

EL AMANTE CINE

Nº 180
MAYO
2007



A la hora señalada

Bucarest 12:08
rumana,
cómica y política

Ficción + Cocalero + Foto Bonaudi
+ La vida de los otros + Yesterday Once More +
La peli + La antena + FICCO

+
BAFICI 2007
Polémicas,
entusiasmos
y muchas
películas

ARG \$ 9,150
URU \$ 95
AÑO 16
ISSN 150636
0.018.0
9 1770329 260003

UN HOMBRE RECORRE 1200 KM
PARA CONOCER A SU HIJO
Y A LA MADRE DE SU HIJO

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

teltron

Buenos Aires.

**Cada vez que
te veo
te quiero más.**

actitudBsAs

GestiónTELERMAN



Aclaración: en el número pasado pusimos en tapa la película coreana **The Host** porque supuestamente se estrenaba el 26 de abril y porque obviamente nos gusta. Pero al final no se estrenó y va, dicen, a fines de mayo. Así pasa con muchos de los estrenos de las distribuidoras independientes. Pero esta vez nuestra tapa va a lo seguro. Mientras estamos cerrando esta edición, ya está en los cines (y en filmico) **Bucarest 12:08**, la ganadora de la Cámara de Oro el año pasado en Cannes, una refulgente comedia política rumana. Así que, en fin, esperemos que le vaya bien a **Bucarest 12:08** –que se estrenó el mismo día que **El hombre araña 3**– y que dure bastante en los cines.

En otro orden de cosas, la cobertura del Bafici es realmente extensa. Así salió, hubo muchas propuestas para escribir de muchas películas, e incluso gente entusiasmada con hacer entrevistas (hay cuatro). Y algunas polémicas: sobre **UPA!** y, por extensión, sobre el cine argentino, sobre el filipino Raya Martin y los premios. Pero no se polemiza sobre los premios sino que se polemiza sobre los que polemizan sobre los premios. ¿No se entiende? Lean la nota, que para eso está. Tal vez haya quedado “algo en el tintero” (gracias, Lavolpe) y salga el mes que viene (los libros, alguna otra polémica).

Además de hacer la revista mes a mes, ahora hacemos un programa de televisión –ya saben, Canal (á), en muchos horarios– y estuvimos eligiendo las películas que queremos pasar en el Malba durante junio y julio, para seguir festejando los 15 años que cumplimos en diciembre pasado. Sí, bueno, pasaron unos meses, y si por eso no lo quieren ver como parte del festejo quinceañero, consideren que festejamos la llegada del invierno, pero vayan a ver las películas que les anunciamos en la página 64.

Director

Gustavo Noriega

Jefe de redacción / Editor

Javier Porta Fouz

Asesora periodística

Claudia Acuña

Productora general

Mariela Sexer

Diseño gráfico

Mariana Marx

Corrección

Malala Carones

Martín Vittón

Colaboraron en este número

Nazareno Brega

Diego Brodersen

Gustavo J. Castagna

Leonardo M. D'Espósito

Juan Manuel Domínguez

Fabiana Ferraz

Marcela Gamberini

Jorge García

Josefina García Pullés

Mariano Kairuz

Federico Karstulovich

Juan Pablo Martínez

Marcela Ojea

Marcelo Panozzo

Jaime Pena

Eduardo Rojas

Hernán Schell

Ezequiel Schmoller

Guido Segal

Manuel Trancón

Diego Trerotola

Marcos Vieytes

Correspondencia a

Lavalle 1928

C1051ABD

Buenos Aires, Argentina

Telefax

(5411) 4952-1554

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En internet

<http://www.elamante.com>

El Amante es propiedad de

Ediciones Tatanka S.A.

Derechos reservados, prohibida su reproducción total o

parcial sin autorización.

Registro de la propiedad

intelectual Nro. 83399.

Preimpresión, impresión digital e imprenta

Latingráfica

Rocamora 4161,

Buenos Aires.

Tel. 4867-4777

Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez y 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 Bucarest 12:08
- 6 Ficción
- 8 Cocalero
- 10 Foto Bonaudi
- 12 La peli
- 13 La vida de los otros
- 14 Yesterday Once More
- 15 Polémica: La antena
- 16 Sunshine: Alerta solar
- 17 Tres de corazones, Las mantenidas sin sueños
- 18 7 años, Argentina Beat
- 19 París-Marsella, Los mensajeros, The US vs. John Lennon
- 20 Madres, Paranoia, Tirador
- 21 María Bethania: música y perfume, El hombre araña 3, Retratos de una pasión: un retrato imaginario de Diane Arbus
- 22 Rebeldes con causa, Seduciendo a un extraño, El amor en la ciudad, Pura sangre
- 23 Colorín colorado, este cuento no se ha acabado; Prueba de fe; Arthur y los minimoyes
- 24 De uno a diez

Fuera del cine

- 25 Vivo o muerto
- 26 La fuente de la vida, Recortes de mi vida
- 27 La biblia... en el principio, Muerte en Bangkok
- 28 Qué me alquilo, Qué me compro, Qué me escucho
- 29 Qué me bajo
- 30 Libros

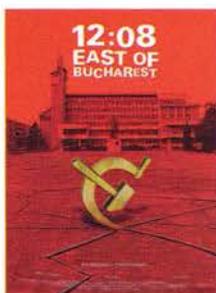
Festivales

- 31 Desde España
- 32 Bafici
- 62 FICCO
- 64 **EL AMANTE** en el Malba



¿Hubo o no h

por Javier Porta Fouz



Bucarest 12:08 A fost sau n-a fost?

Rumania, 2006, 89'

**DIRECCIÓN, GUIÓN
Y PRODUCCIÓN**

Corneliu Porumboiu

FOTOGRAFÍA

George Dacalescu,

Marius Panduru

MÚSICA Rotaria

MONTAJE Roxana Szel

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Daniel Raduta

SONIDO Alex Dragomir,

Sebastien Zsemlye

INTÉRPRETES

Mircea Andreescu,

Teodor Corban, Ion

Sapdaru, Mirela

Cioaba, Cristina Ciofu,

Constantin Dita,

Luminita Gheorghiu,

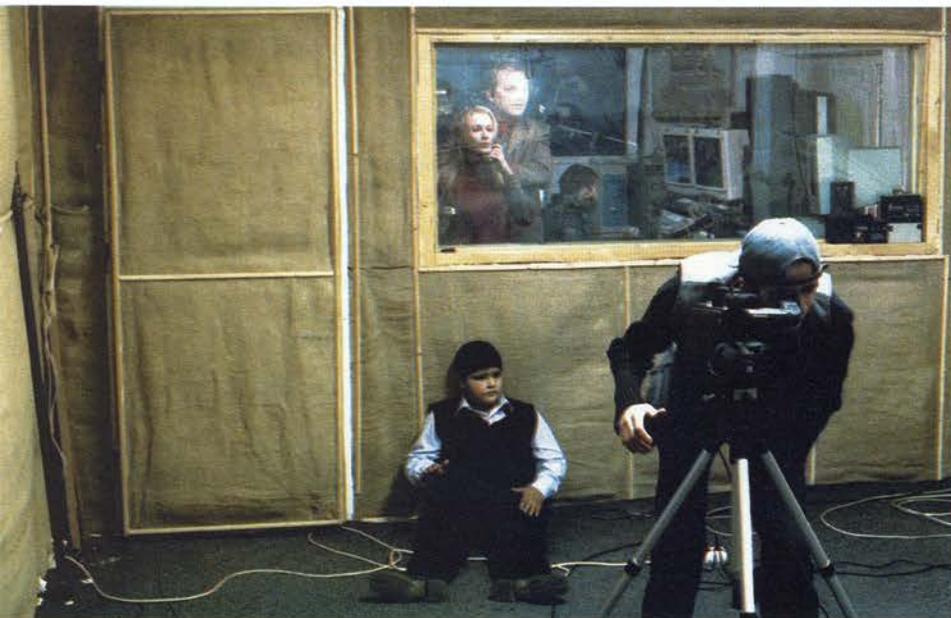
Lucian Iftime.

P: ¿Pero, en el fondo, este Hulot no es un poco aristocrático? Jacques Tati: Un distanciado, diría. Creo que el distanciamiento es la única posibilidad de colocarse críticamente ante la realidad.

En una entrevista a Tati, publicada originalmente en la italiana *Revista del Cinematógrafo*, y luego en el diario *La Opinión* del 30 de noviembre de 1971.

Desde hace un par de temporadas, los tenistas Roger Federer y Rafael Nadal vienen desarrollando un enfrentamiento deportivo conocido por cada vez más gente, incluso por aquella que no ve tenis. Nadal gana todo lo que se juega en polvo de ladrillo (arcilla o "tierra batida", según la españolizada terminología al uso), y Federer, la mayor parte de lo que se juega en otras superficies. Hasta ahora, Federer no le ha ganado a Nadal en cancha lenta, pero Nadal sí le ha ganado a Federer en cancha rápida. Federer sigue siendo número uno a considerable distancia del número dos (Nadal) básicamente porque no en todos los torneos de cancha rápida Nadal llega a las instancias finales, porque el español no suele jugar algunos torneos por diversas lesiones, y porque tres de los cuatro Grand Slam y el Masters de fin de temporada –los torneos que más puntos otorgan– se juegan en cancha rápida. Hasta aquí, lo que más o menos cualquier aficionado al tenis conoce. Como ha pasado muchas veces en la historia de este deporte, hay jugadores que juegan mejor en un tipo de superficie, y otros, en otra. Y el tenis no tiene algo equivalente a la final del Mundial de fútbol; hay torneos más importantes que otros, los Grand Slam, y entre ellos, los dos europeos –Roland Garros y Wimbledon– son los más tradicionales y valorados. Hace dos temporadas que Nadal viene ganando Roland Garros (en 2006, en la final, a Federer) y desde 2003 a esta parte Federer viene ganando Wimbledon (en 2006, en la final, a Nadal). Roland Garros se juega sobre polvo de ladrillo y Wimbledon, sobre césped. A alguien se le ocurrió una idea para combinar –en un solo partido– las dos superficies. Media cancha de pasto y media de arcilla. La monstruosa cancha se armó en Mallorca y el partido se denominó "La batalla de las superficies". La pelota, en el pasto, en no pocas ocasiones picaba espantosa, erráticamente. Parece que surgió un problema con el pasto el día anterior y hubo que transplantar nuevo verde de urgencia desde una cancha de golf (!). Todo giraba alrededor de "las superficies", y una de las superficies no estaba como tenía que estar. Y la pelota, a veces, repetimos, picaba mal. Pero para la cobertura mediática, Federer y Nadal se estaban enfrentando en lo que muchos habrán considerado condiciones neutras, porque mitad de la cancha era verde y la mitad rojiza, y cambiaban de lado como se cambia siempre en el tenis, aunque esta vez tenían que hacer un anticlimático cambio de zapatillas, para poder tener un calzado acorde con la superficie. Al fin, los medios tenían neutralizado el contexto de cada partido, la narrativa de cada torneo, y habían aislado al suizo Federer y al español Nadal (que se prestaron a esta payasada por mucho dinero, pero no más del que suelen ganar en unas cuantas semanas) de manera tal que quedara solamente una pregunta: ¿Federer o Nadal? La idea del partido fue de un publicitario argentino, nada menos. Pero también podría haber sido, si no fuera porque no

¿Hubo?



La cámara televisiva promiscua se distancia de nosotros y se transforma en una cámara cinematográfica distanciada, que observa a distancia crítica.

tiene nada de ingenio ni de astucia, del fatuo Virgil Jderescu. Pero antes de presentar al presentador Jderescu, pasemos a otro tema.

Esta nota tal vez empiece con tenis porque abre con una cita de Tati, quien había jugado al tenis profesionalmente, y cómicamente en el cine. Pero, además, porque en el mundo de los medios masivos –antes sólo en la televisión, hoy también en la radio, los diarios y las revistas– se suele caer en estas reducciones al estilo “¿Federer o Nadal?” con mucha asiduidad. Con fruición, machacan con alguna pregunta que simplifique mucho o todo al reducir y eliminar las diversas variables, los detalles, las sinuosidades, los bordes, los recovecos, todo lo blando y lo peludo. Y una pregunta de este estilo está en el centro de *Bucarest 12:08*. De hecho, está en el título original: *A fost sau n-a fost?*, (“¿hubo o no hubo?”) ¿Hubo o no hubo qué cosa? Pues revolución, en 1989, en el gris pueblo (o ciudad, o suburbio, o conjunto de horribles edificaciones) en el que transcurre la película. Según se considera en el programa de televisión que se nos muestra en *Bucarest 12:08*, hubo revolución si algunos habitantes fueron a la plaza el 22 de diciembre de 1989 antes de las 12:08, es decir, antes de que Nicolae Ceaucescu se las tomara. Ceaucescu, que gobernaba desde mediados de los 60, y que formaba parte del gobierno desde 1947, venía intensificando en los 80 la represión contra los opositores a su régimen personalista, y el 17 de diciembre de 1989 había ordenado disparar contra manifestantes anticomunistas en Timisoara. Cinco días después tenía que dejar el poder, y ocho días después, en Navidad,

YA SALIERON LAS REMERAS DE:

EL AMANTE CINE

Con ilustraciones de Costhanzo



- * Jim Jarmusch
- * George Lucas
- * Alfred Hitchcock
- * Tsai Ming-Liang

Todos los talles

\$30

Próximamente, más directores!

Informes y ventas al 4951-6352

era ejecutado junto a su esposa Elena. Rumania echó con violencia a Ceaucescu y a su régimen comunista, en un proceso que se galvanizó a partir del 17 de diciembre pero que, obviamente, venía de antes. El personaje de Virgil Jderescu, en *Bucarest 12:08*, nos lleva a simplificar el planteo. Si a las 12:07 o antes hubo manifestantes en la plaza de esta ciudad al este de Bucarest, hubo revolución –localmente hablando–, pero si llegaron 12:09, no hubo revolución. La pregunta intenta llegar a una respuesta corta, ínfima, definitiva. ¿Hubo o no hubo? En realidad, la pregunta no está en el centro de la película sino en el programa de televisión que se desarrolla completo –y con sus bordes– en la película. Más de la mitad de la película es el programa de televisión, desde que los tres personajes se sientan en el panel. (Algunos de estos paneles de esos programas “de discusión” –llamados *talk shows*– parecen mostradores.) El programa conducido por el irritable, insoportable y manipulador Virgil Jderescu (Iteodor Corban) es un *talk show* berreta que, a dieciséis años del día que se fuera Ceaucescu, se plantea la pregunta ya comentada. Para discutir y discutir sobre el asunto, Jderescu invita al profesor alcohólico –y deudor compulsivo e insultador, cuando borracho, del chino del lugar– Tiberiu Manescu (Ion Sapdaru); no lo invita por alcohólico sino porque Manescu dice haber estado en la plaza ese día de 1989... ¡antes de las 12:08! Es decir, según la lógica del programa de televisión de Jderescu, entraría cómodamente en la categoría de revolucionario. El otro invitado es el recalitrante pero simpático viejo Emanoil Piscoci (Mircea Andreescu), reclutado para el programa a último momento porque a Jderescu le falla un invitado. Gracias a su simple, imperturbable y encantadora lógica –que lo lleva a retribuir a petardos los petardos que le tiran como broma unos nenes–, el viejo Piscoci no entiende nada de la lógica televisiva de este *talk show* (incluso dice que el planteo de las 12:08 de Jderescu le parece una tontería) y quiere presentarse a sí mismo como si estuviera en una comisaría (o en la televisión comunista) y se distrae haciendo barquitos con papel (gran chiste desde el fuera de cuadro cuando se los quitan con reprobarción).

El punto de mira (ocularización, desde donde vemos en sentido literal) que tenemos sobre Jderescu, Manescu y Piscoci, es el de las cámaras de televisión, regenteadas por un cameraman que intenta darle una “estética” de cámara en mano al programa: una “estética desprolija” a un parloteo tan frontal como imposible de modernizar (sobre todo con la foto gigante de la espantosa plaza gris y comunista que actúa como fondo de los tres patéticos seres en pantalla). Jderescu conmina a su subordinado (el mundo debería estar subordinado a Jderescu –piensa Jderescu–, incluso su amante, pero su amante ignora sus órdenes perentorias) a dejar la cámara quieta en el trípode, pero aun así habrá fueras de foco, correcciones visuales, toques pretenciosos y feos. Nuestra mirada no es la televisiva porque vemos también lo que no sale por la tele, como el tiempo de la tanda y, principalmente, porque estamos viendo una película que, al hacernos cambiar de punto de mira a punto de vista (estamos viendo cine, y este es un punto de vista ideológico, satírico), desnuda la banalidad del feo, pomposo *talk show*. La cámara televisiva promiscua se distancia de nosotros y se transforma en una cámara cinematográfica distanciada, que observa a distancia crítica. Finalmente, contra el lugar común de tantos espectadores que condenan a muchas comedias a ser vistas en

La ópera prima del insolente y feroz Corneliu Porumboiu apunta contra muchas cosas, entre ellas, contra la manía de los *talk shows* de llegar a conclusiones imperturbables en su simplismo.

DVD o en video, *Bucarest 12:08* prueba una vez más que el tempo cómico que desnuda los absurdos necesita del cine, que el tiempo y el ritmo sean dominados por el relato, y no que el relato sea dominado por nosotros.

Bucarest 12:08 es una comedia seca, crítica, política, que tiene la osadía de meternos en un estudio de televisión durante más de la mitad de sus escasos y felices 85 minutos. Película compacta que, como toda gran comedia, termina criticando el estado del mundo, el absurdo vital y, en este caso, la locura política y social que pervive aunque cambie el régimen. La ópera prima del insolente y feroz Corneliu Porumboiu apunta contra muchas cosas, entre ellas, contra la manía de los *talk shows* de llegar a conclusiones imperturbables en su simplismo, contra las ideas puestas en juego; son ejemplares las berretadas filosofantes de Jderescu sobre la caverna de Platón y Heráclito. Incluso es berreta que el programa no conmemore un aniversario redondo de la revolución: no son quince años sino dieciséis (la acción se sitúa en diciembre de 2005).

Sobre el final de la película, una oyente llama –hay más llamados antes, de otros tenores– y dice que mejor que se vayan del estudio, que terminen de parlotear y salgan que está nevando, que se lo van a perder. *Bucarest 12:08* empieza y termina con planos equivalentes, unos planos grises que describen edificios grises y calles grises del pueblo: fealdad edilicia, arquitectónica, urbanística. El interior de los departamentos también es feo. El comunismo de los países del Este, el franquismo en España, el capitalismo liberal en otros países y casi cuanto régimen haya existido en el siglo XX –sobre todo en su segunda mitad– mayormente han afeado ciudades, países, vidas. Los “horrendos edificios desnudos” que ya veía Oscar Wilde a fines del siglo XIX, la “arquitectura de autopunición” que Dalí le endilgaba a Le Corbusier en el siglo XX se ha impuesto como modelo de edificios hechos para ser usados como poco más que techos y que han evitado la belleza absolutamente, y así han imposibilitado que la belleza se contagiara a las vidas de sus moradores: otra vez Wilde, preocupado por la influencia de la belleza. Y también los retratos de la influencia de la fealdad: *La línea recta* de José María de Orbe, y *Radiant City* y un montón de películas contemporáneas que muestran a gente viviendo en lugares vacíos de identidad, puramente funcionales y vacíos de ornamento, carentes de lo que durante décadas algunos han visto como superfluo y que se prueba cada vez más como esencial (Rohmer y su preocupación por la belleza menguante del mundo en que vivimos; Dalí y su defensa de la arquitectura “blanda y peluda”). La nieve del final de *Bucarest 12:08* sirve para tapar un poco la fealdad amorfa de esta ciudad. Para tapparla momentáneamente. Cuando se vuelva agua, volverá la fealdad.

Bucarest 12:08 es una comedia satírica que se nos impone; no es una comedia de chistes aislados sino una comedia de diálogos en climas (grises), de distancias, de esperar (la venganza de Piscoci y sus petardos), una comedia distanciada y que parece comenzar aletargada, presentando a sus personajes que invariablemente viven en feos departamentos (también vivía en un feo departamento el rumano señor Lazarescu). Todo está vaciado de belleza en la Rumania de la película (¿en la Rumania actual?, ¿en la Europa del Este de hoy?, ¿en la nueva Europa?). El traje de Papá Noel que le ofrecen a Piscoci es usado y está desteñido por el tiempo. Y el que se consigue nuevo es barato y brilla, pero es feo, mal confeccionado y de pésima calidad. [A]



Ficciones de lo real (coloquio a dos voces)

por Juan Manuel Domínguez y Guido Segal

1. Catalunya y el humanismo

GS. De alguna manera, *Ficción* se encarrila en una tendencia más bien reciente del cine español: no se trata de una película española en el sentido amplio del término, sino de una película catalana, tanto como *Honor de cavalleria*. Más allá de su excusa argumental, *Ficción* establece la relación entre Catalunya y el resto de España a través de sus personajes. Álex, el protagonista, tiene un carácter típicamente catalán, fiel (en todo sentido) y volcado al bajo perfil. Los personajes madrileños, Santi (Javier Cámara) y Mónica (Montse Germán), están dotados de un color y un desparpajo que los muestra como hijos generacionales de esa Madrid del destape de los 80. En este sentido, en tanto se trata de una película de contrastes humanos y geográficos, está perfecto que se hable catalán: no es una reafirmación cultural basada en el conflicto sino en la defensa de un valor como la diversidad. La película –casi sin quererlo– es un increíble gesto de integración que va en paralelo al momento social de

España. Construye la idea de Catalunya (cultural y geográficamente) sin entrar en choque con el resto de España, con la que establece lazos fluidos. Es, en estos términos, una película humanista.

JMD. Aunque es cierto que la divergencia de carácter entre los personajes está en correlato directo con sus orígenes, *Ficción* de Cesc Gay (*Krámpack*, *En la ciudad*) no es una película humanista. Desde su título hasta en la profesión del protagonista (director de cine), *Ficción* se asume como una película sentida, es decir, un gesto humano que intenta abarcar una experiencia personal (un amor durante unas pequeñas vacaciones en la montaña). En su tono más cercano a la memoria que a la geopolítica, es un cine más humano que humanista. No hay una celebración de la elección del catalán, como lengua que domina el 80 por ciento de lo dicho en el film, pero tampoco se ignora su peso cultural: el enfrentamiento –muchas veces trocado en ósmosis– entre los seres de Gay y sus ambientes es un reflejo de esa actitud del director en la que cada quien, sea catalán, madrileño u oriundo de Atlantis, responde a su origen asimilando de la manera posible (ni mejor ni peor, incluso aniquilando) los conflictos de su lugar, de su sexualidad y de su clase.

2. Ficción, el cine contemporáneo y el cine clásico

GS. Desde sus elecciones temáticas, *Ficción* se inscribe dentro de algunas líneas corrientes del cine contemporáneo: el interés por la infidelidad o el replanteo del proceso creativo dentro de la obra misma. Pero *Ficción* no es un ejercicio narcisista o exhibicionista; tampoco una reflexión sobre el hacer. Álex bien podría ser escritor o ingeniero. El énfasis no está puesto en el miedo a la página en blanco sino en la necesidad de escapar de la vida burguesa establecida. No se nos dice que lo que le pasó a Álex acabará siendo su deseada película, reflexión a la que el mainstream nos tiene acostumbrados. Sí se nos dice, en cambio, que la escapada a la casa en la montaña valió la pena. La reflexión está más volcada a una cierta edad y momento de la vida (la legendaria crisis de los cuarenta), en el que necesariamente llega la necesidad de poner en perspectiva y replantearse el modo de vida que se lleva. Gay se atreve al planteo universal, tanto más riesgoso pero, a su vez, si llevado a cabo con cuidado y pericia, tanto más fructífero. En ese terreno escabroso obtiene *Ficción* su mayor triunfo: es una película para todos los públicos sin resignar un ápice de sus creencias.

Sin embargo, en cuanto al desarrollo formal y a la estructura, la película es más bien clásica: toma prestado un cierto aire rohmeriano, en el devenir de las situaciones y la abundancia de diálogos, a la vez que trata al paisaje del mismo modo que los westerns clásicos de Hollywood. Para *Ficción*, el centro de cuadro son los personajes y la montaña es apenas un contexto. Por eso abundan las escenas en interiores: es, voluntariamente, una película intimista. Se puede decir que avanza más hacia dentro que hacia delante. El catalán Cesc Gay toma cada vez menos elementos y avanza con ellos; evidencia un camino progresivo de madurez cinematográfica, sustentada también en un notorio bajo perfil, películas encantadoramente discretas y cada vez complejas, de aparente liviandad (otra vez Rohmer). El hombre se siente muy a gusto trabajando entre susurros.

JMD. El hecho de que *Ficción* recree cierta estética



del western en su registro de los Pirineos catalanes da cuenta de dónde elige pararse la película. Tanto en esa veta genérica –a la que se suma el melodrama– como en la necesidad del director de traducir lo estoico del sacrificio (una característica fundamental del western cuya imagen representativa es el último plano de *Más corazón que odio*, donde John Wayne –mano en codo– se despide de la civilización sin dar un solo paso, ni adelante ni atrás: quieto como una montaña) a imágenes cotidianas, Cesc Gay en la decisión final de Álex declara que la épica que antes brindaba el género hoy existe en la casi recreación de un verosímil. La montaña es un contexto; las canciones de Nick Cave en el estéreo de Álex, no. Si Álex llega a los Pirineos con intenciones de escribir un guión, de salirse la ciudad (de la cual después decide que no quiere mudarse), Cesc Gay pareciera decir que se vuelve a la naturaleza (¿el género?) porque ya no sabemos qué nos es natural. Ese natural de las montañas se condice con la supuesta pureza de ese amor concentrado, jamás diluido. En el fondo, Gay homogeneiza ciudad y montaña: si bien no son lo mismo, pueden ser transformadas en semejantes por un medio en forma de recuerdo, el cine, que niega en sus imposibilidades técnicas las básicas diferencias entre esos espacios (el aire puro, la textura del medio ambiente o la intensidad del termostato) en pos de transformarlos en evocación y fábula.

3. ¿Embrión de melodrama? Algunos reproches menores

GS. *Ficción* es el embrión de un melodrama jamás explotado: las condiciones están dadas, pero la película sabiamente elige otro camino. El punto de partida podría ser el de una película de Douglas Sirk –un romance tórrido y prohibido en un paraje alejado del espacio cotidiano de los protagonistas–, pero en esa desviación reside la pertenencia de la película al cine contemporáneo: el director maneja la expectativa del espectador en sentido contrario al tradicional, y en este proceso logra una verosimilitud asombrosa. Gay sabe que deseamos fervientemente que Álex y Mónica acaben juntos, pero toda representación verosímil contemporánea está forzada a considerar que el miedo, el pudor y la moral juegan un papel clave a la hora del adulterio. La postergación del amorío no es un tema de sadismo sino de inteligencia: la vida, en su aparente simplicidad, es mucho más compleja y el goce de la postergación puede ser mucho más intenso que el impulso por concretar. Así logra la película una nueva condecoración, la que corresponde al triunfo sobre la psicología barata.

De todos modos, más allá de sus numerosas virtudes, Gay hace algunas concesiones que restan fuerza a la película. Los momentos de Álex y Mónica en el hotel son más bien decorativos, excesivamente preciosistas, y rozan lo meloso en un relato cuyo mayor atractivo era su sensual distanciamiento. En un plano un poco más macro, tampoco hacía falta ver que pasara algo entre Álex y Mónica (y nótese que hay una diferencia entre “que pase algo entre ellos” y “ver que pase algo”; el cine es un arte del voyeurismo y lo que importa es lo que imprime en película). El beso entre ambos le da a todo un aura adolescente que no se condice con la película; el mayor encanto estaba en evidenciar la incomodidad que los personajes experimentan con su adultez.



Ficción

Ficción

España, 2006, 107'

DIRECCIÓN Cesc Gay

PRODUCCIÓN

Marta Esteban Roca y

Gerardo Herrero

GUIÓN Cesc Gay y

Tomás Aragay

FOTOGRAFÍA

Andreu Rebés

MÚSICA Cesc Gay y

Xavier Salvà

MONTAJE

Frank Gutiérrez

DISÑO DE PRODUCCIÓN

Daniel Gimelberg

INTÉRPRETES

Eduard Fernández,

Montse Germán,

Javier Cámara,

Carmen Pla, Ágata

Roca.

JMD. En la presencia del piano en el hotel donde ambos se refugian, es donde late un corazón, tan cinematográfico como visceral: es una declaración de amor al género, a su arbitrariedad y a sus vectores, que jamás es infiel a sus dos personajes. El beso final, lejos de ser adolescente, adquiere su volumen real en la charla posterior de Álex con la amiga en común (en la que ella también le manda saludos a la esposa de él y se distancia –sin rechazar o sin comprender– de la trampa, el asombro y la fascinación de ellos) y desde ahí se confirma el fulgor: el beso es un gesto adulto, que conoce sus fronteras, que se pensaba inevitable y donde la madurez radica en saberlo y hacerlo posible. Una condición de vida que no es factible de aplicar al futuro en común entre Álex y Mónica, reducido a la frase “quizá algún día nos crucemos de vuelta”. Cesc Gay sabe que sin exageración no hay casi nada: no existe ese beso final, no hay niebla donde perderse ni ese hotel con piano. En la exageración no hay madurez, sí la hay en la posibilidad de sacrificar el mito –ese beso– en una realidad.

4. La construcción del verosímil

GS. La película alcanza su pico expresivo en la relación entre Álex (Eduard Fernández) y Santi (Javier Cámara). Ambos actores aportan perfiles muy opuestos y, a la vez, dan lugar a una relación subterránea más allá de lo que se dice. Uno logra percibir esa confianza que dan los años y esa franqueza de las relaciones a largo plazo. Allí la película confirma su sutil inteligencia: presenta a dos caracteres opuestos en color y, sin embargo, elide el posible conflicto entre ellos. Y así explica en qué consiste la amistad sin caer en sensiblerías o trazos gruesos. Al hacer esto, Gay les da una enorme lección a otros cineastas españoles de su mismo rango de edad, como Fernando León de Aranoa, que demuestra película tras película que parece creer que verosimilitud y costumbrismo son sinónimos. Gay es verosímil desde una aguda observación y desde la sutileza total. La verosimilitud no está en la frase que se pronuncia, sino en el gesto justo y medido, ese mismo que evidencia la búsqueda coherente del director por profundizar antes que por avanzar.

JMD. Otra búsqueda de Gay: la de conectar, de forma muy, muy *unplugged*, cierta cinefilia con esas vidas siempre suspiradas. El tratamiento de western se extiende a Eduard Fernández, que trabaja a su Álex con una dureza y resignación digna del Clint Eastwood aleonado. Es más, el tratamiento de los personajes a través de la lente –que no lupa– del cine clásico se ensancha en Cámara y su Santi: sus rutinas, actitudes y la luminosidad que desprende en el plano parecen más cercanas a una comedia de Billy Wilder que a cualquier otra moneda de la cuña cinéfila. En el “gesto justo y medido” se encuentra la clave de *Ficción*: en la capacidad de ambos amigos de perder sus diferencias al pasarse desnudos frente al otro, en la corrida final de Álex para darle a Mónica ese globo de nieve (Cesc Gay sabe que la madurez del amor no posible radica en su potencial para plegarse en objetos, frases y paisajes), y, sobre todo, en la frase dicha por Mónica: “Siempre es bueno enamorarse un poquito”. Mónica tiene razón: siempre es bueno enamorarse (exagerar un poquito). Ya sea del género, de las canciones de Nick Cave, de la presencia de un amigo y, sobre todo, de una ficción que en algún momento fue alguien a quien solíamos conocer. **[A]**



Los santos inocentes

por Eduardo Rojas



Cocalero

Argentina/Bolivia,
2006, 86'

DIRECCIÓN Y GUION

Alejandro Landes

PRODUCCIÓN

Alejandro Landes, Julia
Solomonoff, Ellyn
Daniela

FOTOGRAFÍA

Jorge Manrique
Behrens

MÚSICA

Leonardo Heiblum,
Jacobo Lieberman

MONTAJE

Lorenzo Bombicci,
Kate Taverna, Jorge
Behrens

INTÉRPRETES

Evo Morales, Leonilda
Zurita, Damiana
Vargas Gonzáles Vda.
de Zurita.

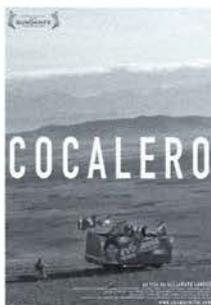
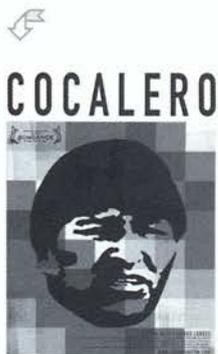
Cocalero es un documental, pero también es la historia de la relación entre Evo y coca, pareja feliz formada en un territorio cultural que parece extraño y distante para los hábitos discriminadores cada vez más activos de los argentinos mediterráneos, pero que está más cercano de los que muchos quisieran, Bolivia: el altiplano y la selva tropical del Chapare, donde coca es la reina y Evo su flamante príncipe.

Pareja real de glamour muy distinto del de la princesa Máxima y el heredero Guillermo, lumbré del mediopelo argentino, su historia, la de su territorio y sus habitantes, materia de *Cocalero*, resultaría a ese público (no hay riesgo, no irán a verla) tan remotos como el Tíbet. Pero Bolivia es nuestra vecina, un territorio fascinante, corazón geográfico de Sudamérica, resumen de todas las glorias y dramas de la frustrada patria grande. Gigantesca plataforma de pruebas de todo experimento político y social que circulara por el continente desde hace quinientos años: los genocidios, la esclavitud indígena, las revoluciones antimonárquicas, las repúblicas, el caudillismo, la

tiranía, las rebeliones populares, las dictaduras militares, la guerrilla, el neoliberalismo; todo empezó en Bolivia y se derramó luego, para bien o para mal, al resto de América.

Cocalero registra la campaña electoral que llevó a Evo Morales al Palacio Quemado de La Paz. Evo es el protagonista, pero también lo son su entorno y su camino, que es sólo de ida.

La película se inscribe en el género conocido con el antipático (en este contexto) nombre de road movie. En el principio está la coca, arrancada de la Pachamama por Leonilda, dirigente cocalera y candidata a senadora por el Chapare. Después, la noche y una ruta adivinada desde el interior de un vehículo, la sombra de un Evo siempre en vigilia habla de sus orígenes como dirigente sindical y militante político. De allí en más todo es movimiento, Evo nunca se detiene, omnipresente en el variado territorio boliviano: Oruro, La Paz, la Cochabamba de su austera casa de soltero, el Chapare, Santa Cruz de la Sierra. Pero este movimiento perpetuo es desigual. En principio Landes cierra el encuadre sobre el candidato y su



grupo dejando afuera cualquier elemento ajeno, ya sea la tentación de una voz en off explicativa, o la propia actividad masiva de la campaña (Morales y Álvaro García Linera, su vice, caminan por la calle y entre la multitud hacia un acto público, seguidos por una cámara movidiza que con oportunos cortes simula un travelling. Los espectadores, mezclados entre ellos, terminamos siendo parte de la identidad entre el candidato y su gente. No es necesario que lleguemos al palco ni veamos el acto, masivo y exitoso; una elipsis lo esquivo para detenerse en una tregua posterior, mientras el coqueto Evo se corta el pelo y repasa los resultados), o registra las conversaciones y las directivas de campaña. Pocas veces aparece la política, algunas anécdotas autobiográficas matizan el viaje del grupo mientras disfruta del camino y de la acción. Ellas describen el azaroso inicio de Evo en la política: integrando un equipo de fútbol de trabajadores ve cómo las autoridades queman vivo a un dirigente campesino. De la incredulidad y el horror (“para mí el presidente era el padre de todos los bolivianos”) a la militancia y la formación autodidacta.

De tanto en tanto el relato se asienta y es una mujer, Leonilda, quien se apodera de él; y son la casa (una choza) y su labor de cocinera los que le dan el entorno. ¿Una vuelta al antiguo reparto de roles, el hombre provee, la mujer procesa? No, Leonilda cumple ambos: cultiva, cocina, milita; feminismo práctico en el que también Bolivia parece hacer punta, y le da sentido al masculinizado nombre femenino del candidato, Evo resuena desde ahora en nuestros oídos como una simbiosis con todas las madres tierras que se van sumando a su camino.

Hay un aire distendido en estos viajeros, ajeno a la histeria de las penosas campañas electorales que conocemos, un aura de inocencia que rodea a la comitiva. Una inocencia blindada, es cierto, Leonilda muestra en plena selva la ancestral herramienta de castigo al traidor, un árbol habitado por hormigas capaces de devorar a una persona en pocos minutos. ¿Su nombre?: el palo santo.

Pero esta marcha de redundantes santos inocentes tiene un hito: en un alto en la selva todos, hombres y mujeres se bañan en el agua de un riacho (Evo cubierto pudorosamente con su eterna camiseta de la selección boliviana, el 10 en la espalda). El bautismo en este Jordán cenagoso y tropical parece la última estación de esa candidez; de allí en más la política se aúna en forma definitiva al candor, ahora entra en el juego la astucia de Morales y la milenaria convicción de sus seguidores. Y otra vez se le apareja la hembra: la coca de boca en boca, de los campesinos que la mastican, del indígena que la defiende con fervor religioso como a una diosa virgen profanada por extraños (“Nosotros no hemos hecho la droga, los yanquis han hecho droga a nuestra sagrada hoja de coca. *Nosotros éramos inocentes* de la cocaína... ellos mismos la inventaron y la consumen”); de mano en mano, las de los cosecheros, las de las mujeres que le piden al candidato que la defienda porque es su única forma de subsistencia; en los hombros del candidato coronados por una guirnalda de sus hojas mientras una lluvia de ellas baña su discurso, y en las palabras de Evo que la nombra madre del MAS (el movimiento político que lo hizo presidente). Y entonces sí, inocencia y fenómeno político apareados, se abre la lente y entran en escena las asambleas de cocaleros, el



entrenamiento electoral para las campesinas analfabetas (en español) que encabeza la acorazada Leonilda, la hostil recepción en Santa Cruz de la Sierra, territorio enemigo lleno de petróleo y vacas, mala combinación, patria chica de Hugo Banzer, el más “exitoso” dictador de la historia boliviana; los debates en TV, la presentación ante los militares, alienígenas de otra época derrotados por la habilidad verbal de Evo. La política a su manera: de apariencia candorosa pero alerta, el territorio de lo abyecto y lo grandioso en donde, desde enero de 2006, cuando asumió la presidencia, Evo Morales debe probar día a día si es aquel que los antiguos dioses eligieron para reivindicar a los suyos u otro presidente más que pasará por la convulsa historia boliviana.

Cocalero lo muestra más cerca de la primera alternativa que de la segunda. Apenas concluida la elección (también eludida en la pantalla), vuela desde el Chapare hacia La Paz. Desde arriba se resalta –y él lo dice– la belleza de la tierra que ahora lo saluda como su jefe. La tierra que genera a estos hombres y mujeres sólidos, la que brinda la generosa hoja de coca como alimento e identidad cultural, la que parió a Banzer pero también a Evo. Esta tierra puede recrearse a sí misma, nos lo dice *Cocalero* en su última y sugestiva escena: en una película que lleva su marca y su protagonismo absoluto, Evo Morales también es objeto de la elipsis; en su lugar vemos a los sastres que confeccionan el traje ritual con el que Evo será instituido primer presidente indígena de América del Sur; terminada la tarea, todo el grupo se junta y posa para la cámara. “Bien, así, tranquilitos, eso es”, dice la ausente voz del camarógrafo. Y ellos se juntan, cumplida la parte de su tarea colectiva; han hecho un traje a medida, el hombre que en adelante lo lleve deberá ajustarse al mandato de su hechura. Esta historia continuará. [A]



Foto Bonaudi

Argentina, 2006, 254'

DIRECCIÓN

Gustavo Tarrío

PRODUCCIÓN

César Castellano,
Laura Palermo

GUIÓN Gustavo Tarrío,
Adrián Garay

EDICIÓN Gustavo Tarrío,
Adrián Garay

SONIDO Diego Setton

INTÉRPRETES

Cristian Bonaudi,
Sonilda Bonaudi, Mary
Grand Bonaudi,
Sergio Bonaudi, Elda
Pepa Bonaudi,
Guillermo Bonaudi,
Bruno Bonaudi,
Laura Bonaudi, Camila
Bonaudi, Agustín
Bonaudi.



Tiempo libre

por **Diego Terrotola**

Justo a medio camino entre Buenos Aires y Tucumán, a la vera de la ruta 34, la ciudad santafesina de Sunchales, una de las cuencas lecheras más importantes del país, está dominada por la industria láctea Sancor, factor determinante de la prosperidad económica de casi todos sus actuales 20.000 habitantes. La estampa de esta ciudad joven, según el documental *Foto Bonaudi*, es bastante típica: manzanas de casas bajas, una sola fábrica apuntala el bienestar de la población, un carnaval doméstico revuelve un par de días del verano, hay mucha bicicleta y los perrós corren libremente por las calles, a veces más veloces que los autos destartalados, como si gozaran del permiso municipal. Tal vez, sin saberlo, Sunchales tenga el mérito de ser la ciudad con menos accidentes viales de Argentina. No lo sabemos. En cambio, sí sabemos que tampoco escapa de lo típico el pasado sangriento del proyecto civilizador de esta ciudad de provincia: sus tres distintas fundaciones tuvieron como objetivo ganar terreno a los indios, frenar el "avance de los aborígenes". Nada hay muy destacable en Sunchales que podamos llamar noticia, acontecimiento histórico: su anecdotario es más bien un repetido recuerdo de provincias. *Foto Bonaudi* es una serie documental de casi cuatro horas y media,

dividida en cinco capítulos, basada en una casa fotográfica de la esquina principal de Sunchales que, frente a los cánones actuales del documental, parece ser poco interesante: su conflicto se basa en el peligro de un negocio familiar que se viene a pique por el avance de otros parámetros de consumo, estéticos y tecnológicos; algo similar al cierre de los almacenes de barrio cuando empezaron a multiplicarse los supermercados. Un conflicto típico de las últimas décadas. Y por todo lo típico que toma como punto de partida, a priori, asusta bastante la desmesura de la duración de esta serie y la ambición de hacer un folletín en entregas sobre el poco misterio que encierran Sunchales y la casa Foto Bonaudi. Pero, justamente, ese es el mérito central del documental, esa es su "idea" frente a la proliferación de documentales políticos, en primera persona, de observación, etc. *Foto Bonaudi* no parece encolumnarse en ninguno de esos subgéneros, pero no por convicción sino por vagancia. Y esto no es, para nada, una carencia o un error del documental de Gustavo Tarrío sino su coherencia conceptual y estética. En otras palabras, el documental de Tarrío encuentra su lugar preciso en la vagancia, en ser una verdadera apología del tiempo libre. O, para decirlo de otra manera, *Foto Bonaudi* logra una

liberación del tiempo documental. La cámara sigilosa, errabunda y ubicua de Tarrío tiene como objetivo central seguir a Cristian Bonaudi, un joven heredero de la profesión que su bisabuelo cimentó desde 1948 y que marcó a todos sus descendientes: el trabajo de la casa Foto Bonaudi que durante más de seis décadas trató de "darle una imagen más o menos respetable a la sociedad sunchalense de ellos mismos". La casa adoptó a lo largo de los años la lógica de un negocio familiar, de factoría fraterna, donde la mayoría de los Bonaudi formaban una cadena de montaje, suerte de taylorismo hogareño. Ni más ni menos, Ennio disciplinó a sus hijos Vedía, Vilna, Liana, Adino y Darío (no pronunciar Darío) en las técnicas de la fotografía, llegando a desempeñar distintos roles desde la captura de retratos hasta el sofisticado arte de colorear a mano las fotos blanco y negro. Con sus fotos expuestas en la vidriera, la casa Foto Bonaudi se transformó en la usina de imágenes idealizadas, la fotografía de estudio retrataba a las personas en esos cuadros de ensueño, despegándolos del pueblo y colocándolos frente a un telón pintado: un viaje un poco abstracto a un mundo monocroma o de colores imposibles logrados por la pintura manual. Poco hay de realidad en esas fotos de estudio, el efecto es como si sacaran a los sunchalenses del flujo del tiempo ordinario y los colasen en un Olimpo. Los Bonaudi, con la estricta disciplina estética de sus fotos, liberaron del tufo pedestre a las criaturas del pueblo.

Hoy, Cristian también practica la fotografía artística (opuesta a la fotografía documental) tratando de registrar el gesto inventado, tratando de ficcionalizar ese pueblo a través de fotos ubicadas en la categoría de lo "lindo" ("Pensá en algo lindo, que se te note en la cara que estás pensando algo lindo pero no estás diciendo nada", le dice a una mujer mientras la retrata). Cristian sigue esa parte de la tradición familiar, la de la ficción fotográfica, pero rompió con el trabajo en cadena, con la ambición de industrialización del negocio, para convertirse en un artesano, cazador solitario, único defensor contra todas las opiniones de los otros herederos que quieren vender el estudio. Cristian cree que ahí hay historia, valor, magia, pero en lugar de una fábrica quiere convertir Foto Bonaudi en un recreo, en una celebración del tiempo libre. Su tía Elda, una de las herederas, es la que más insiste en vender la propiedad familiar y argumenta que Cristian no sirve para trabajar ahí, porque no tiene el rigor y el compromiso para mantener un negocio. Es verdad, contra la tradición taylorista, Cristian trabaja sólo y sin apuro: le gusta "tirarse" y no hacer nada más que eso, dice ser un especialista en tirarse y que, incluso, puede dar cursos sobre el asunto. Cristian tiene una hamaca en su estudio, pasa mucho tiempo "colgado". Para decirlo sin vueltas, Cristian es un vago y sus sesiones de fotos son parte de su vagancia, su ojo voyeur tiene como objetivo liberar el tiempo de la lógica reglamentada de las horas-minutos-segundos de la disciplina horaria, del tiempo industrial, del tiempo-dinero. No es ilógico que el capítulo 3 de *Foto Bonaudi* esté centrado en Cristian como entusiasta participante del Carnaval de Sunchales: el tiempo del Carnaval es el triunfo del tiempo de la libertad, de la inversión de las categorías, es el recreo de las jerarquías caprichosas y órdenes civilizadores que rigen al mundo. Y esta extensa serie documental es también la historia de Gustavo Tarrío mimetizándose con Cristian

El documental piensa la fotografía y el video no como formas de atrapar el tiempo sino de liberarlo, de no regularlo.

Tarrío libera al documental del tiempo didáctico, ilustrativo, lineal y se vuelve otro cazador solitario, con su lógica propia.



Bonaudi: el director, al igual que el fotógrafo, saca las imágenes ordinarias para hacer *tableaux vivants*, basándose en observar trivialidades, haraganear con su cámara retratando las formas cotidianas de Sunchales, colgándose en nimiedades, en reflejos y lateralidades, y registrar de manera laxa, sin síntesis, a los distintos personajes (en el último episodio, incluso, su equipo se vuelve a Buenos Aires y Gustavo queda sólo en el rodaje: se convierte así en una cámara solitaria como Cristian). De esta manera, el documental piensa la fotografía y el video no como formas de atrapar el tiempo sino de liberarlo, de no regularlo (el episodio cuatro, el más convencional, ritmando los testimonios a cámara como un programa televisivo anquilosado, carece de la ligereza visual del resto de la serie, pero igual, por contraste, parece sobredimensionar la dispersión general). Tarrío libera al documental del tiempo didáctico, ilustrativo, lineal y se vuelve otro cazador solitario, con su lógica propia, pero más que perder el tiempo logra encontrarlo, restituir su espesor, captar su gesto en una fotografía frontal. Sentir el tiempo fuera de los marcos conceptuales de las formas documentales. Y esa posición, ese mérito, también se da en una decisión recurrente de los planos de la película: hay una tendencia a filmar las fotos viejas desenfocadas, de encuadrar los retratos de los Bonaudi descentrados, sobre mesas, sostenidos por personas, etc. En los planos de las fotos se elige ir más allá del marco, que se vea, se filtre lo que hay afuera, el más allá de la foto. En esos momentos el video y la foto se cruzan, se contaminan, una cosa se conjuga con la otra para buscar el cruce, el tiempo de un encuentro posible. Por eso, en esta serie se demuestra que tanto para la foto fija como para el documental la máxima aspiración, la utopía definitiva es desenmarcar el tiempo. Y, por momentos, Cristian Bonaudi y Gustavo Tarrío lo logran al unísono. [A]

Ambiciones que matan

por Gustavo Noriega



La última película de Gustavo Postiglione tiene una carga de ambición que la diferencia de buena parte de la producción local. *La peli* se siente a sí misma como una película fundacional, que parte aguas. Esa pretensión no sólo está sobre la pantalla sino que ha sido expresada por el director en cuanto foro de internet, entrevista o nota le hayan dedicado. Incluso hizo llegar una llamativa convocatoria a través de sus representantes de prensa. En la misma invita a discutir *La peli* asumiendo un lugar central para la misma en un debate sobre el cine nacional. Según él: “Se trata de una película que habla desde el corazón mismo del cine y se propone como un punto de quiebre con mis trabajos anteriores y con el cine argentino actual”, y que por lo tanto es la punta de lanza de una discusión que nadie, salvo él, quiere plantear: “Hace varios años que hablo de la necesidad de un debate serio sobre la estética, la narrativa, la ideología y las formas de producción del cine en el país y nadie recoge el guante”. Y más adelante dice: “Hice una película para que no pase inadvertida y aporte a ese debate”. Las declaraciones de Postiglione ponen a *La peli* en un lugar muy incómodo: es muy difícil filmar apuntando tan arriba, con la mira puesta en algo tan exterior a la película misma.

Uno de los problemas iniciales, que se expande por el resto como una mancha de aceite, es el de la película dentro de la película, deliberadamente filmada en tono farsesco. Se trata de un héroe de acción de raigambre nacional y popular, que dice diálogos imposibles en escenas de acción convencionales y torpes. Es difícil tomarse en serio al personaje del director que hace una película tan inverosímil. Quizá Postiglione pensó que podía crear un universo en el cual esa era una película posible, fallida pero digna de ser mirada sin burlarse. No lo logró y cada fragmento de esa película repercute en el resto, quitándole credibilidad.

Pero si la película interior presenta dificultades, las capas exteriores de la ficción no le van en zaga. Los problemas de rodaje con que se encuentra el director de esa película ficticia son banales y en ningún momento cuestionan problemas estéticos importantes ni sus condiciones de producción. Al director se le ocurre, por ejemplo, que sus actores deben tomar éxtasis, a lo que razonablemente se niegan. El actor teme tener una erección si la actriz se desnuda. La actriz –linda como



La peli

Argentina, 2005, 82'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Gustavo Postiglione

FOTOGRAFÍA

Héctor Molina

MÚSICA

Iván Tarabelli

MONTAJE

Lucio García

PRODUCCIÓN

Fernanda Taleb

INTÉRPRETES

Carlos Resta, Darío Grandinetti, Norman Briski, Noelia Campo, Jazmín Stuart, Natalia Oreiro, Raúl Calandra.

Jazmín Stuart pero tonta como en el peor de los clisés sobre las actrices— quiere que le hagan tetas de siliconas y las pague la productora. La frase más profunda que le dice el director a la actriz es: “Es mejor tener una buena cabeza que un buen par de tetas”. El director, en un momento, se enamora y quiere hacer una película sobre la pareja, “meter más documental, poner el cuerpo”. Por otro lado, no se sabe qué podría aportar esta película a la discusión sobre las formas de producción dado que es un tema que no está ni por acción ni por omisión. De hecho, no se entiende muy bien qué tipo de director es el que aparece en *La peli*. El tipo parece muy famoso, un personaje público, alguien que en Argentina no existe. ¿Es esta una forma de decir algo sobre la relación entre el público, los medios y el cine? Es difícil saberlo.

Cuanto más se aleja *La peli* de su película interior, se hace más convencional y remite, seguramente en forma no intencionada, al cine de Eliseo Subiela. El director vaga por las calles desiertas, penando por un amor, con su abrigo largo al viento. El protagonista del último segmento de la película es Darío Grandinetti y el actor principal es parecido al propio actor de Subiela. Pero lo más significativo no es esta coincidencia, que puede ser circunstancial, sino un aire que anima a este personaje con el de *El lado oscuro del corazón*. Es esa idea del macho cogedor melancólico, es la misma exaltación cursi del amor físico, es esa retórica rimbombante y vulgar, que habla generalidades sobre “temas importantes” pero no dice nada en concreto. Es la misma misoginia, esa que muestra al hombre relacionándose con las mujeres sólo en plan de exaltación casi mística o en modo despreciativo, pero nunca como pares.

Hay un choque continuo en la película, plano a plano, entre la impostación de los diálogos, el uso extremadamente convencional de la música y los aportes que toma Postiglione del cine moderno: su cambio de actores para un mismo personaje, sus carteles a lo Godard, los largos planos secuencia, la reflexividad, la cita cinéfila, etc. El resultado es una película frankensteiniana, compuesta de retazos que no funcionan en sí mismos y que no se relacionan, una película que trata de ubicarse en una etapa renovadora del nuevo cine argentino pero que repite vicios del viejo agregándole sólo ropajes modernos y pretensiones desmedidas. [A]

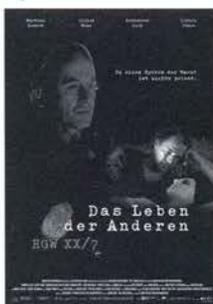


Yo era un hombre bueno

por Marcos Vieytes

Como yo soy un crítico bueno, me apresuro a decirles que voy a contar lo que sucede en más de una secuencia fundamental de esta película, y que quizá revele el destino final de algún que otro personaje. Así que el buen espectador de cine, o el buen lector de críticas de cine, está avisado, puede levantarse de su silla o tirar la revista por ahí sin que me ofenda. *La vida de los otros* cuenta la historia de un jefe interrogador de la Stasi, el servicio secreto de la Alemania comunista, que durante 1984 decide investigar a un dramaturgo exitoso (Sebastián Koch, que también aparece en *El libro negro*, de Paul Verhoeven), en parte por su sentido de la responsabilidad (el tipo es de esos que creen y que necesitan creer en la pureza del partido) como por el interés amoroso que despierta en él su pareja, una actriz de ostensible y madura sexualidad (un mérito lateral del film: está actuado por adultos con cuerpos de adulto, actitudes de adulto y taras de adulto que, ni siquiera por un momento, pueden darse el lujo de hacerse los pendejos). Su vida célibe, aséptica y metódica se ve trastornada por la presencia de esta mujer pero, también, por descubrir que el vigilado comparte su fe en el socialismo y que casi todas sus ideas sobre el mundo artístico son prejuiciosas. El acercamiento no sólo anímico (los vigila desde el altílo del monoblock en el que viven) que empieza a sentir hacia ellos lo impulsa a flexibilizar peligrosamente su tarea, a no informar un intento de fuga a Occidente y hasta ocultar la evidencia que resultaría en la cárcel y el ostracismo para su víctima. Es decir que el personaje se humaniza, y aunque ello sea remarcado por un plano cenital poco sutil en el que el tipo lee a Brecht, y por un piano bastante molesto, le creemos gracias al rostro y el cuerpo de Ulrich Mühe.

Hay unas cuantas cosas más que hacen ruido en esta película. La primera y principal es la falta de una sanción para el interrogador de la Stasi, de un juicio posterior a la caída del Muro de Berlín que lo obligara a dar cuenta ante el nuevo estado democrático de su responsabilidad en la estructura represiva. No molesta que la película escoja redimirlo por su actuación en el caso particular que nos cuenta (que acaba con su carrera en la Stasi y lo condena a pasarse la vida repartiendo correspondencia), sino que



La vida de los otros

Das Leben der Anderen

Alemania, 2006, 137'

DIRECCIÓN
Florian Henckel von
Donnersmarck

GUIÓN
Florian Henckel von
Donnersmarck

PRODUCCIÓN
Quirin Bierg y Max
Wiedemann

MÚSICA
Stéphane Moucha y
Gabriel Yared

FOTOGRAFÍA
Hagen Bogdanski

EDICIÓN
Patricia Rommel

DIRECCIÓN DE ARTE
Christiane Rothe

INTÉRPRETES
Ulrich Mühe, Martina
Gedeck, Sebastian
Koch, Ulrich Tukur.

ese veredicto exculpatario se proponga como único y definitivo, que la película no reconozca otra instancia judicial que la suya propia. Es cierto que esto demuestra la autonomía de un film que se construye a partir de un específico contexto histórico pero se sostiene usufructuando las reglas del thriller político, independientes de la vida real como las de todo género. Ello no debería haberle impedido mostrar, sin embargo, que dicho personaje rindiera cuenta pública por su pasado. Incluso estructuralmente, la elipsis que traslada la acción hasta unos años después de la caída del muro lo hubiera permitido. ¿O acaso ha de leerse este hiato como una desconfianza hacia toda instancia jurídica institucional, hacia todo marco gubernativo, sea de la ideología que fuere?

Hay un punto en el que *La vida de los otros* es comparable a *La caída*. Una y otra se piensan como un cine accesible, de trazo grueso (menos estratégico que involuntario debido al limitado talento de los realizadores) y se vale de la espectacular maquinaria cinematográfica para hablar de la historia reciente más sensible, para hacer política masiva, para exponer opiniones discutibles (las otras no son opiniones sino dogmas), para provocar y también para entretener: no siento que esté mal. Es más, sería bueno que en nuestro país hubiera más películas que revisen los últimos treinta años de la historia nacional como lo hacen *La vida de los otros* o *La caída* con la historia alemana o, mejor aun, como lo hace el cine industrial coreano con la suya y su presente de país partido en dos. Lo hizo Caetano en *Crónica de una fuga* y no lo ha hecho casi nadie más. Muchos se refugian en el documental de archivo que repasa el pasado como si fuera cosa muerta, o en el abiertamente subjetivo tipo *M* (de Nicolás Prividera) que desde el vamos expone la primera persona del narrador y nos obliga a posicionarnos. Pero falta un cine de género que especule con nuestro pasado y esté dispuesto a asumir los riesgos de la ambigüedad, las grietas que la ficción abre incluso a pesar del control ejercido por los propios autores.

La ópera prima de Florian Henckel von Donnersmarck apuesta a eso y, como es previsible, a veces pierde y a veces gana, pero incomoda, fractura certezas, no aburre, y recupera el placer de ver cómo se encarna el discurso evanescente del pasado en imágenes concretas, contradictorias, parciales, erráticas, incompletas pero vivas, pasibles de ser asimiladas, y gracias a ello cuestionadas, por la mayor cantidad de personas. En esta ineludible ambición comercial del film se cifra lo mejor y lo peor de *La vida de los otros*. Pues en la búsqueda de un espectador promedio la película echa mano de los más eficaces mecanismos narrativos del cine de género, a la vez que intenta quedar bien con todo el mundo eludiendo la responsabilidad jurídica del protagonista y cargando las tintas sobre un par de jerarcas hipócritas, sádicos y libidinosos para, de ese modo, salvaguardar la inocencia de ese hipotético hombre común, aquí llamado "hombre bueno", al que va dirigido el mensaje pacificador de conciencias del final. Pero lo más importante de todo esto es que dicha operación se hace de forma tan imperfecta que revela más bien lo opuesto, la casi desesperada necesidad de creer en algo puro, incorruptible, perfecto abonando acaso ese condescendiente pero también nostálgico lugar común de que "el socialismo es teóricamente perfecto pero impracticable". De lugares comunes, dramáticos e ideológicos, funcionales y estériles, está hecha *La vida de los otros*, una película que cuando elude su deseo de ser políticamente correcta, "buena" en un sentido moral, consigue ser una buena película. Ni más ni menos que eso. **[A]**



Aquellos viejos tiempos

por Nazareno Brega



Yesterday Once More

Lung fung dau

Hong Kong, 2004, 98'

DIRECCIÓN Johnny To

GUIÓN Kin Yee Au

FOTOGRAFÍA

Cheng Siu Keung

MONTAJE

David M. Richardson

INTÉRPRETES Andy Lau,

Sammi Cheng, Jenny

Hu, Carl Ng.

Rememorando cómo era eso

En años pasados

Y los buenos tiempos que pasé

Hacen que el presente parezca triste

Tanto ha cambiado

Yesterday Once More, Now & Then, The Carpenters, 1973.

Ni un solo acorde de la hermosa canción de los Carpenters de acá arriba puede escucharse en la película del mismo nombre que filmó Johnny To hace unos años y a punto de estrenarse. Aun siendo una gran ausencia en el film, "Yesterday Once More" versión Carpenters es útil para entender un poco más a Johnny To. El director hongkonés vuelve a recurrir aquí a Andy Lau y Sammi Cheng, pareja estelar que ya demostró su química en las comedias románticas de *To Needing You* y *Love on a Diet*. Ellos interpretan a un matrimonio de ladrones de guante blanco de larga trayectoria que se divorcia por una nimiedad en el comienzo de la película. Al no encontrar la manera de dividir un botín en partes iguales, Lau le plantea a Cheng que elija entre él o las joyas. Y como es sabido que los diamantes son el mejor amigo de una chica, Lau desaparece sin dejar rastros. Dos años después, Cheng está lista para casarse con un mequetrefe que sólo tiene para ofrecer una valiosa joya de su madre, quien no quiere saber nada con que Cheng sea su nuera. Sammi Cheng decide cortar por lo sano y diseña un plan para robar el collar, pero alguien la anticipa y aquí vuelve a entrar en escena Lau. Ella encara a su ex enfurecida porque cree que él robó la joya para impedir que se case, cosa que también hace que se sienta halagada. Y ahí es que la ex pareja empieza a pasar más tiempo juntos y, mientras compiten a ver quién *chorea* mejor, se reavivan algunos sentimientos del pasado.

Yesterday Once More, canción y película, hablan sobre rememorar momentos del pasado. Pero mientras en la película esta mirada sobre aquellos viejos tiempos se relaciona fácilmente con un romance, la canción apela al metalenguaje y habla sobre el amor por lejanos clásicos que todavía suenan en la radio. *Now & Then* se editó en 1973, una época en que tuvo lugar el primero de los constantes *revivals* del rock. En esos primeros 70 se reivindicó al rock pre-Beatles, por entonces ya separados, y se produjo el regreso a los *charts* de glorias del pasado, como Jerry Lee Lewis, y el surgimiento de bandas que hacían versiones de aquellos grandes clásicos, como Sha Na Na. El estreno de *American Graffiti* también en 1973 y, luego, la aparición de la serie *Happy Days* fueron otros grandes contribuyentes.

Karen Carpenter homenajeaba a las canciones de su infancia en "Yesterday Once More" de la misma manera en que Johnny To emula los géneros del cine clásico. El hongkonés parece incontenible en *Yesterday Once More* y no le alcanza con aludir a sólo un género clásico. En la pequeña sinopsis de la película en este texto se nota la pertenencia de "Yesterday Once More" al universo de la comedia de rematrimonio. Además, To utiliza a todos los personajes, con la excepción de los dos protagonistas y la futura suegra de Cheng, como figuritas cómicas que entran y salen del relato sin mayores explicaciones. Así decide retratar al nuevo candidato de Cheng, a un par de detectives privados y a algún que otro policía que desfilan a lo largo de la narración. Todo parece estar en función de divertir al espectador, pero con el correr de los minutos *Yesterday Once More* se transforma en una *caper movie* (películas de robos) y To se toma bastante en serio el asunto. El director despliega todo su manierismo en el retrato de los robos y acude a los planos artificiosos y estilizados filmados con esa grúa con la que él parece sentirse comodísimo. La película llega a un punto en que el rematrimonio de la pareja parece un trámite que se relegaría al final del film por meras cuestiones burocráticas, y la tensión de *Yesterday Once More* se produce más por los golpes que planean los protagonistas que por la previsible vuelta del romance. Y en ese momento To pega otro volantazo y toma el lagrimoso camino del melodrama, género por el que nadie hubiera apostado en ese momento para que haga una aparición triunfal. Si bien esta última decisión del director es la más cuestionable del film, se nota que To busca condensar en la misma película todos los géneros clásicos que le sea posible, así como los Carpenters evocaron en el estribillo de "Yesterday Once More" los *sha-la-la-las*, *wo-wo-wos* y *shing-a-ling-a-lings* de sus añoradas canciones de antaño.

"Yesterday Once More" no es la mejor canción de los Carpenters. Y tampoco es una película en la que pueda apreciarse en todo su esplendor al Johnny To más virtuoso. Sin llegar jamás al sopor de *PTU*, ni tampoco a la euforia desmedida de *Exiled* o *Fulltime Killer*, *Yesterday Once More* se puede ubicar en la categoría intermedia de Johnny To, junto a, por ejemplo, *Breaking News* y *Election 2*. Quintín escribió en su blog antes del último Festival de Mar del Plata: "No dejen pasar una de Johnny To cuando la vean por ahí. Es una parte feliz del cine contemporáneo. Les juro que no hay muchas más. Y les juro también que sus películas no tienen nada que ver con el aburridísimo cine de género que se hace ahora para ciegos y retrasados mentales". Aun sin ser lo mejor (ni lo último) de To y a pesar de estrenarse en DVD cuando fue filmada en Scope, *Yesterday Once More* está muy por encima de la mediocre oferta de la cartelera porteña. **[A]**



La antena

Argentina, 2007, 90'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Esteban Sapir

FOTOGRAFÍA

Christian Cottet

MONTAJE Pablo Barbieri

PRODUCCIÓN LaDobleA

DIRECCIÓN DE ARTE

Daniel Gimelberg

MÚSICA Leo Sujatovich

INTÉRPRETES Rafael

Ferro, Alejandro

Urdapilleta, Julieta

Cardinali, Florencia

Raggi, Valeria

Bertucelli,

Ricaro Merkin.

Generosos

⊕ Un poco a favor por **Juan Villegas**



Fuera de sintonía

⊖ En contra por **Leonardo M. D'Espósito**



Hay, al menos, dos mandatos inviolables para quien escriba en esta revista: no subordinar la subjetividad cayendo en la trampa de una supuesta objetividad crítica; no juzgar las intenciones de los cineastas sino los resultados. La película de Sapir me está pidiendo que traicione ambos. Sería fácil, desde cierto lugar, explicar por qué *La antena* representa un tipo de cine que no llega a interesarme ni conmoverme. También podría señalar varios elementos que juzgo fallidos, precisamente en una película muy ambiciosa. ¿Pero a quién le importaría lo que yo pueda decir en este sentido? Más noble hubiera sido directamente no escribir sobre la película. Pero la omisión habría significado avalar el juicio negativo sobre *La antena* que gran parte de esta redacción sostiene y que otra nota desarrolla, justo acá al lado. Prefiero decir que se trata de una película cuyo rigor formal e impecable diseño de producción logran generar en mí una emoción y un reconocimiento crítico, que no provienen del resultado conjunto de las imágenes ni de su desarrollo narrativo ni de lo que la construcción de los personajes ofrece, sino de la certeza, para mí irrefutable, de que detrás de tanto trabajo y tamaño voluntad de generar ideas tiene que existir necesariamente mucho amor y entrega sincera. ¿Qué importa, preguntarán, si eso no es verificable en el resultado final? Llegado a este punto es cuando siento que hace falta, entre nosotros, olvidar el vértigo de la subjetividad plena, parar un poco la pelota y mirar las cosas con algo menos de intransigencia y mayor generosidad. Puede ser un error de nuestra parte dejarnos arrastrar por una sobrevaloración del gusto propio, desmereciendo así propuestas serias, elaboradas con cuidado y trabajo, enormes esfuerzos de producción que implican mucho más que el simple riesgo económico sino también una prueba de amor por el cine. Al fin y al cabo, qué importa mi desinterés si sé que habrá otros que, con justicia, se conmoverán más que yo. **[A]**

Hace tiempo pasó de moda la idea de que las películas “hablaran demasiado”, de que las cosas se resolvieran (en el caso del cine narrativo) con una oportuna –para el guionista– e inoportuna –para el espectador– línea de diálogo. Estiremos la cuestión: es una mala decisión incluso en el teatro, a menos que esa línea sea poesía pura. ¿Cuál es el problema de *La antena*? Pues ese: que a pesar de ser una película “muda”, de ser un *tour de force* visual y todo eso, todo se resuelve con líneas de diálogo y la imagen es subalterna de las palabras.

Subalterna y alegórica: cuando el malo (Señor TV, colmo de la simplificación) monta un aparato que dominará definitivamente a la ciudad donde transcurre la acción, el artilugio tiene forma de esvástica. La máquina que contrarresta tal ingenio tiene forma de estrella de David. La única mujer que tiene voz en un mundo donde alguien robó todas las voces, carece de rostro (porque es cantante curvilínea y la única atracción de la TV). Su hijo, que también tiene voz, no tiene ojos. El Señor TV tiene (pintado) el pelo como Hitler, su secuaz es una rata (con cola digital y todo). Etcétera. La alegoría evidente es correlato del abuso de diálogo. Sí, claro, la gente “no tiene voz” en la película. Pero las palabras aparecen “impresas” y los personajes “leen” los diálogos de cada uno. Procedimiento que, además, sirve para subrayar palabras (cosa de que nos quede bien claro todo). Sí, por supuesto, hay una vocación lúdica aquí, pero constantemente desplazada por la necesidad de Decir Cosas Importantes. Por una vez tengo que darles la razón a quienes odian la animación porque se manipulan las imágenes sin dejarle libertad al espectador. Pero también los refuto con este film: es sólo cuando el foco se coloca en cada coma del guión que sucede esto. Y el gran problema de *La antena* no es que carezca de imágenes creativas, sino que las imágenes son tan inútiles como la enfermera pidiendo silencio en un lugar donde nadie puede hablar. **[A]**



Sunshine: Alerta solar

Sunshine
Reino Unido, 2007,
105'

DIRECCIÓN Danny Boyle

GUIÓN Alex Garland

PRODUCCIÓN
Bernard Bellew y
Andrew McDonald

MONTAJE Chris Gill

FOTOGRAFÍA

Alvin H. Kuchler

MÚSICA Karl Hyde, John
Murphy y Rick Smith

INTÉRPRETES

Cillian Murphy, Cliff
Curtis, Chris Evans,
Hiroyuki Sanada,
Michelle Yeoh, Rose
Byrne.

Los únicos privilegiados son los muertos

Una nota por **Hernán Schell**



Apocalipsis ahora nomás

Otra nota por **Mariano Kairuz**



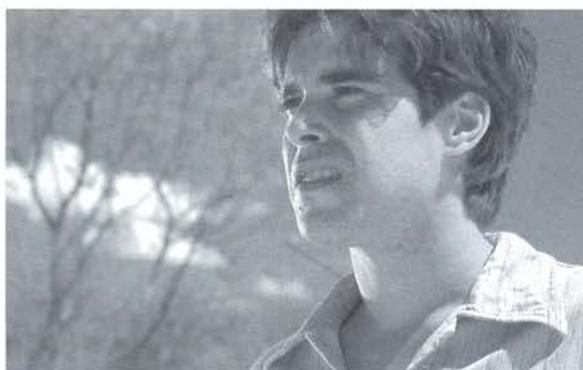
Dentro de las muchas particularidades de *Sunshine*... hay una que se destaca por sobre todas: la forma que Boyle eligió para filmar los sacrificios. En el film muchos de los personajes deben dar su vida para que tenga éxito la misión espacial de darle más calor a un sol que se está extinguiendo. Lo curioso es que en el momento previo a que estas personas mueran en pos de la humanidad, ahí cuando el grueso de los directores hubiera optado por concederles a los sacrificados unas últimas palabras que recuerden su paso por la vida, Boyle en cambio opta por hacer que estos personajes reciban la muerte en silencio, como si no hubiese nada de su pasado para destacar. Es más, lo más extraño de todo es que parece que los sacrificados sienten paz a la hora de enfrentarse a su fin y, en el último de los sacrificios, incluso goce.

Estas escenas hablan a las claras de una muy original paradoja que recorre todo el film de Boyle: *Sunshine*... es una historia acerca de astronautas luchando hasta el final por amor a la vida y, al mismo tiempo, un film que ve a la muerte con una simpatía increíble.

De ahí que sea coherente que el originalísimo y excéntrico villano del film sea alguien que por sobre todo está obsesionado por ser el último ser humano vivo mientras sean los héroes los que más estén dispuestos a dar su vida. Y es por esto también que es un error en el título local agregarle al *Sunshine* original las palabras "alerta solar", que hacen que uno piense que esta película se centra en el peligro y la aventura. La traducción literal de la película de Boyle es "luz del sol", sin otra cosa agregada. Este título sugiere esperanza. Lo inquietante de esta película es que, para los protagonistas, esta esperanza se ve asociada no con la idea de vivir sino con la de morir, como si los minutos finales de la vida fuesen los más altos de la existencia. Ahí es donde la película sugiere, en su rara y fascinante fe, que está guardada toda una fuente secreta de felicidad. **[A]**

Los referentes de *Sunshine: Alerta solar* son tan evidentes que todas las críticas británicas publicadas hasta ahora citaron los mismos títulos. Los referentes de *Sunshine* son tan evidentes que uno puede pasarse la primera hora de película preguntándose por qué nos están aburriendo una vez más con los mismos tópicos, los mismos diálogos repletos de tecnicismos que ya habían sido mejor (*Alien, el octavo pasajero*) o peor integrados a los relatos (*Event Horizon: la nave de la muerte*) de aquellas otras películas. Por supuesto que, tratándose de una película que arranca con la premisa argumental de una misión destinada a reactivar el sol, es una suerte que Boyle y su guionista Alex Garland hayan elegido que se pareciera más a cualquiera de estos títulos que a, por ejemplo, *Armageddon*. Lo cierto es que bien podrían haber nos ahorrado esos lugares comunes antes de pasar a lo que verdaderamente importa, a esa segunda mitad donde los referentes cambian, y donde si bien cada tanto vuelven a *Alien* y sus clones, el viaje espacial en armastoste de última generación deviene en una caída libre hacia el corazón de las tinieblas. Porque, pasada esa primera parte, *Sunshine* se convierte en una experiencia metafísica y las citas siguen siendo evidentes, aunque otras: las críticas británicas coincidieron también en recordar *2001, odisea del espacio* y *Solaris*. Hay algo de todo eso, por supuesto, pero se trata fundamentalmente de una segunda película en la que Boyle empieza a tomárselo todo con una enorme libertad y genera algunas de las imágenes más deformes y estimulantes del cine de ciencia ficción reciente; descarta por completo las leyes de la física y se sumerge en una experiencia abiertamente religiosa. "Dios me ha ordenado que nos lleve hacia el sol": eso, o algo así, exclama el capitán de la misión anterior, sugiriendo otra verdadera figura tutelar para los minutos finales de *Sunshine*, la del coronel Kurtz; y transformando sin grandilocuencia la trillada propuesta inicial en una bizarra y poderosa secuencia de ideas visuales y argumentales sobre el destino de la humanidad, la fe y la locura. **[A]**

Cuestión de formas



Más allá de ciertas licencias que se toman el director y los guionistas, *Tres de corazones* se parece bastante a "El taximetrista" de Saer. En ambos casos encontramos un triángulo amoroso entre un taxista (interpretado en la película por Cabré), su jefe (Luque) —que además de regentear choferes de taxi es tratante de blancas— y una enfermera devenida en prostituta (Ayos, en una actuación excelente y, lejos, lo mejor de la película) que comparte, justamente, el mismo patrón del taxista. En el escrito original llama la atención la irrupción de reflexiones filosóficas expresadas de manera refinada en personajes del bajo mundo y las actitudes que rompen con su lógica interna, y que el escritor nunca se encarga de explicarnos. Renán no pone a sus personajes a hacer reflexiones filosóficas, pero no se priva de poner algunos momentos de diálogo declamatorios (en muchos momentos, jugados por Cabré y Luque) y traslada del



Tres de corazones

Argentina, 2007, 100'

DIRIGIDA POR

Sergio Renán

CON Nicolás Cabré, Luis Luque, Mónica Ayos, China Zorrilla, Sergio Boris.

cuento a la pantalla las mismas actitudes incoherentes (o dueños de una coherencia que el lector o espectador no puede terminar de entender) de sus personajes. Así es como, por ejemplo, Renán conserva en el film la idea de que el personaje aparentemente dócil de la prostituta pueda acusar a la persona que ella ama de una violación y hace que el taxista de la película tenga hacia el final del relato un comportamiento autodestructivo que uno ni sospechaba que pudiera tener.

El tema es que en el cuento original todo esto se acepta porque Saer narra esta historia envolviéndola en una atmósfera de fantasía, describiendo algunos aspectos caricaturescos de los rostros de los personajes, desviando la narración para describir paisajes urbanos con extrañamiento o confundiendo al lector con momentos que uno no termina de saber bien si son parte de la realidad de los personajes o hechos imaginados por ellos. De esta manera, las reflexiones filosóficas y los comportamientos inverosímiles no solamente son aceptados sino que además constituyen, por su carácter de extraños, de inquietantes, algunos de los momentos más altos del cuento.

Renán en cambio opta por darle a *Tres...* un registro realista que jamás se desvía de una narración lineal y clara, y que se dedica a describir con crudeza, y a veces de manera bastante lograda, la vida en los márgenes. De este modo, los momentos artificiales y los comportamientos extraños (que son varios y de vital importancia en la película) terminan por quedar descolocados, y aquello que da al cuento su mayor interés acá es, paradójicamente, lo que vuelve a esta película fallida.

Hernán Schell

Límites desnudos



En los últimos tiempos me tocó ver —e incluso criticar— algunos films argentinos que tratan de escaparse del molde Nuevo Cine Argentino. El primer problema es que el NCA no es una cosa orgánica: muchos creen que se trata de costumbrismo urbano de post-adolescentes abúlicos que balbucean mal sus problemas mínimos. Tal idea surge de la mirada tuerta de ciertos cronistas de espectáculos que confunden a los realizadores del NCA con algunos asistentes *fashion* al Bafici (que los hay, los hay). Perdón la digresión: necesitaba la catarsis antes de hablar de *Las mantenidas sin sueños*, una película que integra el NCA justamente porque no se parece a esa sarta de lugares comunes que suelen citar los detractores (que, a falta incluso de una mirada crítica aguda que les permita entender las películas que suelen odiar, apelan a la ridiculización idiota). Y porque, por no parecerse, justamente, no termina de ser un buen film. Cuidado: no decimos



Las mantenidas sin sueños

Argentina, 2004, 97'

DIRIGIDA POR Vera

Fogwill y Martín

Desalvo

CON Vera Fogwill, Lucía

Snieg, Mirta Busnelli,

Edda Díaz, Gastón

Pauls, Mía Maestro,

Julián Krakov, Elsa

Berenguer, Pascual

Condito.

que sea "malo". Acá es donde los críticos solemos usar el término "interesante", que es una palabra comodín "por compromiso". No: *Las mantenidas...* es un film literalmente interesante. Genera interés de principio a fin tanto por sus personajes y su mundo como por sus procedimientos. Busca constantemente desmarcarse de géneros, formas preestablecidas, lugares comunes y tabúes (esto último permite el trabajo libre sobre ciertas formas evidentemente teatrales que, de hecho, se vuelven cinematográficas por la sinceridad que tienen en la pantalla). La idea es encontrar una forma visual para el universo femenino tal como existe en la Argentina (lo que lleva, forzosa, gozosamente, a lo universal) y el núcleo es la actriz-coguiónista-codirectora Vera Fogwill. Ahora bien: podríamos analizar el film "por capas" y decir que las actuaciones están bien, que el uso de la música es correcto y esa clase de pavadas que aparecen en las críticas/control de calidad de los diarios. Pero ya no es necesario hablar de "los rubros" porque en general (salvo, justamente, en el caso del cine más comercial) en la Argentina se "filma bien". Lo que falla en *Las mantenidas...* es que en muchos momentos su ambición no está a la altura de su imaginación, algo que sí pasa con el NCA (con resultados dispares, claro). Así, algunas facetas del prisma femenino que construye el film tienden a lo grotesco, a lo mal construido, a lo televisivo irredimible. Otras —la hija luminosa—, a la densidad y a la atracción. Y otras quedan ahí, esperando mejor suerte. Este caos, correlato de la propia forma desconcertante del film, puede parecer grotesco pero es también de una enorme sinceridad. *Las mantenidas...* es un film que se hace cargo tanto de sus aciertos como de sus limitaciones, que se desnuda ante nuestros ojos. **Leonardo M. D'Espósito**

Una y las circunstancias



7 años son los que Vincent (Bruno Todeschini) tiene que pasar preso por robo. Y ese es el porvenir desalentador para su mujer Maïté (la hermosísima Valérie Donzelli), futuro que parece incluir una caída vertiginosa y sin red en las rutinas propias de la asistencia a su marido y su supervivencia. La película parte de este dato y somete a Maïté a la férrea fuerza de su desarrollo, de la imposición lineal de una mirada (la del director) a partir de una asfixiante construcción, en los estrechos límites en que las situaciones y eventos ocurren. Maïté es la protagonista excluyente. El laberinto al que se enfrenta lo representan las rutinas carcelarias trasladadas al mundo externo y en especial las particulares estrategias de creación y alimentación del erotismo en un marco insoportablemente limitante.

El debutante director Jean-Pascal Hattu extrema todo bajo el rigor de recursos ascéticos: luces y escena-



7 años
7 ans

Francia, 2006. 86'.

DIRIGIDA POR

Jean-Pascal Hattu
CON Valérie Donzelli,
Cyril Trolley, Bruno
Todeschini, Pablo De
La Torre, Nadia Kaci,
Fabrice Mansouri.

rios reales, cámara discreta, guión alimentado con el anecdotario de amigos ex presidiarios y su propia experiencia de investigación para la película. Esta estrategia de aproximación y construcción de un universo hace todavía más angustiante la excusa temática. En una de las tantas colas rutinarias previas al ingreso a la cárcel, a Maïté se le tira un lance Jean (Cyril Trolley), supuesto hermano de otro preso, quien la invita a salir y a compartir la angustia, "Tenemos siete años para conocernos". Al principio Maïté sostiene su "fidelidad" al marido a puro aguante y fuerza de voluntad, pero lentamente baja las defensas y comienza a tener frías relaciones sexuales con Jean casi para satisfacer una necesidad, corriendo así los límites de lo que ella considera fidelidad. Pero el conflicto se presenta cuando Maïté se da cuenta de que su amante no sólo es uno de los carcelarios, sino que además le da muchos privilegios a su marido, quizá como agradecimiento al sexo que tiene con ella. Con este dato la protagonista se derrumba, principalmente porque si sale de esa relación, quizá perjudique a su marido. Además los amantes se enamoran, y se revelan datos todavía más divertidos en la trama. La película jamás recurre al tentador estímulo lacrimógeno o a la posibilidad de la denuncia, dosifica milimétricamente los recursos del suspenso y opta por el mejor desarrollo posible para los tres personajes principales. La férrea rigurosidad de la puesta en escena sostiene un universo que otorga pocos descansos y mantiene siempre, en todas las situaciones, sin discriminación y con igual criterio, la misma intensidad, intensidad que no siempre se transmite en la película. **Agustín Campero**

Balanceo Rock



La prehistoria del rock nacional o música beat tiene esas cosas: ingenua, contestataria, coyuntural, anacrónica, referencial. Mucho se escribió sobre ella pero aún no había aparecido la película que ilustrara esas anécdotas de los comienzos en La Perla del Once, La Cueva y la plaza San Martín con el Di Tella como centro de la movida moderna antiongangiata. Un par de programas de televisión (*Volver Rock* o el documental *30 años del rock nacional*, también emitido por el cable) seguramente sirvieron como referentes al trabajo de Gaffet, al fin y al cabo, una serie de testimonios con cinco o seis cabezas parlantes, imágenes de época y algo (bastante poco) del audio de aquel entonces. *Argentina Beat*, por un lado, ofrece su sinceridad argumental y su modestia temática: abarcar los comienzos de aquella música hasta comienzos de los años 70 con la explosión de Sui Generis y la irrupción de Aquelarre, Color Humano y Pescado Rabioso, es decir, las



Argentina Beat

Argentina, 2006. 127'

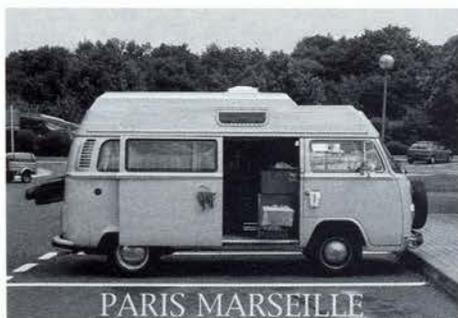
DIRIGIDA POR

Hernán Gaffet

CON TESTIMONIOS DE

Litto Nebbia, Javier
Martínez, Pipo
Lernoud, Pajarito
Zaguri, Moris, Ricardo
Soulé, Nito Mestré.

piezas que volvieron a ordenarse luego de las primeras separaciones de Almendra, Los Gatos y Manal. El egocentrismo de los músicos fundacionales rápidamente se expande en la Historia; de allí las inmediatas separaciones de los pioneros. Además, otro punto a favor de *Argentina Beat* es que el documental no elige la mitificación de aquellos años contestatarios, sino que revuelve (aunque sin profundizar demasiado) ciertos azares y casualidades que hicieron germinar la historia. De allí que ni Tanguito ni otros habitantes de La Perla y La Cueva aparezcan canonizados por la mirada de Gaffet. El pesimismo de Moris y Javier Martínez contrasta con el didactismo de los testimonios de Nebbia y los certeros comentarios de Pipo Lernoud. No hay, en ese sentido, una sola mirada sobre el tema ni la recurrencia a la nostalgia como camino ideal para disimular los aciertos y errores de la época. Sin embargo, *Argentina Beat* es un documental con testimonios y no una película testimonial. Las imágenes de archivo, demasiado fagocitadas en otras películas y noticieros, no agregan demasiado a la cabeza parlante elegida. Tampoco las versiones en vivo de "No, pibe" y "Presente", en las voces de sus creadores, provocan el olvido de la leyenda. Como un programa radial bien relatado por invitados en el estudio, *Argentina Beat* transcurre de manera perezosa por los oídos a través de los "separadores" explicativos y didácticos de Lalo Mir. Por supuesto que hay voces ausentes (Spinetta, Billy Bond, Jorge Álvarez, por ejemplo) que hubieran aportado una visión menos periodística y más teórica y/o comercial del asunto. Es que en *Argentina Beat*, un documental ordenado y prolijo, se ausenta el espíritu lúdico y de hermosa improvisación que caracterizaría a aquella época. **Gustavo J. Castagna**



París-Marsella

Francia, 2005, 70'.
DIRIGIDA POR Sebastián Martínez.

Último juego de un chico grande, *Los autoaeristas de la cosmopista* fue el relato de un particular viaje entre París y Marsella a través del no-espacio de una autopista; deteniéndose en cada parador, transgrediendo la norma del tránsito burgués. La combi fue un dragón, cada escala incertidumbre, cada parador un castillo; cronopios e hipotéticas doncellas aparecían para desarmar certezas.

Pero aquel viaje fue hecho en olor a muerte. Carol y Julio padecían ya las enfermedades que en poco tiempo terminarían con sus vidas. Y esa certidumbre se aposenta con serena tristeza sobre la crónica, transformándola en fantástica gracias al último aliento de sus protagonistas.

Veinte años después, Sebastián y Victoria repiten la aventura. El trayecto es más largo, comienza en Buenos Aires. Después, Francia y su autopista. El propósito es recrear el viaje cortazariano. El sentido es distinto: Sebastián y Victoria son jóvenes, ella está embarazada. El viaje-recreación-homenaje adquiere un sentido inverso. A diferencia de Cortázar, Sebastián Martínez hace del suyo una crónica de lo real. Una elección válida pero que deja en el camino lo lúdico y lo mágico (paradójica propiedad de adultos en trance de muerte). *París-Marsella* es la constatación, triste, de que el mundo es como es, poblado de seres comunes, más o menos extraños (Monsieur Maurice, amante del vino, es una réplica anticipada del Sr. Schmidt de Payne). Distinta de *Los autoaeristas...*, homenaje desde la otra punta de la vida, vale su similitud deliberada; en cambio le reclamamos el ausente, íntimo, disfrute a dúo de cada momento, aquel que la sabiduría de Carol y Julio transmiten en su libro.

Quizá sea demasiada exigencia, cada uno puede lo que puede mientras recorre la autopista de mano única hacia el inevitable destino de todo autoaerista. **Eduardo Rojas**



Los mensajeros

The Messengers
 Estados Unidos/Canadá, 2006, 89'.
DIRIGIDA POR Danny Pang y Oxide Pang, **CON** Kristen Stewart, Dylan McDermott, Penelope Ann Miller.

Qué género problemático pero, pucha, qué luchador que es el cine de terror. ¡Hay que sobrevivir a tanto maltrato y mantenerse en pie! La película de los hermanos Pang (directores estrella de un subgénero de moda, el terror oriental de fantasmas vengativos) es la muestra de una de las tantas limitaciones que la industria puede ofrecer hoy con el cine de género, en especial el terror. Así como hace más de una década el slasher film revivía por corto plazo –gracias a la fórmula *Scream*–, luego de una parálisis derivada de la cristalización de fórmulas de la década anterior (vg. *Martes 13 parte VII*), el cine de fantasmas importado de Oriente se encuentra en una encrucijada similar, sin salida posible (que para colmo en *Los mensajeros* convierte un subgénero urbano en campestre). Lo peor de la película de los Pang no son sus golpes de efecto o sus vueltas de tuerca (que por suerte están más bien limitadas), sino la incapacidad de renovar el modelo, de repensarlo localmente y no de forzar una idea a un molde (no sé por qué se me vino la imagen de la versión local de *Casados con hijos...*).

De ahí que se genere un hastío derivado de modelos repetidísimos: niños o jóvenes que ven lo que los adultos no pueden/quieren ver (y desconfianza de los adultos hacia la palabra de los benjamines) + oposición ciudad/campo en donde el segundo gana sólo para traer mas desgracias + pasado reprimido que vuelve a la luz + carencia de ambigüedad + fantasmas reptantes de cara pálida + banda sonora machacona. Si vieron *El grito*, *La llamada*, *Dark Water*, ya vieron todo.

En serio, hay que desintoxicarse de estas películas. Aquí, una breve listilla de fantasmas para el videoclub: *Carnaval de almas*, *Asustemos a Jessica hasta morir*, *La niebla*, *La dama de blanco...* ¡Cuánto mejor investigar que padecer tanta mediocridad!

Federico Karstulovich



The US vs. John Lennon

Estados Unidos, 2006, 99'. **DIRIGIDA POR** David Leaf y John Scheinfeld. **CON** John Lennon, Yoko Ono, Ringo Starr, Richard Nixon, George Harrison.

Un documental de los de antes; derecho viejo, nada de interacciones ficcionales. Sólo imágenes unidas por una voz en off. Muchos conocemos la historia por portación de años; otros, por su legendario protagonista. En plena beatlemania, Lennon se une a la estafalaria Yoko, los Beatles, ¡ay!, se separan, y a partir de entonces John y Yoko encabezan una guerra soft contra la Guerra de Vietnam. Imbuidos de los restos de paz y amor del languideciente hippismo, se unen a los activistas antibélicos y comienzan su particular *begine*: giras, recitales, públicas estadías en camas de hoteles. En 1975 la guerra termina, Estados Unidos huye derrotado de Vietnam, Nixon yace en su deshonroso retiro hogareño; John y Ono pueden dedicarse a la bohemia lujosa en el edificio Dakota de Nueva York. Pero en 1980 Mark David Chapman termina con el sueño lennoniano y con toda una época. ¿Tiempo de revancha? Nixon, Kissinger y toda la canallada lo sobreviven.

Esta es la materia del documental-documental de Leaf y Scheinfeld. Los hechos, registrados testimonialmente. Nada rompe la monotonía bienpensante sobre el dúo y su gesta. Informativo para las novísimas generaciones y recordatorio para los veteranos. En tren de recuerdos y comparaciones, añoramos aquel ingenuo fervor lennoniano cotejado con la apática militancia de las figuras actuales. ¿Dónde están los Lennon de Irak? "Todo en broma se torna/ todo menos la canción", decía don Raúl González Tuñón. Y un mea culpa: quienes entonces descreímos de las excentricidades de John, lo subestimamos; la enorme capacidad convocante de su genial ingenuidad fue el mascarón de proa de un movimiento colectivo hoy impensable. Perdón, John, hoy te extrañamos, no sólo por tu música. La cuadrada visión de Leaf y Scheinfeld tiene al menos la virtud de despertar esta tardía contrición. **ER**



Madres

Argentina, 2007, 120'. **DIRIGIDA POR** Eduardo Félix Weiger.

A *Madres*, la película de Eduardo Félix Weiger, le lleva 55 minutos comenzar a dar cuenta del nacimiento de las Madres de Plaza de Mayo. Demasiado tiempo si tenemos en cuenta que la película dura dos horas. Toda esa primera mitad se va en un resumen histórico sumario de las circunstancias que llevaron al golpe del 76 y a la política masiva de secuestros, tortura, desaparición y asesinato que comenzara unos años antes. Pero lo visto allí ya ha sido visto muchas veces y con más precisión. El material de archivo es proyectado para ilustrar fugazmente los comentarios de las madres sobre la época, la película se estructura en bloques indiferenciados de testimonios, imágenes y sonidos someramente informativos, y todo tiene un aire institucional que me hizo recordar al esquematismo cinematográfico de *La república perdida*. En la segunda mitad, aunque no cambia el modus operandi formal, las madres hablan de sí mismas, de los inicios de su movilización, de los primeros encuentros entre ellas, de sus decisiones, de sus estrategias, y la película se enciende a la par de esas mujeres que van descubriendo el sentido político de sus actos. Persiste, sin embargo, la sensación de que si la película se hubiera concentrado en este proceso –descubriendo las señas particulares de unas pocas historias, leyendo los signos cifrados en poderosas fotografías familiares– la huella de su impacto sería tan elocuente como el actual valor simbólico de una mujer con un pañuelo blanco atado sobre la cabeza. En su novela *La pérdida del reino*, José Bianco habla de ese “mínimo de extrañeza que el presente, para ser fecundo, ha de provocar en nosotros”. El presente de la película de Weiger no lo consigue, a pesar del máximo de extrañeza provisto por ese pasado que es su material de base.

Marcos Vieytes



Paranoia

Disturbia
Estados Unidos, 2007, 104'. **DIRIGIDA POR** D. J. Caruso. **CON** Shia LaBeouf, Sarah Roemer, Carrie-Anne Moss, David Morse, Aaron Yoo, José Pablo Cantillo.

Slavoj Zizek sostiene impecablemente en su último libro, *Lacrimae Rerum*, que es imposible hacer remakes de películas de Hitchcock, que las recreaciones están condenadas a la simplificación, al fracaso, a no poder restituir ese “aroma único” propio de sir Alfred. Su argumentación es sutil, explora las múltiples caras de Hitchcock más allá del nivel del contenido narrativo, encuentra gestos-motivos que sustentan la persistencia de una mirada con desarrollos visuales que adelantaban incluso la lógica de la cultura digital. Es mucho lo que hay en Hitchcock para Zizek. Para D. J. Caruso y sus guionistas, en cambio, hay muy poco. Partiendo de una versión *aggiornada* e insípida del más textual nivel anecdótico arrancado de *La ventana indiscreta*, Caruso convierte a *Paranoia* en algo más cercano a una remake no-fantástica y sería de *La hora del espanto* (¡y sin Roddy McDowall!). Tras un prólogo psicologista, el tema de la culpa y la ausencia del padre se vuelve una mera excusa inicial sin consecuencias narrativas, pero también una forma desesperada de arañar el psicoanálisis pop propio de Hitchcock, pero que, al lado de *Paranoia*, una película como *Cuéntame tu vida* (1945) parece, sin proponérselo, una cátedra freudiana de alto nivel. A pesar de querer inscribirse en la vertiente de remakes desautorizadas (en los créditos no hay ni una alusión a *La ventana indiscreta*), esta película parece más cercana a la tendencia más ramplona de los thrillers efectistas actuales (además de sobremusicalizado, hay media hora de truenos gratuitos que subrayan escenas de suspenso). También resulta imposible relacionar *Paranoia* con los sofisticados juegos cinematográficos de Brian de Palma, porque si bien parte de citas a Hitchcock, Caruso sólo hunde su narizota en lo obvio, sin abrir el juego más allá de lo literal, como pruebas están la caracterización del malísimo David Morse y el inofensivo voyeurismo con la vecina nueva. **Diego Trerotola**



Tirador

Shooter
Estados Unidos, 2007, 124'. **DIRIGIDA POR** Antoine Fuqua. **CON** Mark Wahlberg, Michael Peña, Danny Glover, Kate Mara, Elias Koteas, Rhona Mirra.

Había una vez un muchacho que se dedicaba a matar gente por orden de su gobierno. Tal noble actividad en ningún momento era moralmente cuestionada o cuestionable por nadie en su universo, hasta el día en que lo traicionan, lo doble traicionan, lo meten en el zipzape de persecutas y tirolocos y, finalmente, logra limpiar su nombre o algo así. El muchacho tiene la cara de Mark Wahlberg y, como en *Boogie Nights*, también se trata de ver quién la tiene más larga, aunque esta vez no la próstata y su cobertura cavernosa sino la mira del rifle, que para el caso es lo mismo. No, perdón... estoy haciendo una lectura metafórica de una película a la que hay que ponerle ganas para que dé algo más que el thriller de acción convencional de esos que se producen como chorizo. Lo interesante es aquí –y parece que viene sucediendo tupido– que el villano es o está enquistado en el propio Estado. Y el problema es que nadie se pregunta cuál es la patología de una sociedad cuyo Estado, entre otras cosas, entrena asesinos profesionales. Mientras veía el film (se deja ver; si lo que quieren saber es si pueden pagar la entrada y se van a entretener, listo, ahí tienen) pensaba en aquella pequeña e inolvidable revisión de *Shane* llamada *El último soldado*, en la que Kurt Russell era un inhumano combatiente traicionado y abandonado en un planeta donde pobres colonos... bueno, vieron *Shane*. Pensaba que, con toda su fantasía, esa película no necesitaba de la parafernalia blanquecina de Washington para ser “importante” y que hay demasiados realizadores (Antoine Fuqua es de esos) que se ampara en el “contexto histórico” para que sus films parezcan un poco más “trascendentes” de lo que son. Que no lo son: el entretenimiento noble y asumido como tal suele decirnos mucho más del mundo que la historia de este torturado buen muchacho que lo único que quiere es reventar cabezas en paz y cobrar su salario. **Leonardo M. D’Espósito**



María Bethânia: música y perfume

María Bethânia: Música é Perfume
Francia/Suiza, 2005, 82'. **DIRIGIDA POR** Georges Gachot.

La música popular brasileña es una de las más ricas de Latinoamérica no sólo por su variedad de ritmos, sino también por la influencia que ha ejercido (y ejerce) sobre diversas expresiones musicales de otros países, y hay dentro de ella un conjunto de cantantes e instrumentistas que han logrado reconocimiento internacional sostenido a lo largo de varias décadas. A ese selecto grupo pertenece María Bethânia, por otra parte hermana del no menos famoso Caetano Veloso. Dueña de una voz grave y profunda, con un estilo interpretativo cargado de dramatismo, su repertorio nunca abrevó en la línea "cool" representada por la bossa nova, sino en la tradición de la música bahiana de raíces africanas y del samba canción de autores tan notables como Ary Barroso, Ataulfo Alves o Nelson Gonçalves. Georges Gachot es un director especializado en los documentales sobre artistas (se había conocido una película suya sobre Marta Argerich) y aquí intenta presentar un retrato de la cantante que exceda sus presentaciones en público. Así se la ve en sus ensayos, en algunos breves reportajes y se escuchan las opiniones sobre ella de su hermano, su madre y algunos otros músicos ilustres de su país como Chico Buarque y Gilberto Gil, que no aportan mucho para enriquecer su figura. Otro problema de la película es que apela a resoluciones formales poco imaginativas (algo que también ocurría en el film sobre Argerich) y si a ello le agregamos que las expresiones de la protagonista fuera del escenario no resultan demasiado sustanciosas en sus apelaciones a una suerte de elemental misticismo, el resultado es que los mejores momentos hay que buscarlos inevitablemente en las interpretaciones de Bethânia, en público o en la intimidad. Pero que ella era buena cantando es algo que sabíamos de antemano, sin necesidad de ver esta película. **Jorge García**



El hombre araña 3

Spider-Man 3
Estados Unidos, 2007, 140'. **DIRIGIDA POR** Sam Raimi. **CON** Tobey Maguire, Kirsten Dunst, James Franco, Thomas Haden Church, Topher Grace.

Y además, empezó meses antes. Eso, que hace meses (¿un año?) llegó una foto del hombre araña con traje negro (¿o gris?, la próxima lo visten con forro de cuadernos). Y después, muchas revistas, incluso argentinas, pusieron en tapa *Spider-Man 3* antes de la primera. Al final llegó. Y en este caso, a diferencia de lo sucedido con *El código Da Vinci*, no sólo hay una película detrás de la comparsa marketinera, sino que hay un montón. *El hombre araña 3* es un montón de películas y otras cosas: un vertiginoso corto de acción con anillo que cae, un melodrama, siete telenovelas con personajes que sufren volantazos en su visión del mundo cada vez que respiran, una en la que Peter Parker es un papanatas, otra en la que Parker parece Mariano Martínez dark y mueve la pelvis cuando camina, otra de peleas sin mucha lógica ni suspenso contra uno o dos villanos, una de arrepentimiento estilo propaganda religiosa, una que explica con flashbacks a repetición en sepia, otra para la hora del té con la tía de Parker (la tía, en un momento, también hace un cortito contra la pena de muerte), una de fantasmas con Willem Dafoe, una con dos horas de música mala, un simpático sketch con Bruce Campbell y otros con J. K. Simmons, una postal de reclutamiento patriótico con la bandera de estrellas y barras plástica y brutal, una de mayordomos que tienen la posta, una de meteoritos + algo que podría llamarse un documental de seguimiento a una brea viviente que tiene memoria emotiva de campanazos (y movimientos similares a los de los pulpitos de goma que caían lentamente por las paredes), etc. Casi ninguna de estas películas es siquiera aceptable, y se pasa de una a otra como haciendo zapping con desgano. Raimi conocía los géneros (*Rápida y mortal*, *Noche alucinante*, la misma *Hombre araña 2*). Hoy es otro esclavo de lujo en una industria que produce estas cosas, que se siguen catalogando como cine sólo por costumbre. **Javier Porta Fouz**



Retratos de una pasión: un retrato imaginario...

...de Diane Arbus
Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus
Estados Unidos, 2006, 122'. **DIRIGIDA POR** Steven Shainberg. **CON** Nicole Kidman, Robert Downey Jr., Ty Burrell, Harris Julis Jane Alexander.

Shainberg está mostrando, con sólo tres películas, que es un cineasta bastante ambicioso, dispuesto a hacer un cine adulto que explore de manera seria y bastante osada el tema del sexo. En su segunda película (la primera se llama *Hit Me*), la más que recomendable *La secretaria*, el director tomaba a Maggie Gyllenhaal y le daba el papel de una sadomasoquista. En *Retratos...* a la que le toca actuar para Shainberg es a la mucho más prestigiosa Nicole Kidman, quien interpreta a la controvertida Diane Arbus, una fotógrafa del siglo XX con una inquietante tendencia a fotografiar deformes. *Retratos...* no es un biopic, puesto que todos los hechos que narra son absolutamente ficticios, pero sí imagina la manera en la que Arbus pudo empezar a interesarse por los así cruelmente llamados *freaks*, y esto es inventándole a la fotógrafa un amor pasado con un hombre deforme que la llevaría por ese camino.

Lo que diferencia a este film de *La secretaria* es que en aquel Shainberg mostraba a una mujer que, más allá de tendencias sexuales poco comunes, no era otra cosa más que una chica dueña de miedos e inquietudes como cualquier ser humano al que le gusta que le inflijan dolor en una relación sexual. En *Retratos...*, en cambio, ya desde el primer momento se nos hace ver que el personaje de Nicole Kidman es un ser extraño, con intereses e inquietudes totalmente diferentes, no sólo en el ámbito sexual, sino también intelectual y estéticamente. Esto no es necesariamente malo si no fuera porque la película intenta ser más que nada emotiva, y esta emotividad no puede lograrse con una protagonista tan ajena a los sentimientos del espectador. Muerta la emotividad entonces en un film emotivo, se pierde el interés y *Retratos...* solamente termina quedando en el recuerdo la gran actuación de Kidman, su gesto sufrido y su elegancia virtuosa. **Hernán Schell**

Rebeldes con causa

Wild Hogs

Estados Unidos, 2007, 99'. **DIRIGIDA POR** Walt Becker, **CON** Tim Allen, John Travolta, Martin Lawrence, William H. Macy, Ray Liotta, Marisa Tomei, Stephen Tobolowsky, John C. McGinley.

Algo parece andar muy mal cuando, apenas empezada esta bobada, aparecen los previsible y vetustos chistes sobre el temor al homoerotismo "accidental" entre estos cuatro amigos *on the road*. El problema no es que se trate de chistes homofóbicos –la película tiene la suficiente autoconciencia como para hacer algo con ellos, con la ayuda del gran John McGinley como un policía de camino en moto y con botas, tan Village People– sino más bien por vetustos y previsible. Como una versión degradada, quince años más tarde, de los *City Slickers* (*Amigos... siempre amigos*) de Billy Crystal, los *Wild Hogs* salen en busca de una aventura que los arranque de sus insulsas vidas cotidianas y sus crisis de los 40 y pico (más bien 50 y pico), pero no consiguen ni una sola experiencia "real", sino tan sólo una película vista mil veces. Resignados a que no les ofrezcan cosas mucho mejores que esta, Ray Liotta se divierte un poco con su villano de cartulina y Marisa Tomei se limita a poco más que mostrarse hermosa a los 43. Y no hay más que eso, apenas una ilusión perdida: una película del montón que en lugar de sacudirlos, reafirma a sus personajes en sus vidas del montón. **Mariano Kairuz**

Seduciendo a un extraño

Perfect Stranger

Estados Unidos, 2007, 109'. **DIRIGIDA POR** James Foley, **CON** Halle Berry, Bruce Willis, Giovanni Ribisi.

Berry hace de una periodista que investiga el asesinato de una amiga suya y se infiltra como empleada en una gran empresa de publicidad que dirige el presunto asesino (Willis). En esta película los guionistas y el director parecen haber tenido muchas ideas y entonces, sin saber con cuál quedarse, pensaron: "Pongamos un poco de todo, a ver qué sale". Salió una película que abre muchas puertas pero no cierra ninguna. Y por cada una de esas aberturas se pierden espectadores que intentan seguir una trama que sólo se construye del todo en los últimos 15 minutos. La historia toca cuestiones interesantes (existe incluso un roce a la idea de panóptico) que con inteligencia podrían haber llegado a buen puerto. Pero nada tiene razón de ser en un guión que no hace más que presentar falsas líneas de fuga. *Seduciendo...* es una película vaga



El amor y la ciudad



Arthur y los Minimoy



Rebeldes con causa

pero demasiado pretenciosa: olvida sus propios planteos para sucumbir a la corriente de productos que confían excesivamente en el poder del "star system". **Josefina García Pullés**

El amor y la ciudad

Argentina, 2006, 105'. **DIRIGIDA POR** María Teresa Constantini, **CON** María Teresa Constantini, Patrick Bauchau, Adrián Navarro, Vera Carnevale, Jean Pierre Noher.

Lugar común de la iconografía citadina europea, un joven de boina surca las callecitas empedradas transportando con su motocicleta un fardo de libros antiguos atados con piolín. Apenas una muestra de la Buenos Aires enrarecidamente parisina y de la París extrañamente porteña que habitan la última película de Teresa Constantini. Como si la endebles sentimental de los personajes se hubiera contagiado a los espacios para desorientar al espectador. Y si cuando la protagonista sube a un avión y atraviesa la distancia que separa la *ciudad-puerto* de la *ciudad-luz* las dudas persisten, es porque esta estética carente de propósito no deja de provocar incongruencias. La mala administración de los estereotipos se potencia además con las actuaciones más risibles. Basta ver a la mujer que, en un departamento cuyos exteriores acusan San Telmo o La Boca y sus interiores Recoleta, arma castillos de naipes que siempre se derrumban. Tal vez sean símbolos de su vida personal, o tan sólo metáforas subrayadas por la música que amalgaman la cursilería con el escaso pulso narrativo. Un bandoneón que aturde puntuando los momentos "emotivos" viene a dejar en claro, al menos, que la tierra de confusión de este cine es bien porteña. **Marcela Ojea**

Pura sangre

Argentina, 2006, 92'. **DIRIGIDA POR** Leo Ricciardi, **CON** Norma Aleandro, Oscar Alegre, Yaco Levy, María Galiana, Ana Fernández, Fernando Peña, Damián Canduci.

Historia de un niño huérfano y un abuelo hosco y distante que no excede los convencionalismos. O, simplemente, una muestra más de la bucólica ternura puntana que convoca a la niñez y al paisaje para exhibirlos como su única cualidad distintiva. Además, un marcado antagonismo entre el rudo hombre de campo (el abuelo) y un DJ, músico o pernicioso joven de ciudad (ex yerno del campesino y padre de la criatura interpretado por Fernando Peña) le otorgan a la historia un trasfondo socio-psicológico-dramático. Atardeceres y ama-

neceres por doquier, golpes bajos a granel y un final abrupto junto al mar no alcanzan para justificar un título que a esta altura empieza a resultar desconcertante. La muerte de un caballo y el nacimiento de otro en el transcurso del relato —y la sangre que corre en ambas circunstancias— son hechos tangenciales que no consiguen explicarlo. En la última escena, sin embargo, y de manera inmotivada aunque “iluminadora”, el abuelo le dice al nieto que siempre tenga presente que ambos son “pura sangre”. Y eso es todo... Una expresión que intenta aglutinar significativamente y por arte de magia un nombre tan caprichoso como sugestivo con las imágenes sobrecargadas de poesía, los diálogos imposibles y las frases aleccionadoras. Como aquella que Oscar Alegre le dispara a Norma Aleandro: “¡Somos grandes, tenemos que hacernos cargo!”; marca de fábrica más reconocible que los logos que acompañan la película. **MO**

Colorín colorado, este cuento no se ha acabado

Happily N'Ever After

Alemania/Estados Unidos, 2007, 87', **DIRIGIDA POR** Paul J. Bolger e Yvette Kaplan.

CON (VOCES ORIGINALES) George Carlin, John Di Maggio, Andy Dick, Sarah Michelle Gellar, Lisa Kaplan, Freddie Prinze Jr., Patrick Warburton.

Otra vez el efecto “cuentos de hadas fracturados”, tan posmoderno, tan post *Shrek*, que volvimos a ver apenas un par de meses atrás en *Hoodwinked*, la verdadera historia de *Caperucita Roja*. Otra vez los cuentos infantiles revisitados, tan conocidos que pareciera que lo único que queda por hacer con ellos es parodiarlos. Por un rato, *Colorín colorado* parece jugar incluso con la conciencia de esta repeti-

ción, pero no; esto no es un meta-*Shrek*, sino prácticamente una involución sobre lo que la saga del ogro había logrado: todo el asunto deja de tomarse suficientemente en chiste para la segunda mitad y, bien lejos de invertir la lógica del cuento tradicional, el único desvío que propone termina por resultar totalmente reaccionario. El príncipe bobo es reemplazado por uno de sus valets —el tipejo que narra todo el asunto, un segundón de aspecto más convencionalmente principesco que el del mismísimo príncipe—, que se casa con Cenicienta en una boda igualmente carísima y palaciega. Y ni los diseños visuales simpáticos (superiores a los de *Hoodwinked*), los dos *comic relief* decentes ni la villana (con la voz de Sigourney Weaver que nos perdimos por el doblaje) que consiguen levantar por momentos todo el asunto nos engañan: *Colorín colorado* es sólo un poco más de lo mismo. **MK**

Prueba de fe

The Reaping

Estados Unidos, 2007, 96', **DIRIGIDA POR**

Stephen Hopkins, **CON** Hillary Swank, David Morrissey, Idris Elba, AnnaSophia Robb, Stephen Rea, William Ragsdale.

A cá Hillary Swank perdió la fe en Dios. Entonces Dios, que es un jodido bárbaro, va y la mete en un lugar donde empiezan a desatarse las diez plagas de Egipto y después se viene La Gran Siete. Película malísima, me preocupa —porque el tema “religión” me gusta desde chico— que en el cine de Hollywood vuelva cada vez más la iconografía sanguinaria del Viejo Testamento. Dios es cada vez más vengativo, ¿no les parece?, como antes, cuando inundaba el mundo porque te acostabas

con el chivo del vecino y cosas así. Sí, seguro, es más divertido pero... ¿no es, como síntoma, un poco preocupante? *Prueba de fe* es, casi, la orden de que tengamos que aceptar a ese Dios tremendo (que se porta casi tan mal como Bush) o si no se nos viene (repetimos) La Gran Siete. Y después preguntan por qué la gente va más a la cancha que a misa. **Leonardo M. D'Espósito**

Arthur y los Minimoys

Arthur et les Minimoys

Francia, 2006, 102', **DIRIGIDA POR** Luc Besson, **CON** Freddie Highmore, Mia Farrow y las voces (en la versión en inglés) de Madonna, Robert De Niro, David Bowie.

Basada en dos de los cuatro libros infantiles escritos por Luc Besson, y que integran la saga de historias de Arthur, esta película avanza con miedo a hundirse. El director apuesta a lo seguro y, para no perderse, arma su camino en base a las pisadas de otros viajeros. Entonces su travesía se convierte en una película que sobrea-bunda en referencias a otras obras: Besson está más preocupado por pensar qué otra película puede citar que por comprometerse con la suya y dar a luz algo original. Sin embargo es respetable que, a diferencia de quienes últimamente vienen aniquilando literatura ajena, este director trabaje sobre sus propios libros y haga de sus consecuencias algo especular. Finalmente los resultados no son fatales, la película tiene algunos pasos perdidos y otros no tanto. Las escenas de acción resultan muy atractivas en lo que a animación refiere y la idea de que, para salvar su casa, los “gigantes” hombres dependen de minúsculos seres dibujados lleva una moraleja entrañable. **JGP**

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

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de Cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	JORGE BERNÁRDEZ FM Faro - Nacional	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	JAVIER DIZ Los Inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS Rock & Pop	ROBERT KOEHLER Variety, EE. UU.	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com.ar	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	PROMEDIO
Bucarest 12:08	7	8	8	7	8		8		9	8	7,88
Ayer otra vez	7	8		8	7		5				7,00
Ficción	4	7		8	8				8	7	7,00
La peli			8	6	5				8		6,75
Cocalero				7			6		7		6,67
7 años		6	8	7					7	5	6,60
Alerta solar		5		7	7	7		6	5		6,17
Las mantenidas sin sueños		7	6	6	6	7		7	7	3	6,13
El hombre araña 3	8	6		7	6	6	2	4	7		5,75
Shortbus	1	7		7	6	6	5	7	7		5,75
La vida de los otros	4	8	7	6	6	6	2				5,57
The US vs. John Lennon		5	7	5	5	6	3	8			5,57
Paris Marseille									8	3	5,50
Paranoia		5		5	5		4	6			5,00
Rebeldes con causa		4		6				5			5,00
Retrato de una pasión...	2	5		6		8	1	7		5	4,86
Tirador	6	4		5		3		6	5		4,83
Tres de corazones			7	5					2		4,67
La antena				1	5	7			4	6	4,60
Los mensajeros		4		4			2	5	8		4,60
Arthur y los Minimoys		6		5			1	6			4,50
Colorín colorado, este cuento no...		5		4							4,50
Argentina Beat			4	3	5				4		4,00
Seduciendo a un extraño		5		5		3		4	1		3,60
Pura sangre				4						2	3,00
Prueba de fe		4		2		3	1	2			2,40

EO ▶
ON LINE
COM
VTALLA.
TENÉS.

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

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

¿QUERÍAS UN LUGAR? ACÁ LO TENÉS.

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

(á)
 CULTURA ACTIVA

FUERA DEL CINE

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

DVD



Vivo o muerto

Dead or Alive: Hanzaiisha

Japón, 1999, 105'. **DIRIGIDA POR** Takashi Miike. **CON** Riki Takeuchi, Sho Aikawa, Renji Ishibashi. (SBP)

Tarde pero seguro, el título que marcó el desembarco de Takashi Miike en el mundo de la distribución internacional finalmente puede conseguirse en nuestro país en una edición legal. Han pasado ocho años desde su gestación y el realizador japonés ya no es lo que solía ser, al menos en cuanto a su legendaria capacidad para parir unas cuatro o cinco películas por temporada. *Vivo o muerto* forma parte de su período más prolífico e imaginativo, aquel que diera origen a films como *Audition*, *Agitator*, *Ichi the Killer*, *Visitor Q* y, por supuesto, la trilogía *Dead or Alive*. Miike encaró este proyecto en particular como una más de sus piezas por encargo realizadas para el mercado del directo al video (conocido en la industria nipona como V-Cinema), es decir, con un grado de libertad impensado en films de mayor envergadura pero sin ninguna estrategia de posicionamiento por fuera de ese nicho de explotación local. Libertad: la introducción de los personajes –mafiosos, policías, prostitutas, desclasados varios– se despliega a lo largo de seis vertiginosos minutos en los que la música y las imágenes tienen un rol mucho más relevante que los escasos diálogos. Videoclip hiperbólico de alto impacto, donde la violencia

y el sexo son llevados a límites caricaturescos (aunque se sientan insólitamente reales), esta secuencia le sirvió a Miike como carta de presentación para un mercado impensado, el de los festivales de cine, que lo acogió de inmediato como el nuevo rey del cine de género oriental. Lo mismo, por supuesto, puede decirse del *grand finale*, en el cual los protagonistas se enfrentan cara a cara en una vuelta (o dos, o tres, o cuatro) de tuerca del típico duelo de cierre entre enemigos; a su manera, una suerte de relectura del corto animado de Tex Avery *King-Size Canary*, aunque en este caso pintado con tonalidades apocalípticas: la película culmina con la destrucción del mundo a manos de Riki Takeuchi y Sho Aikawa, los inolvidables intérpretes del film.

Pero ¿qué ocurre al ver hoy *Vivo o muerto*? ¿Seguirán asombrando como el primer día estas estrafalarias secuencias de apertura y cierre? Y más allá de esas crujientes tapas, ¿qué ocurre con el contenido del sándwich? ¿Se sostiene su estructura de film de yakuza posmoderno más allá del shock y la sorpresa? La respuesta no sólo es afirmativa, sino que su dispositivo narrativo parece ganar fuerza y peso específico con el paso del tiempo, lejos ya del mencionado fenómeno coyuntural que supo rodear la figura del realizador. *Vivo o muerto* sigue en líneas generales un derrotero reposado y engañosamente clásico, detallando las relaciones de poder entre una tradicional familia yakuza, una banda criminal integrada exclusivamente por hijos de inmigrantes chinos –en realidad, hijos de padre chino y madre japonesa, o viceversa– y un policía con serios problemas personales obsesionado con acabar de una vez por todas con ellos. Lejos de ofrecer una confi-

guración de “buenos” y “malos” en pugna, Miike desarrolla una serie de personajes con excesos de zonas grises y agendas bien propias, notablemente en el caso del personaje interpretado por Takeuchi, el líder del grupo de mestizos, quien parece encarar cada una de las actividades ilegales como represalia por la discriminación social generada por su condición híbrida. La serie de robos, crímenes varios y asesinatos se sucede de manera más o menos previsible, pero ahí están esas elipsis inesperadas y la aparición del dislate y el exceso en el menos esperado de los contextos. El informante del policía, por caso, resulta ser un director de cine porno especializado en zoofilia, situación que le permite a Miike introducir una serie de gags sumamente groseros (a su manera, la película funciona también como parodia del cine de yakuza). Sin embargo, más tarde, otra circunstancia en principio hilarante –una confesión del jefe mafioso relativa al diminuto tamaño de su pene– desemboca en la muerte de una mujer en la escena literalmente más escatológica (y, ciertamente, para nada graciosa) del film.

Digno heredero del Seijun Suzuki de los 60, Miike toma las cuerdas del cine de género para tensarlas, entrecruzarlas y estirarlas hasta límites irreconocibles, en una maniobra manierista no exenta de riesgos y caprichos que consuma en *Vivo o muerto* un digno exponente del cine entendido como juego. Riki Takeuchi y Sho Aikawa, verdaderos animales de cine, volverían un año después en la falsa secuela *Dead or Alive 2: Birds*, una de las mejores películas de Miike. Pero esa es otra historia. Continuará... **Diego Brodersen**

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...



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

La fuente de la vida

The Fountain

Estados Unidos, 2006. 96'. **DIRIGIDA POR** Darren Aronofsky. **CON** Hugh Jackman, Rachel Weisz, Ellen Burstyn, Mark Margolyes, Sean Patrick Thomas. (Gativideo)

¿Se acuerdan de Darren Aronofsky? Allá por comienzos del nuevo siglo, el tipo revolucionó a algunos colegas con un film llamado *Pi*. Después, infatuado y con necesidad de ser importante, se mandó una cosa indigerible llamada *Réquiem por un sueño*, donde encima de hacer actuar mal a Ellen Burstyn mostraba horrible a Jennifer Connelly (nota: si quieren saber si un director filma mal, vean cómo

fotografía a Connelly). Después de eso tuvo una idea y anduvo un lustro tratando de filmarla. La filmó y en casi todo el mundo la carísima película épica de ciencia ficción, drama, historia, metafísica y etcéteras varios fue a parar directo a video.

Si el párrafo anterior los hace pensar en una crítica negativa, me disculpo. No, no es negativa: *La fuente de la vida* es desmañada, complicada, engorrosa, con momentos en que los actores dan vergüenza ajena y más problemas, pero también es un trabajo de amor por las imágenes y por sus actores. Aronofsky cuenta una misma historia en tres tiempos distintos que se entrecruzan de modo no cronológico. Todo gira alrededor del mito del Árbol de la Vida, que puede conceder la inmortalidad. El árbol aparece como realidad y como metáfora a lo largo de todo el film que es, ni más ni menos, un



romance entre dos seres que están unidos más allá de los lazos del cuerpo. Esta ensalada que no carece de momentos visualmente impactantes y bellos (la nave espacial esférica, el árbol, algunos primeros planos, todos ellos bellos no por sí mismos sino porque son pertinentes a la historia) funciona por dos motivos: Rachel Weisz y Hugh Jackman. La primera es una mujer adorable. El segundo, un hombre que se bate y sufre por amor. Y resulta que a través de toda la pretensión del mundo (gentileza de Mr. Aronofsky) uno les cree (gentileza de Mr. Aronofsky, Mrs. Weisz de Aronofsky y Mr. Jackman). Más cercana a *Solaris* o *2001* que a *El vengador del futuro*, *La fuente de la vida* es de esas pequeñas anomalías cinematográficas que, a veces, se cuelan entre los pliegues de la gran industria.

Leonardo M. D'Espósito

Recortes de mi vida

Running with Scissors

Estados Unidos, 2006. 116'. **DIRIGIDA POR** Ryan Murphy. **CON** Joseph Cross, Annette Bening, Brian Cox, Evan Rachel Wood, Gwyneth Paltrow y Alec Baldwin.

Running with Scissors, título original de *Recortes de mi vida* y de su génesis literaria (las reales memorias púberes de Augusten Burroughs), podría traducirse como "correr con tijeras". Una expresión que formulada en negativo ("No corras...") es parte de los mandamientos hogareños de índole "No podés nadar hasta una hora después del postre", una lista generalmente dictaminada por el sentido común y puesta en circulación por mamá. En la ópera prima de Ryan Murphy (creador y, en más de una ocasión, director de la serie *Nip Tuck*), al menos para el joven Augusten, ese cachito de mitología hogareña representa, además de un nexa con su futura profesión, algo que le es desco-

nocido desde su más tierna edad: un sistema de normas que la constante voz en off y con formato de diario íntimo del Augusten cinematográfico define como "reglas y límites, porque aprendí que sin ellos la vida es una serie de sorpresas". La palabra "sorpresa" despliega en Augusten un abanico excéntrico —con toda la epidermis y pilchas Tenenbaum que adquirió el adjetivo— que derriba en cada movimiento su estructura "torre de naipes" familiar: un padre a la izquierda (matemática, no políticamente), una madre depresiva que lo deja a cargo de su psiquiatra o la familia del lunático doctor (alguien que sostiene "Mi mierda está en comunicación directa con el Santo Padre"), donde las hermanas pelean en la mesa diciendo cosas como "Natalie, sos tan oral en que nunca vas a llegar a anal". A contramano de la sorpresa y media que semejantes memorias podrían generar, Murphy anula la crudeza del recuerdo al sobrecargar visualmente a sus seres. A partir de un diseño pulidísimo, como una mamá que prepara a un pibe para ir al colegio, Murphy transforma a Augusten y compañía en algo similar a una línea de muñe-



Como una mamá que prepara a un pibe para ir al colegio, Murphy transforma a Augusten y compañía en algo similar a una línea de muñecos de acción.

cos de acción: cosas salidas de un molde, de rasgos supraestilizados y que, presionando el botón correcto (montajes paralelos musicalizados con ánimos épicos), transmiten siempre el mismo mensaje: "Locos pero potencialmente lindos". Una desparasitación que únicamente Alec Baldwin (no por nada, la voz en off de *Los excéntricos Tenenbaum*) como papá de Augusten resiste al crear el personaje más complejo del film. El resto de *Recortes de mi vida* pierde su latente rabia ante el —tan *Nip Tuck*— lifting al que Murphy somete las bestiales memorias de Augusten.

Juan Manuel Domínguez

La Biblia... en el principio

The Bible... in the Begining
Estados Unidos/Italia, 1966, 174'.
DIRIGIDA POR John Huston, **GUIÓN** Vittorio Bonicelli, Christopher Fry, Jonathan Griffin, Ivo Perilli, Mario Soldati (no acreditado) y Orson Welles (no acreditado). **CON** Richard Harris, Stephen Boyd, George C. Scott, Ava Gardner, Peter O'Toole. (Gatavideo)



Dije en otro lugar de este ejemplar que el gentil lector tiene en sus manos que Dios era un jodido. Bueno, lo era en el Antiguo Testamento, donde en las primeras cien páginas te transforma el Mundo en una versión global de Núñez un día de lluvia, te tira abajo un edificio que va

demasiado alto y te revienta dos ciudades porque en una los chicos andan con los chicos. Pero tan, tan jodido no debía de ser porque, después de todo, en este film extrañísimo tenía la voz de John Huston. Bueno, sí, Huston era también bastante jodido, pero por lo menos se mamaba y se divertía (no por

nada en este film aparece como Noé, el marinero que se emborrachó cuando tocó tierra). La historia de la película es más divertida que la película en sí (que igualmente tiene lo suyo). Dino De Laurentiis (¡quién si no!) quería filmar la Biblia (derechos de autor: Magoya) y buscó un montón de directores, entre ellos Bresson. Bresson tenía que filmar la historia de Adán y Eva y los iba a fotografiar al natural y desnudos. De Laurentiis puso el grito (divino) en el Cielo y lo rajó. Detrás se fueron casi todos menos Huston, que se animó a filmar sólo hasta la historia de Abraham y Sara (que eran la entonces pareja George C. Scott y Ava Gardner: el primero revoleaba a tortazos a la segunda que *te la voglio*, si hasta tuvo que ir a frenarlo a los trompis Sinatra mismo). Lo que quedó es una serie de estampitas

móviles de la Creación, Adán y Eva (parece una publicidad de champú), la Torre de Babel y el Arca de Noé más la historia de Abraham, que es una película en sí misma. El film en general es bastante poco religioso: Dios se la pasa jodiendo a los humanos. Cero misericordia. Huston, desencantado profesional, logra transmitir ese pesimismo. En los mejores momentos, *La Biblia* muestra personajes que no tienen la menor gana de seguir los dictados de Yahvé. En los peores, ilustra sin ganas lo que manda el formulario de adaptación bíblica. Hay secuencias sorprendentes (vean los extras al fondo en las tomas de la Torre de Babel) y un humor (negro) sutil pero presente. Si usted quiere convertirse o afirmarse en su ateísmo, esta es su película.

Leonardo M. D'Espósito

Muerte en Bangkok

Bangkok Dangerous
Tailandia, 1999, 105'. **DIRIGIDA POR** Oxide Pang Chun y Danny Pang.
CON Pawalit Mongkolpisit, Prensinee Ratanasopha, Patharawarin Timkul, Pisek Intrakanchit. (SBP)

No parece descabellado asumir que se deba a la inminente remake hollywoodense el estreno de *Muerte en Bangkok* en la Argentina. Puede resultar extraño pensar que una película se edite por razones extracinematográficas, pero mucho más extraño sería pensar que alguien encontró méritos suficientes para su lanzamiento. Hasta el público menos exigente se sentirá estafado por este compendio de lugares comunes cuyo único rasgo saliente es su origen. No es una cuestión de falta de pericia sino de exceso de pereza; la película hace agua por donde se la mire, apoyándose en un guión construido a los manotazos. Las subtramas surgen sin mayor elaboración, bajo la forma de secuencias veloces, donde las marionetas-

actores gesticulan y fuman como en las publicidades de tabaco. La excusa argumental está tan vaciada de originalidad que aterriza: hay un asesino a sueldo despiadado en su trabajo pero bonachón que se enamora de una chica honesta; hay un hermano asesinado por vengar a su amor ultrajado; hay un momento en que la chica buena se entera de la profesión del protagonista y, finalmente, hay un momento de venganza en el que el héroe se sacrifica en pos del honor familiar. El hecho de que nuestro *killer* sea sordomudo no parece tener mayor función narrativa que justificar un par de flashbacks en Súper 8 o blanco y negro donde se nos explica por qué el sufrimiento infantil lo llevó a ser un matarife.

Sin embargo, la cuestión más desafortunada de la película es su elección estética: los Pang roban de John Woo todo lo que pueden (el ballet de tiros, los ralents en plena acción, la lluvia dramática) y apelan a todo tipo de juegos visuales, despreocupados por la función que desempeñan en el relato, todo en función de una estilización de la violencia más bien torpe, un cargamento de poesía rancia que nada tiene que



hacer en la errática sucesión de momentos aislados que componen a la película.

Hay algo indudablemente triste en *Muerte en Bangkok*, ese aura que tienen todas las pelí-

culas genéricas que fallan en su búsqueda; lo mínimo que uno le pide al género es que entretenga, aún si no se atreve a innovar. Pero la película no propone nada, aburre y acaba pareciéndose más a un snack que a un plato de comida: uno se lo come porque abrió el paquete, pero no puede evitar cierto malestar una vez finalizada la ingesta y se cuestiona si no hubiese sido mucho mejor invertir en un plato más nutritivo.

Guido Segal

DVD

MUSEUM.com.ar®

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

QUÉMEALQUILO

por Juan P. Martínez

Zelig

Estados Unidos, 1983, 79'

DIRIGIDA POR

Woody Allen
(Gativideo)

Sí, Woody solía hacer buenas películas. Y esta es su película más original, fresca, innovadora, una de las que con el tiempo no envejecieron para nada. Este "mockumentary" sobre el hombre-camaleón Leonard Zelig, con apariciones de gente de la talla de Susan Sontag, más cientos otros mediante material de archivo, llega por fin al DVD en una edición sin extras, aunque ni falta que hacen, ya que la película se defiende por sí sola. Para quienes ya perdimos la esperanza de que Woody vuelva a hacer una buena película, nos queda conformarnos con ver y rever cosas como esta.

Búsqueda desesperada Spartan

Estados Unidos/
Alemania, 2004, 106'

DIRIGIDA POR

David Mamet
(Emerald)

Sin haber pasado por cines llega, gracias a la pequeña editora Emerald, la película más mainstream de David Mamet. Toda una contradicción; sí, la película fue financiada por la Warner y terminó siendo lanzada por una editora independiente, seguramente debido a que fue un fracaso de taquilla en todo el mundo. Y es una lástima que no se haya estrenado aquí en cines, ya que es una de las mejores películas (si no la mejor) de Mamet; un thriller sólido y bien narrado de esos que ya no se hacen más. La edición tiene un documental detrás de escena, entrevistas, buen sonido y el formato scope respetado.

Kagemusha, la sombra del guerrero

Kagemusha

Japón, 1980, 162'

DIRIGIDA POR

Akira Kurosawa
(Gativideo)

Gativideo lanza en estos días una de las últimas obras maestras de Kurosawa, en una edición de extraña magnitud para una película de estas características. Son dos discos, el primero con la película –con el formato respetado y una mezcla de sonido de 4 canales– y un comentario del "experto en Kurosawa" Stephen Prince, y el segundo con varios documentales, uno de ellos sobre Kurosawa, Coppola y George Lucas (los últimos dos fueron los productores ejecutivos de la película). Sí, tiene un poco menos de extras que la edición lanzada por Criterion en Estados Unidos, pero tampoco nos vamos a andar poniendo exquisitos; esta edición es más que bienvenida.

Can't Stop the Music

Estados Unidos, 1980, 124'

DIRIGIDA POR

Nancy Walker
(Gativideo)

O "El *camp* y cómo obtenerlo". La película de Nancy Walker sobre los Village People es bastante mejor de lo que su reputación indica (entre otros abucheos, fue la primera "ganadora" del premio Razzie a "peor película"). Por lo menos es divertida y se pasa rápido a pesar de su excesiva duración. Y tiene la canción que le da nombre. Y la 300% gay secuencia/videoclip de "YMCA". La edición es casi idéntica a la lanzada en Estados Unidos por el sello Anchor Bay, sin extras pero con buen sonido y el formato respetado. Ahora bien, ¿cuándo se decidirán a editar en alguna parte del mundo *Kiss contra los fantasmas*, la obra maestra de las "películas *camp* de bandas *idem*"?

QUÉMECOMPRO

por Diego Brodersen

Otra triste noticia para los que no se sienten a gusto con el idioma inglés: siguiendo la lógica comercial iniciada por Universal hace algunos meses, Warner Home Video ha comenzado a editar sus DVD zona 1 sin subtítulos en español. Así las cosas, es con algo de pesar que anunciamos el lanzamiento de *Tex Avery's Droopy: The Complete Theatrical Collection*, aunque los seguidores del genial realizador de cortometrajes animados seguramente no se harán demasiados problemas por nimiedades como la falta de traducciones. Como su nombre lo indica, estamos ante un box set de dos discos que reúne las casi dos docenas de cortos dirigidos por Avery que tuvieron como prota-

gonista al inefable perro raza *Basset Hound*, todos ellos restaurados en copias flamantes y sin censura. Entre ellos encontramos *Northwest Hounded Police* (1946), punto máximo de reaparición simultánea de Droopy en diferentes locaciones, para amargura del lobo presidiario. El compañero D'Espósito no me deja mentir, y hay que admitir que los mejores films de Avery no tienen a Droopy como protagonista. Pero a no desesperar: el departamento de prensa de Warner destaca el lanzamiento, en el futuro cercano, del resto de la obra del director. Mientras tanto, podemos ir calentando los motores con esta cajita animada, a la venta en sitios de internet a precios que rondan los 22 dólares. [A]

QUÉMEESCUCHO

por Juan Pablo Martínez

Uno de los mejores discos del rock nacional, *Celeste y La Generación*, acaba de ser editado por primera vez en CD por el sello Universal, y encima se consigue a la módica suma de trece pesitos en una edición con una muy linda cajita "digipak" de cartón y sonido remasterizado. Se trata del olvidado "disco punk" de Celeste Carballo, grabado en 1985, luego de su debut *Me vuelvo cada día más loca*, producido por Charly García y con una banda ("La Generación" del título) que incluye al músico y periodista Marcelo Montolivo.

Son nueve canciones de punk furioso, con un sonido crudo y más bien *lo-fi*, que

incluye joyas como "¿Seré judía?", "Los poetas de Latinoamérica" y "Autosuficiencia".

Lo más extraño, y la posible razón de su olvido, es cómo este disco está completamente en las antípodas no sólo de lo que venía haciendo (y seguiría haciendo) Celeste Carballo, sino de toda la música *mainstream* local de esos años. Lo único que lo emparenta un poco con otros discos de la época es la aparición de saxos en algunas canciones, lo cual si bien en cualquier disco punk desentonaría –y tal vez lo fecharía un poco–, aquí está tan enterrado en la mezcla que no molesta.

[A]

Usos y costumbres

Los críticos de cine, los filósofos, los sociólogos, los psicólogos y una legión de opinadores varios ven determinadas películas y no pueden resistirse: se largan a hablar de voyeurismo. Desde *La ventana indiscreta* hasta *Déjà Vu*, pasando por *Peeping Tom* y *Doble de cuerpo*, cualquier oportunidad es buena para decir algo al respecto. El espectador como voyeur, el espectador espionando vidas ajenas, el espectador viendo sin ser visto, el espectador refugiado y anónimo en la oscuridad de la sala, el espectador que... Ahora, antes de seguir, déjenme hacerles una pregunta. Con una mano en el corazón, ¿quién de ustedes, estando en el cine, realmente siente que está espionando? Seamos serios. Cuando uno espía de verdad, está haciendo algo que no debería, algo inapropiado e indiscreto, seguramente desde una posición física incómoda y, por encima de cualquier otra cosa, corre el riesgo de que lo atrapen. Habiendo pagado 15 pesos por nuestra entrada, enfrentados con una pantalla gigante desde nuestra butaca reclinable, con una coca de dos litros a nuestro alcance y viendo personajes que no están en la misma esfera de realidad que nosotros y que materialmente no pueden vernos mientras los vemos... ¿a quién queremos engañar? No estamos espionando a nadie. No estamos haciendo nada que no deberíamos. Espiar cómodamente y de forma reglamentada no es espionar.

Lo que yo les ofrezco, entonces, es devolverles parcialmente la sensación *voyeurista* de ver algo que no deberían, algo que no fue hecho ni pensado para ustedes y que, por lo menos en principio, no les corresponde ver. Vayan a los archivos filmicos de *fleischarchive.org* (<http://fleischarchive.org/htmlArchive/filmarchive.htm>) y lean las cosas que hay para descargar. Enumero algunos títulos al azar: *Cómo ponerse una armadura*, *Cadenas de protoplasma en células*



de plantas, *Producción de la piel de la salchicha*, *Desarrollo y reproducción de las arvejas*. Ver estos cortos, como ya dije, es algo que no nos corresponde. Pero no es sólo eso. Al verlos corremos un gran riesgo: si estamos disfrutando de las *Cadenas de protoplasma en células de plantas* y entra nuestro tío biólogo, puede hacernos sonrojar. Puede hacer preguntas, increparnos y hasta exigir explicaciones. ¿Qué hacemos viendo esto? Lo mismo si nos pesca *in fraganti* un campesino mientras vemos *Desarrollo y reproducción de las arvejas* o un caballero armado mientras vemos *Cómo ponerse una armadura*. Ver cosas que no nos corresponde ver y correr el riesgo de tener que dar explicaciones por ello son dos componentes esenciales del voyeurismo. No quisiera verme envuelto en una situación en la que tuviera que explicarle a mi mamá qué hago viendo un documental sobre la producción de la piel de la salchicha. Lo pienso y me da escalofríos.

En *fleischarchive.org* hay más de 60 cortometrajes alemanes informativos y educativos anteriores a 1940. Están todos juntos, pero bien podrían estar divididos en tres categorías: 1) cortometrajes que nos enseñan a hacer algo, o sea explícitamente didácticos (cómo amamantar, cómo dar clases de educación física); 2) cortometrajes que nos muestran cómo otros hacen algo, o sea antropológicos o etnográficos (cómo se vive en una aldea en el norte de África, cómo se pesca en los mares del norte); 3) cortometrajes que nos muestran cómo se desarrolla algún proceso de la natu-

raleza, biológico o geográfico (cómo son los glóbulos blancos, cómo se forma un valle). Algunos de los cortos son más difíciles de clasificar, pero todos ellos fueron hechos para un uso determinado y verlos hoy, setenta años después y en este contexto, implica sacarlos de ese uso y darles otro. Esta operación tiene, como el acto *voyeurista*, algo de travesura.

Cuánto transformamos el uso original de cada corto dependerá del corto y de nuestro grado de especialización e interés. Por ejemplo, si no somos biólogos y no sabemos cómo se compone una célula y, aun así, vemos el corto del glóbulo blanco, estamos dando vuelta completamente su uso inicial. Nos enfrentamos a algo que está hecho para informar con el solo objeto de que nos procure alguna forma de placer estético. Sabemos que ahí hay vida desarrollándose, pero no tenemos idea de cómo. No sabemos qué significado asignarle a esa mancha negra fundiéndose en una blanca, a ese algo que se asemeja a una medusa de tentáculos gomosos, a esa fusión de gusanitos lumínicos o a ese sistema solar con muchos soles. Es como escuchar gente hablando en otro idioma: sabemos que lo que dicen tiene un significado, sólo que nos es ajeno porque no tenemos el suficiente grado de especialización como para entenderlo. Así como en ese caso las palabras y las oraciones son sólo una cadencia o una música, la

célula y sus manifestaciones vitales son sólo manchas interactuando. O cualquier otra cosa que queramos o creamos ver. Por otro lado, algunos de los cortos que eran didácticos hace 70 años hoy pasan a tener un interés antropológico. No vemos el corto sobre cómo dar clases de educación física porque queramos aprender a darlas, sino porque nos interesa ver y saber cómo se hacía en esa época. Y lo mismo con los cortos sobre tribus. Podemos verlos con la misma curiosidad etnográfica con la que se los hizo en su época, pero ahora la curiosidad etnográfica es doble. Nos interesamos por la tribu y también por los alemanes de 1940 que se interesaban por ella. Por último, a algunos cortos podemos darles el mismo uso que en 1940. Supongo que el corto sobre amamantamiento puede usarse de la misma forma ayer, hoy y siempre, pero como en la actualidad seguramente hay videos educativos más modernos y más claros, y como la estética de los cortos didácticos fue cambiando con el tiempo, la utilidad que pueda tener el corto va a estar acompañada por cierto grado de extrañamiento. En todos los casos, la idea es apropiarse de una serie de cortos que, en principio, no fueron hechos para nosotros, y jugar a mantener o a expandir o a modificar sus usos y sus límites. [A]

El color del Jazz
|| Jorge Lardone

Presentación del primer libro de fotografía y jazz editado en la Argentina

Buenos Aires Jazz y Otras Músicas
Martes 22 de mayo, 17.30 hs.

El Dorrego (Dorrego y Zapiola)
Entrada gratuita

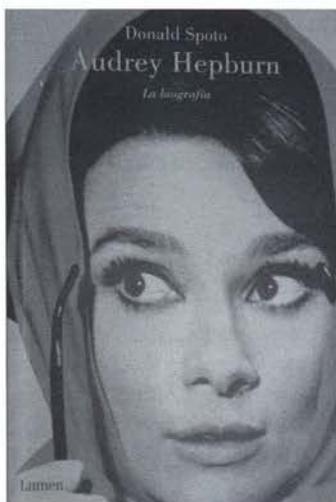
www.jorgelardone.com.ar

Audrey Hepburn. La biografía

Donald Spoto Lumen, Buenos Aires, 2007, 399 págs.

Drama Queen

El *star system* se revela aún como tierra fértil, incluso parece multiplicarse cada día, más allá de tanta teoría crítica sobre la artificiosa construcción de las estrellas, más allá de la denuncia de la mercadotecnia implicada, más allá también de la sucesiva destrucción de los mitos. Todo parece reforzar el encanto, por más demoledora que parezca la mirada, tal vez porque incluso la catástrofe se capitaliza como *star quality* (pensar que las estrellas muertas trágicamente son más célebres e inmortales). El aura de la estrella, parafraseando a Walter Benjamin, es el triunfo de la dictadura de la imagen. Una cierta cinefilia académica reniega de los actores transfigurados en rostros estelares. Otra cinefilia, en cambio, concentra su energía en mantener vigente este discurso, en resucitarlo a electroshock. Donald Spoto pertenece al segundo grupo: lo suyo es el polvo de estrellas diseminado en libros incrustados en la tradición estadounidense del *myth & scandal*. *Audrey Hepburn. La biografía* es el último resorte de su caja de Pandora de la industria del entretenimiento, literalmente hablando. Porque Spoto sigue a pie juntillas la máxima hitchcockiana que él mismo cita en su libro dedicado al mago inglés del *suspense*: "¿Qué es un drama sino la vida menos todos los momentos monótonos?". Más que biografía, este libro de Spoto es un melodrama, es la sustracción de la monotonía y la creación de una narración de intensidades. Y, justamente, no debería faltar intensidad para alguien que con una carrera relativamente corta pudo participar en películas a la par de Gregory Peck, Humphrey Bogart, Fred Astaire, Gary Cooper, Cary Grant, Peter O'Toole, Charles Boyer, Henry Fonda, Vittorio Gassman, Burt



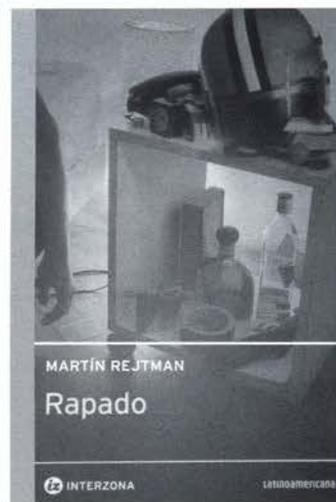
Lancaster y Sean Connery; y de ser dirigida por William Wyler, Billy Wilder, King Vidor, John Huston, George Cukor, Stanley Donen, Richard Lester y Steven Spielberg. Pero más que una mera muñequita de lujo, de un producto de la fábrica de sueños, la Hepburn aparece para Spoto como la heroína sufriente, desde encarnar la famélica víctima de la ocupación alemana en Holanda durante la infancia hasta la comprometida luchadora por la niñez desprotegida para Unicef en su vejez, desde el descorazonado matrimonio con Mel Ferrer y sus múltiples abortos hasta sus amoríos traumáticos con los estériles William Holden y Robert Anderson, y con Ben Gazzara y Albert Finney. Por eso, a primera vista, *Audrey Hepburn* se parece mucho en su tono melodramático al relato de la estrella de cine de *Pubis angelical* de Manuel Puig; o más precisamente, se parece a todo aquel libro de Puig, porque Spoto también cruza glamour gay y política, moda y militancia, pero en lugar de hacerlo en dos historias paralelas, lo encuentra en la intersección de la vida y la obra de Hepburn, una eterna joven compulsivamente insegura que encontró la forma más elegante de mantener medio siglo de sufrimiento. **Diego Trerotola**

Rapado

Martín Rejtman Interzona, Buenos Aires, 2007, 164 págs.

Minimalismo y antiépica

El primer libro de Rejtman, la primera de sus tres compilaciones de cuentos, comparte, letra por letra, el título con su primer largometraje, *Rapado*. Igual que algunas palabras en sus películas, especialmente en *Silvia Prieto*, el título del libro nos pone en un lugar incómodo: nombrarlo es remitir a más de un objeto, por lo tanto su sentido siempre está desplazándose, hay que describir, definir, aclarar, subtítular para no confundirse. Difícil tarea. Con la reciente edición en DVD y con la reedición del libro tras quince años de su publicación original, la cosa se complica, porque "rapado", la palabra, entró definitivamente en el circuito de repeticiones un poco absurdas, un poco lógicas, del universo rejtmaniano. Es un cuento, un libro, una película en distintos formatos, en ese o en otros órdenes, a veces va entre comillas, a veces en itálica. Aviso que no voy a aclarar todo el tiempo que estoy hablando sólo del libro, porque no estoy seguro de que así sea. Creo haber leído en una crónica que cuando Rejtman tuvo que ir desde un festival de cine a un congreso de escritores se sacaba el pañuelo del cuello y se ponía anteojos (no recuerdo en qué lugar usaba qué elemento, aunque la lógica diría que...). La relación entre literatura y cine en la obra de Rejtman parece extraña, difícil; de hecho, su último libro *Literatura y otros cuentos* lo dice todo en su título sutil: la literatura es un cuento, una invención trampa. *Rapado*, entonces, se suma a esa idea de una trampa hecha de palabras, de repeticiones, de nombres texturados, de espejismo generacionales. Todo a un ritmo de oraciones muy cortas, evitando mayormente las descripciones de personajes y lugares, focalizando directamente en las acciones, cristalizadas en verbos mayormente



solistas, sin acompañamiento adverbial. Porque en su accionar los personajes de *Rapado* parecen más bien neutros, sin una intención marcada. Cuando el personaje dice, no lo hace severamente, suavemente, sinceramente, irónicamente, etc., él sólo dice, el verbo está rapado, sin pelos en el lenguaje. Pero en esa neutralidad, sin embargo, parece haber todo, del minimalismo enigmático de "Todo puede pasar" y "Tres puntos rojos" a la antiépica generacional de "Música disco - extended version", "Algunas cosas importantes para mi generación" y "House plan with rain drops". Y si hoy en *Rapado* todo parece anclarse en la combinación del allí y entonces de la juventud clasemediera de los 80 y los 90, la ecuación suma rasgo testimonial más mirada marciana, despegando un humor que hace sentir ese mundo al mismo tiempo como territorio propio y tierra de nadie. En "House...", el personaje de un pintor, entrevistado por radio sobre su obra, parece dar una clave de lectura del libro: "Si pinto la casa de todos es porque está muy lejos de lo que yo conozco; es pura fantasía. La fantasía no está en el hecho de que algo no exista, sino que no exista en uno. El mundo de la clase media para mí es un mundo fantástico". **DT**

Cinefilias a contracorriente

por Jaime Pena

Esta columna comienza con una especie de "llego tarde". En su crónica del Festival de Valladolid, Jorge García relataba el affaire *El ciclo Dreyer*, la película de Álvaro del Amo que fue celebrada –esto es: ridiculizada– por parte del público que asistió a la sesión de prensa. Vista con varios meses de retraso, luego de un desastroso estreno y ya vacunados del escándalo vallisoletano, nos encontramos con una película conscientemente *démodée*, ambigua en sus intenciones y contradictoria en sus resultados, un cine tan a contracorriente que acaba por resultar... ¿reaccionario?

A diferencia de la rigurosa y fascinante aridez de su lejana ópera prima, *Dos* (1980), puede decirse que ya ocurría algo similar en su película anterior, *Una preciosa puesta de sol*. Su puesta en escena requeriría un compromiso total por parte de sus intérpretes –y seguramente, un modelo de producción menos convencional y sin sus peajes–, pero la combinación de interpretaciones distanciadas y otras naturalistas resulta mortal para las intenciones de su director. El teatro y la literatura, medios que domina Álvaro del Amo, no pueden ser trasladados sin más al lenguaje cinematográfico. Precisan de un cierto distanciamiento, al modo de Straub. O de la ironía de un Oliveira.

En *El ciclo Dreyer* se habla del cine del maestro danés, de los cineclubes y de la cinefilia. Los diálogos transpiran pedantería, los personajes parecen sacados no de la España de los 60, sino de una película española de los 60, lo que supongo que no será lo mismo. Con todos estos mimbres, incomprendibles para buena parte de los espectadores actuales, se podría fabricar una película que ponga en la picota cierto tipo de cinefilia que acostumbra(ba) a confundir el

cine con la vida. No sé si esta era la pretensión de Del Amo. En cualquier caso, hoy en día la caligrafía dreyeriana –o cualquier otra– no es garantía de buen cine, al menos si no se guarda la suficiente distancia. La impresión que uno saca después de ver *El ciclo Dreyer* es que Del Amo se creyó lo que estaba haciendo. Dejando a un lado esta loable honestidad, hay que reprocharle que no fuese consciente de que sus resultados estaban tan lejos de Dreyer, Straub u Oliveira, como peligrosamente cercanos a Garci o la serie televisiva *Cuéntame*.

Como decía, la complicidad de los intérpretes es casi la única garantía de que este tipo de operaciones llegue a buen puerto. Los jóvenes actores de Del Amo se creen por momentos que forman parte del elenco de un apasionado melodrama de Douglas Sirk. Un *miscasting* que afecta a la verosimilitud de la película. Es decir, a la que debería ser una autoconsciente *falta de verosimilitud*. Es lo que pasa en alguna de las últimas películas de Oliveira, en las que un Luis Miguel Cintra no puede ser sustituido sin más por Ricardo Trepa: no se trata sólo de una cuestión de interpretación, también –y sobre todo– de voz y presencia física.

Por suerte, Pablo Llorca sí ha podido contar con Cintra para su última película, *Uno de los dos no puede estar equivocado*. Nos encontramos de nuevo con una reproducción de los planteamientos de *La cicatriz*: un relato novelesco, una puesta en escena fría y cerebral, y la seguridad plena de que con unos elementos mínimos se puede armar una película. En este caso no hay contradicciones, sólo una confianza absoluta en los recursos propios, en que no se necesita más de lo que se tiene y de que con eso se puede ir a cualquier parte. El comienzo de la película es desconcertante, eso sí, pero de repente apare-

ce Luis Miguel Cintra encarnando a un personaje que parece una continuación del que incorporaba en *O convento y Uno de los dos no puede estar equivocado* se eleva, suelta amarras y, entre sus diferentes registros, se arriesga incluso con una parodia a costa de un personaje muy conocido de la vida política española. Llorca parece haberse liberado definitivamente de las ataduras que encorsetaban algunos de sus títulos anteriores y que le habían llevado con *La espalda de Dios* a una especie de callejón sin salida. La progresiva limitación de sus recursos de producción ha actuado como un acicate, le ha dado una libertad absoluta –no hay productores ni televisiones a los que convencer– y él ha respondido con una demostración palpable de que con menos se puede hacer más.

Puede resultar paradójico, pero se podría afirmar que, en comparación con las películas de Álvaro del Amo o Pablo Llorca, *La influencia*, la película de Pedro Aguilera seleccionada para la Quincena de los Realizadores de este año, es casi la más convencional de las tres. Lo que no quiere decir que sea la menos interesante. Al contrario. Como en el caso del personaje de Cintra, la protagonista de *La influencia* bien podría ser una prolongación de la Noelia de *La línea recta*, una Noelia con dos hijos a los que no puede sacar adelante. Mucho más narrativa que la película de Orbe, la de Aguilera relata el descenso a los infiernos de esta mujer con un estilo igualmente elíptico, seco y sin concesiones que en su parte final, argumentalmente muy parecida a *Nadie sabe*, de Koreeda, proporciona sus mejores y más emotivos momentos. Producida por el mexicano Carlos Reygadas, en *La influencia* no hay rastro aparente del cine de este, como sí ocurría, por ejemplo, en *Sangre*, de su compatriota Amat Escalante. [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.

BAFICI 2007

El Bafici está bien, vivo y fuerte. La novena edición confirmó su convocatoria, realzó su perfil y estableció que organizativamente está a la par de los grandes festivales del mundo. El ambiente general era de buen humor, la gente vio películas de las más diversas, disfrutó, discutió y aprovechó el complemento musical que viene creciendo alrededor de las actividades estrictamente cinematográficas. La discusión sobre el aporte del INCAA –un aporte que no debe estar en duda por más contingencias políticas o disgustos personales que se crucen en el medio– se saldó aparentemente por un tardío acuerdo personal entre la ministra de Cultura, Silvia Fajre, y el director del Instituto, Jorge Álvarez. Más importante que ese acuerdo, que puede ser transitorio o no, quedó clara la voluntad de independencia y transparencia que buscaron el director del Bafici, Fernando Martín Peña, y sus programadores, que llevaron adelante el mejor festival posible en condiciones de estabilidad algo dudosas.

Muchos elementos convergieron para que la sensación fuera mejor que la del año anterior. Una feliz aparición conjunta de películas argentinas interesantes, una mejoría notoria del periódico **Sin Aliento**, que recuperó gracia y calidad textual, la casi total falta de los inconvenientes e imprevistos que suelen suceder en eventos de esta magnitud, un equilibrio acertado entre las retrospectivas y lo último de la vanguardia, etc. El éxito del festival genera una buena oportunidad entonces para relajarse y gozar, algo que venimos pregonando desde el año pasado. Abandonar el evaluacionismo, la pulsión maniática de pensar que en esos días se juega la descripción definitiva del estado del cine argentino, del cine mundial, de la cultura universal y del futuro del hombre. Tomar al cine como un

flujo y no como algo pasible de ser mutilado año a año, como las rodajas de un salame; sumergirse en sus aguas sin mirar la profundidad de las mismas ni la distancia a la orilla.

Es también un buen momento para terminar con esa tonta competencia entre el Festival de Buenos Aires y el de Mar del Plata. Al calor de esas rivalidades innecesarias, el tira y afloje por las películas llegó este año a un punto inaceptable. Es hora de que el INCAA acepte que no es una buena idea poner en el país en poco más de un mes dos festivales de características pretendidamente similares. La solidez que demostró el Bafici este año indica que Mar del Plata debe repensar su perfil y volver a su fecha inicial, la de noviembre.

Imaginamos, deseamos, que la cobertura de este festival sea caótica, desprolija, desmesurada. Así es el consumo de películas y eventos en los doce días festivaleros: decenas de redactores viendo las cosas más disímiles, los recorridos más dispares, privilegiando distintas cosas. La cualidad más preciada para un asistente al Bafici es la de saber renunciar a algo. Con una oferta que supera los cuatrocientos títulos, hay que saber decidir qué es lo que no se va a abarcar, ser feliz con lo que se tiene y escuchar a quienes caminaron por otra ruta. En mi caso particular, por razones laborales, tuve que restringir como pocas veces mi asistencia al festival. Casi inconscientemente renuncié a las obras maestras y a los grandes nombres, y me concentré en el cine argentino y en los documentales. Fui feliz con lo que tuve y ahora quiero leer todo sobre lo que me perdí. Mucho de lo que el lector vio, entrevistó o se perdió, alguno de nuestros redactores lo tuvo en su agenda. Y eso es lo que aparece en las próximas páginas. **Gustavo Noriega**

A la cabeza y a los premios

por Marcelo Panozzo

"Estoy comenzando a sentir la embriaguez en que te sumerge esta vida agitada y tumultuosa. La multitud de objetos que pasan ante mis ojos me causa vértigo. De todas las cosas que me impresionan, no hay ninguna que cautive mi corazón, aunque todas juntas perturben mis sentidos haciéndome olvidar quién soy y a quién pertenezco."

Julia o la nueva Eloísa. Jean-Jacques Rousseau, 1760.

I. ¿Por qué los premios son importantes en los festivales de cine? Se supone que por unas cuantas y variadas razones, casi ninguna de las cuales me interesa desarrollar particularmente, porque para hacerlo habría que, entre otras cosas, descender a la pregunta previa (¿por qué es importante la competencia en un festival de cine?) y ahí nos quedaríamos tan cerca de los Globos de Oro que mejor negar. Sin embargo es posible hacer un *stop* en una de las razones por las que un palmarés, se supone, es significativo: los premios, escuché decir muchísimas veces, son eso que "se recuerda" de un festival. Escuché la sentencia a personas distintas, en distintos años y en diferentes festivales, a veces acompañada por un pronunciamiento temible: un

palmarés malo arruina un buen festival.

Ajá. ¿A quién se lo arruina? ¿Por qué lo arruina? ¿Por qué sólo quedan los premios? El mundo de los festivales de cine está constituido por dos esferas que no se tocan (en términos físicos, al menos) entre sí: el adentro y el afuera. El primero es masivo y tangible, hay números y rostros que lo definen, y está hecho de público, críticos, gente "del ambiente", personas, en fin, que van a ver películas o a escuchar charlas o simplemente a charlar, pero que se apropian de una u otra manera del festival en cuestión. El segundo, el afuera, es intangible y a la vez omnímodo: no se sabe a ciencia cierta cuántos son ni quiénes lo conforman, se supone que muchos y *grossos*, y por eso hay que estar preparado para que alguien del afuera (alguien influyente en general, capaz de dictaminar qué se lleva y qué no en materia de festivales de cine) *googlee*, por caso, Bafici, y ante un palmarés desafortunado decida que el citado festival no vale la pena. (Por cierto, prueben poner en el buscador "In Between Days" + Bafici, y verán que no sale otra cosa más que la gacetilla de los premios rebo-

tada y explotada por cientos y cientos de páginas. ¿Por eso es importante un palmarés? ¿Para alimentar la avidez de información chatarra con nombres más prestigiosos o importantes que el de So Yong-kim?)

Ese gesto, que simula ser moderno, cosmopolita e informado es, en verdad, todo lo contrario. Es prejuicioso, provinciano y rabiosamente (en el sentido de que contagia a la primera mordida)



perezoso. El "especialista en festivales" que sube o baja el pulgar después de buscar el palmarés en Google se merece un lugar junto al crítico gacetillero en lo más profundo del pozo del mundo del cine (el crítico que llega temprano a la proyección de prensa para comer medialunas está muy por encima, ya que al menos demuestra pasión por algo).

No sé bien qué es un festival de cine, pero seguramente no sea sólo una cuestión de premios. Podemos agarrarnos la frase hecha que dice que "hay tantos como espectadores" (*mamarracho zanjador de discusiones; agregue en la línea de puntos la palabra que más le guste: puede ser "festivales", "fetichismos" o "fetuccinmis"*), podemos poner en abismo las resonancias de cada plano rebotando contra cada retina (tentador, imposible) o podemos también agarrar la línea recta y decir que un festival es, sí, su programación. Para mí el extraordinario Bafici 2007 fue su catálogo; ese artefacto crema y celeste, más chiquito que otros años, hecho de cientos de páginas como promesas, en el que pude y puedo ver aún que reducir al festival a sus premios es poco menos que una tontería o una *boutade* sin gracia.

Cuando piense en el Bafici 2007, ya lo sé, me voy a acordar de ese cataloguito poderoso, gigante a su manera, y de todo lo que pude ver y de todo aquello para lo que no tuve tiempo. Quien quiera saber cómo fue el festival, con todo respeto lo digo, tendría que hacer lo mismo: en lugar de chequear los premios en *Film Festivals punto com*, preparar un café y pasar las hojas del catálogo como si de una lenta biografía se tratara.

II. Sucede, además, que las películas que ganaron en el último Bafici, hoy por hoy, no pueden decirle nada a quien no las haya visto. No son películas especialmente "importantes" ni particularmente festivales; son chiquitas, no garantizan ni amenazan el futuro del cine, y así como ganaron pudieron no haberlo hecho; pero han quedado expuestas a una leve polémica por el hecho de haberse llevado premios. Hablamos básicamente de *In Between Days*, de So Yong-kim, ganadora del premio de la Selección Internacional, y de *UPA! Una Película*

Argentina (Santiago Giralt, Camila Toker y Tamae Garateguy), triunfadora de la competencia argentina, a las que se podría sumar *Estrellas*, de Federico León y Marcos Martínez, premio especial del jurado internacional.

Este año estuve ligado al festival, trabajando nuevamente en la edición del periódico *Sin Aliento* (junto a, entre otros, los *EA Binder & Schmoller*, garantía absoluta de futuro para estas páginas hoy satinadas), y sobre dos de las películas que a la postre resultaron ganadoras escribí para el diario. *In Between Days* pasó sin premios por Gijón (allí la vi por primera vez) y se llevó el *big one* de Buenos Aires; ambos datos me dicen mucho menos que la película en sí misma, que es chiquitina, sí, pero poderosa cual Kohinoor: el centrifugado de tristeza que consigue la directora siguiendo de cerca a esa adolescente que da vueltas por un escenario que jamás será el suyo, tiene el poder de empaparnos y devolvernos a la vida temblando y con ganas de escribirle una carta a esa hermosa Aimee, de preguntarle cómo está, de contarle cosas. ¿Qué es el cine? "Capacidad de una persona de participar afectivamente en la realidad de otra."

También para *Sin Aliento* me enfrenté a *Estrellas*, una película que no puedo dejar de asociar a la extraordinaria *Copacabana* (Martín Rejtman) al menos en su voluntad de retratar márgenes porteños sin prejuicios y con extrema libertad. *Estrellas* es un documental sobre el grupo de teatro de la Villa 21 de Barracas conducido por Julio Arrieta, un hombre que es mezcla de Castells y Pepe Parada. En verdad *Estrellas* empieza siendo un documental sobre Arrieta y los actores de la villa, pero va enloqueciendo gradualmente, y en lugar de quedarse en el retrato paternalista del sojuzgado pintoresco, en lugar de presentar a Arrieta como un personaje digno de la revista *Viva*, lo hace actuar (¡somos villeros, queremos actuar!), lo lleva en un viaje que es puro vértigo por una serie de ficciones enardecidas que desembocan en un final *alla Kill Bill*, con atardecer, coche de clase media patria, patrona y mate incluidos. El personaje de Arrieta es tan carismático como espinoso, y en un doble movimiento de cintura para escapar de la obviedad, los directores no sólo no lo bajan de la estampita

ta sino que le inventan un nuevo modelo de estampita ultra-pop, de un barroquismo pagano y cenagoso.

UPA! la vi en DVD dos semanas después del final de Bafici. El entusiasmo de algunos amigos y colegas y la animadversión de otros me alentaron a verla, pero no tanto como ese mediodía del último sábado del Bafici en el que fueron anunciados los premios en conferencia de prensa. El *UPA! Team* iba llegando de a poco al Abasto, y festejaba el premio a los gritos, saltando, cantando, con abrazos y risas. No había nada de esa languidez y esa afectación tan del mundillo (de las que la película se burla) y era Dionisos en persona el que velaba por los festejos, situación muy poco común en el nuevo cine. Ganaron un montón de plata, es verdad, pero ganaron también un premio que reviste un tipo de importancia ubicada exactamente a un millón de años luz del *googleador de palmarés*: un premio en un festival puede ser importante en la medida en que abre puertas y no las cierra; gracias a un premio, una película puede iniciar un camino que de otro modo le resultaría bastante más difícil recorrer. Los valores o los problemas de la película, en todo caso, no se dirimen en los premios o no debieran discutirse a partir de un dato tan arbitrario como cualquier otro. Hay una idea de justicia y de jerarquía asociada a los premios a la que ya es hora de darle un descanso, porque se ha ido poniendo rancia y porque, a la vez, es uno de esos vicios que se arrastran desde los años oscuros del cine argentino.

Volviendo al catálogo se puede decir que ahí está, en realidad, el premio mayor; en todas sus páginas, en la suma de todos sus títulos. No se interprete esto, por favor, como un gesto blandengue, mansamente democratizante o como un reparto enajenado de premios consuelo, sino como asunción definitiva del mareante y dulce vértigo de esa modernidad cinematográfica a la que el Bafici 2007 homenajeó de todas las maneras posibles. El premio fue entrar, con temblor y decisión, como escribió alguna vez Baudelaire, en esa multitud de mundos como si fuese un depósito enorme de energía eléctrica, como si la vida sólo pudiera ser vista a través de ese caleidoscopio dotado de conciencia. [A]

FELICITAMOS LA EXITOSA PARTICIPACIÓN EN EL 9º BAFICI DE



Agencia
Lola Silberman
& equipo

para los que buscan una comunicación diferente



UPA! Una Película Argentina

Argentina, 2007, 90'

DIRIGIDA POR Santiago Giralt, Camila Toker y Tamae Garateguy.

+ A FAVOR

“¡El sueño de mi vida! ¡Cinco mil euros!”, dice uno de los personajes de *UPA!* al comienzo de la película. Así, en una frase breve, certera, graciosa, simple— queda delineada la característica principal de los tres protagonistas, aspirantes a entrar al mercado del cine con una película independiente, pretenciosa y profunda. No se trata de la mezquindad ni la codicia, ciertamente, sino del extremo vacío e inestabilidad de sus vidas, tan falta de soporte que puede ser revolucionada por apenas cinco mil euros. Dicho dinero, otorgado por un festival noruego, les permitirá realizar un *work in progress*, puerta abierta para comenzar a recorrer el camino hacia la recolección internacional de fondos para desarrollar un largo. “UPA” es el acrónimo de “Una Película Argentina”, y de eso se trata, de una película argentina, que cuenta cómo se hace, cómo viven, qué problemas se le plantean a un grupo de personas que intenta hacer un determinado tipo de películas en nuestro país.

Los muchos méritos de *UPA!* son de dos tipos, coyunturales y universales. Los primeros tienen que ver con lo que dice, en el momento y el ámbito en que lo dice. Si se tratara sólo de eso, estaríamos ante un panfleto, un llamado a la agitación, una mueca burlona al sistema. No está nada mal ser un panfleto, hay épocas en que se los necesita y esta es una de ellas. *UPA!* dice que el Nuevo Cine Argentino está montado sobre un montón de historias humanas no demasiado sólidas, que la mira está demasiado puesta en la obtención de esos cinco mil euros, que al miedo derivado de la exposición pública que implica involucrarse en una película se lo suele combatir con poses artísticas, lenguaje rebuscado y frivolidad disfrazada de sensibilidad y que nada bueno puede salir de todo eso. El panorama que muestra la película abarca desde las pobrísimas condiciones de producción del cine nacional joven hasta la fragilidad de los egos que lo llevan adelante. *UPA!* responde a ese estado de cosas de dos maneras. Uno es

retratando ese mundo. Otro es realizando una película que recupera la frescura y la inmediatez del primer momento del Nuevo Cine Argentino. Y lo más importante: aportándole una cuota de humor que este movimiento casi nunca tuvo. Como película de agitación *UPA!* es redonda y efectiva: señala los problemas y ofrece su posición; se ofrece, como película arriesgada y desprolija, inquieta y burlona, contra la creciente solemnidad de sus congéneres.

Los valores universales de la película tienen que ver con la descripción de la extrema soledad de sus personajes, sus inseguridades, su fragilidad. Los tres principales—director, actriz, productor; interpretados por los directores de la película— expresan en algún momento sus miedos y exponen descarnadamente sus crisis personales. Hay un equilibrio notable entre la comedia y el drama que son utilizados alternativamente para poner en escena las caídas y peleas de cada uno de los personajes. Buena parte de ese equilibrio está basado en la performance sobresaliente de los actores, especialmente Santiago Giralt y Camila Toker, en dos actuaciones consagratorias, reveladora la primera y reafirmando una carrera cada vez más sólida y versátil la segunda.

UPA! termina, luego de las imágenes de la soledad de sus personajes, con una canción graciosa e imágenes de todo el equipo bailando a su son. Es el final perfecto: hay en la película un amor por lo festivo que no necesita para expresarse sacrificar profundidad ni rigor. Esa exaltación de la alegría es extraordinariamente refrescante y necesaria.

Gustavo Noriega

- EN CONTRA

Hay mucha gente “del medio” que está enojada con *UPA!* No es mi caso: lo que sí me enoja es el enojo alrededor de la película. Porque cuando salí de verla noté que no me interesaba casi nada, que la gracia que me había causado la primera mitad se diluía indefectiblemente en el desinterés al promediar el film. Que era perfectamente válido decir que valía la pena verla porque era fresca o porque no era solemne, pero que en definitiva “frescura” y “solemnidad” no son necesariamente atributos negativos o positivos para un film o para cualquier cosa. Me causó gracia la primera mitad pero me preguntaba hasta qué punto esa gracia no provenía de un conocimiento del “mundillo” cinematográfico independiente o del Nuevo Cine Argentino. Respecto del cine en sí, la película sostiene una tesis que su realización contradice: que se trata de un arte de colaboración. Aquí, en lugar de un director hay tres, pero eso no implica que no exista algo así como una idea unificadora, un autor (tripartito, en todo caso) que sostiene

las decisiones finales de la película. Otrosí: la idea de un film realizado por un comité es lo que hoy sostiene al blockbuster de Hollywood. Está bien, exagero.

Lo que quiero decir es que la sátira de *UPA!*, incluso si funciona en más de una secuencia, es trivial. Que sí, uno no puede dejar de concederle al film que cierto estado de las cosas es exacto, que realmente hay muchachitos (tristeza de los niños ricos, dijo Noriega) que pagan mucho dinero por transformarse en cineastas con título sin que realmente sientan la necesidad de hacer un film, de decir cosas con imágenes. Pero esa necesidad de hacer cine tampoco aparece en *UPA!*, ni en la película-dentro-de-la-película ni en el film “real”. La ausencia de este punto (que es la idea más interesante) vuelve al film apenas una humorada que no requiere del cine.

Una cosa que nos preguntamos alguna vez, que nos seguimos preguntando, es cuál es la necesidad de filmar una película. Muchos de los productos del Nuevo Cine Argentino surgen más de una obligación de “pasar al largo para recibirse de cineasta” que de tener algo que mostrar, algo que se necesita transformar sí o sí en una película. Con *UPA!* sucede que esta duda, la base de la verdadera angustia de hacer o no hacer cine (o cualquier otro arte), no aparece ni como posibilidad remota. Porque la gran cuestión es ¿por qué se forma parte del cine? ¿Por qué se filma, por qué se hace cine y no literatura, por ejemplo? Lo que en realidad muestra *UPA!* es la misma solvencia profesional que los films argentinos que giran en el vacío. El cine de “auteur avant le filme” que se critica, la pose, es el mismo cine que—digámoslo de una vez— criticamos todos. Y los chistes son los mismos que podemos hacer (¡que hacemos todo el tiempo!) en la mesa de café después de una privada o entre dos funciones de cualquier festival patrio. En *UPA!* se hacen esos chistes fáciles sin crear necesariamente un mundo risible, y sin una clara idea de cuál es su objeto de burla, porque el cine le pasa por el costado. No importa si se burla del Nuevo Cine Argentino o no. Podría reírse igualmente de *La guerra gaucha*, *El hijo de la novia* o de *UPA!* Que lo haga del cine independiente es parte de la misma pose que critica, una especie de ajuste de cuentas automático, producto de que los defectos o problemas de las películas más nuevas son evidentes. Ya casi lugares comunes, de hecho. El problema de *UPA!* no es que considere el cine como algo superfluo o trivial (sería una gran idea para discutir la utilidad del cine), sino que no considera nada. Se ríe de algún conocido, dispone de peripecias mecánicas, sigue a pies juntillas un guión perfectamente depurado y es, desde todo punto de vista, lo mismo que nos irrita del cine más reciente pero con otro tono. **Leonardo M. D'Espósito**



Jesus Camp

Estados Unidos, 2006, 89'.

DIRIGIDA POR Heidi Swing y Rachel Grady.

He aquí un nuevo género: el documental de terror, nacido de un viaje por el interior norteamericano. El tránsito es de una discreción parecida a la invisibilidad; no hay señalamientos ni condenas en esta road movie por los condados cristianos que votan a Bush como el mal menor. El terror surge en forma progresiva sobre esta superficie baldía habitada por unánimes rubios caucásicos, pesadilla manifestada en imágenes y diálogos que la película registra con deliberada neutralidad. Apenas un periodista progre expresa las tímidas certidumbres que haríamos nuestras. Pero no hay confrontación posible; esto no es Hollywood, aunque se le parece; el carisma y la atracción fatal están del lado de los poseídos celestiales. La sabiduría de la película: exhibir como si careciera de opinión. Dejar hacer, dejar hablar es su consigna. De este lema liberal surge el terror fundamentalista provocado por aquellas voces y figuras, cristianos evangélicos leyendo versículos de la Biblia, recitándolos mil veces, gritos o susurros que en sus distintas modulaciones derivan en hipnóticos mantras adoctrinantes. Becky Fisher y Ted Haggard son los nombres de los principales, asépticos sacerdotes del horror. Una, rolliza, su sexo puesto en la salvación (de los otros) es, en propias palabras, la dueña de la verdad; su modelo de adoctrinamiento es, en propias palabras, el de los fundamentalistas islámicos. El otro pasea sus ocios por los campos del Señor con su sonrisa de dientes nixonianos. Sus ratos ocupados los dedica a Bush y sus ministros, a quienes conforta semanalmente en las reuniones de gabinete. Los destinatarios de sus verbos paralelos son los verdaderos protagonistas de *Jesus Camp*: los niños, criaturas abducidas por su rigor disciplinario; en sus caras llorosas, rojas de histeria que se cree éxtasis celestial, se adivina la inoculación del germen que mañana será expulsado sobre los Iraks, Guantánamos o Virginias Techs que habrán de venir multiplicados. Dios se apiada de sus almas. Y de nuestros cuerpos. **Eduardo Rojas**



Más allá del espejo

Més enllà del mirall

España, 2006, 123'.

DIRIGIDA POR Joaquim Jordá.

No debe tomarse a la ligera la presencia de Jordá delante de cámara. No responde a cuestiones de ego ni a una exigencia metodológica. Jordá es el Sócrates moderno, el buscador incansable de la verdad y de las últimas causas, tan temerario como para preguntar lo que sea y lo suficientemente humilde como para ceder el protagonismo a sus interlocutores. Al igual que *Monos como Becky* o *De niños*, *Más allá del espejo* muestra a un Jordá frontal y tenaz, un malabarista que logra la sutileza y el equilibrio necesarios para profundizar en temas escabrosos sin descuidar la sanidad de sus retratados. Su mera presencia y su sensibilidad aseguran momentos cotidianamente reveladores, ajenos a cualquier operación de montaje. Sería fácil decir que está autorizado a hablar de enfermedades del sistema nervioso por ser víctima de una, pero no se trata de eso: Jordá se asume como padre adoptivo de quienes retrata, les ofrece un marco de contención, usa su cámara como apoyo emocional y, de ese modo, logra un testimonio abrumadoramente emotivo. El mérito es doble: no sólo elige personajes de una entereza admirable sino que los pone en relación para construir el alegato más furibundo contra la conmiseración. Sí, en un documental sobre enfermedades irreversibles, Jordá nos invita a reír e incluso propone un juego con *Alicia* y las piezas vivientes de un tablero de ajedrez gigante, las cuales llevan los rostros de las personas que habitan la película. Esta es su última obra y tiene toda la presencia de un testamento y la contundencia de una toma de principios. Pocos realizadores de la actualidad se atrevieron a defender así las convicciones personales por sobre las sospechas convertidas en veredicto (*De niños*, en la que Jordá elige empatizar con un hombre acusado de pederasta, es un caso notable) y pocos como él osaron replantearse cómo se filman esos temas que siempre lindan con el golpe bajo: la enfermedad, la discapacidad y la muerte. La mejor manera de apreciar *Más allá del espejo* es tomándola como una celebración optimista más allá de todo y una lección sobre cómo se filma la vida, aun cuando se está al borde de la muerte. **Guido Segal**



Old Joy

Estados Unidos, 2006, 76'.

DIRIGIDA POR Kelly Reichardt.

Producida por Todd Haynes, con banda de sonido de Yo La Tengo y un protagonista de Will Oldham –cantautor de cabecera de gentes con tan buen gusto como Björk, Johnny Cash y P.J. Harvey–, *Old Joy* es un todo superconcentrado, multisensorial, hipersensible, con mucho más alcance que la suma de sus ilustres partes. A fuerza de puras imágenes y sonidos, el relato mínimo de la excursión a los húmedos bosques oregonianos de dos amigos que dejaron de verse y de parecerse hace mucho (uno es un post-hippie aventurero y cansado, el otro un casi padre de familia domesticado), se aleja de su origen literario en un cuento corto de Jonathan Raymond para marcar en el mapa del cine *amerindie*, estancado hace rato en la suburbanidad disfuncional, un camino posible de retorno a la naturaleza, en el sentido más *malickiano* del término. Esa ruta conduce tanto a cierta tradición oriental, no sólo cinematográfica, de vagabundeo contemplativo, como a la experiencia, testeada por Gus Van Sant en *Last Days*, de lo natural como último refugio contra la alienación moderna: no parece casual que el personaje de Oldham –“un hombre que bien podría desaparecer en el éter sin que nadie lo notase”, en palabras del crítico Scott Foundas– se llame Kurt. Las múltiples capas significantes que se entretienen en la superficie aparentemente tersa y frágil del segundo largometraje de Reichardt (de su debut hace trece años, *River of Grass*, hay tan buenas referencias como pocas esperanzas de verlo alguna vez) distan de conformar apenas una mirada femenina sobre la amistad masculina. Abriéndose sin metáfora a todas las interpretaciones, las miradas silenciosas que intercambian Mark y Kurt (¡y ese masaje incomodísimo en las termas!) hablan tanto de lo micro como de lo macro, tanto de nuestra incapacidad para controlar el tiempo que se va como del sentido de la libertad en los Estados Unidos post 11-S, tanto de las pequeñas decisiones que terminan por dar forma a una vida como de –volviendo a Foundas– “la búsqueda de santuarios en un mundo cada vez más caótico”.

Agustín Masaedo



Qui loro incontri

Italia/Francia, 2006, 68'.

DIRIGIDA POR Jean Marie Straub y Danielle Huillet.



Cain's Descendant

Kain no matsuei

Japón, 2006, 90'.

DIRIGIDA POR Oku Shutaro.



Tearoom

Estados Unidos, 2006, 56'.

DIRIGIDA POR William E. Jones.

Dice Gilles Deleuze sobre la poética del matrimonio Straub-Huillet en uno de los capítulos finales de la imagen tiempo: "Cuando los actos del habla se suponen puros, es decir, cuando ya no son meramente componentes o dimensiones de la imagen visual, el estatuto de la imagen cambia, porque lo visual y lo sonoro han pasado a ser dos componentes autónomos de una misma imagen verdaderamente audiovisual (...) una imagen auditiva y una imagen óptica, constantemente desenganchadas, separadas, disociadas por un corte irracional entre las dos. Sin embargo la imagen audiovisual no se fragmenta, gana por el contrario una nueva consistencia que depende de un vínculo más completo". El desprendimiento puro del habla es el centro del estilo Straub-Huillet. En sus películas los textos hablan pero se los hace hablar conflictivamente, como quien necesita creer en el poder embriagador de la ficción al mismo tiempo que debe acicatear su arquitectura invisible. De ahí que lo cinematográfico en sus películas esté precisamente en la representación, en la teatralidad de la puesta y en el conflicto que supone el fuera de campo verbal, eso que se dice pero no se ve. Es un reencuadre sobre el habla. Y un detenimiento sobre la lucha de supervivencia de lo verbal en un contexto de represión visual. Para ello no se precisan más que planos fijos, agotadores, agresivos, extenuantes. Para hacer que la palabra sangre. Y la única manera de hacerlo es siendo sepultureros de las imágenes. Como sucedía en *La secretaria de Hitler*, la construcción nunca sucede en el viaje visual sino en la sensación de lo verbal. Rescatar con la palabra y poner en escena lo que el espacio y el tiempo callan. La disyunción es la única manera que han encontrado Straub-Huillet para reflexionar sobre el problema de la representación moderna. En *Qui loro incontri* nos encontramos con varios personajes recitando diálogos del Pavese de *Diálogos con Leucó*, en lo que resulta una acumulación de capas de sentido que estalla en el momento menos pensado y constituye un legado-carta bomba al mundo de las imágenes. **Federico Karstulovich**

Desde el momento en que aparece pixelado (por imposición de la censura o por disposición autoral) el órgano sexual masculino en la escena de cama de una película, queda instalado el tema de lo que puede o no filmarse, de lo que debe o no debe ser mostrado públicamente. Más aun si en la misma película vemos, sin pixelado alguno, el corte de un dedo en primer plano, el pie de un nene muerto por una explosión casual y la mano de una adolescente que aparece en cuadro súbitamente, le manotea el bulto de la entrepierna a un transeúnte y se va. A partir de esta película y, en mayor medida, de *Nightmare Detective*, escribí en el site de la revista contra un tipo de cine-síntoma que se me antoja más afín a la sociología que al cine. Además de lo mencionado, en la película de Shutaro hay un joven que sale del reformatorio después de haber matado a su madre, una pareja que siempre coge en un auto estacionado sobre una calle que da a la salida de una fábrica, un ministro religioso que vende controles remotos preparados como pistolas, y una ciudad llena de chimeneas que escupen humo blanco. Menos que uno y otro personaje, el protagonismo de la película es un estado (acaso el Estado, su ausencia o hasta su fría eficacia) anímico, social, que se apodera del film y del espectador hasta provocar en la mirada un malestar irrefrenable, no tanto por lo que ve como por la frialdad de las conductas, el vínculo establecido entre objetos heterogéneos (Japón-evangelismo, controles remotos-armas de fuego), y el alienado concepto que la película refleja sobre los límites de la representación visual. Si tal era el objetivo que Shutaro se propuso con *Cain's Descendant* (hasta el judaísmo del título es extraño viniendo de Oriente), podemos afirmar que la película es eficaz, desde el momento en que transforma una idea, un concepto, una tesis si se quiere, en un cúmulo de sensaciones físicas no muy lejanas a la náusea. Pero ¿por qué plasmar deliberadamente en una película sólo ese tipo de ideas? ¿Por qué no buscar (ni siquiera digo hallar) ese margen de azar benigno que sigue haciendo de este mundo un lugar único? **Marcos Vieytes**

Tearoom es una película cinéfila. Nos sitúa como espectadores en un lugar incómodo. Esa incomodidad se deriva de sus procedimientos y por eso supera la simple función voyeurística de la mirada que en apariencia plantea: su incorrección política no surge de la mirada sino del uso que el Estado hace de esta. En 1962 la policía de Ohio encarcela a treinta hombres excusándose con documentos salidos de una cámara oculta en un baño público en el que se entablan relaciones (homo)sexuales. Ese registro habría formado parte de una investigación de cariz lombrosiano: determinar un "modus operandi" reconocible y generalizable para todo homosexual, y así impartir la ley con una política apuntada a "mantener el orden público" apresándolos. Al ser una película de material recuperado o *found footage*, la nula intervención sobre el documento estimula variadas incomodidades. 1) La mirada puesta en abismo: el carácter de documento de Estado –sin música ni subrayados– potencia la incomodidad y devuelve el desafío haciéndonos partícipes del carácter de la enunciación en tanto miramos tres veces: el ojo institucional-entomológico, el ojo mirón de la cámara inquieta y, finalmente, la miradaopleja del espectador actual que se ampara en las dos anteriores. 2) El falso grado cero de la mirada: contrariamente a la pretendida objetividad del plano fijo-general, estamos ante una cámara inquieta manipulad(ora) por un operador que selecciona que mirar y en donde focalizar en un insólito *cinéma vérité*. 3) La incomodidad que se presenta al ser voyeur de un acto sexual es directamente proporcional a la ternura que genera reconocer ciertos gags explícitamente sexuales, físicamente posibles de toda relación, tanto homo como heterosexual. Entre lo familiar/cotidiano y la mirada a lo ajeno, generando una extrañísima distancia-afectación, *Tearoom* abre lecturas más allá de Foucault, Gran Hermano y otros. Y ejerce una cinefilia inquietante: aquella que desliza a la mirada de la moral y asume la ética del espectador activo, el que hace de la mirada un acto político. **FK**



Pulqui, un instante en la patria de la felicidad

Argentina, 2007, 87'.

DIRIGIDA POR Alejandro Fernández Mouján.

Yo he visto volar al Pulqui, lo he visto izar-se como una flecha torpe, romperse su fuselaje de aluminio y acurrucarse a un costado del callejón impropio de la Ciudad de los Niños. Símbolo grueso del país en que nació el avión peronista y su réplica artística.

Pulqui... es el sueño de un artista, Daniel Santoro, hecho materia por un técnico atador de alambres, el inigualable Miguel Bertuzzi. Su génesis: el caza que Perón mandó construir para competirles a homólogos americanos y rusos, proyecto abortado por la revolución llamada libertadora. Santoro se propone reconstruir aquella épica perdida fabricando un modelo a escala que volará en la Ciudad

de los Niños. Locura perfecta, labor inútil, pero una locura inútil en la que Fernández Mouján se zambulle de cabeza, manejando un sentido del suspenso y la diversión ausentes en el cine argentino desde hace mucho tiempo (a decir verdad, no recuerdo otra película argentina con este sentido lúdico, con esta capacidad de atarnos a la butaca esperando el vuelo del avioncito). ¿Cómo se logra este *suspense* suburbano? Registrando la construcción del modelo en un taller de Valentín Alsina; constatando la disputa fraterna entre el ego artístico de Santoro y su homólogo artesanal de Bertuzzi; disputa amical resuelta en picado fino, tinto y asado. Historia de una pasión argentina y barrial no es necesario aclarar que *Pulqui...* es raigal y cándidamente peronista, que es imposible verla sin la conciencia de ese orgulloso sambenito. Sin embargo, luego de medio siglo de iniquidades, traiciones, persecuciones y tragedias peronistas ejecutadas por manos propias y extrañas, Fernández Mouján consigue un milagro: una película despojada de aquellas tensiones, alegre y vital, bendecida por su iconografía kitschianamente peronista, con un sentido del ritmo y la progresión que gratifica a la comunión política de sus utopistas, comunión que termina incluyéndonos a muchos ajenos; que recupera la dormida ética del trabajo utilizando para ello claves locales de cuño faviano. Una muestra: trabajo

a pleno en el taller, Bertuzzi arma, Santoro mira y sueña. En la banda de sonido, como bienvenido golpe bajo, Troilo y el Tata Floreal asperjan "Naranja en flor". Ábranse mis lágrimas y sienta entonces que ser argentino es inefablemente eso, haber nacido en el territorio de esas labores y esas cadencias, y bancarme toda imputación de patrioterismo y sensibilidad. En otros cines y países hay imágenes y sonidos que fluyen naturalmente juntos: roads movies musicalizadas por Bob Dylan, homéricas peleas callejeras con ritmos roqueros, sin que ningún pelo sajón se erice denunciando toscos nacionalismos. *Pulqui...* pone su ladrillo en la posible reconstrucción de un imaginario propio, modesto y orgulloso. No importa que el vuelo del Pulqui sea más corto que el del Fénix de Aldrich, que se escore y desbade hacia la derecha (sagaz observación de Russo); importa la inmediata y loca voluntad de reconstruirlo. Importa el final en Puente Alsina, horizonte cartonero bajo el arrullo de la marcha peronista en solo de piano ralentado. Y mientras ocurre, oigo, quiero oír "la deseada voz de mi padre", viejo laburante yrigoyenista, memoria de cenizas sobre el río, reprochándome la (otra vez) inesperada lágrima: "¿Qué, ahora sos peronista?". No, tranquilo, viejo. O quizá sí, aunque sea por el rato de una película. Tal vez así, quién te dice, todos unidos volaremos.

Eduardo Rojas



Tierney Gearon: The Mother Project

Estados Unidos, 2006, 70'.

DIRIGIDA POR Jack Youngelson y Peter Sutherland.

Tierney... sigue la vida de Tierney Gearon, artista tan polémica como talentosa que se hizo famosa por fotografiar a su familia desnuda, incluyendo a sus dos hijos pequeños y a su madre senil, o sea, a gente que justamente no tiene demasiada capacidad de decisión. Este documental intenta adentrarse en la mentalidad de esta fotógrafa, la sigue en sus procedimientos de trabajo y busca las causas por las cuales esta mujer retrata lo que retrata. Lo cierto es que la propia fotógrafa, pese a que hace todo el esfuerzo por tratar de entender esta tendencia, nunca parece ser del todo consciente de lo que hace, busca lo bello y lo retrata de

una manera obsesiva, casi se diría instintiva (la escena en la que Gearon, contra cualquier instinto maternal, en vez de socorrer a su hijo que está llorando toma fríamente su cámara y empieza a fotografiarlo, es uno de los ejemplos más acabados de esto). Algo de amoral pero también de inocente termina habiendo en ella. La amoralidad proviene de esta idea de que el poder estético de una imagen termine imponiéndose sobre cualquier cosa; la inocencia proviene de que ella misma ni siquiera parezca sospecharlo. Es el primer aspecto lo que hace a Tierney Gearon fascinante; lo segundo la hace sumamente querible. **Hernán Schell**



Yella

2006, Alemania, 89'.

DIRIGIDA POR Christian Petzold.

Cuando le dije a Alejandro Ricagno que iba a ver esta película me contestó, con su voz ronca y disfónica: "Es una remake de *El carnaval de las almas* encuadrada en una parábola sobre el capitalismo salvaje". En un principio lo tomé como una de sus frecuentes *boutades*, pero debo reconocer que el loco estaba en lo cierto. Aquí la anécdota muestra a la protagonista (la notable Nina Hoss) quien, luego de su frustración matrimonial y laboral, se dirigirá en busca de un nuevo trabajo —al que llegará luego de sobrevivir a un inesperado accidente— y se convertirá en la fría y calculadora especialista en marketing que

asiste a un encumbrado ejecutivo en sus turbios negociados. Algunos indicios más o menos alarmantes indican que no todo es tan normal como parece, pero no conviene (por si alguien tiene la oportunidad de verla) adelantar pormenores de la trama. Lo que sí se puede asegurar es que quienes hayan tenido la posibilidad de ver la solitaria y formidable película de Harvey, disfrutarán mejor una obra que fusiona sin rubores el realismo más descarnado con elementos del cine fantástico y ratifica a Petzold como uno de los directores más considerables del promocionado cine alemán actual. **Jorge García**



The Island at the End of the World

Ang isla sa adulo ng mundo

Filipinas, 2004, 109'

A Short Film About the Indio Nacional (or the Prolonged Sorrow of Filipinos)

Maicling pelikula nang ysaing Indio

Nacional (o ang mahabang kalungkutan ng kalungkutan)

Filipinas, 2006, 96'

Autohystoria

Filipinas, 2006, 95'

DIRIGIDAS POR Raya Martin.

+ A FAVOR

Un festival de cine, por lo menos creo entender, es un lugar de descubrimiento, se trate de directores, estéticas, nuevas formas expresivas, películas experimentales o clásicas. Cada uno, por lo tanto, hace su propio festival: la competencia, las paralelas, los homenajes, algunas trayectorias, directores raros y países extraños, films para gente ya grande o adolescentes con acné que nunca crecerán (sí el acné, no su cabeza), cine de género, cine de culto. Las tres películas del filipino Raya Martin (nacido en el 84) justificarían cualquier festival de cine que se precie de tal, pero por suerte anduvieron por el Bafici.

En *The Island at the End of the World* (04) daría la impresión de que los herederos estéticos de Nanuk, el gran esquimal del cine, visitarían Ací Trezza, el pueblito de pescadores de *La terra trema*. Martin sigue a sus personajes con cámara en mano pero sin recurrir al esteticismo de Visconti ni al plano austero de Flaherty. Derrumbando un único punto de vista como en Nanuk o una mirada coral sobre el no-conflicto de los pescadores, los personajes entrevistados y observados por la cámara de Martin, expresan su rutina diaria a través de un tiempo que se repite y que no muestra demasiadas novedades. Sin voces periodísticas en off, la crudeza del documental también permite una lectura política, nunca en un tono grave y solemne, sino a través de mostrar un ambiente determinado y unos personajes anónimos.

Ya en *A Short Film About the Indio Nacional* (2006) el filipino escarba en la historia de su país, coqueteando con el cine mudo y la palabra revolución, en este caso, a cargo de

los nativos del lugar. La reconstrucción es minuciosa y hasta el lenguaje del cine, por momentos, parece tener una de sus nuevas resurrecciones. Como si las primitivísimas imágenes de los cazadores de imágenes de fines del siglo XIX encontraran su eco en la historia de Filipinas, Martin reinterpreta el cine mudo haciendo una película obsesivamente (casi) muda.

Si la Historia (con mayúscula) de su país era el tema de *A Short...*, en *Autohystoria* (06) es la sustancia temática lo que conecta los viejos y los nuevos tiempos. Pocas veces un travelling en plano secuencia fue menos exhibicionista y placentero como el que inicia la película, mostrando a alguien saliendo y entrando de cuadro mientras camina por la calle durante media hora. Las diez tomas de la película (extensas y transparentes para la comprensión del anti-relato, contado de manera inversa a lo habitual) muestran menos de lo que deseamos ver pero sí podemos descifrar a través del sonido en off y el fuera de campo. Dos personajes caminan de espaldas diez minutos y sospechamos que el sonido avanza y los rodea de manera inquietante hasta que un disparo en off cumple con las presunciones. Sin embargo, este rigor táctil y auditivo del cine de Martin, acaso único en el cine de hoy, nunca aparece superado a la experimentación vacía y al guiño para unos pocos elegidos. Sus largos planos, además de la correspondiente justificación, describen la historia de Filipinas desde un lugar donde el cine se ubica victorioso, por encima de las otras artes y de la investigación periodística. Sobre el final de *Autohystoria*, un grupo de cowboys invade un lugar determinado, en señal de ocupación de un nuevo territorio. ¿La ocupación de Filipinas a comienzos del siglo XX? ¿O el triunfo de un lenguaje hegemónico y legitimado desde los inicios de la historia del cine? **Gustavo J. Castagna**

- EN CONTRA

La ingenuidad en el cine está muerta. A esta altura de las cosas, todos —quienes escribimos sobre cine y quienes lo hacen— sabemos lo perverso que se ha vuelto el circuito y que los festivales no son más que un fiel retrato del intercambio comercial: hay alguien que quiere comprar novedad y alguien que ofrece aquello que, a ojos del sector inversor, tiene el valor de la novedad. Sin cierta validez técnica o estética no se llega lejos, pero la procedencia de una película cotiza y mucho en el terreno festivalero. Entonces, virtudes y defectos aparte, Raya Martin da qué hablar por ser filipino, así como el cine iraní o el argentino tuvieron en su momento su cuota de exotismo. Pero si uno ahonda en lo estrictamente cinematográfico, Martin no hace ningún quiebre con las

tendencias del cine contemporáneo vigentes: *Autohystoria* se construye enteramente con planos secuencia de prolongada duración (Quintín llamó a esto osadía, pero el límite con la pereza es muy fino), escasez de diálogos, distancia con aquello que se retrata y un cierto desparpajo a la hora del montaje, intercalando formatos, texturas e imágenes de archivo. Robert Koehler considera que estamos ante un nuevo lenguaje y una nueva sintaxis, alegando que cada plano de Martin es autónomo a la vez que provee tejido conectivo con los que siguen; no concuerdo. Apichatpong Weerasethakul viene trabajando hace tiempo la construcción de climas a través de planos aparentemente inconexos, y en su última película logra dotar a sus imágenes de una intensidad que ninguno de los planos de Martin tiene. La diferencia es que, mientras Apichatpong deconstruye pero a la vez profundiza, Martin acumula y apoya sus imágenes en un grado de vaguedad tal que cualquier interpretación posible podría caer dentro. Esto en sí no sería un problema, dado que nadie le pide al arte que justifique completamente sus motivos; lo problemático en Martin es que además dota a todo de un dejo político que en ningún momento elabora. Una vez más, es el fantasma festivalero: el cine del Tercer Mundo, sumado a cuestiones político-históricas, es un combo vendedor. Martin filma un monumento de guerra, a dos jóvenes reprimidos por una fuerza policial cuyo rostro no vemos e incorpora antiguas imágenes sobre una revolución fallida. ¿Pero qué quiere decir con todo esto? Si es un alegato político, ¿contra quién es? Estéticamente todo es válido, pero en el terreno de la ideología hay que tomar partido y el director parece jugar sus cartas para salir bien parado más que para hacer una declaración personal. El caso de *A Short Story About the Indio Nacional* presenta otro tipo de problemas. Aquí Martin abandona el pastiche y, más allá de un preámbulo en video de imágenes con grano, se inclina por un relato a la manera del cine mudo. El completo cambio de registro, técnicas y estéticas es un signo de libertad creativa, eso hay que reconocerlo, del mismo modo que es elogiable el hecho de que la música de esta película cambie en cada proyección. De todos modos, la película parece más centrada en recrear con éxito la textura de los films de época que en profundizar sobre aquello que retrata. Martin parece asumir que con mostrar a los aborígenes filipinos se está dejando en evidencia una postura ideológica fuerte, pero nada nos dice sobre ellos o sobre el contexto de la revolución. Los elaborados intertítulos, las simpáticas animaciones de época y la meticulosa reproducción de las imágenes de archivos acaban pesando más que el contenido reflejado, y el film entero, en ese giro tan postmoderno, acaba generando aquello que ninguna película debería generar: indiferencia. **Guido Segal**

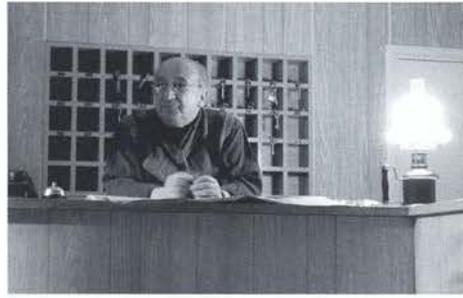


Le prestige de la mort

Francia, 2006, 75'.

DIRIGIDA POR Luc Moullet.

¿Quién es monsieur Moullet? Moullet es uno de los grandes secretos de la comedia francesa. Director relegado a un segundo plano dentro de la corriente de directores de la Nouvelle Vague, este hombre ha construido una carrera sólida y precisa, pero oculta. Para ello, continuando la tradición de Jacques Tati, les pone el hombro y el cuerpo a sus películas, creando así un personaje que es una acabada síntesis: Mr. Magoo + Woody Allen con tranquilizantes + Hulot + Buster Keaton. El encuentro de personalidades da como resultado el álter ego Luc Moullet. Esto equivale al director Luc Moullet cumpliendo su papel público de director, al tiempo que cumple el papel del ironista: el comentario mordaz se torna entonces comentario cultural sobre la realidad pero con la coartada del personaje. *Le prestige de la mort* hace de la apropiación cinéfila (la excusa es convertir en comedia un melodrama de Cecil B. DeMille) un acierto argumental. En esta reflexión sobre la idea superficial de éxito y reconocimiento artístico, Moullet cuenta la historia de un director de segunda categoría y su objetivo de conseguir financiamiento para el rodaje de una cara adaptación literaria. Todo se torna en comedia negrísima cuando nuestro hombre, buscando locaciones para su película en los Alpes suizos, se topa con el cadáver de un alpinista sugestivamente parecido a él. Esto lo lleva a construir un plan que implica cambios de identidades, encuentro del cuerpo con sus documentos y una imaginaria revalorización de su obra, delirio que, acompañado por la potencial aparición del verdadero Moullet, llevaría a facilitar los favores de los productores: el prestigio de la muerte es, para Moullet, la maldición de perder todo rasgo de identidad hasta hacerse irreconocible. Como si habláramos de una versión slapstick de *Scarlett Street* de Fritz Lang, la visión que tiene Moullet de la industria cinematográfica es cruel y justa, porque nos asegura que no hay lugar para la experiencia en el artista: no se experimenta la individualidad, pero tampoco se experimenta la vanguardia de salirse de sí, de ser otro. **Federico Karstulovich**



Música nocturna

Argentina, 2007, 70'.

DIRIGIDA POR Rafael Filippelli.

Como un paréntesis de malta fermentada, con una graduación mayor de 40 grados, secada con humo de turba, envejecida en roble, de color acaramelado, y servida en vaso ancho y con poco hielo. Así podría ser la última película de Filippelli, una apuesta audaz por lo que implica hacer hoy una obra caracterizada por su paso intelectual, reflexivo e irónico, frente a la abulia existente respecto al placer del pensamiento a la vez lúdico y trascendental. Es casi un paradigma que expresa el susurro del pensamiento a través del goce cinematográfico. No es una locura plantear que la película es inocultablemente el director, siendo una ficción con evocaciones muy concretas de su nervio, de su propio universo. Respecto de la trama, se trata de un par de noches de Federico y Cecilia, escritor y dramaturga, esposos lúcida e irónicamente acostumbrados a la madurez y la inexorabilidad del efecto del paso del tiempo en su matrimonio. El entorno de la historia es la película: música, derivas intelectuales y cierto Buenos Aires. Su fluidez visual es magistral (la fotografía de Fernando Lockett es sublime) y, respecto de las actuaciones, es un manifiesto. Resulta contrastante el rol que en este sentido juegan Enrique Piñeyro y el resto. En Piñeyro las ideas puestas en palabras hacen cuerpo y se expresan con comodidad, son un continuo, una progresión. Esto genera un contrapunto con las demás actuaciones, que fraseando los textos generan distancia. Son las pausas necesarias para que Piñeyro progrese. Lejos de ser un defecto (criticar la dirección de actores se convirtió en un lugar común de la crítica frente a este film), el distanciamiento actoral resulta funcional a un mayor goce de las palabras, de las ideas. Además de que evocan su construcción, imponen su tempo. Quiero decir, en toda la película hay intransigencia, y si en la puesta en escena su característica es la fluidez, en las actuaciones y el fraseo la calidad es el espacio reflexivo que generan. Pero no hay una separación posible, la película es un todo y a la vez la expresión de ideas cinematográficas y de pensamientos (y el gusto de compartirlos). El soberbio discurrir de un maestro. **Agustín Campero**



From a Night Porter's Point of View

Polonia, 1978, 17'. DIRIGIDA POR Krzysztof Kieslowski.

Views of a Retired Night Porter

Austria, 2006, 38'. DIRIGIDA POR Andreas Horvath.

“Las reglas son más importantes que las personas. Eso significa que, cuando alguien no obedece las reglas, está perdido. Los niños también tienen que ajustarse a las normas de los adultos que viven en este hermoso mundo. Creo que la pena de muerte debe existir. Al que transgrede, simplemente hay que colgarlo. En público. Decenas, cientos de personas, lo van a ver.” Esa es, resumida, la ideología del guardia de fábrica al que Kieslowski –en esa época, todavía un documentalista interesado en retratar la grisura de la vida cotidiana en su Polonia natal, lo que le trajo no pocos problemas con las autoridades– filmó durante algunos días (de trabajo y tiempo libre: casi la misma cosa para un sujeto de su calaña) en pleno apogeo del régimen socialista. El portero era, entonces, un producto acabado del experimento de sociedad que fue el comunismo real (digresión: ¿por qué siempre hay que distinguir entre el marxismo y su aplicación “real” y nunca se hace lo propio con las miserias intrínsecas y colaterales del capitalismo?) tras la Cortina de Hierro. Treinta años después –Lech Walesa, Juan Pablo II y otros actores de excepción mediante–, ni Polonia ni su régimen político, ni sus habitantes ni el mundo a su alrededor, se parecen en nada a los de finales de los setenta. Pero un documentalista austriaco encuentra al portero nocturno –que ahora suena, previsiblemente, trasnochado–, y vuelve a filmarlo. Con planos cerrados sobre su dentadura que ya no muerde o sobre el estrafalario mural hawaiano que decora su departamento –que dialogan con los encuadres más abiertos al exterior del corto de Kieslowski–, Horvath lo revela jubilado, viudo, débil, inofensivo. Pero no hay burla ni escarnio, ni siquiera en una secuencia que provoca tanta incomodidad como cuando el viejo se pierde en el cementerio buscando la tumba de su esposa. Apenas el retrato de un hombre que pasó de poder decir algo así como “el Estado soy yo” a convertirse en el rezago anacrónico de un mundo extinguido.

Agustín Masaedo



9 Star Hotel

Malon Tisha'a Kochavim

Israel, 2006, 78', DIRIGIDA POR Ido Haar.

Pasa en los mejores capitalismos: hay trabajos que, por arduos o mal pagados o ambas cosas, nadie quiere hacer y nunca falta un vecino más pobre a quien endilgárselos. La hipocresía, la paradoja, la discriminación, suelen entrar en el cálculo de las relaciones así fijadas entre locales e inmigrantes: ahí está la larga frontera del Río Grande para corroborarlo. Pero todo se enmaraña si los involucrados son israelíes y palestinos. Los israelíes no quieren trabajar en la construcción (o quieren cobrar sueldos dignos y encima tener beneficios sociales, ¡qué cosa con el proletariado!) de condominios en una ciudad, Modi'in, cuyo último censo indica un contundente 100% de

población hebrea. Entonces importan mano de obra palestina, pero el Estado endurece la legislación migratoria –infame muro divisor incluido– y deja a los trabajadores dentro de la frontera pero fuera de la ley. Haar, que es israelí y casi no hablaba árabe durante el rodaje, encuentra una alegoría poderosa de todos los males de su tierra compartiendo la intimidad de una familia informal que se oculta en bosques y colinas (el "hotel de 9 estrellas") para evitar la deportación, y corriendo como uno más de esos descartados lejos de la omnipresente amenaza policial, tan elocuente como la invisibilidad de sus explotadores. **AM**



This Filthy World

Estados Unidos, 2006, 86',

DIRIGIDA POR Jeff Garlin.

“Todos los jóvenes necesitan alguien malo a quien admirar, y espero poder ser ese alguien para ustedes esta noche; algo así como un veterano de la asquerosidad, si me permiten.” Ese es el principio del monólogo (en rigor, se trata del compendio de dos noches en un teatro neoyorquino) con que John Waters, sin más distracciones que una escenografía elegantemente mugrienta –un confesionario, unos tachos de basura–, recorre su obra, vida, gustos, ideas y obsesiones. Y todo con una lucidez y una gracia que no pocas conocidas dejan de asombrar: el Papa del trash –apodo que le puso William Burroughs– podría hacer suyo el lema “nada de lo huma-

no me es ajeno” (o si lo prefieren en el original latino, más apropiado para el caso, “Nihil humani a me alieno puto”). Autodefinido *gaymente incorrecto*, Waters no reconoce más límites que los de ciertas costumbres sexuales de los “osos” (¡el *teabagging*, por dios!) o la facha del gurú del fitness Richard Simmons (“Hasta Divine se sintió homofóbico cuando lo conoció”); acuña, a propósito del éxito mundial del Odorama de *Polyester*, la inolvidable frase “Comunistas, capitalistas... todos son huelepedos”, y confirma, como en cada una de sus películas, que la anarquía y el libertinaje son las regiones centrales de su mundo asquerosamente perfecto. **AM**



Día de justicia

Decision at Sundown

Estados Unidos, 1957, 77',

DIRIGIDA POR Budd Boetticher.

Boetticher es un director físico y de espacios amplios. En sus westerns el polvo no se ve, se mastica. *Día de justicia* no es la excepción pero aporta un grado de concentración dramática inusitado en la obra del director. La época entregaba westerns de tiempo real: *El tren de las 3:10 a Yuma* o *A la hora señalada*. Pero Boetticher se vale de su concentrado aristotélico (recordemos unidad de lugar, de tiempo y de acción) para narrar una venganza a media marcha. Pero en el universo del director todo personaje se mueve en un rango de matices que contradice los maniqueísmos de un western tradicionalista. Algunos ingredientes: una

esposa muerta, un adinerado que oficia de dueño de un pueblo sojuzgado, un inminente matrimonio que es una puesta en escena, romances solapados y varios secretos que incluyen a esposas no tan fieles. Estamos ante una película de víctimas y no de malos y buenos. Por eso la resolución nunca es explosiva, porque la progresión narrativa acompaña la lenta toma de conciencia de los habitantes sobre su lugar en el pueblo. Boetticher logra así una película que hace del género un arma cargada de política. Y de paso preanuncia nuevos aires: el otoño de un género y la violencia como un anacronismo problemático. **FK**



Liv, Twinkle Twinkle Little Star

2006, Dinamarca, 59',

DIRIGIDA POR Heidi Maria Faisst.

Primera película como guionista y realizadora de esta joven danesa, *Liv* aparece en una primera lectura como un típico drama doméstico convencional. Sin embargo, una mirada más atenta permite apreciar algunos matices que la alejan de los tópicos habituales de ese transitado subgénero a pesar de que sus personajes (madre depresiva, hija adolescente en vías de descarriarse, hijo tímido e introvertido, amante joven de la madre que llega intempestivamente) están –a priori– encuadrados dentro de ellos. En primer lugar, la unidad espacio-temporal en que transcurre la historia (día previo a la Navidad con toda la acción des-

arrollándose dentro de un departamento) que le otorga al relato un tono particularmente opresivo y, luego, la feroz competencia –primero soterrada, más tarde explícita– que se entabla entre las dos mujeres por la posesión física del inesperado visitante. Con una puesta en escena abundante en planos cortos y asfixiantes, que acentúan la intensidad de las situaciones, la película en apenas una hora (una duración que seguramente dificultará su distribución comercial) consigue un retrato crudo y descarnado, de inusitada fuerza y precisión, sobre las siempre difíciles relaciones familiares. **Jorge García**

ENTREVISTA CON JOÃO MOREIRA SALLES

El tiempo recobrado

Con motivo de la presencia en el Bafici de **Santiago**, su más reciente película, João Moreira Salles pasó fugazmente por Buenos Aires. Fue la ocasión para conocer a un director tan reflexivo como su obra. Desde Coutinho hasta la ética del documentalista, Salles habló de muchos temas haciendo gala de tanta sabiduría como humildad. **por Guido Segal**

Tengo que admitir que antes del Bafici yo no conocía a João Moreira Salles. Sí estaba al tanto de la existencia de Walter, su hermano, pero nada sabía de la obra de este documentalista brasileño, tan sutil como reveladora. *Santiago*, última película de Salles, es un extraño caso de osadía y paciencia, y el contexto que la rodea es tan particular como el film mismo. En 1992 Salles filmó durante cinco días a quien una vez fue el mayordomo de la familia –quien da título a la película–, a la vez que trabajó sobre algunas imágenes alegóricas en torno a esa figura de su infancia. Abrumado por el material y por su cercanía emocional, Salles abandonó lo filmado y recién lo retomó trece años después, a partir de lo que él relata como una crisis emocional y profesional. El resultado es una película de una sensibilidad asombrosa, que se permite reflexionar sobre el modo en que se filma a una persona, sobre los mecanismos manipuladores del cine y sobre cómo afecta el paso del tiempo a un individuo y a su mirada sobre el mundo. “Yo no supe ver, en ese entonces, que seguía siendo una relación entre patrón y mayordomo”, confesó Salles en su paso por Buenos Aires. “No quise escuchar lo que Santiago me quería decir, porque yo quería que dijese lo que yo deseaba oír, que fuese el mismo Santiago de mi infancia. Por eso lo hice repetir las cosas tantas veces.” El tiempo no ha pasado en vano, parece decir Salles, y con la distancia la conciencia sobre lo filmado se hace evidente. *Santiago* es una película de obsesiones y Salles tiene la valentía de mostrar la suya junto a la del mayordomo: si Santiago estaba obsesiona-

do con la aristocracia, Salles (en su versión 2005) se muestra obsesionado con retratar ese pasado infantil exactamente como él lo recuerda. Pero la realidad va más allá de los anhelos personales y *Santiago* –tal vez la película más memorable de este Bafici 2007– da cuenta de ello. Afortunadamente, tuve la ocasión de ver *Nelson Freire*, película anterior de Salles sobre el renombrado pianista brasileño, y esta aportó un marco un poco más amplio al diálogo, en el que fue recurrente la figura de Eduardo Coutinho, con quien João compartió un proyecto para filmar la campaña electoral de Lula en 2002, cuyo resultado para Salles fue la película *Entreatos*.

Quando elegís un personaje, ¿pretendés exclusivamente retratarlo o desarrollar a través de él una idea universal? ¿Santiago es meramente Santiago o es un vehículo para hablar del paso del tiempo, la memoria, el pasado?

En general, elijo a un personaje por sus características, porque me despiertan cierto interés, y no para tratar un tema universal. No me siento capacitado para extraer conclusiones universales a partir de filmar a alguien. De hecho, cada vez estoy más convencido de que un documental es el encuentro entre dos personas, alguien que documenta y alguien que es documentado. Si a alguna persona que ve el documental le sugiere la idea de memoria o de pasado, mucho mejor. Pero la intención es profundizar en una persona, en sus particularidades, a partir de un interés que me generó.

En tus películas el montaje está en evidencia,

no oculta los cortes y, sin embargo, por las asociaciones temáticas, se siente fluido. También genera secuencias humorísticas. ¿Cómo trabajás el montaje de sus películas? ¿Te ajustás a una estructura previa o jugás con el material filmado?

No tengo una respuesta única porque eso es algo que no se puede generalizar. Cada película requirió un proceso específico. En el caso de *Nelson Freire*, hicimos un montaje para el estreno en cine y uno muy diferente para la versión en DVD, porque el orden de las secuencias es arbitrario y el DVD permitía algo más interactivo. La película se compone de piezas o fragmentos que pueden ser intercambiables y se pueden ver en diferente orden; supongo que has visto esta versión. En el caso de *Santiago*, fue mi película más difícil de montar. La verdad es que no sabía qué iba a hacer cuando decidí empezar la edición en 2005 y por eso me llevó bastante tiempo terminarla. Necesitaba encontrar un camino para organizar el material filmado, que era de más o menos nueve horas, y hacer de él un film.

Las dos películas logran mucha intimidad con sus retratados. ¿Cómo es el proceso previo a filmar? ¿Actuás como Jean Rouch, que generaba un trato fluido con sus retratados antes de empezar a filmar?

Mi referente no es tanto Jean Rouch, sino los directores del cine directo norteamericano, como Robert Drew. De ellos tomé el trabajo de saber observar y de no invadir la vida de quien filmo, sino empezar siendo imperceptible y, de a poco, ir acercándome a la persona. Así fue con Nelson: al princi-

pio no me dirigía directamente a él; el acercamiento fue gradual, para no asustarlo. Busqué captar actitudes y costumbres antes de hacerle preguntas directamente.

También es una influencia importante para mí Eduardo Coutinho, que trabaja de una manera completamente diferente: se involucra desde el comienzo con quien filma. Tuve el gusto de trabajar con él –y de verlo trabajar– en los documentales sobre la campaña de Lula. Mi película *Entreatos* dialoga mucho con la de él, a pesar de ser muy diferente, de tratar temas diferentes. Con Lula tuve un grado de cercanía que no imaginé que tendría y las mejores cosas surgen por estar la cámara allí, no por mérito mío.

Parecés interesado en el trabajo sobre la palabra escrita, no sólo a través del uso de títulos en pantalla sino también a través de la filmación de cartas (Nelson Freire) o de escritos del personaje (Santiago). Y funciona perfectamente. ¿Reflexionaste sobre cómo debía filmarse la literatura para que fuera armónica con el cine?

No, no hice ninguna reflexión previa, y de hecho no había pensado en eso. Supongo que tiene que ver con que yo no soy un cinéfilo; soy una persona que viene mucho más del mundo de la literatura o del periodismo. Es más, yo nunca me propuse hacer documentales, fue algo que se presentó en mi vida. Cuando filmé *Santiago*, era importante mostrar sus escritos porque decían mucho sobre él, aquello que le importaba. No era un detalle sobre su vida sino parte de su vida misma. La carta en *Nelson Freire* es importante porque aporta valor biográfico, muestra la infancia dura de Nelson y la renuncia familiar desde la perspectiva del padre pero sin forzar la emoción. La voz de Coutinho, quien lee la carta, es clave. Pero me resulta interesante que te hayas fijado en eso; yo no le había dado una importancia particular.

La voz en off en Santiago dota a todo de una subjetividad importante. Creo que es un acierto, porque la película no trata sólo de Santiago sino de la relación que tenés con él. ¿Qué te llevó a incorporarte dentro del documental?

Cuando filmé, yo no pensaba ser parte del documental, quería que se tratase sólo de Santiago. Pero cuando decidí montar el material, trece años después, un día Eduardo Escorel –que fue uno de los montajistas de la película e hizo un trabajo extraordinario en la selección del material; es un tipo que trabajó para gente de la talla de Coutinho o de Glauber Rocha– me dijo que había leído una frase del documentalista francés Chris Marker que creía que me podía interesar. Le dije que me la enviara. La frase decía así: “Contrariamente a lo que la gente dice a menudo, usar la primera persona en las películas tiende a ser un signo de humildad: todo lo que tengo para ofrecer es a mí mismo”. A partir de eso surgió la idea de incluir la voz en off, porque me di cuenta de que la película ya no era sobre Santiago sino sobre mi relación con él; no había allí solamente una relación de documentalista y documentado. Y pude hacerlo desde la humildad de decir que es mi propia vida. Hay gente que cree que filmar lo que pasa cerca de uno no es interesante o es fácil, pero es mucho más difícil: uno se ve obligado a tomar distancia y replantearse qué es lo interesante de aquello personal que va a filmar. También hay gente que usa la voz en off en primera persona como un acto narcisista, pero no es mi caso.

De algún modo, creo que tus películas combaten una cierta idea estereotipada de Brasil. Esto se ve sobre todo en la escena en la que el periodista francés entrevista a Nelson en Nelson Freire o en la descripción de la alta sociedad carioca que frecuentaba

la casa de Gávea en Santiago. ¿Es un objetivo consciente de tu cine reflejar un costado diferente de tu país o eso sale solo cuando elegís el tema a representar?

No, no es un objetivo consciente pero sí creo que se relaciona con el cine que se está haciendo en Brasil hoy en día. Por supuesto que es un tema que me interesa. Los argentinos están muy cerca de Brasil y saben cómo es realmente, pero los países del Primer Mundo, Estados Unidos o Europa, tienen a veces un concepto estereotipado de Brasil. Uno se encuentra con muchas películas que buscan mostrar la marginalidad, el mundo de las drogas, la violencia, como si eso fuese lo único que hay en Brasil. En ese sentido, no me gusta mucho el cine brasileño, me gusta mucho más el cine argentino. El cine brasileño es como un signo de interrogación todo el tiempo, es extremista, mientras que el cine argentino es como tres puntos suspensivos, deja lugar a la contemplación y a la duda.

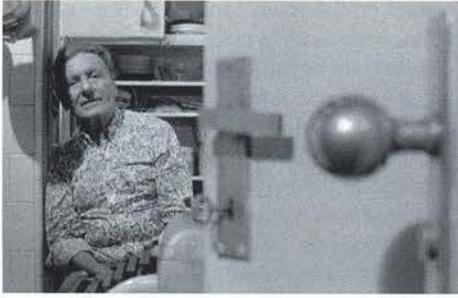
En 1992 decidiste filmar Santiago en blanco y negro, lo cual puede connotar cierto misterio o cierta nostalgia. ¿Por qué elegiste el blanco y negro en aquel momento? ¿Y qué pensaste sobre eso al momento de montar el material?

Es interesante que hayan pasado trece años entre la filmación y el montaje porque uno puede ver cómo cambió en todo ese tiempo. Yo cambié en esos trece años y, por lo tanto, mi mirada sobre el material y las decisiones que tomé en ese momento. Tal vez, idealmente, siempre debería ser así. Lo mejor es que uno se encuentra con ciertos errores de juventud y, en algunos casos, se beneficia de estos errores, resultan un acierto. No sé si volvería a filmar la película en blanco y negro, pero sí creo que funciona bien con relación al clima que yo buscaba crear. [A]

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



Santiago

Brasil, 2006, 80'.

DIRIGIDA POR João Moreira Salles.

El nombre de este documental hace referencia a un ya difunto mayordomo argentino llamado Santiago Badariotti Merlo, que trabajó durante treinta años en la Casa da Gávea (mansión carioca que hoy funciona como el centro cultural Instituto Moreira Salles). La mayor parte de la película muestra a Santiago en su humilde departamento en Leblón hablando sin parar a una cámara que lo encuadra en planos fijos y distantes. A Santiago le encantaba la ópera, sentía debilidad por la pintura renacentista de Giotto, era un apasionado del cine y la poesía, le gustaba el boxeo y animaba fiestas aristocráticas. Pero

la obsesión más grande de Santiago fue registrar con su máquina de escribir, en nada menos que 30.000 páginas, los linajes de todas las dinastías y aristocracias posibles. Un personaje fascinante, sin dudas, sin embargo sorprende un poco la inclusión de la película en la sección Personas y personajes y no en Métodos, apartado dedicado a películas centradas en el quehacer de sus protagonistas. Santiago habla mucho más de sus pasiones que de su ex trabajo. Y en ningún momento se lo ve "en acción", ya sea atendiendo la puerta o con algún plumero en la mano. Pero Santiago está lejos de ser el protagonista de *Santiago*. El verdadero protagonista es quien está detrás de cámara, João Moreira Salles. El documentalista realizó un documental sobre cómo construir un documental a partir del material ya documentado y todavía en bruto. Salles filmó a Santiago en su casa nueve horas durante cinco días en 1992, pero abandonó el proyecto y recién decidió retomarlo en 2005, aunque con otras intenciones. En *Santiago*, Salles ya no utiliza el material capturado por su cámara en 1992 para narrar la vida del mayordomo de su infancia en la Casa da Gávea, sino para reflexionar sobre la puesta en escena y hacer explícita su posición frente a las obligaciones del documentalista, que incluye una profunda autocrítica. Salles expo-

ne cómo manipuló a Santiago a partir de la sucesión de tomas en las que forzaba los gestos y testimonios que expresaba el mayordomo. En un momento Santiago, rememora sus años en Casa da Gávea y hace referencia al "maravilhoso Joãozinho". "¡Corte!", de nuevo, "Santiago, repetí lo mismo pero sin mencionar mi nombre". Este tipo de situaciones se repite varias veces a lo largo de la película. Se nota que la relación patrón-empleado se mantuvo aun con el mayordomo ya retirado. Y Salles, en un acto de honestidad intelectual, da cuenta de ello –con algo de culpa– en *Santiago*, uno de los documentales más leales que el espectador pueda imaginar. Sobre el final, Salles apela a una posdata: mientras se ve una escena de *Cuentos de Tokio*, un texto aclara que Ozu fue la inspiración de Salles en el distanciamiento que transmiten sus encuadres. Y al principio, la voz en off avisaba "analizando el material bruto, todo debe ser visto hoy con cierta desconfianza". Es que *Santiago* es una película en primera persona sobre los procedimientos tramposos del cine. Santiago es una excusa argumental atractiva para el espectador –pero carente de verdadera relevancia– que le permite a Salles desarrollar su visión sobre el cine documental: Santiago, el mayordomo, es un entretenido McGuffin de *Santiago*, la película. **Nazareno Brega**

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 CINE** 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 llamanos al **011 4952-1554**

para averiguar las formas de pago y el listado de las películas disponibles.

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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO.

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA.



Juventud en marcha

Juventude em marcha

Portugal/Francia, 2006. 155'.

DIRIGIDA POR Pedro Costa.

Dentro de la breve pero poderosa filmografía de Pedro Costa, *Juventud en marcha* puede ser considerada como clausura de un período, dado que, sin ser una abierta trilogía, funciona como cierre de una propuesta que comenzó con *Ossos* (1997) y que prosiguió con *No quarto da Vanda* (2000). *Ossos* abría el camino de una poética de destrucción del registro realista que a su vez quebraba con el estilo de las dos anteriores películas del director. Desarrollada en Fontainhas, una favela de los suburbios de Lisboa, iniciaba un planteo ahora asentado

en Costa: el desdibujamiento de los límites entre realidad y representación. Aquí, en torno a las duras condiciones de vida de los habitantes del lugar, de futuro incierto. Tres años después, Costa volvía a internarse en el mismo lugar, concentrándose sobre una persona-personaje del film anterior: Vanda Duarte. El resultado es *No quarto de Vanda*, cuya radicalización formal emparenta a Ozu con Kiarostami vistos a través de un par de anteojos punk (si tal objeto fuera posible). En esta película nos adentramos en el deterioro de una adicta al crack cuya debacle se da paralela a la demolición de Fontainhas con el fin de construir un nuevo complejo habitacional. Afortunadamente ninguna de estas dos películas cae en ismos innecesarios: ni miserable ni moral, por lo que nos asomamos a un ejemplo de rigurosidad y ética cinematográfica. *Juventud en marcha* es el resultado del traslado de habitantes de Fontainhas al nuevo complejo habitacional. Y el protagonismo lo gana Ventura —uno de los ¿personajes? de las películas anteriores—, perdido entre el tiempo y el espacio de su nuevo hogar (un panal de abejas carente de identidad), desesperado ante el abandono de su mujer, a la que dedica monotemáticos versos de un poema, deambulando entre construcciones derruidas y visitando a quie-

nes considera sus hijos. Costa radicaliza su poética antirrealista (léase: tomar personas reales, escucharlas, rescribir aquello que ha escuchado, entregarlo a sus “actores”, que son las mismas personas que antes, y filmarlas a una distancia prudente entre lo neutral y lo afectivo) y la profundiza a pura influencia expresionista (Murnau, Lang, Tourneur), como en sus primeras películas. Así inventa un espacio-tiempo de arquitectura lumínica: un expresionismo que practica la demolición del espacio realista. De esta manera, *Juventud en marcha* cristaliza un proceso iniciado una década atrás y destruye todo simbolismo o interpretación lineal sobre la oposición luz/tinieblas. Aquí la luz barre con todo: con el pasado, con las marcas individuales, con los espacios nocturnos (las escenas vitales, íntimas, se dan en espacios oscuros). E instala un eterno presente atemporal exento de las inquietudes de la pobreza o las adicciones. Los larguísima planos secuencia (estáticos, inmóviles) son, entonces, el peor presente posible: porque los personajes han perdido la posibilidad de futuro. Frente a la pobreza y las adicciones, todavía tenían la chance de cambiar. Por el contrario, el presente de confort se parece demasiado a un silencio de muerte. **Federico Karstulovich**



Copacabana

Argentina, 2006. 56'.

DIRIGIDA POR Martín Rejtman.

A l principio puede parecer raro que Martín Rejtman haya realizado un documental. Pero inmediatamente la película demuestra el rechazo del lugar común como organizador de las imágenes, algo que podría servir como definición del estilo a veces inasible del realizador. Aquí la historia se cuenta “al revés”: se trata de mostrar a la comunidad boliviana en Buenos Aires tomando como eje la fiesta de Nuestra Señora de Copacabana. Pero primero se ve la fiesta, luego los ensayos, después la vida cotidiana y recién al final cómo los bolivianos vienen a Argentina, con increíbles imágenes en Villazón. Cuando uno recuerda escenas de *Silvia Prieto* o *Los guantes mágicos* y descubre el absurdo, tiene la tentación de

pensar cuánto tuvo que penar el realizador/guionista por lograrlo. Pero no: *Copacabana* demuestra que el mérito de Rejtman es que su ojo es puro cine, que encuentra lo extraordinario (muchas veces “extraordinario” es sinónimo de “absurdo”) allí donde nadie piensa encontrarlo, y que cuando se maneja con la realidad cambia la comedia. Cambia: en sus ficciones, la comedia tiene eso de mecánico que es propio del género, sabemos que nos está permitido reírnos de y con los personajes porque, después de todo, no existen. Esa doble perspectiva, ese “entrar y no entrar” en el mundo de lo cómico es lo que sostiene el precario, inteligente equilibrio del género. Pero aquí Rejtman corría un riesgo mayúsculo: era la realidad, era una comunidad de la que generalmente nuestra sociedad se ríe y se burla. Entonces, en lugar de risa o de ironía, lo que hay en el film es alegría. Cuando se cuela la realidad en esas imágenes de los ensayos, lo que surge es una alegría contagiosa. La cámara para eso no tiene que moverse, debe dejar que el tiempo y el ritmo de lo que sucede frente a ella se impongan y el director, fiel a su sensibilidad, las elige y las monta. No hay risas cuando escuchamos a una mujer recién llegada a Buenos Aires hablar con sus tíos en Bolivia: sí, esos diálogos son —si se quiere— tan “rejtmanianos” como los de sus ficciones. Sin embargo, advertimos por contraste que lo que vemos, al ser real, está teñido de ternura, de una

alegría que no es cómica, de un absurdo que nos habla mucho más de nosotros que de los personajes que vemos en la pantalla. Hay una exploración de la diferencia entre pobreza (material) y miseria (humana). En *Copacabana* la pobreza es visible y la miseria está ausente. En ese mundo paralelo que —como todos los mundos de Rejtman— está a la vuelta de la esquina, lo que hay es celebración de la vida, posibilidad, alegría, cuerpos en movimiento. Otra lección de cine (o sea, algo que la visión de esta película nos obliga a aprender): los cuerpos que se mueven y no necesariamente las palabras son emoción pura. En este film breve pero de enorme cantidad de capas, los gestos, los desplazamientos, las arritmias y la construcción paulatina de la armonía entre las personas (armonía al mismo tiempo musical y social, o social desde lo musical) generan en el espectador una adhesión inmediata. Por eso el epílogo de *Copacabana*, esas imágenes en Bolivia antes de comenzar el viaje, generan en quien las ve la identificación con esas personas que tienen que subir a un bus para bajarse a los cinco minutos y ser cruel, absurdamente maltratadas por una aduana. De la alegría al dolor para ver cómo del dolor puede resultar alegría, invirtiendo los tantos para demostrar una verdad tan humana como la sonrisa, *Copacabana* es, más que un documental, un cine de enorme pureza, una obra maestra.

Leonardo M. D'Espósito



A Darkness Swallowed

Estados Unidos, 2006, 78'.

DIRIGIDA POR Betzy Bromberg.

Los fotos. En una de ellas una nena se asoma por la puerta entreabierta de un automóvil antiguo y algo abollado. En la siguiente foto, el mismo auto abollado pero con la puerta cerrada y sin la nena alrededor. Acompañando esta experiencia, la voz de la directora que convoca a los fantasmas de lo visible. El inicio hipnótico de la película de Betzy Bromberg tiene un aliento lynchiano desde el primer segundo. Algo perturbador hay en esas fotos. Y se nos invita a ver más allá. Un más allá menos asociado a la profundidad que a la observación aguda de la superficie, la observación en los intersticios del sin sentido. Luego del prólogo perfecto, al observatorio. En *Viaje insólito* (Innerspace, Joe Dante, 1986) asistimos a un viaje por el cuerpo como si se tratara de la propuesta del cine de aventuras llevada a su mínima expresión: lo desconocido no está afuera, está adentro. Con el mismo criterio nos instalamos en este largometraje de Bromberg: un viaje a la semilla. Recorridos por el cuerpo, al principio. Cuerpos vivos y muertos. Viaje de colonización microscópica que con el paso de los minutos desmaterializa todo ingrediente visible por dos vías: la abstracción de los materiales y la abstracción sonora. Por medio de la estilización lumínica y el trabajo con sonidos cacofónicos, asistimos al nacimiento de las imágenes en estado puro. Así somos testigos del proceso de gasificación de la imagen. Bromberg no propone un recorrido experimental y un cine de vanguardia para espectadores de elite, sino que duplica la apuesta y entrega un cine sensorial. Entonces las dos fotos del principio se resignifican porque son el metalenguaje y guía de nuestro viaje, pero además son el puntapié inicial de la mirada cinematográfica que construye mundos orgánicos y lecturas lineales como las que podemos especular con las fotos en una mera relación causal entre el tiempo de una y otra. La película de Bromberg es una apuesta por la erótica del arte que tanto defendía Susan Sontag. Sus imágenes son algo así como la microhistoria de la disolución del relato cinematográfico. Vaya. **Federico Karstulovich**



Dostoevsky's Travels

Reino Unido, 1992, 45'.

DIRIGIDA POR Pawel Pawlikowski.

Pawel Pawlikowski viajó por Occidente con el último descendiente de Fedor Dostoievski, un tal Dimitri, que maneja un tranvía en San Petersburgo. Con semejante personaje, los caminos para este documental eran dos: un respeto desde la herencia al autor de *Crimen y castigo* o, en todo caso, una mirada anárquica e irrespetuosa sobre los tiempos actuales y los cambios políticos. Pues bien, PP eligió el segundo: a través de su extraordinario personaje desenmascara la hipocresía de la alta elite literaria alemana y se interroga sobre la pesada carga heredada por el simpático y huraño Dimitri. Desde las primeras escenas se percibe el estilo desconstruido del documental y la forma en que el director protege a su personaje del contexto cultural. Dimitri no está loco: es así, desconoce casi la totalidad de la obra de su antepasado, no habla alemán, responde con evasivas y con algunos monosílabos, y sólo se preocupa por la compra de un Mercedes Benz a precio barato. PP presenta, por lo tanto, dos ejes narrativos: el segmento solemne pero matizado por el humor silencioso de Dimitri en las conferencias de prensa, pero también los acuerdos y desacuerdos entre el comprador y un particular y grotesco vendedor del autos. Al mismo tiempo que estos ejes se superponen como un único discurso, *Dostoevsky's Travels* permite un sutil contrapunto sobre el Occidente intelectual y la clase trabajadora rusa, manejando un colectivo o sobreviviendo a su economía capitalista. Junto a *Dostoevsky's Travels* también se exhibió *From Moscow to Pietushki* (1991), otro trabajo de PP, ahora sobre el escritor Vyenedict Yerefeiev, cuyo libro *De Moscú a Pietushki* fue referencial en los años de Nikita Kruschev en el poder. El personaje, un borracho de aquellos y con un cáncer de garganta, explica los motivos de su obra y el contexto de entonces, en otro mundo, ideología y vida diferentes. Delicias del mundo de hoy: PP hizo dos documentales sobre la reciente resaca que dejaría el comunismo, pero también desde los supuestos milagros del capitalismo triunfante de fines del siglo XX. **Gustavo J. Castagna**



Extranjera

Foreigner

2007, 80'. Argentina/Grecia/Polonia.

DIRIGIDA POR Inés de Oliveira César.

Inés de Oliveira César había llamado la atención en su película anterior, *Como pasan las horas*, por su deliberada actitud de eludir algunos de los tópicos temáticos y narrativos del cine argentino, llámense estos costumbrismo naturalista, denuncia social y política coyuntural o minimalismo al uso. Hay que apresurarse a señalar que en esta película –una adaptación muy libre de la *Ifigenia en Aulide* de Eurípides, ambientada en un desolado páramo de la provincia de Córdoba– redobló la apuesta. Ciñéndose mucho más al espíritu de la tragedia clásica que a su anécdota, la directora propone un film de una austera y despojada estructura narrativa, construido en base a planos largos, en el que los prolongados silencios son apenas interrumpidos por diálogos concisos y lacónicos, que apenas sugieren las motivaciones de los personajes y en el que un paisaje árido y desnudo, potenciado por la excepcional iluminación de Gerardo Silvatici, se integra dramáticamente a la acción como pocas veces se vio en el cine argentino. Eludiendo cualquier atisbo de psicologismo y utilizando el tiempo –de una exasperante lentitud en su transcurrir, que parece producir un agobio sin límites en los personajes– y el espacio –crudo, desolado, finalmente opresivo– como elementos determinantes de la narración y la puesta en escena, César consigue un film de un riguroso ritmo interno, en el que desaparecen algunos manierismos que por momentos lastaban su película anterior. Obra muy personal, seguramente destinada a suscitar polémicas y tal vez demasiado radical para encuadrarse en el gusto medio del público y la crítica –en la que podría objetarse en algún momento cierto regodeo en esos “tiempos suspendidos”– es un paso adelante en la obra de una realizadora definitivamente decidida a rodar films a contrapelo de las variantes hegemónicas dentro del cine nacional. **Jorge García**



Princess Raccoon

Operetta tanuki goten

Japón, 2005, 111'.

DIRIGIDA POR Seijun Suzuki.

Que viva el cine! ¡Y que viva su emperador oriental, Seijun Suzuki! El octogenario director de *Pistol Opera* nos regaló para este Bafici uno de los puntos más elevados de la historia del cine, la monumental comedia musical de la "princesa tanuki". No exagero. La película desborda belleza y alegría cinematográfica, generada por la festiva evidencia de la alquimia sinérgica de poner todo al servicio del cine: kabuki, opereta cinematográfica japonesa, sincretismo sinto-budista, el Japón pictórico y el haiku. Tecnología digital y cartón pintado. La princesa tanuki es en realidad un animal. El tanuki es un poco más chico que el mapache y el sintoísmo lo

considera protector de los restaurantes, las borracheras y las comilonas. Puede hacerse pasar por humano o cualquier animal u objetos; es divertido e irresponsable. Jugando, la princesa tanuki de la película se enamora, en un bosque encantado, del príncipe Amechiyo, quien es perseguido por su padre, Azuchi Momoyama, por disputarle el título del hombre más hermoso del mundo. Aquí cabría agregar que Azuchi Momoyama hace referencia a un período concreto de la historia de Japón, el que va de la Edad Media a la modernidad, los años previos al período Edo, en el cual Japón se aísla de otras culturas. Es el período de mayor penetración del cristianismo a través de españoles y portugueses, codiciosos y despreciados en la historia. Es la colisión entre la cultura japonesa más esencial y el occidentalismo. Suzuki lleva esta contradicción a dos formas posibles, como choque y disputa en su evocación histórica, y como síntesis potenciadora de belleza en la construcción de verdadero arte mayor. E instala en la "tierra" Japón, la de los objetos y las montañas animadas, las partículas esenciales de la vida. Parte de ella es el palacio de los tanuki ("el palacio de los tanuki es el Paraíso"), tierra de sumo, bailes, calipso y sake; el lugar físico de la felicidad. Suzuki hizo una película que trasciende el momento actual, y talla su obra en el sentido histó-

rico y sagrado del arte japonés, sintonizado bellamente con el mundo y la naturaleza, los hombres y los dioses, lo particular y el universo. Y es una fiesta de artificialidad esmerada y manifiesta, en cuya puesta en escena Suzuki no escatima en brindar una lección de genialidad, síntesis y locura respecto al aprovechamiento de la tecnología disponible y al servicio de una obra, pero conjugada y maniatada al minimalismo del estilo pictórico japonés y de la poesía haiku. Pero el minimalismo hace referencia sólo a la composición de los planos, a su iluminación y su escenografía, al particular tratamiento de la perspectiva. Esto tiene que ver con la construcción de sentido de la película y de buena parte del arte japonés que encuentra, lógicamente, su origen en la escritura japonesa, arte de síntesis, alejado de lo abstracto y que pule poesía de lo concreto. En *Princess Raccoon* se yuxtaponen todos los citados recursos conformando un nuevo sentido. Más que una maestría de anacronismo, la película es un universo, un mundo. Como *Blancanieves*, como *La Bella Durmiente*, con el destino trágico de *Romeo y Julieta*, pero con la alegría del sintoísmo. Es una historia de amor, de superación de obstáculos terrenales y mágicos para que la felicidad alcance su máximo esplendor. Y lo alcanza. Esta película es el Paraíso. ¡Banzai!

Agustín Campero



L'amico de famiglia

Italia/Francia, 2006, 110'.

DIRIGIDA POR Paolo Sorrentino.

Hay que desconfiar siempre de las películas en las que "no todo es lo que parece", que con una trampa argumental en el desenlace buscan otorgarle un nuevo significado a lo visto hasta el momento. Pero, ojo, "no todo es lo que parece": *L'amico de famiglia* tiene "uno de esos finales" y, sin embargo, fue de lo más placentero del Bafici. Sorrentino hace que *L'amico de famiglia* sea una excepción porque se interesa mucho más por la puesta en escena que por la fellinesca historia del usurero rengo Geremia "Corazón de Oro", una especie de Doctor Chapatín mafioso. En el comienzo se ven imágenes intercaladas de unas chicas jugando al vóley en ralenti y una

monja enterrada hasta el cuello en una playa, todo mientras suena "My Lady Story" de Antony and the Johnsons. Sorrentino es un optimista de la imagen: produce momentos con tintes oníricos, apela a travellings largos y deslumbrantes, juega con la tonalidad de los escenarios (interiores sombríos en casa de Geremia y exteriores de una luminosidad exacerbada) y combina la geometría arquitectónica fascista del grandilocuente Racionalismo italiano en Sabaudia con el estilo barroco del director. Sorrentino, ya premiado por el jurado joven en el IV Bafici por *L'uomo in più*, es sin dudas un nombre a tener en cuenta dentro del cine italiano. Nazareno Brega



El hombre robado

Argentina, 2007, 90'.

DIRIGIDA POR Matías Piñeiro.

El hombre robado es el primer largometraje de Matías Piñeiro en solitario, luego de codirigir la película colectiva *A propósito de Buenos Aires*. Esta historia de encuentros y desencuentros entre jóvenes de veintipico por parques y museos porteños, de intercambios de libros, de citas a Sarmiento y de robos varios de personas, objetos y textos, posee una frescura y una ligereza que se ven muy poco en el cine local. Entre el cine de Rohmer y el Godard circa *Masculino-Femenino*, y con cierta ternura truffautiana, la película sin embargo no se agota en citas *nouvellvagueanas* sino que trasciende estas influencias. Piñeiro las utiliza sólo como

punto de partida para luego convertir a todo este asunto en algo personal, con unos personajes llenos de vida—especialmente una chica que siempre que está en la calle corre—, con grandes diálogos que resultan literarios (básicamente porque en muchos casos lo son) pero a la vez suenan verdaderos, con una puesta en escena siempre precisa, con unos paneos inolvidables, con una iluminación, a puro grano y en blanco y negro, que no sólo resulta altamente placentera a la vista sino que también le da a la película aun más fuerza de la que ya tiene. *El hombre robado* es una película llena de gracia en todos los sentidos de la palabra. Juan Pablo Martínez



Marriage Stories, 20 Years Later

República Checa, 2006, 90'.

DIRIGIDA POR Helena Trestiková.

Veinte años de vida de un matrimonio, dicen los que saben, resultan demasiado. Más aun cuando los jóvenes checos Ivana y Václav sueñan con un mundo mejor y con sus proyectos personales y laborales durante los años del comunismo. Primero, un programa de televisión de 1981 sobre matrimonios felices, la convencional y ajustada elipsis ("20 años más tarde") vuelve a presentar a la pareja en otro mundo, político, social, institucional, cultural. En estos días de exequias fúnebres a Boris Yeltsin, un documental como *Marriage Stories, 20 Years Later* estimula la ambigüedad de la opinión antes que la certeza sin

reflexión alguna. Aquellos jóvenes felices de los 80, en ese mundo gris y burocrático, hoy son dos furiosos consumidores de ideas conservadoras, con un par de hijos sumisos y otro con inconvenientes de adaptación en el colegio y en la vida misma. Sin omitir sus roles de padre y madre, Ivana y Václav cuentan su reciente historia jamás añorando el pasado. En cambio, detrás de esos rostros se intuye cierta máscara melancólica sin posibilidad de retorno alguno.

¿Trestiková se animará a filmar a este matrimonio dentro de quince años? ¿Pueden imaginarse algunas de esas imágenes? No, mejor, no. **Gustavo J. Castagna**



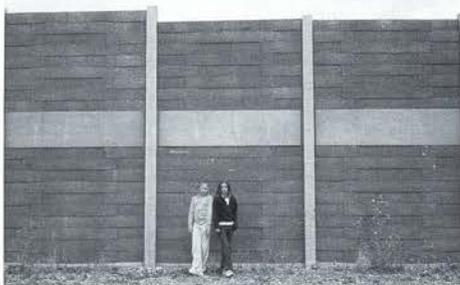
Miss Universe 1929 - Lis Goldarbeiter. A Queen in Wien

Austria/Holanda, 2006, 70'.

DIRIGIDA POR Péter Forgács.

En el Bafici del año pasado se pudo ver *El perro negro*, un documental del húngaro Péter Forgács en el que, utilizando material de archivo y filmaciones caseras, reconstruía aspectos poco conocidos de la Guerra Civil española, bien alejados de los parámetros habituales. En este film, la historia de la primera Miss Universo, en la que se alterna el relato de su hoy nonagenario primo Marci –quien aparece en algunas entrevistas actuales en las que comenta las diversas situaciones, y fuera su amor secreto, y no tanto, a lo largo de varias décadas–, el realizador utiliza el mismo procedimiento narrativo, al que le agrega la

utilización de fotografías y un diario personal de la protagonista para construir un atípico biopic de una mujer acosada por diversos avatares del destino. Este auténtico puzzle es, antes que nada, una historia de amor, pero también una mirada lúcida y aguda sobre la vida cotidiana de una clase social en el período de entreguerras, en la que la nostalgia por una época desaparecida para siempre se funde con la reflexión sobre el paso del tiempo. Un auténtico *tour de force* en el que el pasado y el presente se fusionan en un relato que rezuma de manera permanente un hoy casi perimido romanticismo. **Jorge García**



Radiant City

Canadá, 2006, 86'.

DIRIGIDA POR Jim Brown y Gary Burns.

Sobre el final, cuando ya se nos ha revelado que esto no es *exactamente* un documental, que esa familia que hemos estado siguiendo por casi una hora y veinte no es una familia *de verdad*, y que esas personas han estado actuando, el hijo de la falsa familia dice algo que termina de definir este extraño y contundente experimento sobre el horror de la vida moderna. Con la misma simpatía y soltura que exhibió durante toda la película, el chico intenta explicar la decisión de los directores de hacerlo todo con actores: "Fue para hacerlo más... ¿falso, o más real? Es una contradicción". *Radiant City*

se constituye no sólo en el comentario más tremendo sobre la abulia, la disfuncionalidad y la fealdad de la vida suburbana (a partir de un proyecto urbanístico de las afueras de Calgary, en Alberta, Canadá) sino también una demostración de las posibilidades del documental creativo. Si hasta ese momento nos hemos tragado todo o casi todo lo que vimos, eso es porque hay otros documentales –como el bestial *Jesus Camp*, también visto en este Bafici– que nos demuestran que en este mundo ocurren algunas salvajadas que parecen increíbles pero son perfectamente reales. **Mariano Kairuz**



Serbian Epics

Reino Unido, 1992, 50'.

DIRIGIDA POR Pawel Pawlikowski.

El sitio de Sarajevo ostenta el triste récord de haber sido el más prolongado de la historia moderna. Apenas comenzado el asedio de la capital bosnia, la cámara de Pawlikowski emprende una búsqueda inusual, no ya para un documental televisivo sino para un documental a secas. No le interesa la denuncia de atrocidades; las víctimas de los milicianos serbios comandados por el siniestro Radovan Karadzic nunca se muestran, aunque estén sobreentendidas en los cantos rituales que llaman a aniquilar al enemigo, en el sonido de la metralla a los pies de ese ejército irregular. Tampoco le interesa señalar un culpable, y por más que Karadzic robe protagonismo una

y otra vez, reclamando para sí un linaje decadente o presentando a sus desastrosos lugartenientes, lo único que demuestra es que, por más que las guerras estén llenas de locos peligrosos, un loco peligroso no basta para provocar una guerra. Lo que explora Pawlikowski, a la manera de un psicólogo social, son las raíces ancestrales de la identidad nacional serbia, y de ese rasgo extraordinario que es marchar al combate por el camino de la poesía.

Asomándose a los ritos de esa cultura, *Serbian Epics* muestra, amargamente, cómo y por qué una nación puede condenarse a sí misma a la calamidad, y arrastrar a otras en su caída.

Agustín Masaedo



For Your Consideration

Estados Unidos, 2006, 86'.

DIRIGIDA POR Christopher Guest.

For... no es una película muy diferente de lo que suele ser el cine de Guest (dossier en EA 142); falsos documentales de artistas con poco talento, mucha capacidad para ilusionarse y destinados al fracaso. En este caso, lo que vemos es un conjunto de malos actores actuando en una película de igual calidad, ilusionados por una fuente de dudosa veracidad acerca de una posible nominación al Oscar, y que hacia el final verán destrozados sus sueños al notar que su ilusión era falsa y que su futuro como actores es infinitamente menos glamoroso de lo que esperaban. En lo que difiere este film de los otros de Guest, es que si antes el director

filmaba a estos fracasados con una mirada que oscilaba entre el cariño y la burla, aquí se ha volcado lisa y llanamente del lado de la burla más despiadada posible. El resultado de esto es un film gracioso, sí, pero con momentos terriblemente incómodos. Una reflexión acerca de lo humorístico de la crueldad y de lo cruel como forma cada vez más común de espectáculo (reflejado aquí en el retrato grotesco que la película hace de algunos programas de televisión que se regodean en el dolor ajeno). Una película maliciosa que es, al mismo tiempo, una muestra de por qué la malicia puede ser tristemente atractiva. **Hernán Schell**



Filmatrón

Argentina, 2007, 92'.

DIRIGIDA POR Pablo Parés.

Sería muy fácil prejuzgar el cine de Farsa Producciones; sería muy fácil encasillar sus películas como bizzareadas locales sin ningún tipo de importancia. Sería fácil pero no correcto, porque los chicos de Farsa no son los típicos muchachos bizarristas que dicen adorar el cine que después denostan, no son aquellos que tienen como principal referencia a Enrique Carreras o Emilio Vieyra. Las influencias de Farsa son otras; son Spielberg, Dante, Zemeckis, Raimi, Carpenter. Y en su nueva película, *Filmatrón*, esto puede verse claramente. Sí, es menos redonda que su anterior *Plaga Zombie: Zona mutante*, una muy buena película que no fue

lo suficientemente apreciada en su momento, y se nota que podría haber sido algo mucho más descontrolado y *rompantodista*, que le falta Joe Dante. Pero igualmente es otra prueba de que estos chicos se toman lo que hacen muy en serio, mientras se divierten haciéndolo. Hay muchísima más pasión, más ideas, más cine en *Filmatrón* que en *La antena*, una película que tiene más de un punto de contacto con la de Parés. Mientras la película de Sapir se ahoga en su autoimportancia y en discursos y alegorías que ya molestaban hace veinte años, *Filmatrón* tiene la simple y noble misión de divertir. Y vaya si lo logra. **Juan Pablo Martínez**



Garrincha, alegría del pueblo

Brasil, 1962, 59'.

DIRIGIDA POR Joaquim Pedro de Andrade.

Garrincha oscila entre el himno a la alegría del juego y la explicación sociopolítica. En el primer caso brilla, en el segundo abunda y (se) daña. De Andrade monta con brillantez las imágenes que registran el columpio indescifrable del más grande wing de la historia. Pero enseguida entromete una voz *explicante*. Y la visión de un domingo lluvioso en el Maracanã, un travelling que recorre una hilera de paraguas, los jugadores calentando, la figura chaplinesca de un Mané con aire de estar en otro lado, se resumen en un lugar común: poesía. Joaquim Pedro la crea con su montaje *reifenhaliano*. Después se concentra en Garrincha y su

gambeta, otro lugar común: magia, las piernas "tortas" de Mané dibujan un acertijo hipnótico. Asombro y emoción ante lo inexplicable, la belleza del fútbol perdido. Luego llega el informe periodístico sobre los mundiales de Suecia y Chile, las cumbres de Mané; y lo mejor del film se pierde. La voz didáctica vuelve a entrometerse dedicándose a la sociología y el psicoanálisis del fútbol, y desborda en obviedades. Mané, con su magia y su drama, espera a un costado de la línea de cal. ¿Por qué Joaquim Pedro se olvidó de él? Por suerte mucho después Zitarrosa cantó en su propio *Garrincha* el resto de la historia. **Eduardo Rojas**



Instrument

Estados Unidos, 1999, 115'.

DIRIGIDA POR Jem Cohen.

No es fácil hacer un gran documental sobre la gira de una banda. Un ejemplo: la tibia *Better Off in Bed* de Reginald Harkema. A veces, la combinación de un personaje "de película" con algún hecho fortuito durante el *tour* puede volver a un documental musical grandioso, como *DiG!* de Ondi Timoner. Jem Cohen lo logró con *Instrument*, sobre Fugazi, sin nada de eso, aunque en la época en que se filmó el documental no existía en la Tierra una banda mejor en vivo (cientos de testigos en un sótano del microcentro porteño allá por 1997 darán cuenta de ello). Pero lo mejor del documental no reside en las frenéticas presentaciones de la banda de Ian MacKaye

en vivo –y eso que Cohen registró un concierto en el que el cantante Guy Picciotto canta colgado cabeza abajo de un aro de básquet– sino en cómo Cohen utiliza un jugoso archivo de conciertos y entrevistas en múltiples formatos (Súper 8, 16mm, video) para construir un retrato radical de una de las bandas más radicalizadas de la escena musical americana (Fugazi no filma videos, no vende merchandising y sólo toca en shows baratos en los que pueden entrar menores). Como si fuera poco, Cohen ni siquiera desperdicia el registro cinematográfico de los fans de la banda y narra la evolución de los seguidores de Fugazi en una década. **Nazareno Brega**

ENTREVISTA CON CAMILA GUZMÁN URZÚA

“Yo mantengo la esperanza”

La directora de *El telón de azúcar*, documental que compitió en la Selección Oficial Internacional del Bafici y ganó el premio Fipresci, estuvo en Buenos Aires para presentar la película. La entrevistamos. Y sí, es nomás la hija de Patricio Guzmán.

por Eduardo Rojas



Sabemos que tuviste una vida itinerante.

¿Dónde naciste?

Nací en Chile y viví allí hasta que tuve un año y medio. Crecí en Cuba en los años 70 y 80. A Chile volví de grande y viví allí entre el 97 y 98.

Entonces la etapa formativa de tu vida es cubana.

Sí, sobre todo habanera.

¿Te fuiste de Cuba y no volviste hasta mucho después?

No. Fui y vine muchas veces. Mis padres se separaron y mi viejo se fue a vivir a España. Mi hermana y yo viajábamos para verlo. Después comencé a viajar por otras razones. Pero nunca perdí el contacto con Cuba. Allí estaban mis amigos y nunca perdí el contacto con ellos. Además, allí estaban mi madre y a mi hermana.

¿Hiciste estudios de cine?

Sí. Mi formación fue en Londres, pero yo ya había trabajado en cine. Lo primero fue mi trabajo como asistente de Patricio Guzmán, mi viejo, en *La cruz del sur*, un documental que se rodó entre los años 90 y 91 en Guatemala, México y Ecuador. Esa experiencia fue para mí un flash. No solamente por el cine sino porque significó conocer por primera vez la realidad del resto de

América. Ese trabajo duró aproximadamente un año y medio. Luego trabajé en publicidad. Recién después viajé a Londres y estudié formalmente cine durante tres años.

¿Volviste a trabajar con tu padre?

Sí, pero recién en *El caso Pinochet*. Hice la asistencia y parte del montaje, en París. Yo ya estaba más grande y ese trabajo fue una gran experiencia.

¿Te influyó su cine?

De verdad, no lo sé. Tal vez tú, los espectadores, los críticos puedan decirlo mejor. Lo único que puedo decirte es que para mí ser cineasta fue algo normal, casi natural, toda mi familia estaba en el cine, no sólo mi padre, también mis tíos. Pero fijate que las películas de mi viejo son muy de masas, películas corales, sobre todo las que hizo en Chile, en cambio mi película es todo lo contrario, es muy íntima, hecha entre un ámbito muy reducido de personas, eludiendo lo universal, lo que marca una gran diferencia con aquello que ha caracterizado a las películas de mi padre.

El telón de azúcar parece ir en contra del estereotipo cubano, aquel de la gente alegre y vivaz. La película es muy melancólica. ¿Esa melancolía es parte de tu mirada personal?

No, es lo que yo percibí en Cuba. Diría que

es el tono general del ambiente. Pero por otra parte te encuentras cosas que contradicen ese supuesto espíritu general. Fijate en el grupo de jóvenes de 18 años que van a hacer tareas al campo. La luz especial que sale de esa gente a mí me alucina todavía. También están todos esos cubanos mayores que decidieron quedarse pese a todo, pese a las dificultades, y ellos son mayoría. Tal vez resulte que hay melancolía, pero también hay una decisión muy fuerte de permanecer pese a todo. La dispersión es una constante para ellos, te encuentras cubanos por todo el mundo. Pero muchos eligen quedarse. Tal vez ese tironeo permanente, ese ir o venir determine un cierto grado de melancolía que se refleja en mi película.

La película incorpora todas esas realidades contradictorias. Aun los más decepcionados parecen llevar encima un bagaje cultural propio de la Revolución. Y tu punto de vista suma todas esas contradicciones, no las resuelve ni se sitúa en uno u otro lugar.

Es que he tratado de mantener un punto de vista muy plural y no elegir ningún extremo. Me he encontrado con mucha gente, dentro y fuera de Cuba, que se ha sorprendido por esa pluralidad. He tratado de que mi punto de vista no se impusiera sobre las voces de toda esa gente, muchos son mis amigos, otros tantos no; todos ellos habla-

ron sin limitaciones frente a la cámara, nadie se quedó sin decir lo que quería. He cuidado especialmente que la palabra "política" no interfiriera en el desarrollo de la película.

La política precisamente despierta polémicas y reacciones en todos los sectores, desde la izquierda tradicional que defiende a la Revolución incondicionalmente, hasta ciertos sectores progresistas, y por supuesto la derecha, que no difieren en sus críticas. El telón de azúcar presenta todos los matices posibles, ¿te preocupaste en trabajarlos específicamente?

No ha sido mi principal preocupación. Yo me ocupaba de registrar los testimonios. La polémica que la película despierta me sorprende bastante, no era mi objetivo promoverla; yo quería más bien retratar mi propia visión, las sensaciones que me fueron provocando mis distintos retornos a Cuba. Me fui aún chica, al comienzo del período especial en 1990; volví en el 91 pero todavía entonces las dificultades no se notaban tanto. Fue algunos años después, a mediados de los 90, cuando comencé a percibir los cambios, todo lo que había variado desde la época de mi infancia y adolescencia. Esa mezcla entre deterioro, desencanto y voluntad de continuar.

Alguien dice en la película que todo en Cuba es "petróleo y política", una frase casualmente muy connotada en alguna época de Argentina. ¿Te parece que Cuba tuvo otra opción que el alineamiento con el bloque soviético y su petróleo al comienzo de la Revolución?

No lo sé, Allende intentó otra cosa y lo frenaron en dos años. Cuba subsistió a su modo, pero en la perspectiva histórica no sé si pudo o no optar por otro camino. Tampoco sé si alguien tiene esa respuesta. En todo caso, eso es materia de otra película.

Hablaste al principio de tu primera experiencia en la otra América, Guatemala, Ecuador. ¿Cuál fue el motivo de esa profunda impresión que recordás?

Me parecía estar en un viaje a través del tiempo. Todos los indígenas con sus ropas coloridas, esas ciudades tan bullentes y tan variadas. Pero también fue el choque con la miseria. Yo no la conocía, la miseria colectiva me era desconocida por entonces y ni siquiera podía imaginarla antes de tener ese contacto tan brutal con ella.

Hablamos mucho de la melancolía en tu película. Debo decir que también encuentro, en el fondo, un tono de esperanza.

Era mi intención. Yo mantengo la esperanza y me parece bueno que los demás lo puedan percibir así. [A]



El telón de azúcar

The Sugar Curtain

2006. Cuba/Francia. 80'.

DIRIGIDA POR Camila Guzmán Urzúa.

+ A FAVOR

*...Lo que vendrá cualquiera fácil adivina,
Son aquellos pesados ayer.
Y se viene el mañana pero al mañana ya no se parece.*

Konstantino Kavafis

Un dedo en cada llaga. Implacable, Camila Guzmán Urzúa no olvida a nadie, ni a sí misma. Evoca y vuelve al presente, relata su pasado y lo confronta con el hoy de un país en el que ya no vive pero al que no ha dejado atrás. Cuba en los 80 fue, según su memoria, la patria de la utopía, el lugar en donde el medio de transacción era la poesía y no el dinero, en donde las palabras solidaridad, compromiso y sueños hacían nido. Después vino en su vida la ausencia y un retorno que es la materia de su película. De este vaivén entre todos sus ayeres y un presente de desolación kavafiana deriva el atractivo de su película, y a la vez la incomodidad que genera en unos y otros: los defensores de la isla resienten que no hable del bloqueo; los enemigos del régimen se aferran al aspecto crítico de su visión pero no se conforman: rendición incondicional, piden. Falta la bandera flameando sobre las ruinas. Mientras tanto, Guzmán se limita a hacer su película y no la de los otros. En ella reúne la historia y la política, el juicio y el desencanto, pero también un dejo de esperanza puesto en la recreación de aquellos valores que forjaron su educación sentimental.

El telón de azúcar reúne todo lo que la subjetividad de Guzmán puede o quiere reunir: la evocación del pasado que ella evoca luminoso; los lastres de ese mismo pasado (el adoctrinamiento, las sesiones escolares de autocritica), la visión del presente devastado: edificios derruidos, las quejas por las carencias, el robo hormiga y el estraperlo en el mercado negro para sobrevivir. Pero también la tranquila decisión de uno de sus amigos, compañero de la utopía juvenil, el que se queda, el que dice tener en la isla todo lo que necesita, mientras lava a mano sus medias. O la madre de la propia directora, que testimo-

nia su propia decisión de quedarse mientras la directora se incluye por única vez en el encuadre, abarcándose a su madre y a sí misma, que empuña la cámara y se refleja en un espejo –meninas caribeñas–, Guzmán se queda aunque esté en otro lado, eligiendo el desencanto y la utopía en una simultánea decisión ética y estética. El resultado de esa elección es el tono melancólico que envuelve a *El telón de azúcar*. Melancolía que no es sólo la de la pérdida de los sueños, sino la íntima de cada exiliado, de cada errante que asume "su fatal destino sudamericano"; marca propia del continente desde Darío hasta Bolaño, desde Puig hasta el propio Che Guevara. Hay también, como ya lo sugerimos, una discreta huella kavafiana en esa elección ambigua, en esa incertidumbre que aúna el pasado y el futuro, en esa elección de ser disonante a todos los reclamos políticos actuales y abordar la historia desde su subjetividad.

Así *El telón de azúcar* abarca y excede los límites del documental político, recorta causas y consecuencias del estado de la Cuba actual (ni la mención directa al régimen ni, menos, a la presencia omnímoda del imperio cercano, el telón de hierro que sofoca al de azúcar), y en cambio aborda la historia desde el yo de una latinoamericana, ciudadana melancólica de una patria destinada a ser única o no ser. **Eduardo Rojas**

- EN CONTRA

En un cine, como el cubano, en franca decadencia en las últimas décadas y lejos de los fulgores que provocaban las primeras películas de Humberto Solás y Tomás Gutiérrez Alea, la aparición de un documental de la hija de Patricio Guzmán provocaba cierta expectativa. Sin embargo, hay que decir que la película –un intento de ofrecer una visión crítica de la desilusión ideológica, el fracaso de las utopías, el desgarramiento por las separaciones familiares y varios etcéteras de la vida cubana– no alcanza en casi ningún momento auténtico vuelo. Convencional en su estructura, con predominio de la narración en primera persona y los reportajes con gente hablando a cámara, bastante pobre en su análisis de la realidad de la isla, centrándose en una suerte de clase media ilustrada (los antiguos compañeros de colegio de la realizadora), el film –más allá de algún dejo de melancolía que atraviesa de manera fugaz alguna escena– aparece como un superficial retrato de las contradicciones que surcan un proceso revolucionario plagado de dificultades (a las que no son ajenas las opciones burocráticas elegidas en distintos terrenos), con la mirada de alguien que desde hace mucho tiempo ha abandonado los problemas surgidos en los avatares cotidianos de su país y vive en París. **Jorge García**

ENTREVISTA CON JOSÉ MARÍA DE ORBE

Abstracción y pesimismo

Una de las películas más interesantes de la sección competitiva, a pesar de no haber recibido ningún premio, fue **La línea recta**, de José María de Orbe, un director debutante de apenas 49 años. **por Jorge García**

¿Por qué hiciste tu ópera prima a tan "avanzada" edad?

Yo colaboré en el guión y produje una película que se llamaba *Héctor*, de Carlos Pérez Ferré, cuando tenía 23 años. Ese film participó en Berlín y era una obra insólita para ese momento. Luego ingresé en una escuela de cine, que fue el gran error de mi vida, ya que allí se admiraba el cine de Hollywood, con el odio que yo le tengo a ese cine.

Cuando hablaste de odio, ¿a qué Hollywood te referís?

Al de ahora, desde luego, no al de la época de oro, al que adoro. No me permitían filmar en blanco y negro, ya que ellos preparaban directores para la industria y allí se rueda en color. Al salir intenté filmar dos guiones míos, pero no conseguí productor. Por eso he tardado tanto, porque para mí el cine es un compromiso personal y si no puedo rodar exactamente lo que quiero, pues no lo hago.

Me decías que el personaje de la protagonista está inspirado en alguien que conocías...

Sí, yo conocí a una chica que se llamaba Noelia, como la protagonista, que trabajaba en una productora y era, como ella, absolutamente abúlica. Esa chica, a la que no vi nunca más, me inspiró para crear la historia.

Hay una total ausencia de explicaciones –psicológicas o de cualquier otro tipo– sobre la conducta de Noelia, quien sólo se expresa a través de sus acciones. ¿Te lo planteaste así deliberadamente?

Totalmente, esa es mi manera de expresarme, no sólo en el cine sino también en la plástica –rubro en el que también trabajo–, de una manera que podríamos llamar abstracta. El mismo título ya lo es, no hay nada más abstracto que una línea recta.

De todos modos, me da la impresión de que la película, sobre todo en su tono, es muy "bressoniana".

En algunos aspectos sí, pero creo que en otros no, ya que en las películas de Bresson siempre hay un conflicto dramático y aquí no lo hay. Creo que, en todo caso, la película es moralmente "bressoniana".

Lo que sorprende del personaje es que no se integra a los elementos más emblemáticos de la sociedad de consumo, ya que no tiene computadora, ni reproductor de CD, ni teléfono celular, pero tampoco se rebela frente a esa sociedad y termina adaptándose a ella.

Creo que ella practica una suerte de resistencia pasiva y participa de las pequeñas perversiones que surgen en los trabajos. Yo quería

referirme a cómo ese mundo del trabajo afecta a las relaciones con el entorno y puede terminar alienándonos y modificando nuestra personalidad. Muchos comparan a Noelia con Rosetta, el personaje de la película de los hermanos Dardenne, sin embargo yo creo que tanto el personaje como la película, desde lo formal, son una suerte de anti-Rosetta. No quise construir un personaje "mártir", que despertara empatía en el espectador.

Sin embargo, tras la aparente impenetrabilidad de Noelia, de una manera bastante sutil se le permite al espectador conectarse con ella, no a partir de elementos sentimentales facilistas, sino de pequeños detalles.

Allí hay un trabajo muy importante del guionista, Daniel Villamediana. La idea que teníamos era la de una película en la que aparentemente no pasara nada, pero en la que el espectador tuviera la sensación de que llegaba a algún sitio.

El tema, en última instancia, es qué significa en cine que "pase algo".

En el cine comercial de consumo se le imponen al espectador ciertas pautas para que pueda seguir la historia. Yo me opongo a eso y no quiero tener respuestas de antemano, sino que estas vayan surgiendo en el rodaje.

Demuestra tu cinefilia.



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

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CÍNERAMMA®

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

La actriz, Aina Calpe, ¿tenía antecedentes?

No, es su primera película. Es una estudiante de teatro que surgió a través de un casting. Es una chica maravillosa, de una tremenda integridad, que nunca tuvo una actitud seductora ni intentó entablar una relación de empatía con nosotros.

Los personajes no parecen encuadrados dentro del presunto "milagro económico" español...

Es que yo creo que hay una imagen muy falsa de ese "milagro económico". A mí me da la sensación de que esto proviene del "boom" de la construcción, que fomenta la exclusión social entre los ricos y los que no lo son. La mayoría de la sociedad española hoy no puede acceder a una vivienda sin hipotecarse de por vida. Yo soy muy pesimista respecto a ese "milagro económico" español.

Me gustaría que me hables un poco de la puesta en escena y el tono elegidos para la película.

Para la puesta en escena me propuse trabajar ambientes naturales con la mínima intervención de nuestra parte, y la iluminación responde al mismo criterio tratando de evitar cualquier intencionalidad de enfatizar la imagen, y el mismo concepto apliqué a la dirección de actores. La idea era, como te dije antes, hacer una película sin conflicto dramático, casi abstracta, para lo que necesitaba un tono muy neutro. Creo que es una película más de forma que de fondo, en la que el personaje central es un elemento más de la imagen que se integra –mejor o peor– en los ambientes en que se mueve.

¿Dónde está rodada la película?

En barrios periféricos de Barcelona. Me interesaba retratar ese ambiente, de una estética muy plana, muy impersonal y repetitivo. Creo que vivir en un barrio así debe ser muy alienante. Estos barrios son la antítesis de la imagen estereotipada que tenemos de Barcelona.

¿Qué opinas del cine español actual?

Lo veo muy aburguesado y alejado de la realidad. Últimamente han surgido algunos directores independientes con una visión más fresca, pero no sé si es algo puntual o tendrá continuidad.

¿Quiénes son tus principales referentes cinematográficos?

Se ha mencionado a los hermanos Dardenne, pero tengo otros que me interesan más. De los actuales, sobre todo Hou Hsiao-hsien y Lisandro Alonso. De los clásicos, Bresson, Ozu y el Jean-Pierre Melville, de la primera época, el de –por ejemplo– *Bob, le flambeur*. Hay un director español de los 60/70, Paulino Viotta, que hizo una película, *Contactos*, que es un antecedente claro de *La línea recta*. Lo curioso es que ni mi coaguionista ni yo conocíamos sus películas. [A]

**La línea recta**

España, 2006. 95'.

DIRIGIDA POR José María de Orbe.

Más allá de que sea la distancia más corta que une dos puntos, una línea recta es alienante por definición. El proceder automático de Noelia (Aina Calpe) lo ratifica, lo ratifican su mundo sin curvas ni ángulos, sus atajos, cuyos dobleces forman parte y alimentan una conciencia caracterizada por la ausencia de identidad o de la imaginación de cualquier porvenir, afirmada a partir de la resignación. En este caso, la línea recta es el camino más corto que conduce a ningún lado. Noelia vive en una pensión de Barcelona, trabaja de noche en una estación de servicio y de día reparte publicidad a domicilio. Los trabajos y el hogar son aplastantes, exigen fugas hacia delante, tácticas de escape que configuran pequeñas nuevas líneas rectas, salidas que ni siquiera descartan la consolidación o el rompimiento de lazos de identidad o solidaridad, ya que esta contención no existe ni jamás existió. Ni pasado ni presente. Ni punto de partida ni destino. Ahora, si bien este es el tema de la película, y llevado al extremo podría referirse a la condición alienante intrínseca a toda sociedad capitalista, no hay en *La línea recta* ni una gota de psicologismo, no encontramos ni un solo músculo de la cara de la protagonista a partir del cual se pueda interpretar algo, no hay frase o palabra que vocifere o apenas enuncie la condición alienante de la vida. Este universo es pura puesta en escena, puro cálculo de tiempos y distancia, pura maquinaria cinematográfica ajustada a la voluntad del debutante director José María de Orbe, quien arma una vida que pareciera ser un pasaje sordo, recto, infinito e individual. Frente a la repetición de indiferencia, de desacomodamiento frente al mundo, de desavenencia con la propia voluntad, de la más absoluta y destilada soledad, lo que surge es una tristeza fría, distanciada, no solidaria y *loopeada*, sin solución de continuidad, provocada para ser repetida. Frente a tales sensaciones, resulta a la vez extraño y atenuante el hecho de ver el banderín de River Plate colgado en la pared de uno de los personajes más vulgarmente humanos del film. **Agustín Campero**

**Brand Upon the Brain!**

Estados Unidos/Canadá, 2006. 95'.

DIRIGIDA POR Guy Maddin.

Brand Upon the Brain! es una experiencia única. Disculpenme por arrancar con esa frase horripilante pero es que, verán, el último trabajo del canadiense loco Maddin no es nada más que una película. Lo de "experiencia" implica que no hay que confundir la parte (la proyección del film mudo llamado *BUTB!*) con el todo (el show escénico con la orquesta del Colón, efectos sonoros de los artistas del *foley*, la narradora Geraldine Chaplin y un castrati virtual): se trata de una vivencia audiovisual inmersiva, que descarga todo tipo de munición sobre ojos y oídos y deja al público en libertad de elegir qué ver, qué oír, a qué prestar atención. Puede sospecharse que *BUTB!* está pensado para recuperar, más que el cine mudo –una de las obsesiones del director de *La canción más triste del mundo*– en sí, el espíritu de las primeras proyecciones de ese cine. Lo que sucede fuera de los bordes de la pantalla (y frente a ella, con las reacciones de un público sobreestimulado) termina resultando incluso tan interesante como lo que enmarca el rectángulo de luz. Lo de "única", en tanto, significa que, aun en el improbable caso de que se volviera a montar en nuestro país, no sería exactamente lo mismo; las dos funciones del 10 de abril en el teatro Ópera fueron bastante distintas entre sí, y hasta los problemas de sonido o iluminación terminan participando de la impresión total que deja *BUTB!*, tanto, al menos, como esos intertítulos ¿en espanlish? que sumaron más extrañeza a la encarnación local del show. Ahora bien, si fuese apenas una película, no podríamos dejar de decir que cuenta una historia de huerfanitos, madraza autoritaria y científico loco en un faro de una isla perdida, que cruza a *El señor de las moscas* con *La isla del Dr. Moreau* y a los triángulos amorosos homo/hétero/peirceanos que son marca (en el cerebro) de la casa, con los seriales de aventuras detectivescas, y a todo eso con un sentido del melodrama, el grand guignol y el humor torcido que sólo Maddin parece poseer. Pero en ese caso, que quede claro, no estaríamos hablando de la experiencia única que es *Brand Upon the Brain!* **Agustín Masaedo**



Grande para la ciudad

Argentina, 2007, 80'.

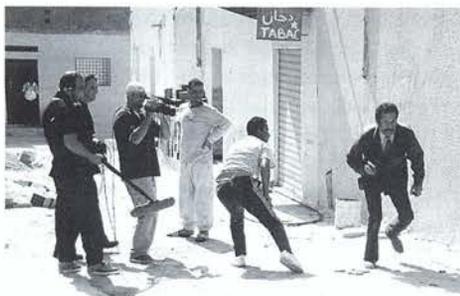
DIRIGIDA POR Andrés P. Estrada y Juan Schnitman.



Sueños de Polvorón

Argentina, 2006, 70'.

DIRIGIDA POR Gabriel Alijo.



VHS Kahloucha

2006, Túnez, 80'.

DIRIGIDA POR Nejib Belkhadi.



Wild Tigers I Have Known

Estados Unidos, 2006, 88'.

DIRIGIDA POR Cam Archer.

En uno de los artículos aparecidos en el Bafici del año pasado, el hoy premiado maestro Rafael Filippelli les reclamaba a los jóvenes directores un cine imperfecto "porque la forma de producción y la forma artística del cine tienden a la imperfección". Esta película chiquitita transita los pasos de la grabación del último disco del audaz grupo uruguayo Astroboy, delicada propuesta brit-pop que se afirma intransigente frente a la hegemonía nacionalista y chabonera del rock rioplatense. Los directores desarrollan su mirada no de un modo cómplice, clipero o invisible, sino como una integrante más del grupo, y que forma

Si, como decía Leopoldo Panero en *El desencanto*, el fracaso es la más resplandeciente de las victorias, la carrera del cantautor (poco) popularmente conocido como Willy Polvorón es entonces una sucesión interminable de victorias. Mientras Mariano Echenique, el anti-manager que coprotagoniza esta *buddy-buddy* rockera y suburbial, intenta la alquimia improbable de convertir a su representado en pasión de multitudes, Willy transforma actos mínimos (desde reparar volantes para un recital hasta la emocionante venta de la entrada número 70) en piezas de una épica perseverante y optimista, a contramano del lloriqueo habitual en la

Si para muchos el peso cinematográfico de Túnez hasta este documental se reducía, principalmente, al abandonado set de filmación que George Lucas construyó en su desierto para *La guerra de las galaxias*, es porque no contaban con ver en superacción a Moncef Kahloucha, pintor de casas y autor de una filmografía casera cuyo valor total es cien veces inferior al de cualquiera de esos muros abandonados. Desde el *making of* del último alarido del fanático de Jean-Paul Belmondo y Jim Kelly, Belkhadi toma a este hombre cinematográficamente renacentista como cuerda, en riff feroz y contento, para amplificar y cartografiar la violencia social de la penderciera

Una película flúo. Sí, la ópera prima de Cam Archer, discípulo de Gus Van Sant, tiene un increíble uso del color y enfatiza en la fluorescencia. Verla en el proyector de alta definición conseguido por el Bafici para esta edición fue toda una prueba de lo bien que se puede ver una película realizada en HD; digamos que parece technicolor. Technicolor *aggiornado*, claro, porque es flúo, pero technicolor en fin. Pero la película no sólo resalta por su uso del color, sino que también trasciende por la manera en que Archer narra (bien y de manera más bien atípica) el despertar (homo)sexual de un chico de 14 años. Sí, es una historia ya muchas (tal vez dema-

parte de su evolución y de los descubrimientos propios que surgen en la grabación del disco de un grupo de barrio. Parecen no esconderse los secretos, no se disimulan las estrategias de distanciamiento para la seducción, y la revelación de los sueños genera una empatía alejada de los pósteres o la admiración y cercana a la identificación. Las grietas de producción de la película son parte de su forma artística, que se conjuga con la naturaleza y espontaneidad de los Astroboy. Y así el encanto de estos rockeros encuentra la medida justa para su despliegue. **Agustín Campero**

fauna del rock vernáculo. Y lo hace cantándole, desafinado pero genial, a la vida simple de Los Polvorines y sus íconos: bicicletas, chorizos, tapitas de gaseosa, latiteros ("si no levantás aluminio/ tu futuro es el exterminio": ¿por qué diantres esta canción no fue un megahit?!)... Contra la incompreensión hasta de sus propios músicos, contra los lugares comunes del documental estilo *nace una estrella* (acá no hay más final feliz que otra derrota/victoria fulgurante), contra la industria del disco, Willy y Mariano nos dicen que al tinto de la música popular hay que tomarlo sin la soda del prejuicio intelectual, porque así pega más. **Agustín Masaedo**

localidad de Kazmet y sus habitantes. *VHS Kahloucha* se fascina con el vandalismo sacrificial y cinético de Moncef, capaz de quemar un domicilio familiar para su escena final o de pelear a tres centímetros de un tren contra un perro embalsamado. Desde su sabia decisión de registrar en digital y no emular la textura del VHS ni barbaries que caracterizan a Kahloucha, Belkhadi recrea la fórmula que Tim Burton utilizó a la hora de revivir el entusiasmo irracional de Ed Wood: contagiándose de su alegría pero jamás viendo en esa bestia un cachorrito que enternece sino todo lo contrario: un cancerbero que roe el cine hasta el tuétano. **Juan Manuel Domínguez**

siadas) veces transitada por el cine indie americano, pero el tono enrarecido de todo el asunto y la sensibilidad que Archer logra darle a la película la ponen por encima de varios exponentes similares de los últimos años. El film tiene además una inmensa cantidad de ideas visuales que lo hacen irresistible. Archer construye un mundo casi de fantasía al estilizar al máximo cada una de las escenas, encuadres y hasta a los personajes. El mejor ejemplo de esto está en la manera en que retrata al amigo *geek* del protagonista, quien porta peinado a-la-Pueblo de los malditos y tiene una habitación decorada al mejor estilo *space station*. **Juan Pablo Martínez**

**Min**

Malasia, 2003, 80'.

Sanctuary

Malasia, 2004, 80'.

Rain Dogs

Tai yang yu

Malasia, 2006, 94'

DIRIGIDAS POR Ho Yuhang.

Para muchos de los críticos que pululan por los diversos festivales del mundo y escriben en diferentes publicaciones, el hecho más importante ocurrido en la cinematografía mundial en los últimos tiempos sería la explosión del cine asiático. Sin pretender negar la importancia que han adquirido varias cinematografías de ese continente, y reconociendo que varios de los directores más importantes hoy en el mundo son de ese origen, creo también que se ha

hecho una magnificación excesiva (que en algunos casos se parece bastante a una moda) de todo el cine que proviene de esas tierras, lo que ha provocado la sobrevaloración desmedida de algunos directores y una catarsis de premios en los festivales internacionales, en muchas ocasiones, a películas que no exceden la mera corrección. Además, se programan constantemente retrospectivas de realizadores de diferentes países asiáticos que a veces se convierten en auténticos descubrimientos pero otras (las más) provocan que uno se pregunte las razones de semejante euforia. Este pequeño introito viene a cuento de la muestra programada en el Bafici de los tres últimos largometrajes del director malayo Ho Yuang, quien –afortunadamente, y sin recargar las tintas– está entre los cineastas a considerar. Se pudo ver así *Min*, realizada para la televisión, un relato con una protagonista excluyente, una muchacha que un día descubre que es adoptada y decide ir en la búsqueda de su auténtica madre. Con una narración pausada, en la que abundan los planos fijos y prolongados, la película es, por una parte, un relato de iniciación y, por otra, una mirada atenta sobre diversos aspectos de la vida cotidiana en Malasia que, a la vez, muestra auténtico cariño del director hacia su joven protagonista. En *Sanctuary* se narra la historia de dos hermanos con escasa

comunicación entre sí y trabajos rutinarios y monótonos (él vende armas de juguete y sus ratos libres los pasa jugando al pool; ella trabaja en una casa de fotocopias). En este film la cámara del director es mucho más flexible, pero el problema radica en que el tedio de los personajes en varios momentos se traslada a la película, que se hace de a ratos morosa, reiterativa y carente de ritmo. *Rain Dogs*, su último trabajo, es el mejor de las tres y relata la odisea de un muchacho que va en busca de su hermano sin saber que lo encontrará muerto. El film, con una estructura narrativa más compleja y una puesta en escena más equilibrada, muestra a un director en evolución y con mayor dominio del lenguaje. Sin embargo, estas películas –más allá del interés que ofrecen, sobre todo la última– muestran un cierto cálculo en su realización, expresado en una narración de tempos lentos y tono minimalista de segura repercusión festivalera, común a muchas de las producciones asiáticas y con decisiva influencia en buena parte del cine que hoy se hace en el mundo. Personalmente prefiero el riesgo que, por ejemplo, ofrecen los films del jovencísimo filipino Raya Martin, también vistos en el Bafici, mucho más radicales en sus propuestas estilísticas y narrativas y que provocaron acaloradas polémicas entre los críticos y el público. **Jorge García**

**Ski Jumping Pairs: Road to Torino 2006**

Japón, 2006, 82'.

DIRIGIDA POR Mashima Riichiro.

Justo cuando Christopher Guest titubea entre volver a la ficción o continuar con sus enormes documentales apócrifos, con un híbrido menor como *For Your Consideration* como resultado, apareció *Ski Jumping Pairs* como sorpresa cómica del festival y merecedora de una medalla dorada al mejor falso documental de los últimos años. Esta ópera prima de Mashima Riichiro esconde detrás de un documental televisivo en tres partes a la comedia deportiva más extravagante desde *Dodgeball*. *Ski Jumping Pairs* tiene la virtud de convertir a ese deporte inexistente del título (saltos ornamentales a dúo en un solo par de esquís) en el protagonista exclu-

yente del documental. La película comienza con el origen del deporte, creado por el profesor Harada a partir de la absurda *Teoría del Rendezvous* –en temperaturas muy bajas, los objetos en vuelo se duplican para lograr mayor estabilidad en el aire–, comprobada empíricamente con *naranjús*, y finaliza con su consagración en las Olimpiadas de Invierno en Torino 2006, momento de éxtasis cinematográfico gracias a los distintos saltos ornamentales (el Tótem, el Koala, Jesús, Titanic y el maravilloso Triángulo de las Bermudas) en CGI, que emparentan a la disciplina con un hermoso jueguito de PlayStation. **Nazareno Brega**

**El tiempo que se queda**

2007, Chile, 86'.

DIRIGIDA POR José Luis Torres Leiva.

Había tenido oportunidad de ver (y premiar) en el festival de Piriápolis, un excelente corto de Torres Leiva, *Obreras saliendo de la fábrica*, que lo mostraba como un director a seguir. Hay que apresurarse a decir que este documental realizado prácticamente en solitario (aquí se encargó también del guión, la producción, iluminación, montaje y sonido) no defrauda las expectativas depositadas. Instalándose en un psiquiátrico de Santiago de Chile, el director elude todos los lugares comunes habituales de los films protagonizados por enfermos mentales (esto es, denuncia sobre las condicio-

nes de vida en el lugar, gestualidad excesiva de los pacientes, efectismos dramáticos) y opta, en cambio, por recrear momentos cotidianos placenteros en los que la relación de los reclusos –más que entre ellos– se da con el tiempo y el espacio que habitan, así como con los distintos elementos que forman parte de su escenografía habitual. Lo realmente destacable del trabajo del director es la manera de encuadrar cada situación y lugar, sin repetir nunca ángulos de cámara, en una puesta en escena de una despojada austeridad en la que personas, lugares y objetos se integran de manera ejemplar. **JG**



Il regista di matrimoni

Italia/Francia, 2006, 107'.

DIRIGIDA POR Marco Bellocchio.

Bellocchio es de los que no se rinden. El cineasta radical de los 60 (*China se avvicina, I pugni in tasca*) es ahora un hombre más viejo y escéptico que ha transformado su urgencia iconoclasta en un disimulado ejercicio de corrosión, descreimiento y paradójica esperanza. *Il regista di matrimoni* muestra esa contradictoria maestría. El Franco Elica que prepara una película sobre *Los novios* de Manzoni (Bellocchio recurre con frecuencia a la adaptación literaria, violentando las formas de su fuente hasta llegar a su médula; recordemos *El diablo en el cuerpo* o *La balia*)

con el mismo abúlico estupor con el que parece asistir a la boda de su hija, está ubicado en una coordenada vital quizá similar a la de Bellocchio: la de un hombre de vuelta y desorientado, una especie de protagonista maduro de *Palombella rossa* de Moretti, al que una injusta acusación de acoso sexual lleva a refugiarse en Sicilia, un pretexto para alejarse de su vida desorientada. Viaje al principio del mundo, el feudal territorio siciliano es el lugar donde las fantasías de la mente perturbada y creadora de Elica se cruzan con la realidad de una tierra propicia al caos (el mismo caos que Pirandello ubicó en Sicilia, el que luego registraron los Taviani es, más que la confusión originaria, el lugar en donde todo está por crearse); Sicilia es una tierra que ya no tiembla pero parece ajena al tiempo. Acorde a ello, Elica vuelve al germen de su oficio: se transforma en ayudante de un fotógrafo de bodas (ya lo había anticipado en el casamiento de su hija), reencuentra a Smamma, un director que finge su muerte para acceder a la gloria del David de Donatello, premio que le es negado en vida y que, luego de obtenido, le permite morir de verdad y por propia mano (fantasma de los deseos y temores de Elica, Smamma se oculta en un monasterio. Paradoja de iconoclastas: buscar la ayuda de la religión para

realizar el sueño de una vida sin sueños), finalmente redescubre el amor en la bella Bona, hija del feudal Príncipe de Gravina, a la que debe retratar en la fiesta de su forzosa boda. Oscilando entre lo onírico y lo "real" (Bona, devota lectora de *Los novios*, se había presentado en Roma al casting del film de Elica para el papel de Lucia), Bellocchio extrema su narrativa hasta casi romperla. Elipsis enormes, casi brutales, a las que su destreza salva de la oscuridad; un humor ácido que descoloca constantemente y ofrece caleidoscópicos puntos de vista; la permanente sospecha de que todo es una ficción fermentada por la inteligencia obnubilada de Elica, un hombre que se reinventa recomendando como un humilde chasirete provinciano. Su presencia con la cámara junto al altar en donde el Príncipe Gravina destruye un matrimonio para recrear el amor, es otro juego entre realidad y ficción. Una tragedia de honor y decadencia o una libérrima versión de *Los novios*, finalmente concretada por Elica lejos de Cinecittá, lejos del cine, renaciendo del caos. Juegos de prueba y error, la realidad y el cine no tienen aduanas, ninguno es más grande o distinto que el otro, sostiene Bellocchio, y hace un ejercicio virtuoso y personal de la reinvencción de ambos. **Eduardo Rojas**



Colma: The Musical

Estados Unidos, 2006, 100'.

DIRIGIDA POR Richard Wong.

El compositor, cantante, guionista y protagonista de *Colma: The Musical*, H. P. Mendoza, sostiene que la idea de realizar ¡¡¡un musical en un pueblito cuya economía está basada en la industria funeraria y donde por cada vivo hay 1.500 muertos!!! surgió porque no tenía plata para comprarle un videogame a su mejor amigo. Entonces Mendoza decidió componer una canción sobre Colma, que se transformó en un álbum conceptual, donde el veinteañero no paraba de "ver una escena en cada una de las doce melodías". Y con la ayuda del futuro director Richard Wong, ese regalo particular evolucionó en un obsequio universal: un

musical que, ya sea dentro o fuera del circuito festivalero, baila solo. ¿La razón? Wong y H. P. Mendoza toman el momento en que tres adolescentes (que rompen, como la textura digital del film, cánones de belleza y estilización del género para hacerlo algo tan casero e íntimo como un baile frente al espejo) terminan el secundario. Con humor libre de cinismo, sin ahorrarse coreografías o lágrimas de melodrama y, sobre todo, sabiendo que en definitiva siempre los muertos serán más que los vivos, *Colma: The Musical* confirma, por millonésima vez, que nada puede parar la música. Y tampoco al cine. **Juan Manuel Domínguez**



Fimfárum 2

República Checa, 2006, 90'.

DIRIGIDA POR Jan Balej, Aurel Klimt, Bfietislav Pojar y Vlasta Pospíšilová. **CON VOCES DE** Radek Loukota, Zdenek Pospisil, Vladimir Malik, Miloslav Spála.

Tiene a pasar lo mismo cada vez que aparece una película nueva y buena en *stop-motion*: el gesto emociona tanto que obnubila. Incluso películas absolutamente brillantes y encantadoras como *El extraño mundo de Jack* y *Pollitos en fuga* eran esencialmente perfectas en sus diseños de arte (hermosas en muñequitos y escenografías, en otras palabras), pero mucho más limitadas en sus anécdotas argumentales. Bueno: sin ser mejor que ninguna de aquellas pero por momentos casi tan encantadora como ambas, esta segunda entrega de los cuentos del actor, escritor y dramaturgo checo Jan Werich (Praga, 1905-1980) apuesta directamente y todo el tiempo a la narración: con pequeñas fábulas de espíritu

tradicional, con cuentos morales sobre personajes humildes y generosos y otros acaudalados y codiciosos, pero también sobre otros que transitan zonas más ambiguas. *Fimfárum 2* es relato, es relato *oral* (está narrada íntegramente en *off*) y es a su vez más visual que casi todo el cine (el de animación incluido) que nos llega por año: gracias, sí, a esos muñequitos y escenografías, y su perfecta interacción con algunos pasajes de dibujos animados a mano. Y, ya se dijo en el diario del festival, pero vale repetirlo: la familia de Glotones de la montaña, esos personajes descuajeringados, básicamente indescriptibles que aparecen apenas unos minutos en la media hora final, se merece una película propia. **Mariano Kairuz**



State Legislature

Estados Unidos, 2006, 217'.

DIRIGIDA POR Frederick Wiseman.

Es una cuestión de mirada. O de mirar el objeto lo suficiente hasta que revele algo interesante de sí mismo. Y después, organizar ese algo. Eso hace Wiseman en *State Legislature*. Y es muchísimo, porque hasta la legislatura de Idaho puede enseñarnos sobre la representación, los lobbies y cómo, mientras se tratan propuestas puntuales, se están también discutiendo temas que hacen a debates sobre el fundamento de la democracia. El método de Wiseman es absolutamente concreto y a base de la acumulación de detalles forma una imagen que abarca los temas más ambiciosos. En toda la película no se nombran más que un par de veces las palabras "republicano" o "demócrata" (y dura 217 minutos). Los alineamientos no tienen que ver con los dos partidos sino con intereses más específicos. Cada discusión es relevante. Por ejemplo, cuando se discute a cuánta distancia como máximo hay que vivir para tener derecho a participar en una audiencia sobre la instalación de un emprendimiento. El problema es dónde cortar, no hay una solución racional desde todo punto de vista. O se deja que el mercado decida y no se le da voz a nadie, o se permite que todos los potenciales afectados hablen y nunca se llega a una decisión. En el medio están las relaciones de fuerza que deciden por dónde se corta, porque no hay un criterio razonable para decidir qué es razonable. Otra discusión que toca temas generales es la audiencia para hacer un memorial sobre los pilares de la democracia yanqui. Que pasa a ser un debate sobre la separación entre Estado y religiones cuando un rabino cuestiona que se use una versión en particular de los Diez Mandamientos, si hay varias diferentes. Según el rabino, la experiencia religiosa pertenece al ámbito de lo privado y el Estado liberal tiene que proteger ese derecho. Hasta en la discusión sobre una ley antitabaco, el lobbista de los restaurantes argumenta en contra esgrimiendo la libertad del individuo. La pregunta de *State Legislature* no es tanto por qué o si está bien o mal lo que se hace en ese edificio, sino cómo funciona, y cómo funcionan sus diferentes mecanismos. **Manuel Tracón**



Dong

Hong Kong, 2006, 66'.

DIRIGIDA POR Jia Zhang-ke.

Dong es el lado documental de otro film del mismo director –*Still Life*– que es una ficción. Ambos se sitúan en un principio en un lugar de extrema belleza que se supone mítico y único, Tres Gargantas. En ese espacio la naturaleza convive con la ciudad, tensándose y a la vez influyéndose; las montañas se cruzan con los edificios, el verde invade el gris típico de las ciudades y a la vez las edificaciones se construyen, se contemplan y se destruyen en un imparable transcurrir del tiempo, con un afán modernizador. Pero hay mucho más en *Dong*: la intención de Jia Zhang-ke es, por un lado, mediar la naturaleza y la ciudad con la obra de un gran pintor Liu Xiao-dong, quien retrata a los obreros que trabajan en la demolición y en la construcción de edificios, y por otro, instaurar una nueva mirada en el film, no sólo la del pintor y su obra, sino su mirada sobre la ciudad y sobre la naturaleza. Y también *Dong* se transforma en una mirada sobre el cine, sobre qué y cómo ver en el cine, sobre cuál es el campo de la visión y cómo se constituye. No sólo es la mirada del pintor que retrata a los obreros sino que también es la doble mirada de un artista: la del director y la del mismo pintor sobre el paisaje, sobre la naturaleza, sobre los límites de esa ciudad, sobre las fronteras inclasificables del arte, sobre lo nuevo en relación con lo viejo. Pero eso no es todo, *Dong* tiene una segunda parte situada en Bangkok, donde el mismo pintor retrata a modelos. Tal vez sólo se trate de la relación mágica y extraña de los cuerpos y el paisaje, de texturas y espacios, de cómo el cine –o el arte– trabaja, palpa, sopesa la aparición de los cuerpos en el espacio.

Una reflexión sobre el acto de filmar, sobre los elementos que conforman el cine en su especificidad; y también Jia Zhang-ke no deja de lado que filmar es un acto político. Cierta mirada melancólica sobre la China que se destruye, inmóvil en su belleza, la del paisaje y la de los cuerpos, recorre todo el film. **Marcela Gamberini**



Still Life

Sanxia ahoren

2006, 108', China/Hong Kong.

DIRIGIDA POR Jia Zhang-ke.

Yo me juego unos pesos a que, antes de ser cineasta, Jia Zhang-ke estudió ingeniería. Su concepción de la puesta en escena integra de tal modo los personajes al lugar que ocupan y al rol que desempeñan, y tiene un sentido tal de la perspectiva (incluso histórica), que parece filmar sus películas con un teodolito en lugar de cámara. Si suele decirse que el cine de Peter Weir es "un cine de choque de culturas", al de Jia Zhang-ke le va el eslogan de "cine de la transición cultural china", que va del comunismo hacia el capitalismo global. Cine de tránsito, entonces, o mejor cine equilibrista: medido, preciso, concentrado. Esto no quiere decir que aquí no haya lugar para la maravilla, sino que hasta ella está supeditada a un esquema que la contiene. La fantasía forma parte de su universo (allí están los edificios en ruinas que despegan de repente hacia el cielo por obra y gracia de la caligrafía digital), pero de modo parecido a cuando decimos que un puente o una represa son hermosos. La belleza, en dichos casos, tiene que ver menos con la ornamentación que con el sentido del diseño y la eficacia de su funcionamiento. Viajes, traslados y desplazamientos hilvanan el recorrido de los tres protagonistas de *Still Life*: un hombre, una mujer y una ciudad. El primero, minero para más datos, viaja para reunirse con la hija a quien no ve hace por lo menos una década y recomprar a su esposa, que lo dejó por no adaptarse a vivir lejos de su familia. La segunda se traslada para hallar a su esposo, empresario o alto funcionario público que se fue hace dos años de su casa, destinado a la construcción de una represa, y ya ni siquiera contesta a sus llamadas. Finalmente la ciudad que, a causa de la mencionada represa, quedará bajo las aguas, y debido a ello sus habitantes –marionetas en trance apacible– tendrán que ser reubicados donde puedan. A la distancia justa, la cámara registra los trayectos de cada uno, comparte su itinerario impreciso y mide el terreno en el que se mueven, el cambiante paisaje social y geográfico en el que interactúan. **Marcos Vieytes**

ENTREVISTA CON REGINALD HARKEMA

¡El poder de las flores está muerto!



El director y montajista candiense Reginald Harkema estuvo en Buenos Aires para la presentación del foco sobre su obra en el Bafici. En esta entrevista, deja en evidencia por qué es tan polifacético como su cine: vinilos, bicicletas, drogas y cinefilia, todo aparece mezclado en un frenesí revolucionario. **por Guido Segal**

Monkey Warfare es tu película más evidentemente política pero todas tus películas lo son de algún modo: A Girl Is a Girl trata sobre cómo la sociedad crea ideales perversos sobre la belleza y Better Off in Bed muestra la lucha de poder entre los sexos. ¿Este rasgo político es algo planeado de antemano o surge en el proceso de hacer las películas?

Lo que no salió tan bien como esperaba con *Better Off in Bed* es la política de creación de mitos en el rock and roll y, por extensión, la política de crear imágenes. Por mi conexión personal con los sujetos del documental (y, al mismo tiempo, por mi compromiso con la forma del cine *vérité*), puede ser que haya disminuido demasiado el tono del contenido de la película. En *Better Off in Bed*, la cuestión política es algo que se desarrolló a partir de lo que iba emergiendo delante de mí en el proceso de filmar. Con las otras películas, ciertamente es algo que planifiqué de antemano. De hecho, planeo en exceso los aspectos políticos antes de filmar y, por suerte, tengo una editora [Kathy Weinkauff] que a la hora de cortar prioriza la cuestión sentimental de la historia más que su didacticismo. Si pudieras ver el primer corte de *Monkey Warfare*, verías diálogos más abiertamente pedantes sobre el activismo y la industria del petróleo.

Este es un período, luego del 9/11 y sus consecuencias, en el que las referencias políticas

en las películas son más bien solemnes. ¿Crees que es riesgoso combinar humor y política hoy en día? ¿Podríamos, a partir de esta falta de prejuicios, decir que hacés cine punk rock?

Creo que definitivamente estamos entrando en una etapa post-post 9/11 y las referencias políticas en todas las formas de arte son más comunes. Creo que la falta de humor que uno se encuentra se relaciona menos con la idea de riesgo y más con la idea de honestidad que domina las películas liberales norteamericanas. No se puede hacer chistes con Irak, pero se puede presentar una historia que haga temblar el alma sobre el efecto de Irak en una familia norteamericana y que sirva a su vez como crítica a la administración de George Bush. Jon Stewart y Stephen Colbert son las excepciones obvias, pero no veo que haya humor en el cine norteamericano, realmente. Me pone contento que se llame a mi trabajo cine punk rock, por su humor, su carga política y su estética por fuera de lo mainstream. Y por la música punk que hay en las películas.

La edad de tus personajes aumenta con cada película que hacés. Sin embargo, mantienen un comportamiento adolescente: escuchan punk, fuman porro, se resisten al trabajo tradicional. También son un poco fetichistas, sea con discos, libros u objetos coleccionables.

¿De dónde sale la inspiración para crearlos?

Mi edad aumenta de película a película. Mi próxima película se trata de motoqueros que trafican metadona a sus cuarenta y pocos años. En cierto punto, me gustaría dar toda la vuelta y hacer una película sobre chicos de veintipocos (tal vez en Sudamérica) pero conmigo distanciado generacionalmente. Un poco como lo que hizo Godard con *Masculino-Femenino*. La inspiración para mis personajes viene de mi propia vida. Escucho punk rock, fumo marihuana y, como realizador independiente, soy reticente a trabajar de un modo tradicional. También soy dueño de dos mil discos. En *A Girl Is a Girl*, los personajes son intencionalmente autobiográficos. Cada una de las chicas está basada en una ex novia mía. En *Monkey Warfare*, evolucioné en la búsqueda de inspiración pero lo hice sin tener que extraer incidentes de mi propia vida. Nunca estuve relacionado directamente en acciones políticas, pero ciertamente estoy fascinado con quienes lo hicieron. Se trataba más de poner a mis personajes en una situación en la que esencialmente estaban encarcelados por un sistema socioeconómico. Los sistemas socioeconómicos me fascinan por sus contradicciones, por sus hipocresías y por su control. Los sistemas religiosos, también.

Se habla mucho de la influencia de Godard en

tus películas, pero vos mencionás a La maman et la putain como principal referente. ¿De qué modo te influenció la obra de Jean Eustache?

Solamente vi esa película de Eustache y es mi película preferida. Los personajes están en el malestar post Mayo del 68. Han intelectualizado sus sentimientos sobre las relaciones burguesas y ahora se consideran como miembros de relaciones abiertas. Lo que amo de la película es cómo captura el conflicto en el terreno medio entre lo emocional y lo intelectual cuando entra en escena un tercer miembro y se forma un triángulo amoroso. Me apropié directamente esta dinámica para los personajes en mi película. Están en un malestar post-revolucionario y sus sentimientos intelectuales sobre su relación se quiebran a partir de la intrusión de una chica más joven y radical. Además, en la película de Eustache vemos a la versión más cool de Jean-Pierre Léaud.

Fuiste montajista tanto para Guy Maddin como para Don McKellar, el actor de Monkey Warfare. Canadá suele quedar asociado cinematográficamente a Estados Unidos (en términos de actores que emigraron), pero ustedes tres están haciendo películas netamente canadienses. ¿Creés que es un período de cambio importante para el cine canadiense?

El cine canadiense está atravesando un período importante porque hay grandes preocupaciones sobre el futuro. Las políticas burocráticas han determinado que triunfar en la taquilla doméstica es un objetivo para quienes financian las películas y para las películas que fueron diseñadas para eso, comedias románticas facilistas. El modelo que Guy, Don y yo hemos elegido seguir va más allá de nuestras fronteras inmediatas. Como todo país, estamos invadidos por productos de Hollywood. A menos que haya cambios sistemáticos en la exhibición y distribución en nuestro país, esto no va a cambiar. En Quebec, es posible crear un cine nacional que sea visto por sus ciudadanos, pero eso se debe a la diferencia de idioma. Hay una cultura y un idioma en Quebec que no proporciona Hollywood y por eso hay espacio para películas de Quebec. Pero ese no es el caso en el resto de Canadá y por eso realizadores como Guy, Don y yo debemos mirar más allá de nuestras fronteras para encontrar un público. Lamentablemente, debemos buscar financiación dentro de nuestras fronteras y eso hace las cosas difíciles.

¿Es un problema la distribución en Canadá? ¿Te fue difícil distribuir tus películas?

La distribución no es un gran problema en Canadá. Tener una buena distribución es el problema. En Canadá, es un requisito que haya contenidos canadienses para obtener programación en televisión. Por lo tanto, los

distribuidores canadienses compran películas que saben que pueden vender para televisión. No tienen incentivo para esforzarse con el estreno en salas porque en general eso genera pérdidas. Los canadienses no van a ver películas canadienses, van a ver películas de Hollywood. Mi distribuidor estrenó mi película soleada, primaveral, llena de bicicletas y porro, en Navidad (cuando nieva y las temperaturas son bajo cero en el hemisferio norte). Eso lo dice todo.

Wim Wenders solía decir que él empezó haciendo películas para poder compartir la música que amaba. Dado que en tus películas la música es muy relevante, ¿dirías que la idea de Wenders se aplica a vos?

Al fin de cuentas, debo admitir que me genera tanto interés tener una banda de sonido en vinilo de mi película como tener una copia en 35mm. Espero no tener una decaída en mis gustos como tuvo Wenders y empezar a poner música mala, pero ya tuve mi período U2 hace más de veinte años, por lo que no creo que eso pase.

El hecho de que se haya realizado un foco en tu obra habla de una trayectoria. ¿Cambió mucho tu idea de cómo se hace el cine desde el comienzo hasta ahora, sentís que hubo grandes cambios estéticos en tu obra?

Al hacer *A Girl Is a Girl* estaba muy influenciado por las escrituras de Ray Carney sobre John Cassavetes. Quería desnudar mi película de todo estilo cinematográfico y de toda técnica, de modo de permitir que la emoción fuese llevada lo más posible por los actores. Un ejemplo en *A Girl Is a Girl* es que no hay planos desde ángulos bajos o altos, que implicarían la debilidad o fortaleza del personaje. Debía depender de los intérpretes. Al mismo tiempo, soy godardiano, así que había un rechazo al sistema de montaje suave e ilusionista norteamericano, que yo quería reflejar. Quería hacer una película que estuviera en el terreno espeso entre la ilusión y la realidad. Por lo tanto, *A Girl Is a Girl* apela al *jump cut* y está regida por las actuaciones más que por la consistencia que ofrece la duración del cigarrillo que están fumando.

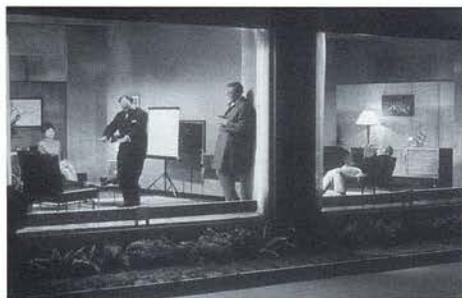
En *Monkey Warfare*, me embarqué en un proyecto del mismo tipo, Godard se encuentra con Cassavetes, pero dos cosas afectaban a eso: la primera es que no teníamos presupuesto para pagar el seguro de una lente zoom, así que nos restringimos a las lentes primarias. Eso llevó a que los cuadros fueran mucho más compuestos que en *A Girl Is a Girl*, donde atrapábamos las imágenes como venían. En segundo lugar, mi fabuloso director de fotografía, Jonny Cliff, venía de trabajar en foto fija y tiene un gran talento para componer el cuadro. Después de un día de rodaje, me di cuenta de que con estos dos factores no estaba

haciendo un película de Godard y Cassavetes, sino una película de Godard *meets* Sirk. El punto medio entre ambos es Fassbinder, así que me contenté con eso. Durante el rodaje, empecé a meter gradualmente aspectos melodramáticos a tono con la influencia de Fassbinder. Afortunadamente, no les dije a mis actores, así que siguieron actuando en la línea de un realismo agrietado muy de Cassavetes, que al final fue la opción correcta para las interpretaciones. Los actores estaban un poco desconcertados sobre el tono de la película, y no fue hasta que vieron el corte final que lo entendieron.

La ausencia de un lente zoom también afectó el montaje, que se volvió más convencional debido a los cuadros definidos, más allá de que cualquier oportunidad para un *jump cut* fue aprovechada. Sigo siendo fiel a la estética de Godard porque la considero un acercamiento paralelo a la realización más que un tema de estilo. Me gusta preguntarles a otros cineastas que me consultan sobre esto si ellos siguen siendo fieles a la estética de Griffith.

¿Hay algún proyecto soñado que tengas en mente a futuro?

Sí, es una película sobre una de las chicas de la Familia Manson que se llama Leslie. Es soñado porque los otros proyectos que estoy desarrollando —una película de motoqueros llamada *Death Trip* y una película sobre mitología punk llamada *The Rebel Kind*— parecen estar dentro del alcance de mis posibilidades en un futuro no tan lejano. Para hacer la película de Leslie, necesito tener un éxito estratosférico de algún tipo con alguno de esos proyectos. *Leslie* es una película de arte de alto presupuesto, es un estudio sobre cómo define nuestra sociedad al mal. Seguimos al personaje de Leslie y ella va a la iglesia, se convierte en reina del pueblo, ve cómo sus padres se divorcian, toma LSD y entra en asociación con la Familia Manson. Su historia se cruza con la de Perry, un estudiante de ingeniería química que obtiene una beca a partir de sus buenas notas y trabaja en una fábrica química. Perry se enamora de Leslie al convertirse en miembro del jurado en el juicio contra ella por asesinato. La segunda mitad de la película se convierte en un experimento Kuleshov al mostrar una historia de amor entre dos personas que nunca hablan entre sí. Al final, Perry y el resto del jurado pronuncian la sentencia de muerte para Leslie. Dejamos a Leslie y seguimos a Perry a trabajar, donde se revela —a través de una secuencia al estilo de Harun Farocki— que la fábrica para la que él trabaja está produciendo napalm para usarse en Vietnam. La última imagen de la película es la carne de las víctimas del ataque de napalm derritiéndose, una imagen equivalente al dolor que Leslie propinó. [A]



Playtime

Francia/Italia, 1967, 116'.

DIRIGIDA POR Jacques Tati.

En *Playtime*, Tati desplaza a Hulot desde su pueblo de provincias a la babel parisiense, arquetipo de la urbe moderna y laberinto de luces, autos, edificios, calles, cuerpos y ruidos. En las dos horas que dura la película, organiza para nosotros un juego de ingenio cuya composición alcanza cimas comparables, por su geométrica abstracción y feliz humanidad, a los sonetos precisos, juguetones e implacables de Sor Juana. Ejemplo de ello es la secuencia en que Hulot baja del colectivo luego de confundir la lámpara de pie que lleva un pasajero con uno de los pasamanos del micro. Pero hay más: el plano general inmediatamente posterior nos muestra la estampa desorientada de Hulot al atardecer, en medio del tráfico y los bocinazos, y con un rascacielos al fondo del plano que empieza a encender y apagar rítmicamente las luces de sus diferentes pisos, generando un juego de franjas lumínicas intermitentes y horizontales que constituye, además de un lúdico desafío para la mirada merced al virtuoso pero discreto uso de la profundidad de campo, uno de los momentos mayores del arte moderno, una obra de ingeniería visual que vuelve humano al paisaje de la ciudad, transformado durante breves pero mágicos minutos en el juguete accesible de un chico imaginativo. Pero pasado ese instante prodigioso, Hulot en la ciudad se nos revela entonces tan pequeño como Hulot en el universo. De esa sensación de indiferencia cósmica a la comprensión del absurdo cotidiano hay un solo paso. De allí surge el humor sutil, melancólico, querible y sólo en apariencia ingenuo que nutre a la película. El portero del hotel cinco estrellas que, por ser incapaz de quebrantar el protocolo, sigue sujetando el picaporte de la puerta de blíndex mientras simula su apertura una vez que ha sido retirada por reparaciones, resulta ser cómico pero también significativamente extraño, rozando el centro del *nonsense*. Por más inútiles, huecas y hasta injustas que sean ciertas convenciones, su cumplimiento es tan inexorable como necesario para muchos, parece decirnos Tati. De hábitos está formado el mundo y es mucho más fácil -y/o funcional

al sistema- resignarse a observarlos que delatar su inconsecuencia. La sabiduría de Hulot se manifiesta al demostrar, sin proponérselo, la vanidad de los protocolos y la proliferación vertiginosa de objetos inútiles -físicos y culturales-, cuya acumulación deshumaniza la realidad de un sistema obsesionado con inventariar el tiempo y el espacio para apropiárselos sistemáticamente, movidos por un oscuro impulso. "Este impulso -dice Paul Virilio en *La inseguridad del territorio*- es el desprecio, el odio por lo cotidiano. Nuestra pseudo civilización materialista no produce más que antiobjetos. Las civilizaciones precedentes eran civilizaciones del desextrañamiento; la nueva civilización mundial lo es del extrañamiento; proviene del desprecio y del abandono de toda relación productiva con el medio ambiente: toda la inversión se hace con vistas a evadirse de él." Ante tal situación, ante la explotación avanzada de nuestros instintos de muerte y alienación por parte de una cultura global hegemónica y suicida, Virilio se preguntaba cómo habitar el espacio ciudadano: si haciendo las veces de poeta o de asesino. En *Playtime* queda claro que Tati estaba más cerca de la primera que de la segunda opción. Porque Hulot no es un rebelde, un revolucionario ni un quijote. Si hasta podría decirse que la modernidad despierta su admiración, o al menos su asombro, pero su torpeza, desorientación e inseguridad acaban por cuestionar la conveniencia social de aquello que hemos dado en llamar progreso. Y sin discursos, sin barricada, sin violencia. **Marcos Vieytes**

Playtime

Play Time Francia/Italia, 1967, 116'.

Hulot al volante

Trafic Francia/Italia, 1971, 96'.

Mi tío

Mon oncle Francia/Italia, 1958, 110'.

DIRIGIDAS POR Jacques Tati.

Es extraño encontrarse con que una película que uno ya había visto es en realidad la película favorita de uno. Me pasó con *Playtime*, que vi por primera vez en filmico (y repetí dos días después, en filmico también) durante el Bafici. Podría decirse que durante este Bafici vi por primera vez *Playtime*, ya que no hay otra manera de ver la obra maestra de Tati si no es en filmico. Es tal vez la película que menos soporta cualquier tipo de formato hogareño. Y verla en filmico es la única manera de presenciar, disfrutar, rendirse ante, su perfección, la exquisita composición de cada uno de sus planos, la manera en que utiliza la profundidad de campo, a tal punto que cada uno de los planos de la película contiene cientos de ideas visuales, cientos de gags, cientos de situacio-

nes que sería imposible abarcar en una sola visión. *Playtime* es una película que requiere ser vista numerosas veces para lograr una apreciación de su totalidad. Mucho se habla, y con razón, de la maravillosa secuencia del restaurante, uno de los momentos más inolvidables y sofisticados de la historia del cine, pero el hecho es que cada segundo de *Playtime* responde a estas características. La secuencia de la exposición de artículos extraños tiene también una acumulación de ideas brillantes, con inventos tan ridículos como plausibles de ser inventados, como la puerta silenciosa que cuando uno da un portazo no se escucha (invento inútil, porque para qué diablos va a dar uno un portazo si no va a hacer ruido) o el "Throw out Greek-style", un tacho de basura con forma de rota columna griega. Y dicha secuencia tiene su correlato en *Trafic*, o *Hulot al volante*, la siguiente película de Tati (y su última para cine; luego hizo solamente el telefilm *Parade*, que también se proyectó en este Bafici), que tiene fama de fallida. Creo que es, sí, algo imperfecta, pero también muy arriesgada, y en sus mejores momentos alcanza el nivel de sofisticación de *Playtime*. En esta road movie con Hulot yendo hacia una exposición de autos exóticos en Amsterdam, tenemos nuevamente los extraños inventos. El auto de Hulot es un vehículo que sirve perfectamente para acampar, que se estira lo suficiente como para que se pueda dormir tranquilamente, su volante contiene una afeitadora y su parrilla se convierte en parrilla! *Playtime* también incorpora elementos que la vinculan directamente con su película anterior, *Mi tío*. Por supuesto que en *Mi tío* está esa crítica a la modernidad habitual en Tati, que aquí tiene su punto más alto de absurdo, en cuanto a exotismo de artículos domésticos. Si en *Playtime* el intercomunicador de un edificio de oficinas está lleno de botones sin indicación alguna y debido a eso sus comandos no se entienden ni un poco (además de hacer unos sonidos que parecen sacados de un videogame), en *Mi tío* tenemos una casa, la de la hermana de Hulot y su familia, repleta de estos *gadgets* modernos e incomprensibles. Una casa automática casi en un ciento por ciento (aunque más adelante en la película se llega a ese 100% gracias a la automatización de la puerta del garage), que parece sacada de algún episodio de *Los Supersónicos*. Tati capta a la perfección cada una de las incomodidades que ofrecen las supuestas "comodidades" de esta casa, donde un mínimo error puede desatar el caos absoluto. Hasta las sillas, tan *cool* como son, resultan tremendamente incómodas. Se trata de más inventos inútiles en una carrera que desde esta película en adelante fue, entre muchísimas otras cosas, y con su pico más alto en *Playtime*, un inventario de inventos extraños mostrados a pura inventiva. **Juan Pablo Martínez**



¿Dejarías todo por un nuevo amor?

EDUARD FERNÁNDEZ

("El método")

JAVIER CÁMARA

("Hable con ella")

MONTSE GERMÁN

CARME PLA

una película de
CESC GAY

después de KRAMPACK y EN LA CIUDAD

FICCIÓN

MESSIDOR FILMS



Comissió de Cinema
Festival Català
de les Indústries Culturals

LATIDO
(en 3D)

www.ficcio.net

tve



3
TELENO DE CATALUNYA

CDI films

Estreno 17 de Mayo / Sólo en Cines

El FICCO (Festival de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México) tuvo muchas de las películas obligatorias del circuito de festivales: las de Jia, la de Apichatpong, la de Costa, la de Maddin y algunas otras de las vistas en Mar del Plata o en el Bafici. Y una que todavía no se vio en Argentina, y que el bastante mexicanizado cronista dice que es de lo mejor de los últimos tiempos. Y además, hay DVD. **por Javier Porta Fouz**

Películas, y algunas para todo el año



1. Cuarta edición del FICCO, cuarta vez en el FICCO (para las características generales del festival y algunos asuntos particulares, leer las coberturas de las ediciones anteriores, que están en los números 143, 154 y 168). El festival abrió el 21 de febrero con la presencia del alcalde del DF, Marcelo Ebrard Casaubón, del partido del ex alcalde del DF y hoy líder de la oposición Andrés Manuel López Obrador, el PRD (Partido de la Revolución Democrática). El PRD, de centroizquierda, fue derrotado por el PAN (Partido Acción Nacional), de centroderecha, en las elecciones presidenciales del año pasado, que motivaron apelaciones judiciales, escándalos varios y aún hoy sigue bajo sospecha por gran parte de la población. El presidente de México es hoy Felipe Calderón, el tipo de presidente pulcro y amable con Bush que suele ser elogiado en los programas de economía de CNN junto a Alan García (Perú) y Álvaro Uribe (Colombia).

En fin, volviendo al FICCO, por primera vez el catálogo del festival abre con un texto del Jefe de Gobierno del Distrito Federal. El FICCO, sin embargo, no está organizado por el gobierno del DF sino por Cinemex, la cadena de cines más grande de la ciudad. Organizado, no simplemente auspiciado. Organizado, pero no programado. Organizado, pero no financiado por completo, a juzgar por la enorme cantidad

de auspiciantes que la producción del FICCO sabe conseguir. Es positivo que Cinemex se proponga organizar un evento de las características del FICCO, que provea salas de cine modernas –la nueva sede de Antara, sobre todo–; es malo que Cinemex no termine de entender las características del festival que organiza. Por ejemplo, que no se dé cuenta de que no se necesita del supuesto glamour de actrices y actores locales para la ceremonia de clausura, pero que sí se necesita reforzar el personal técnico de las salas porque los festivales de cine y sus cambios constantes de películas y formatos de proyección son mucho más complicados que la programación monótona del resto del año. Hay que festejar que esta vez –por lo menos en las funciones a las que asistí– no hubo presentaciones de empleados de Cinemex obligados a balbucear un discurso lleno de “amabilidad corporativa” y vacío de conocimientos sobre las películas.

2. El festival viene creciendo año tras año. Sin embargo, es difícil para el FICCO encontrar en el ambiente de la crítica mexicana, o en el periodismo cinematográfico, muchos interlocutores entrenados en asuntos como el del cine que se ve en el festival (sí, claro, hay excepciones, pero puede decirse que “la crítica del DF” define a un conjunto mucho más pequeño y

menos activo que el de “la crítica de Buenos Aires”). México DF, una ciudad mucho más grande y con mucha más población que Buenos Aires, tiene mucho menos “ambiente” de discusión sobre cine, menos críticos, menos periodistas interesados en el FICCO que los que en Buenos Aires se interesan por el Bafici. El FICCO mejora en cada edición, afina su programación, delinea más claramente su perfil y su búsqueda del cine marginado de las salas el resto del año. Sin embargo, la formación de un público fiel y del “ambiente de festival” crece con más lentitud. Puede leerse en EA 177, en la entrevista con el crítico Jorge Ayala Blanco, sobre el déficit de críticos de cine en México. Algunos dirán con sorna que eso es una bendición, pero las consecuencias de esa escasez tal vez no sean tan buenas, sobre todo para comunicar eventos como un festival de cine.

3. La película que inauguró el festival, y que permaneció todos los días programada, como un estreno (bueno, eso era), es *Secretos íntimos* (*Little Children*), la ridícula y penosa película de Todd Field que en esta revista no cosechó ni la más tibia defensa. De cualquier manera, más allá de que guste o no, no se trata de la opción más adecuada para abrir un festival como el FICCO. Obviamente, no volví a ver *Little Children*. Mejor, descansar, que el aire del DF en

febrero es muy seco y especialmente contaminado.

4. En el primer día de programación real, vi una de esas películas que justifican un festival, que reafirman el poder del cine, que refrescan la mirada. Que te cambian la visión del cine, qué tanto. La seguridad de haber visto una película perdurable en el mismo momento de estar viéndola no es tan habitual, pero las certezas fueron muy altas en el caso de la última película de David Lynch. *Inland Empire* es una *summa*, o mejor, una multiplicación de la obra lynchiana. *Inland Empire* pica en *Eraserhead* y atraviesa y sobrepasa, aumenta y hace estallar a *Mulholland Drive*. Filmada con cámara digital y de casi tres horas, *Inland Empire* actualiza la vieja consigna godardiana-cahierista de que las mejores películas son las que más se parecen a sus autores. No conozco a David Lynch, pero definitivamente *Inland Empire* es la película que más se parece al autor cinematográfico que se manifiesta en su cine, a ese autor que autoriza a que se hable de "obsesiones" sin que eso sea una repetición en automático de antiguos axiomas africanizados.

Inland Empire, verdadero caos orgiástico del inconsciente onírico pesadillesco, es un viaje oscuro, profundo y a la vez leve, terrible y nada trabajoso. A los sesenta años, Lynch, como Bellocchio a sus casi setenta (ver *Il regista di matrimoni*), parece haber encontrado algún secreto en el cine, o algún secreto del cine, y sabe comunicarlo sin perder encanto ni misterio. Luego de la proyección, me tocó coordinar una charla del público con Mary Sweeney, montajista de *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, *Carretera perdida*, *Una historia sencilla* y *Mulholland Drive*, y productora de *Inland Empire*. Y Mary Sweeney confirmó lo que la película transmitía: durante el rodaje, Lynch estaba

particularmente feliz, y además entusiasmado con su cámara digital. Con *Inland Empire*, Lynch parece haberse reinventado siendo cada vez más fiel a sí mismo.

Inland Empire es un placer humorístico-terrorífico-musical-policial y unas cuantas cosas más; *Inland Empire* es, simplemente, cine absoluto.

Algunos avisos. (1) *Inland Empire* va a estrenarse en Argentina, supuestamente en agosto. Llegará entonces el momento de reverla y escribir sobre ella desde perspectivas más entrenadas y reflexivas. (2) Cines, cuidado en las proyecciones: no prendan las luces, ni bajen la música ni empiecen a limpiar los pasillos en los créditos, que uno de los maravillosos musicales de la película está ahí mismo. (3) Distribuidores, cuidado al estrenarla: en la copia con subtítulo óptico –para el estreno– exhibida en el FICCO, los diálogos en polaco (sí, hay y son bastantes) no estaban subtítulos. Yo pensé que era por decisión de Lynch, pero luego se lo comenté a Mary Sweeney, se sorprendió y enseguida se puso a hacer llamados para solucionar el asunto. Los diálogos en polaco deben tener subtítulos (bueno, no en Polonia).

5. En este FICCO integré el jurado de la selección oficial de ficción junto a Mary Sweeney, Jim Stark (productor de *Stranger than Paradise*), Diana Sánchez (programadora del Festival de Toronto) y Geraldine Chaplin. Los premios que dimos fueron: mejor película, *Bucarest 12:08* (estrenada en Buenos Aires y comentada en este mismo número); mejor director, para el portugués Hugo Vieira Da Silva, por la intrigante y seductora *Body Rice* (que ganó el mismo premio en el Bafici), *ex aequo* con el húngaro György Pálfi por *Taxidermia*; mejor ópera prima para *Familia Tortuga* y una mención para *Avida*. *Familia Tortuga*

(en competencia en el Bafici), de Rubén Imaz Castro, es un retrato de un grupo familiar un tanto deshecho, y prueba –tal vez con demasiados minutos– que hay vida sensible y talento en el joven cine mexicano más allá del festivalismo *for export* de Reygadas y otros. *Avida*, segunda película de Benoît Delépine y Gustave de Kervern (los de *Aaltra*), es una comedia surrealista que también compitió en Buenos Aires. *Taxidermia*, que pasó por el último Festival de Mar del Plata en la sección Heterodoxia, es la segunda película del director de *Hukkle*, y es un plato fuerte, excesivo; una crítica feroz y satírica al comunismo combinada con una crítica feroz y satírica al capitalismo. Nada queda en pie en esta película (llena de vómitos) de un joven director que genera expectativas. Fuera de la competencia que debía seguir, me sorprendió –por arriesgado, por fuertemente sensorial, por malickiano en su relación con la naturaleza– *Ser isla*, documental mexicano sobre una isla de leproso en Corea del Sur, hecho por una surcoreana que estudió cine en México.

6. Asociado con Tarántula Films, el FICCO ha iniciado una colección de DVD con material que se ha exhibido en el festival. La Colección FICCO vol. 1 es una caja integrada por *Padre e hijo* de Sokurov, *Ichi el asesino* de Takashi Miike, *El afinador de pianos* de los Quay y *Cruzando el puente: sonidos de Estambul* de Fatih Akin. Y la Colección FICCO vol. 2 tiene *La muerte del señor Lazarescu* de Cristi Puiu, *El intruso* de Claire Denis, *Factotum* de Bent Hammer y *Tres tiempos* de Hou Hsiao-hsien. Esta excelente noticia de las ediciones en DVD (obviamente, con subtítulos en castellano y formato respetado) apunta a que el festival ayude a modificar la oferta del resto del año. Esperemos que lo logre. [A]

P R E M I O



INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES



TRASTIENDAS 2007 EXPO TRASTIENDAS
2007 EXPO TRASTIENDAS

**DEL 12 AL 20
DE OCTUBRE**

INFO: WWW.EXPOTRASTIENDAS.COM.AR

Una imagen vale más que mil palabras.
Por eso hablamos de cine.
TOMA CERO

Leonardo D'Espósito, Diego Brodersen, María Valeria Battista y Roxana Galtés
en un programa para no perderse nada.
Domingos 16 horas. FM 87.9 Radio Nacional Faro

**CURSOS DE
GUIÓN 2007**

POR **Federico
Karstulovich**
4383 1981
15 6280 3533
efedeg@yahoo.com.ar

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

No, no es en la Cinemateca francesa. Tampoco del 12 de enero al 27 de febrero. Es en junio y julio, en el Malba. Pero nos gusta la foto.



La idea se nos ocurrió para diciembre, para los festejos de los quince años de la revista, pero recién ahora podemos llevarla a cabo. Durante junio y julio, los redactores de *El Amante* vamos a hacernos cargo de la programación del Malba gracias a la generosa colaboración de Fernando Martín Peña. El director del Bafici y responsable de malba.cine puso su deslumbrante cineteca a nuestra disposición para que juguemos al juego que más nos gusta, el de elegir películas para mostrar. Como en el remanido e infatigable rito de las listas pero con exhibición incluida. Así, cada redactor de la revista tuvo la posibilidad de seleccionar dos películas para proyectar haciéndose cargo también del correspondiente texto de los programas.

Somos decenas y, como suele suceder, los criterios utilizados también fueron decenas. Para algunos, se trataba de elegir lo mejor de la lista, y cualquier desviación por otro criterio era una traición lisa y

llana. Otros consideraban que había que incluir películas que hayan sido poco vistas en los últimos años y que tuvieran algún tipo de interés, más allá de su calidad. Algunos priorizaron el estado de las copias y otros la jerarquía de los apellidos involucrados. Como suele suceder, la lista resultante, que acompaña estas líneas, refleja ese magma permanentemente en ebullición que es la redacción de *El Amante*.

Ahora, los agradecimientos. En primer lugar, a las autoridades del Malba, que nos permiten esta pequeña y excitante aventura. Luego, y muy especialmente, a Fernando Martín Peña, cuya generosidad con la revista habla de una nueva etapa en nuestra relación, que no siempre transitó por un lecho de rosas. Sólo queda revisar la lista, encontrar la perla perdida u olvidada que no se vio o que hace años que no circula, y revisar los horarios. Apenas tengamos la confirmación, el mail de *elamante.com* informará sobre todas esas precisiones organizativas. Hasta entonces, mis amigos. **Gustavo Noriega**

El crimen del señor Lange

Le crime de Monsieur Lange de Jean Renoir.

Hermanas diabólicas

Sisters of Brian de Palma.

Ese oscuro objeto del deseo

Cet obscur objet du désir de Luis Buñuel.

La señora de Pérez se divorcia

de Carlos Hugo Christensen.

La mala semilla

The Bad Seed de Mervyn LeRoy.

Estrellas en mi corona

Stars in My Crown de Jacques Tourneur.

El ángel blanco

L'angelo bianco de Raffaello Matarazzo.

La flor de la mafia

Party Girl de Nicholas Ray.

Las cosas por su nombre

Les Valseuses de Bertrand Blier.

La última ola

The Last Wave de Peter Weir.

Donde comienzan los pantanos

de Antonio Ber Ciani.

Luna de papel

Paper Moon de Peter Bogdanovich.

Lili Marleen

de Rainer Werner Fassbinder.

Iluminación íntima

Intimni osvetleni de Ivan Passer.

Cuando besa mi marido

de Carlos Schlieper.

Una historia simple

Une histoire simple de Claude Sautet.

Juan, como si nada hubiera sucedido

de Carlos Echeverría.

La pandilla salvaje

The Wild Bunch de Sam Peckinpah.

El rey de Nueva York

King of New York de Abel Ferrara.

Dies Irae

de Carl T. Dreyer.

La gran ilusión

La grande illusion de Jean Renoir.

Dark Star

de John Carpenter.

El demonio de la noche

He Walked by Night de Alfred Werker y Anthony Mann.

Página negra

Scandal Sheet de Phil Karlson.

¿Quién puede matar a un niño?

de Narciso Ibáñez Serrador.

Esposa último modelo

de Carlos Schlieper.

Cinco dedos

Five Fingers de Joseph L. Mankiewicz.

Mamma Roma

de Pier Paolo Pasolini.

El hombre de Arán

Man of Aran de Robert J. Flaherty.

Poliéster

Polyester de John Waters.

Cita en las estrellas

de Carlos Schlieper.

Cuna de héroes

The Long Gray Line de John Ford.

Confidencialmente tuya

Vivement Dimanche! de François Truffaut.

El sur

de Víctor Erice.

Corazón salvaje

Wild at Heart de David Lynch.

Los caballeros de la mesa cuadrada

Monty Python and the Holy Grail de Terry Jones y Terry Gilliam.

Tute cabrero

de Juan José Jusid.

La novia era él

I Was a Male War Bride de Howard Hawks.

Conciencias muertas

The Ox-Bow Incident de William Wellman.

Los muelles de Nueva York

The Docks of New York de Josef von Sternberg.

Rambo

First Blood de Ted Kotcheff.

Tierra en trance

Terra em transe de Glauber Rocha.

Christine

de John Carpenter.

Testigo fatal

Blue Steel de Kathryn Bigelow.

Aullidos

The Howling de Joe Dante.

El hombre quieto

The Quiet Man de John Ford.

El tirador

The Shootist de Don Siegel.

Dr. Phibes Rises Again

de Robert Fuest.

Proyecto A

Project A de Jackie Chan.

Beetle Juice, el súper fantasma

Beetle Juice de Tim Burton.

El padre de la novia

Father of the Bride de Vincente Minnelli.

Perfidia de mujer

Beyond the Forest de King Vidor.

Canciones para después de una guerra

de Basilio Martín Patino.

La discoteca del amor

de Adolfo Aristarain.

La zona muerta

The Dead Zone de David Cronenberg.

El killer

The Killer de John Woo.

disfrutó

Entre bosques, paisajes y mucha aventura,
se encuentra el calor de nuestra gente.
Disfrutá Neuquén, te estamos esperando.


neuquén
PATAGONIA ARGENTINA
MINISTERIO DE PRODUCCIÓN Y TURISMO



Vamos a verlo.