EL AMANTE CINE
Nº 181
JUNIO
2007

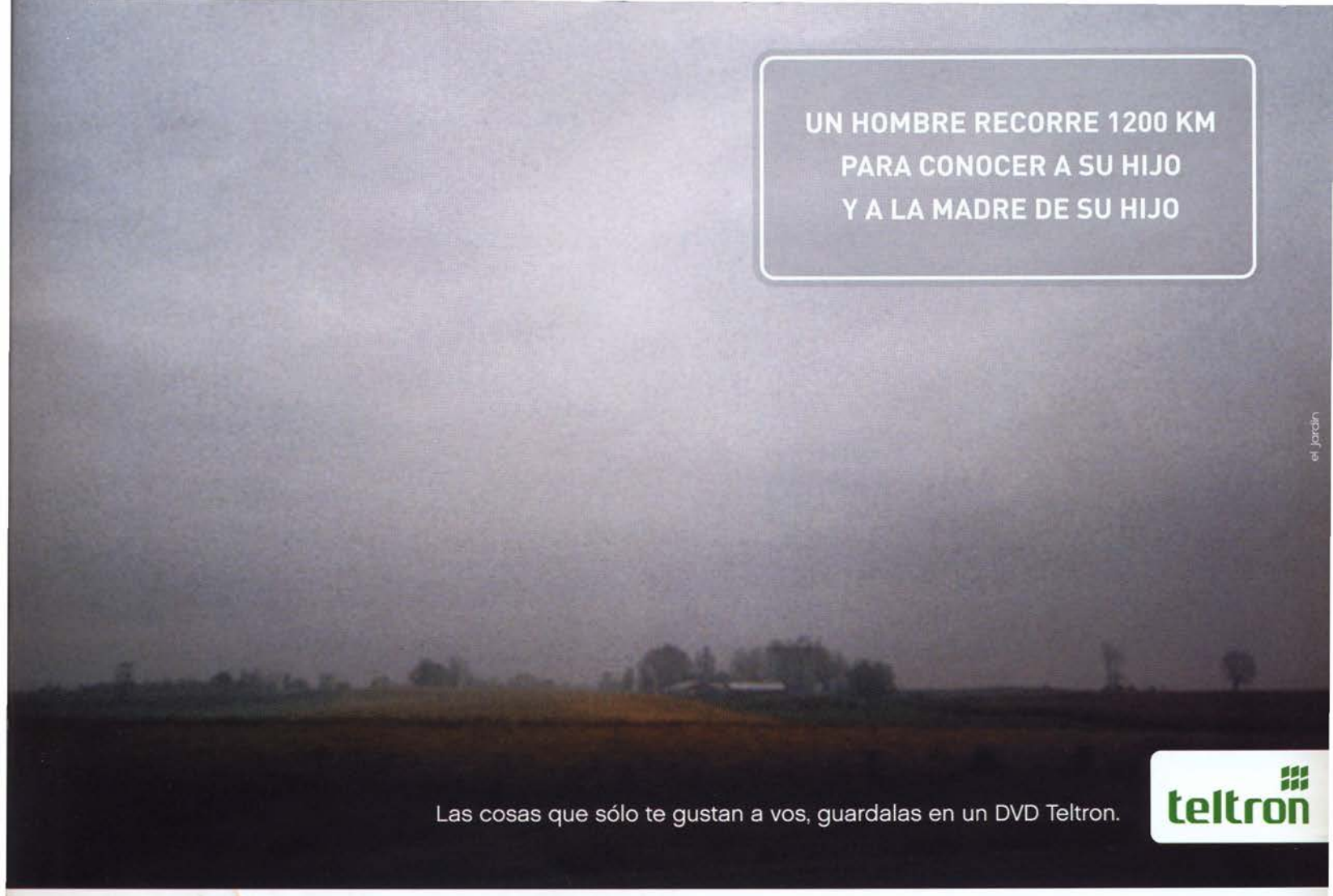
FESTIVAL DE CANNES 2007
Noticias frescas y rápidas

La búsqueda del cine argentino

Entre la comodidad y el riesgo

Polémicas argentinas: **Una novia errante**, **Argentina latente**, **El otro**, **Los próximos pasados** + Entrevistas con Katz, Solanas, Rotter y Muñoz + **Fotografías** + **XXY** + **Zodíaco**: otra polémica + Errol Morris: dossier + entrevista

ARG $ 11,50
URU $ 95
AÑO 16
ISSN 150636
00181
9 770329 260003



CEDER EL ASIENTO TIENE ONDA.

actitudBsAs GestiónTELERMAN

EL AMANTE CINE Nº181

JUNIO 2007

Y aumentó el **El Amante**. Creemos que con decir que el último aumento fue en 2002 comprenderán los motivos. Pero por las dudas: ¡aumentó todo, menos el subte y el colectivo!

En otro orden de cosas, el cine argentino participó de los festivales de Berlín y Cannes y se trajo premios de ambos. Y varias de las películas estrenadas en el Bafici ya han asegurado su participación en más festivales. Y nuevos directores aparecen y los de más trayectoria siguen filmando. Hay películas y más películas, discusiones por los sistemas de exhibición, y un público más bien esquivo para la mayoría de los estrenos. Muchas de las películas agrupadas bajo el rótulo de "nuevo cine" reciben críticas positivas en muchos medios. Y en **El Amante** nos pasa que no nos ponemos de acuerdo. Y hay polémicas, entre nosotros, hacia fuera, hacia el cine, hacia la crítica. La mayor parte de los estrenos argentinos del mes nos han encontrado divididos, pero no dominados. Por eso encontrarán opiniones enfrentadas, celebraciones, pesimismos, interpretaciones particulares y generales. Los consensos son parciales, se arman alrededor de una película y se desarman con la otra. Lo que para unos es un claro ejemplo de una tendencia ya establecida, es visto por otros como una novedad, y viceversa.

En medio de esas discusiones, **Una novia errante**, la segunda película de Ana Katz, había convencido a quienes la habían visto en las primeras proyecciones privadas. Pero el consenso duró hasta que la vieron los demás. Y entonces, otra polémica.

El invierno nos encontrará explorando malestares y entusiasmos, discutiendo, proponiendo, escribiendo para que la pasión por el cine siga.

SUMARIO

2 Cine argentino y crítica

Estrenos

9 Polémica: Una novia errante + Entrevista con Ana Katz
14 Polémica: Argentina latente + Entrevista con Pino Solanas
20 El otro + Entrevista con Ariel Rotter
24 Polémica: Los próximos pasados + Entrevista con Lorena Muñoz
28 Fotografías
29 XXY
30 Polémica: Zodíaco
33 Soñando despierto
34 La maldición de la flor dorada
35 El duelo
36 Condimentos para el amor + Bollywood
38 Mr. Brooks
39 La mejor juventud, Exterminio 2, Crimen perfecto
40 El traductor; ¿Infidelidad?; Horcón, al sur de ninguna parte; La vie en rose; Mate Cosido, el bandolero fantasma; Las vacaciones del Sr. Bean; Ese mismo loco afán; Piratas del Caribe: en el fin del mundo

42 De uno a diez
43 Dossier Errol Morris
51 Obituarios

DVD

52 Memories of Murder
54 Trilogía Lisandro Alonso
55 Trilogía Raúl Perrone
56 El hombre del año
57 Qué me bajo

58 Cine en TV
59 Nakagawa en la Lugones
60 Correo
61 Festival de Cannes

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
Agustín Campero
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Federico Karstulovich
Marina Locatelli
Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Manuel Trancón
Diego Trerotola
Marcos Vieytes

Las fotos de **El otro** pertenecen a Florencia Blanco

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

Genealogías

Esta nota, o dos notas, o dos notas en una, precede a dos notas sobre el cine argentino y la crítica, en ese orden. Esta nota, o dos notas, o dos notas en una, habla de la crítica y el cine argentino, en ese orden.

texto y foto **Javier Porta Fouz**

Mi barrio era así... así... así.
Es decir, qué sé yo si era así.
Pero yo me lo acuerdo así.
(...)
Alguien dijo una vez
que yo me fui de mi barrio.
¿Cuándo?, ¿pero cuándo?
Si siempre estoy llegando.

Aníbal Troilo, Nocturno a mi barrio.

Crítica y renovaciones

Hace algunas semanas, el periodista y crítico de cine Diego Batlle publicó en su sitio de internet *otroscines.com* un artículo titulado "La crítica: ¿en busca de otro recambio generacional?", dentro de una serie de notas agrupadas bajo la pregunta: "¿Cuál es la verdadera situación del cine argentino?". Como puede verse con mayor detalle en la nota de Ezequiel Schmoller de la página 8, Batlle hizo algunas menciones a *El Amante*. Batlle dice: "Entre principios y mediados de los años 90, una nueva generación de jóvenes (y no tan jóvenes) críticos protagonizó una importante y necesaria renovación generacional tanto en los medios masivos como en las revistas especializadas. Las redacciones de los diarios se poblaron de nuevas firmas (que en muchos casos convivieron con las miradas más anquilosadas) y la aparición de una revista como *El Amante* también generó un salto de calidad y una renovación en el lenguaje y en la forma de posicionarse ante el cine argentino". Por cómo está redactado (ese "también"), pareciera que *El Amante* fue parte de esa renovación, pero no la pionera. Cuando *El Amante* apareció en diciembre de 1991, en los medios masivos no había renovación, a excepción de *Página/12*. Sí, es cierto, más tarde, a la hora de tratar el nuevo cine argentino que ya caminaba solo, empezaba a haber algunos nuevos críticos y nuevas miradas en los medios masivos. Pero el nuevo cine argentino ya había nacido y gateado, sin demasiada ayuda de los medios masivos, e incluso cuando Batlle dice que "entre principios y mediados de los noventa" "las redacciones de los diarios se poblaron de nuevas firmas" está hablando, en todo caso, de una población de no muy alta densidad. Sí participó del impulso crítico para la renovación del cine nacional la revista *Film*, que comenzó a editarse en marzo de 1993. *Film* haría ciclos en los que se proyectarían, entre otras, *El acto en cuestión*, *Rapado*, *Sotto Voce* y *Picado fino*. Los medios masivos siguieron, entonces, a *El Amante* y a *Film*. Y como se dijo, la renovación de críticos comenzaría, antes que en *La Nación* y *Clarín*, en *Página/12*, y también en *La Maga*, aunque su "masividad" no es comparable a la de los diarios ni era una revista especializada en cine.

El Amante y *Film* no surgieron de la nada, algunos de sus integrantes provenían como colaboradores, o lectores, de algunas experiencias interesantes de la crítica cinematográfica de los ochenta. Una fueron los catorce números de *Cine en la cultura argentina y latinoamericana*, editados por Octavio Fabiano entre 1983 y 1989. Otra fue la sección de cine del diario *Tiempo Argentino*, que apareció entre 1982 y 1986. En ese diario, Roberto Pagés y Rodrigo Tarruella fueron los principales renovadores de lo que decía la crítica y de cómo lo decía; también escribía en la misma línea de pensamiento Pascual Quinziano, pero publicaba menos. También hubo en *Tiempo Argentino* interesantes textos de Andrés Di Tella, bochornosos textos de Ricardo García Olivieri (que luego escribiría durante largos años en *Clarín*) y la cobertura del cine argentino, hecha en general por Jorge Abel Martín. Pagés y Tarruella, que luego formarían parte de *El Amante*, defendían a Carpenter, a Cameron, a Eastwood, a Weir, a Ferreri, a Berlanga, a De Palma, a Kasdan, y ya atacaban al cine choronga de esos años, como *Los gritos del silencio* de Roland Joffé. Ni Pagés ni Tarruella escribían sobre cine argentino. Jorge Abel Martín solía escribir casi todas las críticas sobre películas nacionales, pero lamentablemente sus textos eran convencionales y, en general, celebraban las películas con eufemismos y blandura, una práctica que seguía existiendo en la mayor parte de la crítica de cine a principios de los noventa.

Fue *El Amante* el primer medio de la década pasada en dejar de perdonar lo imperdonable del cine argentino, acompañado en algunas ocasiones por *Página/12* (por ejemplo, la defensa de *Gatica, el mono*, escrita por Luciano Monteagudo, y la crítica en contra de *Matar al abuelito*, firmada por Claudio Minghetti). Y hasta tal vez por algún otro medio de principios de los noventa que no ha sido revisado y se ha perdido para la memoria de la crítica (cada vez más, un oxímoron). Pero la concepción general sobre lo que pasaba a principios de los noventa en el cine argentino, es decir, que pasaba poco y mayormente malo, la aportó *El Amante*. Más tarde en la misma década, en un medio masivo, pudieron leerse grandes artículos sobre cine, y también sobre el cine argentino: fue en el diario *Perfil* en su primera y buena época, la de

1998. Allí escribían Roberto Pagés, Sergio Wolf y el muy influyente, desde fines de los setenta, Ángel Faretta. En 1998, con el nuevo cine argentino apenas empezando (faltaban algunos meses para *Mundo grúa*), Pagés y Faretta ya publicaban notas estableciendo distinciones entre las pocas películas a las que se catalogaba de novedosas. El 21 de mayo de 1998, una pequeña nota de Pagés, dentro de un especial sobre "cine argentino y crítica", se titulaba: "En cine es bueno distinguir entre logros, pretensiones y fracasos". La presencia de Pagés y Faretta a fines de los noventa ayudaba a recordar su influencia de la década anterior (*Tiempo Argentino, Fierro*). La vocación rebelde, renovadora y pasional de la crítica de cine en los noventa no nació por generación espontánea, ni *El Amante* se convirtió en el medio rebelde en exclusiva. Sin embargo, hay algo cierto y que hace distintiva a esta revista: no hubo otro medio sobre cine en Argentina con tanta libertad que haya durado tanto como esta revista. Acá no se suben puntajes ni estamos obligados a hacer grandes coberturas de ninguna película. Ni la increíble insistencia de los jefes y jefas de prensa nos lleva a hacer entrevistas que no queremos a directores de pequeñas películas argentinas; ni le damos espacio mayor a una película porque sale con más de doscientas copias; ni publicamos adelantos del nuevo traje del Hombre Araña ni del marco de los anteojos del actor de Harry Potter. Y cuando no hacemos una entrevista, o la hacemos, o si le dedicamos más o menos páginas a una película o festival, lo hacemos teniendo en cuenta el interés que despierta cada cosa en la redacción, y dialogamos y debatimos. No es fácil ordenar a 30 personas, y a veces amenaza el caos. Y preferimos la posibilidad, a veces probabilidad, del caos, incluso de las contradicciones, a movernos en la constrictiva obsesión de la línea editorial prístina. Diversas paranoias externas, tal vez azoradas frente a la continuidad de esta revista, siguen imaginando ajustes de cuentas, ninguneos, favores, persecuciones y guerras del cerdo.

Cansan un poco los relatos sobre la guerra del cerdo que no son los de Bioy Casares o Torre Nilsson. La paranoia full-time de la edad y desde cualquier ángulo resulta ridícula. Y la separación en generaciones dentro de esta revista, un poco difícil de entender; tal vez me esté poniendo viejo. En *El Amante* convivimos los de treinta y pico con los de veintipico con los de más de cincuenta, se discute, se polemiza, y participan los que tienen veinticinco y se visten con remeras de grupos de rock estridente y los que tienen cincuenta y usan chombas con imágenes de Troilo y Grela estampadas con brillantina. Los más nuevos, los menos nuevos, los que están hace casi una década y los que cumplieron quince años en esta revista se defienden solos con cada texto que escriben, y los textos, en *El Amante*, suelen ser, con pertinaz asiduidad, mucho más que reseñas. Son críticas, y en muchas de ellas hay ideas para discutir no solamente la película en cuestión sino también tendencias del cine y, en ocasiones, hasta otros asuntos. Y estas críticas, además, suelen porfiar en la búsqueda de una escritura menos pobre que la que aparece en buena parte de las páginas de los medios masivos. Muchas veces se fracasa, pero no se podrá decir que no buscamos, con muchos desvaríos, con no poca arrogancia y, cada tanto, con algún acierto. En la diversidad de opiniones y visiones que conviven en esta revista, hay algo que une a la mayoría: es preferible el riesgo de equivocarse a permanecer en la medianía, en el sopor, en la repetición de lo que piensa *la comunidad de los críticos de la "elite" internacional*. Hoy, en un remedo de uno de los pecados capitales de la crítica acuñados por Truffaut, si se supone que alguien "descubrió" a algún director en un festival, enseguida salen otros a superar al primero en hipérboles, y en pocos días alguien sin trayectoria, con incierto futuro y aun más incierta permanencia en el recuerdo, se convierte en el receptor de elogios obligados durante un par de temporadas, o semanas. Mientras tanto, los lectores asisten perplejos a esta pornográfica caza de la obra maestra. Y, parafraseando a Godard, ya hay riesgo de inflación porque hay demasiados "grandes maestros", demasiados "grandes autores" con trayectoria de dos películas, demasiados "grandes experimentos vanguardistas", demasiados "grandes y puros e irreductibles e intransigentes cineastas". El cine y la crítica pueden ser menos solemnes y menos preocupados por consagrar a las apuradas supuestas novedades absolutas. Y pueden ser más placenteros.

Repetimos: la nota de Batlle se responde con mayor detalle en la página 8. Debemos reconocerle a Batlle, sin embargo, el acicateo, que ayudó, junto a las películas del mes, a impulsar varias páginas de notas en este número.

Cine argentino y personajes

El otro, de Ariel Rotter, es una película que puede tomarse como ejemplo de otra tendencia preocupante del nuevo cine argentino (Noriega escribió sobre la tendencia a la solemnidad en el número 174). *El otro* no es obviamente la única, pero sí un ejemplo bastante notable de estreno reciente y, hasta el momento, la máxima ganadora argentina de 2007 en festivales (dos premios oficiales en Berlín). Y además, defendida por parte de la redacción de esta revista. En *El otro*, Julio Chávez interpreta a Juan Desouza. Y Juan Desouza es un personaje mínimo, que descansa en

DVD
MUSEUM.com.ar®
www.dvdmuseum.com.ar
VENTA - ALQUILER
PIONEROS DEL MERCADO !
FLORIDA 860 GALERIA DEL SOL - LOCAL 83
BS AS ARGENTINA
TEL: (5411)- 4313-6381

QUILMES NOTEBOOKS
SOLUCIONES EN TECNOLOGIA PORTATIL
SERVICIO TÉCNICO ESPECIALIZADO EN:
NOTEBOOKS – CÁMARAS DIGITALES – POCKET PC – MP3/MP4
Vamos a domicilio consulte
www.quilmesnotebooks.com.ar
Lunes a viernes de 16 a 21 horas
Sábados y Domingos de 10 a 20 horas
Lavalle y Humberto Primo – PB – Local 9
Carrefour Quilmes Centro
4224-6209 / 15-4416-7282

que lo interpreta Chávez, actor que se ve obligado a lograr calidez sin bolsas de agua caliente y casi sin fósforos. Juan Desouza es el hombre sin atributos. Un hombre que tiene un padre moribundo y que espera un hijo. *El otro* nos cuenta un viaje de Desouza en el que le pasan algunas cosas. Pero no es sobre las pocas cosas que le pasan a Desouza que quiero llamar la atención, sino sobre el propio Desouza. Desouza no tiene gustos, no tiene opiniones, no tiene manías, casi no tiene características particulares. Tener un padre que en algún momento se muere y tener un hijo, sobre todo lo primero, son hechos bastante extendidos entre los seres humanos. Es verdad que Desouza prefiere una mujer a otra y que miente un poco. Pero todo –la preferencia, las mentiras– se relaciona con sí mismo. Ya se trate de Desouza o de *El otro* que se inventa, el mundo no parece interesarle al personaje. Ni a este personaje de la película de Rotter ni a tantos otros del nuevo cine argentino. A estos personajes les pasan algunas cosas, a veces intensas, muchas veces no. Pero tienen pocas características, pocas manías, pocas opiniones, pocas peculiaridades, o nada de nada. *Extraño, El custodio, Nacido y criado, Cuatro mujeres descalzas*, por poner algunos otros ejemplos, son parte de esta tendencia. Son películas que dependen de los detalles y que no consiguen delinear personajes en los que importen los detalles. No se trata necesariamente de malas películas. Incluso tal vez sean películas que tengan razón, que muestren unos personajes así de vacíos porque "así es la vida ahora". Pasolini, desde su texto "Contra Eisenstein", vuelve a gritar: "No basta tener razón y ser héroes para estar vivos". Las posibilidades de encontrar héroes en el cine argentino son bastante pocas: murió Bielinsky, extrañamos a Aristarain desde *Roma*, Szifrón o Enrique Piñeyro proponen héroes y son amonestados no sólo por la construcción de esos héroes sino también por el mismo atrevimiento de siquiera plantearse la posibilidad de construirlos. Es difícil decir si Desouza tiene o no tiene razón, es imposible discutir con alguien que no dice nada. Pero concedamos que todos estos personajes como Desouza tienen razón. Sin embargo, no están vivos, como sí lo estaba El Rulo de *Mundo grúa*. Las tendencias minimalistas en el cine argentino, que fueron sanas reacciones contra las películas recargadas (un ejemplo: *Una sombra ya pronto serás*, de Héctor Olivera, 1994), se han vuelto exageradas, perversas, asfixiantes, y atentan contra la creación de personajes que valga la pena conocer. Hay una tendencia a etiquetar tenuemente al personaje: es abogado (apático), es biólogo (apático), es médico (apático), es custodio (apático), es desocupado (apático), es un apático (desinteresado). Muchas películas argentinas parecen darse por satisfechas con la mera indicación de profesión u oficio del personaje. El cine de ficción de Rejtman, con sus personajes mañosos, obsesivos, se va convirtiendo en la máxima de las excepciones del nuevo cine, y esperamos que vuelva a dirigir pronto; y que otros que construyen personajes más pasionales y apasionantes, como por ejemplo Lucrecia Martel, Ezequiel Acuña y Adrián Caetano, vuelvan a filmar. Y que la ferretería familiar vuelva a inspirar a Trapero. No se trata, sin embargo, de hacer un listado de películas y directores con personajes interesantes y otros con personajes borrosos, olvidables. Más bien se trata de señalar, por si sirve para algo, aunque sea para comenzar a discutir, un peligro, una correcta y prolija desidia vital que logra premios europeos y críticas positivas, partiendo de la base –que podríamos aceptar– de que "la película no está mal". Puede ser, pero el vacío de los personajes se hace cada vez más evidente, la desnudez está empezando a quedar demasiado expuesta. El minimalismo vació la casa del viejo cine, tiró los trastos y dejó las paredes y los pisos limpios. Ya vimos los ambientes vacíos. Ahora pongan muebles.

Aunque no está de moda defender a Truffaut (sí está de moda decir "¡Godard!" y zanjar discusiones), no estaría mal revisar las películas sobre Antoine Doinel. En *El amor en fuga*, la última de la serie y que incluye fragmentos de los tres largos y el corto anteriores, el personaje se define por decenas de características como: recordar la fecha de su casamiento porque fue en el día de San Néstor, estar en contra de sonarse la nariz con pañuelo de papel, conmoverse y excitarse porque alguien forra un libro con papel de diario, leer libros (en *El hombre robado* de Matías Piñeiro se lee, pero es cada vez más una excepción, casi nadie lee en el cine; Desouza viaja en micro y no lee). Hay muchos personajes en el cine argentino actual, y en el cine del mundo, que no prefieren nada, que pueden intercambiarse la nacionalidad, que no se diferencian unos de otros. No estamos pidiendo dulce de leche y obelisco, sino algún rasgo que los haga emerger de entre la borrosa monotonía; aunque sea que se nieguen a lavar autos, como Don Johnson en *Zona caliente* de Dennis Hopper.

Quizás toda la culpa no la tengan las películas, y eso es más inquietante. Los personajes que dicen poco, que miran poco, que opinan poco, que se aburren, que transitan por sus tenues vidas con indiferencia, están por todos lados. Tal vez su presencia cinematográfica sea la expresión de un promedio, es decir, de cómo ven el mundo hoy los de treinta y pico, los de veintipico, tal vez los de cuarenta y pico. O más bien de cómo se niegan a ver el mundo, de cuán desganados están, de la apatía cínica que todo lo tiñe. Pero lo más preocupante es que ese desgano y ese desinterés se dan por sentados en las películas, no son observados como extraños; son "normales", son un dato más del paisaje. Se aceptan, como si el cine hubiera recibido una mancha de aceite llamada Antonioni, o –perdón por el término– llamada antonionismo. (Hay que decir, sin embargo, que vistos frente a muchas películas actuales, los personajes de Antonioni parecen comunicativos y dicharacheros.)

Un cineasta argentino difícil de ser acusado de antonionismo es Daniel Burman. En sus dos últimas películas, *El abrazo partido* y *Derecho de familia*, se nota mayor ajuste narrativa que en sus tres películas anteriores. Y *Derecho de familia* es más prolija, más tersa, que *El abrazo partido*. Esta última, más desmañada, tenía un protagonista más extrovertido. El Ariel Makaroff de *El abrazo partido* era más movedizo que el Ariel Perelman de *Derecho de familia*. Burman sin duda intenta hacer un cine de personajes particulares, y es llamativo cómo en *Derecho de familia* el apático Perelman (h) busca algo aunque no sabe bien qué: Ariel, a los treinta y pico, observa a su padre, tal vez para ver por qué su padre está mucho más vivo y es más apasionado que él. El padre tiene costumbres ("des habitudes", diría el mañoso Antoine Doinel), y no está ni aburrido ni cansado del mundo. Tal vez en *Derecho de familia* pueda verse la mirada de un director que sabe que hay que llenar ese vacío del que hace gala *El otro*. Y que lo logra, aunque sea en una pequeña parte. Si alguien comparó a Burman-Hendler con Truffaut-Léaud, por ahora no es más que una expresión de deseos, de buenos deseos.

Buenos deseos tenemos para el cine argentino. Ojalá los personajes de Nanni Moretti nos llamen la atención con su civismo político, con su civismo del calzado, con su civismo cinematográfico y hasta deportivo. Y que la vitalidad de Antoine Doinel nos despierte de una buena vez del sueño del cine apático para que haya más películas que tengamos ganas de volver a ver. Mientras tanto, en esta revista poblada de gente que se interesa, que no se aburre, de pasionales, varios contradicen estos planteos, y otros dicen que unas películas son buenas e interesantes y que otras –o las mismas– son flojas y olvidables. No podrán decir que no preferimos algo, que somos apáticos, que huimos del cine y del mundo, o que huimos del mundo refugiados en el cine. Sí que no nos ponemos de acuerdo (bueno sería, ¿sería bueno?). Seremos erráticos y errantes, pero somos pasionales; somos los amantes, los novios errantes. **[A]**

Propuestas para un verdadero Nuevo Cine en cuatro tempos

por **Guido Segal**

I. Andante

Las generalizaciones resultan muy cómodas en el momento de pensar un fenómeno y suelen quedar asociadas a ideas que, ante el menor análisis, colapsan como edificios de cimientos débiles. Así nace, por ejemplo, el Nuevo Cine Argentino, definido primordialmente por su valor de novedad. Después de unos quince años de existencia (si tomamos la teoría de que *Rapado* le da origen) o casi diez (si pensamos a *Pizza, birra, faso* como disparador), seguir llamándolo "nuevo" resulta, cuando menos, poco práctico. Y con la aparición de nuevas camadas de cineastas –que fueron engrosando el fenómeno y cristalizando sus características más reconocibles–, lo que en un comienzo se pensó y profundizó se fue dando por sentado: hoy en día, todos sabemos reconocer una película del NCA pero es difícil explicar esa pertenencia o, peor, nadie se plantea que aquello puede ser otra cosa que aún no conocemos. El NCA se ha convertido en una mancha voraz que no hace distinciones, una megacategoría que ya no busca poner al fenómeno en contexto sino que se contenta con nominarlo vacíamente, sin jamás ir más allá de la superficie.

Entonces, ¿qué debería hacer la crítica de cine? En primer lugar, volver a verse a sí misma desde un lugar dinámico e inteligente, no solamente desde el *a posteriori* que se limita a decir qué funcionó o qué falló en una película (o conjunto de películas), sino también desde el *a priori*: tomarse la libertad de decir qué se debería hacer o qué nos gustaría ver. Esto no responde a un ánimo tiránico o a un capricho, sino al anhelo de ver siempre un cine mejor, desde la ingenuidad del cinéfilo. En ese sentido, y especialmente con relación al cine argentino, la *verdadera* crítica –aquella que suele ejercerse lejos de los periódicos y de las revistas de efímera actualidad– no puede ser el enemigo. Debe ser, más bien, un firme aliado. Siempre, hasta en las reacciones más virulentas, debe buscar el diálogo.

II. Moderato

Más allá de numerosas voces que surgieron en el Bafici hablando del esplendor actual de las películas nacionales, el cine argentino no pasa por su mejor momento. No se trata aquí de repetir viejos argumentos o de cuestionar premisas narrativas recurrentes, sino de ir un poco más allá. De nada sirve

analizar a la producción actual en términos del Nuevo Cine Argentino, ya que tal movimiento tiene más que ver con una etiqueta promocional que con una realidad; nadie se ha tomado realmente el tiempo de verificar cuáles son los límites de la agrupación y, de hecho, todo cineasta egresado de una escuela de cine que filma su primera película cae inmediatamente dentro de la bolsa. ¿Para qué seguimos aplicando entonces una etiqueta que no clasifica sino que acumula? Distinto es decir que hay ciertas variantes estilísticas que se han difundido en los jóvenes cineastas, pero ese es otro tema que se verá más adelante.

Sí resulta pertinente hablar de cine argentino *actual* y, en esos términos, plantear la producción global. Sigue siendo elogiable el número de películas que se filman anualmente, pero nadie se atrevería a decir que en los últimos años se subió un nuevo peldaño en el proceso evolutivo; es decir, lo refrescante de las nuevas camadas de cineastas a partir de los años 90 es que demostraron una mayor pericia técnica que la mayoría de sus antecesores y que se atrevieron a usar un nuevo lenguaje, apoyado en concepciones de planificación, de estructura y de desarrollo narrativo nuevas en estas tierras. Pero ahora, algunos años después, esa innovación parece agotada; no se trata de decir que vivimos de la novedad constante, sino que la fuerza vital del procedimiento apenas bastó para oponerse al cine anterior y no para forjar las bases de uno nuevo. Porque, subjetivamente hablando, la sensación es que las películas siguen oponiéndose a *lo viejo*, aun cuando hace rato que le ganaron. Entonces, aquello que parecía revolucionario y audaz, hoy se ve solemne. Sí, gran parte del cine argentino actual es solemne (en este sentido, la nota "La tristeza de los niños ricos" que Gustavo Noriega escribió en *EA* 174 es elocuente). No es curioso que cuando aparece una comedia dentro de ese contexto, como *UPA! Una película argentina*, el tema central sea el cuestionamiento de esa misma solemnidad y ese mismo estancamiento; los cineastas también parecen notar entonces esa firme atadura a los procedimientos vigentes del cine contemporáneo, ese que reina en los festivales internacionales y cuyas reglas tácitas han asumido la forma de un dogma global.

Algunas reglas que componen ese dogma imaginario pueden ser: *(1)* la cámara estática prevalecerá por sobre la cámara en movimiento, ya que el dinamismo atenta contra la verdadera intensidad dramática; *(2)* no dudarás en utilizar planos secuencia de extensa duración, dado que no es la acción la que determina al montaje sino la densidad dramática; *(3)* priorizarás la escasez de diálogos por sobre el cine dialogado, ya que ninguna palabra suena tan fuerte como el silencio; *(4)* la actuación en el sentido tradicional pertenece al teatro; el cine verdadero se apoya en la actuación minimalista o en la no-actuación; *(5)* ante la duda, siempre tomarás distancia de los personajes y de sus desgracias; mirada de entomólogo; *(6)* filmar los intersticios entre acciones es captar la vida en su más pura expresión. Las escenas de gente comiendo, en el baño o durmiendo aportan la crudeza necesaria para un cine verdadero; *(7)* elige una estructura fragmentaria y evidénciala en todo momento; *(8)* no se trata de narrar sino de construir climas; no es una cuestión de qué pasa sino de cómo pasa; no filmarás una serie de acontecimientos sino el devenir de la subjetividad de uno o más personajes a lo largo de un período de tiempo acotado; *(9)* el director es el único responsable de la obra. Su nombre deberá aparecer antes de los créditos, después de los créditos y en todo elemento publicitario del film; *(10)* el humor está vedado, dado que entretener no es el fin del arte.

III. Vivace

Parodias o bromas ligeras aparte, es hora de que el cine argentino empiece a romper con sus miedos antes de estancarse; es el momento para que se atreva a ser osado, a impulsarse hacia sus propios límites; que se deshaga del dogma que asegura la participación en los grandes festivales, dado que, a mi humilde entender, el verdadero premio mayor no es el Oso de Oro en Berlín o la Palma de Oro en Cannes, sino la afluencia de público local a las salas de cine. Y no se trata de una defensa del cine de género o de una adecuación al gusto popular, sino todo lo contrario; aun si vivimos en un país cuyo mercado cinematográfico es limitado, las películas argentinas que han propuesto algo diferente desde la puesta en escena, han resultado moderadamente exitosas y cito tanto a *Pizza, birra, faso* como a *Nueve Reinas* o a *El abrazo partido*.

El juego con los géneros no está agotado; si otras cinematografías importantes siguen alimentándose de ellos, ¿por qué aquí no puede hacerse? Otros *nuevos cines* que han surgido en paralelo al argentino se han aventurado en ese camino y han obtenido verdaderas obras maestras; tomemos al Nuevo Cine Coreano, por ejemplo, tal vez el cine más renovador y desprejuiciado de los últimos años. Su descomposición de los géneros y su remezcla ha producido películas a la vez entretenidas y complejas: *Nowhere to Hide, The Foul King, Resurrection of the Little Match Girl, Save the Green Planet!, Memories of Murder, Oasis, A Tale of Cinema, Oldboy, Brotherhood, The Host* o *A Dirty Carnival*, muchas de las cuales han resultado exitosas en la taquilla en su país. Argentina ha producido grandes comedias en los últimos años, como *El descanso* o *El juego de la silla*, y una figura como Damián Szifrón ha intentado hacer resurgir al cine de género, pero de cualquier modo son casos aislados que no hacen tendencia, lo mismo que ocurre con *El desierto negro* con relación al western o *La antena* con relación a la ciencia ficción.

Una segunda variante es revisitar nuestra propia historia del cine a partir de exponentes poco retomados. Uno podría ver cierta influencia de Leopoldo Torre Nilsson en el cine de Lucrecia Martel, pero gran parte de los jóvenes cineastas tiene los ojos más puestos en Bresson que en la propia herencia. Ruego que no se confunda esta propuesta con un nacionalismo barato y revisionista; sin embargo, hay un historial muy rico por detrás. Recientemente, a partir de la retrospectiva completa que el Malba dedicó en su honor, tuvimos la ocasión de rever las películas de Leonardo Favio. Parece haber cierta unanimidad sobre su valor artístico, pero ningún cineasta actual ha continuado su línea de trabajo. Basta ver un rato de *Soñar, soñar* para imaginar un cine argentino que deslumbra por lo atrevido, singular, moderno y apasionante. ¿Cuántas veces nos topamos con una película argentina que nos hizo reír por méritos propios y sin apelar a un humor chabacano o grosero? ¿Que además resignifica a un ídolo del deporte como Carlos Monzón y lo lleva al límite del kitsch? ¿Y que se mete en el fango del melodrama a partir de un amor desmedido por sus personajes? Favio nos propone mil caminos para hacer un cine puramente argentino cargado de valores cinematográficos y de virtudes con todas las letras. Si en 1976, época de fuertes tensiones políticas, Favio se atrevió a hacer una película así, ¿por qué no podemos pedirle al Nuevo Cine, en estos tiempos de aparente democracia y libertad de expresión, que se dirija a esas fronteras, que se despoje de sus prejuicios y que se lance a la diversificación y al desparpajo?

IV. Prestissimo (finale)

Es entonces el desafío, tanto para el cine nacional como para la crítica: volver a entablar un diálogo fluido. Que la crítica no sea meramente la voz que comenta sino el interlocutor más propicio para un cine que sea constantemente nuevo, que esté vivo, en marcha. Por lo pronto, desde estas páginas, seguiremos proponiendo si desean escucharnos, porque creemos que todo gran movimiento cinematográfico se vuelve más rico con un correlato analítico por detrás. No somos la oposición ni venimos con mala intención; honestamente, escribimos desde el deseo de que el cine argentino sea mucho más que una moda en festivales y que valga por su peso propio, ajeno al esnobismo o a las tendencias. Que esto sea apenas al comienzo. **[A]**

Predicar en el desierto

En un sitio de internet se habló de la crítica, de los supuestos recambios generacionales y de **El Amante**. Ahora, aquí, en papel, contesta uno de los críticos aludidos –pero no mencionados– en esa nota. por **Ezequiel Schmoller**

Hace algunas semanas Diego Batlle sacó una nota en el sitio *otroscines.com* titulada "La crítica: En busca de otro recambio generacional". En la misma trazaba un paralelismo entre la situación de la crítica y el cine argentinos en los 90 y la situación de la crítica y el cine argentinos en la actualidad. Según Batlle, mientras que en los 90 ambas disciplinas habían vivido un momento de gran renovación y esplendor, en la actualidad ambas atraviesan un momento de estancamiento o, incluso, de crisis. Es decir, ni los cineastas ni los críticos actuales logramos estar a la altura de los cineastas y críticos de los 90. De su generación, Batlle dice: "Quienes comenzamos a escribir en este ambiente a principios de los 90 fuimos testigos, primero, de la aparición de algunos adelantados como Alejandro Agresti (*El acto en cuestión*), Martín Rejtman (*Rapado*) o Esteban Sapir (*Picado fino*), luego del fenómeno de la primera *Historias breves*, y finalmente del impacto de *Pizza, birra, faso*, *Mundo grúa* o *La Ciénaga*. Y, creo, sin caer en el autobombo, que estuvimos a la altura de las circunstancias con libros o simples reseñas en los medios que acompañaron esa pequeña revolución en el lenguaje".

En cambio, de la nueva generación de críticos: "Siento que las nuevas camadas de críticos –que, en su mayoría, han pasado o están en *El Amante*– no han podido o sabido (al menos hasta ahora) trascender, desafiar, incomodar a quienes surgimos junto con el NCA. No es que escriban mal, no es que estén desinformados, no es que carezcan de vitalidad o de energía. Incluso, tampoco me parecen mal sus caprichos o su arrogancia, pero por momentos parecen predicar en el desierto, intentando demostrar por qué Will Ferrell es un genio incomprendido en la Argentina como gran bandera".

A lo largo de su nota, Batlle no nombra a ningún crítico de la nueva generación. Tampoco habla de ninguna nota en particular, ni detalla los intereses e ideas de las nuevas camadas de críticos. Quizá creyó que habría sido violento hacerlo, y tal vez lo hubiera sido, pero hablar mal de toda una generación de críticos sin nombrar a ninguno de sus integrantes es quedarse a mitad de camino. Es tirar la piedra y esconder la mano. Batlle escribe una nota que se llama "La crítica: En busca de otro recambio generacional" y nombra a 27 directores de cine, a dos críticos de la vieja guardia que *sí* le gustan (Gustavo Noriega y Marcelo Panozzo) y a ningún crítico de la nueva generación. Eso hace que su nota sea tremendamente generalizadora y desmatizada: uno la lee y se queda con la sensación de que esta nueva generación de críticos es una masa uniforme de veinteañeros cuyo único propósito en la vida es defender a Will Ferrell. La realidad es más compleja: los nuevos críticos no somos todos iguales. Tenemos gustos y enfoques diferentes. Una nota seria, que realmente pretendiera hablar de la nueva generación de críticos, tendría que dar cuenta de esto analíticamente y recurriendo a ejemplos. De los quince párrafos de la nota de Batlle, en el único que habla de la nueva generación de críticos es en el que cito. Con eso no alcanza. Como curiosidad, habría que agregar que el último crítico de *El Amante* que habló bien de Will Ferrell es Panozzo, uno de los críticos que Batlle defiende.

Definitivamente no comparto la idea de que una generación de críticos es digna si logra trascender, desafiar o incomodar a la anterior. Esto es estrictamente personal, pero yo no quiero, por lo menos no como objetivo central, trascender, desafiar o incomodar a nadie. Quiero escribir notas que echen luz sobre una película, un director o un tema, y que produzca placer leerlas. Si desafían o incomodan, no es mi problema ni es algo que voy a estar evaluando antes de escribir. Si uno escribe fijándose si está desafiando o incomodando, o directamente *para* incomodar y desafiar, corre el riesgo de quedarse en el gesto vacío y gratuito, en hacer escándalo porque sí. En convertirse en el Jorge Rial de la crítica. Lo que le impugno a Batlle no es su opinión de que los críticos nuevos no somos buenos sino su parámetro para medir cuán buenos somos. Yo propondría otros: qué cine y qué cineastas defendemos, desde qué lugar y con qué argumentos lo hacemos, en qué cosas nos fijamos y en qué cosas no, cómo escribimos, etcétera. Vuelvo a decirlo: una nota como la que titula Batlle requeriría un análisis exhaustivo de la nueva generación de críticos; cómo son y por qué hace falta un nuevo recambio. Con un comentario irónico y despectivo dicho casi como al pasar ("...parecen predicar en el desierto, intentando demostrar por qué Will Ferrell es un genio incomprendido en la Argentina como gran bandera") no es suficiente.

Por último, no creo que "predicar en el desierto" sea algo malo. Así como a un crítico no debiera importarle cuánto incomoda a la generación anterior, tampoco debería importarle si predica en un desierto o frente a una gran multitud. De hecho: ¿qué sería predicar frente a una gran multitud y no en un desierto? ¿Defender *El ciudadano*? De ser así, me quedo con mis compañeros que predican en el desierto y defienden a Will Ferrell. Siempre me pareció que una de las grandes lecciones de los críticos de *Cahiers du Cinéma* había sido malinterpretada. El gran mérito de haber redescubierto a Ford, a Hitchcock o a Hawks no fue solamente haberlos revalorizado y analizado y defendido brillantemente, sino haber tenido ese gesto liberador de ir a buscar al lugar menos pensado, al que todos despreciaban: el Hollywood de los grandes estudios y su cine "pasatista y de entretenimiento". ¿Acaso los críticos de los *Cahiers* no predicaban en el desierto? La mejor manera de hacerles honor hoy no es salir a defender a los directores que defendieron ellos, sino animarse a buscar cine en cualquier lado y de la manera más desprejuiciada posible. Los que hoy defienden a Will Ferrell (o a *South Park*, o a Michael Mann, o a Owen Wilson, o a *Déjà Vu*) hacen exactamente lo que hacían ellos en los 50. Evitan quedarse en lugares estancos. En vez de seguir rindiéndoles tributo a los ídolos erigidos en el pasado, eligen arriesgarse y buscar entre aquello que es ignorado o desechado. Aquello que, lejos de estar en un pedestal, es tildado, según el caso, de "elitista" o de "pasatista". Esto es predicar en el desierto. Buscar espacios nuevos de reflexión y de debate. Descubrir mundos y tratar de revelárselos a los demás. **[A]**

Una voz en el teléfono

⊕ A favor por **Gustavo Noriega**

Una novia errante

Argentina, 2006, 90'
DIRECCIÓN Ana Katz
GUIÓN Ana Katz e Inés Bortagaray
PRODUCCIÓN Cecilia Felgueras y Carolina Konstantinovsky
FOTOGRAFÍA Lucio Bonelli
MONTAJE Andrés Tambornino
MÚSICA Nicolás Villamil
INTÉRPRETES Ana Katz, Carlos Portaluppi, Erica Rivas, Daniel Hendler, Arturo Goetz, Silvina Sabater, Nicolás Tacconi, Violeta Urtizberea.

Ana Katz tiene un papel totalmente excéntrico en el panorama del cine nacional. Su primera película, de 2002, *El juego de la silla*, fue rechazada en el Bafici y luego pasó casi inadvertida en su estreno e incluso en nuestras páginas. Recibió en aquel momento una crítica elogiosa de Marcela Gamberini, pero la clásica misoginia de la crítica de cine y particularmente de *El Amante* no le prestó más atención que esa, como si de una cosa de mujeres se tratara, algo menor, lejos del centro de nuestras preocupaciones. Marcela acertaba en dos puntos esenciales de aquella ópera prima de AK: el humor hilarante y la profunda incomodidad que la película provocaba, dos características que se repiten en *Una novia errante*.

La carrera de la directora continuó. Realizó algunos cortos (uno para Sedal, emitido por Telefe, que prolongaba la experiencia de *El juego de la silla*, al menos en cuanto a la agudeza de sus apuntes y la eficacia de su humor) y otra obra de teatro (ese era también el origen de *El juego de la silla*). Junto con su marido, Daniel Hendler, apareció en *Whisky* como actriz, interpretando a una, nuevamente, incómoda pareja de argentinos. Su segunda película, *Una novia errante*, finalmente, llegó a Cannes y fue exhibida en la importante sección Un Certain Regard.

La imposibilidad de "ver" *El juego de la silla*, en su momento, tuvo que ver con varios elementos constitutivos de la película. A la misoginia ya apuntada del mundo de la crítica se le suma la relación de la película con el teatro. Una película basada en una obra corre el riesgo de ser calificada sumariamente por los puristas de "teatro filmado". Para colmo de males, *El juego de la silla* era una película con humor, muy graciosa, bordeando con el grotesco, otra palabra tabú. Lejos del minimalismo austero imperante en la nueva etapa del cine nacional que campeaba en 2002, la ópera prima de AK llenaba una casa de personajes, todos con características muy marcadas, para desplegar la inquietante idea de la familia como una cárcel. Una peculiaridad de *El juego de la silla* era que el espectador podía imaginar que se trataba de una familia judía sin que la película hiciera un solo chiste o comentario étnico, conjugando con mucha habilidad lo particular y lo universal.

Una novia errante abandona ese mundo familiar (para retomarlo de una forma distinta hacia el final) y se interna en el de las relaciones sentimentales agoni-

zantes. La incomodidad que genera es tan grande como la que provocaba la familia de *El juego de la silla*. Pero hay un cambio en el centro de ese malestar. En la primera película de Ana Katz, el protagonista volvía a Buenos Aires de Canadá para estar sólo un día, antes de partir a otro destino laboral en el Sur. Distanciado, contemplaba azorado el despliegue de festejos imposibles que la familia, encabezada por una madre monstruosa y expansiva, le dedicaba. En cambio, en *Una novia errante* no hay un personaje externo al disparate y al sinsentido (quizá el novio en fuga, casi toda la película en off). El espectador de *El juego de la silla* se encontraba diciendo mentalmente a algún miembro de la familia: "No, que no haga eso", y el eco de ese pensamiento hacía coro con el del personaje central. En *Una novia errante* el reflejo es el mismo pero el espectador ahora está solo, ya que los que hacen cosas que no deben hacer son los personajes principales de la película. Pero en ambos casos el espectador participa, se remueve incómodo, le grita a la pantalla. El de Ana Katz no es un cine light ni prolijo ni que va a cosechar elogios por su distancia y por lo que esconde. Todo lo contrario: sus dos películas ponen al espectador en tensión y, al mismo tiempo que le provocan risas, lo hacen sufrir.

Inés, la novia errante, abandonada, que interpreta la propia Ana Katz, despliega todo el catálogo de conductas que no hay que poner en marcha para recuperar a una pareja. Obsesiva, maniática, compulsiva, no deja de llamar por teléfono una y otra vez al objeto de su deseo. Al primer signo de rechazo se ofende mortalmente y corta para luego volver sobre sus pasos y remarcar el número tratando de encontrar una mejor respuesta. Como las uñas y el pelo que siguen creciendo en los cadáveres, Inés persiste en tomar puntualmente la pastilla anticonceptiva, un agudo detalle que remarca la perdurabilidad de algunas cosas más allá de que lo que representan haya finalizado.

Una persona se acerca a Inés, se trata de Germán, el personaje interpretado con gracia y justeza por Carlos Portaluppi. Germán es el típico bicho urbano que vive en la playa fuera de temporada: su conversión a la vida fuera de la ciudad es tan viva como su pasión por hablar con sentencias. Al principio parece un acosador sexual pero se va convirtiendo en un bonachón ligeramente desubicado, insistente y pesado, pero que siempre da un paso atrás antes del papelón. Su característica más importante, algo que comparte con la familia de *El juego de la silla*, es que no se entera de nada. Sentencioso y solemne, es un gran "lector" de señales pero sus lecturas son siempre erróneas. Como cuando le dice a Inés que tiene cara de estar pensando en irse a vivir a la playa, cuando lo único que ella tiene en la cabeza es retomar el contacto con su novio: la disparatada distancia de sus pensamientos respecto de la realidad es subrayada graciosamente por su impostación y solemnidad.

Si en *El juego de la silla* la familia era un laberinto pesadillesco, en *Una novia errante* el amor es la fuente de todo tormento. La desesperación de Inés empieza a modificar en oleadas su forma y la del paisaje. La actuación de Ana Katz no sólo incluye los modos del habla sino la actitud corporal, cada vez más enmarañada, con un desgarbo y un desaliño crecientes, como un remolino negativo que sólo puede alimentarse a sí mismo. Si va a una fiesta se emborracha y se descompone, si coquetea con Germán es para dar un paso atrás en el momento de las definiciones, si el elegido es el encargado de la pensión el resultado será un fracaso. Nada de lo que Inés hace la pone a salvo de su propia obsesión, y el paisaje de Mar de las Pampas se va reduciendo y tomando la forma del locutorio, único espacio donde existe la posibilidad de volver a comunicarse con su novio.

Si en **El juego de la silla** la familia era un laberinto pesadillesco, en **Una novia errante** el amor es la fuente de todo tormento.

Ana Katz parece una misántropa rabiosa pero a diferencia de los directores que suelen mostrar lo peor del género humano, ella se relaciona con sus personajes de una manera distinta. En primer lugar, tiene la habilidad del humor, de encontrar con su enorme capacidad de observación frases, situaciones, conductas que, apreciadas desde un determinado ángulo, resultan graciosas. Por otro lado, y esto es lo que provoca esa enorme incomodidad de sus películas, nada de lo que se ve está a una distancia inabarcable para la propia directora y los espectadores. Si la conducta de Inés nos provoca espanto es porque la reconocemos, porque la sabemos familiar, cercana, posible. La familia de *El juego de la silla* era un horror pero no era algo a ser mirado con superioridad desde otro planeta, como a los burgueses suburbanos de Todd Solondz o a los miserables globalizados de *Babel*. Ana Katz nos pasea con gracia pero sin contemplaciones por el mundo de las relaciones humanas, un universo asfixiante, opresivo, pero donde al mismo tiempo el afecto, la risa y el escape son posibles. Si la única huída de la familia-pulpo en la primera película de Ana era Ezeiza, aquí es el grupo cercano el que va a dar cobijo y la posibilidad de renacimiento. Las aguas de Mar de las Pampas reemplazan así el encierro del hotel y la cabina telefónica, y limpian a Inés de todo lo que venía siendo angustia y pesar. Presencian ese bautismo su familia esperpéntica, ese padre con una pierna torcida y ropa inadecuada para la playa y su hermanita infantilizada, que hace muecas extrañas al borde del mar. Estar en casa es bueno... hasta la próxima pesadilla familiar. **[A]**

La neurosis monta su espectáculo

⊖ En contra **Eduardo Rojas**

Según el diccionario, "errante" es quien se desplaza de un lado a otro sin tener un domicilio fijo. No parece ser el caso de Inés, la novia del título a quien, al principio del film, vemos viajar junto a su novio con un objetivo preciso: vacaciones marítimo-boscosas en el incierto comienzo de un otoño en Mar de las Pampas. Inés y el muchacho podrían dedicar el trayecto a la contemplación del paisaje o a la confección de crucigramas, pero no: su forma de ocupar el tiempo del viaje en ómnibus es la discusión de pareja, ese desgastante hábito que en su versión contemporánea se traduce en monólogos sucesivos, muchas veces superpuestos, frases truncas como exteriorización de ideas apenas esbozadas, acusaciones recíprocas que se equiparan en su gratuidad y que se lanzan no para ser oídas y rebatidas, no para llegar al acuerdo o a la ruptura definitiva, sino para oír únicamente el eco del propio argumento, para ignorar y desconocer al otro; autosatisfacción perversa instalada como una pandemia de los afectos contemporáneos. Si es fatigoso protagonizarlas, tanto o más lo es oírlas, repetidas y amplificadas en su vacío autocomplaciente, en una pantalla de cine. Por eso, cuando al llegar a destino Inés se baja del micro para descubrir que su novio siguió viaje y la abandonó, nos sentimos aliviados pensando que esa es la decisión más acertada y que allí debió terminar la historia de esa pareja, y tal vez la película.

Pero no, Inés se instala en el hotel reservado para ambos y allí sí comienza su deambular, que es más bien un ir y venir del hotel al locutorio en la busca telefónica o emailística del novio en fuga; un instalarse en el cuarto del hotel en espera de respuesta, eludiendo los llamados cargosos de su hermana y su padre, integrándose de a poco y con cierto grado de histeria a la pequeña vida social del lugar.

Es inútil, Inés no quiere sorpresas, prefiere la certidumbre de su ínfima neurosis urbana. La película también.

Irse o quedarse para siempre son las alternativas que se le van ofreciendo a Inés desde que instala sus devaneos en la costa. Varias veces intenta la primera pero, a la manera de los personajes buñuelescos de *El ángel exterminador*, algo le impide la partida, devuelta por el azar o alguna atracción magnética hacia el balneario enpinado.

Pero esta atracción no guarda ninguna vínculo con el misterio buñueliano. El motivo de la recurrencia es más llano, su nombre proviene de la psicología y el uso lo ha vulgarizado hasta hacerlo propio de infinitas situaciones cotidianas: neurosis. Inés, su novio y quizá todo el resto de los personajes de *Una novia errante* son neuróticos, víctimas de esa perturbación psíquica más molesta que peligrosa y tan común que ya casi nadie repara en ella. Tampoco lo hace la película, un dispositivo neurótico en sí mismo, perfecto en cuanto ignora que lo es y cree mentar otras cosas.

¿Cuáles son esas otras cosas? No resultan demasiado claras; tal vez el amor y sus desencuentros, el dilema de las elecciones personales, los conflictos familiares. La lista queda abierta. Katz no es excluyente y por el contrario parece no elegir ninguno de los caminos que ella misma propone.

Dotada de potenciales condiciones para la comedia, como lo demostró en su breve papel en *Whisky* de Rebella y Stoll, cuando es la propia Katz quien se encarga de dirigirse, pierde buena parte de esas dotes por la mala elección de ángulos de cámara, que casi siempre desmerecen sus mejores atributos físicos e imponen un ritmo narrativo desparejo e indeciso, neurótico diríamos, pecando de reiterativo.

Para seguir siéndolo, hablemos de la nula relación de Inés con el ambiente que la rodea; bicho citadino que arrastra sus hábitos urbanos allí adonde vaya, Inés no se permite airearse frente al mar ni en los bosques de pinos, trémula de amor por su novio autista; por el contrario, se deja conducir por un amigo ocasional (el siempre excelente Carlos Portaluppi) al corazón del bosque, el lugar exacto donde no se ve otra cosa que copas de árboles danzando en torno al dúo (que no pareja), pura fronda, otro oxígeno, otra vida. Justo en ese momento en que puede entregarse a la seducción vegetal o a la de su obeso admirador, Inés se desmaya: "Me bajó la presión", común síndrome femenino de estos tiempos, que reemplaza a los sofocones de las damas de antaño. ¡Vamos Inés, no seas neura! ¡Olvidá al pelmazo que no te espera en la ciudad! ¡Entregate al gordo que bajo su panza oculta un corazón sensible y, quién sabe, otros atributos!

Es inútil, Inés no quiere sorpresas, prefiere la certidumbre de su ínfima neurosis urbana. La película también; podría haber sido la descripción de un síntoma colectivo, podría haber tomado distancia de la nimiedad de los conflictos que insinúa enfrentándolos al enigma siempre renovado del mar, a la profundidad de la arboleda, artificial pero atractiva. Sólo que para eso, además de neurótico, hay que ser romántico. Y no podemos pedirles peras a los pinos. Cada uno es como es y da a su vida las dimensiones que quiere o de que es capaz. Y si la novia sigue errando es porque, como todos en el amor, así lo ha elegido. **[A]**

ENTREVISTA CON **ANA KATZ**

La soledad era esto

Dirige, escribe y actúa en teatro y cine. Y sorprende. Entrevistamos a la multifacética directora de **Una novia errante** antes de que se fuera a Cannes a presentar su segunda película. por **Jorge García**

¿Por qué te planteaste la idea de esta película con tu pareja en la vida real?
En principio no me la planteé así. Estaba pensando qué actores podían hacer ese personaje y llegué a la conclusión de que Daniel [Hendler] era la persona adecuada. Cuando se lo dije, me contestó que estaba esperando que se lo propusiera y que le encantaba la idea. Habíamos leído juntos el guión, pero yo no pensé en primera instancia en él.

Lo notable es que muchas veces esta idea surge a partir de la crisis de una pareja –hay varios ejemplos en el cine– y aquí es todo lo contrario, ya que te llevás muy bien con Daniel.
Sí, esto no tiene relación con nuestra pareja. En realidad, nos divertimos mucho.

¿Siempre pensaste que el protagónico femenino lo ibas a interpretar vos?
Sí, lo pensé siempre. Estaba segura de que tenía que actuarla, no tanto dirigirla. Después me di cuenta de que la "verdad" de la película tenía que ver con que la hiciera yo. Hay ciertos prejuicios respecto de que no hay que acaparar demasiadas tareas en una película, pero terminé convenciéndome de que tenía que dirigirla yo.

Hay un tono en el film que oscila permanentemente entre la comedia y el drama sin caer de manera definida en ninguno de los dos géneros.
Sí, hay algo en mí que me impide tomarme las cosas demasiado en serio y es posible que eso se trasunte en el tono de la película.

Yo además noto una cierta ironía en tu mirada sobre el personaje de Inés.
Te diría que, antes que irónica, intenté una mirada "cruda" sobre el personaje. Me interesaba más acercarme a la intimidad que al cinismo, mostrar aquellas acciones que la protagonista no realizaría en sociedad. La ironía tiene el riesgo de subestimar al personaje y traté de evitar esto, sin caer tampoco en la compasión condescendiente. Yo imaginé una cámara muy intrusiva y trabajé con una premisa que era la de no mostrar a la protagonista nunca de frente, salvo cuando estaba sola. Cuando estaba con otros, prefería que se la viera de costado o de espaldas. Creo que un punto de vista muy frontal hubiera atentado contra la credibilidad de las zonas más conflictivas del personaje.

Casi no hay escena en la película en la que vos no estés presente, incluso la cámara te persigue por momentos de manera casi obsesiva...
El único momento en que no aparezco es la escena en que ella está durmiendo, hay un corte y aparecen el padre y la hermana, que la van a buscar. Esa escena tiene un tono casi onírico.

En la película se recurre con frecuencia a lugares comunes y frases hechas. ¿Eso lo buscaste deliberadamente?
Yo creo que las frases hechas son como sostenedores que te permiten mantener tu intimidad en la sombra.

A mí me parece que la película y las situaciones en las que se ve envuelto el personaje provocan en el espectador una sensación de gran incomodidad.
Creo que esa incomodidad es como un reflejo de lo que le sucede al personaje. Creo que en casi todo lo que hice hasta ahora –tanto en cine como en teatro pasa eso–, el espectador asume la incomodidad que debería sentir el personaje ante sus acciones. En un momento, incluso, pensé en la posibilidad de trabajar a la protagonista desde lo físico e ir convirtiéndola paulatinamente en una especie de monstruo.

¿El guión lo escribiste con otra persona?
Sí, con Inés Bortagaray, una uruguaya que trabajó en otros guiones y es escritora. La personalidad de ella me ayudó mucho para la construcción de este personaje.

También rompés algunos de los clisés habituales, por ejemplo, el muchacho que encuentra y se obsesiona con ella y le propone que se quede a vivir en esa playa –un muy buen trabajo de Carlos Portaluppi– es una suerte de antigalán.
Así es. Yo no quería que ella, luego de ser abandonada, encontrara inmediatamente una opción B y sí que apareciera una suerte de amigo efímero, al que Portaluppi le otorga la dimensión que yo quería.

Otro rasgo que se da respecto del personaje es una permanente oscilación entre la búsqueda de identificación y el distanciamiento...
Creo que esto surge por el hecho de actuar y dirigir y por algo que tiene que ver con mi forma de ser, ya que tengo un ida y vuelta permanente entre la exhibición y la observación.

Me da la impresión de que los personajes femeninos –el tuyo y algún otro– tienen algunos rasgos comunes con los de Rohmer, en tanto por momentos se convierten en bastante pesados.
No sé... Una directora me dijo que se sentía muy gratificada en cuanto que reflejaba la situación de muchas mujeres que en una situación similar se sentían muy solas. Yo traté de trasmitir una mirada cariñosa sobre los personajes, pero puede que por momentos haya algo de eso que decís.

¿Cómo te dirigís en un caso así, en que tu presencia es permanente en la pantalla?
Yo tenía un *coach*, un amigo al que admiro mucho y que me ayudó en este terreno, haciéndome indicaciones precisas y pertinentes.

A pesar de que se dice en la película que Tati es la hermana de la protagonista, cuando aparece con el padre, la puesta

en escena da más la impresión de que es la amante. ¿Vos lo ves así?
Eso me lo dijo mucha gente. Por alguna razón, nadie parece escuchar cuando se dice que Tati es la hermana de Inés.

¿Tomaste alguna película como modelo para este film?
Sí, esencialmente el episodio "La voz humana", de *Amore*, de Rossellini. El personaje de Anna Magnani, con esa veta tragicómica, me impactó mucho.

¿Todas las escenas están escritas o alguna la improvisaste?
Cambié alguna pequeña escena en el rodaje, pero, en general, estaba todo pautado en el guión.

La secuencia inicial en el ómnibus me pareció muy buena...
Yo quería que en esa secuencia se viera a Inés con su pareja y luego él no apareciera nunca más, salvo cuando se escucha su voz en el teléfono.

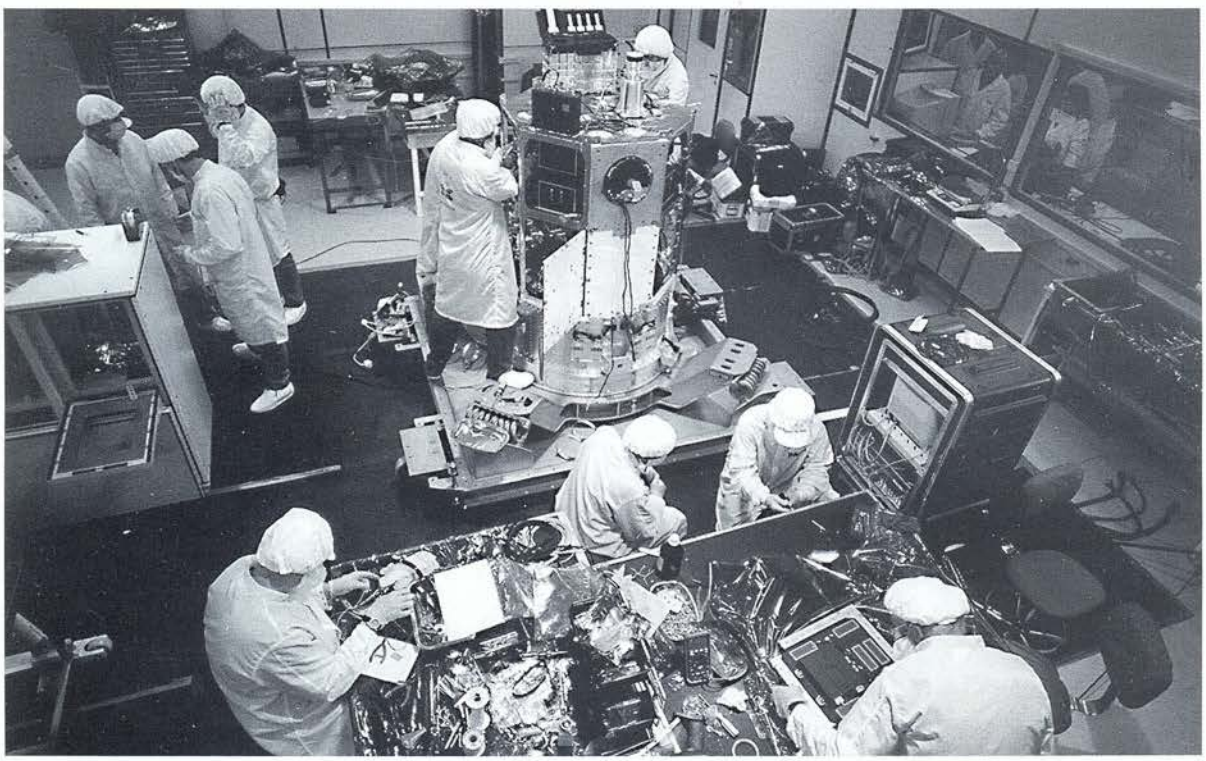
La ambigüedad que aparece en el tono de la película y en el personaje creo que también se da en el final cuando, por un lado, podría interpretarse que ella recomienza sus vacaciones con su familia, pero por otro, el último plano es el de la ola devorándola.
Es que quería dar una cierta esperanza para el personaje, aun dentro de esa ambigüedad que mencionás, que también se daría para muchos en la relación del padre con la hermana.

Me gustaría que desarrollaras un poco más lo que hablamos sobre el tono de la película.
Por ejemplo, en *El juego de la silla* el humor era más chirriante y aquí surge más naturalmente. Yo tengo la sensación de que todo el mundo está hoy como aburrido, en contraposición a los idealismos revolucionarios perdidos surge algo vaciado, carente de pasión. Por eso intenté mantener esa pasión perdida en el personaje de Inés y el tono "tormentoso" de algunas escenas. Yo creo que el tono de la película es más un resultado que una búsqueda.

¿Cómo te sentís insertada dentro de lo que se llama Nuevo Cine Argentino?
A mí no me "pegan" demasiado con el Nuevo Cine Argentino. Yo creo que el NCA es más un modelo de producción que una estilística que reúne a varios directores. Desde ese punto de vista me puedo sentir parte, pero yo no encuentro referentes directos para mi cine. **[A]**

Ciencia y ficción

⊕ A favor por **Agustín Campero**



Argentina latente
Argentina, 2007, 100'
DIRECCIÓN, GUIÓN Y PRODUCCIÓN
Fernando Ezequiel Solanas
FOTOGRAFÍA
Rino Pravatto, Alejandro Fernández Mouján, Fernando Ezequiel Solanas
EDICIÓN
Mauricio Minotti, Alberto Ponce, Pino Solanas
SONIDO
Marcos Dickinson, Abelardo Kuschnir, José Luis Díaz
MÚSICA
Gerardo Gandini.

Solanas juega como Perón. Más bien, es una aproximación al Perón que con sus películas él mismo ayudó a construir, el Perón de la estampita, guiñando el ojo y dándoles la razón a sus interlocutores añadiendo "natural" ante algún comentario en la película *La revolución justicialista*. Un Perón cinemático, sonriente, cómplice. El Perón que la Historia nos desmiente. Acá se nos acaba de imponer una primera resignación: imprimir una leyenda contemporánea es hoy una tarea imposible, entre otras cosas por la refutación de experiencia propia y porque la "opinión pública" se construye a cada segundo y opera para desmentir hazañas y superhéroes, en un presente absoluto. Si bien indefectiblemente en sus modos se empecina en ser anacrónico, con sus armas particulares Solanas pretende plantear mundos, dignidades y reivindicaciones que lo agrandan, como si quisiera empecinarse en demostrar que con sus armas particulares se puede cambiar el mundo.

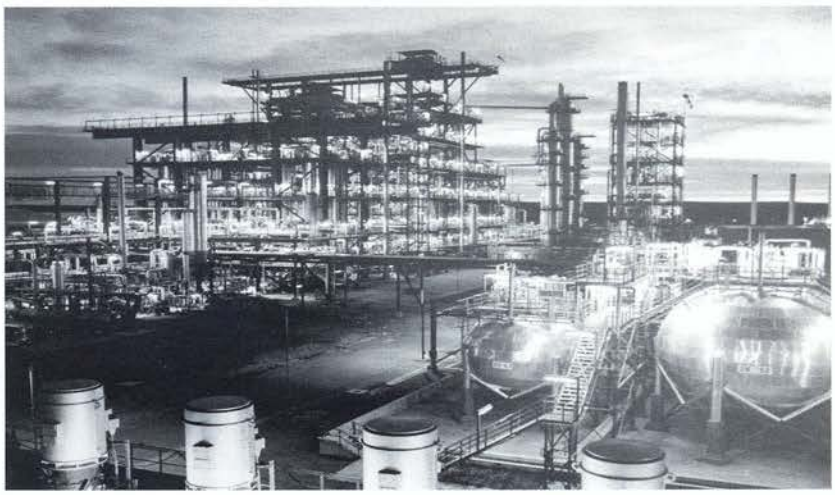
Y el arma particular de Solanas es el cine. El cine como medio. Con su potencia inspiradora y su anacronismo irremediable. Pino Solanas también insiste en creer que el cambio del mundo es fácil, que está a la vuelta de la esquina, que lo puede hacer cualquiera. En este caso, el universo a apologizar es el del desarrollo científico-tecnológico-académico-industrial argentino. Procura idealizar su leyenda, sosteniendo que Argentina produce talentos todo el tiempo y a pesar del entorno negativo, de que la construcción de dichos talentos no es producto de la fuerza de voluntad de las personas sino de un proceso de figuración y construcción social, y de que ese código genético es tan poderoso que no hay diluvio ni terremoto que lo haga desaparecer. Esa leyenda termina jugando como la dulzura de una película clásica; cuesta creer que la leyenda sea mentira, que se cuenta una historia sin trampas. Como toda leyenda, en tanto historia padece sus dobleces, pero tiene características de epopeya.

Ahora, habría que agregar que la epopeya comienza con el objeto *Argentina latente*. Es una película sobre

política científica y tecnológica. Una película, un objeto cinemático, no un compendio temático o un simple documental enunciativo de ítems. Una película de propaganda a lo Solanas, como *La hora de los hornos*, como las dos con Perón, provocadoras, convocantes, absolutas. Pero, en este caso, ¿propaganda de qué? Acá Solanas se separa del resto de su último cine para volver a sus orígenes. *Argentina latente* es una película sobre el futuro. Muestra pruebas del presente, busca sus raíces en el pasado, pero promociona el futuro. Y con esto es, quizá, la película argentina que pone en escena de una forma más acabada y cinematográfica el concepto de nación. La nación como configuración de un sendero de construcción cotidiana, como posible futuro deseable. Al comienzo se despliega la idea de nación en tanto territorio. La cámara sobrevuela elevada a lo largo de distintos puntos del territorio argentino con sentido poético, que perfectamente podrían prescindir de la narración en off; la película es poderosa cuando los que hablan son las imágenes y los personajes. Pero esa narración despliega una serie de datos que dan cuenta de la dialéctica estadística argentina: "El triángulo de la Argentina, con tantos millones de habitantes, tantos millones de kilómetros cuadrados sin habitar, tanta producción de alimentos, tanta pobreza, tantos premios Nobel, tan pocos estudiantes secundarios". Ahí aparece el concepto de nación como estadística. Esta serie de datos, actualizados, es utilizada nuevamente por el director. La primera fue hace cuarenta años: *La hora de los hornos*. En esa película texto e imagen se entrelazaban en la exaltación, en el manifiesto. En *Argentina latente* los datos pivotean entre la apología y el desafío, pero las imágenes dejan de ser urgentes y codeadas con la lucha, para pasar a tener distancia, para ver desde un punto de vista elevado.

De lo general a lo particular: del sobrevuelo elevado y abarcador a los ejemplos concretos de una evolución dentro de un sendero posible y en disputa. Entonces aparece la nación en tanto historia de construcción colectiva, de avances y retrocesos, de episodios heroicos y traiciones. En primer lugar, los astilleros Río Santiago. Su abordaje ocurre desde un ejemplo caro al director, nuevamente una resistencia, esta vez al "modelo neoliberal de los 90". Los astilleros Río Santiago fueron uno de los íconos representantes subyacentes en *La revolución justicialista*, por su contribución al aumento de la flota mercante argentina. Aquí cabría agregar que si bien es cierto que a veces la forma de decir el texto que elige Solanas se vuelve esquemática, con la figura emblemática de Cadelli –líder de la exitosa resistencia antiprivatizadora del astillero– el director lleva más allá la humanización propia de los personajes de sus dos obras anteriores: a Cadelli lo hace jugar. Con este pequeño salto la película marca una diferencia. Solanas cambió la copla solemne (*La dignidad de los nadies*) por el juego y ciertos aires de liviandad, característica que se cuela en más de un par de momentos libres y emotivos. Cierto tono monocorde de la narración contrasta con las potencialidades de esa libertad.

En cuanto a los puntos temáticos que desarrolla, lo que se dice en la película es cierto, pero faltan otras verdades, y si no se las tiene en cuenta la utopía se vuelve irrealizable. Es cierto que en Argentina se forman muchos y muy destacados científicos, que alguna vez sus instituciones representaron proyectos de país (vinculaban necesidades productivas con conocimiento científico estratégico) y que el tipo de cambio favorece a la industria vía sustitución de importaciones. Pero también es cierto que la protección a la industria debe ser gradual y concebida por etapas, para ganar en competitividad, en complejidad tecnológica y para que se sostenga en el tiempo; que el diseño de las instituciones científicas responde a modelos de desarrollo muy concretos y es proclive a una fuerza inercial apabullante; que el CONICET cultiva el "laissez faire" científico y no promueve la vinculación entre el conocimiento y las necesidades estratégicas del país (da lo mismo tener historiadores que ingenieros, y se dificulta la posibilidad de que los científicos se relacionen con empresas); y que la "oferta" de ciencia o abundancia de científicos no basta. Hoy, probablemente los mayores problemas científicos argentinos no estén ligados a su financiamiento, sino a su distribución geográfica, a su pertinencia (en cuanto a las especialidades que hacen falta) y a su vinculación con la solución de problemas concretos (estratégicos y un poquito más banales) y con los sectores productivos.



Argentina latente es una película sobre el futuro. Muestra pruebas del presente, busca sus raíces en el pasado, pero promociona el futuro.

Solanas propone un tema y uno de sus abordajes es geográfico (los planos iniciales y su vocación de "road movie" lo evidencian). Con esta lógica, hay una ausencia notable: la del fenómeno de la ciudad santafesina de Rafaela. Esta ausencia quizá evidencie un fuerte acento en su visión, y su presencia le hubiese otorgado una mayor posibilidad cromática en cuanto a ejemplos a reivindicar, y otro tono en cuanto a la filiación estético-política del director: Rafaela marca un ejemplo, pero capitaneada por PyMEs privadas.

Como dijimos al principio, para Pino Solanas el cine es un medio, un arma, no un fin. Lo usa para convencer, para apologizar determinada visión ajena al universo cinematográfico. Uno podría "medir" una película con una regla general y común, pero estaríamos evocando un recetario, un manual. Aceptando axiomas o piedras angulares generales, cada película demanda un tipo de aproximación. Con *Argentina latente* Pino Solanas hace una apuesta temática audaz que no se queda en la enunciación sino que se ve potenciada a partir de la pasión cinematográfica, por el deseo de que su abordaje sea fluido, hipnótico y emocionante. Y, a diferencia de sus dos películas anteriores, las mayores virtudes surgen no de comunicar sus certezas, sino de las ganas de verse sorprendido, de descubrir y de contagiar el entusiasmo y la fuerza propia de ver salir al mundo un barco gigantesco. **[A]**

Argentina potencia

⊖ En contra por **Gustavo Noriega**

Argentina latente es, en algún sentido, la película menos política de Fernando Solanas. El eje conceptual que la unifica no es tanto el proceso de desindustrialización sufrido por Argentina en las últimas décadas sino todo lo que se desperdició en ese transcurrir, tanto en recursos materiales como humanos. La película va encadenando testimonios de científicos y técnicos destacando tanto la magnitud de sus logros como las dificultades con que desarrollan sus tareas. De un análisis inicialmente político se desliza hacia una sentimentalización del problema, que se termina reduciendo a un discurso nacionalista al borde de la demagogia y la idealización. El broche final lo brinda el ingeniero Conrado Varotto, eminente autoridad en energía nuclear, de origen italiano naturalizado argentino y residente en nuestro país desde los nueve años. Solanas elige su discurso para dar el cierre, tanto formal como ideológico, de la película. Varotto no elude ningún lugar común acerca de la capacidad especial de los estudiantes argentinos para encontrar soluciones en las situaciones más adversas. Asimismo, el ingeniero pone su historia personal de inmigrante como centro de la definición de la Nación Argentina (generosidad, tolerancia, tierra de oportunidades, etc.), desdeñando cualquier nubarrón que oscurezca ese panorama como "anecdótico". La idea de un "país maravilloso" que transmite parece un eco de aquella de Duhalde que nos aseguraba que Argentina era un país condenado al éxito. Nuestros inmigrantes del siglo XXI, peruanos, bolivianos y coreanos, probablemente piensen que las cosas han cambiado bastante en ese sentido.

El idealismo ingenuo de Varotto no pasaría de ser una mirada meramente personal de no ser por el especial tratamiento que Solanas le da en la película y por la coincidencia que tiene ese planteo con algunas de las opiniones del propio director. Ya *Memoria del saqueo* estaba lastrada por el mismo sesgo. Aquella película, magistral en su retrato de los sucesivos cataclismos sociales que asolaron al país después de la última dictadura, omitía cuidadosamente la reelección popular de Menem, un hecho histórico que desbarataba el esquema interpretativo binario de "pueblo maravilloso-dirigentes vendepatria". Para Solanas el pueblo (ahora se dice "la gente", pero el director de *La hora de los hornos* tiene el mérito de no haber adecuado nunca ni el discurso ni las formas del habla de los 70) nunca se equivoca y siempre es víctima.

El nacionalismo populista piensa siempre a su país como excepcional, tanto en la magnitud de sus desgracias como en la calidad de sus virtudes. Nunca se evalúa el problema en términos de normalidad. Las desgracias ocasionadas por el cambio en el modelo económico no dependen para ser lamentadas de la capacidad pretendidamente extraordinaria de sus víctimas. Hay un aliento épico en la descripción de las potencialidades nacionales que lejos de ubicarlo dentro de parámetros comprensibles lo lleva a un terreno mítico, sobrehumano, grandioso, pero, por consecuencia, inadecuado para su evaluación política.

Estos rasgos épicos pueden advertirse en otras escenas de *Argentina latente*, aquellas en las que dos de los entrevistados (que no guardan ninguna relación entre sí) se quiebran en sollozos al contar que deben sus vidas al hecho de que un compañero secuestrado por la dictadura resistió a la tortura y no cantó sus nombres. En ambos casos, la cámara, sin el esperable pudor, se acerca en zoom al rostro del testimoniante, remarcando innecesariamente su sufrimiento. En el primero, además, el propio Solanas aparece en cámara para consolarlo. En otra escena, el mismo testimoniante, que trabaja en una fábrica recuperada, cuenta que los hijos de los desaparecidos pusieron la plata de las indemnizaciones para pagar la luz adeudada. En todos estos casos se anuda la historia de la década del 70 con la de los 90, en términos de heroísmo y sacrificio, de abnegación sin límites. Uno piensa que un país normal, como el nuestro, está compuesto por millones de personas que no podrían soportar la tortura. Aceptar y celebrar acríticamente estas historias de heroísmo desmedido, lejos de sentar un precedente adecuado, le quitan a la tortura su carácter inhumano, salvaje, terrible y la convierten en un examen de admisión para argentinos de ley, con los cuales el espectador tramposamente se siente parte. Ese carácter mitificador de la película funciona como un euforizante artificial, que pierde su efecto poco después de haber sido consumido. **[A]**

ENTREVISTA CON **FERNANDO PINO SOLANAS**

Cine y política

Desde el estreno de **La nube** (1998), su última película de ficción hasta el momento, que no entrevistábamos a Solanas. Han pasado desde entonces tres documentales y varios gobiernos. por **Agustín Campero**

¿En cuántas salas se estrena la película?
Salimos en cinco salas. Quizá sea mucho, pero uno nunca sabe. Es una película que tiene que hacerse en el boca en boca. Supongo que por la peculiaridad temática de la película, más allá de las posiciones ideológicas que pueda tener... puede interesar al científico que se fue, que volvió, más al maltratado profesor universitario, que decenas de miles trabajan sin cobrar un peso, a los investigadores y los científicos precarizados, a los jóvenes que estudian, y que con esta película pueden descubrir un mundo de lo que se hace en Argentina, a los maestros... Ojalá la película ayude a descubrir la Argentina no latente, sino olvidada injustamente, porque nadie le ha dado bola...

¿Tus dos películas anteriores (Memorias del saqueo **y** La dignidad de los nadies**) y** Argentina latente **podrían considerarse la misma? Vos hablás de cinco películas...**
Es la misma obra que yo comencé a filmar a fines de 2001. Ahí fue naciendo el proyecto de hacer un fresco que actualizara una visión, que partiendo de una mirada testimonial intentara dar respuestas. Es un cine ensayo, no es sólo un cine testimonial. El cine ensayo presupone una investigación seria y dar opinión como cualquier ensayista. Por supuesto, con la limitación de que el cine transcurre en el tiempo, y que son apenas veinte páginas de algún libro ensayo. Pero lo que se ve es significativo. El impacto visual compensa la falta de desarrollo del lenguaje hablado o escrito. Y ahí fueron naciendo las ideas de estas cinco o seis películas. La que viene se llamará *Los hombres que están solos y esperan*, parangonando el título de aquel ensayo de Scalabrini Ortiz. Trata sobre lo público y lo privado, poniendo el foco en los ferrocarriles. Me faltan diez días de rodaje, para actualizar información. Incluyo unos 30 minutos de ficción sobre una evocación a Scalabrini Ortiz, la última etapa de su vida, teniendo en cuenta que yo lo traté. Yo nací acá, en Olivos, él vivía acá a la vuelta de la plaza, yo estudiaba Derecho con el hijo. Nací en el 36; en el 56 yo era uno de los que estaban leyendo sus libros. Después vino la generación de *Petróleo y política* (el libro de Arturo Frondizi), él era el redactor estrella, con Jauretche, de la revista *Qué*, la expresión de la resistencia al continuismo gorila. Y aparecía Frondizi como el que iba a evitar el continuismo gorila, iba a terminar con las leyes represivas, y era la posición nacionalista. Eso le costó la vida a Scalabrini, porque apoyó a Frondizi, lo engañaron y traicionaron. Le dieron a leer unos contratos petroleros que no eran los que se firmaron. Algunas cosas de esas aparecen en la película.

¿Y las otras de qué van a tratar?
La quinta es *La tierra sublevada*. El tema profundo son los recursos de la tierra, los recursos naturales. No hay ninguna conciencia sobre los recursos naturales. Por ejemplo, mañana [jueves 24 de mayo] es un día trágico. El más importante yacimiento de petróleo del país, por la cantidad que se extrae, es el Yacimiento Cerro Dragón, a 80 kilómetros de Comodoro Rivadavia, es una concesión que está en manos de Pan American Energy. Y Carlos Bulgheroni, que tiene una empresa que se llama Bridas que no para de ganar concesiones, fue socio de la Total, que hizo que al inicio de la gestión de Pepe Estenssoro con Menem le quitaran a YPF el yacimiento más importante de gas que tenía en tierra firme en Río Grande, Tierra del Fuego. Mañana la legislatura de Chubut va a avalar el contrato de prórroga de la concesión de la Pan American Energy por ¡cuarenta años! ¿Lo leíste en alguna parte? Ese es el escándalo de la desinformación.

Volviendo a Argentina latente**, ¿cómo concebiste la idea? ¿Estaba antes de** Memorias del saqueo**? ¿En algún momento tuviste alguna idea en especial que te llevó a esto?**
No. En el año 2003 empecé a pensar en hacer una película sobre las capacidades científico-técnicas que tiene el país, para contestar las ideas y mitos perversos que inculcó el modelo neoliberal en estos veinte años. Uno: Argentina es pobre. Dos: no tenemos nada, lo perdimos todo. Tres: el desconocimiento brutal sobre la verdadera epopeya que fue la construcción de una ciencia y una tecnología en el país. Todo a caballo del conflicto latente, que aún perdura, sobre si se puede o no se puede. El modelo neoliberal es el triunfo de los que dicen que no se puede, que hay que resignarse, que hay que pedir ayuda extranjera, que todo tiene que venir de afuera.

Que lo hagan otros.
Lo compramos. Los grandes hitos argentinos son, por ejemplo: en el año 22, desde una oscura repartición del ministerio de Agricultura nace YPF, y en el año 23 se la dan al general Mosconi, que venía de crear la quinta arma que es la aviación militar; es el creador de la aviación militar. Y en nueve meses procesa naftas nacionales, contra todos los "no se puede" y todas las risotadas y editoriales del diario *La Nación* o *La Prensa*, que decían: "¿Cómo nos vamos a poner a hacer una industria del petróleo? ¿Por qué vamos a malgastar el dinero?". En siete años, del 23 al 30, Mosconi y Baldrich multiplicaron cuatrocientas veces el capital de YPF. Fue la primera petrolera estatal de occidente, que inicia en materia petrolera a México, Brasil, Venezuela. Mosconi en el año 27 realiza un viaje por Perú, Colombia, llega a México, ahí conoce a Cárdenas, y expone el tema de la nacionalización del petróleo. En el año 30, el brigadier De la Colina construye un avión diseñado por él; era el director de la fábrica de aviones, en Córdoba. El Congreso Nacional lo citó para que diera explicaciones. ¿En qué estaba gastando el dinero? ¿O vamos ahora a querer fabricar aviones? Ese era el espíritu.

¿Ya tenías un conocimiento acabado de los temas de la película o en su rodaje descubriste nuevas cosas?
A estas películas les tengo que agradecer mucho. Yo decidí hacerlas en un momento de mi vida en el que ya me estoy poniendo viejo, y quería dejar un testimonio. Lo único que tenía en la cabeza era hacer las películas

más serias posibles, pero que puedan verse, pensando en la generación que sigue, mi hijo y sus amigos, que no entienden nada. ¿Cómo hago para contarles el país que yo conozco? Sentí que era un deber hacerlo, y entonces empecé a recorrer el país y a enriquecerme, porque tuve que profundizar el tema, y esto me requete rejuveneció. Y me he enriquecido conociendo personajes que son los que están en mis películas.

¿No los conocías de antes?
A casi ninguno, ni por broma. Los descubrí con mi película. Sabía que existía, por ejemplo, Conrado Varotto, mítico, y es la primera vez que concede una entrevista. Al jefe de la Misión de enriquecimiento de uranio en Argentina, fundador de INVAP (sociedad del Estado que pertenece a la Comisión Nacional de Energía Atómica y a la provincia de Río Negro) y fundador de la Comisión Nacional de Actividades Espaciales, que está hoy en Falda del Carmen, no lo conoce ningún periodista argentino, hermano. Vos decís Varotto y seguramente no lo conoce nadie, y es uno de los científicos más importantes de occidente, del hemisferio sur. Y uno de los tipos formados en la idea de Jorge Sábato, creador de la metalurgia argentina, y de los Balseiro [José Balseiro, fundador del excelente Instituto de Física de Bariloche], esos tipos que tienen un espíritu y dicen: "Acá no hay nada que no se pueda hacer". Por eso dice Héctor Otegui (gerente de INVAP) "se acabó el colonialismo mental". Antes se decía que Argentina no estaba para jugar en primera en proyectos internacionales de esta capacidad tecnológica.

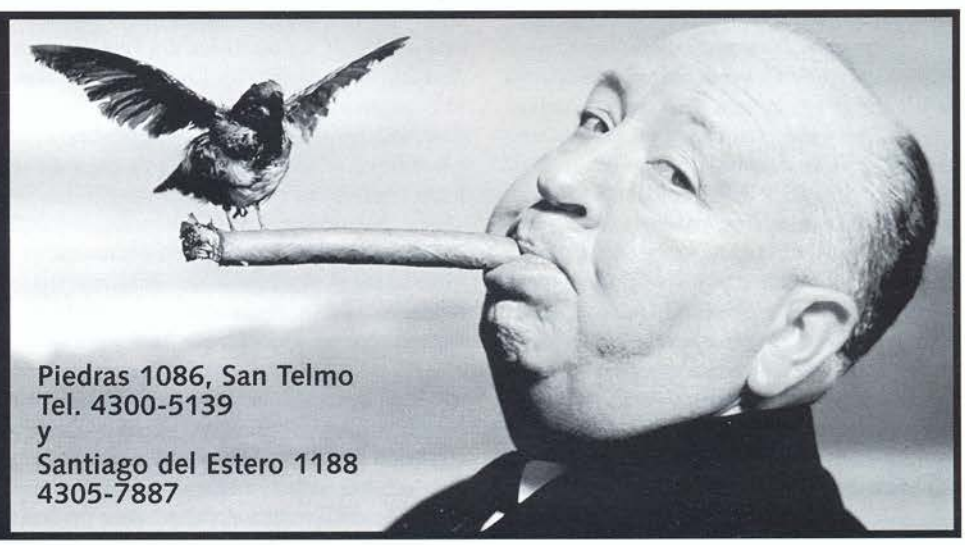
¿Sabías que la discusión del contrato de venta del reactor nuclear a Australia se dio en el marco del mayor punto del quilombo, entre 2001 y 2002?
Se firmó en lo peor de la crisis. También el contrato para la construcción de seis satélites para Italia se firmó en plena discusión de la deuda con los ahorristas italianos. Lo de Australia es emblemático. No es un país ligado a Argentina.

La escena de Cadelli (del astillero Río Santiago) corriendo con su amigo es crucial, te pone la película en otro lugar...
Esas son cosas que se me van ocurriendo, viejo. Lo que yo voy a buscar en estas películas, mi actitud como documentalista o director de cine testimonial, es que la verdad de lo que me están contando y lo que me están diciendo sólo se reafirma si la persona humana me convence. Después está el conflicto cuando armás la película. Al final te encontrás con cuatro horas de película, y las tenés que reducir. No porque no las puedas hacer sino porque no tenés espectador que las aguante. Los documentales se inventan en la mesa de montaje. Vos salís a buscar determinada cantidad de material, te fijaste una serie de ítems en una estructura de temas y de guión, y cada vez que salís a filmar tenés un plan de rodaje para darle coherencia estética a lo que vas a filmar. La condición mínima es esa. Una secuencia tiene que tener una unidad estética. El conjunto tolera y soporta distintos niveles estéticos, pero tiene que haber algunas líneas dominantes que lo unifiquen. Esas líneas dominantes son, en este caso, siempre una cámara travelling que viaja por el país de un lado para el otro, se mete, está siempre más o menos en continuo movimiento.

La sensación es que Cadelli puede ser un héroe cotidiano muy real, y que también cualquiera desde su lugar puede ser Cadelli.
Exactamente. Pero bueno, no siempre he podido completar mis personajes con un retrato humano. A Varotto le insistí para filmarlo en Falda del Carmen, era una lástima filmarlo en Buenos Aires. Había que ir allá, pero nunca tenía tiempo. Hasta que un día quedamos para ir y volver en el día. Algo al menos le hice contar: "Vine de Italia... mis padres... le agradezco a este maravilloso país...", cosas que a mí me emocionan mucho. Está tan generalizada la puteada contra el país... Este hombre le agradece infinitamente, el país le dio todo. Un tema muy importante es el respeto al personaje. Respetar al personaje es difícil, grabás dos, tres horas y tenés que hacer una síntesis. Y no hay que traicionar al personaje, no hacerle decir lo que vos querés.

¿Y eso es posible?
Cuando vos ponés la cámara, ya estás definiendo la realidad. Pero yo no te puedo hacer decir lo que no decís, porque eso es mala leche y falta de ética. A mí me ha pasado. Una situación desgraciada: en la película *Raymundo*, sobre Gleyzer, me hicieron una cosa asquerosa. Esos dos realizadores, que yo recibí con toda honestidad –y yo tengo la versión integral de mi entrevista–, me sacaron absolutamente de contexto para contestar o para ponerme a confrontar con Gleyzer y decir cosas que no dije. Y fue un escándalo. Yo lo quería muchísimo a Raymundo y ¡él me quería mucho a mí, viejo! Me agradecía que yo le había abierto el camino de este cine, a pesar de que teníamos diferencias y de que yo no compartía su visión de que la lucha contra los gordos sindicales o traidores se debía dirimir a balazos; yo no estaba de acuerdo con eso, siendo enemigo de los gordos. Pero siempre fuimos solidarios y fraternos. Y cuando le censuraron *Los traidores*, después nosotros con Getino se la legalizamos, a pesar de no estar de acuerdo. Lo que hicieron los directores de *Raymundo* no tiene nombre. Hice que les hablara Manuel Gaggero, que fue el abogado de Santucho, y que lo trató mucho a Raymundo. Y no modificaron eso en la película. Qué voy a hacer, anda dando vueltas la copia por el mundo. Es una demostración de manipuleo y falta de ética, en el contexto de una película sobre una gran figura como fue Raymundo. A cada cual, lo suyo. No se

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



puede manipular el discurso de alguien que no piensa como vos.

Ya que estamos, vayamos un poco al pasado. ¿Cómo eran las relaciones entre el Grupo Cine de Liberación y el Cine de la Base? Las solidaridades y divergencias.
El Grupo Cine de Liberación abrió la punta. Y al salir *La hora de los hornos* le descubrió el camino al resto. Raymundo Gleyzer fue cameraman de *La hora de los hornos* en las últimas secuencias. Era asistente de cámara o cameraman y yo lo llevaba a trabajar conmigo muchas veces. Yo sé lo feliz que estuvo con esta película, me lo dijo en muchísimas oportunidades. En aquellas épocas había muchas organizaciones políticas y muchas miradas sustentadas en puntos de vista diferentes. Teníamos relaciones muy fraternas, nunca le negamos una copia de nuestra película a ningún grupo, le dábamos los negativos. Le entregábamos gratis todos nuestros materiales. Manipularon el material siempre, agarraban y cortaban todo con lo que no estaban de acuerdo.

Pero ustedes permitían que cada uno pudiera editar la película a su antojo para favorecer las discusiones.
Lo importante era que la película te sirviera para la gran batalla, que era la lucha común contra la dictadura. Ese era el contexto general. Las partes que cortaban, si metían otro corto en el medio, nos tenían sin cuidado. En definitiva, combatíamos al enemigo principal, que en ese momento era la dictadura. Toda esa gente ligada a los grupos de cine del ERP fueron muy mentirosos. Y se explica en actitudes como esta. Cuando en el año 73 se estrena la primera parte de *La hora de los hornos*, esa parte terminaba con 3 minutos 40 segundos de la imagen fija del Che. Los actos tienen un límite, que es la cantidad de película que entra (en una lata). Si son 21 minutos de película, no entran más. En ese primer estreno de octubre del 73, a la imagen final del Che le sacamos un minuto y medio, para agregar todos los héroes y las víctimas de la lucha por la liberación en América Latina, hasta Allende estaba. ¿Qué dijo esa gente? Que le habíamos cortado el final al Che. En lugar de tres minutos y medio, la imagen del Che duraba dos minutos. Eran actitudes muy tramposas, muy mentirosas, muy de desunión. Y eso fue un debate internacional: "Solanas ha cortado al Che Guevara. Es un peronista que está en el oficialismo". Octubre del 73. Pero claro, no estábamos de acuerdo. Nosotros no estábamos de acuerdo con el asesinato de Rucci. Denunciamos las provocaciones del ERP volteando y tiroteando militares en la puerta de sus casas. ¿Quién puede estar de acuerdo con que en agosto del 73 –en la misma semana que el general Carcagno, Comandante en Jefe del Ejército, iba a Caracas a la reunión de la Junta Interamericana de Defensa, a llevar la tesis de Perón de que el enemigo no era el terrorismo ni la guerrilla sino la pobreza, las multinacionales– se produjera el asalto al Comando de Sanidad en Avenida Caseros? Fin de agosto del 73, el ERP copa el Comando de Sanidad y mata a un mayor y a otro oficial más. Y el general Carcagno dura una semana en el cargo. Las políticas de ajusticiamiento y de voltear oficiales fue liquidando todos los sectores más progresistas o nacionalistas de las Fuerzas Armadas y fue avanzando el "ala Videla", estaban convencidos de que el ERP y los Montoneros iban a vencer. De un infantilismo las tesis guerrilleras que se lanzaron en la Argentina, sobre las que huelga todo comentario. Tuvieron una política absolutamente equivocada, con Argentina cercada por el golpe de Chile, el golpismo uruguayo, cuando Estados Unidos se replegaba sobre América latina después de Vietnam. Año 73, bisagra en la historia: Vietnam, la crisis del petróleo, los petrodólares.

En Canal 7 y en el Canal Encuentro, hay una puesta de muchas filmaciones de la época o sobre la época. Hay dos películas clave, que fueron muy comentadas en estos días, tus dos películas con Perón. ¿Cómo ves eso a la luz de tu historia anterior y posterior?
Esas películas fueron importantísimas en el final de la contraofensiva del movimiento peronista y el conjunto del pueblo argentino contra la dictadura de la época. Esas películas desembarcaron en Argentina al final del año 71, y se difundieron por todas las organizaciones sociales y políticas. Cumplieron un rol extraordinario. Le decíamos: "General, no envíe más casetes, hay una generación que nunca le vio la cara, nunca lo vio hablar, hay que hacer una película". Y el viejo lo comprendió. La gente iba tanto por la curiosidad de ver como por la necesidad de expresarse. La idea del cine acto que está en *La hora de los hornos* nace en las proyecciones clandestinas que desde el año 65 realizábamos por diversas barriadas porteñas, proyectando cortos cubanos, Santiago Álvarez, Joris Ivens, cortos sociales brasileños. Lo organizábamos con Getino, Vallejos, Salguero y compañeros regionales... venía cualquier cantidad de gente.

Una impresión que tengo es que siempre aprovechaste los avances tecnológicos del cine. Sin las nuevas tecnologías de aquellos tiempos, hubiese sido imposible La hora de los hornos**. Hoy echás mano a la tecnología digital para tus nuevas películas.**
Siempre tuve una preocupación por las tecnologías pero nunca tuve capacidades técnicas. Soy torpe, siempre tengo que leer los manuales de las cámaras, porque me olvido de las cosas. La formación técnica no es lo mío, pero sí la conciencia de que existen las tecnologías y que hay que esperarlas. *La hora de los hornos* la empecé a buscar en 8mm. Después en 16mm en una cámara a cuerda, los travellings duraban 26 segundos. Después una a pila que ya duraba todo el rollo, de tres minutos. Y hacia el final de *La hora de los hornos* alquilamos una Arriflex de 35mm. Toda la secuencia del Di Tella, por ejemplo, está filmada en 35mm. En esa secuencia trabajó Raymundo. También en la parte de Mujica Láinez... "Mujica Láinez presenta un libro en el salón Pepsi Cola." Era una joda tan grande, lo presentaba en el salón Pepsi Cola, lo leí en el diario a la mañana y enseguida organicé el rodaje para caer de improviso. Y esa cámara la hizo Raymundo, que era muy buen cameraman. Con *Los hijos de Fierro* aparecieron los primeros videos portátiles, e hice toda la preparación filmando en video. Eso me permitió trabajar con los actores (que no eran actores). El silencio de Martiniano Martínez difícilmente lo pueda dar un actor. Antropológicamente la película tenía que ser muy veraz, casi como si fuera un testimonio documental, porque era la imagen del pueblo que era marginal y censurado. Las películas de ahora no hubiesen tenido este resultado si no existiesen las cámaras digitales, que te permiten llevarlas en un bolsillo. Yo soy coleccionista, soy el autor de la ley de creación de la filmoteca nacional, que dos veces por unanimidad fue votada por el Parlamento y es una vergüenza que desde el 97 hasta acá no esté reglamentada, incluso con la actual gestión del Instituto. Soy archivista, tengo un gran cariño por todas estas cosas. Cuando hay algo interesante, que puede ser un hecho climático o un acontecimiento extraordinario, no puedo dejar de filmarlo, eso no se repite. En todas las películas hay secuencias que yo filmé sin saber dónde podían ir. Las imágenes encuentran su lugar. Cuando uno ve algo que llama la atención, hay que filmarlo.

Agrupás mucho por épocas: documental – ficción – documental. ¿Vas a volver a la ficción?
Quiero terminar primero las que están empezadas, tengo además una sobre los pueblos originarios, tengo un montón de material con los mapuches en el sur... entre el montaje, la post producción, se me van a ir ocho meses. Tengo ganas de hacer ficción. La Televisión Española me invitó a participar de una serie de Libertadores de América; Fernando Pérez va a hacer Martí, Raoul Ruiz a O'Higgins, yo haría San Martín, con libertad total para realizar lo que quiera. Después de esta experiencia de documentales me interesa mucho meterme en eso, pero no va a ser antes del año que viene. Ya me anda dando vueltas por la cabeza, ya estoy inventando cosas. Lo primero que siento es terror, me da miedo. El que no tiene miedo es un loco, hay que tener un mínimo de los temores, lo que te permite desarrollar un mínimo de autocrítica, que te hace zafar de los peligros. **[A]**

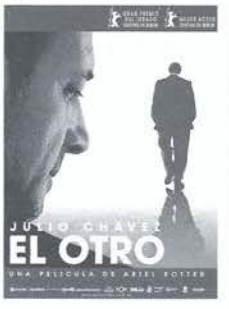
Saber mirar

por **Marcela Gamberini**

"Todo depende de la rapidez con que la humanidad adormecida se despierte y aprenda a usar los ojos." Julian Barnes

El otro es una película de personaje, Desouza, un personaje que suspende su vida por un par de días. La cuelga por unos instantes de identidades falsas, de falsas profesiones, de falsos números de documento. Allí es cuando el sujeto se vuelve otro, uno más, otro distante y vacío; un otro sin nombre fijo, sin historia, sin familia, sin padre, sin mujer. Un cuerpo que, por un rato, se quita las huellas de un pasado reciente y se reinventa sólo para saber quién es en realidad, quién es en el presente, en este presente que se torna siempre huidizo, siempre efímero. Este personaje se reinventa una cartografía poco precisa, necesita ver más, necesita saberse, afianzarse en su propia identidad, despertarse y aprender a usar los ojos y los oídos.

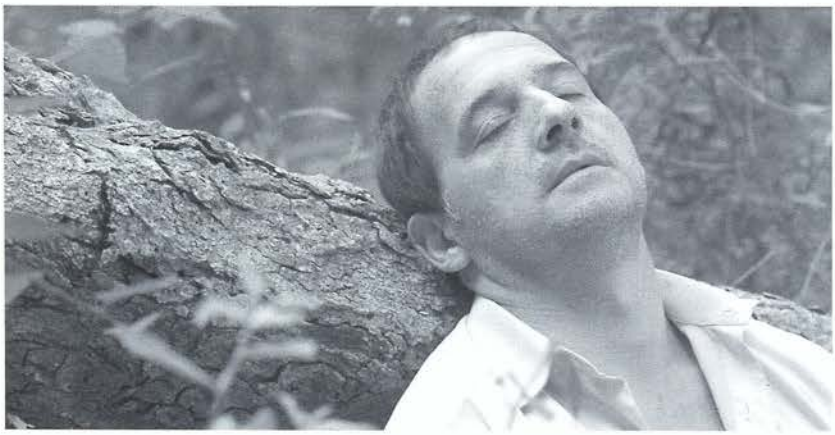
Es singular el modo en que se abre el relato. Pantalla en negro y unas letras que él va viendo y nombrando. Tarea de oftalmólogo y paciente, este personaje necesita anteojos pero con poco aumento, precisa un leve correctivo visual pero lo verdaderamente importante es que tiene que aprender a ver más, a mirar más. A partir de allí este hombre necesita conocer más de aquello que lo rodea; su mujer, su futuro hijo, su padre anciano, su casa. La vista y el recorrido de la mirada van a constituirse dentro del universo que el film plantea como un sentido relevante, pero también serán importantes los sonidos. El mundo se le va a revelar a partir de los ruidos propios y ajenos; su respiración que agita la pantalla casi siempre, como un rumor constante; el sobresaltado ruido de los pasos en las pueblerinas y tranquilas calles de Victoria, Entre Ríos; las entrecortadas conversaciones que lo envuelven en cada bar, en cada restaurante, en cada hotel. Los sonidos y la mirada son los ejes a partir de los cuales Ariel Rotter construye su narración; lo que se escucha y lo que se ve le dan identidad no sólo al personaje ayudándolo a encontrarse, a reafirmarse, sino a la propia película.



Una película de personaje y de ambiente. Personajes en búsqueda de sí mismos, que vagabundean, que caminan sin rumbo fijo, que buscan reconocerse sin los otros, sin esos otros que los rodean en lo cotidiano. En nuevos territorios, en situaciones extremas, sin filiaciones, personajes como Desouza o su reflejo en los espejos dobles no son inocentes. Tal vez, las secuencias finales refuerzan la idea de que nada de esto ha sucedido, que el viaje del personaje es ficticio o inventado, que es aparente, como el mismo movimiento de las imágenes. El cierre circular con la vuelta del hombre a su casa en casi la misma toma, probándose ahora los anteojos nuevos, mirando a su mujer que duerme tal como la dejó y visitando a su padre –secuencia recurrente– nos lleva al principio de la película. Ese personaje, ese Desouza que pasó algunos días a la deriva por el mundo, transitando calles vacías, caminando a la vera de rutas perdidas y oscuras, es la manera en que Rotter nos muestra que su hombre ha tocado fondo. Obviamente el encuadre de algunas escenas, como la mencionada de la ruta, refuerza la idea de tránsito vacío, de soledad, de fin del mundo; y particularmente es en esa secuencia donde se privilegia más la presencia del hombre que la acción misma. Nada sucede fuera de él, ningún plano lo deja fuera de campo; nada importa, sólo él y su propia subjetividad, sus sentidos, su vista y su oído. Este hombre en busca de un sentido que siempre es huidizo, cambiante, variable.

El otro no es una película de acción, ni siquiera es una película que roza lo fantástico ni lo inquietante. Es un relato al que sólo le interesa su personaje, la construcción de un personaje –y quizá no sea más que eso, una película que habla de cómo filmar a partir de un personaje– del que sólo conocemos algunos datos, pero del que intuimos algunas cosas más, arrancadas de sus insistentes silencios y de su despersonalizada gestualidad. Su viaje, exterior e interior, le ayudará a abrir los ojos y le hará ver que su cotidianidad es lo mejor que pudo haberle sucedido o al menos lo único que tiene; su refugio, su lugar, su pertenencia, su propia historia. Un personaje que al final no se transforma, no reniega, no niega; un Desouza que, persistente, reafirma lo que ha elegido, que se posiciona en su misma identidad, que vuelve a elegir a su padre, a su mujer y a su futuro hijo.

Una película hecha a medida de Julio Chávez, excelente como siempre, su cara y su físico exudan seducción, aun en sus anónimos gestos y sus económicos diálogos. Perfecto actor para dar cuenta de uno de los modos de la resistencia que puede ser el de desnudar la condición humana por unos instantes –sólo con su cuerpo y sus sentidos– y en ese desnudo hacerse cargo de la libertad y dejar en claro que este acto no necesita explicaciones psicológicas. Es el hombre frente a sí mismo, frente a su verdad, frente a su propia libertad, que no es otra más que la libertad de elegir cómo se quiere vivir. **[A]**



La araña, el caballo y el círculo

por **Tomás Binder**

El caballo. *El otro* se parece a una partida de ajedrez y a una telaraña. A lo segundo porque, como sus obvios referentes *Extraño* y *El custodio*, su narración se construye siempre en torno a las vivencias y percepciones de su protagonista, que va estableciendo vínculos con personajes y lugares a lo largo de la historia. A lo primero, porque sus escenas se suceden a un paso medido y encauzado pero al mismo tiempo oblicuo e imprevisible. Digamos que Juan Desouza sería a la narración de *El otro* lo que el caballo es a una partida de ajedrez. Elijo una secuencia de la película para ilustrar la metáfora: Desouza está en un velorio y se encuentra con la mujer a la que había perseguido la noche anterior. La mujer lo mira y se aleja, Desouza la sigue con la mirada, la mujer se acerca al féretro, llora, Desouza la espía, la mujer sale apresurada. Desouza la sigue, baja las escaleras, no la encuentra. Se oyen unos tacos y las piernas de la mujer aparecen detrás de Desouza, en la parte superior del cuadro. El sonido de esos tacos va a servir de constante sonora (trama o tablero) para la nueva persecución: esta vez Desouza camina al frente y ella lo sigue a través del pueblo. Finalmente la vemos asomarse a un porche; del fuera de campo sale una mano que la arrastra hacia adentro. La sensación es la de estar ante una serie de acciones que se implican y disparan mutuamente, casi organizadamente, pero que sin embargo pueden resultar sorpresivas (la aparición de la mujer, la irrupción de la mano de Desouza). ¿Por qué detenerse en una secuencia que no ocupa un lugar particularmente significativo dentro del film? Esa secuencia –los movimientos de los personajes, el montaje escalonado de sus acciones– ilustra también el modo en que la película avanza en términos narrativos, temáticos y de construcción de su protagonista. Las piezas de *El otro* se mueven a los golpes: Desouza persigue a la mujer, se cruza con el escribano, este lo lleva a un cabaret, se escapa, termina caminando al borde de la ruta, se despierta en medio del monte... Rotter va barajando los distintos núcleos de sentido –potenciales "líneas interpretativas"– sin anclarnos enfáticamente o condenarnos a ninguno de ellos (eso ocurría con las prolijas y reiterativas ideas visuales de *El custodio*). Las posibles explicaciones del accionar de Desouza se reducen, entonces, a un juego del espectador.

El otro
Argentina/Alemania/Francia, 2007, 83'
GUIÓN Y DIRECCIÓN
Ariel Rotter
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA
Marcelo Lavintman
MONTAJE Eliane Katz
SONIDO
Martín Litmanovich
DIRECCIÓN DE ARTE
Ailí Chen
VESTUARIO
Roberta Pesci
PRODUCCIÓN
Christian Baute, Verónica Cura, Enrique Piñeyro
INTÉRPRETES
Julio Chávez, María Onetto, María Ucedo, Arturo Goetz, Inés Molina, Osvaldo Bonet.

La araña. No era común, hasta hace poco, que los cineastas del "nuevo cine argentino" recurriesen a un uso metafórico de las imágenes. Tampoco el subrayado de tales metáforas mediante planos vacíos o planos detalle. Últimamente, sin embargo, aparecieron películas que empiezan a valerse de la metáfora como una posibilidad más de la imagen: los planos de la ruta y el fondo de la pileta en *Agua* (2006), toda la erótica de *Como pasan las horas* (2005), ciertos detalles precisos en *Los suicidas* (2006), toda la construcción del protagonista de *Extraño* (2003). Aunque tiene poco que ver con el hermetismo de *Extraño*, *El otro* también construye y rodea a su protagonista apoyándose en planos de valor metafórico. A veces Rotter los hace pasar como percepciones del personaje (*metáforas de sí mismo*: toda la secuencia en la que explora la casa del difunto; las imágenes de ancianos en distintos bares), otras se apoya en la composición del encuadre (*metáforas de su situación*: el plano que incluye a Desouza y a dos maniquíes en una vidriera; la gran cantidad de espejos en los que se mira a lo largo del film). De cualquier modo, esos planos siempre *dicen algo* sobre el personaje: su obsesión con la vejez (y con la muerte), el tiempo que se le escapa, la evidentísima idea de "la posibilidad del doble como salida" que constituye a la película... y la insistencia de esas metáforas podría padecerse como un subrayado redundante e innecesario. Pero eso no termina de suceder. ¿Por qué? Rotter confía en la densidad de su personaje. Están esos subrayados, pero la narración (y Desouza, que puede moverse en "L") también toma riesgos que desorientan la lectura y airean la trama: la desconcertante escena al borde de la ruta, la escena en la que espía a unas chicas en el río, la extraña tensión sexual con la encargada del hotel (la sexualidad es otro de los asuntos de Desouza). En *El otro* conviven metáforas que afirman lo que ya sabemos y acciones que nos obligan a volver a preguntárnoslo.

El círculo. La duración del último plano de *El otro* no es inocente. Tampoco la relevancia que en ese plano se le da al fuera de campo. Desouza visita a su padre después del viaje; lo vemos saludarlo y contarle que va a tener un hijo, vemos a ambos desparecer en el fuera de campo del baño. Oímos cómo Desouza lo baña: cuida el cuerpo de alguien que se va a morir. Las ideas del nacimiento del hijo y de la muerte del padre, claros puntos de partida para el viaje de Desouza, también aparecían como elementos sueltos en Entre Ríos, en la charla con la mujer y en la escena con la vieja al borde de la muerte. Y es justamente a partir de aquella escena que Rotter empieza a cerrar los sentidos que antes había dejado abiertos. Desouza se enfrenta a la muerte y, en lugar de incorporar el humor negro de la escena a los sentidos difusos del resto de la película, Rotter decide hacer de ella un punto de inflexión para el personaje: la anciana le pregunta el nombre y él le contesta con su verdadero nombre... y el próximo plano detalle de la película –plano traidor– nos impone la cédula de identidad de Juan Desouza. Escribiendo sobre *Cuatro mujeres descalzas* en *EA* 172, Marcela Ojea decía: "Después de todo, que *Cuatro mujeres...* se niegue a las explicaciones no es un problema, el problema es que invite a buscarlas". Si los últimos planos de *El otro* encuentran un reposo que antes estaba ausente, es porque allí Rotter parece haber encontrado los sentidos y dado por terminada la partida. Es una lástima; al final, todas las piezas parecen acomodarse en su lugar. **[A]**

Un redactor de **El Amante** hizo el making of de **El otro**, así que estuvo durante todo el rodaje. Esta es una entrevista "desde adentro".

Un mundo de sensaciones

por **Juan Pablo Martínez**

Lo que se nota a simple vista cuando uno ve El otro **y ya vio** Sólo por hoy **es que son películas completamente distintas: en una hay mucho movimiento de cámara y en la otra hay cámara fija, en una hay mucha música incidental y la otra carece por completo de música, una tiene mucho diálogo y la otra muy poco. ¿Ese cambio fue consciente o algo que te salió?**

No fue algo premeditado, fue algo que sucedió, lo cual no quiere decir que inconscientemente pueda haber algo más, que algo haya sido procesado en oposición, digamos. Pero lo que pasó fue que lo que estaba intentando contar apareció de ese modo, y entonces, tratándose de un hombre que está siendo atravesado por una serie de cosas que de algún modo son difíciles de compartir con los que lo rodean, empezó a suceder que se fue dando como un proceso de sustracción de lo que se dice y en paralelo empezó a surgir un modo de contar y de narrar cosas en imágenes. Y en ese sentido yo creo que la película cuenta muchas cosas pero lo hace de un modo en que el resultado termina siendo eminentemente cinematográfico, porque se da a través de imágenes y de sonido, y, a la vez, de lo que se habla no es exactamente de lo que se trata la película. Por decirlo de manera simplona, es lo que esta historia pedía. La puesta de cámara fue hasta una sorpresa para mí. En *Sólo por hoy* yo me propuse no tener un guión técnico; trabajar cada escena como una unidad en sí misma y que la película fuera una sucesión de pequeños núcleos asociados unos con otros. Y debido a eso no había un storyboard ni ningún otro tipo de planificación de lo que iba a ser el rodaje del día siguiente, lo cual hacía que cada día de rodaje empezara con un trabajo de puesta en escena y, a partir de lo que esa puesta en escena iba arrojando en los ensayos, se hacía una puesta de cámara en favor de esa puesta en escena. En esta película, quizá por el hecho de ser más compleja desde lo que se intenta contar y del modo en el cual sentía que esta historia debía suceder, la dibujé entera. Y me sorprendió ver que, a medida que la iba dibujando, no había movimientos de cámara. Cuando iba por un tercio me acuerdo que le dije a Ailí (Chen): "Che, estoy re preocupado, no se mueve la cámara" [*risas*]. Como que no me aparecía el movimiento.

¿En qué momento apareció Julio Chávez en la película?

Yo escribí pensando en Julio. La idea de la película empezó en octubre de 2001. Todavía estaba acompañando a *Sólo por hoy* por algunos festivales y empecé a escribir una idea que terminó siendo *El otro*, pero que por entonces se llamaba *El tiempo de Juan*. Era la historia de un hombre, de su padre y de su hijo. Los tres se llamaban Juan: uno era Juan Carlos, el otro era Juan... Y eran tres historias de amor en cada una de esas edades y tenía la idea de que quizá se pudiera entender como una

única vida, como un recorrido del amor en las distintas etapas de la vida. Y bueno, eso fue mutando y derivando, pero mantiene el embrión de un hombre, su padre y su hijo. Y cuando llegó el momento de ponerme a escribir, cuando ya la historia había cambiado a lo que terminó siendo, escribí "Escena 1" y me apareció la cara de Julio. Yo no lo conocía personalmente. Sí había visto *Un oso rojo*, algunas obras de teatro, algunas de las películas más viejas donde actuó... Y en un momento pasó que me empezó a resultar indispensable que fuera Julio, y tenía temor a que me dijera que no. En un momento, ya con una tercera versión del guión dije: "Bueno, esto ya no da para más..." [*risas*] "...voy a tener que llamar". Y bueno, nos juntamos y estuvo muy bueno: le dejé el guión y a los dos días llamó, nos encontramos y me dijo: "La quiero hacer". Creo que una diferencia que se dio entre el guión y la película, en el proceso de traslado de lo escrito a lo filmado, fue que en el guión cada escena transmitía en sí misma el clima de la película. Había una descripción de ánimo y de clima muy patente en cada escena, como contar toda la película en cada escena. Y eso podría haberla convertido en una película muy explícita. Pero resultó que se fue dando como "bueno, esta escena es esto. Y sólo esto", y no cuenta todo ese clima tan escrito y tan descripto como estaba en el guión. Y eso que estaba descripto en cada escena se percibe en el todo, y eso me gustó, como un aprendizaje de dosificación.

En la escena de la ruta se produce un quiebre con lo que veníamos viendo, con la estética y con el tono pausado de la película. ¿Qué quisiste demostrar en esa escena?

Antes de empezar a filmar, había dos escenas que eran mis preferidas del guión, que si bien en la superficie de la película eran absolutamente obviables, porque no modificaban la trama en absoluto, eran para mí centrales y las más importantes: la escena de la ruta y la de la mañana siguiente en la reserva, que de algún modo son las escenas más sensoriales de la película, y es donde se podía relatar en acción algo que tiene que ver con la percepción de un modo muy extremo. En la ruta la imagen rectora de esa escena era que este hombre pudiera volver a asustarse como si fuera un niño. En un momento hasta pensé que se podía poner a cantar [*risas*] para hacerse compañía en esta caminata. Y de algún modo esas escenas permitían desde su premisa arrojar a este hombre a un lugar donde la cabeza deje de guiarlo y sea el cuerpo el que reacciona. Creo que ambas escenas son más primitivas y creo que se destacan en la película justamente por eso, por tener algo más animal en oposición al pensamiento y a la construcción de lo que puede estar sucediendo en la cabeza de este hombre.

Hay otra escena, la de la resucitación, que en el guión parecía muy fuerte, pero que en la película termina teniendo un efecto cómico.

Es que es una escena catártica, porque la película viene amasando una tensión que cuando llega ese momento el cuerpo reacciona riéndose. Debo confesar que es una escena que tiene algo así como un condimento absurdo y que si deriva hacia la risa es como una extensión de ese absurdo, porque un hombre se encuentra sin saber qué hacer frente a una mujer prácticamente muerta, y en realidad el núcleo central de esa escena era poder ponerlo a él en una situación en que no hay tiempo para pensar sino que él tiene apelar al instinto. Y ese instinto puede llevarlo a salir corriendo, como lo intenta en un principio. Y creo que esta escena, además de marcar claramente un "hasta acá llegamos", ante todo lo moviliza a él a elegir vida, y vida en este caso es volver a su mujer, a su hijo, a su padre.

En una escena Chávez se prueba distintos marcos de anteojos, y en otra, en la ruta, se ven dos micros iguales, uno de los cuales sale por la bifurcación. Parece mostrarse un poco la dualidad del personaje. ¿Fue pensado esto?

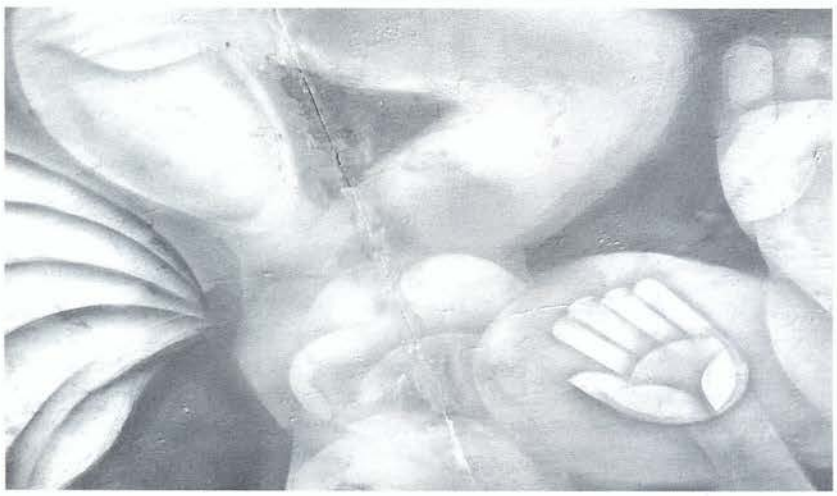
Yo no percibo mucha dualidad en el personaje, pese a que el título de la película no sostiene mi afirmación [*risas*]. A mí me parece que claramente este "otro" es una parte de él mismo, y eso podría verse como una dualidad, pero no es un hombre que cambie de personalidad, cambia sólo de identidad. De la escena de los anteojos, me acuerdo que en principio iba a ir justo antes del título, por este hecho concreto que sucede de que cuando uno se pone un par de anteojos cambia exteriormente. Pero lo más importante de la escena es el después, el momento en que deja de mirar los marcos y se mira a sí mismo. Con respecto a lo de los micros, en términos prácticos el micro nuestro era uno solo; el otro pasó por ahí. Pero se filmaron muchas tomas... muchas tomas, en el presupuesto que manejábamos, significa cuatro [*risas*]. Pero lo que me gustó de esa toma en especial fue esa sensación de que ni siquiera sabés cuál es el micro de él; si se fue para un costado o siguió camino. Y en algún modo refería a que yo varias veces, tratando de describir la película, me encontraba diciendo que se trata de un hombre que decide dar un paso al costado de su camino; detenerse al costado de esa ruta y observarse a sí mismo viajando en ella, digamos. Ahora bien, creo que se puede tejer un puente entre esas dos escenas como también entre otras escenas de la película, y en todo caso si tiene que ver con una planificación es una planificación respecto al todo más que respecto a esas escenas en particular. Pero esas posibles interpretaciones quedan para la imaginación del espectador, que no es un tema menor en esta película. A mí me gustan mucho las películas que me piden una participación activa en el relato, de poder construir aquello que se omite y de poder completar aquello que se sugiere, y creo que en esta película hay algo de eso; es una película a la que, si no tenés ganas de involucrarte o no te predispone para involucrarte, por ahí le falta información. A la salida del cine nos mezclamos entre la gente [*risas*] y hemos escuchado diálogos geniales. Y creo que la película polariza mucho las opiniones de quienes la ven; están los que se copan porque se identifican con cosas que le pasan al personaje o simplemente porque les gustó, y la gente que se queda con la sensación de "che, pero acá me falta un cacho". Hubo un diálogo muy bueno a la salida del Gaumont. Dos señores grandes salían de verla y uno le pregunta al otro: "Pero al final, ¿quién es 'el otro'?" [*risas*]. Y el otro le dice: "La verdad, Manuel, no tengo idea... pero si tengo que arriesgar una respuesta, diría que soy yo mismo" [*carcajadas*]. Me encantó.

Bueno, es que en la película hay un distanciamiento con el personaje.

Me fui dando cuenta de que intenté ser un poco invisible desde la puesta. Intenté en cada una de las escenas ser lo más fiel a lo que yo sentía que era el ánimo del personaje en ese momento. Por momentos sentía que transmitía mejor el estado de ánimo de él desde la vereda de enfrente que sumándome al vértigo que representaría seguirlo de cerca y girar la esquina con él. Pero creo que esa distancia también cuenta un poco la distancia que este hombre siente respecto de las cosas que está viendo. En una instancia del guión la película iba a transcurrir toda en Buenos Aires y entonces me empecé a preguntar qué pasaría si este hombre se fuera de la ciudad, de su hábitat. Hice un viaje y me fui unos días a Entre Ríos a ver qué me pasaba, intentando construir lo que le podía pasar a él. Y bueno, yo tenía la idea de que me iba solo y me iba a pasar de todo. Pero fui y me recontra embolé [*risas*]. Todos los hoteles me parecían horribles; me cambié cuatro veces de hotel. Y en uno me preguntaron mi nombre y yo contesté otro. Bueno, la cosa es que me fui pensando en encontrar un mundo de sensaciones [*risas*] y no encontré nada. Encontré más silencio y encontré más Ariel que antes. Y me acuerdo que volví un poco frustrado y le planteé esto a Jorge Goldemberg. Y me dijo: "Bueno, me alegro de que por fin hayas encontrado tu película". **[A]**

El origen de la melancolía

A favor **Marcela Gamberini**



La primera vez que vi *Los próximos pasados*, en el Bafici 2006, salí con una extraña sensación de melancolía, de tristeza y cierta indignación. Toda búsqueda implica una investigación, o al revés, da lo mismo. Pero más allá de la búsqueda que propone la película, hay algo que emociona, de manera genuina, profunda y oscura; no sé bien qué es, no puedo definir una emoción. Como lo que se siente cuando escuchamos cierta música o vemos algunas imágenes o recordamos algún momento de la vida. Hay algo allí del orden de lo indescifrable, de lo incógnito, algo que pertenece a otro registro. Muñoz filma con el alma y se nota. Busca y no encuentra, pero insiste; y en esa insistencia, en esa obsesión, en ese deseo se desnuda el gesto con el que Lorena se acerca a su material: la pasión. Quizá hay algo del recorrido de un deseo y esto sea lo que veladamente emociona. El deseo por saber llevado de la mano de la pasión.

La película de Muñoz cuenta la historia de los avatares del mural que pintó el mexicano David Alfaro Siqueiros en la década del 30 en el sótano de la casona de Don Torcuato del excéntrico Natalio Botana. *Los próximos pasados* relata varias cuestiones a la vez: el proceso de una investigación, la velada historia de los exiliados políticos, la realización del mural, su destrucción, su abandono, la indolencia de los propietarios posteriores de la casona, el ejercicio de su reconstrucción a partir de una maqueta, y una pasional y confusa historia de amor y de traiciones entre Siqueiros, Blanca Luz –su mujer y principal protagonista del mural– y Botana.

Detrás de *Los próximos pasados* subyace una pregunta por el origen. Por el origen del mural y también por el origen de la memoria, de la reconstrucción, de la investigación. Pero hay algo que inquieta y emociona, y es saber qué hay detrás de la búsqueda de Muñoz, cuál es o fue el origen de esta película. ¿Qué mueve a un realizador a investigar semejante material? ¿Qué había o hay en el mural que no podemos ver, que nunca pudimos ver? ¿Qué hay, más allá, en el film de Muñoz, que tampoco podemos ver? ¿Cuál es el centro de ambas obras? Se dice en algún momento, o al menos eso reconstruye mi memoria, que el mural se hace posible cuando la relación entre Siqueiros y Blanca Luz se estaba quebrando. En el intersticio del amor, de la pasión, del deseo surge semejante obra. Aquella que desnuda tal vez la conflictiva relación entre ambos, el probable amorío de Blanca Luz con Botana, la presencia de Neruda y la aparición de García Lorca como el espía perfecto. La obra daba cuenta de un momento y un lugar precisos pero desmesurados. Aquellos refugiados políticos, Neruda, García Lorca, Sequeiros, escriben sobre el agua una historia que nunca podremos ver en su totalidad, sólo algunos fragmentos, lo que se cuenta de los exilios políticos, de los triángulos amorosos, de la falta de apoyo judicial para conservar la obra. Tal vez este sea no sólo el origen de la obra sino el origen de mi emoción, de mi tristeza: aquello que ya nunca podremos recuperar, como ciertos momentos de la infancia, como algunos viajes en tren por el campo, como cierta música; como el mural mismo y, con él, la misma película.

Origen, transcurso, deterioro, olvido. Estos son, tal vez, los escalones en los que confluye cualquier obra de arte. El mural de Siqueiros, abandonado como un mapa de un país ahogado, termina también bajo el agua; hay algo indescifrable en esta última secuencia. Hay algo de la voz en off de Siqueiros que abre y cierra el film marcando una circularidad que le da cierta autonomía y pertenencia a la obra. También sobre el final, la cámara que se detiene en esos ojos que inundados nos interpelan desde la emoción; sentimiento que se refuerza por el excelente solo de piano que acompaña las imágenes del mural.

Muñoz, en esta película, transita por el límite impreciso que se demarca entre una mirada documentalizante y una propuesta sumamente estética coqueteando todo el tiempo con lo ficcional. Impresiona el trabajo de archivo, en lo visual y en lo sonoro, que muestra el revés de trama de una reconstrucción ambiciosa. La película habla por sí misma y de sí misma desde el primer plano con el que abren los créditos. En esta secuencia vemos lo que podemos, lo que se deja ver desde una ventana de un tren, sólo un recorte, un fragmento de esa realidad, de ese territorio, de esa historia; nada más. Reconstruir la totalidad siempre es imposible.

Los próximos pasados cuenta su propio proceso de producción, su fragmentada materialidad, el mecanismo que pone en juego la investigación como proceso, la memoria como selección y la elección estética como meta. El mural, ambiguo y multiforme, que se intenta reconstruir y del que se intenta contar su historia, no es sólo la metáfora de un país que olvida sus obras en un container, que no puede hacerse cargo de su propio pasado; sino que es además la clave de lectura, el código a partir del cual se puede leer la propia película. Reconstruirlo es parecido a hacer confluir, desde el presente, las capas de pasado que encubren un centro que no es sólo el mural en sí mismo sino que además es el propio film, que se construye y se reconstruye entre entrevistas, maquetas, fragmentos de originales, bellas imágenes, una casona derruida y una excelente elección musical. De ahí que tanto la pintura de Siqueiros como la película de Muñoz revistan una interesante y personalísima singularidad. **[A]**

Los próximos pasados

Argentina, 2006, 85'.

DIRECCIÓN Y GUIÓN
Lorena Muñoz

FOTOGRAFÍA
Iván Gierasinchuk

MÚSICA Pedro Onetto

PRODUCCIÓN
Maxi Dubois

MONTAJE
Benjamín Ávila

INTÉRPRETES
Álvaro Abós, José Antonio Berni, Alvaro Castagnino, Santiago Castagnino, Aníbal Di Salvo, Gloria Machado Botana, Ana Martínez Quijano, Hugo Achúgar.

Del presente efímero

Un poco en contra **Eduardo Rojas**

En el principio fueron David y Blanca y Natalio. O Natalio, Blanca y David. O a la inversa. O en el orden que usted prefiera. Un triángulo. Una figura geométrica perfecta pero irregular en su construcción humana. Jules et Jim et Catherine. Esa es una de las avenidas que, hacia el presente, recorre *Los próximos pasados*. Pero también, en paralelo, lo hace por muchas otras: una historia del país que albergó a aquel triángulo, una constatación del hoy exangüe, un reclamo al tiempo y la desidia. Muchas cosas; tal vez demasiadas para una sola película.

David Alfaro Siqueiros, Natalio Botana, Blanca Luz Brum. Tres leyendas de distinto espesor histórico; protagonistas románticos de un pasado próximo e irrepetible desde nuestra actualidad anoréxica, desbordada de correcciones políticas y humanas. Alfaro Siqueiros, duro militante stalinista de las artes plásticas; Natalio Botana, prócer impuro del periodismo y la vida; Blanca Luz (nombre inevitablemente uruguayo) Brum, belleza audaz, mujer anárquica y libre, canto rodado entre las piedras de cualquier década infame. Personajes huidos de una novela nonata de Scott Fitzgerald, la historia y la recreación artística de los tres países que los generaron, no otorgaron hasta ahora a este triángulo el lugar que merece. En *Tras los dientes del perro*, bio-autobiografía de Helvio Botana, hijo de Natalio (libro que pide reedición), se rozan los flancos de aquellas vidas soberbias (en todas las acepciones); igual que en alguna anécdotas de *Confieso que he vivido*, la autobiografía de Neruda, amante ocasional de Blanca Luz, perdidos ambos en una noche de pasión ocasional en el minarete de la mítica quinta de Botana en Don Torcuato (algunos dan ese lugar a la poeta Norah Lange), en uno u otro caso con la tutela cómplice de García Lorca (anécdota nerudiana que en su momento despertó la ira moralista de Aída Bortnik en su reseña del libro publicada en la revista *Cuestionario* de Rodolfo Terragno, indignada por el supuesto papel de alcahuete amoroso que Neruda habría otorgado a García Lorca; papel que resaltaría farsescamente –según Bortnik– la homosexualidad de Lorca).

> Los testimonios de una y otra época se suman sin un objetivo claro desdeñando las sucesivas, magnéticas, historias que el ayer propone.

Tamaños personajes, tamaña historia aborda Lorena Muñoz en su segundo largometraje, primero en soledad. Alfaro Siqueiros, exiliado político, recibe el encargo de Botana de realizar un mural erótico –el único de su carrera– en el sótano su quinta en Don Torcuato. El objetivo de Botana, logrado, pareció ser en realidad la conquista de Blanca Luz, por entonces pareja de Siqueiros. Historias de pasado y misterio como en *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, su primer largo –codirigido con Sergio Wolf–, parecen convocar a Muñoz. Si en la primera la figura unitiva de un narrador-detective otorgaba al relato una continuidad que, lograda o no, llevaba a la película a la resolución final del enigma, en *Los próximos pasados* Muñoz extravía el rumbo repartiéndolo entre tantos narradores como testimoniantes aparecen en su película. Entre el esplendor del ayer perdido y la constatación del pálido presente, un tren recorre la distancia que separa a Buenos Aires de Don Torcuato, saltando también en el tiempo: en el hoy, el hijo de Berni y el hijo y nieto de Castagnino desandan el camino entre la Capital y el suburbio patricio rememorando el trabajo de sus padres y abuelo como ayudantes en la realización del mural. Las imágenes actuales se superponen a las de un pasado en blanco y negro en las que otro tren, adornado con banderas nacionales, recorre ¿la misma? ruta de la euforia popular. No queda claro cuál es el sentido del montaje alterno, como no sea la evocación de un pasado más pleno desde una desolada actualidad. Los testimonios de una y otra época se suman sin un objetivo claro desdeñando las sucesivas, magnéticas, historias que el ayer propone. ¿Cuál es el sentido último de la película de Muñoz? ¿Una crónica de pasiones desbordadas? ¿La comprobación del paso del tiempo en un país que no preserva su patrimonio? Todo ello se mezcla y se confunde en *Los próximos pasados*. El escritor Álvaro Abós habla brevemente de Botana; los descendientes de Berni y Castagnino constatan la devastación de la quinta y la ausencia del mural; el ingeniero que se encargó de desmontarlo alerta sobre el peligro inminente de su destrucción, embalado por piezas en un container. Una crítica de arte resalta el valor impar de la obra. Todo mezclado y superpuesto, como en un collage pero sin una mirada unitiva que imponga su sentido al caos de la historia. Suma de testimonios desiguales, valiosas imágenes de archivo o de la actualidad equiparadas en su dispersión; tan sólo la excelencia de la música de Pedro Onetto, con sus ecos que van de Erik Satie a Debussy, presta la amalgama de su melancolía como prenda de un sentido que el relato no logra.

A mitad de camino entre todas las historias que la historia le ofrece, *Los próximos pasados* parece el borrador de un relato que puede escribirse tantas veces como miradas elijan sus creadores. La de Lorena Muñoz es una, desmañada, deshilachada, el principio de una saga que merece continuación. **[A]**

ENTREVISTA CON **LORENA MUÑOZ**

"Me persigue esa nostalgia"

Los próximos pasados ganó el premio Fipresci en el Bafici 2006, y ahora se estrena. Como la película trata sobre construcciones y reconstrucciones del pasado, aprovechamos para publicar una entrevista hecha cara a cara en 2006 pero reconstruida en 2007 por mail. Es decir: todo lo que se lee abajo fue repreguntado, recontestado y reeditado a conciencia. Todo un método documental, podría decirse. por **Tomás Binder**

El muralista mexicano David Alfaro Siqueiros llega a Buenos Aires en 1933. Perseguido políticamente en su propio país y en Estados Unidos, aprovecha la excusa de dar una serie de conferencias organizadas por Victoria Ocampo para los círculos artísticos porteños. En esas conferencias pide "liberar a la pintura de la escolástica seca, del academicismo y del cerebralismo solitario del artepurismo, para llevarla a la tremenda realidad social": escandaliza a su audiencia y es encarcelado unos días por el régimen de Agustín P. Justo, bajo acusaciones de "alborotador". Una vez liberado, es acogido por el magnate de la prensa Natalio Botana en su lujosa quinta de Don Torcuato. El director del diario *Crítica* le ofrece su protección a cambio de un mural, a realizarse en el sótano de aquel Xanadú rioplatense. Siqueiros acepta el trato y pinta el mural con la ayuda de Spilimbergo, Berni y Castagnino (y el uruguayo Lázaro): un mural subterráneo, al que el pueblo, que siempre había sido el receptor privilegiado del arte muralista, no tendría acceso. La obra, en cambio, está dedicada a Blanca Luz Brun, esposa y musa de Siqueiros. Sin embargo, cuando el mexicano es expulsado del país por asistir a un acto comunista, Blanca Luz se queda en Buenos Aires junto a Botana. Había estado siempre entre el artista y su mecenas. El tiempo pasa, Botana muere y el mural queda en Don Torcuato. Muchos aseguran que, además de un enorme producto de sus circunstancias históricas, la obra de Siqueiros constituye un gesto de absoluta vanguardia. Hoy, habiendo transcurrido setenta años de enredos burocráticos y trabas legales, ha sido maltratado, desarmado, transportado y finalmente almacenado en un predio de San Justo. Sigue ahí, más o menos inaccesible. *Los próximos pasados* se encarga de desenterrarlo.

Como en Yo no sé qué me han hecho tus ojos**, acá vuelve a aparecer la búsqueda de algo que estaba y ya no está, de una verdad esquiva.**
Sí, de algo que parece haberse extinguido. Otro punto de contacto, además de la búsqueda, es el hecho de que el mural fue creado en 1933 y el momento de auge de Ada Falcón fue también en la década del 30, una década que a mí me atrae mucho.

La película va amontonando capas de recuerdos y de representaciones, al punto de que las reconstrucciones se confunden entre sí. Como si se desdibujara el centro que es aquel mural original.
La pregunta era cómo reconstruir setenta años de un mural que casi no vio nadie, del que no hay imágenes de archivo, del que hay pocas fotos. Entonces la decisión fue: estos personajes lo vivieron y lo conocieron y lo sintieron en distintos momentos desde el año 30 hasta el 90, y cada uno de ellos va contando su recuerdo. Y el recuerdo siempre es subjetivo. Pero después llegan al lugar donde debiera estar el mural y ven que no hay nada. Entonces, ¿cómo seguís contando esa historia? Yo tomé la decisión de hacer una maqueta, una réplica, para mostrar cómo era el mural, porque, si no, no había otra forma de verlo. Era la única manera que tenía de mostrarle al espectador la maravilla que se está perdiendo... Ahí también está la idea de poder volver a vivir el proceso de creación y filmarlo. Y al mismo tiempo era importante poner en evidencia ese artificio. La idea es que el espectador vea la construcción de la maqueta, no engañarlo. Ese mural no quiere ser el original: está claro que es una réplica y que el original se está pudriendo.

El mismo mecanismo reconstructivo del cine en general y del tipo de documental-ficcional que son esta película y Yo no sé qué me han hecho tus ojos**. Esa reconstrucción constante se cristaliza en la maqueta.**
Hay una reconstrucción continua: primero hay una reconstrucción del mural por medio del recuerdo... del espacio donde estaba el mural, a partir de algunos vestigios de ese pasado y del testimonio de los personajes. También hay una reconstrucción de las imágenes de archivo en función del relato. Y finalmente está la reconstrucción mediante la maqueta.

También parece haber una construcción del documental en el nivel del guión. Ponés a los personajes en ciertas situaciones, empujás ciertas contestaciones... ¿Cuál es tu método de trabajo? ¿Hasta qué punto tu registro documental es un registro de situaciones espontáneas?
Trato de explicarte cómo trabajo... por qué mi cine documental tiene rasgos tan ficcionales. En una primera instancia, previa al rodaje, asistentes de producción o de dirección hacen entrevistas a los personajes y elaboran diferentes informes. Con esa información yo armo el guión, ya teniendo en cuenta lo que cada personaje sabe, oculta, vivió, ignora... y a partir de este guión y de esta información previa, armo la puesta en escena y decido cómo quiero dosificar la

información a lo largo de la película, para generar misterio, intriga, tensión, emoción, lo que sea. Por ejemplo, en *Yo no sé...* el mayor acercamiento a la ficción se daba porque la película estaba estructurada de principio a fin por el género policial y el melodrama... Pero siempre pasa que después, durante el rodaje, cuando un personaje me cuenta algo que supuestamente ignoro, es increíble la manera en que narra este hecho sintiendo que es la primera vez que lo hace. Y ahí estaría la espontaneidad. Creo que hay una cantidad de elementos que hablan de una construcción ficcional en mis películas, pero me molesta la diferenciación entre lo documental y lo ficcional. Me gusta jugar con esos límites.

Las imágenes de archivo suelen ocupar un lugar importante en cierto cine documental con fines más didácticos que creativos. ¿Qué lugar le otorgan al archivo documentales como los tuyos, que siguen la línea del llamado "documental de creación"?
A mí me gusta mucho trabajar con archivo, tanto sonoro como fílmico. De hecho, en general empiezo investigando el archivo de un tema particular que me interesa, y después filmo en función de ese archivo. Y me parece que en la mayoría de los casos se da al revés: se filma y después se busca el archivo para que acompañe. En mi caso es un poco a la inversa: el archivo como origen. Pero después ese archivo se piensa siempre en función del relato... y es usado dentro de la película no para acompañar lo que se está diciendo ilustrativamente sino como bisagra entre el pasado y el presente. Son como puertas que se abren y se cierran por medio de ese archivo.

El pasado tiene un peso importante en tus películas, en tanto pasado vital**. Esas imágenes familiares de archivo les otorgan a la quinta, al relato e incluso al mural un espesor particular, desde el lugar de la vivencia.**
Me parecía muy interesante tratar de generar la vida cotidiana que tenía esa casa. Las fiestas, las reuniones sociales, un hombre que podía contratar a cuatro artistas plásticos prestigiosos para que decoraran el sótano de su casa... Todo eso habla de la Argentina de esos años, del país de las posibilidades y la abundancia, que era general. Me gustaba la idea del archivo como los muertos de ese pasado esplendoroso que miran a cámara y saludan... toda la vitalidad que había en esa casa. Y, por otro lado, lo que es hoy: un terreno baldío. Una Argentina devastada. El mural ha sido privatizado y hay apenas algunas luchas individuales por recuperarlo.

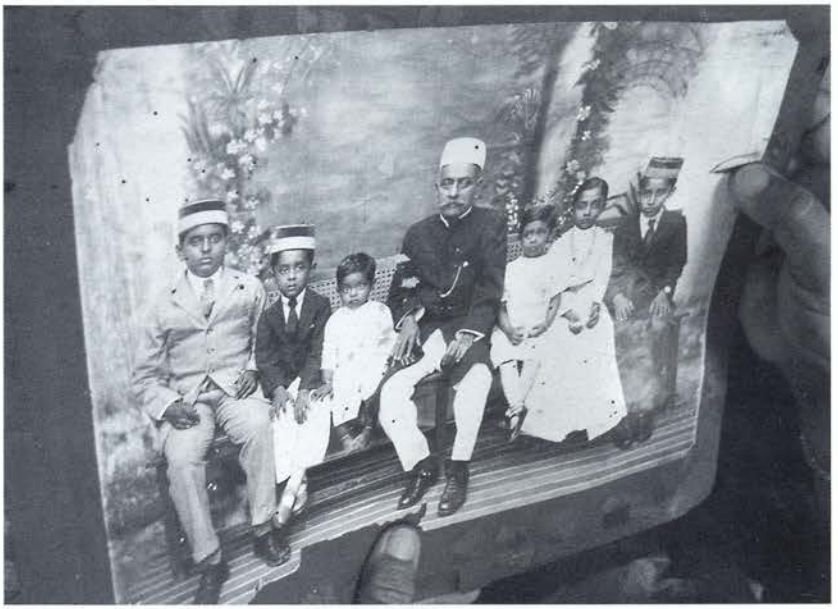
Es sintomático el momento en que la sobrina de Botana ve ese terreno baldío y evidencia tu presencia detrás de cámara diciéndote: "Me traés acá, pero acá no hay nada con lo que emocionarse".
Es interesante que menciones ese comentario de Gloria Botana, porque estuve dudando bastante antes de incluirlo en la película... Finalmente lo incluí, porque considero que de alguna manera resume la situación presente y la tensión con lo que queda de ese pasado: nada con lo que emocionarse. Entonces me pareció que era importante que tuviera un tono distinto al resto del relato, como un paréntesis o un guiño a cámara. Y ella tiene una resistencia, como Ada Falcón (en *Yo no sé...*) cuando se escucha cantar y dice: "Yo no cantaba así, yo tenía una voz suave". Los personajes que se resisten a recordar porque les causa dolor o porque todo tiempo pasado fue mejor, ¿no?... como una forma de cuidarse. Ella estaba continuamente a la defensiva, y también perdida en ese lugar. Y está muy bien que esté perdida, porque si se encontrara quizá le produciría una angustia... importante.

Ahí aparece su angustia, pero también aparecés vos: ella te pide explicaciones, se dirige a la cámara... Y en toda la película está esa doble presencia: por un lado, los personajes y su nostalgia íntima, por el otro, la película y su nostalgia estética e ideológica, que es también tu nostalgia emocional. Eso se hace explícito al final, con imágenes que son de alguna manera de denuncia.
Había dudado de poner esa última secuencia de los costados de los edificios, porque en realidad era el único momento en el que estaba explicitado mi punto de vista. Estaba yo, presente en la película; y en realidad lo que busqué durante todo el tiempo fue la idea de una cámara que espíe a los personajes. Pero después me pareció que también era importante mostrar un poco lo que yo pienso sobre lo que estoy contando.

Otra vez: evidenciar tu lugar... Antes decías "todo tiempo pasado fue mejor". Hay, efectivamente, una fuerte carga nostálgica en tu cine.
Vivo con eso. Me acuerdo de una frase que dice algo así como "es impresionante la nostalgia que siento por cosas que apenas si recuerdo haber vivido"... Yo siento un poco eso. **[A]**

Una novela familiar

por **Marcela Gamberini**



Todo relato es posible porque en su centro siempre hay un enigma, algo a resolver; del orden de lo real o de lo imaginario, de la verdad o de la falsedad, de lo novelesco o de lo mítico. Esa grieta, esa ausencia, ese enigma en este caso es la figura de la madre; esa madre ahora ausente y que a partir de la búsqueda incesante del hijo y del peso de los recuerdos comienza a construirse, a tomar forma. Y eso que se construye es no sólo inquietante sino también necesario. Este recorrido deviene en una historia novelada repleta de ambigüedades y fisuras; que ahora el hijo viene a descubrir, escribiendo con su cámara casi un mito de origen, un relato sin vacíos, lleno de presencias. Se trata, tal vez, de recrear la propia vida, escribir la propia historia, a partir de la figura de la madre ausente.

Ese centro vacío genera el documental *Fotografías*. El tono aceitunado del rostro de Andrés Di Tella viene de su madre Kamala: una india, de familia aristocrática que, en un acto de rebeldía –individual, social– se casa con Torcuato Di Tella, quien además de ser blanco, sudamericano, es ahora historiador famoso, sociólogo de profesión, ex ministro de gobierno y además es el padre de Andrés y el abuelo durmiente del carismático Rocco, el hijo de Andrés. Toda una novela familiar. Un recorrido por la vida de los Di Tella. Un viaje a través de la memoria, de las generaciones, de las imágenes significantes que son las propias fotografías encontradas en un viejo arcón; un viaje que no es lineal, sino zigzagueante –como la memoria–, un viaje que además es físico, ya que el mismo Andrés con su familia actual se traslada a la India. Recolectar fragmentos de historias a partir de interrogantes, eso es lo que hace Andrés cuando interroga a su padre, a sus tíos indios, a su hijo, desde lo verbal y desde la cámara. Como narrador y protagonista de la historia, Andrés –que sabe aquello que ignora– pone en juego ese secreto que le permite empezar a contar: buscar a su madre y, con ella, su filiación; la busca en las palabras de los otros, en los recuerdos, en la mirada de su hijo, en las imágenes de la India actual, en las digresiones y en los desvíos. Y, obviamente, se enfrenta con el fantasma de su identidad hindú que no le genera más conflicto sino que lo tranquiliza, lo apacigua.

Fotografías

Argentina, 2007, 110'

DIRECCIÓN
Andrés Di Tella

GUIÓN Andrés Di Tella

FOTOGRAFÍA
Víctor González

SONIDO
Lena Esquenazi

PRODUCCIÓN
Marcelo Céspedes.

Mucho sucede fuera de cámara, a veces pareciera que no sabe qué filmar, tal vez no sabe verdaderamente el objetivo de su viaje, pero estas incertidumbres forman parte de la búsqueda; en esos intersticios, en esos pequeños vacíos, Andrés se encuentra a sí mismo y escribe su historia incesante, que no termina; en esas grietas se construye él mismo en su propio devenir. El narrador-protagonista sigue su propio deseo, su propio mapa mental; nada hay que lo controle, que lo guíe, ninguna planificación se vislumbra. Así se arma su historia familiar, la historia familiar de los Di Tella, el mito Di Tella, del que conocemos sólo una parte, la pública, la social. Esa parte que nosotros, espectadores y público, conocemos también se pone en duda; la imagen de Torcuato durmiendo plácidamente en un sillón nos muestra la parte que no conocemos, la intimidad. Las escenas de Andrés y Rocco en la casa, filmando una historia de dinosaurios –armándose su propia ficción–, también nos revelan aquella parte privada que ahora se vuelve pública. Construir la historia de esa familia supone, en algún punto, hacer público lo privado. En alguna secuencia dice el mismo Andrés: "No hay nada más difícil de contar que una familia". Es cierto, nada hay más complejo que relatar la propia historia familiar, llenar los huecos, descubrir los secretos, revelar el deseo, soportar el denso peso de la identidad. Nada hay más difícil.

Imágenes de un álbum familiar fragmentado, ahora reconstruido por la voz y la mirada del hijo: esas imágenes, por ser lo que son –imágenes, fotos–, amenazan la integridad de la película que se va deshilachando a veces, para coserse después en una manta hecha de jirones de recuerdos, de palabras, de sonidos. Como muchas vidas, como tantas identidades, como la propia historia, como el mito público y privado.

Decía Barthes en su seductora autobiografía novelada: "De mi pasado son sólo las imágenes de mi infancia las que me fascinan". Y estas aparecen en el principio de la película de Andrés pero también en el final a partir de la imagen de su hijo, jugando y transitando por las calles que tal vez su abuela ha pisado. Tiempos que se cruzan, sonidos que desvelan, que nos hacen más vulnerables, que nos conmocionan. Esas infancias, la del padre y la del hijo se conjugan en un final esperanzador, casi como un homenaje a la infancia perdida y ahora recobrada. **[A]**

¡Ay!, metáforas punzantes

por **Diego Trerotola**

XXY
Argentina, 2007, 86'
DIRECCIÓN Lucía Puenzo
PRODUCCIÓN Luis Puenzo, José María Morales
GUIÓN Lucía Puenzo, basado en un cuento de Sergio Bizzio
FOTOGRAFIA Natasha Braier
MONTAJE Alex Zito, Hugo Primero
MÚSICA Andrés Goldstein y Daniel Tarrab
DIRECCIÓN DE ARTE Roberto Samuelle
INTÉRPRETES Inés Efron, Valeria Bertuccelli, Ricardo Darín, Martín Piroyansky, Germán Palacios, Carolina Peleritti, Guillermo Angelelli, César Troncoso, Luciano Nobile, Ailín Salas.

La pregunta me la repito todos los días: ¿qué se tiene que hacer con lo diferente? Una respuesta, que en parte es retórica de la inversión, es que uno no tiene que hacer nada con lo diferente sino dejar que lo diferente haga. Los términos de una lucha factible y apreciable están en la posibilidad de crear un campo de acción para ser habitado por todas y todos los que de una manera u otra proponen un valor crítico con su diferencia: ese, creo, es un buen escenario. Supongamos que la estilización convencional de la película de Lucía Puenzo, su estética aceptada en el museo del cine *qualité* independiente, sea la forma de crear ese lugar para la diferencia, que su pintoresquismo de pueblo de pescadores, con mar de fondo y arena de piso, que sus primeros planos simplificadores del universo visual, que sus diálogos sobrescritos e ilógicos, que todas sus elecciones prefabricadas, en definitiva, tengan como objetivo desdibujar su lenguaje de acercamiento, su mirada personal, y crear un recipiente transparente para poder observar mejor los matices y la progresión de su "tema osado", frase repetida insistentemente por la crítica de Cannes donde se presentó la película. El tema en cuestión implica a Álex (Inés Efron), chic@ bien parid@ hace quince años con genitalidad masculina y femenina, o sea, hermafrodita y/o intersexual, hij@ de Suli (Valeria Bertuccelli) y el biólogo Kraken (Ricardo Darín). El conflicto se arroja en el relato cuando esa familia, aislada en una casa de una desértica playa uruguaya, recibe a Érika (Carolina Peleritti), su hijo Álvaro (Martín Piroyansky) y su marido, el cirujano plástico Ramiro (Germán Palacios). Frente a la complejidad excepcional de Álex, se elige contar la película a partir de un conflicto bien básico: el enfrentamiento entre dos concepciones opuestas, la ciencia como correctora (Ramiro) y la ciencia como protectora (Kraken). Acá se cifran todas las contradicciones y los desaciertos de *XXY*: la ciencia es el lugar excluyente de la discusión, si es que se puede hablar de discusión, porque se exponen pocos argumentos para entender estos dos polos. A Kraken se lo ve cuidando, curando, a una tortuga marina; de Ramiro, su hijo dice que corrige deformidades y pone como ejemplo el caso de que si un chico nace con once dedos le corta uno. Se trata de definir "sutilmente" a los personajes, caracterizándolos con un rasgo, pero lo que resulta es una gran pobreza, encarnando posiciones enfrentadas y simplistas. Ese problema de representación se transforma en un problema ideológico: Álex es siempre objeto de la ciencia; su padre, biólogo protector de las especies, le dará la posibilidad de elegir, pero lo que nunca se discute en la película, es la decisión de ese mismo padre de convertir a Álex en una persona despolitizada, eligiéndo aislarlo de la vida urbana y social para enfrascarlo en esa soledad costera, con la excusa de huir de la "prepotencia". La trascendencia de Álex es limitada, su poder político está atemperado, se volverá un fenómeno para pocos habitantes de un pueblito-laboratorio. Realmente se aleja de la *polis*, del espacio público de discusión por cobardía de su padre: en lugar de cambiar la prepotencia, decide huir de ella. La mirada social los excluye como familia, y él acepta y defiende esa exclusión. Así ningún conflicto de la película es decididamente político, la lógica de la regulación de los espacios sociales por un binarismo genérico hombre-mujer no es tema de la película; por ejemplo, ¿qué hace Álex cuando va a un baño público, donde sólo tiene dos elecciones, donde sólo hay dos casilleros en los que tal vez no cabe?

Otro problema de representación: la ciencia, en la película, son los hombres y a ellos se le impone el sostén del conflicto dramático; las mujeres están casi invisibilizadas, empezando por Carolina Peleritti. Sí, la película es misógina a más no poder, pero peor aun: es falocéntrica. Como escucharon, *XXY* respalda aberrantemente el falocentrismo, a partir de la simplificación exacerbada del conflicto central, repetido literal y metafóricamente (metáforas punzantes: además del diálogo del dedo, está ese cuchillo cortando, ay, una zanahoria en plano detalle que se desvía para lastimar un dedo hasta sangrar, redundando hasta la obscenidad simbólica); para esta película la castración sólo es cortar el genital masculino, en una vuelta a la posición falocrática del psicoanálisis freudiano, tan criticada por las lecturas feministas. El patriarcado al cuadrado, pero nunca como denuncia sino como sentimiento de reafirmación y clausura (el plano final de la película es Álex abrazado sólo por el padre). Además, el placer sexual en *XXY* es sólo fálico: Álex usa su pija para culear a Álvaro y luego Álvaro se pajea recordando el momento. La eyaculación masculina es la única forma de placer. De la concha y sus usos, ni noticias en toda la película. Difícilmente esta película pueda ser hermafrodita. Una lástima que el escenario sea tan limitado y excluya formas diversas del placer, del género, de la sexualidad. **[A]**

Historia de un desencanto

A favor **Marcela Ojea**

Zodíaco
Zodiac
Estados Unidos, 2007, 158'
DIRECCIÓN
David Fincher
PRODUCCIÓN
Louis Phillips
GUIÓN
James Vanderbilt
FOTOGRAFÍA
Harris Savides
MÚSICA David Shire
MONTAJE Angus Wall
DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Donald Graham Burt
INTÉRPRETES
Jake Gyllenhaal, Mark Ruffalo, Anthony Edwards, Robert Downey Jr., Brian Cox, John Carroll Lynch, Cloë Sevigny.

Amarillo sobre negro, un taxi atraviesa la noche de San Francisco en un plano cenital acechante, vertiginoso por su altura pero lento en sus movimientos. De fondo, el cálido sonido de la radio y voces que hablan de hippismo y amor libre. Transcurren los agitados setenta en aquella ciudad que Tom Wolfe definió como "ese lugar de anocheceres mágicos en que la niebla conquista la tierra desde el océano Pacífico". En esa misma ciudad, esa calle, ese taxi y esa radio conforman el entorno de un crimen que está por cometerse: el asesino es tosco pero firme, lento a veces pero decidido, enérgico, frío, brutal, macizo, corpulento, rengo. Los rasgos de este frondoso identikit, sin embargo, no hacen más que equipararlo a tantos otros para hundirlo en el anonimato. Se trata de "el aminal más difícil de cazar", sobre todo porque su identidad está vedada en esta escena especialmente montada para ser vista desde lejos.

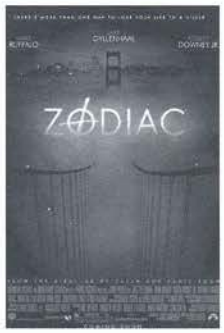
Todo parece una cuestión de distancias en definitiva, no sólo por el fragmento aludido, sino porque las señas particulares del director también simulan batirse en retirada. Una historia que transcurre en los setenta, esta vez filmada con los modos y las modas de los setenta: violencia preanunciada, seca, de miedo expectante y gestos hiperactuados, composición del cuadro austera y brutal e imagen de grano grueso virada al marrón. Todos los crímenes, que se suceden a orillas de un lago, en un auto, en un estacionamiento, a lo largo de más de tres décadas y con modalidades tan variadas que hacen pensar que el psicópata no es uno sino varios, o alguno, algunos atribuyéndose los crímenes de otro o de otros, todos remiten a *Harry el sucio* (Don Siegel, 1971) en un parentesco estético reconocido, aunque en lo ideológico se lo rechace con resignación. David Fincher opta por el realismo de la acción y crea sentidos por sustracción al renunciar a los travellings operísticos, al montaje hiperveloz y a los planos en falsa escuadra de sus films anteriores. Alejado ya de viejos "vicios", la ausencia del "toque Fincher" –a veces seductor en su afectación– ha dado una película despojada y medular. No encontramos en *Zodíaco* nada del efectismo, ni de las vueltas de tuerca, ni del gesto exacerbado que había desplegado en otras ocasiones, y la escena descripta lo confirma, aunque confirma también la centralidad que ocupan las ciudades en su cine. Basta recordar sino la San Francisco de noches sórdidas y callejones sin salida que prefiguran el itinerario tortuoso de Michael Douglas en un cumpleaños teñido de sadismo en *Al filo de la muerte* (*The Game*, 1997) o la urbe subterránea y marginal que transitan los golpeadores golpeados de *El club de la pelea* (*Fight Club*, 1999) o también el espacio caótico, sucio y ruidoso asolado por el asesino de furia bíblica de *Pecados capitales* (*Seven*, 1995). Son las emanaciones

de las ciudades, después de todo, su "urbanidad", la que carcome las vidas de los personajes y sella su destino. Son ellas el verdadero monstruo que persiguen y que los persigue, y su único derrotero. Como el de Brad Pitt en *Pecados capitales*, como el de los inspectores Toschi y Armstrong y el reportero Avery en *Zodíaco*, y como el de todos aquellos perseguidores del bien que se atreven al lado salvaje. Robert Graysmith (Jake Gyllenhaal), ilustrador del diario al cual llegan las cartas que anuncian las muertes y caricaturista ocasional del "hombre sin rostro", verá cómo los años pasan, las pistas se enmarañan y sus compañeros de ruta se derrumban en los vanos intentos por atrapar al asesino.

En este sentido, *Zodíaco* es el retrato inasible de una época a través de la vida escurridiza de una ciudad, y el de esta a través del rostro borroso de un asesino. A lo lejos, de fondo, en una profundidad de campo que sólo se intuye, resuenan el clima de liberación del hippismo en convivencia con los hábitos y las ideas conservadoras más acendradas. Su síntoma emblemático: la represión hecha furia desatada de un criminal que mata mujeres en paisajes cuasi bucólicos que exudan un erotismo más bien *naïf*. Y también fuera de foco, más aun, un telón invisible de luchas raciales cohabitando con un racismo enquistado. (Cabe recordar que la policía pierde la única oportunidad de atrapar al asesino porque "por error" un comando lo reporta "negro".) Vietnam, la muerte de Martin Luther King y otros asesinatos de época están también allí presentes en un fuera de cuadro aterrador que apenas se insinúa.

Inmerso en esta trama por destino y decisión, Graysmith es el protagonista de una tragedia, la tragedia de la Historia, la de esta historia en particular, pero también la tragedia de la cámara y la del espectador. O está demasiado lejos de los detalles para dilucidar los hechos, como en la escena del comienzo, o está demasiado cerca de ellos para tener una visión de conjunto, como cuando descifra códigos y se sumerge en una maraña de pistas y deducciones de todo tipo. De los planos generales (la ciudad y la escena del crimen) a los planos detalle (las pistas y los acertijos), en el medio se le pierde y se nos pierde algo, y ese algo es la escala humana de "algo" que tal vez no sea humano exactamente.

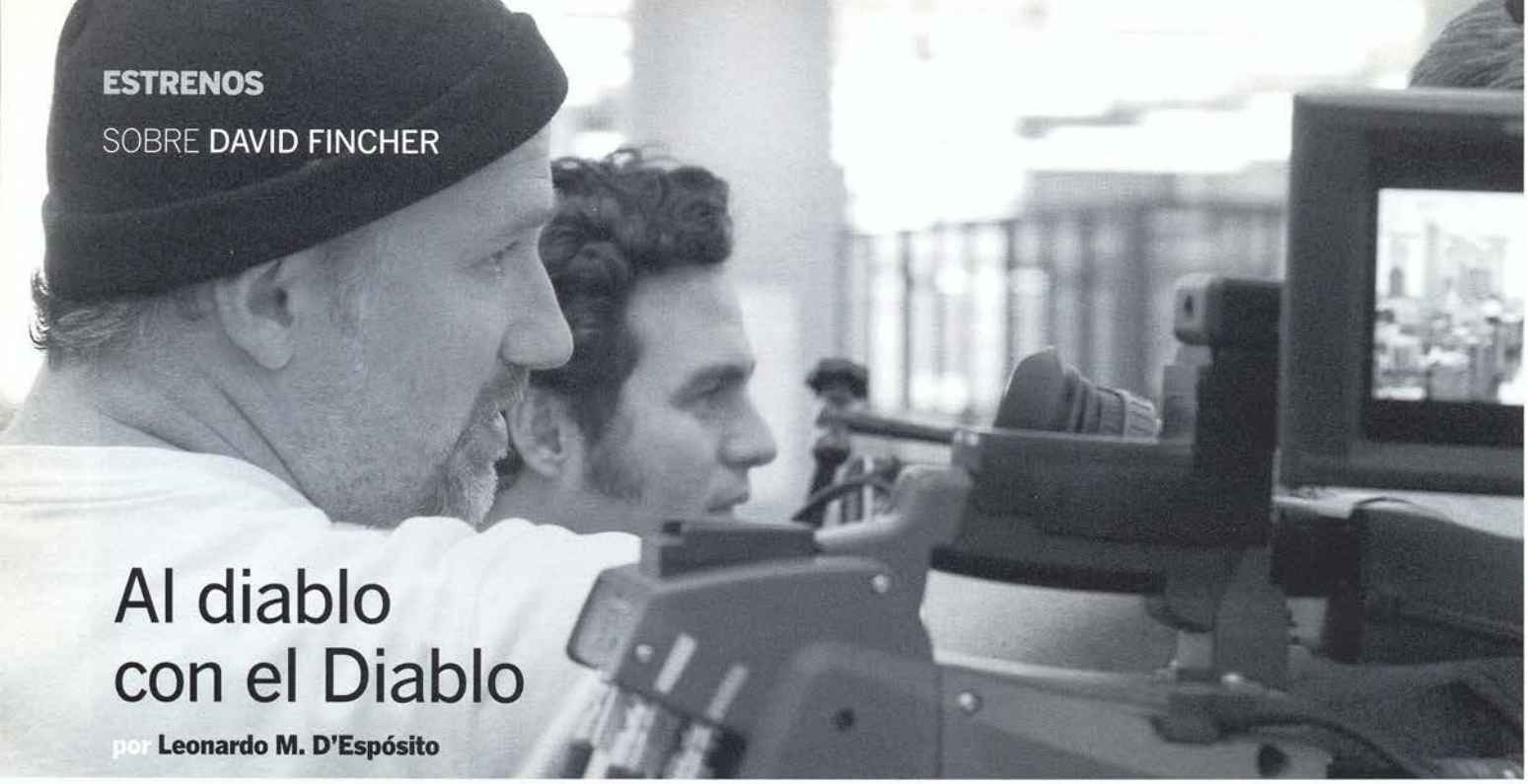
Después de todo, *Zodíaco* es la historia de un desencanto, porque sus protagonistas sí estuvieron encantados alguna vez. Impetuosos en los sesenta y setenta, aniquilados en los ochenta y los noventa cuando la fe en la búsqueda de la verdad decidió abandonarlos, son los representantes de algo más que ellos mismos. En el trajín de las redacciones, en el negocio de las noticias, en los archivos de la policía, en los vaivenes de la justicia, la verdad es algo que siempre se escapa, concluirá un Robert Downey Jr. ya vencido y a punto de hundirse en las drogas y el alcohol. Pero *Zodíaco* es también la historia de una convicción, la del obcecado Graysmith y su peregrinar inclaudicable. Por eso es, además, una atrapante película periodística (como *Todos los hombres del presidente*, como *El informante*): austera, empecinada, incansable. Es también un alegato político plasmado en un itinerario personal que sobrevive al debilitamiento de todos los poderes. *Flower power, Black power*; la película parece preguntarse: ¿qué quedó de todo aquello?, ¿dónde están los que alguna vez fuimos? Graysmith carece de evidencias pero tiene la certeza de lo evidente, la convicción de que no todo pudo haber sido en vano, y eso lo mueve y lo desvela. Y a costa de renunciamientos pero sin renunciar, logra algo. Entonces no todo fue en vano. Tal vez no. **[A]**



Lecciones de criminología

En contra por **Hernán Schell**

Zodíaco tiene los momentos más terroríficos de toda la carrera de Fincher y se encuentran en las escenas en que se filman los asesinatos que el criminal del film comete. Son escenas intensas, verdaderos prodigios de montaje combinados con una sabia utilización del sonido. Lo que no es sabio ni prodigioso, y mucho menos intenso, es lo que sucede entre asesinato y asesinato. Allí Fincher nos presenta a los personajes que van a intentar resolver este caso, personas que, entre charla y charla, van discutiendo detalles de los crímenes durante décadas, mientras la vida se les va y son capaces de abandonarlo todo por resolver esos delitos. No es que no sea interesante ver a esta gente absorbida por un asesino que, sin aparecer nunca frente a ellos, puede hacerles la existencia insoportable; el problema es que Fincher dedica la mayor parte del tiempo del metraje (metraje que, dicho sea de paso, supera las dos horas y media) a mostrarnos cómo estos investigadores sacan conjeturas acerca de si existen o no las huellas digitales que el criminal dejó en un auto, si puede confiarse o no en un examen grafológico visto y considerando los diversos exámenes y la condición mental del grafólogo (grafólogo que, además, tiene alguna que otra escena explicándonos las características que puede llegar a tener la letra del delincuente), si es viable o no una teoría inentendible que tiene el caricaturista devenido en detective a quien se le ocurre explicar sus ideas con dos saleros, y otra serie interminable de conjeturas expuestas de una manera confusa y tediosa (algunos dirán que esa confusión y tedio son intencionales; para mí es sólo producto de una incapacidad increíble para narrar y sintetizar), y que el director intenta mechar con algún que otro chiste metido en la película y una escena de suspenso en un sótano que indigna por su gratuidad para hacer el relato un poco más llevadero. Pero ni los chistes ni el sótano alcanzan; una vez llegados los títulos finales de la película, Fincher, por su torpeza narrativa, termina entregándonos uno de los films más aburridos del año. **[A]**



Al diablo con el Diablo

por **Leonardo M. D'Espósito**

No puedo decir que me gusta el cine de David Fincher, aunque debo admitir que cuando engancho alguna de sus películas por el cable me quedo viéndola, incluyendo la execrada *El club de la pelea*. Lo que me interesa en general de sus películas es cierto gusto por el ritmo y por "vestir" sus ficciones con sofisticación técnica que, a la hora del puro placer de ver imágenes, no está mal. También –y esto lo descubrí con el tiempo– por la manera en que filma escenas intimistas que ocultan cierto malestar.

Hay dos de esas escenas que siempre recuerdo. Una es la conversación post coito de Charles Dance y Sigourney Weaver en *Alien 3*. La otra, de *Pecados capitales*, es la cena en casa del personaje de Brad Pitt cuando la pareja joven y el viejo detective ríen ante el paso amenazador de un tren que conmueve como un terremoto toda la casa. Hay algunos ejemplos más en sus otras películas, pero esas las recuerdo sin esfuerzo. De *El club de la pelea* recuerdo más bien aquellas cosas que me producen bronca o malestar; de *Al filo de la muerte*, el saludo final entre los dos hermanos; de *La habitación del pánico*, la manera de hablar del personaje de Forrest Withaker.

Me decepcionaba, en cambio, esa idea remanida, solemne, de la manipulación, de la existencia de un "mastermind" del Mal que está presente en el mundo de modo tal que no podemos escapar del destino. Si quieren hacer el catálogo, comiencen por el Lance Henrikssen de *Alien 3* y vayan hasta el Tyler Durden del club de sadomasoquistas comunitarios del sargento Norton. La dialéctica del castigo al pecador era de una ramplonería tremenda, además de reaccionaria: el millonario de *Al filo...* era invariablemente malo e inhumano; las víctimas del asesino interpretado por Kevin Spacey en *Pecados...* merecían el castigo. Respecto de esto último, no es invento mío: el personaje de Morgan Freeman avalaba el pensamiento del criminal, sólo que no creía en la "solución final" sino en el perdón y la comprensión. Aunque creía que sí, que el obeso era ni más ni menos un pecador por comer sin pausa. Lo mismo la modelo, el abogado, la prostituta... Esa mirada moralista tradicional, muy *white trash* en su formulación y su realización, podía estallar en *El club de la pelea*, pero siempre estuvo ahí.

Quizá Fincher creció como persona, quizá se volvió más sabio. No lo sé: sólo sé que en *La habitación del pánico* esta idea de la presencia de un "mal de diseño inteligente" se notaba menos y que en *Zodíaco* directamente no existe. Y también desapareció la idea del pecador y el castigo, de que el mundo es el campo de batalla de fuerzas duales y metafísicas donde –signo de los tiempos– el Mal (con mayúscula) siempre triunfa. Donde el cine es apocalíptico porque tiene como misión revelarnos algo. Lean la frase anterior: dice "porque tiene como misión...", asumiendo que el cine tiene una misión, o Misión, que es más justo con mayúscula. El uso de cierta iconografía (recuerden la dreyeriana Ripley de *Alien 3*, su inmolación por el fuego, el monstruo naciente como crucifijo, etcétera), el subrayado de la puesta en escena (el espectáculo mortuorio de cada crimen en *Pecados...*, el enorme truco de guión ostensible de *Al filo...*) demostraban esa "Misión". Y resulta que la única misión del cine –de tener una– es registrar el mundo con pudor e inteligencia.

Volvamos a esas escenas atractivas de sus películas. La manera en que uno cree en esos personajes en esos momentos cotidianos es algo mucho más auténtico que cualquier vuelta de tuerca del guión. Vean ahora *Zodíaco* como un *Pecados capitales* dado vuelta como un guante. El mal es una casualidad, el asesino no mata transformando a sus víctimas en instalaciones sino a los tiros o cuchillazos medio aleatorios. No hay plan ni nada: aparentemente el asesino es un tipo que les hace creer a los investigadores un maligno esquema esotérico simplemente para que nadie lo encuentre. Es mejor la escena del detective hablando con los pibes que permanecen fuera de campo que el disparo en cámara lenta entrando en el cuello de la víctima. Porque es verdadera y porque es justa.

Es decir: el "genio del Mal" es un invento nomás, algo en lo que los personajes deciden creer porque, en un mundo donde el asesinato es la excepción (no le crean al miedo burgués fogoneado por los medios masivos y los mercachifles que la van de políticos sonrientes: el crimen sigue siendo la excepción y no la regla), encontrar al Diablo nos justifica. Su existencia probaría también que los milagros son posibles, que no estamos atados a las reglas cotidianas de la carne, la gravedad y la mecánica. Y *Zodíaco* pone en el centro no los crímenes, sino la periferia; esas escenas que eran atractivas en sus otras películas aquí están en el centro. Fincher dice todo lo contrario de lo que decía hace unos años: que no hay nada peor que evadirnos de la realidad "inventando" una conspiración metafísica detrás de cualquier conjunto de hechos. Y que lo único que importa –en la vida y en el cine, del cine en la vida– son esos fragmentos extraordinarios que se nos cuelan en la experiencia y nos quedan en la memoria, a veces como obsesiones. Esa vibración de un tren durante la cena, ese polvo furtivo en un planeta lejano, ese sótano siniestro que nosotros (cada uno) transformamos en prueba de lo trascendente. Nada hay más humano; y ahora que Fincher dejó de atarse a la estúpida religión del guión vueltero y se acercó con respeto a los personajes, quizá –solo quizá– su cine pueda ser una excepción, eso que nos da ganas de, todavía, entrar en la sala. **[A]**

Juegos fatuos

por **Agustín Masaedo**

Soñando despierto
La science des rêves
Francia/Italia, 2006, 105'
DIRECCIÓN
Michel Gondry
GUIÓN Michel Gondry
PRODUCCIÓN
Georges Bermann
FOTOGRAFÍA
Jean-Louis Bompoint
MÚSICA
Jean-Michel Bernard
MONTAJE
Juliette Welfling
DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Ann Chakraverty, Pierre Pell, Stéphane Rosenbaum
INTÉRPRETES
Gael García Bernal, Charlotte Gainsbourg, Alain Chabat, Miou-Miou, Pierre Vaneck, Emma de Caunes, Aurélia Petit, Sacha Bourdo.

Sueños profundos. De todos los renovadores del lenguaje clipero que aparecieron en la década pasada, Michel Gondry tal vez sea el dueño del estilo más personal: uno reconocible aun en el flujo ininterrumpido (cada vez menos fluido, pero esa es otra historia y merece ser contada en otra oportunidad) de la rotación de las (cada vez peores, pero ahí está VH1 para mantener el apellido en alto) cadenas musicales. Causa y consecuencia de autores *revideocionarios* como Gondry, Spike Jonze, Mark Romanek, Jonathan Glazer o, más acá en el tiempo, colectivos como Hammer & Tongs, Shynola o H5, el arte del video musical se ensanchó hasta sobrepasar los mezquinos límites de la difusión televisiva y reclamar para sí otros espacios y otro tipo de atención.

(Ayudamemoria para profanos, en forma de un único e interminable paréntesis, que incluye pedido de disculpas por la sobredosis del susodicho signo ortográfico en esta nota. Gondry, Jonze y *el príncipe oscuro* Chris Cunningham son algo así como la sagrada trinidad del clip musical. Juntos crearon el Director's Label, que viene editando compilados de videos propios y ajenos –Romanek, Glazer, Anton Corbijn, Stephane Sednaoui– en una serie de DVD, tal vez la evidencia más clara de la instalación definitiva del autorismo en este submundo. Hammer & Tongs es el dúo formado por el director Garth Jennings y el productor Nick Goldsmith, responsables de los geniales *Coffee & TV* –el de la cajita de leche andante– de Blur y *Pumping on Your Stereo* de Supergrass. Shynola es el cuarteto de animadores ingleses que dirigió los "blips" o microvideos experimentales del *Kid A* de Radiohead y a la malévola ardilla pixelada del *Move Your Feet* de Junior Senior. H5, por fin, es un estudio francés que subió a la hipersexy Alison Goldfrapp a la montaña rusa en *Twist* y creó para Röyksopp el impresionante e infográfico *Remind Me*. Ahora sí, continuamos con la transmisión.)

Pero el desembarco en el cine –anticipado por Serge Daney en su clarividente "¿Qué pide el clip?"– de una generación que cargaba, se cargaba y se hacía cargo de gramáticas y vocabularios audiovisuales novedosos parece haber exigido, pruebas a la vista, unos cuantos renunciamientos. Apenas en la gran *¿Quieres ser John Malkovich?*, en la pequeña y fantástica *La guía del viajero intergaláctico* (firmada por la mitad de Hammer & Tongs y con secuencias animadas por Shynola) y en las medianas y dispares *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* y *El ladrón de orquídeas* (si alguien quiere agregar *Retratos de una obsesión* de Romanek o *Sexy Beast* de Glazer, queda bajo su exclusiva responsabilidad), pueden encontrarse trazos del pasado/presente clipero de sus directores. Esa lengua nueva que habían inventado fue empujada, en la pantalla grande, a un segundo plano, bien por los guiones cronométricos, cerebrales, fríos en el buen y en el mal sentido, de Charlie Kaufman, o, noble excepción, por un libro de fama sideral.

Somnolencias. *Soñando despierto*, a diferencia de las películas del listado precedente, va a por todo. Esto implica la mudanza completa, desde el video musical hacia el largometraje, de los elementos formales y no tanto que componen el universo Gondry. Un universo que, valga la aclaración, siempre se caracterizó más por su precisión científica –como certifica el título original de esta película– que por su nervio (si no faltaron quienes cargaran a la cuenta del guionista Kaufman la supuesta gelidez de la historia de amor en *Eterno resplandor...*, ¿a quién culpamos ahora por la blanca palidez de esta desapasionada anti-historia de no-amor?)

Movimientos oculares rápidos. La infancia y sus juegos (*Fell in Love with a Girl* de los White Stripes), el baile (*Let Forever Be* de Chemical Brothers) y el onirismo (*Everlong* de Foo Fighters, que junto a *Knives Out* de Radiohead constituyen antecedentes obvios para *Soñando despierto*, manos gigantes incluidas) son los terrenos sobre los que el director francés ha edificado más frecuentemente sus monumentos *tresminuteros* de falsas perspectivas (*Lucas with the Lid Off* del ignoto –¡ni siquiera *one-hit wonder*!– Lucas), loops envolventes (*The Hardest Button to Button*, otro de White Stripes), caleidoscopios (*Around the World* de Daft Punk) y continuidades asombrosas (*Come into My World* de Kylie Minogue). Pero si en todos esos videos, las formas y las ideas (que podían ser complejas pero se planteaban, siempre, de a una en fondo) funcionan de maravillas y maravillan funcionando, en *Soñando despierto* parecen vomitadas por un inconsciente demasiado consciente a cada plano, a cada escena, anulándose unas a otras, abigarrándose en el falso estudio de TV del incomodísimo García Bernal, que no da nunca con el tono de su Stéphane; en el departamento barroco de la hermosa, sugestiva, desaprovechada, Charlotte Gainsbourg; en los artilugios de diseño intrincadamente cool creados por la habitué gondriana Lauri Faggioni.

Despertares. El mundo interior del director –porque su tercera película habla más de él mismo, de los mil intentos e inventos de un artista por controlar su imaginación, que de personajes o una historia más bocetados que definidos–, es demasiado rico, demasiado voluptuoso, demasiado pirotécnico (demasiado, y punto), para trasladarse a la pantalla en forma austera, ordenada o, al menos, sin que parezca un muestrario tan exhaustivo como excesivo de todo lo que Gondry puede hacer con el juguete-cine. Lo cual no es necesaria ni esencialmente *malo*; ahí está la justísima y bella cabalgata final, que hace pensar en lo que *Soñando despierto* pudo haber sido y no es, y que siembra aquellas preguntas de Breton en los *Manifiestos del surrealismo*: "¿En qué punto comienza la imaginación a ser perniciosa y en qué punto deja de existir la seguridad del espíritu? ¿Para el espíritu, acaso la posibilidad de errar no es sino una contingencia del bien?". **[A]**

Una tragedia amanerada

por **Marcos Vieytes**

En el primer Yimou (*Ju Dou, Sorgo rojo, Esposas y concubinas*) ya se notaban las virtudes y los vicios de quien domina la técnica cinematográfica tan bien como para ponerla al servicio de su visión estética, pero tan virtuosamente como para dejarnos fríos con tanta prolijidad. Su talento para el encuadre, la organización plástica del cuadro, la colorida combinatoria de sus melodramas, dotaban a sus películas de una configuración propia, sólida, visualmente atractiva. En las grietas de sus trágicas historias de época muchos quisieron ver, incluso, un contenido político contestatario más idealizado que objetivo. Siempre es más atractiva la figura del artista rebelándose contra el sistema que la del puro hacedor de universos formales. Entonces, cuando su nombre ya era parte del *establishment* cinéfilo, marca de clase cultural, Yimou anuncia la decisión de filmar dos superproducciones históricas grandilocuentes, esteticistas a más no poder: *Héroe* y *La casa de las dagas voladoras*. Ese aparente gesto de ruptura no fue otra cosa que un truco publicitario que acabaría revelando la vocación conservadora de su cine, lanzado ahora a conquistar al público masivo como antes al ilustrado.

Pues ninguna de esas dos películas rompió con el prolijo universo previo de su cine, sino que ambas exacerbaron los atributos plásticos expuestos con anterioridad por Yimou: su artificio rebuscado pero epidérmico, su apelación al prestigio artístico que da el sufrimiento. Además, ambas se propusieron como Wu Xia Pian hechas y derechas, pero detrás de la retórica coreográfica de espadas y contrincantes voladores subyace otra vez una estructura melodramática desaprovechada, lo que revela un defecto nuclear del cine de Yimou: su desprecio por el género y sus posibilidades estéticas, su pretensión de transformarlo todo en alta cultura, en espectáculo trascendente, ostentoso, vacío. Por eso en *Héroe* y en *La casa de las dagas voladoras* juntaba estrellas del cine asiático como si fueran figuritas, metía toda la paleta posible de colores en un mismo plano, filmaba cuanto paisaje pudiera imaginarse y, colmo de hipérboles, multiplicaba multitudes en la PC. A la superstición del estilo (fatalidad inherente al hablante según Barthes, quien lo oponía a la escritura, verdadera conquista voluntaria de un lenguaje propio) de su primera época o de sus films chiquitos, ahora le ha sumado el del número, dando por resultado una teratología fílmica que se toma demasiado en serio a sí misma.

Pese a toda la infatuada grandilocuencia descripta hasta aquí, es menester decir que tres cuartas partes de *La maldición de la flor dorada* están muy bien. Es cierto que finalmente aparecen los efectos digitales y la película acaba siendo idéntica a esas reproducciones por computadora de batallas históricas famosas que suele pasar The History Channel, pero hasta entonces es una ficción consistente –un exceso contenido y con sentido– que hace uso de la proliferación escenográfica dentro de un marco dramático significativo y que no se vale de las presencias de Gong Li y Chow Yun Fat como meros imanes financieros. Ambos actores –a esta altura, íconos insoslayables del *star-system* global– se fagocitan a la cámara cada vez que aparecen y son los únicos que, pese a la abundancia de elementos multicolores y brillantes en plano, imponen la sola potencia de sus rostros, casi único fragmento de sus cuerpos expuesto a la mirada durante lo que dura la película.

La intriga palaciega que relata Yimou adquiere por momentos la majestad popular de la tragedia, con relaciones incestuosas, traiciones, iras, golpes de estado y furor parricida incluidos. Por más poder que ostenten unos y por más lejos que otros quieran estar de él, los personajes no pueden escapar del sino fatal que contribuyen a forjar con sus pasiones, y que se materializa en las pesadas armaduras y batas que visten, la infinita cantidad de piezas del palacio que habitan, las hileras de sirvientes, los monótonos rituales que ejecutan. El emperador vive arrepintiéndose de la mujer que abandonó para llegar al trono y de haberse casado por conveniencia después, la emperatriz teje flores de oro y venganzas mientras transcurren sus días envenenados, el hijo mayor sufre la culpa de un deseo tortuoso y la frialdad paterna, el del medio regresa para enterarse del odio que ensaña a sus progenitores justo cuando debe prepararse para la sucesión, y el más chico es testigo silencioso de todas las intrigas. Los conflictos se van acumulando como leños en la hoguera hasta que el fuego cruzado de la cólera filial incendia el palacio y el país. Es en la desnaturalizada furia de un padre hacia su hijo, en los primeros planos del rostro de Li agonizando de rabia o en el deseo que violenta cualquier protocolo, justo antes de que Yimou vuelva a confundir intensidad dramática con ostentación cuantitativa, que la película alcanza su más gélido esplendor, su fugaz condición de poema trágico. Lo demás es verso, pose, oquedad. De las dos películas que hay en *La maldición de la flor dorada*, una de ellas, maldecida por el síndrome del naturalismo digital, avanza hacia su desaparición, adelgaza hasta la disolución de su propia escritura fílmica. La otra, florecida al calor de los primeros planos de un Chow Yun Fat transpirando bajo su descomunal armadura o los planos detalle de las manos tejedoras de Gong Li, se torna concreta, intensa, legible, desparramando volumen en la retina del espectador. Pero ambas delatan la mano, las mañas y los cortes del mismo autor serial de siempre, ese estilista amanerado hasta la monotonía que se llama Zhang Yimou. **[A]**

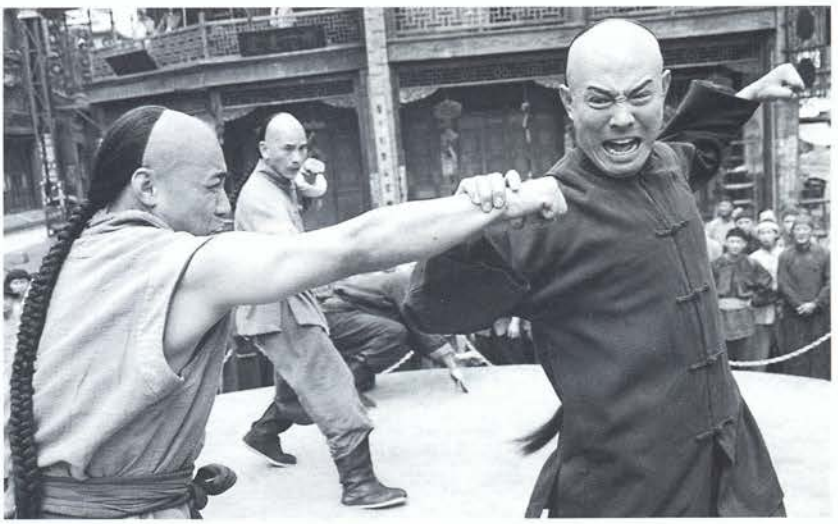
La maldición de la flor dorada

Man cheng jin dai huan jin jia

Hong Kong/China, 2006, 114'

DIRECCIÓN Zhang Yimou
GUIÓN Zhang Yimou y Cao Yu
PRODUCCIÓN Kong William, Zhang Weiping y Zhang Yimou
FOTOGRAFÍA Zao Xiaoding
MÚSICA Shigeru Umebayashi
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Huo Tingxiao
VESTUARIO Yee Chung Man
INTÉRPRETES Chow Yun Fat, Gong Li, Chou Jay, Liu Ye, Ni Dahong, Qin Junjie.

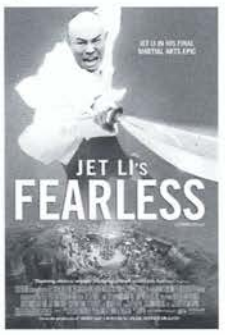
Imprimir la leyenda

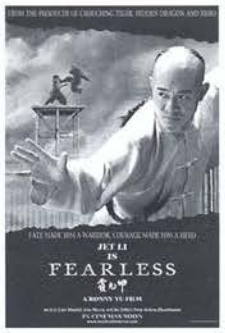


por **Nazareno Brega**

"¡Esto tiene un gusto horrible!", exclama el personaje de Jet Li cuando le dan a probar café. Su mejor amigo en la película, y al mismo tiempo la voz moral de *El duelo*, le explica qué es esa bebida horripilante y le lanza una perorata metafórica: "Viene del Oeste, es una bebida robusta. Nuestro país se ha vuelto muy débil en estos tiempos. Vivimos momentos muy peligrosos, tenemos que recuperar nuestro poder y nuestra fuerza. Tenemos que aprender de ellos, aprender de Occidente. De otra manera, me temo que nuestro país va a seguir su curso actual". Mientras el amigo comerciante de Jet Li pronunciaba esas palabras, todo hacía suponer que aquel interés que había generado *El duelo* durante las cinco grandes peleas de esa sorprendente media hora inicial, iba a mutar en una especie de *Héroe*, o cualquier otra película occidentalizada que niegue a las artes marciales como un fin y las utilice como un mero medio para vaya uno a saber qué pretensión artística. Pero ahí nomás, apenas el comerciante termina su parrafada, Jet Li le espeta algo así como: "Bueno, qué me importa, a mí me interesa el *wushu* nomás. Y quiero ser campeón", en una especie de versión adulta de aquel famoso reportaje que le hicieron a Maradona en su época Cebollita.

Esto no quiere decir que *El duelo* ningunee a la política o las turbias relaciones entre Oriente y Occidente, y sea sólo una película de artes marciales, pero sí significa que aquí jamás se relega el valor cinematográfico de las luchas. Es imposible ubicar temporalmente una película en aquel incipiente siglo XX chino sin hacerse cargo de la convulsión política que se vivía en la época. Aunque hoy parezca mentira, China era un imperio débil durante la agonía del siglo XIX y tenía territorios ocupados por los más poderosos imperios austro-húngaro, ruso, británico, francés y japonés. Todos ellos ejercían su influencia comercial, política y cultural sobre el débil imperio regido por la dinastía Qing. Ante el resentimiento que esto generaba en los habitantes chinos, surgió la Rebelión de los Bóxers, movimiento antioccidental que se cobró algunas cabezas a lo largo de casi dos años, pero fue aplastado por la Alianza de las Ocho Naciones en 1901, con China concediendo aun más ventajas comerciales a Occidente y el inicio de la estrepitosa caída de la dinastía Qing, y la consiguiente salida del feudalismo diez años más tarde como consecuencia. *El duelo* no explicita ninguno de estos temas, más allá de una sucinta introducción que habla de la influencia extranjera y describe a los chinos del momento como "los enfermos de Asia", porque de haber sido así jamás habría quedado hueco alguno para las artes marciales.





El duelo
Huo Yuan Jia
China/Estados Unidos, 2006, 110'
DIRECCIÓN Ronny Yu
PRODUCCIÓN William Kong, Jet Li, Buting Yang, Ronny Yu
GUIÓN Chris Chow, Chi-long To, Christine To
FOTOGRAFÍA Hang-Sang Poon
MÚSICA Shigeru Umebayashi
INTÉRPRETES Jet Li, Shido Nakamura, Betty Sun, Yong Dong, Hee Ching Paw, Nathan Jones, Brandon Rhea, Anthony De Longis, Jean Claude Leuyer.

El duelo da cuenta de ese ambiente turbulento que se respiraba en China con respecto a los extranjeros a partir de la figura de Huo Yuan Jia. Hou fue un héroe mítico del *wushu* que a lo largo de su carrera venció a numerosos luchadores asiáticos y occidentales en diversos estilos de pelea. En *El duelo* se muestra a sólo cuatro de ellos: un boxeador inglés, un lancero belga, un espadachín español y un karateka japonés, a los que Hou deberá vencer en una única jornada. Pero los duelos de Hou con luchadores extranjeros fueron muchos más que cuatro y, lo que es aun más importante, sus peleas tuvieron lugar en aquella época en la que China estaba sometida a diversas potencias. Esto provocó que Hou se conviertiera en un personaje legendario para los chinos, que aún descreen del fallecimiento del luchador a causa de la tuberculosis y atribuyen su muerte a un envenenamiento. El hongkonés Ronny Yu se inclina por esa versión mítica de Hou y a lo largo de todo el film le echa mano a la gran enseñanza de John Ford en *Un tiro en la noche*: "Cuando la leyenda se convierte en un hecho, imprimí la leyenda". Si bien esto no cayó bien en la descendencia de Hou (uno de sus nietos exigió una disculpa de Jet Li y del estudio por haber falseado parte de la vida de su abuelo), esa aura heroica que se le atribuye al luchador combina a la perfección con una alegoría sobre el resurgimiento de China como potencia y, sobre todo, con el diseño de las batallas a cargo del "titiritero" Yuen Woo-ping. Yuen es famoso por ser un fanático de colgar a los actores de cables durante sus coreografías, una estrategia a la que a esta altura no hay CGI que pueda ocultarle los hilos, pero en *El duelo* el uso de este efecto es moderado y queda protegido por ese manto legendario que cubre las hazañas de Hou.

Se ve que hay que tener coraje para meterse de lleno con la figura más importante de las artes marciales en China. Ninguno de los grandes actores del cine de artes marciales se había atrevido, aunque buscaron acercarse a la figura de Hou. Bruce Lee interpretó a uno de sus discípulos en *De China con furor*, y lo mismo hicieron el propio Jet Li en *Fist of Legend* y Jackie Chan en *Cinco dedos de furia*. Jet Li decidió abordar la figura de Hou recién ahora, a modo de despedida definitiva de las artes marciales (el actor declaró que no volverá a filmar dentro del género). Y no está nada mal que el paso legendario de Jet Li por el cine de artes marciales culmine con un homenaje a la figura mítica en la materia. **[A]**

Bollywood o la infancia del cine

El estreno del soso bodriazo sobre picantes **Condimentos para el amor** sirvió de excusa para esta nota, que discurre sobre algunas de las características del auténtico Bollywood. por **Marcos Vieytes**

Los personajes del cine de Tsai Mingliang suelen ser gente sin patria, desarraigados del país de origen, de la tierra firme de la casa paterna, huérfanos que deambulan por un no lugar oscuro y globalizado. En su última película, *I Don't Want to Sleep Alone*, esos personajes (incluidos varios inmigrantes de origen indio) se juntan una noche espesa de humo alrededor de la vidriera de un negocio que proyecta por un televisor en venta una película de Bollywood. El haz de luz que emana del aparato y de la película apacigua la intemperie como el fuego en una noche de invierno. La disposición semicircular de los espectadores transeúntes contribuye a fijar la metáfora. Como los números musicales de *The Hole*, esta secuencia nos habla de otro cine, de otro tiempo y de otro cine, el de la India, al que no parece haber llegado nunca la modernidad, que parece carecer de cineastas independientes y vanguardia experimental (a excepción de Ray, Sen y otros que posiblemente existan pero desconocemos), y que parece encuadrar toda su producción dentro de tres o cuatro géneros principales, a menudo visibles en una misma película. Una y otra vez repito que esto "parece" ser así porque para saberlo dependemos de lo que otros espectadores-críticos-viajeros puedan decirnos, habida cuenta de que aquí sólo han llegado un par de películas en DVD, alguna otra por cable, y tres o cuatro excrecencias en las que la intención importadora de productores occidentales ha propiciado la dilución de todos los rasgos característicos de ese cine (las dos horas y media de duración promedio, la columna vertebral de números musicales, la proliferación de géneros que abunda en cada película). Como a los espectadores caminantes de la última película de Tsai, sólo nos queda pararnos a ver lo ya visto, estar atentos a los VCD que circulan en La Salada o viajar a Perú, donde parece haber una importante comunidad de origen indio o una comunión de espectadores dispuestos a tornar accesible dicho material.

Henri Michaux, poeta y viajero, debe haber sido uno de los primeros intelectuales de Occidente en hablar sobre el cine de la India. En un fragmento de su libro *Un bárbaro en Asia*, publicado en 1933, el escritor belga ataca la apología de la desgracia de una película bengalí en la que dos jóvenes que se aman prefieren rumiar su desgracia a confesarse su amor. "Bastaría una palabra para disipar un mundo de incomprensión", dice Michaux, pero "no, no la dirán, tanto les agrada una situación que tenga densidad. Les gusta sentir la gran acción del destino, antes que ser pequeña acción personal". Esta descripción crítica, aunque lejana en el tiempo y pertinente a una sola rama de la producción cinematográfica india, es valiosa porque comenta desde un punto de vista similar al nuestro, al menos un par de aspectos formativos de un cine que para entonces ya producía películas en cantidades industriales. Uno es el del recato sexual y el otro es el de la acción colectiva, el peso de las tradiciones comunitarias en las vidas individuales. Aun en las comedias románticas indias del presente no hay escenas de sexo y nadie, siquiera, se besa. Pero esa prohibición resulta ser un acicate para la tensión amorosa, y carga de sentido a una serie de gestos, detalles, movimientos, objetos y actitudes que, de otro modo, serían intrascendentes. Además, como la mayor parte de los planos y secuencias de una película india son retratos de grupo, multitudinarias coreografías que incluyen gentes vestidas de las más vistosas maneras, la presencia de una pareja sola en pantalla durante varios minutos resulta profundamente perturbadora y obliga a desplegar una retórica amorosa que se vale de la metáfora para transfigurar lo trivial en eróticamente significativo, la trascendentalista densidad que tanto le jodía a Michaux en lúdico despliegue musical. Es que "aquella particularidad" del cine indio, como el mismo escritor señala en una nota al pie de esa misma página, "luego ha debido de atenuarse. La frecuentación de los cineastas y de los filmes de otros pueblos los ha modificado sensiblemente".

Las películas que he podido ver permiten respaldar la afirmación precedente. Bollywood es ahora una megausina de superproducciones que a uno se le antoja bastante parecida a Hollywood (no es casual la fonética familiar de la nominación popular), aunque todavía más prolífica y que, según podemos deducir de los afiches, escupe películas que se inscriben dentro de casi todos los géneros clásicos (creo que sólo el de terror queda afuera, acaso por motivos religiosos) e incluso imita la estética de los más modernos éxitos occidentales (hay secuencias de varias películas que son herederas de la estética *Matrix*, y la reciente *Krrish* es una versión india millonaria de *Superman*). Resta saber exactamente cuándo comenzó a darse esa influencia, de qué modo y hasta qué punto afecta a la totalidad del cine indio. Pero también hay que señalar que se da un curioso sincretismo: si bien se copian convenciones o epidérmicos diseños de arte occidentales, también se mantienen esos atributos propios que hacen de este cine un fenómeno particular signado por una fuerte identidad cultural y una duración que ya no diría más extensa (basta ver con cuántos minutos acaban de estrenarse *Piratas del Caribe 3* o *El hombre araña 3*) sino distinta, musicalmente pautada.

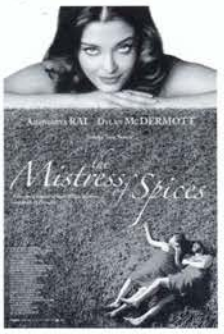
El tema de la música es central en la cinematografía de Bollywood y está ligado, todavía más específicamente, al canto. "La India canta", vuelve a decirnos Michaux, "no hay que olvidar que la India canta. Canta desde Ceilán hasta el Himalaya. Algo intenso y constante los acompaña, un canto que no los despega. ¿Puede alguien ser del todo infeliz cuando está cantando?". A lo que conviene responder con otra pregunta: ¿puede alguien no ser feliz mientras está cantando? Cuando Michaux dice que no hay que olvidar que la India canta, nos hace recordar que el cine occidental ya se ha olvidado por completo de cantar. Bollywood, en cambio, sigue cantando como ya no lo hace Hollywood. Podemos aventurarnos a decir que todo el cine indio

pertenece a un solo género: el musical. Y si el musical representaba la instancia más juguetona de la cinematografía clásica, podemos también decir que Bollywood representa la infancia recuperado del cine. Una infancia continua, gozosa, permanente. Y la (pérdida de la) infancia, ya todos lo sabemos, es cosa seria. Tan seria y rigurosa como los juegos que uno juega de chico, en los que ya está contenido y concentrado todo el saber, el tiempo y la imaginación del mundo, en reglas precisas y concretas que el niño respeta a rajatabla. Bollywood, como el Hollywood clásico, observa una mixtura de convenciones sobre la representación cinematográfica dentro del marco de normas culturales propias que le permiten abstraerse desde hace décadas en un juego que, cuando la película está realizada con talento (aquí la peculiaridad asistemática del genio no corre), permite recuperar y mantener durante horas la delicia atemporal de la infancia. El reverso de esta moneda lleva el nombre de puerilidad. Cuando las piezas de ese rompecabezas multicolor que es toda película de Bollywood no se ensamblan con gracia, el paisaje puede ser increíblemente desabrido, rutinario, tedioso, fragmentado.

Por eso son preferibles las películas indias que no transcurren en la actualidad o que no ceden a la tentación de la ambientación escenográfica moderna. No porque uno sea un buscador de exotismos (la tradición es, para ellos, cotidiana, y la milenaria espontaneidad con que inscriben su conducta en ella torna exótico –extraño, artifical– todo nuestro solipsista individualismo), sino porque en ellas es posible encontrar ese sustrato de gracia musical inherente a la cultura de la que participan, aun si la película no cuenta con un buen director o mejores coreógrafos (puede que estos sean incluso más importantes que aquel dentro de una estructura fílmica que les dedica a los números de canto y baile igual o más tiempo que al resto de las secuencias). Las mejores son aquellas en las que un determinado suceso pone en riesgo el concepto monolítico de tradición, amenazado por la llegada de extranjeros (*Lagaan*), de un indio que ha vivido en Occidente y le cuesta readaptarse a la tradición de matrimonios arreglados indios (*Hum dil de chuke sanam*, espléndida comedia musical romántica de 1998 con la misma protagonista de *Condimentos para el amor*), o de un conflicto bélico vinculado a la autonomía de una región (*Misión en Cachemira*). Sin dejar de atender jamás a las reglas de los múltiples géneros que transitan, este tipo de films somete a tensión la realidad misma del modelo cinematográfico y cultural indio, cada vez más tentado a disimular sus señas particulares para integrarse a la uniforme fisonomía del espectáculo global. La recién estrenada *Condimentos para el amor* es ejemplo de esto último. **[A]**

Vidriera pintoresca

por **MV**

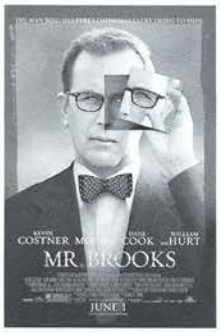


Condimentos para el amor
The Mistress of Spices

Estados Unidos/Reino Unido, 2005, 92'

DIRECCIÓN
Paul Mayeda Berges
GUIÓN
Gurinder Chadha
MÚSICA Craig Pruess
FOTOGRAFÍA
Santosh Sivan
MONTAJE
Alex Rodríguez
INTÉRPRETES
Aishwarya Rai, Dylan McDermott, Nitin Ganatra, Carolina Chikezie.

Está la no lengua de los aeropuertos, inexpresiva y neutra. Está el no lugar de lo shoppings, luminoso y vacuo. Y está el no cine de películas como esta, que parecen auspiciadas por Naciones Unidas y diluyen todo tipo de particularidad para ofrecer una convención multitudinaria pero nunca inocente de lugares comunes mal servidos o, ateniéndonos a la culinaria metáfora del film, mal cocidos y peor condimentados. *Condimentos para el amor* no parece ni siquiera una película, sino un avance demasiado largo y tan torpe como los que vemos usualmente en las salas de cine. ¿Pero un avance de qué? Porque si decimos que películas como esta o alguna otra antecesora suya, entre las que podemos citar a la bastante reciente *Las mujeres arriba* con Penélope Cruz, no son cine en tanto y en cuanto evitan responder a cualquier tipo de tradición y tampoco intentan fundar universo alguno, entonces sólo nos queda pensar que estamos ante algo muy parecido a vidrieras armadas de apuro para exhibir un producto sin el más mínimo sentido de la decoración. Aquí ese producto tiene nombre y apellido: Aishwarya Rai, ex Miss Mundo, estrella del cine indio y mujer con todas las letras en su lugar, quien aquí hace de La Dama De Las Especias (sí, así, con mayúsculas), un personaje que se traslada de la India a San Francisco para atender una tienda llena de ajíes y se enamora de un arquitecto a quien debe rechazar porque ello atentaría contra las reglas de su casta. Lo que esta película sirve en bandeja es una idea pintoresca de la India (a veces le toca a América Latina) como reservorio de la "magia" (eufemismo usado en lugar de "barbarie") perdida en Occidente, ninguna sobre el cine de ese país, y un banquete de prejuicios que arrancan con el de la mujer como diosa sexual, bruja y cocinera. "La interculturalidad no es ni folklore para descansar ni turismo para entretener", acabo de leer en un librito sobre la filosofía de la India. Se nota que a los que filmaron esto, también responsables de *Bride&Prejudice* y *Bend It like Beckham*, la interculturalidad les importa un rábano. **[A]**



Mr. Brooks

Estados Unidos, 2007, 120'

DIRECCIÓN
Bruce A. Evans

PRODUCCIÓN
Kevin Costner, Raynold Gideon y Jim Wilson

GUIÓN Bruce A. Evans y Raynold Gideon

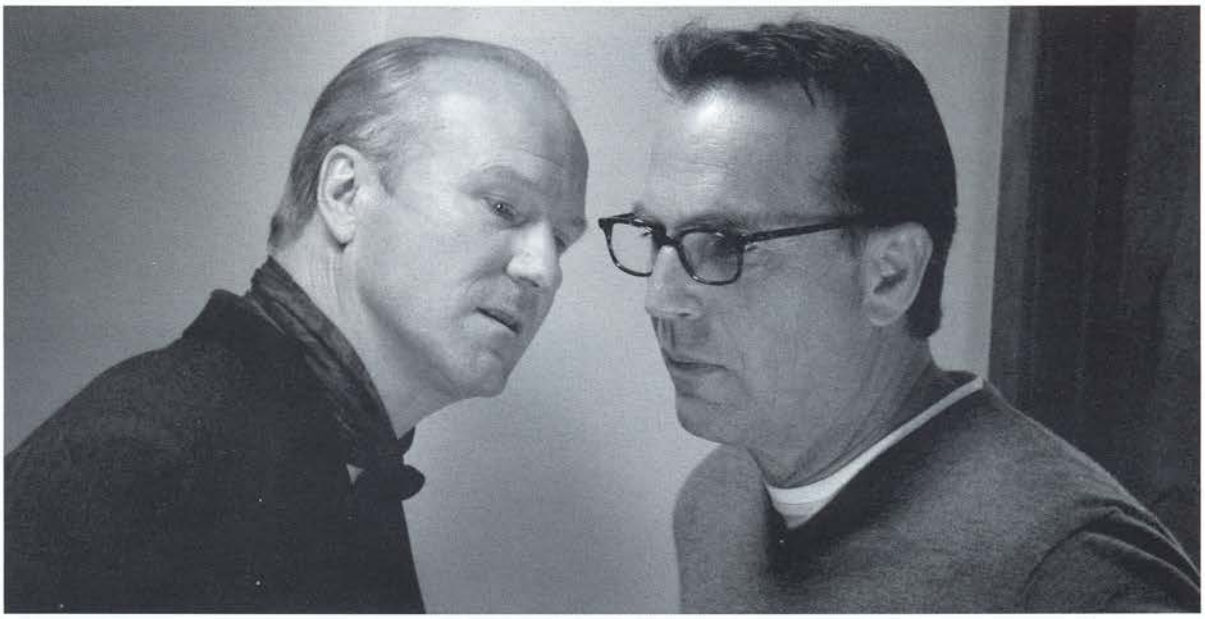
FOTOGRAFÍA
John Lindley

MONTAJE Miklos Wright

MÚSICA Ramin Djawadi

DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Jeffrey Beecroft

INTÉRPRETES
Kevin Costner, William Hurt, Demi Moore, Dane Cook, Marg Helgenberger, Danielle Panabaker.



Retrothriller

Una nota **Juan Pablo Martínez**

Family

Otra nota **Tomás Binder**

Desde Bruce A. Evans y Raynold Gideon –director el primero, ambos coguionistas; a quienes últimamente se los vio trabajando muy poco en cine pero que en los 80 fueron autores de los guiones de películas como *Starman* y *Cuenta conmigo*–, pasando por el trío protagónico, conformado por Kevin Costner, William Hurt y Demi Moore y desembocando en su trama, su tono y su profusión de sangre y tetas, todo en *Mr. Brooks* hace pensar que se trata de una película de hace por lo menos quince años. Aquí tenemos uno de esos thrillers que ya no se hacen, pero que a fines de los 80 y comienzos de los 90 existían a montones. De hecho, el personaje de Mr. Brooks guarda un par de puntos de contacto con Ron Silver en *Testigo fatal* de Kathryn Bigelow, y lo mismo podría decirse de la detective que interpreta Demi Moore y la policía que encarna Jamie Lee Curtis en aquella película de 1990. Es claro que lo más acertado de la película está en el casting. Costner funciona muy bien en un papel alejado de sus típicos roles: un asesino serial. Y tiene muy buena química con Hurt, quien hace de su Pepe Grillo cuando Costner está en "modo asesino". Y Demi Moore, después de tantos años, vuelve a demostrar que puede ser una gran actriz. *Mr. Brooks* es una película desfachatada al máximo. El hecho de que el personaje protagónico se considere un "adicto" al asesinato, y que el universo de la película establezca que esta "adicción" es hereditaria, son una buena prueba de aquello. Que se tome todo este disparate a la ligera la hace irresistible. Porque *Mr. Brooks* parece jugar todo el tiempo con el género. La trama de asesino serial con aprendiz que quiere llegar a ser como él a pesar de que él no quiera pone patas arriba e invierte aquella de *Extraños en un tren* de Hitchcock, la pasa por una licuadora *depalmiana* (con "epílogo de shock" incluido) y entrega un objeto tan extraño para estos años como entrañable. He leído por ahí que *Mr. Brooks* se toma en serio a sí misma, pero creo que anduvieron viendo otra película. **[A]**

Mr. Brooks es una película incómoda. Lo es de la misma manera en que lo eran *Una historia violenta* o *Psicópata americano*: son incómodas para el imaginario de la sociedad estadounidense, para las ideas de éxito y prosperidad –material y moral– asociadas al *american way of life* en sus distintas presentaciones. En las tres hay un *ciudadano ideal* que no logra despegarse de un pasado o un presente de violencia desatada. Brooks, por ejemplo, es el "man of the year" pero no puede dejar de matar gente... Y no parece sentir culpa a la hora de ejecutar a sus víctimas. Quiere dejar de hacerlo, es verdad, pero siempre deja en claro los motivos: el temor de ser atrapado, de exponer a su familia, de quedar al descubierto ante la mirada de la sociedad y la moral vigente. No una culpa personal sino una conciencia social. Y sin embargo Brooks sigue matando. Se dice a sí mismo que va a dejar de hacerlo, pero no puede parar. Brooks es un hombre extraordinario que vive una vida ordinaria. Y lo particular de la incomodidad que genera la película se encuentra, correspondientemente, en lo ordinario de su puesta en escena. La violencia de *Psicópata americano* estaba enmarcada en la erótica saturada y alucinada de aquella lujuria empresarial; la violencia de *Una historia...* era una violencia seca pero estilizada, y su puesta en escena remitía al cómic. En los dos casos se producía un *distanciamiento*. En *Mr. Brooks*, en cambio, la violencia del protagonista está rodeada por una austeridad formal que parece naturalizarla y "volverla aceptable". Y, en esa dirección, la puesta bochinchera de las escenas de acción que involucran a "The Hangman" impone la diferencia entre la violencia espectacular que ella presenta y la violencia más despojada del protagonista: a diferencia de aquel asesino mediático, Brooks es callado y anónimo. Las formas de esa violencia son las más cotidianas y, por lo tanto, las menos ubicables y las más ominosas... las de cualquier película hollywoodense, pero también las de cualquier padre de cualquier familia. Risueño, cariñoso, transparente. **[A]**

La mejor juventud
(primera parte)

La meglio gioventú
Italia, 2004, 180', **DIRIGIDA POR** Marco Tullio Giordana, **CON** Luigi Lo Cascio, Alessio Boni, Adriana Asti y Sinia Bergamasco.

Una de las características de las miniseries televisivas sobre sagas familiares es su duración excesiva, intentando relacionar el crecimiento de los personajes con los distintos sucesos político-sociales que se van dando de manera paralela a ese crecimiento y *La mejor juventud*, de Marco Tullio Giordana, de la que se estrenó la primera parte de tres horas de duración, no escapa a esos rasgos. Habíamos conocido de este director hace algún tiempo *Los cien pasos*, un típico relato de denuncia social que intentaba abrevar en las lejanas fuentes del neorrealismo, pero haciéndose cargo de algunos de los defectos de ese movimiento, sin apropiarse de casi ninguna de sus muchas virtudes. En este caso, la historia de dos hermanos, narrada a partir de 1966, cuando uno de ellos entra en la facultad de medicina y el otro opta por convertirse en policía, agrava, si cabe, los defectos del film anterior. Hay aquí un afán de contarlo todo, sea esto la aparición del movimiento hippie, las rebeliones estudiantiles, el surgimiento de las Brigadas Rojas y un largo etcétera, sin proponer ninguna actitud reflexiva frente a los hechos que se narran sino limitándose a enfatizarlos y subrayarlos –ya sea a través del montaje, las interpretaciones, la escenografía e incluso la música– sin el menor atisbo de sutileza. Para poner algunos ejemplos, una joven hippie recita un poema e inmediatamente dice: "Esto es de Allen Ginsberg"; un desertor de Vietnam luce una remera con una enorme inscripción contra las bombas, lo que no le impide señalar que él está luchando por la paz; un cadáver es encontrado debajo de varias reses que cuelgan, y los casos pueden multiplicarse. Para agosto se amenaza con el estreno de la segunda parte y lo visto hasta ahora no permite ilusionarse con ninguna posibilidad de cambio de tono en este mastodóntico e irrelevante film que –sorprendentemente– ganó un importante premio en el Festival de Cannes hace un par de años. **Jorge García**

Exterminio 2

28 Weeks Later
Reino Unido, 2007, 99', **DIRIGIDA POR** Juan Carlos Fresnadillo, **CON** Robert Carlyle, Rose Byrne, Jeremy Renner, Amanda Walker, Shahid Ahmed.

Exterminio 2 (dirigida por Fresnadillo, no por Danny Boyle) está a mitad de camino entre *Niños del hombre* y *Apocalypto* y allí se queda. Se parece a las dos; no está a la altura de ninguna. Mientras que en *Niños del hombre* había un mundo con reglas económicas, sociales, políticas y morales claras, definidas e interesantes, el mundo post apocalíptico de *Exterminio 2* está apenas delineado y funciona como excusa para generar algunas escenas de aventura. Esto no está necesariamente mal, al fin y al cabo lo mismo podría decirse de *Escape de Nueva York*. El tema es que durante la primera media hora Fresnadillo amaga con mostrarnos cómo es el futuro en el que se inscribe su película, nos tienta con sus reglas y su funcionamiento. Cuando a la media hora desiste de ese propósito y la construcción del mundo queda trunca, nos quedamos con un sabor amargo en la boca. Entonces la película muta y se convierte en una de aventuras. Y, como tal, tampoco funciona del todo. Constantemente Fresnadillo se aleja de sus personajes y de sus avatares para mostrarnos, de forma elegante y ominosa, esa Londres semi abandonada y vacía en la que transcurre la acción. Es decir, alterna la poesía etérea con la violencia física y las dos propuestas se anulan mutuamente. Además, en muchas escenas de acción no se entiende qué está pasando. Qué personajes están escapando, cuál es el peligro, de dónde viene, en qué dirección hay que huir, etcétera. Se prioriza lo sensorial por sobre lo informativo, pero como muchas veces directamente no hay información, lo sensorial opera en el vacío. *Apocalypto* también era predominantemente sensorial, pero estaba complementada por la información necesaria que la daba dirección a lo sensorial. Quizá el pecado de *Exterminio 2* sea querer ser demasiadas cosas a la vez: una película de ciencia ficción, de aventuras, de acción, de terror, gore, etérea, física. Y todo no se puede. **Ezequiel Schmoller**

Crimen perfecto

Fracture
Estados Unidos, 2007, **DIRIGIDA POR** Gregory Hoblit, **CON** Ryan Gosling, Anthony Hopkins, David Strathairn, Rosamund Pike, Embeth Davidtz, Billy Burke, Cliff Curtis, Bob Gunton.

Si sostenemos que es, al mismo tiempo, un thriller de abogados y un *courtroom drama*, *Crimen perfecto* pareciera ser una descripción perfecta de otra de las fatigosas adaptaciones de John Grisham, el novelista legal para estos casos. Pero hecha la ley, hecha la trampa: de las adaptaciones de Grisham de los 90, se usufructuaron todos sus lugares comunes sin rendir cuenta alguna para salir más victorioso que en *El cliente* y *El informe pelícano*, aunque tal vez no triunfe en la comparación con *El poder de la justicia*, de Coppola. En principio, Gregory Hoblit y su equipo logran que sus ideas se destaquen en el contexto de los thrillers actuales, fundamentalmente por su simpleza. El primer hallazgo es comenzar la historia al revés, pero sin anacronismos, sin manipulación narrativa, todo supuestamente a la vista. Un científico mata a su esposa y todo está contado, no hay dudas de su culpabilidad. Tiempo de matar: aniquilando las vueltas de tuerca constantes en las investigaciones y en los juicios, la película se centra en el funcionamiento de la justicia, en sus vicios, sus ambiciones, sus trabas para llegar a la verdad. Allanando el camino y sin complicaciones narrativas al uso, *Crimen perfecto* se afirma en los personajes, en el abogado inescrupuloso y trepador (Ryan Gosling) y en el científico psicópata (Anthony Hopkins). El bradpittesco Gosling tiene la suficiente energía para que en cada plano funcione como narciso recién cortado, de perfume petulante. Caníbal come caníbal, Hopkins, por su parte, hace una ensalada ejemplar: por un lado, remeda directamente la indolencia sobradora del Charles Laughton de *Testigo de cargo*; por otro, profana su propia cosecha, burlándose del Hannibal Lecter que lleva dentro. En ese estudio de actores, *Crimen perfecto* perfila su personalidad. **Diego Trerotola**

El traductor

Argentina, 2005, 92', **DIRIGIDA POR** Oliverio Torre, **CON** Alejandro Awada y Jacqueline Andrade.

Basada en una novela de Salvador Benesdra, *El traductor* cuenta la historia de Salvador Zevi, un socialista intelectual que se enamora de una mujer adventista incapaz de gozar sexualmente. Ese es el centro de la historia, pero varias fallas narrativas hacen que la (in)conexión entre los protagonistas no interese del todo. Más atractiva resulta esa historia individual que no termina de mostrarse, la historia de Zevi, un personaje errante que no logra conformarse con su vida ni con quienes lo rodean. Entonces, *El traductor* cuenta mucho mejor aquello que no busca contar que todo aquello que se esfuerza por decir. Por eso falla en generar expectativas alrededor del problema sexual de la pareja. Por eso acierta en el trazado de la *errancia* de Zevi, quien busca expresarse entre discursos hegemónicos en un mundo laboral que convierte literatos en contadores y estudiantes de filosofía en administradores de empresas. *El traductor* se concentra en algo débil, por lo cual sus logros terminan escondidos (y opacados) por un relato a la deriva. **Josefina García Pullés**

¿Infidelidad?

Argentina/España, 2007, 86', **DIRIGIDA POR** Miguel Oscar Menassa, **CON** Antonia San Juan, Miguel Oscar Menassa, Oscar De Lucía, Cruz González, Adrián Castaño.

En este mal actuado compendio de todo lo que no es cine, varios personajes unidos por el psicoanálisis y por distintas formas de infidelidad reflexionan sobre sus vidas de manera *pseudo intelectualoide*, con diálogos plagados de tecnicismos psicoanalíticos y soliloquios de pretendida profundidad. Ópera prima –¡la canción que acompaña los créditos finales dice: "Que nadie se sorprenda si a los 66 comienzo una carrera, la del cine tal vez"!– de un psicólogo argentino radicado en España, es quizá la peor ensalada cinematográfica hecha en años. El factótum Menassa (director, actor, guionista, montajista y letrista) trató de usar todos los recursos posibles del cine: cámara en mano, tomas en ángulos estrambóticos, planos cenitales, saltos en la linealidad del relato, autoconciencia de la narración, flashbacks en blanco y negro, efectos ópticos, pero todo revuelto en forma burda y con evidente impericia. Un paciente compara a su terapeuta con una vaca, plano seguido vemos vacas pastando, inmediatamente después se muestra a su terapeuta en cuatro patas haciendo mu. En resumen, no-cine con olor a viejo, donde forma y contenido están mal. **Marina Locatelli**

Horcón, al sur de ninguna parte

Chile, 2005, 90', **DIRIGIDA POR** Rodrigo Gonçalves, **CON** Julia Beehold, Alejandro Castillo, Juan Pablo Sáez, François Soto, Patricio Branbilla.

El camino al infierno está sembrado de buenas intenciones. Este es el caso de *Horcón*, fallido intento de evidenciar las marcas que en la actual sociedad chilena ha dejado su violento pasado. Una joven alemana, hija de un chileno exiliado debido al golpe militar del 73, viaja al pueblo de Horcón, lugar de origen de su padre, a cumplir su última voluntad. Ana debe encontrar a su viejo amigo Pepe y, junto a él, esparcir sus cenizas. El director recargó de alegorías su película y sólo consigue cansar al espectador con enanos fascistas, una prostituta llamada Babilonia, una torta de cumpleaños con la inscripción "11 de septiembre de 1973", gallinas degolladas, un retirado y algo loco, capitán de un viejo barco, etc. No hay una lectura profunda de las heridas lacerantes producidas por el régimen militar, sólo parlamentos rimbombantes y mal actuados, rudos estereotipos y una marcada tendencia al lugar común. **ML**

La vie en rose

La Môme

Francia, 2007, 140', **DIRIGIDA POR** Olivier Dahan, **CON** Marion Cotillard, Sylvie Testud, Pascal Greggory, Emanuelle Seigner, Jean-Paul Rouve, Gérard Depardieu.

La mejor definición de esta película la dio mi mujer, Valeria, conocedora de la cultura francesa como pocas: "Acá la Piaf era igual a Gollum". Y sí, es así: el personaje que vemos en pantalla es una señora que trata mal a todo el mundo porque el mundo la hizo así y no puede cambiar. Su arte, como suele suceder en estos ejemplos de billikenismo cinematográfico, es su superpoder del Hombre Araña o Superman: canta y conmueve porque está sobrehumanamente dotada para ello y listo. Sí, acá no hay historia sino historieta pura y dura, filmada con la misma poética esclava de muchos blockbusters comiqueros. Todo es "notables viñetas trágicas de la vida de la gran cantante", sin demasiada pertinencia y con la necesidad de explicarlo todo. O sea, escenas del tipo "¡Yo tengo un fantasma en mi vidaaaarghhhh...!" que llevan a una secuencia donde se ve, por ejemplo, la muerte del hijo de Edith. Bueno, esto pasa al final, lo que habla además de la creación artificial de misterios sobre cosas que todo el mundo conoce. Además está mal filmada (la cámara se mueve porque la grúa ya estaba paga), pésimamente actuada (es decir, no hay un solo minuto donde veamos a una persona sino que siempre vemos a una profesional que sale del camarín y cuando dicen "acción" imita a la Piaf) y musicalizada para el aturdimiento. Y no: esta Piaf no es igual a Gollum porque Gollum, digital y todo, era conmovedor, humano y verdadero. **Leonardo M. D'Espósito**

Mate Cosido, el bandolero fantasma

Argentina, 2001/2004, 80', **DIRIGIDA POR** Michelina Oviedo, **CON** Víctor Laplace, Carlos Canto, Lorena Cladera.

Mate Cosido, llamado así por una supuesta cicatriz en la cabeza que ocultaba con su sombrero, fue un famoso forajido en la primera mitad del siglo pasado. Sus atracos fueron contra los más ricos y las grandes empresas. Víctor Laplace interpreta a este gaucho ladrón, mezcla de Robin Hood y Billy The Kid. Con el primero se emparienta porque los botines que conseguía eran repartidos entre los explotados pobladores del Chaco, principal escenario de sus fechorías. Con el segundo, por la estética buscada desde lo visual y desde la recreación de época que apunta tanto al western americano como a nuestra tradición gauchesca. Se trata de darle estatura mitológica a la figura del maleante, hacer de él una suerte de mártir de los pobres aunque haya desaparecido sin dejar rastros, ficcionalizando ciertos momentos de su vida y entrevistando a familiares, historiadores y personas que lo conocieron y, tal vez, lo ayudaron a escapar de la Gendarmería. Este telefilm un tanto anquilosado redunda, por momentos, en explicaciones y cae en el pecadillo de creer que el relato circular de la historia tiene todavía cierta originalidad. Sin dudas, la proyección en una sala cinematográfica no lo ayuda como sí lo hará el medio para el que fue creado, la televisión. **ML**

Las vacaciones del Sr. Bean

Mr. Bean's Holiday

Reino Unido, 2007, 90', **DIRIGIDA POR** Steve Bendelack, **CON** Rowan Atkinson, Willem Dafoe, Max Baldry, Emma de Caunes.

El Sr. Bean es tonto, torpe e histriónico. Es tonto porque no entiende cómo funciona buena parte del mundo (por ejemplo, las brújulas y los semáforos); es torpe porque se tropieza mucho, la corbata se le engancha en máquinas expendedoras y cosas así; es histriónico porque... bueno, porque lo es. A diferencia de otros personajes cómicos, no es noble. De hecho, es bastante inmoral. Trata de robarle la moto a una persona que tiene la gentileza de levantarlo en la ruta; se divierte filmando a un ruso que acaba de perder el tren (que acaba de perder el tren por hacerle un favor a él); para evitar comerse la comida que no le gusta, se la echa a una señora en su cartera. En definitiva, el Sr. Bean es

como un chico metido en el cuerpo de un grandulón; con su marcada torpeza y sus impulsos y confusiones desestructura el mundo que lo rodea. Que un personaje de estas características esté insertado en una historia de ribetes alternadamente tiernos, románticos y épicos, y que la música pretenda realzar esas sensaciones, es sencillamente inexplicable. El Sr. Bean, que puede resultar gracioso, irritante, o las dos cosas a la vez, está hecho para romper el mundo en pedazos sin darse cuenta, no para formar una familia, ser un héroe o señalarnos cuán malo es el Festival de Cannes.
Ezequiel Schmoller

Ese mismo loco afán

Argentina, 2007, 100', dirigida por Enrique Muzio, con Ulises Dumont, Enrique Dumont y Claudio Gallardou.

¿Qué hacer con la herencia teatral irremediablemente presente como esquirlas después de una bomba del viejo cine argentino? ¿Con Ulises Dumont en variante cuadrofónica de la puteada, mientras que no puede dejarse de lado que si no se habla en esta película no hay más que una idea-muerte del cine que hace de la metáfora un desborde molesto y que juega a chantarle al espectador verdades de Perogrullo (y no tanto) con la desvergüenza de un excitado filósofo de frontera, de frontera de pseudo road movie de pueblito perdido con actores que declaman a los cuatro vientos? ¿Con los buenazos de los artistas que se la toman contra molinos de viento y hacen que el panorama bordee el ridículo sentimentaloide o simplemente la incompostura de un proyecto de características semiprofesionales debido a los problemas técnicos que ostenta? No sé, no sé qué se hace. Que alguien me tire una pared por favor.
Federico Karstulovich

Piratas del Caribe: en el fin del mundo

Pirates of the Caribbean: At World's End
Estados Unidos, 2007, 168', **DIRIGIDA POR** Gore Verbinski, **CON** Johnny Depp, Keira Knightley, Orlando Bloom, Geoffrey Rush, Jonathan Pryce.

Hacía más de un año que se venía hablando de esta entrega de *Piratas...* en miles de medios de comunicación. Se habló de la pequeña actuación de Keith Richards en esta película, de la aparición del actor Chow Yun-Fat y la reaparición del capitán Barbossa, se habló de piratas de todas partes del mundo uniéndose para combatir a los malvados colonizadores, de que se iba a revivir al personaje de Johnny Depp y de otras tantas cosas más. Finalmente se estrenó *Piratas...* y todos estos conflictos y actores prometidos están, el problema es que todos ellos juntos y conviviendo en una misma película conforman un film desordenado en el que ninguna historia y ningún personaje termina estando bien desarrollado. El productor Bruckheimer y su nuevo lacayo Verbinski sabían que esto iba a suceder, se necesita después de todo una capacidad de síntesis prodigiosa para poder encajar bien todo esto en una misma película. Pero esto al director y productor no les interesa, lo importante acá es tener mucho material para poder promocionar y así poder darle más categoría de evento a este tanque, tanque que, de paso, tiene que superar el costo de los doscientos millones para hacerlo más espectacular todavía por lo que hay que gastar cantidad de dinero en efectos digitales, más allá de que no sean necesarios ni funcionales a la historia. De crear una historia y personajes sólidos, mejor olvidarse; más sencillo es hacer estos espejismos tan costosos como vacíos... que el marketing hará el resto; eso de hacer algo que se llama "buenas películas" será tarea de otra gente. **Hernán Schell**

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	ROBERT KOEHLER Variety, EE. UU.	ISAAC LEÓN FRÍAS Tren de Sombras, Perú	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com.ar	PROMEDIO
Zodíaco	7	7	10	6	8	10	8	8	9	9	8,20
Los próximos pasados				7	8	7	7	7		7	7,17
XXY								6		7	6,50
Fotografías		7	5	6					6	8	6,40
Argentina latente		5	8	7	6	5		6	6	7	6,25
El otro		7	7	6	5	3		8	7	7	6,25
La mejor juventud	3			6		5	9	7			6,00
El duelo		5	8	8	7	1		6	7	5	5,88
Mr. Brooks		5		9	5					4	5,75
Exterminio 2		4			7	4		8	5		5,60
Una novia errante	2		7	7		3				8	5,40
Soñando despierto	2	5			8	4		5	8		5,33
Crimen perfecto		5		5	5	5			4		4,80
Piratas del Caribe: en el fin del mundo		4	4	4	5	5	5	5	3	6	4,56
Las vacaciones del Sr. Bean	4	6		4	5				6	2	4,50
La maldición de la flor dorada	1	6		5		1	4	6	7		4,29
La vie en rose		6	3	2	6	2			6	4	4,14
Condimentos para el amor		4	3	1						1	2,25

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 AM NTE** por un único pago de $130.

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.

El hombre que hizo que Herzog se comiera un zapato

por **Marcos Vieytes**

Cuentan que hace ya más de 25 años Werner Herzog le apostó a Errol Morris que no se atrevería a filmar una película que tratara sobre cementerios de mascotas. Si Morris conseguía concretarla, el alemán estaba dispuesto a comerse un zapato en público. Finalmente Morris terminó la película, su ópera prima *Gates of Heaven*, y el corto de Les Blank *Werner Herzog Eats His Shoe*, que hasta hace poco podía verse por *YouTube*, muestra a Herzog cumpliendo su palabra en vivo. Sospecho que la anécdota, de resonancias fuertemente chaplinéfilas, puede ayudarnos a conocer algo más sobre Errol Morris o, en el peor de los casos, sólo servirá de introducción para un texto que todavía sigue preguntándose qué hay detrás de la pátina civil, sedosa y estilizada de sus películas. Porque Morris es un realizador elegante que busca la piedra en el zapato del material que filma y, pese a ello, no pierde jamás la compostura ni cede a la tentación de violentar el testimonio del otro.

La primera persona es fundamental en su cine. La palabra del entrevistado, el primer plano de su rostro mirando a cámara ocupan la mayor parte de su obra. Tanto es así que un episodio para televisión filmado por este director nacido en Long Island, Nueva York, el 5 de febrero de 1948, se llama, justamente, *First Person*, y hasta inventó y desarrolló un mecanismo al que denomina Interrotron mediante el cual consigue que la persona entrevistada mire directamente a cámara y ni siquiera desvíe por un segundo su mirada hacia el costado de ella, que es donde suelen estar los directores mientras entrevistan a su interlocutor. Morris comenzó a usar este procedimiento durante la filmación de *The Thin Blue Line*, pero los mejores resultados pueden verse en *The Fog of War: Eleven Lessons of the Life of Robert McNamara*, que ganó el Oscar al mejor documental en 2003. La presencia de Robert McNamara mirándonos (él, en realidad, veía el rostro de Morris cuando miraba a la cámara) mientras se arroga, no sin culpa, la autoría intelectual de maniobras bélicas que causaron la muerte de millares de personas, tiene una intensidad descomunal, que el propio director rubrica con un acercamiento y la seca filmación del largo silencio posterior a la conclusión de su discurso. Esas son el tipo de intervenciones suyas que resultan, a la vez, elegantes y elocuentes. Tanto como el recorte de la realidad que la elección de sus proyectos manifiesta.

Detallo algunos de ellos: Errol Morris ha hecho una película sobre Fred Leuchter Jr., el más famoso –acaso el único– técnico aplicado a la construcción y mantenimiento de sillas eléctricas en particular y sistemas de ejecución de la pena de muerte en general. Hizo otra sobre el asesinato de un policía de Dallas durante 1976 y la manera en que el sistema judicial de uno de los estados más reaccionarios de Estados Unidos despachó el caso condenando a la pena capital al sospechoso de turno, pese a la suma de inconsistencias y falsedades acumuladas. Hay una tercera película sobre una comunidad en la que la mayor parte de sus habitantes se automutiló para cobrar el dinero del seguro que, aunque no pudo ser filmada por las amenazas que recibió el propio Morris de los involucrados, dicen que acabará convirtiéndose en su primer largo de terror. Ahora circula información en la que se anuncia que su próximo proyecto "documental" será la filmación de una película sobre Abu Ghraib, la prisión iraquí en la que tropas estadounidenses han violado todos los acuerdos sobre derechos humanos existentes en la jurisprudencia internacional.

Las comillas que usé para encerrar el término documental en el párrafo anterior tienen una razón de ser: señalar que esa tan delgada línea entre documento y ficción, que este género en particular continuamente está corriendo, tiene en Morris a uno de esos cineastas que públicamente declaran

dedicarse a desdibujarla. Él mismo ha rotulado a sus películas como de no ficción, (im)precisando el lugar de su cine por vía negativa. De hecho, la exhibición del artificio se hace presente de varias maneras en sus películas. Una de ellas consiste en la inclusión de material de archivo cinematográfico que no sólo ilustra lo que dicen los entrevistados, sino que permite identificar rasgos comunes entre personajes o situaciones de ficción y personas o eventos de la realidad. Los mismos entrevistados se comportan, en muchas ocasiones, como actores en plena filmación, y el propio Morris hace del close-up, elevado a la categoría del retrato en el cine clásico, un recurso expresivo fundamental. Pero no se queda ahí: las habituales recreaciones de los chatos documentales televisivos que reproducen un relato en off como si fueran sumarias reconstrucciones de un hecho policial, son estilizadas al extremo por Morris, que se vale de encuadres milimétricos y repetidos con leves variaciones, fotografía patinada, planos detalle obsesivos, música minimalista y cámara lenta, para realzar el carácter representativo de la secuencia: vale decir ficticio, pero no falso. Vistosamente artificiales como son, resultan menos increíbles que las conductas de los sujetos y sistemas a los que refieren.

El cine de Errol Morris es uno que está registrando el paisaje de un país cuya realidad ha sido progresivamente reemplazada por la ficción y cuyos habitantes fueron sustituidos por actores (¿no profesionales?): un verdadero país de película. Es por eso que varios de sus entrevistados son personajes, en la acepción de tipos singulares que le damos a esa palabra en el habla corriente de nuestro país, y nos hacen recordar a los secundarios que brillan últimamente en el cine de Herzog o al martillero veloz y maquinal de Wisconsin que aparecía en *La balada de Bruno S.* (1977), película a la que parece remontarse la relación entre ambos. El clímax delirante de esta simbiosis entre persona y personaje, en la que el rol social se acaba fagocitando al sujeto, se da en el apoteósico inicio de *Mr. Death*. Allí vemos a Fred Leuchter Jr., oscuro hombrecito de

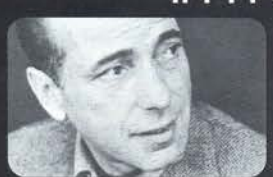
El cine de Errol Morris es uno que está registrando el paisaje de un país cuya realidad ha sido progresivamente reemplazada por la ficción.

sempiternos traje, corbata y anteojos, elevado por una plataforma que simula ser, a la vez, el laboratorio de una típica película de terror sobre un médico desquiciado que realiza experimentos peligrosos, y el órgano catedralicio donde el mismo insano toca una melodía siniestra. Entre luces y sombras, música efectista y humo, Leuchter se presta sin dramas a representar una caricatura de sí mismo o la secuencia de una versión de género de su propia vida. Porque Leuchter Jr. o McNamara y sus once lecciones, epígonos de una sociedad espectacular, aspiran como todos a tener su propio biopic en vida, la transfiguración de sus particularismos y eficacia profesional en célebres convenciones representativas, en reconocimiento popular.

Hay otra imagen de *Mr. Death* que no abandonará a quien la vea. No ha sido filmada por Morris, pero la oportuna inclusión que hace de ella a poco de comenzada la película habla del método de crítica indirecta que despliega en sus películas. La secuencia fue registrada a fines del siglo XIX por Thomas Alva Edison y nos muestra en plano fijo la ejecución de un elefante mediante una descarga eléctrica. La primera imagen del animal nos lo muestra lleno de cables, electrodos y con gente, que mi memoria se figura con delantales blancos, dando vueltas alrededor. Uno no sabe muy bien qué pasa y hasta puede pensarse que asistimos a un espectáculo circense o una kermés delirante. En la última se ve a la bestia caída, pero el temblor espasmódico de una de las patas traseras se prolonga insoportablemente en la retina. Después de ver la electrocución de ese bicho maravilloso y descomunal, es imposible simpatizar con la actividad del protagonista y su posición sobre la pena capital, pero la elocuencia del fragmento le evita a Morris bajar línea sobre el tema y deshumanizar, demonizándolo o atacando su punto de vista, al sujeto Leuchter Jr., verdadero centro del film en tanto criatura compleja y contradictoria.

Hace cosa de una década o poco más asistí a una muestra itinerante de instrumentos de tortura que tuvo lugar en la Facultad de Arquitectura. Contrario a lo que pudiera pensar previamente, lo que más me llamó la atención no fueron el potro, la doncella de hierro y otros artefactos de igual calaña, sino la reproducción facsimilar de un manual de uso de la época, en el que se explicaba con lujo de detalles y los correspondientes dibujos y gráficos cómo hacer para que los aparatos rindieran más y mejor. La dicotomía entre el lenguaje técnica del texto y la espantosa experiencia física y psicológica que procuraba describir todavía me parece tan o más monstruosa que la tortura en sí. Sobre esa distancia –cauterización de la conciencia individual y social– trabaja el cine de Morris, preocupado por técnicas, procedimientos, mecanismos, procesos y formalidades civiles que no consiguen disimular la desmesurada barbarie que los constituye. La no violenta disposición de las formas en su cine (Morris ni siquiera interroga a sus interlocutores) no hace más que delatar la violencia formal e institucionalizada (política en *The Fog of War*, jurídica en *The Thin Blue Line*, excéntrica en *Gates of Heaven*, conservadora en *Vernon, Florida*, o técnica en *Mr. Death*), pero tan salvaje como el acto de electrocutar a un elefante o comerse un zapato. **[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.

"Callate y escuchá"

Entrevistamos vía correo electrónico a uno de los grandes documentalistas del cine actual. Morris es original, osado y tiene particulares ideas sobre su trabajo. Si conocen sus películas, lean la entrevista. Si no las conocen, bueno, lean igual la entrevista y luego consigan las películas.

por **Gustavo Noriega** y **Marcos Vieytes** (traducción de **Juan Pablo Martínez**)

Con relación a las tres películas en las cuales trabajó con Philip Glass como músico, me gustaría saber cuál es el criterio respecto de la utilización de la música en sus documentales. A primera vista –u oída– parece que el efecto es más climático que relacionado con la necesidad de resaltar escenas específicas.

Siempre fui cuidadoso a la hora de usar música en mis films. Lo más importante para mí es que la música esté sonando por debajo de un monólogo, así no ahoga las palabras. Pero, al mismo tiempo, debe realzar lo que se está diciendo. Nunca sé realmente qué música quiero utilizar en una película hasta que ya tengo las imágenes ahí en la pantalla, porque la música se combina con las imágenes de maneras que no siempre se puede anticipar. Así que tiendo a empezar a trabajar con compositores en algún punto de la mitad –después de haber rodado algo de material y empezado a hacer un primer armado–, pero desde ahí en adelante tiendo a trabajar con mis compositores de forma cercana durante todo el proceso.

¿En qué momento de la realización compone Glass? ¿Ya vio la película, partes de ellas o nada?

En *The Thin Blue Line* yo ya había empezado a editar la película con un rejunte de música de varios discos de Philip Glass y quedaba muy bien. Me preocupaba aquello con lo que finalmente iba a reemplazar esa música. ¿A quién podría encontrar que escribiera música al estilo Philip Glass? Bueno, bastante pronto surgió la respuesta obvia.

Resultó que nadie hace lo que Philip Glass tan bien como Philip Glass. Trabaja muy bien con el temor existencial. En su obra hay dignidad. Recuerdo una vez que me quejé cuando estábamos trabajando en *The Thin Blue Line*: "¿Sabés qué? Esta música no es lo suficientemente repetitiva". En serio, aunque sin duda fue gracias a la música de Philip que *The Thin Blue Line* empezó a funcionar como película.

En Mr. Death **y** The Fog of War **hay unos itinerarios biográficos que estructuran la película, pero no así en** Vernon, Florida, **que parece transcurrir al margen de la Historia. ¿Fue más difícil trabajar con este tipo de materiales que con aquellos?**

Bueno, todos son difíciles. Pero respondiendo a tu pregunta sobre la Historia con mayúscula, el film sobre McNamara fue construido a partir de mi creencia de que yo podía hablar de la historia desde la corriente de conciencia de un solo individuo en lugar de hacerlo desde una narrativa cronológica estructurada que va de un evento a otro. Los libros de historia están llenos de notas al pie que guían a los lectores a un material de base. Con *The Fog of War* quería empezar con este material de base, construir una película alrededor de estas referencias intensamente subjetivas, y luego ver cómo calzan en el contexto general de la Historia. Esos números cayendo sobre Tokio, por ejemplo, están sacados de las notas manuscritas de McNamara que encontramos en los archivos nacionales.

¿Qué criterio de selección del material de archivo utiliza? Lo digo porque es relativamente poco pero sugestivo (pienso en la película de Edison sobre el elefante electrocutado que aparece en Mr. Death**).**

Los clips de películas son, por supuesto, una manera efectiva y cinemática de llevarnos dentro del mundo de fantasía de estos personajes. Después de todo, nuestros cerebros están llenos de este tipo de collages extraños, estas increíbles conglomeraciones de imágenes virtuales y reales que recogimos con el tiempo de la vida real, las películas, la televisión, los periódicos. *The Fog of War*, por ejemplo, es sólo

eso: una niebla, un rejunte de hechos, cartas, grabaciones presidenciales, material de archivo. Mirá los clips de Boston Blackie en *The Thin Blue Line*, cuando Emily Miller está hablando sobre cómo siempre quiso ser detective o la mujer de un detective, y cuánto la influencian esos programas televisivos policiales. O los clips de Robin Hood salvando el día cuando Andrew Capoccia, en *First Person*, está hablando sobre cómo él ayuda a que la gente común ahorre dinero cuando están contra las grandes corporaciones. Tal vez los mejores ejemplos sean todas las secuencias de los films de Clyde Beatty en *Fast, Cheap & Out of Control* que a Dave Hoover le gustan tanto; estas películas grasa de aventuras que veía de chico y que lo hicieron querer ser Clyde Beatty.

Tal vez lo mejor sería decir que los clips se utilizan para resaltar un hecho importante: mis películas no documentan noticias o eventos externos. Son más bien excursiones hacia los sueños personales de la gente. Cuando alguien está hablando a cámara describiendo el mundo que lo rodea, en cierto modo se está describiendo a sí mismo. Es como si la flecha apuntara hacia dentro, no hacia fuera. La primera voz que oímos en *Vernon, Florida* es la de Albert Bitterling, mi filósofo-cartesiano-en-el-pantano. Es una de mis líneas favoritas que se hayan registrado jamás en cine: "La realidad. ¿Querés decir que este es el mundo real? Nunca había pensado en eso". Lo que pasa es que cuando pensamos en historias de no-ficción, generalmente pensamos en gente haciendo cosas ahí afuera en el mundo. Pero no me interesa tanto describir lo que la gente hace sino cómo ven el mundo de una manera muy subjetiva; de ahí el título de mi serie de televisión, *First Person*. Es algo que siento que excluye todo tipo de acercamiento periodístico.

Creo que probablemente todos nosotros vivimos en alguna especie de sueño. Tal vez una cosa con la que todos luchamos es con movernos de esa fantasía hacia el mundo real. Esta es la idea que está en el corazón de *The Thin Blue Line* y *Mr. Death*, y tal vez de todo lo que hice.

McNamara y Leuchter acabaron siendo profesionales de la muerte. ¿Hay algo siniestro común a toda búsqueda de eficacia profesional?

Yo creo en actos de maldad, no en personas malas. Realmente nunca creí en las personas malas. Y ni siquiera creo entender el concepto de "gente buena y mala", por la simple razón de que la gente es demasiado compleja como para ser definida de esa manera. Llegué a respetar y a querer a McNamara, para mi sorpresa. Es alguien que lucha contra sus demonios, involucrado en un intento de entender su lugar en la historia, aunque, como la mayoría de nosotros, esté dispuesto ir sólo hasta cierto punto. Creo que el mundo es un lugar mejor por tener a alguien como Robert McNamara. Es un hombre que evoca sentimientos muy fuertes en algunas personas. Hay gente que lo odia y continuará odiándolo de todas formas. Y a *The Fog of War* la consideran una gran excusa, un intento suyo de hacerse ver mejor o incluso exonerarse. Pero cuando sugiere que él y LeMay fueron probablemente criminales de guerra, está contando una historia diferente. Para mí, este tipo de autoanálisis difícilmente sea un intento de exonerarse del pasado, sino un sincero intento de pensar la historia. ¿Fue demasiado lejos? ¿Quién lo ha hecho? ¿Cuántas otras figuras públicas de la era de Vietnam han compartido su agonía con el público en la manera en que McNamara lo hizo? Realmente respeto el hecho de que en este loco espíritu de investigación viajara a Vietnam a hablar con sus ex homólogos, una experiencia que fue detallada en su libro *Argument without End*. Y su libro *In Retrospect* –y hasta cierto punto, su participación en la película– muestra que este hombre intenta, y tal vez lucha, por entender y analizar sus motivaciones y acciones pasadas. Siento que habría que aplaudirlo por preguntarse: "¿Cómo pasó esto?". Nunca sentí que lo que McNamara hizo en *In Retrospect* haya nacido de intereses propios o de malicia, sino de un deseo de hacer el bien, y ahí radica la tragedia esencial de su historia.

En mi opinión McNamara es en muchos sentidos un hombre muy ético. No es alguien que niega todo y no toma responsabilidad por nada. O pongámoslo de esta manera: ciertamente, no es ajeno a la dimensión ética de la vida. Encuentro muy conmovedor el hecho de verlo luchar con la pregunta "¿Soy un hombre bueno o un hombre malo?".

¿Cómo selecciona los fragmentos del discurso de los personajes? ¿Usted decide los temas de los que hablarán? ¿Les hace una especie de cuestionario o deja que deriven? ¿Por qué sólo les hace una pregunta al final (de The Fog of War **y** Mr. Death**)?**

Estaba entrevistando gente desde mucho antes de empezar a trabajar con cámaras y mi meta siempre fue no decir absolutamente nada. Ponía mi grabador sobre la mesa y deseaba que la gente empezara a hablar sin más. El juego era mantenerlos hablando durante el mayor tiempo posible y no interrumpir de ninguna manera. Debido a esto, un requisito previo para aparecer en mis películas es tener la habilidad de hablar de corrido durante mucho tiempo. Lo que me gusta son los monólogos extensos, no alguna clase de interrogatorio. Pero sí intento animarlos a continuar hablando de una manera en que mi voz no aparezca en la grabación. Tengo una cinta de la que estoy especialmente orgulloso que dura tres horas sin que se me escuche hablar ni una sola vez. Básicamente, soy miembro de la escuela de investigación "callate y escuchá". Puedo usar sólo veinte o treinta segundos de un fragmento de una entrevista de diez minutos, pero lo que uno siente es que la gente no está hablando en respuesta a una pregunta específica que está colgando en algún lado fuera de campo, sino que están hablando de corrido. Me gusta pensar que esta es una parte esencial del estilo de mis particulares películas.

Probablemente el mejor ejemplo de esto sea Emily Miller, la rubia platinada de *The Thin Blue Line*. Recordá que Randall Adams fue condenado a muerte gracias a varios testimonios de testigos, incluyendo el de Miller. Se paró en el estrado y dijo la famosa frase –la escucharon en incontables episodios de *Perry Mason*–: "¡Ese es! ¡Es él!". Entonces el jurado entrega un veredicto de "culpable" y Adams es condenado a muerte. Durante mi entrevista con ella, Miller olvidó por completo que en el juicio por asesinato testificó que había señalado a Randall Adams en una rueda de sospechosos. Nunca le hice una pregunta específica, pero de repente empezó a explicar por qué no había podido escoger a Adams en la rueda de sospechosos. Empezó a hablar sobre cómo él había cambiado su apariencia física, que su pelo era distinto, sobre cómo la estaba mirando de una manera extraña. Yo estaba realmente perplejo, así que le pregunté: "¿Cómo sabés que no lo habías señalado en una rueda de sospechosos?". Ella dijo: "Porque el policía que estaba a mi lado me dijo que había escogido a la persona equivocada, y luego señaló a la persona correcta así no volvía a cometer el mismo error". ¿Cómo podés no amar ese tipo de cosas? Se había olvidado de que había testificado lo contrario durante el juicio. Fue esencialmente una confesión de perjurio. El punto es que yo nunca hubiese sido lo suficientemente listo como para preguntarle sobre esto. De haber sido más contencioso con ella –y lo mismo se aplica a Fred Leuchter y Robert McNamara–, no habría destapado cosas tan interesantes. De hecho, en el caso de McNamara, él simplemente se habría ido.

Yo me dedico a incitar a mi entrevistado a no parar. Y estoy ayudado y asistido en esta empresa por el hecho de que la gente realmente quiere contarte su histo-

"El film sobre McNamara fue construido a partir de mi creencia de que yo podía hablar de la historia desde la corriente de conciencia de un solo individuo."

"Una buena entrevista no debe ser necesariamente un juego de tire y afloje. Me gusta la confrontación como a cualquiera, pero como cineasta no soy así."

ria. Si dejás hablar a la gente sin interrupciones, rápidamente te mostrarán quiénes son realmente. Me doy cuenta de que la gente va a decir prácticamente lo mismo sin importar las preguntas que pueda hacerles. Claro que puedo empujarlos hacia ciertas direcciones, pero mucha gente –por ejemplo, Robert McNamara– tiene una historia que aparece a pesar de lo que se les pregunte. De hecho, en *The Fog of War* McNamara hasta llega a decir: "Nunca respondas la pregunta que te hacen. Respondé la pregunta que desearías que te hubiesen hecho". Justo después de que McNamara dijo esto, le pregunté: "¿Me estás haciendo eso a mí?". Él sólo sonrió. Una buena entrevista no debe ser necesariamente un juego de tire y afloje. Me gusta la confrontación como a cualquiera, pero como cineasta no soy así. No me propongo poner en tela de juicio el carácter de aquel con quien estoy hablando ni a atraparlo en sus contradicciones.

La secuencia de títulos que abre Mr. Death **parece la de una película de terror o sci-fi de los 50. ¿Encuentra una relación posible entre el cine de género y el tipo de documentales que usted hace?**
¡Por supuesto! Crecí con las películas de ciencia ficción de los 50... *El mundo en peligro*, *This Island Earth*, *El monstruo de la laguna negra*... ¡Y, por cierto, Leuchter *es* un personaje de una película de ciencia ficción de los 50! Como muchos personajes de películas de esa década, representa una combinación perfecta entre paranoia total y competencia técnica limitada.

De Vernon, Florida **a** Mr. Death **y** The Fog of War **se nota una progresiva estilización de la imagen (mayor uso del montaje, alternancia entre blanco y negro y color, sombras, planos detalle especialmente iluminados). ¿A qué obedece este cambio?**
Siempre que escucho una buena historia se me vienen imágenes a la mente, y se vuelve difícil resistir la tentación de filmarlas. Suelo usar técnicas visuales para telegrafiar ciertas ideas que me parece que vale la pena considerar. Un buen ejemplo es el plano en cámara lenta de la caída del milkshake en *The Thin Blue Line*. Es una imagen fuerte, pero alrededor de ella está esta pregunta muy importante de qué pasó realmente en esa calzada en Dallas. Tenemos el diagrama policial de esa noche en esa calle donde se marca el lugar donde cayó el milkshake. El milkshake recolecta tus reflexiones sobre dónde estaba la socia del policía asesinado cuando sucedió el tiroteo. ¿Estaba en el auto o, como lo dicta el procedimiento, estaba afuera? ¿Qué fue lo que vio aquella noche? El plano de la caída del milkshake fue usado para subrayar el hecho de que lo más seguro es que se haya quedado en el auto y tiró la bebida mientras estaba saliendo de él, mientras el asesino huía. No pudo ver la patente del auto, no pudo ver la marca del auto. No logró tener nada.

Hay un motivo en la historia de McNamara, presente *The Fog of War*, que sale del hecho de que él siempre parece estar tirando cosas desde el cielo, ya sea artillería, napalm o calaveras. En el momento en el que trabajó con Curtis LeMay durante la Segunda Guerra Mundial se utilizó este motivo, en la secuencia de números cayendo sobre mapas de Japón. Otra historia que emerge en la película es que durante un período McNamara fue presidente de la compañía Ford, donde daba prioridad a la seguridad, impulsando la implementación de los volantes plegables y los cinturones de seguridad, cosas así. Esta era una época en la que a la seguridad no se la pensaba como algo demasiado importante. En la película él cuenta la notable historia sobre cómo tiraban cráneos por la escalera de uno de los dormitorios de Cornell con el fin de determinar el efecto que los choques de automóviles tenían en el cuerpo humano. Cuando escuché esta historia, inmediatamente supe que era algo que debía mostrar, y lo ilustré utilizando un tipo de imagen estilizada. Las imágenes son mi intento de ilustrar y dramatizar lo que ocurre dentro de la cabeza de McNamara.

En términos de la mezcla de medios a la que hacés referencia, eso realmente empezó con mi colaboración con el director de fotografía Robert Richardson en mi película *Fast, Cheap & Out of Control*, que era un film técnicamente muy complejo. Richardson quería hacer una película como si fuera una especie de collage. Yo quería crear una paleta entera de texturas y colores. Entonces utilizamos una variedad de materiales: 35mm de grano fino, 35mm granulado, 16mm, Súper 16, High 8, Súper 8, transfer de video a fílmico, infrarrojo, blanco y negro, colores invertidos, color en negativo. Lo que venga. Para algunos planos, como el del final con George Mendonça, pasamos un día entero inventando la apariencia que queríamos y trajimos máquinas de humo, torres de agua, grúas de cámara y luces. Tuvimos un equipo técnico de 50 personas. Luego de esa escena, un amigo me dijo: "Si sos una mosca en la pared, es una mosca de 500 toneladas". **[A]**

Agradecemos a Guillermo Rossi, que nos gestionó esta entrevista y también la de Frederick Wiseman del número 179.

The Thin Blue Line

Estados Unidos, 1988, 103'.

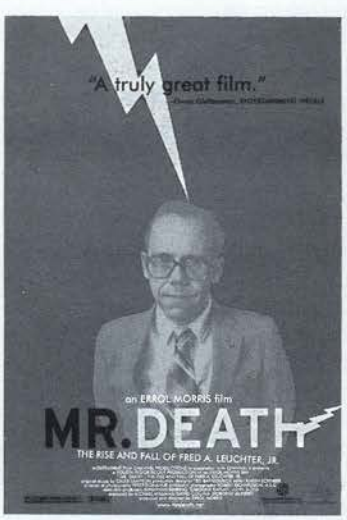
¿Qué es la delgada línea azul que le da el nombre a esta obra maestra de Errol Morris? El documental de Morris acerca del asesinato de un policía en una fría noche invernal en Dallas cuenta mucho más que la resolución desfavorable de un caso famoso de los 80 en el que un inocente es condenado a muerte aun habiendo sido encontrado, años después de la condena, el verdadero culpable de aquel crimen. Lo que cuenta esta película es, precisamente, cómo debe mantenerse y qué implica ese estado de "delgada línea azul". Responsable por generar un estremecimiento insano, Morris logra hacernos entender con su película el porqué de la resistencia de ingresar a Texas (que no hace sino funcionar como una reproducción a pequeña escala de la Norteamérica profunda y reaccionaria) en películas como *Thelma y Louise*: la "delgada línea azul", en palabras del fiscal, refiere a la línea imperceptible pero necesaria "que separa a la gente de la anarquía".

Ahora bien, cuando la idea de anarquía está sustentada por un aparato de administración de la ley más preocupado en ajusticiar que en cumplir la ley (con todo lo que esta frase tiene de ambiguo), nos encontramos, simplemente, en el terreno de *Harry el sucio*. Una frase célebre en boca de uno de los abogados puede darnos una mayor perspectiva: "Cualquier fiscal puede condenar a un culpable. Pero sólo un gran fiscal puede condenar a un inocente". Claramente estamos en un terreno pantanoso donde la ilusión del estado de derecho no es más que un mero espejismo, y la administración de justicia, un mero hecho burocrático (la burocracia de la muerte, obsesión morrisiana por excelencia).

The Thin Blue Line es una película salida de una realidad con molde de policial negro, ya que impone (involuntariamente) personajes paradigmáticos. Hay personas-personajes odiosos (los fiscales desalmados, los testigos comprados, los peritos burócratas y la ineficiencia de la policía en general, el asesino suelto...) con los que Morris juega a la reconstrucción (como en buena parte de su obra) y otros admirables (los abogados defensores de la libertad, el acusado inocente), como en una buena película de género. Pero la denuncia de Morris contra el aparato de justicia tejano tiene ecos demasiado perturbadores como para pensar que estamos ante otro documental de testimonios: La "delgada línea azul" es el límite que todo estado de derecho debe administrar para asegurar su supervivencia a cualquier precio, cueste lo que costare y caiga quien cayere. **Federico Karstulovich**

Mr. Death

Estados Unidos/Reino Unido, 1999, 91'.



El cine se repite dos veces, primero como tragedia y luego como comedia, o no en ese orden, pero se repite. Ver *Mr. Death* es recordar constantemente *Un especialista*; casualmente ambas películas son del mismo año. Pero si la de Sivan es la mirada quirúrgica sobre el hombre que diseñó el Holocausto, *Mr. Death* es la del hombre que lo niega. De hecho, las declaraciones de Eichmann podrían servir para desautorizar a Fred Leuchter, un verdadero y fabuloso idiota. Su negocio es construir y reparar los aparatos que se utilizan en las cárceles de Estados Unidos para ejecutar personas. Y su credo es proveerles a los condenados una muerte digna y segura, humana (el término lo emplea él). Lo que Morris hace es dejarlo hablar y mostrarlo en movimiento, y así se construye la imagen de esa clase especial de idiota: el que no sólo no tiene la menor idea de serlo sino que, además, está seguro de ser muy inteligente. Por si hace falta una prueba, digamos que las personas inteligentes nunca están seguras de serlo. Leuchter no duda de nada y esa es la raíz de sus problemas. La película narra cómo un editor canadiense de origen alemán, enjuiciado por publicar que el Holocausto no existió, le pide que sea el especialista, el perito que demuestre que no todo eso de Auschwitz era un mito. Y Leuchter comienza el camino descendente de la autoimportancia. Un camarógrafo registró lo que este hombre, saliendo por primera vez de Estados Unidos, realizó en Polonia. Esas imágenes generan en el espectador una sensación ambigua: por un lado, ver a esta especie de duende irlandés ir con un martillito rompiendo pedacitos de los edificios de Auschwitz y Birkenau y guardándolos es cómico. Por el otro, es indignante y grotesco. Sumemos algo: también es terrorífico no sólo porque ese lugar es el horror, sino porque, como las víctimas del genocidio nazi, está indefenso ante el mal idiota y burocrático. Leuchter finalmente "demuestra" que el Holocausto no existió porque está tan contento de ser importante que no puede defraudar a quienes le piden una demostración. Y porque es, sobre todo, un ignorante. El film lo muestra luego dando conferencias y felicitado por neonazis. Su defensa es que –claro– es un especialista, que sus conclusiones son fácticas y no están teñidas de ideología. Eso lo lleva a la ruina personal (sin trabajo, sin familia, sin amigos) y lo único que le queda son sus máquinas de matar, a las que trata con un amor inquietante. Y ahí es cuando nos damos cuenta de que, a diferencia de Eichmann, a Leuchter lo mueve otra clase de ceguera: la del amor. Ama tanto su profesión y la mecánica de la muerte, que lo que lo ciega en Auschwitz es la envidia: allí hubo otros especialistas que amaron la muerte tanto como él y lo hicieron mejor. Morris monta la entrevista con el personaje y el material de archivo para probar esa tesis. La sonrisa final concentra todos los monstruos de la razón en un solo rostro. **Leonardo M. D'Espósito**

Gates of Heaven

Estados Unidos, 1980, 85'.

El primer largometraje de Errol Morris es germen de sus películas futuras, aunque no lo parezca, en línea con *The Thin Blue Line*, *Mr. Death* y *The Fog of War*, entre otras. Es una aproximación-anticipación en tanto nos adelanta un tema fetiche en la obra del director (tema-de-autor que sólo *Vernon, Florida* podría llegar a desmentir): documentar la administración de las tecnologías de muerte, castigo y control. Si es que hay un director vivo que ponga en escena las tensiones intelectuales del trabajo sobre el discurso del poder de las tecnologías burocráticas de vigilancia, castigo y muerte que estudia Michel Foucault, ese es Errol Morris. Pero, en este caso, se elide la precisión detallada de la burocracia (por eso esta película es una anticipación y no explícitamente el inicio de una poética morrisiana) de la muerte. La concentración se ubica en el registro de los distintos puntos de vista que hacen al traslado de las mascotas de un cementerio de animales a otro. De ahí que su visión despliegue una mirada más humana y contempladora que la de la acidez de sus largometrajes que vendrán años después. Morris, al igual que sucederá con *Vernon, Florida* –película con la que comparte un aparente tono menor– decide accionar con la mirada ahí donde más lastima: en las costumbres y miserias cotidianas de dueños de mascotas, de empleados de cementerio, del dueño del cementerio y hasta de un empresario que lucra con los cadáveres de animales. Esta decisión hace que la película no adquiera una mirada condenatoria ni se coloque por encima de sus entrevistados, pero tampoco sobredimensiona y convierte al hecho central (el traslado y reubicación de los animales muertos) en un factor de denuncia. Pareciera que el cementerio no es más que una excusa para acceder de forma amorosa, tierna y delicada a la vida de para quienes tener un animal a su lado no fue un hecho menor. (Morris ganó una apuesta a Werner Herzog, quien lo había desafiado a realizar este documental sobre un cementerio de mascotas a cambio de comerse su propio zapato. El resultado fue doble: Por un lado *Gates of Heaven,* por el otro el cortometraje *Werner Herzog Eats His Own Shoe.*) Su determinación ética-estética hace de Morris, con sus primeros dos largometrajes, alguien más cercano a la mirada tierna de Christopher Guest que a un documentalista promedio. *Gates of Heaven* es una rareza y un ejercicio admirable de humanismo cinematográfico irrepetible y conmovedor, como el solo de guitarra en el valle desierto, una de las últimas imágenes de este ¿documental? inclasificable. **FK**

Vernon, Florida

Estados Unidos/Alemania Federal, 1982, 55'.

Dicen que allá por 1980 Errol Morris se enteró de que casi todos los habitantes de un pueblo estadounidense se habían automutilado para cobrar un seguro. Fascinado por la historia, agarró la cámara y se fue a filmarlos sin pensar en que, si esos tipos estaban tan chiflados como para hacer lo que hicieron, difícilmente iban a colaborar con su proyecto. De hecho, lo amenazaron de muerte y fue así como llegó Morris a Vernon (Florida), que no estaba muy lejos, y decidió filmar la película que ahora nos ocupa. Si esto tiene resonancias bizarras, es porque la realidad enrarecida del mundo suele ser aquello que a la cámara de Morris le place perseguir, desde la violencia larvada y parsimoniosa de los viejos anónimos de esta película al culto mortuorio de la eficacia profesional que esgrimen los discursos de McNamara en *The Fog of War* o Leuchter Jr. en *Mr. Death*. Pero *Vernon, Florida* es más rigurosa y menos estilizada que aquellas dos filmadas casi veinte años después. Su concisión es también consistencia y generosidad. Una decena de secuencias, la mitad de personajes y todavía menos movimientos de cámara conforman una película que capta el tempo justo y el espacio natural exuberante del profundo sur americano. Sin políticos famosos o funcionarios tristemente célebres ni virajes del color al blanco y negro, esta película es más importante de lo que parece, pues *Vernon, Florida* no es una abstracción para Morris sino un puñado de personas y situaciones concretas, pero también el tiempo que la realidad se toma para mostrarse ante la cámara: preciso, paciente y flotante testigo de un microcosmos particular. El plano final es equiparable al último de *Ana y los otros*, *Detrás de los olivos* o *El ausente*. No le sobra ni le falta nada. La imagen, la cámara y nosotros nos volvemos tiempo, incógnita y azar. Son lo que podríamos llamar planos o películas-pan de manteca: aquellos en los que el tiempo tiene forma precisa y volumen ostensible, pero cuya materialidad está siempre a punto de fugarse, esfumarse o derretirse justo delante de nuestra mirada. La complejidad de este film surge del cruce entre la sólida planificación de su estructura (repetición de primeros planos fijos y personajes que cuentan varias veces lo mismo con ligeras variaciones porque no tienen otra cosa que contar) y la liquidez temporal que se filtra en cada uno de los tiempos muertos, banalidades y redundancias dichas por los personajes, o planos detalle (del frasco con arena que se multiplica o de las huellas de un pavo) ordinarios que cobran significado mucho después de acabada la película y sin necesidad de ser vinculados entre sí por el montaje o remarcados como símbolos.
Marcos Vieytes

Fast, Cheap & Out of Control

Estados Unidos, 1997, 80'.

El sexto largo de Morris es una suerte de ejercicio creativo que utiliza lo real como materia prima para moldear algo del todo distinto de lo que tradicionalmente se entiende por "documental". Para tener una idea acerca de qué va *Fast, Cheap & Out of Control*, podemos revisar las palabras clave con que IMDb trata de etiquetarla: "Doma de leones", "Rata topo desnuda", "Robot", "Topiaria" (poda ornamental), "Circo", "Obsesión" y "Excéntrico". Ajá. Tal vez presentando a los cuatro entrevistados –sujetos obsesivos con profesiones que podrían calificarse de excéntricas– clarifiquemos un poco el asunto... Rodney Brooks es un investigador del MIT, donde fabrica robots que caminan como insectos. El título de la película, dicho sea de paso, está tomado de una propuesta suya para llenar el Sistema Solar con montones de insectoides exploradores de bajo presupuesto. Ray Mendez estudia a la ya mencionada rata topo, un bicho extraordinario, por lo feo y por ser el único mamífero eusocial (vive en colonias subterráneas y tiene una casta reproductora que cría miembros estériles, como las termitas o las hormigas) conocido. George Mendonça, armado con unas tijeras de podar comunes y paciencia de santo, esculpe enormes "animales verdes", arbustos con formas zoológicas. Por último, Dave Hoover es un domador de leones fanático de la estrella más grande de la especialidad, un tal Clyde Beatty, de quien se dice que fue el primero en usar la hoy clásica silla para mantener a raya a las fieras. Ahora bien, además de los diversos y elásticos vínculos que los unen con el mundo animal, ¿tienen algo en común? No: no se conocen, no se parecen, no hay, a primera vista, ningún otro nexo entre ellos más que la voluntad del director. Muy probablemente, ni siquiera hayan oído hablar uno del otro hasta que la película estuvo terminada. Y sin embargo, Morris se las ingenia para construir, desde las voces aisladas de esos personajes disímiles, un diálogo con sentido (con muchos sentidos), fluido y atrapante, sobre la vida, sobre lo humano y lo animal, sobre personas y oficios en vías de extinción y sobre otros que miran al futuro. Revelándose como creador –y también *inventor*, con ese teleprompter modificado para transmitir su propia imagen que permite a sus interlocutores mirar siempre fijo a cámara, y bautizado, al mejor estilo sci-fi de los 50, *Interrotrón*–, Morris asocia libremente a las palabras un torrente de imágenes multiformato (de Súper 8 a 35mm, de viejas películas de Beatty a dibujos animados), recubierto por una música entre circense y melancólica, y consigue que *Fast, Cheap & Out of Control* sea, en sí misma, una celebración de ese eclecticismo que refleja. **Agustín Masaedo**

Niebla de guerra

The Fog of War

Estados Unidos, 2003, 107'.

Aunque ya fue diseccionada por Leonardo D'Espósito en *EA* 149 (septiembre de 2004), agregaré que *The Fog of War* se resume en un problema: la empatía, y cómo sentirla hacia alguien que hizo cosas terribles. Entre ellas se cuenta algún tipo de responsabilidad sobre la muerte, durante una sola noche, de 100.000 civiles de Tokio en la Guerra del Pacífico, y una mucho mayor sobre los cadáveres de varios millones de vietnamitas y 58.000 estadounidenses en la Guerra de Vietnam. Errol Morris no quiso juzgar a McNamara, sino entender por qué, cómo y en qué circunstancias actuó. *The Fog of War* hace público el raro proceso de una mente que reevalúa sus decisiones; decisiones que afectaron la vida de miles de millones de personas. Y llega a asumirse implícitamente como un criminal de guerra. McNamara es frío y profundamente analítico y logra que uno, aunque no acepte ni sus acciones ni sus motivos, admire el mecanismo de su razonamiento que se autoexamina constantemente. Este representante del poder permanente en Estados Unidos se choca con que la razón tiene sus límites. Se puede analizar todo hasta el infinito, pero hay un punto después del cual no se puede comprender. En ese punto también está el misterio de McNamara que la película respeta. **Manuel Trancón**

A Brief History of Time

Estados Unidos, 1991, 80'.

No sé si muchos entendieron cabalmente el best-seller científico *Breve historia del tiempo*, de Stephen Hawkins, pero sí me consta que casi todo el mundo sabe quién es Hawkins, un astrónomo condenado a vivir en una silla de ruedas y a comunicarse con un complicado aparato de voz metálica y capaz de reírse de eso (ver sus apariciones en *Los Simpson*). Morris siente una enorme atracción por esos personajes que están al mismo tiempo al margen del mundo y en el centro de la Historia (ver el increíble protagonista de *Mr. Death*, ver al McNamara de *Niebla de guerra*), pero aquí la cosa se le desarma un poco. Básicamente cuenta al mismo tiempo la historia de Hawkins mientras el científico explica su teoría sobre el universo ilimitado y los agujeros negros. Si este no es uno de los grandes films de Morris es porque el atractivo del personaje compite con lo increíble de la teoría, y ambos potenciales asombrosos aparecen tratados como algo simple y cotidiano. Si bien desde ese lugar no resulta una película poco original (aunque su última imagen, coherente con el resto de la filmografía del director, es un poco ramplona, una solución fácil). De todas maneras, el director se encarga de que comprendamos por qué el pensamiento de Hawkins invita a un viaje fascinante. **LMD'E**

OBITUARIOS por Jorge García

JEAN PIERRE CASSEL
1932-2007

Perteneciente a esa categoría de actores franceses versátiles, capaces de cambiar de un registro a otro aun en una misma película, Jean Pierre Cassel fue una figura de primera línea en la cinematografía de ese país. Nacido en París en 1932, comenzó su carrera con pequeños papeles para el teatro y la televisión, y fue Gene Kelly quien le dio su primera oportunidad de trabajar en el cine, al convocarlo para *The Happy Road* (1956), aunque sus primeros papeles destacados fueron en las tres brillantes comedias –digámoslo de paso, los tres mejores films de la carrera de un director que luego no confirmó las expectativas depositadas en su obra– que Philippe de Broca rodara entre 1958 y 1960: *Los juegos del amor*, *El bromista* y *El amante de cinco días*, obras sutiles y más complejas de lo que su estructura aparente denunciaba, en las que Cassel pareció hecho a la medida de los protagonistas de esos films. Luego de esos brillantes trabajos su carrera en los siguiente quince años –si bien su filmografía fue bastante irregular– le ofreció la posibilidad de varios papeles destacados, con algunos puntos altos como en *Fuga allegro vivace*, de Jean Renoir, *El discreto encanto de la burguesía*, de Luis Buñuel, un poco conocido y muy interesante film de Jean Pourtalé, *5% de riesgo*, en el que podía, en una memorable secuencia, dar rienda suelta a su antigua vocación de bailarín, y dos papeles dramáticos recordables, el del escritor frustrado y suicida de *El cordero enardecido*, un excelente film del subvalorado Michel Deville, y el repelente pensionista de *La ruptura*, la notable incursión de Claude Chabrol en el melodrama, sin olvidar una divertida caracterización como Luis XIII en la personal adaptación de *Los tres mosqueteros* del inglés Richard Lester. A partir de mediados de la década del 70 sus apariciones en la pantalla se fueron espaciando, sin títulos particularmente recordables, hasta que una prolongada enfermedad lo alejó definitivamente del cine.

CURTIS HARRINGTON
1926-2007

Si la obra de Curtis Harrington hubiera mantenido el nivel que, dicen, tuvieron sus cortos juveniles (el primero de ellos, una versión de *La caída de la casa de Usher*, lo realizó cuando tenía solo catorce años), trabajos de vanguardia que tuvieron que ver con su contacto en esos años con realizadores como Kenneth Anger y Maya Deren, seguramente hoy se hablaría de un director muy importante. No obstante, la carrera de este realizador nacido en Los Ángeles –mucho más abundante en títulos televisivos que fílmicos– dista de ser descartable. Luego de asociarse con el productor Jerry Wald, su debut en el largometraje se produjo en 1963 con la muy interesante y hoy olvidada *Night Tide*, a la que siguieron *Planet of Blood*, un film que anticipa elementos de *Alien*; *Games*, un atractivo thriller con Simone Signoret, y el que probablemente sea su mejor film, *What's the Matther with Helen?*, una bizarra y rocambolesca historia sobre dos hermanas, una bonita y atractiva (una recordable vuelta a la pantalla de Debbie Reynolds en un papel muy diferente a los conocidos) y otra gorda y descuidada (la siempre brillante Shelley Winters), que deciden poner una escuela para niños talentosos que aspiran a triunfar en Hollywood. El resultado es una película barroca e inesperadamente perversa, con ecos de la *Baby Jane* de Aldrich. Su intento de repetir la fórmula con *Who Slew Auntie Roo?*, también con la Winters, dio como resultado un film fallido y sin los atractivos del anterior. En esos años realizó varios títulos atractivos para televisión (varios de ellos se exhibieron en la TV local, de los cuales los más recordables son *La gata*, *Las abejas asesinas y Los muertos no mueren*). Su trabajo para la TV también incluye la dirección de capítulos de series como *Baretta* y *Los ángeles de Charlie* y los dos últimos trabajos fílmicos suyos conocidos aquí fueron *Ruby*, una variación de *El exorcista*, con una desatada Piper Laurie, y *Mata Hari*, una floja versión de la conocida historia con la hoy olvidada Silvia Kristell como protagonista.

JORGE DI PAOLA
1940-2007

Desde luego que Jorge Di Paola es mucho más conocido por su labor literaria (muy reconocido por algunos sectores de la crítica) que por sus participaciones cinematográficas. Sin embargo, este escritor nacido y muerto en Tandil, la ciudad donde pasó gran parte de su vida, tuvo algunas apariciones recordables en la pantalla. La primera en *Gombrowicz o la seducción*, el excelente y no suficientemente reconocido trabajo de Alberto Fisherman sobre el gran escritor polaco a través de la visión de sus discípulos (Di Paola fue uno de ellos). En ese notable film, en el que participaban también Alejandro Russovich (sus imitaciones de Witoldo son alucinantes), Juan Carlos Gómez y Mariano Betelú, las intervenciones de Di Paola están teñidas de ironía y humor negro, dos rasgos que –según quienes lo conocieron– eran permanentes en su carácter. También participó en *¡Que vivan los crotos!*, el primer film de Ana Poliak, sobre los linyeras anarquistas de la provincia de Buenos Aires, y hay un film documental de Sergio Bellotti sobre su vida, que desconozco, *Memorias del señor Alzheimer*, que lo tiene como protagonista excluyente.

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

El exquisito sabor de la película-áspic

Memories of Murder

Salinui chueok
Corea del Sur, 2003, 129'
DIRIGIDA POR Bong Joon-ho. **CON** Song Kang-ho, Kim Sang-kyung, Byun Hee-bong, Song Jae-ho, Kim Rwe-ha, Koh Seo-hee, Jeon Mi-seon.

Hagámoslo realista, como en las películas", le pide el detective Park a uno de los sospechosos en el caso de una serie de brutales asesinatos de mujeres que sacudieron la vida de una pequeña localidad rural en la provincia coreana de Gyeonggi. El comienzo de la acción tiene lugar en 1986, durante la dictadura militar (como se encargan de aclarar los títulos del comienzo del film), y el detective Park, así como lamenta la necesidad de enviar las pruebas de ADN de los sospechosos a Estados Unidos (en la Corea de la época no existían los recursos necesarios para analizarlas), sabe también que un buen coreano, sobre todo si es policía, puede extraer confesiones a patadas de manera realista, torturando gozosa e impunemente como sólo en algunas películas y en todas las dictaduras sucede.

No hacía falta el cine para aprender a torturar, claro, pero sí para entender qué era eso de los asesinos seriales (*Manhunter*, 1986) y cómo se debía lidiar con semejante retorcimiento de la razón y las costumbres. Y así es que Park, en compañía de su asociado, el detective Cho, se dedica básicamente a perseguir a la persona equivocada y molerla a palos hasta lograr una confesión. En ese marco llega al pueblo un tercer detective, Seo, enviado desde Seúl para ayudar a Park en la investigación. Seo es joven e inexperto, pero sensato, y rápidamente se da cuenta de que las cosas no van para ningún lado y que el "asesino" que tienen encerrado en el sótano de la comisaría no tiene nada que ver con el real, con el que anda por ahí afuera matando vírgenes (o casi) en noches de lluvia.

Memories of Murder, de 2003, es la segunda película de Bong Joon-ho, tres años después de *Barking Dogs Never Bite* y tres antes de *The Host*. Se basa en una obra de teatro que a su vez se basa en una serie de crímenes reales producidos en la provincia de Gyeonggi entre 1986 y 1991, diez mujeres asesinadas en lo que se recuerda como el accionar del primer asesino serial en Corea. O el primero de características mediáticas, ya que la cobertura de prensa del tema fue creciendo con cada nuevo asesinato. Eso puede explicar el hecho de que la película haya tenido un éxito enorme en el momento de su estreno, pero también habrá que pensar en el público coreano, boyante y desprejuiciado, capaz de celebrar el cine también en toda su complejidad. Porque *Memories of Murder* (como *The Host*, en la cartelera local ahora mismo, por suerte) es un ejemplo perfecto de ese cine coreano sofisticado, lleno de aristas, desconcertante y a la vez terso, que lleva a los cines gentes por cientos de miles y que no se puede creer que sea popular en el horrible mundo de los blockbusters bobos y las terceras partes cretinas.

En fin, que del precioso cine popular coreano ya se ha ocupa-

do *EA* en general y JPF en particular, por lo que mejor pasar a *Memories* definitivamente. Bong organiza la película en dos partes, lo que no corresponde tanto a la idea de "actos" en el sentido tradicional sino a la gravitación de los dos personajes principales y su modo de interactuar. Al igual que en *Zodíaco,* de David Ficher, con la que tiene más de un punto de contacto, en *Memories* (atención, *spoilers ahead,* se cuenta el final de la película; repetimos: el que no quiera saber cómo termina este asunto, que pase al párrafo siguiente), aquí los crímenes no se resuelven porque, entre otras cosas, en la vida real el asesino no pudo ser descubierto. Pero Bong es más radical aun que Fincher, porque su asesino tiene menos escenas todavía en el film y su interacción con los detectives es nula. Como en Fincher, el asesino es importante en la medida en que le permite al director contar (de menor a mayor) una época, un lugar y un puñado de vidas (las de los tres policías) que, aquí también, son "tomadas" por el criminal sin necesidad de que medie asesinato alguno.

El primer acto presenta los asesinatos, los personajes principales, y el delirante accionar de Park (el excelente Song Kangho, también protagonista de *The Host*) y Cho (un policía que casi no habla y todo lo soluciona con patadas voladoras al pecho). Podría decirse que en esa primera parte la película sube rápidamente una cuesta que luego habrá de bajar, también a toda velocidad, pero cambiando frenesí por pérdida y melancolía; en esa segunda mitad los papeles se queman, las pistas no conducen a nada y los personajes de Park y Seo intercambian pieles. Ninguno de los dos sabe ya qué persigue, y quizá no lo hayan sabido nunca; van detrás del asesino como si en eso les fuera la vida, unas vidas que sin la cacería no tendrían mayor sentido. Esto que suena a desdicha infinita (y que quizá lo sea) está contado, según el momento, con un sentido del humor salvaje (que jamás se asoma al cinismo), un abatimiento irrevocable (que nunca se torna miserabilismo) y un virtuosismo casi permanente: la película es placentera plano a plano y minuto a minuto; se trata de un placer que por momentos es un poco macilento y en otros resulta espeluznante, pero que es placer al fin.

"Hagámoslo realista, como en las películas" es una frase curiosamente pertinente, también, para seguir en la comparación entre *Memories of Murder* y *Zodíaco*. El lema de Fincher parece haber sido "hagámoslo realista, como en la vida", y así su película registra con esmero artesanal el paso del tiempo y los estragos asordinados de las obsesiones sostenidas durante décadas. El otro realismo, el del cine, es el elegido por Bong: a pesar de los casi 130 minutos, la película galopa allí donde *Zodíaco* arrastra los pies, encandila en lugar de seducir, estalla donde la otra implota. Sus personajes traen consigo la carga de insanía derivada de los métodos de una policía en dictadura; la tortura es lo normal y quien llega para romper el esquema es el policía novato que pone en tensión la validez de unos métodos que toda la vida habían funcionado. Lo que sucede es que el novato es paciente hasta que sus estrategias empiezan a revelarse como callejones sin salida, y por debajo de su racionalidad finalmente asoma un desquicio más explosivo aun. Bong comenta políticamente todo: desde la falta de recursos de una policía afectada casi exclusivamente a reprimir manifestaciones anti régimen (comentario explícito) hasta los desbordes Park y Seo, alternativos pero a fin de cuentas constitutivos.

Uno se pregunta, cuando la película arranca sobre el primer plano de un chiquito en medio de un pastizal y se sobreimprime el subtítulo que anuncia que la acción se desarrolla en el marco de una dictadura, cuál puede ser la carga del contexto político coreano en el relato. Es enorme pero puede llegar a pasar desapercibida: la advertencia lleva a prestar atención a cosas que muy evidentemente están ahí y están todo el tiempo, aunque un espectador desprevenido podría no darse cuenta de ese *layer* que jamás sale de cuadro. Así filma/cuenta Bong: incluso el espectador despistado o despistadísimo puede entrar al cine y salir maravillado. Porque *Memories of Murder* es, si se me permite el símil culinario, una película-áspic. ¿Que qué es áspic?: "áspic. (Del fr. *aspic*). m. Plato frío, especialmente de carne o pescado, que se presenta cubierto de gelatina en un molde".

También puede ser de frutas o de vegetales o de muchos ingredientes mezclados el áspic ese, que se parece bastante a una terrina. En general se prepara en molde de budín inglés y su mezcla multicosas queda ligada por una gelatina translúcida. Los ingredientes aparecen a través de la gelatina en un estado de completitud bastante importante, pero el resultado es áspic y no otra cosa, y el sabor final se revela, por eso mismo, tirando a recóndito (está en algún lado pero no se puede precisar a ciencia cierta su ubicación: ¿está en la combinación de cosas?, ¿en algún agregado a la gelatina?, ¿dónde?). Con esta película sucede algo parecido: tenemos la delicada trama política, el estudio de personajes que oscila entre el drama hospitalario y el slapstick, el McGuffin policíaco, el suspenso, la acción, la velocidad y el registro del paso del tiempo, la confrontación entre el campo y la ciudad, la locura, la comedia y seguramente mucho más; pero lejos de ser una mezcolanza llena panzas, la película-áspic es un plato original, único, cuya nitidez permite ver la nobleza tanto de los ingredientes como la de su realización. **Marcelo Panozzo**

tipeá

WWW.ESTOESCINERAMMA.COM.AR

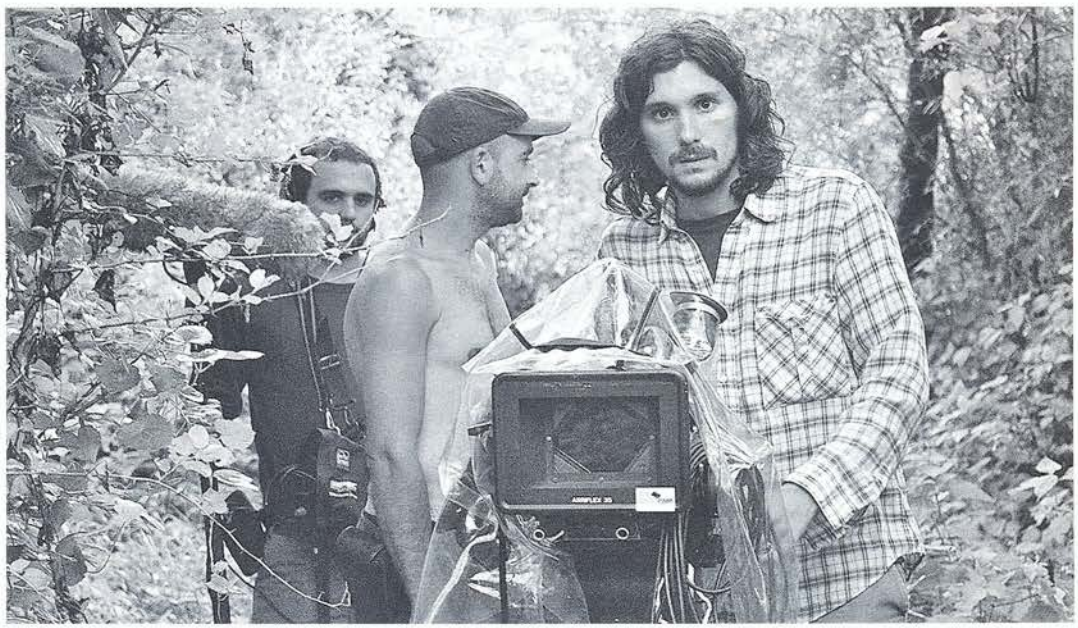
VOLANTE ENTREGADO EN MANO. NO ARROJAR A LA VÍA PÚBLICA. LEY 260

La libertad
Argentina, 2001, 73'.

Los muertos
Argentina, 2004, 78'.

Fantasma
Argentina, 2006, 63'.

DIRIGIDAS POR Lisandro Alonso. **CON** Misael Saavedra, Argentino Vargas. (Malba.cine)



El Malba editó, en una muy cuidada caja aunque a un precio que habría que revisar, ya que la hace innecesariamente restrictiva, los tres largometrajes realizados hasta hoy por Lisandro Alonso: *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) y *Fantasma* (2006). Visto en serie, cada film incluye la lectura de los anteriores y el deseo de volver sobre ciertos puntos ya recorridos, traza segmentos de un itinerario en curso.

La libertad fue el manifiesto por un despojamiento programático para dejar al cine en su estado más inmediato, desnudo de imperativos que no sólo afectaron históricamente al cine argentino (largamente apegado a todo tipo de normativas y censuras que hicieron del culto de la represión uno de sus más ostentosos atributos familiares), sino también de algunos hábitos más recientes del "nuevo cine" que ya en ese momento se insinuaban. Acaso deba parte del sentido de su título al modo en que pudo sacudirse esos mandatos o inclinaciones. Alonso no trató allí de contar una historia sino de seguir acciones o, en última instancia, aquello que Deleuze determinaba como campo de acción de un cineasta: el de crear mediante bloques de tiempo y espacio, como el escritor lo hace con palabras o el filósofo con conceptos. *La libertad* fue un gesto de liberación y apertura; *Los muertos* proseguía ese gesto trazando una línea de demarcación. *Fantasma* es, por su parte, detención y comentario en un punto clave del camino.

Alonso reclama el trabajo de verdaderos espectadores de cine –especie hoy poco abundante–, como recordaba Jean Roy en *L'Humanité*, destacando entre otras cosas la protesta de muchos en la Quinzaine des Realizateurs cuando *Los muertos* los exponía a la muerte real de un cabrito en pantalla. Afirmaba Roy: "¡El cine se ha convertido en un arte de citadinos!". Intolerable para sensibilidades delineadas por hábitos urbanos, era una exploración intensa, fundamental, en la relación entre un humano recién liberado de un largo encierro y encarando una acción en un entorno natural, donde sus congéneres formaban parte de un tejido mayor, diseñado con hilos de vida y muerte. Ambos films supieron crear su propio tiempo y espacio. Si no hubieran tenido música, podrían haber ocurrido décadas atrás, o incluso otras tantas adelante; a tal punto establecieron sus propias coordenadas, su deliberado desvío de los realismos al uso.

En cuanto a *Fantasma*, algunos podrían considerarla, como lo ha hecho en su momento buena parte de la crítica de estrenos, como un cierre en tono ligero y menor de la trilogía. Otros prefirieron verla como un *intermezzo* cordial entre las anteriores y *Liverpool*, el largamente anunciado próximo proyecto de Alonso. Frente a estas presunciones, vale la pena subrayar que *Fantasma* (como lo afirmamos en *EA* 173) es no sólo la consecuencia lógica y necesaria de sus antecesoras, sino que es también un significativo acto de resistencia por parte del realizador más intransigente del actual cine argentino.

La edición en DVD incluye, además de los films, reveladores materiales adicionales, entre ellos, el final original de *La libertad* eliminado en Cannes, una apertura extendida para *Los muertos* y algún plano excepcional e inclasificable de *Fantasma* (como el de Vargas ante un piano), el *making of* de *Los muertos* (más largo que el film) acompañado de un breve cuadernillo con sustanciosa presentación de Quintín, quien lo comenta como "el último autor". Acaso Alonso no sea exactamente eso sino –de acuerdo con la idea de Jean-Claude Biette– el más nítido *cineasta* que produjo el cine argentino reciente. Los films de un cineasta crean sus reglas, brindan sus propias claves para abrirlos, y el abrirlos modifica lo que entendemos por cine. No es otra cosa lo que ocurre con estas películas. Vista en DVD, la trilogía conserva su admirable consistencia y se convierte en un vigoroso llamado a proseguir un combate que, más allá de las salas, bien puede continuar mediante estratégicas cajitas.

Eduardo A. Russo

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

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

Labios de churrasco

Argentina, 1994, 62'.

Graciadió

Argentina, 1997, 78'.

5 pal' peso

Argentina, 1998, 80'.

DIRIGIDAS POR Raúl Perrone. **CON** Gustavo Prone, Violeta Naón, Carlos Briolotti, Fabián Vena, Campi, Mauro Alchuler, Micaela Abidor, Valentina Bassi. (791cine)

El Perro que los parió. A esta altura del partido, habrá que resignarse a que el lugar de Raúl Perrone en la historia del cine argentino probablemente nunca vaya a ser lo suficientemente valorado. Lo inclasificable, lo imprevisible, lo verdaderamente revolucionario, no suele contar con los favores del aparato legitimador, y aun cuando una buena porción de la "comunidad crítica" (si me permiten la ordinariez) tenemos al Perro en la más alta estima, en cierta forma hemos ayudado a ubicarlo en los márgenes tranquilizadores de un sistema en el que, por derecho, debería ocupar el lugar central.

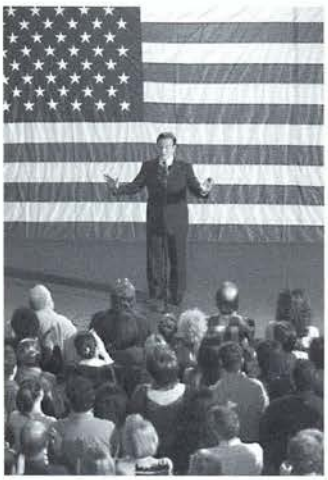
Película tras película, a pura y arltiana prepotencia de trabajo, Perrone fue sacando agua de las piedras, cine del páramo cultural –no sólo cultural– que fue la Argentina menemista. En 1994, cuando se estrenó *Labios de churrasco*, hubo apenas otros trece estrenos nacionales: de ellos, dos eran películas realizadas un lustro atrás y uno, *Chamuyando*, también llevaba la firma del Perro. Faltaba un año para la sanción de la Ley de Cine y la primera entrega de las *Historias breves*, los hechos que suelen señalarse como fundadores del Nuevo Cine Argentino; dos años para que por fin se proyectase públicamente *Rapado*, de Rejtman. Para 1998, cuando llegó *Pizza, birra, faso* junto a otros 37 estrenos nacionales y estaba por venir el primer Bafici (abril de 1999), Perrone, entre otras cosas, ya había concluido La Trilogía con *5 pal' peso*. Conscientemente o no, en el camino había ido creando una insobornable manera de trabajar –que va de la producción a la exhibición, y de la distribución a la difusión–, una estética mucho más rica y rigurosa de lo que suele creerse, y también un público deseante para esa renovación (como puede apreciarse en los extras de la caja, que documentan las primeras funciones *céntricas* de la trilogía). O sea, prácticamente, todo.

La edición del primer tríptico perroniano, el de Ituzaingó –más o menos a la fecha, porque con él nunca se sabe, los otros dos son el oriental (*Tarde de verano, Tarde de primavera* y *Canadá*) y el del viejito Nicéforo Galván (*Late un corazón, La mecha, La navidad de Ofelia y Galván*)–, es tanto un acto de reparación como la oportunidad de desandar, a través de tres películas que no han perdido una molécula de su potencia original –al revés: progreso técnico y esmero de Malbacine y 791 mediante, hasta han ganado efectividad–, los incontables caminos abiertos por el padre no reconocido del Nuevo Cine Argentino.

Principios y final. "Ituzaingó, Buenos Aires", ubica el sobreimpreso al comienzo de *Labios de churrasco*. Detrás de la marca de origen y pertenencia, una calle vacía, la cara de Fabián Vena, disfrazado de duende de los 90, que asoma desde la derecha, mira al cielo –a ese cielo mutante, de nubes amenazadoramente bajas y movedizas, que volveremos a ver tantas veces– y le reza a su panteón personal para "que este sea un buen día". Y después sí, el saco rojo, porque ya era rojo aunque se viera en blanco y negro, del gran Gustavo Prone, el mechón colgándole sobre la cara y la pose de rockstar suburbano mientras cuenta una anécdota cualquiera, intercalada con no sé cuántos "man" por segundo. Así empezó todo, todo a nuevo: no habíamos visto, antes de esas dos escenas, ni Ituzaingoes ni monólogos absurdos ni, menos que menos, jóvenes que se parecieran a los del mundo real, que hablaran como ellos (como nosotros, bah), a los que les pasaran, por acción u omisión, cosas tan terribles o tan terriblemente pelotudas como las que nos pasaban a nosotros. *Labios de churrasco* está llena de conversaciones, lugares y personajes reconocibles. Está llena de realidad, de humor, y de rocanrol, ingredientes que casi no volveremos a ver mezclados con tanta justeza hasta, por lo menos, *25 watts* (2001), la prima uruguaya del NCA. El rock, rockeros como Iván Noble de Los Caballeros de la Quema, Adrián Otero de Memphis o Adrián Dárgelos de Babasónicos, pero sobre todo la vida rockera del Oeste, ocupan, como corresponde, un lugar central de ese retrato generacional en que van a convertirse, a veces a su pesar, las películas de la trilogía. El principio de *Graciadió*, con el rojo de alarma ocupando toda la pantalla, el encendedor sin bencina de Gus, la cachetada que se bifurca y una corrida con Attaque 77 de fondo, es absolutamente rockero, hasta en su manera de narrar con planos inquietos y transiciones eléctricas. Ocho años antes de esa maravilla llamada *Ocho años después*, en *Graciadió* Perrone radicalizó su propuesta estética para inventar una clase rara de hiperrealismo, en el que el documento de las transformaciones sociales –los pibes condenados al lumpenaje, las calles convertidas en territorio hostil– asoma por los huecos más inesperados, al igual que el único personaje recurrente de la trilogía, El Cana, siempre un poco más violento. Sólo el cariño de Perrone por sus criaturas puede regalarle a esos ángeles caídos una ascensión sin nada de magia al cielo de Ituzaingó, porque el amor y el humor cada vez esconden menos una atmósfera de tragedia inminente, la sensación de que todo va a terminar mal, materializada, en *5 pal' peso*, con el tiro del final. **Agustín Masaedo**

El hombre del año

Man of the Year
Estados Unidos, 2006, 115'. **DIRIGIDA POR** Barry Levinson. **CON** Robin Williams, Christopher Walken, Laura Linney, Jeff Goldblum. (AVH)



El pasado 24 de mayo en la pantalla de Todo Noticias se llevó a cabo el debate entre los principales candidatos a la jefatura de gobierno de la ciudad de Buenos Aires: Mauricio Macri, Daniel Filmus y Jorge Telerman. La imagen catódica era dividida en tres subpantallas mientras se establecían reglas más cercanas a un Yo sé felizdominguero que a un "real" debate, una legitimidad cuestionada entre comillas por la ausencia de otros candidatos: minuto y medio de micrófono por candidato en cada uno de los cuatro tópicos (Educación, Salud, Transporte y Seguridad), sorteos para determinar el orden de los discursos, pinchazos verbales y estocadas ideológicas. Falsos "touches" fundamentados en una argumentación tan planificada, producto de asesores de imagen, "guiones" y otras materias de facultades privadas, que anulaban cualquier atisbo de razón cuestionable por un fundamentalismo bíblico: la Tabla de Datos jamás será cuestionada, la puesta en escena lo es todo.

Como bien daba cuenta Mike Judge, en su recientemente editada en DVD *La idiocracia*, el transformar algo que debería ser común a una elección, como el debate, en un evento del estilo *Esta noche, a todo o nada, ¡Capitán Salvaje vs. Láser, el hombre que vino del mañana!* no es mera culpa del "periodismo independiente" sino también del público televisivo, su pasividad independiente de su clase social y su consecuente desinformación. Una costumbre que, establece Judge, llevará a la disminución, generación a generación, del coeficiente intelectual y de la distancia entre política y espectáculo: en el 2505 de *La idiocracia*, el presidente Camacho –nos ponemos de pie–, entra al senado, un sitio muy parecido a una cancha de básquet de la NBA, mientras suenan guitarras eléctricas de fondo, máquinas de humo y él dispara su ¡ametralladora! para callar a sus opositores. Si bien la mediocre *El hombre del año* no pega las patadas atómicas en los huevos que lanza Judge, sí logra disparar un par de acusaciones bastantes frontales a la política bipartidista del país del norte y su reciente historia electoral. O a la nuestra, si se quiere. Ya lo estableció Judge y, en menor medida, este film de Barry Levinson: la idiotez, circa política, burocracias y medios, es universal.

El hombre del año se hunde en un ya mil veces visto thriller político después de su primer tercio, y el vuelco genérico se torna violento al domesticar su inicial y disparatado argumento: desde un chiste tomado en serio por el público, un cómico lanza su candidatura presidencial en Estados Unidos y ¡gana!... pero no por su campaña que intenta transgredir el molde de las campañas multimillonarias y lobbystas sino por un error tecnológico en la nueva metodología de voto. Si la lógica interna de *El hombre del año* puede jugar con el verosímil de que el cómico es capaz de ganar, la apuesta –perdida– de Levinson está en no llevar a cabo esa posibilidad. El chistosísimo presidente no ganará por los méritos del insufrible y vitalicio personaje de Robin Williams (el "tipo honesto, divertidísimo y que les baja los pantalones a los protocolos establecidos", ejemplo: Patch Adams) o porque en un debate Williams vocifere contra Enron, hermanos/gobernadores de Texas que llevan a cabo fraudes electorales o críticas al bipartidismo. Más allá del error tecnológico que lo envía a la Casa Blanca, la posible victoria del personaje de Williams estará fundamentada, únicamente, por la mímesis base de todo el relato, entre un punto de rating y un electorado, entre un ciudadano y un control remoto. Incluso desde la distancia de ese elemento supuestamente ajeno al sistema y sus engranajes publicitarios que es el personaje de Williams, es esa idea la que, inconscientemente, lo lleva a su candidatura de cotillón.

El final de *El hombre del año*, si bien podría ser acusado de cagón, es de doble filo: Williams renuncia al saber que ganó por fraude, el candidato que debía ser presidente asciende al poder para "hacer las cosas un poco mejor que antes" y los malos, los del error tecnológico, son puestos en prisión. En lugar de fe en el sistema y en los cómicos en forma de parábolas, podría establecerse la siguiente duda: ¿no hay en *El hombre del año* un terror implícito respecto a los nulos límites del sistema y su capacidad de procesar, engullir, elementos ajenos a sus metodologías? Puede que exista o no esa pregunta, lo concreto es que puede llegar a resultar más interesante y mucho más cojonuda que la hora perdida por ver un debate, desarrollado con los códigos pedagógicos de una obra de teatro infantil, entre los tres candidatos porteños.

Juan Manuel Domínguez

PSICÓLOGO
Lic. Daniel A. Fernández

- Psicoterapia con orientación psicoanalítica.
- Exámenes psicológicos prelaborales con empleo de técnicas psicométricas y proyectivas.

Tel.: (15) 6726-4676
E-mail: danielfernandez@flashmail.com

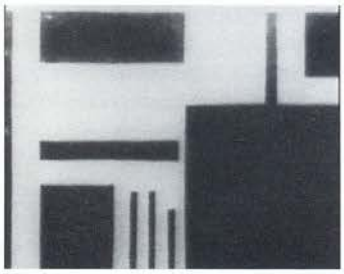
LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...
mondo macabro
GALERÍA CORRIENTES ANGOSTA Local 31-33 Av. Corrientes 753 y Lavalle 750
De Lunes a Viernes de 11 a 20 y los Sábados de 11 a 16 - O llamá al 4326-4845.

por **Ezequiel Schmoller**

Posibilidades de la abstracción

En vano intentaríamos explicarle a un ciego de nacimiento qué es eso que los videntes llamamos *ver*. ¿Cómo haríamos? Sería inútil, por ejemplo, describirle un color apelando a metáforas táctiles o gustativas.
Venimos al mundo con nuestros sentidos y es a través de ellos que nos relacionamos con él. Pueden intervenir otras facultades (el entendimiento, la memoria, la imaginación), pero indudablemente los sentidos tienen un papel central e ineludible. No se puede entender un sentido desde otro. Tampoco se puede saber cómo luciría el mundo si no estuviera mediado por nuestras facultades perceptivas. Una vez que nacemos, comienza un proceso sumamente curioso: la educación de nuestros sentidos. El caos inicial de sensaciones al que, intuyo, nos enfrentamos al nacer (una multiplicidad de estímulos sueltos, inconexos e impredecibles) es lentamente transformado en una colección de *objetos* definidos, ordenados y sujetos a leyes. De a poco, por ejemplo, nuestros ojos ven objetos y relaciones de objetos y no líneas y colores. Que esto sea así facilita, prácticamente posibilita, nuestra experiencia diaria. Si estamos manejando por la calle y, en vez de ver los autos que tenemos alrededor, vemos un caos de líneas y colores, es probable que choquemos. Gracias a la automatización y el adiestramiento de nuestros sentidos, nuestra experiencia cotidiana puede transcurrir sin sobresaltos innecesarios.

Aunque es inevitable que nuestra relación con el mundo esté mediada por nuestros sentidos, es posible someterlos a un cierto grado de des-adiestramiento y des-automatización.
Solemos hacer esto durante nuestros momentos de ocio. Estamos de vacaciones, no tenemos nada que hacer y miramos el mar. Lentamente, este va perdiendo su unidad y se transforma en una interacción incesante de



patrones y texturas. Esto no quiere decir que volvamos a ver como bebés. Lo que en nuestra más temprana infancia era inevitable, ahora es buscado, y esta diferencia es insalvable. En el fondo, sabemos que estamos viendo el mar; simplemente jugamos a olvidarnos. Pero produce un gran deleite contemplativo abstraerse del mundo cotidiano en el que cada objeto tiene un nombre y una función, en el que cada objeto es, en definitiva, un objeto y sólo uno, separado de los demás, e intentar perderse en la constitución elemental, desordenada e indiferenciada del mundo.

Una de las atracciones del cine experimental es que nos ayuda a lograr esto, a desandar el camino de la percepción automatizada. A primera vista, uno estaría inclinado a creer que es el cine abstracto el que más nos permite zambullirnos en el mundo de las formas y des-automatizar nuestros sentidos. En *www.ubu.com* hay dos cortos abstractos del alemán Hans Richter: *Ritmo 21* (1921) y *Ritmo 23* (1923). Richter, que además de cineasta era pintor, productor y artista gráfico y que participó del movimiento dadaísta, fue uno de los primeros en realizar cortometrajes abstractos. Lo paradójico es que cuando vemos sus Ritmos tendemos a *antropomorfizar* las formas. Es decir, les otorgamos cualidades humanas a formas geométricas que no lo son. Allá donde hay cuadrados moviéndose de un lado al otro, nosotros vemos una lucha de cuadrados por alcanzar el centro o un cuadrado con personalidad expansiva que desplaza a otro, y cosas así. Vemos los cortos intentando, quizá, alejarnos de la "tiranía de las historias y del mundo definido" y nuestra tendencia a ordenar, organizar y darles un sentido narrativo a las formas termina imponiéndose. Convertimos lo geométrico en narrativo.

A partir de 1925, Richter abandona las "luchas" de cuadrados y rectángulos, y empieza a sumar a sus cortos pedazos recortados del mundo, como ojos, rostros y objetos definidos (*Filmstudie*, 1926). El director alemán sigue claramente obsesionado con los patrones rítmicos, sólo que ahora está interesado por los patrones rítmicos que existen en el mundo material o que se pueden crear a partir de él por medio del montaje. Esa transformación a la que sometemos al mar por medio de nuestra mirada, Richter la aplica al mundo por medio de su cámara y su moviola. Y así como en sus primeros cortos tendíamos a darles un sentido narrativo a las formas geométricas, en estos cortos figurativos tendemos a darle un sentido formal al mundo "real". Los objetos dentro del encuadre importan mucho más por cómo se ven, cómo se mueven y cómo se relacionan entre sí que por lo que representan. Y lo mismo ocurre con las imágenes: lo importante es la cadencia de su choque y no su organización funcional a un tema, un acontecimiento, una historia o una idea.

Conforme pasa el tiempo, Richter sigue sumando elementos a su cine. Aunque continúa interesado en los patrones rítmicos del mundo y en las posibilidades de inventarlos por medio del montaje, ahora sus preocupaciones se multiplican y disparan en otras direcciones. *Fantasmas antes del desayuno* (1927) está hecho con un espíritu puramente lúdico: los objetos se desdoblan y se escapan de su uso habitual. Un moño no quiere quedarse quieto, unos sombreros se fugan volando de sus dueños. *Inflación* (1928) ya es un corto directamente temático. Sin ser informativo, se refiere a la inflación alemana de 1923. Nos acerca a ella a través de choques de montaje eisensteinianos de imágenes-símbolos (un rico gordo fumando un habano, gente pidiendo plata en la calle, pilones de billetes que crecen y decrecen). *Sinfonía* (1928) gira en torno a una carrera de caballos: la preparación, la gente que llega, la carrera, la gente que se va. Lo central ahora es el acontecimiento y los movimientos de personas, animales y objetos que lo involucran. Por último, *Two Penny Magic* (1930), uno de sus mejores cortos, vuelve a la experimentación formal y al ánimo lúdico de *Fantasmas...* Está hecho de imágenes narrativamente inconexas cuyas transiciones se dan por analogía. De la imagen de la luna pasamos a la cabeza de un pelado, de una mujer tirándose de un trampolín pasamos a una avioneta, y así, durante dos minutos. Lo importante de cada imagen vuelve a ser, como en sus primeros cortos, su constitución formal. Todos los cortos están en *www.ubu.com*. **[A]**

Budd Boetticher: el maestro secreto del western

Cuando se nombra a los grandes referentes del western, inmediatamente aparecen los nombres de Ford, Hawks y Anthony Mann en una primerísima línea; Delmer Daves, Walsh, William Wellman, Tourneur, King Vidor, Nicholas Ray, Fuller, Hathaway, Andre de Toth y hasta John Sturges con títulos muy importantes dentro del género; y gran cantidad de directores que, sin ser prioridad dentro de su filmografía, incursionaron con éxito en ese terreno, como Aldrich, Huston y varios más, sin olvidar al último mohicano del género, Sam Peckinpah. Pero tal vez el nombre más secreto –a pesar de haber realizado varias obras maestras indiscutibles dentro de este género– sea el de Budd Boetticher. Nacido en 1916, Oscar Boetticher Jr. en su juventud fue boxeador y jugador de fútbol americano y a mediados de los años 30 se fue a México, donde se convirtió en torero profesional, algo que luego se reflejaría en varios títulos de su filmografía (no casualmente, el primer trabajo de Budd en cine fue como consultor técnico en *Sangre y arena*, 1941, de Rouben Mamoulian). Su debut como director se produjo en 1944 y toda la primera etapa de su carrera se centró en películas de acción de bajo costo, en lo que puede ser considerado un período de aprendizaje. Su primer proyecto importante fue *El torero y la dama*, 1951, un trabajo de tono autobiográfico que terminó siendo supervisado (y mutilado) por John Ford, quien le podó más de 40 minutos. A principios de los 50 rodó, junto con otros films, nueve westerns para la Universal (varios de los cuales se darán en este ciclo) que son una suerte de aperitivo para sus grandes trabajos en el género entre 1956 y 1960. Si bien en este período también dirigió un par de excelentes trabajos dentro del cine negro (*A Killer Is Loose* y *The Rise and Fall of Legs Diamond*) y otro muy buen film sobre toreo (*El magnífico matador*), fueron los siete westerns protagonizados por Randolph Scott para la productora Ranown, cuatro de ellos con guión de Burt Kennedy y dos de Charles Lang –que hoy pueden considerarse como uno de los núcleos centrales del western de posguerra–, los que lo convierten en un maestro del género y un referente ineludible.

Protagonizados, como se dijo, por Randolph Scott, cuyo estilo de actuación hierático e impasible se acomoda perfectamente a los personajes solitarios y monolíticos que interpreta, en varias ocasiones obsesionados por vengar a su mujer muerta o rescatarla de manos de sus secuestradores, todos estos westerns –rodados en pocos días y con escasos presupuestos– también se caracterizan por la escasez de acción, la abundancia de tiempos muertos interrumpidos por ocasionales explosiones de violencia, y otros momentos de intenso lirismo, diálogos concisos y lacónicos, pocos movimientos de cámara, excelente uso de la profundidad de campo y una utilización dramática del paisaje (varios están rodados en los áridos y rocosos terrenos de Lone Pine) que proporciona un marco apropiado a los sucesos. Otro rasgo característico de estos films –algo que también los emparienta con los de Mann– es la presencia de villanos de ambigua conducta (en *Estación comanche* uno de ellos le salva la vida a Scott), que en muchas oportunidades son los desencadenantes principales de la acción y ocupan un papel tan importante en la trama como el propio protagonista. El canal Retro proyectará a lo largo de junio doce películas de Budd Boetticher (once como director y una en la que es autor de la idea original), entre las que están cinco de su período más fructífero. Los films a exhibirse serán los siguientes:

Su último cartucho (1952) describe los intentos de regeneración de Bill Doolin, uno de los forajidos integrantes de la banda de los Dalton, una de las tantas que asolaran el Oeste en los tiempos duros.

Horizontes del Oeste (1952) está centrado en un ex soldado de la Unión, obsesivo y autoritario (una gran interpretación de Robert Ryan), que se transforma en un codicioso terrateniente enfrentado a toda la comunidad.

El hombre del Álamo (1953) tal vez sea el mejor western de la serie previa al ciclo Ranown, en el que un hombre es acusado injustamente de desertor y, para limpiar su nombre, debe enfrentar al grupo que lo traicionó.

Traición en Fort King (1953) narra los esfuerzos de un oficial por mediar con los indios seminolas, debiendo enfrentar a un oficial superior que intenta arrasar con ellos utilizando cualquier medio.

Centauros (1952) es un western contemporáneo que transcurre en el mundo de las competencias de rodeo, realizado el mismo año en que Nicholas Ray rodara una de sus obras maestras, ambientada en el mismo terreno: *La mujer codiciada*.

Rebelión redentora (1953) transcurre en tiempos de la Revolución Mexicana y narra las aventuras de un gringo que termina participando en la guerrilla revolucionaria.

Cabalgar en solitario (1959) es una de las obras maestras antes mencionadas y narra con singular concisión el traslado de un reo a la horca por parte de un hombre que quiere vengar la muerte de su esposa.

Dos mulas para la hermana Sara (1970), de Don Siegel, está basada en una idea original de BB y narra el viaje de un forajido y una monja por territorio mexicano para unirse a la revolución. La química entre Clint Eastwood y Shirley MacLaine es formidable.

En *Los cautivos* (1957) un grupo de forajidos secuestra a los pasajeros de una diligencia –en la que viaja Scout– para cobrar rescate por uno de ellos. Notable tensión dramática y un villano memorable interpretado por Richard Boone.

Buchanan cabalga solo (1958) transcurre en un pueblo dominado por una familia corrupta y es una de las más oscuras y pesimistas de la serie Ranown, con el protagonista enfrentándose solo a los detentadores del poder.

Cita en Sundown (1957) también transcurre en un pueblo sojuzgado por un cacique petulante, adonde llega el protagonista en busca de venganza por la muerte de su mujer. Scott compone aquí a uno de sus más obsesivos y desdichados personajes.

Finalmente, *Estación comanche* (1960), última de la saga, es la más trágica de la serie, una obra maestra de estructura cerrada y circular que no desdeña elementos del melodrama. **[A]**

Boetticher
por Retro

Su último cartucho (1952)
2/5, 13 hs.
Horizontes del Oeste (1952)
9/5, 13 hs.
El hombre del Álamo (1953)
9/5, 14.45 hs.
Traición en Fort King (1953)
16/5, 13 hs.
Centauros (1952)
16/5, 14.50 hs.
Rebelión redentora (1953)
23/5, 13 hs.
Cabalgar en solitario (1959)
23/5, 14.45 hs.
Dos mulas para la hermana Sara (1970), de Don Siegel
23/5, 16.20 hs.
Los cautivos (1957)
30/5, 13 hs.
Buchanan cabalga solo (1958)
30/5, 14.40 hs.
Cita en Sundown (1957)
30/5, 16.25 hs.
Estación comanche (1960)
30/5, 18.10 hs.

Kabukinética

por **Marcos Vieytes**

Los lamparones de humedad con que la muerte mancha las paredes de las películas de Kiyoshi Kurosawa tienen al menos un antecedente concreto: *Historias de fantasmas de Yotsuya*, de Nobuo Nakagawa. Las apariciones de fantasmas con rostro deforme, que cuelgan de los techos en las varias versiones de la misma película que no se cansa de filmar una y otra vez Takashi Shimizu, también tienen un referente específico: *La mansión del gato fantasma*, de Nobuo Nakagawa. ¿Quién es, entonces, Nobuo Nakagawa? Un director japonés industrial que comenzó a filmar a fines de la década del 30 y acabó en 1982, dos años antes de su muerte, a los 79 años. De las ocho películas que se han proyectado en la Lugones en la reciente retrospectiva que se le dedicó, las primeras cuatro se inscriben, según indica el programa, dentro del cine de aventuras fantástico, el film de yakuzas, el drama romántico juvenil y el melodrama con tinte noir. La variedad de géneros abordada por el director nos tienta a pensar en un artesano al servicio de los estudios de entonces. La eficacia, a menudo brillante, de las otras cuatro películas de terror que integraron el ciclo, da cuenta de un director versátil. De alguien capaz de incluir complejas reflexiones sobre la representación junto a instantes semigore y golpes de efecto físicos, primarios, pero ajustados a la operación de cruce (como apareamiento algo brutal de géneros dispares) entre cine y kabuki que practica Nakagawa.

Hace más de 75 años Sergei Eisenstein salió poco menos que alucinado después de ver una puesta de teatro kabuki y anunció que "el cine sonoro estaría obligado con los japoneses". Lo que vio en el kabuki fue "un método de contrapunto para combinar imágenes visuales y auditivas", la capacidad de articular en escena voces, sonidos, espacios y movimientos como el cine lo hacía gracias al montaje para dar a luz lo que denominó como un "monismo de conjunto" articulado dialécticamente. Esta percepción que tuvo Eisenstein de las cualidades cinemáticas del kabuki se ve confirmada por la agilidad formal de las películas de Nakagawa, los cambios de tono que se experimentan en una misma secuencia, la cambiante configuración de los espacios que traslada el lugar de la representación del ámbito teatral y público al doméstico y luego al aun más privado de la mente (es común que recurra a sobreimpresiones y efectos cromáticos para instalarnos en el teatro de la culpa que empieza a funcionar en la conciencia de sus personajes), y una serie de motivos reversibles que abren el plano a otras dimensiones y están cargados de (doble) sentido, escritos por el anverso y el reverso con significados que a veces se duplican y otras se multiplican, pero siempre desmienten la unilateralidad tranquilizadora de las apariencias.

En *La mansión del gato fantasma* el movimiento de la cámara sobre su eje, en simultáneo con la oscilación de un espejo, delata la naturaleza espectral y peligrosa de una anciana, quien más tarde revelará su condición felina por un sorprendente, sobrenatural y repentino salto hacia atrás. La película misma es un calculado juego de mutaciones que comienza con el corte de luz de un hospital pesadillesco y noir en el que la voz en off de un doctor recuerda su mudanza a una casa de campo (primer flashback), donde se sucedieron visiones extrañas que afectaron a su esposa y cuyo origen sólo pudo ser explicado por un monje mediante un segundo flashback que violenta el blanco y negro de la película virándolo imprevistamente al color con un travelling que parece la pincelada de un pintor. Esta operación invierte el sentido temporal del avance tecnológico cinematográfico, destina el blanco y negro de los orígenes a la representación del presente y se vale del color para mudarnos al pasado feudal o, mejor dicho, al universo de la representación truculenta efectuada por el kabuki de un pasado cuyas pasiones afectan a los actores del presente y disuelven la división entre esfera pública y privada.

En *Koheiji vive*, su última película, Nakagawa filma la rutina de tres actores ambulantes que viven actuando, y se vale de los mosquiteros y las puertas corredizas típicas de una casa japonesa como telones de un teatro, instalando primero la incertidumbre sobre el carácter representativo de lo que vemos –que se corresponde con los sentimientos amorosos encontrados de los personajes (dos de ellos están casados pero el tercero desea a la mujer de su amigo y un hombre terminará asesinado a otro)– y, luego del crimen, la duda sobre la entidad del fantasma, sobre la idea misma que se hace nuestra mente del entero edificio de lo real, y sobre la adscripción exclusiva de la película al cine de género. Es que Nakagawa se vale de un tema japonés clásico (la venganza como forma ritual de recuperar el honor y lavar el ultraje) para pensar desde el presente la impostura sobreactuada de ciertos valores culturales, pero sin olvidarse jamás de que el cine, como antaño el kabuki, es un espectáculo experimental y popular a la vez. **[A]**

CORREO

DISPAREN SOBRE **EL AMANTE**

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Queridos Amantes:

Promediando la proyección de *Páprika* (Kon Satoshi), la niña de los sueños invita a un detective al cine para, al momento, encontrarse los dos en una calle sin salida y muy angosta, donde a uno y otro lado ven/vemos una hilera de cines esperando que ingresen/ingresemos. Las entradas son todas iguales, similares a las de cualquier súper oriental de los que conocemos, con persianas grandes y metálicas más un cartel luminoso que anuncia el titulo de la película en la parte superior del edificio. Bastará con que el investigador diga que no le gusta el cine para que todas las persianas se cierren a la vez y aquel se quede afuera, despertando inmediatamente del sueño. Todos los años, desde hace ya un buen tiempo, al final de la "temporada de festivales" (Mar del Plata, Bafici) tengo la misma sensación: aunque nos gusta el cine, siempre nos bajan la persiana y quedamos afuera, sin la calle de los cines: sólo nos dejan sueños y mucho sueño. Es cierto que a uno le queda el recuerdo de lo visto, el anhelo por lo que verá dentro de un año y la búsqueda, en el formato que fuere, de lo perdido. A tal fin, los números de abril/mayo de *El Amante*, con sus glóbulos amarillos en tapa funcionan como hoja de ruta, diagnóstico o simple cuadro comparativo de gustos y disgustos. Pero esta vuelta, como nunca antes, el 179 y el 180 me irritaron la piel, me dieron urticaria y, por eso, busco en la escritura la panacea. La comezón no es por lo escrito en ellos, sino por lo que falta. Creo en exceso que dejamos pasar de largo la oportunidad (¿única?) de hablar, analizar, discutir (jamás ignorar o ninguneear) un cine vivo que tiene mucho para decir sobre el mundo. Tomo como referencia o hilo conductor algunos fragmentos extraídos de la revista. Diego T., en la bella y bestial tapa/crítica de *The Host*, dice: "Bong transforma el género en algo crítico, en una insubordinación civil, en una molotov lanzada directa al imperio, pero apta para toda la familia rebelde". El meloso Diego B. escribe sobre el melo coreano *Shall I Cry?*: "De todas las películas posibles es la menos remilgada, la más sensible y sensata, la única que permite hacer del más completo de los artificios el reservorio de ciertas verdades". Y por ultimo, el balazo en la frente de Guido S.: "*Exiled* no sólo tiene la elegancia, inteligencia y profundidad necesarias para ser una película memorable, sino que además posee la potencia y la certeza que todas esas películas festivaleras que confunden al cine con el estancamiento más retrógado jamás tendrán". Hasta aquí, las citas. Por si no queda claro, muchachos, todos ustedes están hablando de ¡género! Hecho y derecho, o más bien deformado, corregido y aumentado. En la mayoría de los casos nos llega, desde Asia con casa matriz en Corea, pero siempre con cuentagotas, opinión vestida de pueblo bañada en pochoclo. En dicha cinematografía, autores y artesanos industriales tienen mucho que contar y saben cómo hacerlo: sin levantar la voz ni declamar. No lloran a cámara ni nos señalan con el dedito acusador; tampoco pontifican. En otras palabras: cero babeliconadas. Si les parece que exagero, borren todo y piensen simplemente que estos chicos se juntan a jugar y nos invitan a participar. Me pregunto y les pregunto: ¿no daba para algo más que tapa y crítica? ¿No hay un mundo a recorrer/descubrir entre tiros, lágrimas y monstruos? Paso al siguiente número: se estrena por primera vez de manera comercial en Argentina un Johnny To y ¿sólo una pagina de crítica? Crítica que, además, no les hace justicia a las múltiples lecturas que la película y el universo To sugieren. Pido con urgencia, entonces, no uno sino varios Llego Tarde. Pongámosle que faltó espacio, tiempo o lo que fuere, pero son ustedes los que manejan la agenda de la revista de crítica más importante de Sudamérica. ¿O también *El Amante* está atada al cronograma de estrenos? Supongamos que no daba para tapa, que mi fanatoísmo me supera. ¿Es todo lo que tienen para decir sobre "el" autor de género? Sé que "dossier" es casi una mala palabra, pero inventemos otra y listo. ¿Tiene algo que ver la pobre cobertura con el que haya sido estrenada en DVD? Se sabe que en la revista no corre la división entre alta y baja cultura (¿lago de los cisnes o laguna de los cines?). Entonces la breve cobertura no se trata de una valoración diferencial, ¿verdad? Y dejo para el final lo peor. Trataré de ilustrarlo: ante una enfermedad equis el médico nos receta el medicamento que considera útil. Puede ser uno de marca, conocido, caro, pero a la larga efectivo, pongamos por caso un Tsai Ming-liang, Jia Zhangke, Hong Sang-soo o un simple Apichatpong. También pueden probar con nuevas drogas no muy conocidas pero con buenas referencias internacionales, digamos un Albert Serra o un Raya Martin (en lo personal, este último me dio hemorroides). Pero puede pasar otra cosa: le explicamos al facultativo que tenemos poca plata y no tenemos obra social. El profesional recurre entonces al vademécum y ¿qué sugiere?: ¡genéricos! A saber: *A Dirty Carnival*, *Noise*, *Driving with My Wife's Lover*, *Retribution*, *The Old Garden* o *Duelist* (esta en mi organismo funcionó bárbaro, aunque a otros enfermos les dio acidez, somnolencia, dolor de cabeza o simple inflamación de testículos). En definitiva, cada cuerpo responde al producto ofrecido de distintas maneras, pero lo importante es que los *especialistas* nos digan las variadas posibilidades que tenemos. Mientras tanto, seguramente seguiremos auto medicándonos y recomendando a otros –sin culpa y sin receta, felices cual drogodependientes irresponsables– esos remedios que encontramos por nuestra cuenta y tanto bien nos hicieron. Apretón de mano a los chicos, beso y abrazo a las chicas y apretón, beso y abrazo a los amigos. Los quiere...

FABIÁN ROBERTI

El cine SMS

por **Jaime Pena**

El corto con el que Atom Egoyan ha participado en el film colectivo *Chacun son cinéma* ofrece algunas de las imágenes que definen más adecuadamente qué es hoy un festival de cine. Dos mujeres en cines distintos se intercambian mensajes con el teléfono móvil y luego acaban por enviarse imágenes tomadas de la pantalla. En Cannes los mensajes fluyen con toda la inmediatez que posibilitan los nuevos medios de comunicación. Las presentaciones son filmadas o fotografiadas con los celulares, la información se transmite en tiempo real, ya nadie espera que acabe una película para comunicar su opinión. Más que ver películas parece que las retransmitimos. Si ya antes era difícil sustraerse a las urgencias de un festival, ¿qué decir hoy en día? Ninguna película puede madurar en nuestro recuerdo, y aquellos que nunca hemos tenido la costumbre de tomar notas durante las proyecciones, y que solemos llegar demasiado cansados a nuestro hotel como para reflexionar y escribir sobre las cinco o seis películas vistas a lo largo del día, a la hora de redactar este tipo de crónicas casi estamos tentados de revisar nuestros mensajes del móvil para obtener un reflejo fiel de lo que fue el festival. Los que salpican esta crónica son algunos rescatados de mi buzón de entrada (todos con su característico lenguaje SMS). Probablemente no sirven como resumen de lo que fueron las películas aunque sí sobre los distintos estados de ánimo que se viven a lo largo de diez días de frenesí festivalero.

Y digo yo... en qué Coño estaría pensando jane campion

SMS SOBRE EL EPISODIO DE JANE CAMPION PARA CHACUN SON CINÉMA.

La celebración de la 60ª edición del festival condicionó toda la programación. Y aunque la sensación casi unánime es que se trató de una buena edición, la acumulación de los títulos más interesantes en la sección oficial –ya se tratase de la competencia, fuera de concurso o las distintas sesiones especiales– impidió en muchos casos un seguimiento mínimo de las secciones paralelas, que, por lo visto, no aportó grandes descubrimientos. Quizá los responsables de Cannes también se fijaron como objetivo presentar este año una gran acumulación de grandes nombres dejando las apuestas para otra edición, o para Venecia. Al fin y al cabo, se trataba de celebrar por todo lo alto esos sesenta años de historia, y qué mejor forma de hacerlo que congregando a la plana mayor del cine mundial. De ahí que la sección oficial transmitiese cierto tufillo a alineación de *galácticos*, una serie de nombres muy famosos que no garantizaban buenas películas pero que sin duda iban a acaparar la atención de la prensa. La coherencia en la programación –si es que esta es posible en un festival de estas características– se dejó para mejor ocasión. Difícilmente se podían encontrar líneas estéticas o temáticas que vertebrasen la selección. En su lugar se apostó por los nombres consagrados, sin privarse de ningún director mínimamente conocido, por mucho que sus carreras anteriores apenas tuviesen vinculación con Cannes. Es el caso de un Kim Ki-duk, que sólo había participado en Cannes en una ocasión y relegado a una paralela. O de dos directores descubiertos por Venecia con sus primeras películas, caso de Ulrich Seidl y Andreï Zviaguintsev. Claramente se estaba apostando sobre seguro, es posible que con todos los directores con película terminada a la altura de abril-mayo, dando la impresión de que quien no estaba en Cannes este año era porque no tenía su película terminada o porque esta no había gustado lo más mínimo. Lo cual tampoco es garantía de nada. Aparentemente las películas de Hou Hsiao-hsien, Olivier Assayas y Roy Andersson fueron rechazadas en un primer momento, pero acabaron encontrando acomodo en Un Certain Regard o en alguna sesión especial. Y puedo asegurarles que cualquiera de estas tres películas es mucho mejor que la mayoría de las que formaban parte de la parrilla de salida del concurso. Pero, ya se sabe, las secciones oficiales de estos grandes festivales son la consecuencia de un difícil equilibrio entre arte y comercio, films difíciles con otros populares, apuestas sinceras y compromisos.

Por si faltaba alguien, el veterano presidente de Cannes, Gilles Jacob, se sacó de la manga un film colectivo, *Chacun son cinéma*, con el que se pretendía homenajear a la sala de cine y asegurar la presencia en Cannes de otros 33 directores de renombre (en realidad 35, ya que entre ellos estaban los hermanos Coen y los Dardenne) que iban, en orden alfabético, desde Theo Angelopoulos y Oliver Assayas hasta Wong Kar-wai y Zhang Yimou. Directores de todo el mundo entre los que no había ningún argentino ni ningún español, y a cuya cita sólo faltó –o llegó tarde– David Lynch, cuyo cortometraje no pudo incluirse en el montaje final de la película pero que se proyectó individualmente en la gala de inauguración (¿lo habrá hecho a propósito?). Como pueden imaginarse, entre los 33 cortometrajes de 3 minutos había de todo, desde alguna pequeña joya hasta un buen puñado de decepciones. La peor parte se la llevaron Jane Campion, sí, y Michael Cimino, pero entre estas decepciones se podían contabilizar algunos de mis directores favoritos –con Gus Van Sant a la cabeza–, mientras que otros que me interesan bastante poco –en especial Walter Salles– se ve que dieron lo mejor de sí mismos. Ya decía, muchos galácticos, muchas viejas glorias y muy pocas jóvenes promesas. Cannes es capaz de atraer a cualquier director, sea cual fuere su cotización, para cualquier cosa, presentar un corto de 3 minutos o dar una clase magistral... que al final tiene muy poco de magistral (Martin Scorsese). Por no hablar del miniconcierto de U2 en la alfombra roja antes de la presentación del documental *U2 3D*. Simples muestras de poderío que en demasiadas ocasiones sólo sirven para camuflar el verdadero objeto de los festivales: las películas.

Coño qué chulo. Ahora estoy en el andersson q es un descojono. Sokurov es buena, un 7

SMS SOBRE O ESTADO DO MUNDO, DU LEVANDE Y ALEXANDRA.

La paradoja de esta 60ª edición es que los principales premios fueron muy arriesgados

pese a que todos los augurios hacían temer un palmarés al nivel de la conservadora selección. Las películas de Gus Van Sant y Naomi Kawase eran en mi opinión las mejores de la competencia, y dar la Palma de Oro a la rumana *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* parece la jugada perfecta por parte del festival: en una edición aparentemente muy previsible, consagramos a una de las pocas sorpresas de la sección oficial, a un director hasta entonces desconocido y a una cinematografía emergente. Su propia selección parecía a priori una consecuencia de los éxitos alcanzados en ediciones anteriores por *La muerte del señor Lazarescu* y *Bucarest 12:08*. Ya podemos decir que el cine rumano puede ser aceptado en cualquier festival de primer nivel, pues es difícil no pensar que hace unos años una película como la de Cristian Mungiu hubiera sido relegada a una paralela. Pero las leyes del cine son así: unas películas desbrozan el camino y las que vienen atrás se hacen con la corona. No quiere esto decir que la película de Mungiu sea una mala película, todo lo contrario. Simplificando, podríamos decir que es mejor que la de Porumboiu aunque no llega a la altura de la Puiu. Ambientada en los últimos años del régimen de Ceaucescu, *4 Months...* se desarrolla como la de Puiu en unas pocas horas con el tema de los abortos ilegales como epicentro dramático. También aquí hay mucha cámara en mano, pero el verdadero talento de Mungiu se observa en los largos planos fijos que asfixian a los personajes, creando una insoportable tensión que en su claustrofobia se constituye en metáfora de un país y un régimen que fomenta la corrupción.

Qué tal esa de Belén Rueda? Assayas acojonante

SMS SOBRE **SAVAGE GRACE** Y **BOARDING GATE**.

Al mismo tiempo y por extensión, el premio a esta película rumana supone la consagración del cine de la Europa del Este, un espacio geográfico hacia el que ya el año pasado Cannes había girado su mirada. Un cine, el de estos países, que parece sustentarse en un realismo estricto que por momentos desborda las fronteras entre ficción y realidad, algo que llega a su extremo con *Magnus*, ópera prima de la directora estonia, Kadri Kousaar. Crónica de una muerte anunciada, la de Magnus, un joven enfermo y procedente de una familia desestructurada que ha perdido todo deseo de vivir, la película llama la atención por una segunda parte de gran belleza plástica y por la confesión final de Mart Laisk, explicando frente a la cámara por qué no hizo nada por impedir la muerte de su hijo. Laisk no es ningún actor, es el verdadero padre de Magnus y se interpreta a sí mismo en un acto de exorcismo que va más allá de cualquier categorización fílmica: ¿era esto lo que llamaban docudrama? El nombre de referencia de todo el Este europeo es Alexander Sokurov, que viaja de la mano de una persona interpuesta a Chechenia, un país en plena guerra, como en *Voces espirituales* había viajado a Afganistán. La película lleva el nombre de esa intermediaria, Alexandra, interpretada por Galina Vishnevskaya, la cantante de ópera viuda de Rostropovich, una presencia que va más allá del mero trabajo actoral. Dos realidades y una mínima ficción –la visita de una abuela a su nieto, un soldado que lucha en el frente– que hacen transitar un discurso en torno a la reconciliación (rusa). Sokurov lo tiene muy claro, en su película no se pronuncia la palabra Chechenia: "para mí –nos dice–, Chechenia forma parte de mi país".

La cercanía geográfica nos podría llevar hacia otras formas de realismo. Por ejemplo, el de Ulrich Seidl, que en *Import/Export* funciona, como ya hacía en *Hundstage*, por mera acumulación de desgracias: algo así como el equivalente europeo de la pornomiseria latinoamericana. Su puesta en escena aparenta ser muy rigurosa, cuando en realidad no pasa de una simplificación absoluta basada en su capacidad –innegable– para epatar. El término sutil parece ausente de su diccionario, reproche que, para ser honestos, deberíamos hacer extensible a buena parte del cine austríaco contemporáneo, comenzando por Haneke. Un cine carente de humor que debería de aprender del hieratismo *keatoniano* de un Roy Andersson. Su *Du Levande* (*You, The Living*) hace reír sin demostrar ninguna superioridad con respecto a sus personajes, además de transmitir esa triste belleza tan común al cine de Kaurismäki.

Reygadas no copia a dreyer sino a philip groening!

SMS SOBRE **STELLET LICHT**.

Con *Izgnanie (The Banishment)* vuelve Andreï Zviaguintsev, el director de *The Return*, película con la que había ganado el León de Oro en Venecia hace cuatro años. Como aquella, su nueva película peca de una grandilocuente solemnidad. Cada movimiento de cámara parece reclamar el aplauso del espectador, rendido ante el desgarro de la tragedia rusa, una música que no ha descubierto la noción de contrapunto y el tufillo imborrable de que estamos ante un director que se postula como heredero de Tarkovski. Lo mismo decíamos hace un par de años de Carlos Reygadas a propósito de *Batalla en el cielo*, y mire usted dónde el director mexicano ha acabado por hacer una película que, debo de confesar muy a mi pesar, me ha gustado. *Stellet Licht* (*Luz silenciosa*), como ya es notorio, es un *remake* indisimulado y llevado hasta sus últimas consecuencias del *Ordet* dreyeriano. Ambientado entre la comunidad menonita del norte de México, hablada en una suerte de dialecto germano, estamos ante un film con el que Reygadas abandona el miserabilismo de sus anteriores películas, al tiempo que depura su estilo abandonando los elementos más imitativos de su cine –sin por ello ser, ni pretender pasar por, original–, prescindiendo por ejemplo de la música. Pese a la emoción que destila alguno de sus pasajes –en particular, la muerte de la esposa bajo la lluvia–, es cierto que estamos ante un director profundamente cerebral, que supedita sus historias a la acusada formalización de su puesta escena, algo que podría ponerse en el debe –si acaso con mayor propiedad– de Jaime Rosales y su segundo largometraje, *La soledad*, con el que ni de lejos consigue acercarse a los hallazgos de *Las horas del día*. En cualquier caso, ya habrá ocasión de dedicarle mayor atención a una película que, dadas sus contradicciones, necesita ser discutida en profundidad.

La colombiana es una macarrada abusiva que va dar que hablar. Así que id a verla u os quedaréis con las ganas. Ahora, no es buena aunque sea algo nuevo

SMS SOBRE **PVC 1**.

El calificativo de solemne podría hacerse extensivo al cine de Béla Tarr. Su retorno al cine luego de un paréntesis de siete años se ha producido con *The Man from London*, de azaroso rodaje luego de la muerte de su primer productor, Humbert Balsan. Constreñido por una historia demasiado cerrada –no es lo mismo adaptar a Krasnahorkai que un relato convencional de Simenon–, una ambientación en una ciudad portuaria muy alejada de las campiñas húngaras y una actriz como Tilda Swinton doblada en lengua magiar, Tarr parece encontrarse incómodo con este formato de producción y con una duración estándar. Y aun así la solidez de *The Man from London* hubiese merecido un mejor recibimiento que el que le dispensó una crítica que no podía disimular sus deseos de cargarse el prestigio conquistado por Tarr fuera de las grandes pasarelas del cine contemporáneo. Eso sí, en el pase de gala, en un acto de justicia poética, allí estaba Gus Van Sant acompañando al que es indiscutiblemente el maestro de uno de los mejores directores norteamericanos de la actualidad.

Es como la bruja de blair

SMS SOBRE **PVC 1**.

Hay algo en *The Man from London* de película de exiliado, por más que esta sea una decisión consciente y personal de su director. Pero este hecho, rodar alejado del hábitat natural de uno mismo, supone siempre una prueba de fuego de la que no todo el mundo sale bien parado. Sin ir más lejos, del Wong Kar-wai que inauguró el festival, *My Blueberry Nights*, poco más se puede decir que los calificativos con los que lo obsequió el diario *Libération*: "Un film ligero, bajo en calorías, fluido y digestivo". Una de esas películas que no molestan, fácil de olvidar, quizá necesaria para su autor como forma de alejarse del callejón sin salida que había supuesto *2046*, pero que nos hace suspirar por la pronta vuelta de Wong a Hong Kong. A diferencia de él, Hou Hsiao-hsien no ha optado por una versión *light* de su cine en su incursión en el cine francés. Tampoco por un film taiwanés de Hou rodado en Francia. Pocas películas desvelan su artificio con tan poco pudor como *Le voyage du ballon rouge*. Deseoso de descubrir los trucos del cine, Hou va sembrando su película de pistas, pequeñas piedrecillas que, como en el cuento infantil, nos llevan de la mano de la ficción al mundo de lo real, algo así como la antítesis de *Alicia en el país de las maravillas*. La Alicia de Hou –o su anti-Alicia– sería el pequeño Simon, el mismo que en una escena agarra una cámara de vídeo y filma a Song, la estudiante china de cine, mientras cocina. No hace falta decir que Song es el propio Hou embarcado en su primera aventura parisina, inclinado a filmar las escenas de la vida cotidiana antes que ese *remake* de *Le ballon rouge* para el que presuntamente había sido contratado. Por supuesto que las referencias a Lamorisse son continuas y, para que no quepa duda de sus intenciones, Hou llega al extremo de mostrar a ese hombrecillo verde que porta el globo rojo que acompaña en misterioso vuelo el deambular del niño por las calles de París. Un hombrecillo verde, nos dice Hou, o Song, que será *borrado* con técnicas digitales.

Ferrara + dafoe + asia y ya pueden cerrar el festival

SMS SOBRE **GO GO TALES**.

La festiva *Go Go Tales* tiene algo también de destierro, por mucho que parezca una contradicción irse hasta Cinecittá para filmar el film más cassavetiano de su director, que si no llega a responder al nombre de Abel Ferrara, casi nos atreveríamos a considerar una comedia. Con un espléndido Willem Dafoe, esta era una de las tres películas de Cannes protagonizadas por Asia Argento. Sobre *Une vieille maîtresse* (Catherine Breillat) será mejor correr un tupido velo, pero no debemos dejar de celebrar el extraordinario vigor de *Boarding Gate*, el regreso a la plena forma de Olivier Assayas. Rodada en condiciones muy precarias de producción, con Michael Madsen y la mejor Asia Argento de los últimos tiempos, a medio camino entre Francia y Hong Kong, es como una versión de serie B de *demonlover* en la que ahora sí los personajes nos explican el mundo.

Joder, lo que tenemos que hacer es irnos a la fiesta

SMS SOBRE LA FIESTA DE **GO GO TALES**.

Fatih Akin con *Auf der anderen seite* (*The Edge of the World*) y la adaptación de la novela gráfica *Persépolis* a cargo de Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud también nos quieren explicar el mundo, en particular pretenden ilustrarnos sobre las relaciones entre Occidente y el mundo árabe. Pero la gran película política de Cannes fue sin lugar a dudas *La question humaine*, seguramente el título más ambicioso entre todos los que pudimos ver, de una ambición tal que, tras una única visión, no sabríamos decir si Nicolas Klotz ha estado a la altura de todas sus pretensiones. A partir de una novela de François Emmanuel adaptada por Élisabeth Perceval, Klotz pone en escena una intriga que se desarrolla en las altas esferas de una importante empresa petroquímica. Mathieu Amalric, el psicólogo de recursos humanos de dicha empresa, debe iniciar una investigación que encubre una lucha por el poder y que lo llevará a través de un itinerario que mezcla lo real y lo onírico hasta el acontecimiento sobre el que pivota toda la historia del siglo XX: la *Shoáh*. Klotz y Perceval no dudan en establecer una relación paralela o causal entre el exterminio de los judíos y las prácticas capitalistas: no importa la ética ni los medios empleados, tan sólo la eficiencia, los resultados.

Como una especie de réplica de *Chacun son cinéma*, en la Quincena de los Realizadores se pudo ver otro film colectivo, *O estado do mundo*, la mirada de seis directores sobre distintas situaciones del planeta que daban cabida a dos bellos ejercicios de Apichatpong Weerasethakul y Chantal Akerman, una continuación a modo de epílogo de *Juventude em marcha* a cargo de Pedro Costa y un primer fracaso de Wang Bing en su intento de integración

My Blueberry Nights

Mogari no mori

Death Proof

de ficción y documental. Por el contrario, su trabajo en *He Fengming, Chronique d'une femme chinoise* resulta irreprochable en su rigor y radicalidad. Con dos únicas posiciones de cámara, Wang Bing recoge el relato de He Fengming, una mujer perseguida a lo largo de treinta años por sus actividades contrarrevolucionarias. Una historia novelesca que contrasta con el ascetismo de la puesta en escena y con esa realidad que no deja de inmiscuirse e interrumpir la narración: He se levanta para ir al baño, para encender la luz e iluminar una habitación que se estaba quedando a oscuras, para atender una llamada de teléfono. El director, impasible, aguarda su retorno y la reanudación del relato.

Pero a qué hora es la alemana? No es mañana?

SMS SOBRE... BUENO, LOS TÍPICOS DESPISTES DE LOS ÚLTIMOS DÍAS, CUANDO CASI NADIE SABE DÓNDE ESTÁ.

Michael Moore la ha tomado ahora con el sistema de salud norteamericano basado en los seguros privados. *Sicko* es una comedia con momentos divertidísimos y con las hechuras de un documental televisivo tan demagógico como ingenuo. Algunos gags son de antología y ese viaje final a Lourdes-Guantánamo con los bomberos con secuelas del 11-S teniendo que ser atendidos en un hospital cubano dará mucho que hablar por su afán provocador. Pero para cualquier europeo el retrato de una idílica seguridad social resultará tan irreal como el superhéroe que protagoniza *Dai Nipponjin*, el falso documental de Hitosi Matumoto. En la línea de *This Is Spinal Tap*, Matumoto nos presenta a Dai Sato, un hombre común que, siguiendo la tradición familiar y pese a sus problemas domésticos, debe proteger al mundo de todo tipo de monstruos gigantescos. Unos cutres efectos digitales ahondan en la parodia que alcanza su grado máximo en su *mise en abyme* final: todo un retorno a lo real, a la ausencia de trucajes, un homenaje a unos Power Rangers de cartón piedra.

Por su parte, Tarantino nos presentó la versión *redux* de su mitad de *Grindhouse*, esto es, *Death Proof*, ya sin Robert Rodriguez y con los Weinstein intentando una nueva estrategia luego de su fallido experimento en las taquillas norteamericanas. Un homenaje a las películas de *exploitation* y a las mujeres de Russ Meyer, la película de Tarantino es una serie B inflada con el presupuesto de una gran producción. Hace unos años, según creo recordar, en la película de Robert Rodriguez *Sin City* Tarantino se puso tras la cámara para rodar la escena de un accidente automovilístico. Su nueva película está construida en torno a un nuevo accidente, un choque frontal y una persecución final filmada como seguramente nadie filmó antes una persecución. Pero *Death Proof* no es un homenaje a las películas de género como nos quiere convencer Tarantino; el suyo es un film conceptual en torno a una única idea: ser el mejor filmando dos tipologías de escenas de acción. El director de *Kill Bill* dispone de los medios y del talento necesarios para lograrlo, pero cabe preguntarse si eso basta para aguantar más de dos horas de aburridos diálogos. Hay que reconocer que el final es espectacular, pero seguro que ya lo era en la versión corta de la película.

Los Coen se han puesto el listón más alto. No se conforman con imitar a los cineastas de serie B para demostrarles cuánto mejores directores son. Su adaptación de la novela de Cormac McCarthy, *No Country for Old Men*, es su mejor trabajo en años, un duelo de extraordinaria violencia en la frontera entre Estados Unidos y México, con un Javier Bardem *unbreakable* que sitúa a la película en las mismas puertas del cine fantástico. Ese es el territorio que transita también últimamente el cine de Pen-ek Ratanaruang, a medio camino entre lo real y lo onírico. Su *Ploy* tiene algo de *Lost in Translation* y *Vive l'amour* en su planteamiento inicial para proponernos luego una historia ambigua, sensual y desconcertante. Puro cine moderno.

Flojo no?

SMS SOBRE PARANOID PARK.

Ahora que *Zodiac* ya se ha estrenado en medio mundo, quizá no sea necesario insistir sobre uno de sus grandes hallazgos: la constancia de que las historias, ciertas historias, ya no se pueden contar como antes, que una cosa es la realidad de unos asesinatos nunca resueltos y otra la novelización de la captura del criminal, del triunfo final de la justicia. En *Paranoid Park* Gus van Sant nos habla en el fondo de lo mismo, de cómo abordar un relato, de cómo contar una historia, de las versiones distintas y a veces contradictorias que se nos ofrecen como alternativas. Ante una muerte accidental, un joven debe decidir entre esas dos posibilidades: la novelización de su exculpación o la confesión de su culpabilidad. Como en *Gerry*, *Elephant* o *Last Days*, Van Sant se vuelve a posicionar en el centro del debate del cine contemporáneo, ahora con una ligereza más cercana a *Elephant*, ligereza que seguramente tiene mucho que ver con la cámara de Christopher Doyle que filma los movimientos de los *skaters* con tal elegancia que nos dejamos llevar por el simple gesto, por la música de Elliot Smith y Nino Rota, por la confirmación de que nos hallamos ante un cineasta que ha encontrado su propio camino y que ya no debe nada a nadie. ¡Bendito Béla Tarr!

Con *Secret Sunshine* Lee Chang-dong ha vuelto a demostrar su habilidad para desenvolverse en el mismo borde del abismo, para alternar el drama con la comedia, para tener recursos para lo uno y lo otro a través del guión más arriesgado del festival desde un punto de vista de mera construcción dramática. Un caramelo que le ha proporcionado a su protagonista el premio a la mejor actriz. Jeon Do-yeon interpreta a una joven viuda que a mitad de la película pierde a su único hijo para buscar luego la redención en una comunidad cristiana y sentirse finalmente estafada por unas falsas promesas de perdón. *Mogari no mori* (algo así como *El bosque de Mogari* o *El bosque del fin del luto*) nos presenta a unos personajes marcados por unas ausencias muy acusadas: un anciano viudo y su cuidadora, que, como la protagonista de *Secret Sunshine*, también ha perdido a su hijo. Dos ausencias que no se podrán complementar pero de cuyo aprendizaje común derivará el final del luto. La película más bella de Cannes 2007 la ha firmado Naomi Kawase. En *Shara* nos había presentado a una familia que debía superar la desaparición de uno de sus hijos. Como en aquella, en *Mogari no mori* lo ancestral vuelve a tener un peso si acaso mayor, algo que en Occidente podemos interpretar como una suerte de panteísmo. Los dos personajes se adentran en el bosque y Kawase filma la lluvia, el agua torrencial, la tierra, el viento que agita los árboles. Los nombres de Malick, Van Sant, nos vienen a la mente. Machiko Ono, el rostro empañado por las lágrimas; la cámara que se eleva lentamente entre los árboles. El mejor y más emocionante final para una película y un festival.

Esa kawase! repeti ayer. Lo demás era de esperar, por lo menos no gano el Akin como deseaba el Octavi

SMS SOBRE EL PREMIO A MOGARI NO MORI Y EL RESTO DEL PALMARÉS.

El jueves 17 de mayo se inaugura la Quincena de los Realizadores con la proyección de *Control*, la biografía de Ian Curtis que ha rodado Anton Corbijn. Al día siguiente se cumplen 27 años del suicidio del cantante de Joy Division. Decididamente, este festival ha sido un carrusel de aniversarios. *Love Will Tear Us Apart* (no, no es un SMS). **[A]**

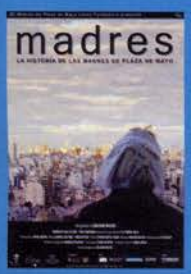
ESTRENO 28 DE JUNIO | SÓLO EN CINES
AYER OTRA VEZ
UN FILM DE JOHNNIE TO
CÓDIGO | diseño
AVANT PREMIERE
EXCLUSIVA PARA LECTORES DE EL AMANTE/CINE
EL AMANTE Y 791CINE TE INVITAN A LA AVANT PREMIERE DE AYER OTRA VEZ, EL PRIMER ESTRENO EN LA ARGENTINA DEL SORPRENDENTE DIRECTOR JOHNNIE TO.
MARTES 26 DE JUNIO
20:15 HS.
CINE COSMOS.
CORRIENTES 2046
PRESENTANDO ESTE EJEMPLAR PODÉS ASISTIR A LA FUNCIÓN. VALIDO POR DOS ENTRADAS HASTA AGOTAR LOCALIDADES.
791cine
www.791cine.com

Que no te lo cuenten.

Miralo vos mismo.

Estrenos del **Cine Argentino.**

Junio 2007



MADRES
Guión, Dirección y Montaje: EDUARDO FELIX WALGER
Producción: ANDREA BELLO
Género: Testimonial

UNA NOVIA ERRANTE
Dirección: ANA KATZ
Guión: INES BORTAGARAY y ANA KATZ
Producción Ejecutiva: CAROLINA KONSTANTINOVSKY
Elenco: ANA KATZ, CARLOS PORTALUPPI, DANIEL HENDLER, ERICA RIVAS, ARTURO GOETZ
Género: Drama

FOTOGRAFÍAS
Guión y Dirección: ANDRES DI TELLA
Producción: CINE OJO / MARCELO CÉSPEDES
Actriz: MAYRA BONARD
Género: Documental

MATE COSIDO
Investigación, Guión, Dirección y Producción: MICHELINA OVIEDO
Elenco: VICTOR LAPLACE y elenco
Género: Documental

GARUA
Guión y Dirección: GUSTAVO CORRADO
Producción Ejecutiva: ROBERTO FERRO
Elenco: LUCIANO CACERES, JEAN-PIERRE REGUERRAZ, JORGE SESÁN, MIRTA BUSNELLI, DALILA REAL, CLÉMENT SIBONY
Género: Drama

LOS PROXIMOS PASADOS
Guión y Dirección: LORENA MUÑOZ
Producción Ejecutiva: MAXIMILIANO DUBOIS
Género: Documental

SENSACIONES
Guión y Dirección: HERNAN AGUILAR
Producción Ejecutiva: JUANJO UBIRÍA
Elenco: MIGUEL HABUD (relator y participación especial) y elenco.
Género: Documental

XXY (LA ELEGIDA)
Guión y Dirección: LUCÍA PUENZO
Elenco: INÉS EFRON, RICARDO DARÍN, VALERIA BERTUCELLI
Género: DRAMA

ESE MISMO LOCO AFAN
Director: ENRIQUE MUZIO
Elenco: ULISES DUMONT, CLAUDIO GALLARDAU, MARIA SOCAS
Género: Comedia

cine argentino
VAMOS A VERLO.

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES