguiente firmó contrato con la Paramount, compañía en la que trabajó en la siguiente década, en papeles en comedias y algún ocasional rol dramático. Su mayor éxito ha sido su interpretación de Annie Oakley (allí reemplazó a Judy Garland) en *Annie Get Your Gun*, y también se destaca su protagónico en *El espectáculo más grande del mundo*, de Cecil B. DeMille. A partir de entonces su carrera comenzó un rápido declive y de allí en más sólo apareció ocasionalmente en algunas producciones teatrales y night-clubs. A partir de los 70, las secuelas de una lesión en un hombro y continuos problemas personales provocaron que sus actuaciones fueran cada vez más espaciadas hasta ir desapareciendo de la escena. En 1974, la antigua fulgurante estrella con cinco matrimonios fracasados fue descubierta en una rectoría católica donde trabajaba como cocinera y a partir de allí su vida fue un continuo deambular por hospitales para tratarse de sus problemas psiquiátricos hasta conseguir tranquilidad en su hogar de Palm Springs, donde murió hace pocos días. **JG**

1927-2007

STUART ROSENBERG

Nacido en Brooklyn, se graduó en la Universidad de Nueva York en literatura israelí y en los años 50 comenzó a desarrollar una prolífica carrera como director de televisión haciéndose cargo de centenares de episodios de series tan exitosas como *Los intocables*, *La ciudad desnuda* y *Los defensores*, algo que le dio una consistente formación técnica. Su debut en el cine se produjo en 1960, con *Murder Inc.*, un policial de cierto prestigio que fue terminado por Bruce Balaban. Pero recién con su tercera película, *La leyenda del indomable* (1967), un sólido drama carcelario protagonizado por Paul Newman como un rebelde en estado puro, carente de cualquier condicionamiento ideológico, su nombre adquirió cierta reputación. Sus films posteriores fueron notoriamente desparejos, con obras ambiciosas y fallidas como *W.U.S.A.*, curiosas y/o extravagantes como *El policía sonriente*, con Walter Matthau, y otras más o menos logradas, como *Dinero fácil*, *La piscina mortal*, adaptación de una novela de Ross MacDonald, en la que Paul Newman repetía el papel del detective Harper, que ya había interpretado en *El blanco móvil*, de Jack Smight, y *El Papa de Greenwich Village*. En estos títulos, Rosenberg se mostró como un artesano bastante competente, aunque carente de cualquier atisbo de rasgo personal en su cine. **JG**

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



MUSEUM.com.ar

FLORIDA 860 GALERIA DEL SOL LOCAL: 83

www.dvdmuseum.com.ar

VENTA - ALQUILER

4313-6381



La verdad del viajero

por Ezequiel Schmoller

"La verdad del viajero –escribió Ortega y Gasset en *La Pampa... promesas*– es su error." Y justificaba la máxima de la siguiente forma: "¿Por qué se ha producido en él este determinado error y no otro? ¿Por qué ha desdibujado la realidad en tal dirección y no en tal otra? A poco interesante que sea el alma del extraño, por fuerza debe interesarnos la línea de su error". Escudándose en esto, el filósofo español se largaba a decir una serie de cosas no demasiado amables sobre Argentina y sus habitantes. De todo lo que dijo, sin embargo, nada me parece más atractivo que la excusa que usó para decir las. Esto de que la verdad del viajero es su error... ¡qué lindo! No sólo cada viajero tiene carta libre para decir cualquier cosa sobre un país y equivocarse. Además de todo, su error será su verdad. Por mi parte, estuve diez días en el Festival de Cine de Miami y vi bastante... televisión. Las películas del Festival empezaban a las tres de la tarde y terminaban a las doce de la noche, así que tuve mucho tiempo libre para recorrer la ciudad y ver tele. Consecuencia número uno: vi tele. Consecuencia número dos: estoy por decir algunas cosas al respecto. Si no vi suficiente como para hacer un análisis exhaustivo sobre ella, si yerro, si digo alguna tontería, confío, con Ortega y Gasset, en que la "línea de mi error" sea fructífera o interesante y procedo a comparar mis errores/verdades de viajero a propósito de la televisión estadounidense, o más bien, a propósito de los noticieros estadounidenses.

Va mi verdad, entonces: los noticieros estadounidenses son mejores que los argentinos. En los noticieros de allá, o por lo menos en los que vi, dan la noticia en un par de frases escuetas y después se debate. Siempre. A la noticia se la construye discutiendo. La noticia es una nebulosa, y quienes debaten van dibujando y peleando por sus contornos e implicancias. El conductor

del programa se comunica telefónicamente con un político o un periodista o un pensador demócrata y con uno republicano y los hace discutir. Sobre cualquier cosa. Que los camioneros mexicanos manejan mal en Estados Unidos, que una frase homofóbica pronunciada en una conferencia de conservadores, que el discurso de Hillary Clinton en no sé dónde, que los posibles candidatos republicanos. El conductor, más que dar noticias, modera debates. Esto en Argentina no se consigue. Cuando volví de Miami, fui al Festival de Cine de Mar del Plata. Todos los días desayunaba en el hotel (el Wilton Palace) viendo las noticias en la televisión. Es decir, viendo miles de imágenes de la inundación en Entre Ríos. Y en vez de datos, análisis o interpretaciones al respecto, la voz en off que acompañaba las imágenes las relataba poéticamente. Animales "que llevan la marca del hambre en sus cuerpos", paisajes "azotados/signados por la desolación". De responsabilidades, de posibles soluciones, del calentamiento global, ni noticias. Nada se discute. Tengo la impresión y la teoría de que en Estados Unidos una noticia es un punto de partida, algo que hay que construir, y en Argentina, un punto de llegada, algo que ya está ahí y hay que ir a buscar.

La primera ventaja de los debates en los noticieros estadounidenses es que no se puede ser un receptor pasivo. Ante cada noticia, hay que tomar partido. Los noticieros argentinos nos dejan y a veces fuerzan a sentir pena o indignación, a emocionarnos, pero no a pensar ni tomar posición. Por otro lado, como en Estados Unidos todo es motivo de debate, uno sabe exactamente qué piensan los demócratas y los republicanos sobre cualquier cosa que esté pasando. Y puede alinearse con quien prefiera. Acá en Argentina se sabe muy poco sobre qué piensa cada partido acerca de cada cosa que pasa. Es más importante una cara o una consigna vacía de contenido que una direc-

ción ideológica. Y la televisión no ayuda a resolver este problema. Tampoco quiero idealizar la situación televisiva de Estados Unidos. Entiendo perfectamente sus limitaciones. Una de ellas es la siguiente: como casi siempre debaten demócratas y republicanos, ante cada cuestión las dos posiciones que se establecen son bastante conservadoras, y las voces más disidentes quedan afuera. Otra: los temas sobre los que se debate, los invitados a los que llaman y el tiempo que se le da a cada debate no son gratuitos. Quienes vieron *Outfoxed: Rupert Murdoch's War on Journalism* saben que los canales organizan los debates como les conviene. Fox News es un canal republicano. Esto quiere decir que elige debates, modos de debatir y gente según su conveniencia. Pero incluso en esto hay algo positivo: la transparencia. Fox News es un canal abiertamente conservador. En vez de poner un cartelito diciendo "Faltan 212 días para las elecciones", Fox News ponía: "Faltan 212 días para la reelección de Bush". ¿Hace falta agregar algo al respecto? Cada canal tiene su línea ideológica y esta es más o menos clara. En HBO, por ejemplo, vi un documental bastante crítico sobre las torturas en Irak.

En suma, los noticieros estadounidenses tienen muchísimos problemas (el problema más grave es que están en manos de cuatro o cinco empresas monstruo, cada una con intereses propios, y esto termina restringiendo seriamente la libertad de los periodistas), pero lo que quiero rescatar es la estructura centrada en el debate y la transparencia. Los noticieros argentinos, con sus conductores insulsos haciendo no con la cabeza después de cada noticia "desgarradora" y sonriendo después de cada nota de color, tienen defectos de raíz. A lo sumo, son divertidamente irresponsables, como Crónica. Pero nada más. Acúsenme de lo que quieran, pero me parece que la estructura de los noticieros estadounidenses es un modelo a seguir. [A]

Hay que ver

por **Hernán Schell**
y **Paula Vázquez Prieto**

LOST

Mientras horas y horas de programación en los diversos canales de aire se encuentran ocupadas emitiendo o analizando (bueno, es un decir) *Gran Hermano*, mostrando a las "celebrities" locales comiendo insectos, o haciendo un circo "estelar" en el living de Susana Giménez, llegó hace unos meses al canal 13 uno de los mejores programas de la televisión actual: *Lost*. La emisora importó la serie de Estados Unidos y la utilizó para reemplazar la momentánea ausencia de *Fútbol de Primera* en el horario de los domingos a las 22. Con el fútbol de regreso, el canal la corrió sin demasiada publicidad a las 21. Semejante maltrato no sólo da cierto disgusto respecto a la desidia con que se trata al televidente hoy en día, sino que perjudica seriamente el futuro del programa en la TV abierta. Porque *Lost* es una serie que cautiva al espectador a partir de su continuidad narrativa, definida por la importancia de cada capítulo en el desarrollo de la historia. Cambiarla de horario antojadizamente, al igual que emitirla en un día tan poco popular para cualquier otra propuesta que no sea futbolera, hace que el seguimiento por parte de la audiencia se haga difícil y lo que pudo haber sido un enorme éxito se transforme hoy simplemente en un programa de muy buen rating para un domingo.

Algunos de los que hayan tenido la oportunidad de ver y seguir esta serie ya sea por cable (AXN emite la tercera temporada los lunes a las 21 hs.), por TV abierta o a través de las ediciones en DVD de las dos primeras temporadas, se habrán dado cuenta de que este programa mantiene una relación extraña con la televisión. Ideada como una mezcla entre el reality *Survivor* y la película

Náufrago de Robert Zemeckis por la cadena ABC, la serie necesitó del ingenio de sus creadores J. J. Abrams y Damon Lindelof para convertir la vida de los 48 sobrevivientes de un accidente aéreo en una remota isla del Pacífico Sur en un entretenidísimo mosaico de relatos fantásticos, sucesos sobrenaturales y eventos inexplicables sin perder ni un centímetro de realismo. ¿Y cómo es que lo lograron? Pues con una narrativa ingeniosa, sumamente ágil, con personajes ambiguos y sucesos inesperados, pero por sobre todas las cosas, alimentando el placer que siente el espectador al ingresar aunque sea durante 42 minutos por semana en un universo fascinante. Aunque eso no lo explica todo.

Lost está repleta de citas a diferentes obras, artistas y pensadores. Hay una mujer llamada Rousseau que vaga sola por la selva como *Emilio*; una chica de apellido Austen que, como la homónima escritora, es una mujer pasional que intenta esconder sus habilidades y saberes en un mundo dominado por hombres; un estafador texano llamado James Ford que se hace el bruto a pesar de no serlo, hace citas cinematográficas y hasta se autodenomina "el sheriff del pueblo". Y después está John Locke, un personaje enigmático presentado como figura clave en el dilema "ciencia versus fe" que recorre las posibles respuestas a los misterios de la isla. Un nombre utilizado como contrapunto de la carga simbólica que conlleva: mientras el John Locke histórico era un pensador secular obsesivo por el orden social, el personaje de la serie está dispuesto a sacrificar a todos los que lo rodean para alcanzar una verdad mística.

La herencia literaria y cinematográfica de *Lost* se enriquece a lo largo de las emisiones,

aludiendo a películas como *Apocalipsis Now* o *La guerra de las galaxias*, y a autores como Charles Dickens, Henry James, John Steinbeck o Fedor Dostoievski. Pero, curiosamente, a lo que la serie jamás hizo ni hace referencia explícita es a otros programas de televisión. Como si las influencias y los gustos de sus creadores no tuvieran nada que ver con el medio en el que se mueven. Esta postura "antiteleviviva", por llamarla de alguna manera, se ve evidenciada aun más en su estructura narrativa. Las series de construcción clásica plantean un conflicto general que permite, capítulo a capítulo, infinitas aplicaciones particulares sin un horizonte definido de antemano. Eso, en última instancia, estará determinado por la respuesta del público y la decisión de la cadena televisiva de seguir financiando el programa. Por ello los detectives de *Código X* podrían haber resuelto innumerables casos paranormales.

Lost, en cambio, se corre un poco de este eje. Si bien está sujeta como todo programa televisivo a los avatares del negocio del entretenimiento, ha planteado desde el comienzo la necesidad de una resolución. Al inicio vemos a un grupo de personas que sobreviven misteriosamente a la caída de un avión sin rasguño alguno. Lentamente se adaptan a su nuevo hábitat, una isla tropical en la que se suceden una variedad de anomalías (osos polares, una niebla que mata y perdona vidas aparentemente sin el menor sentido, sueños premonitorios, fantasmas y otras cosas que no pueden ni imaginar) a las que hay que encontrarles una causa madre. Descubrirla es la principal inquietud del espectador. Pero a medida que transcurre el relato esa inquietud deja de ser



lo más relevante. Porque *Lost* nos enseña que las preguntas siempre son más importantes que las respuestas. Y mientras esto sucede nos va contando, en diferentes *flash-backs*, algunos eventos de la vida de los sobrevivientes. Eventos que definen su carácter, su comportamiento y que nos hacen preguntarnos por qué es que están allí. Quienes quieran saber todas las respuestas de inmediato, se perderán del disfrute de momentos magistrales, en los que el suspense se mezcla con el romance y la ciencia ficción para hacernos sentir en carne propia lo que esos personajes viven en la selva.

Y como si fuera poco, se nos reserva para el final conocer a la gran protagonista. La madre de todos los enigmas: la isla. ¿Qué es lo que hay allí? ¿Cuál es el misterio que esconde? ¿Hay de verdad un destino que ha guiado la vida de los pasajeros del vuelo 815 hacia ese lugar que parece el fin del mundo? ¿O es simplemente todo obra de la casualidad?

Se sabe que la serie va tener un final el día que se resuelva ese interrogante, algo que, por lo que dicen los responsables de *Lost*, sucedería en la cuarta temporada, proyectada para 2008 en Estados Unidos. Respecto a esto, existen quejas por parte de algunos detractores que aseguran que *Lost* es excesivamente fantasiosa y que plantea demasiados interrogantes para no terminar de resolver ninguno. O que se enreda en explicaciones trascendentes descuidando la acción que, se supone, debería ser el fuerte del desarrollo argumental. Si tenemos en cuenta las ya mencionadas anomalías de la isla y a eso le sumamos la aparición de "los Otros", una tribu de personas que no se sabe bien qué hacen pero que meten miedo, un

botón que debe ser apretado cada 108 minutos, y las recuperaciones milagrosas de parálíticos y cancerosos, es obvio que, visto así, la serie parece un gigantesco disparate al que se puede descalificar con facilidad. Sin embargo, *Lost* justifica estos momentos de fantasía en sus momentos realistas. Cuando a la serie le toca retratar a los sobrevivientes, lo hace con excepcional minuciosidad y perfeccionismo para la pantalla chica. Les otorga ambigüedades y contradicciones que los hacen humanos y falibles, estudiando hasta la obsesión el comportamiento del adicto, el lenguaje del científico o los diferentes mecanismos de tortura creados por el hombre durante una guerra. La aparente nobleza de un médico puede esconder cierta obsesión enfermiza y egoísta; el comportamiento soberbio de un estafador puede esconder un fuerte complejo de culpa; un engaño brutal y cruel a una pareja puede tener como origen el más profundo afecto.

Lo raro y extraordinario es que este realismo no termina siendo antitético de la fantasía sino maravillosamente similar, porque si hay algo que *Lost* logra cabalmente es que la fantasía más exorbitante y la realidad más cotidiana terminen pareciendo igualmente fascinantes. Puede utilizar el recurso de la "vuelta de tuerca" tanto para mostrar la veracidad de un sueño premonitorio como para contarnos la ruptura de una pareja que parecía estable, y filmar con el mismo extrañamiento los códigos de la mafia china como la aparición de osos polares en una selva tropical, la dependencia de un heroinómano como una niebla asesina, una operación médica como una cultura misteriosa perdida en un territorio imaginario. Y uno, como espectador, llega a sentir la

misma expectativa por saber cómo un personaje terminó parálítico así como por develar si es que el mundo efectivamente depende de un maldito botón.

En suma, *Lost* nos propone que ninguna fantasía es tan retorcida como parece a simple vista. Porque la misma realidad es a veces gigantesca y absurda. Porque los mismos comportamientos humanos son en sí mismos misteriosos y extraños. La única razón por la que no nos damos cuenta es porque nos hemos acostumbrado tanto a vivir en este mundo que hemos dejado de observar sus cosas sorprendentes.

¿Por qué hay que ver *Lost*, entonces? Porque nos muestra a las claras que vivimos en un mundo mucho más interesante de lo que creemos. Y porque nos mantiene la ilusión de que la TV puede brindarnos de vez en cuando un producto de calidad que renueve nuestra confianza en el medio. Verlo hoy es un signo de protesta hacia una televisión cada vez más falta de ideas que justifica lo que ofrece mediante la excusa de que eso es al fin y al cabo lo que el público quiere. Si esto último fuera cierto, ¿cómo explicar que en Estados Unidos *Lost* ha sido y es un éxito, y aquí, pese a su horario y su día, es una serie que se mantiene con buena audiencia? (Tal como sucedió con *Hermanos y detectives* el año pasado, un programa de excelente calidad cuyo éxito pudo haber sido mayor si no hubiese sido perjudicado por los cambios de horario.)

Que *Lost* se haya convertido en un entretenimiento de excelente factura y de enorme popularidad nos permite creer que la TV no es capaz de producir sólo programas mediocres. Es por eso que celebramos *Lost*, porque celebramos la televisión. **[A]**

En abril
llega el programa de televisión de

EL AMANTE

Cada capítulo, un tema.

La comida en el cine, la crítica, el cine argentino, la música,
el cine choronga y mucho más...



Próximamente en **Canal (á)**



PRODUCCIÓN GENERAL LUIS MAJUL - LA CORNISA PRODUCCIONES
FORMATO Y DIRECCIÓN ARTÍSTICA GASTÓN DUPRAT - MARIANO COHN

EL AMANTE CINE EN TV

por Gustavo Noriega

¿ Se puede hacer crítica de cine por televisión? Esa es la pregunta que nos hicimos cuando nos propusieron hacer *El Amante* por canal (á). “No –dijimos–, es imposible”. Y lo siguiente: “Hagamos el programa”.

A fines del año pasado, Luis Majul me dijo (no una sino varias veces, de hecho) que la revista tenía que tener su formato televisivo, proponiendo que sea *La Cornisa* su productora. Le contesté que me parecía una buena idea pero sólo si en la realización del proyecto se involucraban Gastón Duprat y Mariano Cohn, los directores de *Yo presidente* y creadores de muchos programas de televisión originales y audaces. La presencia de ellos dos nos aseguraba que nada de lo que se hiciera tendría el corset del convencionalismo. Con una trayectoria que combinaba el video arte con los experimentos más radicales que se hicieron en la tele de los últimos años, el dúo creador de *Televisión abierta* parecía la garantía de que el programa iba a eludir todo lo que uno imagina cuando le cuentan que una revista de crítica de cine va a tener su equivalente en la TV. Paralelamente, los realizadores tenían una película a cuestas pero sin embargo no tenían nada que ver con el mundillo cinematográfico nacional; son, casi, casi, el equivalente ovni a lo que fue la revista cuando surgió hace quince años. Su linaje es nulo; sus defectos y virtudes, nuevos.

Así, lo primero que tuvimos en claro fue que el programa no debía correr detrás de los estrenos y comentar películas un jueves en que casi ninguno de los espectadores las ha visto. Había algo de pereza en la idea –tratar de huir de las funciones privadas, de las películas infantiles digitales y los blockbusters de acción sin imaginación– pero también un convencimiento. Javier Porta Fouz completó el concepto: no se puede hacer crítica en televisión o, al menos, nosotros no podemos. Escribimos, desarrollamos nuestras ideas por medio del texto impreso y tratar de replicarlo verbalmente por otro medio no puede ser sino una versión degradada de lo mismo. En



televisión hay que hacer otra cosa.

Y a eso vamos. En el momento en que escribo esta nota tenemos mucho del material grabado y mucho por hacerse. Hay ideas para tirar al techo y siguen surgiendo. Es imposible saber cuáles son malas y cuáles son buenas hasta no convertirlas en imágenes pero lo cierto es que estamos convencidos (“¡persuadidos!”, diría Alfonsín) de que el programa no se va a parecer a nada de lo que el cable ofrece habitualmente. No tenemos un piso que estructure cada emisión ni un conductor en el sentido tradicional. Todos los que hacen *El Amante* en papel, mes a mes, tendrán algún tipo de participación y aparecerán en cámara. No sólo los casi treinta redactores sino las secretarías, ayudantes, amigos y colaboradores que permiten que la revista salga todos los meses.

Cada emisión del programa –que muy escuetamente se llamará *El Amante*– estará consagrada a un tema. Habrá tópicos generales (la crítica, el cine argentino, lo abyecto), laterales (cine y comida, frases hechas, fetiches), autorreferentes (cómo se hace la revista), de invención propia (el cine choronga) y otros que todavía no imaginamos. La diversidad de temas y la pluralidad de

participantes y formatos irán completando, esperamos, un rompecabezas cuya resultante será la revista convertida en imágenes en movimiento. No la revista leída en cámara, que es lo que queríamos evitar, sino *El Amante* generando imágenes.

Finalmente, el momento de los reconocimientos. La generosidad de Luis Majul con *El Amante* parece no tener límites y la generación de este programa es otra muestra de ello. La producción general del programa corre por parte de Deborah Gornitz, una cordobesa de energía sobrehumana. Junto con nuestra Mariela Sexer, a cargo de la producción periodística, confirman el clisé que dice que las productoras son personas frenéticas e intensas. Gastón Duprat ha puesto toda su frondosa imaginación al servicio de un programa que le promete más esfuerzos que recompensas que excedan nuestra gratitud y admiración. El camarógrafo Ricardo Monteoliva pasea silencioso su estampa qui-jotesca y su talento por las locaciones más insólitas. Hay más gente, todavía no la conozco, todo se está haciendo.

Nos estamos divirtiendo produciendo *El Amante* para la televisión. Esperemos que esa alegría se transmita al televidente. [A]

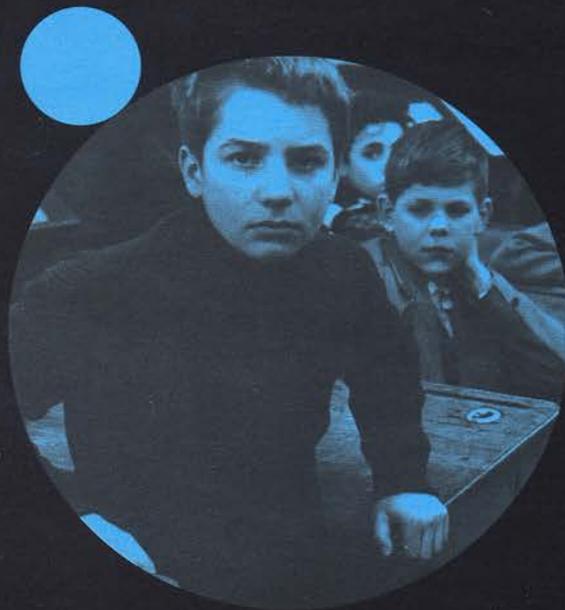
EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

Primer cuatrimestre

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.

más paisajes | más lugares | más historias

naturalmente neuquén

primavera | verano

VILLA LA ANGOSTURA


neuquén
PATAGONIA ARGENTINA
MINISTERIO DE PRODUCCION Y TURISMO

Un Festival de Película.

350 Películas.

200.000 Espectadores.

16.000 Participantes en actividades paralelas.

\$250.000 Recaudados y donados. (*)



Gracias al esfuerzo de todos el 22º festival Internacional de Cine de Mar del Plata tuvo luces, cámaras y mucha acción.

(*) \$ 250.000 RECAUDADOS Y DONADOS A LOS DAMNIFICADOS POR EL TEMPORAL DEL 8 DE MARZO.

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES



22 FESTIVAL
INTERNACIONAL DE
CINE
DEL MAR
DEL PLATA