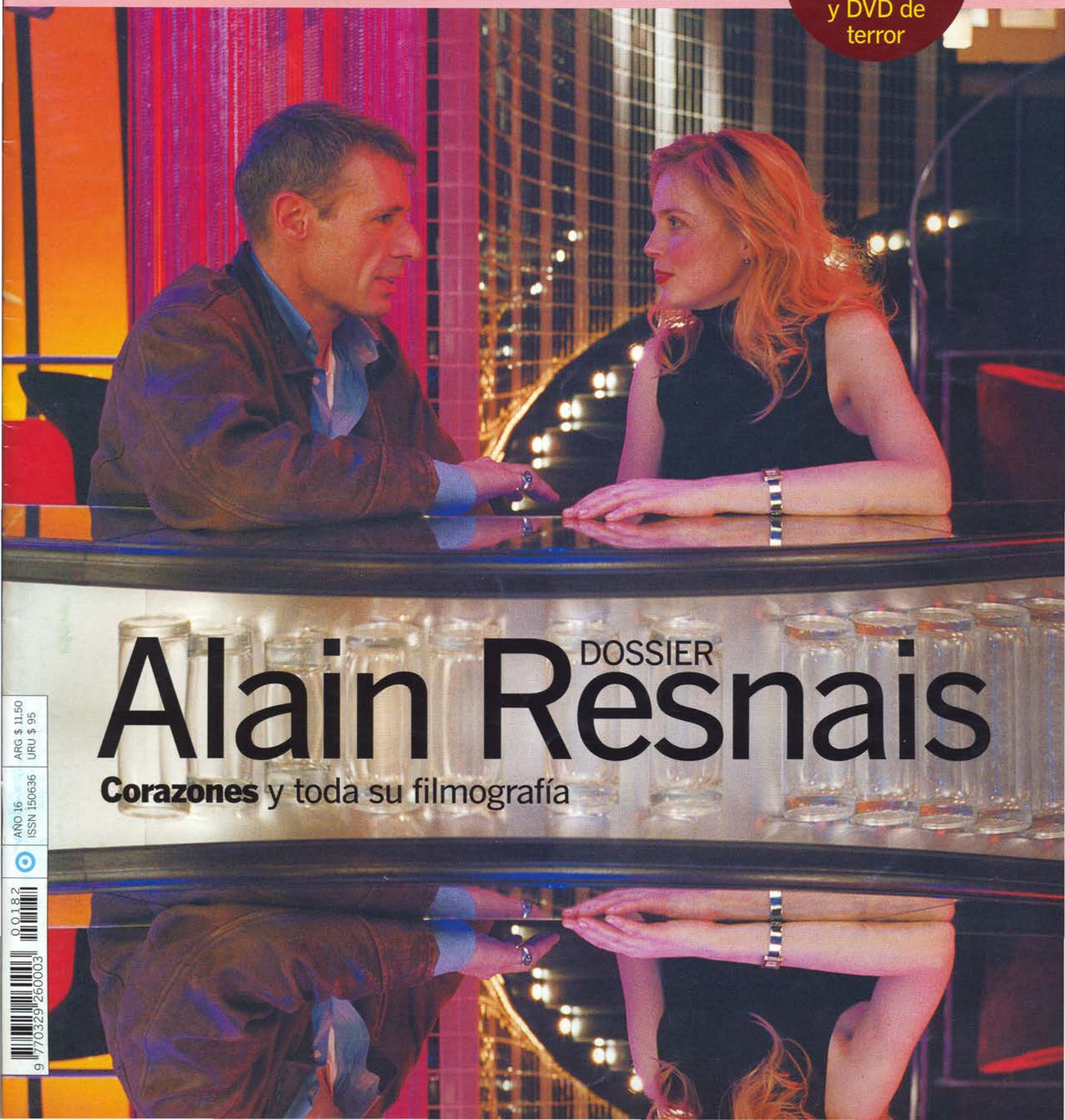
EL AMANTE CINE

Nº 182
JULIO
2007

Pulqui + entrevista con Fernández Mouján, Santoro, Céspedes y Biancuzzo + **Juegos de amor esquivo** + **Reyes y reina** + **Líbero** + **Los últimos días** de Gus Van Sant en DVD + John Wayne en DVD + Qué pasa con los géneros + Cine argentino: siguen las polémicas

+ **VACACIONES DE INVIERNO** Recuerdos y DVD de terror



DOSSIER

Alain Resnais

Corazones y toda su filmografía

ARG $ 11.50
URU $ 95
AÑO 16
ISSN 150636
0182
9 770329 260003

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

el jardín

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

teltron

EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

CURSOS DE INVIERNO Abierta la inscripción

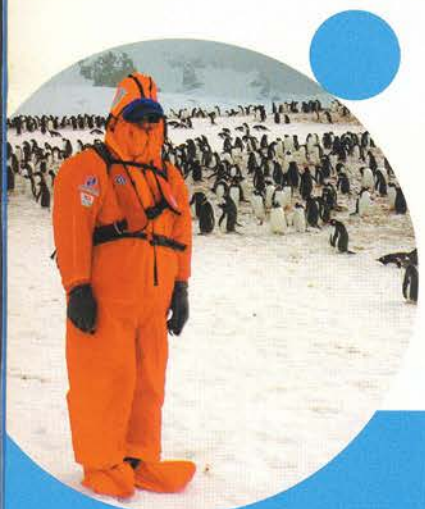


Foto: Marcelo Rosental

Orson Welles, el cine y otras cosas por Gustavo J. Castagna
Lunes 23 y 30 de julio y viernes 20 y 27 de julio de 19.00 a 22.00 hs.

Steven Spielberg, el ilusionista por Leonardo M. D' Espósito
Martes 17, 24 y 31/7 y 7/8 de 19 a 22 hs.

¡Eurohorror!: Cine de terror ítalo-ibérico de los 60 hasta hoy por Juan Pablo Martínez
Miércoles 18/7, 25 /7, 1/8 y 8/8 de 19 a 22 hs.

El cine de David Cronenberg: Del amor, nuevas tecnologías y otras enfermedades por Hernán Schell
Jueves 19/7, 26 /7, 2/8 y 9/8 de 19 a 22 hs.

En todos los cursos se proyectarán fragmentos de películas.
Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración.

Arancel: $ 110 cada curso. Promociones por más de un curso.
Arancel especial para suscriptores de la revista impresa: $ 80 por curso.
Lugar y programas **www.elamante.com**
Consultas a: **elamanteescuela@fibertel.com.ar** o llamar al **4951-6352**.

INSCRIPCIÓN PREVIA. VACANTES LIMITADAS.

EL AMANTE CINE Nº182

JULIO 2007

1. Si el precio de la entrada de cine sigue así de caro, se favorece a los tanques, que son películas-acontecimiento. Con precios tan elevados, la gente se arriesga menos con películas menos promocionadas.
2. Si no se limita la cantidad de copias con las que salen los tanques, no hay cuota de pantalla que valga. La diversidad se ve aplastada por estrenos con más de 200 copias. Y también se ve aplastada la visibilidad de las películas medianas o chicas que comparten la cartelera con los tanques oligopólicos.
3. La intermitente sección "Llego tarde" fue trasladada desde las últimas páginas a continuación de la tabla, y se quedará ahí hasta nuevo aviso. Es una ocasión especial: la última película de Altman, *Noches mágicas de radio*, había recibido una pequeña crítica en contra por parte de Karstulovich, luego un "Llego tarde" –a favor– de Castagna y ahora otro "Llego tarde", más extenso y más a favor, de Noriega.
4. Sobre el cierre de este número llegó una carta de Hernán Guerschuny, uno de los directores de *Haciendo Cine*, recriminando a Porta Fouz porque en su nota "Genealogías" del número pasado no hizo mención alguna a esa revista. Porta Fouz dice que simplemente se olvidó, tal vez porque la nota era sobre la crítica y los críticos, y que *Haciendo Cine* no es una revista "de crítica". De cualquier manera, Porta Fouz reconoce que debió haber mencionado a *Haciendo Cine*, ya fuera para hablar a favor o en contra, y que más allá de los desacuerdos que uno pueda tener, al menos desde sus tapas *Haciendo Cine* ayudó a instalar nuevas caras del cine argentino.
5. Sergio Wolf le contesta a Guido Segal sobre cine argentino.
6. Empezamos en este número una discusión sobre el estado del cine de género.
7. Hicimos una entrevista multitudinaria al equipo de *Pulqui*, una película argentina hecha con pasión.
8. E hicimos un dossier sobre Alain Resnais (nacido en 1922) porque pronto se estrena su (hasta ahora) última película: *Corazones*.
9. Y hay mucho más en este número invernal que empieza con este editorial de apuntes.

Director
Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor
Javier Porta Fouz
Productora general
Mariela Sexer
Diseño gráfico
Mariana Marx
Corrección
Malala Carones
Martín Vittón

Colaboraron en este número
Tomás Binder
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Gustavo J. Castagna
Silvina Cornillón
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Lilian Laura Ivachow
Mariano Kairuz
Federico Karstulovich
Alejandro Lingenti
Marina Locatelli
Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Diego Trerotola
Marcos Vieytes
Sergio Wolf
Juan Pablo Zaramella

Correspondencia a
Lavalle 1928
C1051ABD
Buenos Aires, Argentina
Telefax
(5411) 4952-1554
E-mail
amantecine@interlink.com.ar

En internet
http://www.elamante.com

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

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

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

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

SUMARIO

Estrenos

2 Corazones + dossier Alain Resnais
16 Pulqui, un instante en la patria de la felicidad + entrevista con Fernández Mouján, Céspedes, Santoro y Biancuzzo
22 Líbero
23 Juegos de amor esquivo
24 Reyes y reina
25 El cantante, Allegro, La mejor juventud (segunda parte)
26 Premonición, El contrato, La reencarnación
27 Primitivo, Final de obra, Familia Lugones
28 A dos tintas; Sensaciones, historia del sida en la Argentina; Shrek Tercero; Porque yo lo digo; Garúa
29 Hostel - parte 2, Los Cuatro Fantásticos y Silver Surfer, Lo mejor de nuestras vidas

30 De uno a diez
31 Llego tarde
33 Obituarios

34 Cine argentino: Wolf le responde a Segal

36 Qué pasa con los géneros (parte 1)

40 Festival de Annecy
Festival de Granada

44 Entrevista con David Sproxton

45 Desde España

46 Correo

DVD

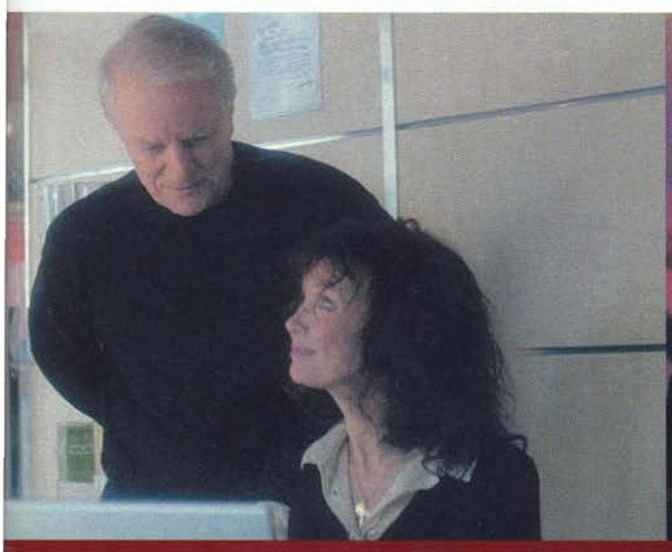
48 Los últimos días
50 Tres de John Wayne
52 La ciudad está tranquila
53 Somos Marshall, Perversa seducción
54 Qué me bajo
55 Qué me alquilo, Qué me compro
56 Libro
57 Especial vacaciones de invierno: películas de terror y recuerdos invernales

Corazones

El estreno de **Corazones** nos llevó a revisar la obra de Alain Resnais. Y empezamos con una rítmica nota que, desde su última película, busca algunas explicaciones sobre su filmografía. O que desde su filmografía busca algunas explicaciones sobre su última película. De cualquier manera, empiecen por acá este viaje sobre un cineasta tildado de "cerebral" en más de una ocasión y que a los 84 años filmó **Corazones**. por **Leonardo M. D'Espósito**

El descubrimiento de Alain Resnais por parte de sucesivas oleadas de cinéfilos tiene tres etapas. La primera es la aparición de *Hiroshima, mon amour* (y no de *Noche y niebla*: a los cineastas se les da carta de ciudadanía con el largometraje). La segunda es con *Mi tío de América*. La tercera, con *Conozco la canción*. Dada la edad actual de Resnais y el estado de su obra, dudo que haya una cuarta etapa futura (lo que no implica que no vaya a haber más películas de Resnais). Podemos conjeturar que, si como dijo Godard en el famoso coloquio de los *Cahiers* sobre *Hiroshima...*, Resnais siempre hizo de alguna manera ciencia ficción, la primera etapa tenía un tinte más político, donde la memoria y la vida mental (esos dos actores constantes de su cine) se vinculaban con el ejercicio doloroso del recuerdo en la segunda posguerra. La segunda etapa quizá sea más social: no se trata tanto de lo que realmente pasó, sino de lo que realmente pasa: el escritor y cómo transforma sus fantasmas familiares en la ficción de *Providence* es, al mismo tiempo, el Henri Laborit que habla de los humanos como máquinas programadas genéticamente para tener tales y cuales reacciones, y el Stavisky que manipula a sus amigos poderosos para cometer la mayor estafa posible. El salto (de caballo: Resnais nunca avanza en una sola dirección y *encabalga* además sus películas unas con otras) aparece cuando Sabine Azéma y André Dussollier se unen al ya presente Pierre Arditi en *La vida es una novela*. Y esa etapa es la de (cómo decirlo sin sonar pretencioso) la investigación del artificio, cuyo clímax es *Conozco la canción* (su película más exitosa y la que provoca un redescubrimiento del ciudadano Resnais fuera de su país).

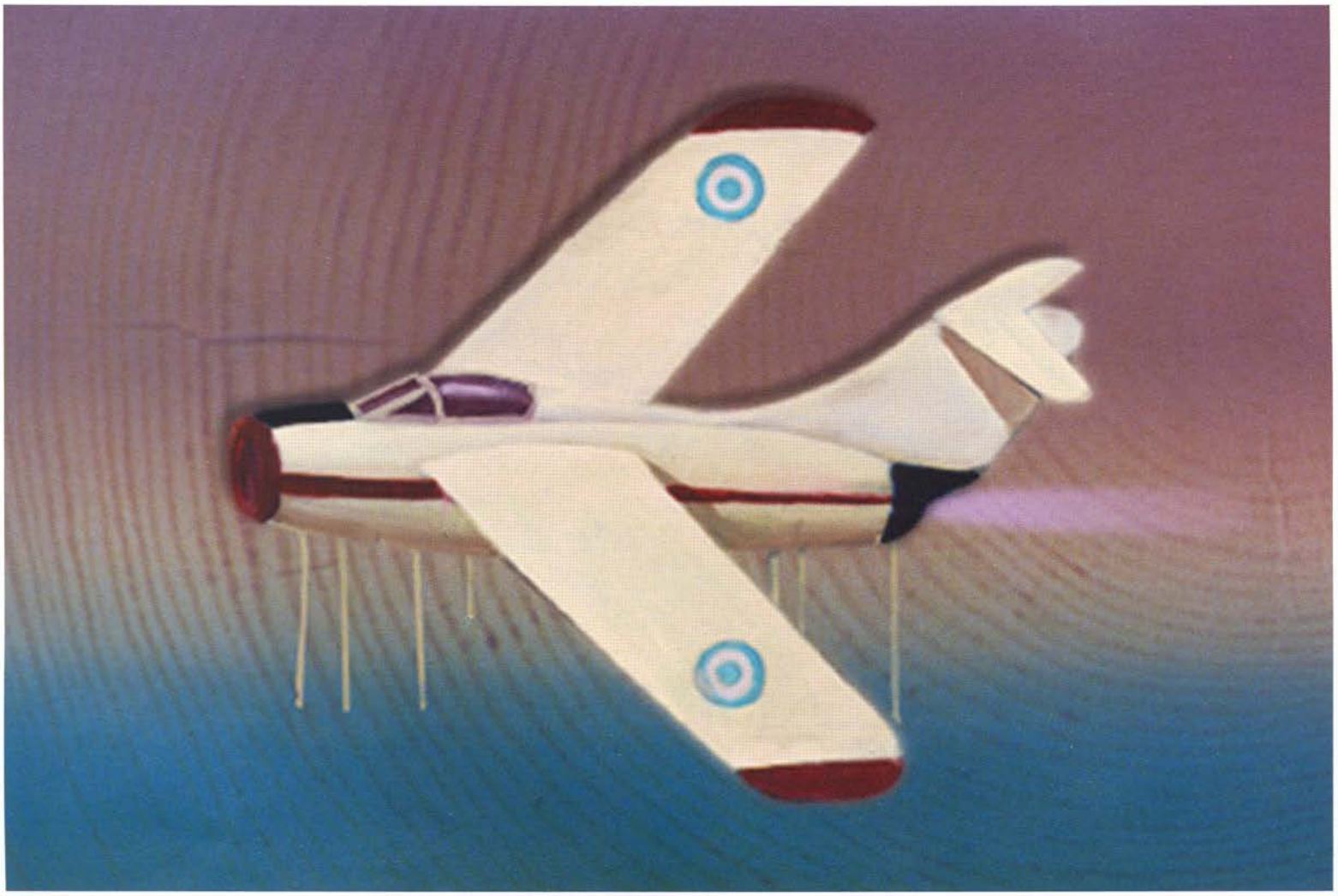
¿Recuerdan esas revistas con juegos de ingenio o acertijos que, en el fondo, depen-



esculpidos

dían de racionalizar o deducir alguna regla más o menos matemática? Pues bien: la obra de Alain Resnais es el cine como juego de (del) ingenio. Por eso no está mal "catalogarla" como hice más arriba, porque después de todo hay una voluntad de ordenar el mundo a través de esa cosa llamada film. Al mismo tiempo, como en *La vida, instrucciones de uso*, de Georges Perèc (¡gran novela infilmable para que Resnais la infilme!), el realizador demuestra con cada película que es imposible ordenar el mundo. O que donde falla la ciencia talla el arte. Así, pasamos de la conjetura imposible de *Marienbad* a la historieta de *I Want to Go Home*, de la insuficiente explicación de Henri Laborit a la exuberante musicalidad de la memoria en *Conozco la canción*. Pero hace tiempo que Resnais, quien visitó dos veces la novela (*Providence* y *La vida es una novela*, justamente), se quedó en el teatro (hagamos la salvedad de que *Conozco...* fue, después de *Muriel*, el encuentro más feliz de su cine con... el cine). *Mélo*, *Smoking/No Smoking*, *Pas sur la bouche* y *Corazones* son obras de teatro filmadas. Dos son obras casi experimentales de Alan Ayckbourn (*Smoking...* y *Corazones*); las otras pertenecen al vodevil francés (y no al mejor, algo buscado a propósito). ¿Qué hace Resnais con estas obras? Las desguaza, las sigue, las menea; entra con su cámara en el escenario hasta que el escenario desaparece como tal. Pone en evidencia (actuaciones, colores, movimientos) el artificio y nos deja tranquilos desde la primera escena: nada es cierto (vean, pues, el travelling que abre *Corazones*, lujosa y dolorosamente digital). Resnais se quedó en el teatro porque comprendió que el teatro logró convertirse en el laboratorio de lo humano. El cine no, el cine no puede experimentar con los personajes: sería abyecto hacerlo y un señor comprometido como Resnais jamás caería en ello. Bien, entonces: el teatro. Resnais no filma el teatro sino que lo usa (como excusa, ver la nieve de *Corazones*) para acercarnos al artificio y alejarnos del sentimiento artificial. Como un tubo de vidrio por el que vemos pasar el líquido sin que nos moje. Donde se nos permite reír del ridículo. Pero cuidado: trampa.

Corazones muestra de manera clara, sin caer en la comedia o el drama, que Resnais es un viejo zorro que sabe que nada de lo humano es catalogable, racionalizable, reductible a fórmulas. Incluso con el teatro como excusa, sobre todo con lo más "teatral" o "artificial" a la vista, sus personajes logran comunicarse con nosotros y causarnos –que no transmitirnos– una emoción. Queremos saber no cuál es el mecanismo responsable de su comportamiento como muñecos de un arte, sino como personas. Queremos que no estén solos, que puedan hacer las paces con su erotismo, su fanatismo, sus problemas, sus parejas, sus hermanos y hermanas; que puedan vender un departamento, que se separen en buenos términos, que dejen de tomar, que se diviertan como quieran y que, como hace Sabine Azéma, nos sorprendan. Si el cine es superior al teatro (perdón, Aristóteles), es porque puede penetrarlo y sacarle vida. Esta es la última, concisa enseñanza de las películas de Alain Resnais. Que, si las estatuas también mueren, es porque los corazones también pueden esculpirse. **[A]**



Cine Ojo, CC Caras y Caretas y El Amante/ Cine

te invitan a la avant premier exclusiva de la película

PULQUI

un instante en la patria de la felicidad

de Alejandro Fernández Mouján

Una producción INCAA y Marcelo Céspedes
presentada por Cine Ojo

Martes 10 de julio - 20:30 hs.

Cine Espacio INCAA KM 0 Gaumont (Av. Rivadavia 1635)

En algún lugar de nuestro pasado descansa la utopía de un mundo feliz.
Con el Pulqui, ese pequeño avión solitario nacido de la voluntad de un grupo
de soñadores comandados por Daniel Santoro, este film nos propone un viaje,
y revivir juntos esos fugaces instantes en el paraíso que se
producen cuando un pueblo encuentra un momento de esperanza

Alejandro Fernández Mouján

PRESENTANDO ESTE EJEMPLAR PODES ASISTIR A LA FUNCIÓN
(valido para dos personas hasta agotar localidades)

CINE OJO · INCAA · CA cine argentino · primer plano Film Group S.A. www.primerplano.com · ILUNA Instituto Universitario Nacional del · IAME · Caras y Caretas

(Des)encuentros

por **Jaime Pena**

Hace aproximadamente un año me atreví a abordar a Agnès Varda a la salida de un coloquio en la sede de Filmoteca Española en Madrid con el fin de invitarla a participar en una mesa redonda. Me acompañaba en el asalto una colega que, a su vez, pretendía invitarla como miembro del jurado de un festival. Independientemente de que la respuesta fue negativa en ambos casos, lo que me resultó más llamativo fue la contestación que le dio a esta colega, argumentando que ya no aceptaba ese tipo de invitaciones puesto que a su edad sólo pensaba en trabajar, ya fuera ese trabajo rodar películas, hacer fotografías o montar exposiciones como la que en ese momento acababa de inaugurar en la Fundación Cartier de París. En el número del pasado mes de diciembre de *Cahiers du cinéma* leo unas declaraciones de Alain Resnais en las que confiesa unas ansias idénticas por rodar: "Mi único proyecto seguro es hacer lo más rápido posible una nueva película". Lo afirma un director que, si bien rodó su primer corto en 1947 (*Van Gogh*) y su primer largometraje en 1959 (*Hiroshima, mon amour*), desde esta última fecha sólo ha llegado a rodar otros quince largometrajes, incluido el que ahora nos ocupa, *Corazones*. Es decir, dieciséis películas en cuarenta y siete años no parece una producción tan frenética como la que ahora reclama para sus, se supone, últimos años, más cuando con Resnais nos encontramos con el único director de su generación que siempre había controlado sobremanera su producción, pensándose cada uno de sus proyectos y manteniendo una línea de extraordinaria coherencia luego, eso es cierto, de la fama alcanzada por sus dos primeras películas y que nunca volvería a repetir. Otros directores de su misma generación han seguido unas carreras con muchos más altibajos, también más prolíficas, lo que no tiene nada de particular si tenemos en cuenta su longevidad. Si Resnais nació en 1922, otros compañeros de la *rive gauche* no tienen nada que envidiarle, pues Chris Marker da como fecha de nacimiento 1921 y la propia Varda, *mucho* más joven, nació en 1928. Incluso entre sus presuntos rivales de la *rive droite* las circunstancias vitales y laborales apenas difieren: Rivette (1928) y Godard (1930) son más jóvenes, pero Rohmer es algo así como el más veterano entre los veteranos (1920). ¡Y todos siguen rodando! ¿Qué tendrán las aguas del Sena?

Como decía, y a diferencia de un Bergman que, pese a su mayor edad (1918), lleva más de veinte años retirándose del cine y realizando películas testamentarias, *Corazones*, como el cine inmediatamente anterior de Resnais, dista mucho de ser la típica película de un final de carrera, la síntesis de toda una obra. Tampoco, por supuesto, el inicio de una nueva etapa de películas menores y más apresuradas en las que la urgencia se impone ante cualquier otra consideración. En los últimos veinte años Resnais ha seguido rodando a su ritmo habitual, con una media de una película cada cuatro años, decantándose por una línea de adaptaciones teatrales que le ha proporcionado alguno de los éxitos más sonados de toda su carrera. En el caso de *Conozco la canción* o *Pas sur la bouche* también podríamos achacarle una mayor ligereza, pero este no sería el caso de *Smoking/No Smoking* ni de la propia *Corazones*, ambas adaptaciones de piezas teatrales del autor inglés Alan Ayckbourn. En los cuatro casos podríamos hablar de comedias –terreno que en tiempos parecía vedado a Resnais, por mucho que algunos sigan afirmando que *El año pasado en Marienbad* no era otra cosa que una comedia–, presididas por una distante ironía en las dos versiones de Ayckbourn y que en esta *Corazones* se ve matizada por una cálida melancolía, hasta el punto de que muy probablemente nos encontramos ante el Resnais más emotivo de toda su filmografía, al menos si dejamos a un lado *Noche y niebla*, ya que su emoción era de otro tipo.

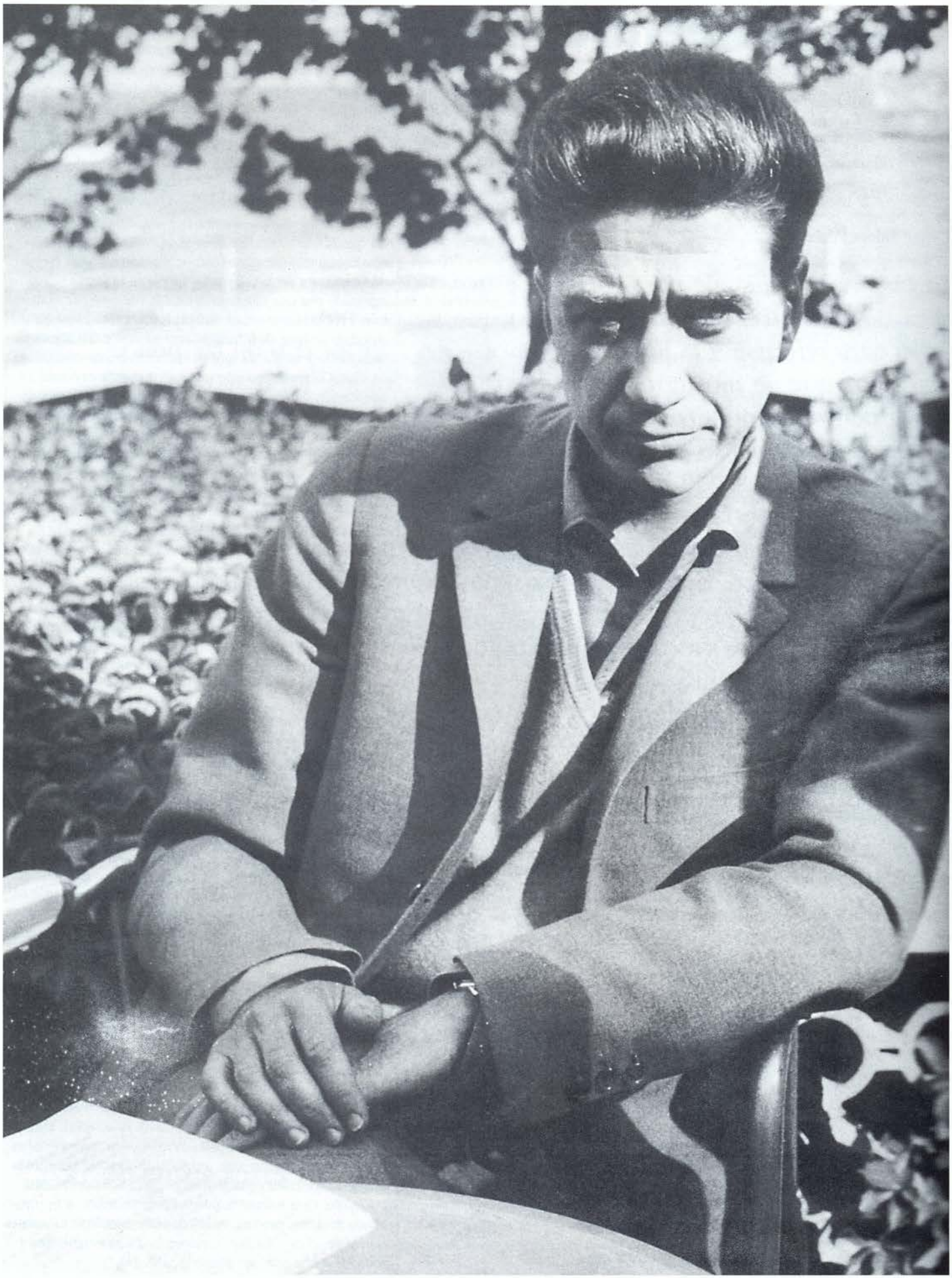
Con *Corazones* no sólo nos encontramos con una adaptación de Ayckbourn sino también con una adaptación extraordinariamente fiel de su obra *Private Fears in Public Places* que deja traslucir todo el artificio teatral de su fuente y que conserva su estructura –sus cincuenta y cuatro escenas– y también algunas de sus soluciones de puesta en escena (la no presencia física de Arthur, el padre cascarrabias, por ejemplo). Puro artificio, por lo tanto, algo ya habitual en el cine de Resnais y *pecado* del que se le ha acusado repetidamente como si el artificio por sí solo fuese algo malo (entre Hitchcock y Greenaway hay muchos grados de artificiosidad). En este caso, sin embargo, el artificio es básicamente escenográfico –con unos decorados un tanto kitsch, en especial ese bar del hotel que parece fruto de una sobredosis de hopperismo– y redunda en la irrealidad que transmite la película, en su aire de cuento de hadas, por mucho que la ambientación esté perfectamente localizada desde el arranque por encima de los techos de la Biblioteca Nacional en el distrito parisino de Bercy. Un París de cartón piedra, eso sí, y permanentemente nevado, tanto que por momentos parece el decorado de una nueva versión de "La fosforerita".

Y como todas las películas artificiosas –o *cerebrales*– *Corazones* se puede reducir a una serie de factores numéricos: cincuenta y cuatro escenas, siete personajes... Números que, como era de imaginar, no dicen nada de una película estructurada a base de una serie de encuentros de las distintas parejas que se van formando: Charlotte y Nicole, Thierry y Charlotte, Thierry y Gaëlle, Nicole y Dan, Lionel y Dan, Lionel y Charlotte, Arthur y Charlotte. Encuentros que no culminan en ningún tipo de escena vodevilesca sino que tan sólo son el anuncio de una serie de separaciones: Nicole abandona a Dan, que a su vez pierde a Gaëlle; Lionel pierde a Arthur y como consecuencia se rompe su lazo con Charlotte; Thierry ve cómo se esfuma su sueño de una relación con Charlotte cuando su imagen deja de aparecer en los videos que ella le grababa... Únicamente nos queda un reencuentro final, el de los dos hermanos, Thierry y Gaëlle, pero este no representa más que la constatación de su soledad, también de la conclusión de una película que en su tramo final es toda tristeza y melancolía, sensaciones que no siempre se pueden transmitir cuando uno es prisionero del frenesí por rodar. Quizá no se le pueda pedir paciencia a un director de 85 años, pero no estará de más recordarle a Resnais que Manoel de Oliveira ya va por la dieciséis películas rodadas desde que cumplió esa edad. **[A]**

Corazones
Coeurs

Francia/Italia, 2006, 120'

DIRECCIÓN Alain Resnais
GUIÓN Jean-Michel Ribes, sobre obra teatral de Alan Ayckbourn
MÚSICA Mark Show
FOTOGRAFÍA Eric Gautier
MONTAJE Hervé de Luze
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Jacques Saulnier y Solange Zeitoun
DIRECCIÓN DE ARTE Jean-Michel Ducourty
PRODUCCIÓN Julie Salvador
INTÉRPRETES Sabine Azéma, Lambert Wilson, Pierre Arditi, André Dussolier, Laura Morante, Isabelle Carré, Claude Rich.



El laboratorio del Dr. Resnais

De Resnais como científico loco

por **Eduardo A. Russo**

Difícil escribir sobre Resnais sin ceder a la tentación de dispersarse. Como si lo que se nos fuera ocurriendo remedase las ramificaciones propias de la larga filmografía. Elijamos, entonces, sólo un ángulo que resalta en sus criaturas y en su raro contorno en tanto cineasta. Algo insinuado o decididamente monstruoso –por eso mismo sus films pueden ser vistos como criaturas– acecha en cada encuentro con sus películas. Será algo gentil u horrendamente teratológico, pero indisoluble de lo que podríamos designar como un elemento frankensteiniano, íntimo a su cine.

Cuando adolescente, Resnais remedaba a Marcel Proust y su encierro voluntario, nutrido de literatura y música. Pero siendo un poco más social, su dieta predilecta era de cine, teatro y lecturas de linaje híbrido. En su mesa de luz se reunían *En busca del tiempo perdido*, La Braz y sus leyendas bretonas, y los folletines de Harry Dickson. Las imágenes también venían mezcladas: *La sangre de un poeta* competía con las comedias de Sacha Guitry y juntos se confundían con los cómics de Dick Tracy, Mandrake o Brick Bradford. Lo "alto" y lo "bajo" convivían más allá de cualquier ortodoxia. Su actividad de cineasta arrancó a los 13 años con una cámara de 8mm. No es Resnais exactamente un director experimental. Sin embargo, pensarlo como científico loco en su laboratorio convoca la extrañeza y lo imprevisible de cada nuevo film. Montajista excepcional –como a su modo lo fue Frankenstein–, compone sus criaturas con fragmentos heterogéneos, y el resultado goza de una vida artificial, no por inventada menos impresionante.

Luego de su inicio en el cine de arte, Resnais indagó en la ingeniería humana y sus límites en *Noche y niebla* y *Toda la memoria del mundo*. El más perturbador documento sobre la maquinaria de los campos de exterminio fue seguido por el viaje por los oscuros pasajes de la Bibliothéque Nationale vista casi como monstruo pensante, de ciencia ficción. La memoria en su vertiente histórica, biográfica, psicológica y hasta ontológica prosiguió en *Hiroshima, mon amour*, nacida como documental sobre la bomba atómica y luego devenida historia romántica entre el drama personal y la tragedia masiva.

En su obra ficcional, Resnais se aparta claramente de aquella noción del director como autor postulado por la nouvelle vague. Más bien es un inventor que requiere asistentes. Así fueron pasando Marker, Duras, Robbe Grillet, Cayrol, Gruault, Mercer, Semprún... La idea es desplegar una forma de modernidad cinematográfica que disolviera las barreras entre letras y cine. La fragmentación de puntos de vista, la multiplicación de los artificios de tiempo y espacio, el interés por la repetición, las contaminaciones entre fantasía y realidad son algunas de sus recurrencias obsesivas. A veces algo no funciona, como en *Je t'aime, je t'aime*, cuando un hombre, cobayo para experimentar viajes en el tiempo, queda en una máquina descompuesta que lo hace revivir una y otra vez los mismos hechos. Esta indagación siguió en los setenta un curso cambiante. *Stavisky* podría verse como una crónica sobre el célebre estafador; un examen más atento revela un sutil estudio que, separando los delitos y su pesquisa, plantea la imposibilidad de establecer una verdad sobre los hechos, a partir de la necesaria parcialidad de todo punto de vista.

Con su protagonista-novelista demiurgo, *Providence* entremezcla niveles de realidad y creación literaria, vigilia y sueños, que avanzan y se contaminan. La narración propone vínculos inestables y fluctuantes entre escenas y personajes, pero para entonces Resnais ya no juega tanto a la estupefacción del espectador como a su complicidad. Un virtuoso flujo narrativo –aunque sin desdeñar oportunidad para la juguetona dislocación momentánea del observador– guía sus ficciones. "Mis películas –señaló hacia 1980– son un intento, aún muy tosco y primitivo, de acercamiento a la complejidad del pensamiento, de su mecanismo... Todos tenemos dentro imágenes, cosas que nos determinan y que no son una sucesión lógica de actos perfectamente encadenados." Ese fue el año de *Mi tío de América*. Allí la exploración paralela de tres personajes y la exposición de las teorías sobre la agresividad humana del biólogo Henri Laborit evidenciaban que el Resnais maduro comenzaba a usar su laboratorio como zona de juego.

Del Dr. Resnais, científico loco, al Dr. Resnais, el jugador. Es el camino que va de *Smoking/No Smoking*, pasando por *Conozco la canción* hasta la insólita apropiación de la anacrónica opereta de André Barde en *Pas sur la bouche*. A esta altura, ya el mismo espectador es el convocado a jugar en el laboratorio, en un ambiente no exento de sustancias y dispositivos peligrosos. Alguna vez podrán fallar, pero los experimentos –y las apuestas– no disminuyen su audacia con Resnais incitando a sus espectadores para que sean también sus más estrechos colaboradores. Sólo se trata de aceptar el juego, sus reglas y la propia capacidad de invención. **[A]**

FILMOGRAFÍA COMENTADA

1.
Van Gogh
Francia, 1948, 18'.

"The man loved color and he let it show", dice Jonathan Richman en una canción llamada "Vincent Van Gogh", retrato sorprendente, por grácil y festivo, de una figura a la que el cine siempre se acercó con gravedad, tratando de sacar el mayor partido posible de su condición de maldito. El suicidio, la oreja, Theo, la locura, todo eso que quizá haya ayudado a que Van Gogh sea para nosotros el Van Gogh de la estampitas, es lo que se puede ver en casi todas las escenas que Minnelli, Altman, Paul Cox y hasta Pialat le dedicaron al artista, que no a su arte (las "keywords" que ayudan a agrupar la información en el site *imdb.com* son concluyentes al respecto, y van de "Biohrapgy/Drama" a "Bipolar Disorder /Psychotic Depression"). Eso es también lo que se puede escuchar en parte (ya se verá por qué) de la banda sonora de *Van Gogh*, el documental de Alain Resnais. La película tiene un narrador que hace escala en los desplazamientos del artista y en su imposibilidad de encontrar su lugar, contando, como en las citadas estampitas, la vida de Van Gogh en algunos pocos hitos más o menos de tonalidad girasol; pero la partitura de Jacques Besse y el acercamiento (palabra que aquí resulta en extremo pertinente) de Resnais a la obra de Van Gogh cuentan otra historia a la vez que comentan, no sin cierta malicia, ese texto casi de manual escolar que recita Claude Dauphin. *The man loved color and he let it show*, sí, y eso queda claro aunque la película sea en blanco y negro, porque lo que hace Resnais es meterse dentro de la pintura, lograr a fuerza de acercamiento, reencuadre y exploración un dolor y una verdad que suplantan a los pigmentos. Ahí donde Van Gogh decía "en lugar de reproducir exactamente lo que tengo ante mis ojos, utilizo el color de un modo arbitrario para poder expresarme con más intensidad", Resnais, a partir del frenesí y la exploración de su montaje, parece decir lo mismo: con la leyenda y la obra a disposición, decide hacer otra cosa, algo diferente, nuevo y arbitrario, la primera parte de un camino de doble circulación entre la realidad y su representación que completa su recorrido de manera perfecta con la *Elegía de un viaje* de Aleksandr Sokurov. **MARCELO PANOZZO**

2.
Gauguin
Francia, 1950, 12'.

"El marco –en la pintura– polariza el espacio hacia adentro, [mientras que] todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga", dice André Bazin en su ensayo sobre pintura y cine. Aceptado este axioma, la pregunta que hay que hacerse es: ¿cómo explota Resnais las potencialidades de su objeto? Un modo de reformular la cita anterior es decir que mientras un plano cinematográfico no puede evitar vincularse directamente con la realidad, una pintura inevitablemente se diferencia de ella; por la incidencia del marco que señala Bazin y porque sus colores y su composición tienen un grado de realismo "menor" que el del cine. Y esta afirmación es particularmente cierta si pensamos en las características de la pintura de Paul Gauguin, a saber: *i)* Gauguin fue un claro antecedente de la pintura *fauvista*. En gran parte de sus obras priman los colores estridentes, y sus composiciones suelen estar regidas por intensidades cromáticas. *ii)* Cuando uno se enfrenta a cualquiera de las pinturas de Gauguin, son los colores los que guían la emoción y la lectura de la obra. Ahora bien, ¿qué hace Resnais con Gauguin? *i)* Filma sus pinturas en blanco y negro. *ii)* Nunca nos muestra la totalidad de una pintura sino que encuadra y reencuadra sobre determinados detalles de diversas obras. *iii)* Nunca nos muestra los marcos, exceptuando el justísimo plano final. En *Gauguin* todas las pinturas nos son presentadas como partes de un solo lienzo, y ese único lienzo se enhebra mediante el relato en off de fragmentos de los diarios del pintor. En su cortometraje, Alain Resnais logra que la obra de Gauguin sea también su biografía, *solubilizando* los colores en el realismo cinematográfico del blanco y negro, y haciendo de sus pinturas el "universo indefinido" que señalaba Bazin. *Gauguin* reconoce en Gauguin a un pintor vanguardista; en sus imágenes, vida y arte se confunden. **TOMÁS BINDER**

3.
Guernica
Francia, 1950, 13'. **CO-DIRIGIDA CON** Robert Hessens.

Resnais (junto a Hessens) no elige únicamente el *Guernica* sino también otras obras de Picasso para contar la crueldad de la guerra. En realidad, *Guernica* es un seleccionado de nombres prestigiosos, además de Resnais y Piccaso: el productor Pierre Braunberger (cortos de Godard, Truffaut y Rivette, algunas de las óperas primas de la Nouvelle Vague), la voz en off de María Casares (Eurídice en los *Orfeo* de Jean Cocteau) y los textos de Paul Éluard (sobreviviendo al surrealismo de los años 20 y, tal vez, preguntándose por la derrotada ideología de la cofradía liderada por Breton). Ubicada dentro del período documental

"culto" de Resnais, su *Guernica* puede analizarse con una de las patas del trípode sobre las secuelas de la guerra: desde la pintura (*Guernica*), desde la fotografía (*Noche y niebla*), desde la memoria ficcionalizada (*Hiroshima, mon amour*) y desde la derrota verbalizada (*La guerra ha terminado*). Además, el documental de Resnais permite confirmar que se puede hacer una película con un texto en off acompañando imágenes sin movimiento. *Letter to Jane* de Godard o *La Jetée* de Chris Marker corroboran la idea. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

4.

Las estatuas también mueren

Les statues meurent aussi

Francia, 1953, 30'. **CO-DIRIGIDA CON** Chris Marker.

La primera etapa del cine de Resnais tiene una potencia mesiánica: la innegable intención desmitificadora le da un aura cuasi religiosa absolutamente ausente en su obra posterior. Muchos de estos primeros mediometrajes eran encargos remunerados, pero aun así se descubre en el realizador una especie de imposición civil por revelar la verdad, lo cual se cristaliza en dos vertientes: el mundo del arte (*Van Gogh*, *Gauguin*) o los dramas sociales a los que las sociedades dan la espalda (*Noche y niebla*). En *Las estatuas también mueren*, Resnais convierte a ambos polos en los puntos de partida y de llegada de un recorrido certero y ambicioso: el arte africano, con sus máscaras antropomórficas y sus particulares geometrías, da lugar al análisis minucioso de los usos y costumbres de las tribus africanas, lo cual permite hablar de la colonización del continente, de la inserción de la población negra en el mundo blanco y de los medios donde esa población brilló (el atletismo, el boxeo, el jazz); además, la película habla abiertamente del racismo para retomar al final el *arte negro* y explicar la inadecuación del museo como espacio para comprender a esa cultura, y la muerte como fenómeno que esas máscaras expresan y nos rehusamos a ver. La presencia de Chris Marker ayuda a entender el eclecticismo al que apela el director al hilvanar su relato: imágenes documentales reminiscentes de Jean Rouch se mezclan con breves animaciones y planos televisivos, en un movimiento de expansión; la voz en off de Jean Négroni, monocorde y avasallante, el montaje férreo –tanto práctica como ideológicamente– y el blanco y negro riguroso dan unidad a ese rejunte visual, en un movimiento de cohesión. *Las estatuas también mueren* sienta las bases para *Noche y niebla* y, aun si no alcanza esa profundidad y ese valor de denuncia, evidencia la intención de poner en imágenes todo aquello que la palabra no puede contar. **GUIDO SEGAL**

5.

Noche y niebla

Nuit et brouillard

Francia, 1955, 32'.

Todo, o casi, se ha predicado ya de *Noche y niebla*. "La mejor película jamás hecha", según Truffaut, es tan perfecta, y de una inteligencia cinematográfica tan enorme, que aún hoy sigue siendo *el* documental –film-ensayo, si lo prefieren– de referencia ineludible acerca del Holocausto. Claro, está la *Shoah* (1985) de Lanzmann, pero esas nueve horas –contra la media de *Noche y niebla*– sin un solo recurso al archivo –contra las espeluznantes fotos y filmaciones que se suceden aquí– no ignoran sus lazos (complementarios, antitéticos, reactivos) con el trabajo pionero de Resnais. Esa huella profunda es posible porque *Noche y niebla* no quiso ser un mero documento –mucho menos, uno definitivo–, no quiso "retratar" o "testimoniar" los horrores del pasado, sino pensarlos: operar sobre el Cine, la Historia y la Sociedad a la vez, cuestionándolo todo, explorando sus debilidades, forzando sus límites. La complejidad intrínseca y, sobre todo, en las relaciones entre sí, de los tres recursos elegidos por Resnais (documentos gráficos del exterminio + filmaciones de Auschwitz diez años después + voz en off) fue procesada de manera ejemplar, alternando los fragmentos de un pasado inabarcable para la representación fílmica con el presente de los planos secuencia –sugerencia de un tal Hitchcock al camarógrafo– que recorren los escenarios vacíos de la tragedia. Pero sin duda es el relato en off el que ocupa el centro del sistema. El texto está firmado por un sobreviviente, Jean Cayrol, quien apenas pudo enfrentarse al film una sola vez. Por eso, Resnais le pidió a Chris Marker (pocos años después, Marker iba a dirigir otra obra maestra con fotografías en blanco y negro, voz en off neutra, en un mundo de posguerra y con varias temporalidades... pero en clave sci-fi: *La jetée*) que lo ajustara a las imágenes. El resultado es extraordinariamente denso, seco, analítico, reflexivo, y consigue hablar tanto de Auschwitz como de Argelia, de Hitler como de las culpas sociales, de la guerra ("un suspiro, un ojo siempre abierto") como de la política: de todas las noches, en fin, y de todas las nieblas. **AGUSTÍN MASAEDO**

6.

Toda la memoria del mundo

Toute la mémoire du monde

Francia, 1956, 20'.

Este corto es capital para entender el universo Resnais: la cámara recorre la Biblioteca Nacional de París (bueno, la vieja biblioteca: ahora hay una nueva, toda transparente, un poquito obscena) y el relato en off nos habla de lo que ese edificio y su contenido significan. No se trata de un documental institucional sino de una investigación creativa (redundancia: ¿qué buena investigación no lo es?) donde cada libro es una neurona que lleva grabado un trozo de la experiencia humana. Y hay algo paradójico que tiene que ver con la voluntad lúdicra que anima gran parte de los films del director: el movimiento en el edificio establece conexiones entre cada una de esas neuronas de papel. Es, sin más, el ir y venir constante del pensamiento. Así, la enorme biblioteca no es un espacio cerrado e inactivo, sino un lugar donde se crea la experiencia. Al mismo tiempo, Resnais celebra la "memoria" y el conocimiento y justifica el cine como arte del movimiento, también movimiento intelectual. Movimiento intelectual, sinónimo del cine según Alain Resnais. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

7.

Hiroshima, mon amour

Francia, 1959, 89'.

Memoria y olvido. Recuerdo. Presencias y ausencias. Cuerpos y almas. Amor. El peso de la historia, las sombras. La paz. Las verdades más traumáticas. La guerra, la densidad del presente. Nada que decir. Todo por lo que hablar. Gestos. Obsesionarse con las propias obsesiones. Una voz elegante y persistente que está ahí desde el origen, desde el principio, desde la esencia misma de la naturaleza de las cosas. Una voz que cuenta lo incontable, lo inenarrable. Poesía y prosa. Relación de amor/odio con la realidad. El fragmento y la necesidad de rearmar un todo que no responda a nada. Mucho para escribir, pocas conexiones. Palabras sueltas, como las imágenes sueltas, desmembradas de *Hiroshima, mon amour*: una de las tantas maneras de hablar sobre la guerra, sobre el amor, sobre la vida. Sobre el desastre. Nada más lejos de la abyección. Rara arquitectura de la memoria que guarda y esconde y se deja ver. Las imágenes que ella recuerda pueden ser ficticias o no. Ya nada importa. La historia que él construye puede ser verdadera o falsa. Sabemos que no es lo realmente importante. El peso de lo real es lo que cuenta. Es la historia de dos cuerpos después de una crisis. De una sacudida. De un espasmo. Después de una noche de sexo. Después de una vida en guerra. Después de una explosión. Discursos interrumpidos por la pesadilla de las imágenes que muestran mientras ocultan. No hay futuro, sólo el presente es continuo, regular, histórico. Sólo la persistencia de una voz y el roce de unos cuerpos. Los muertos

se confunden con los muertos y los vivos con los vivos. No se puede olvidar, es imposible. Tampoco se puede recordar. La imposibilidad cruza *Hiroshima, mon amour*, le da entidad, la hace parecer todo aquello que realmente es; un gran film sobre los efectos; sobre los efectos del amor, de la desaparición, de las batallas, de la pura poesía. **MARCELA GAMBERINI**

8.

Hace un año en Marienbad
L'Année dernière à Marienbad
Francia/Italia, 1961, 94'.

Un hombre (X) está en un hotel en el que debe concretar una cita con una mujer (A), pactada hace un año, para persuadirla de abandonar a su marido e irse con él. A partir de allí la situación básica se enfrenta con una y otra variante, que incluyen la participación del otro hombre (M), en un escenario donde las duplicidades y diversas correspondencias (muchas visibles, otras ocultas) redoblan los vectores tendidos entre los protagonistas. Comentaba su guionista Robbe-Grillet: "...cuando la terminamos, el productor decidió que no iba a estrenarse nunca, que uno no debía burlarse de la gente hasta ese punto. En los seis meses en que el film estuvo inédito pensamos en verdad que no se iba a estrenar jamás, así que comenzamos a hacer funciones privadas: la primera para Antonioni, la segunda para Sartre (que prometió que nos iba a ayudar y no hizo nada) y la tercera para Breton. Después se estrenó porque le fue bien en Venecia. La paradoja es que ahí no había ido por razones artísticas, sino porque los italianos querían hacer quedar mal a los franceses a causa de la Guerra de Argelia". Fue todo un éxito y hasta hubo una "moda Marienbad". Lo que no brindaba la comprensión narrativa, lo daban el glamour y las geometrías insinuadas en un mundo donde todo tenía que ver con todo, pero siempre de otra manera. El efecto Marienbad inauguró, mucho antes del auge de las narraciones no lineales y en varias dimensiones que se intersectan, un experimento vivido por innumerables espectadores en trance, tanto como para impedir darle un nombre específico a ese laberinto gélido, elegante y fatal. Rareza entre rarezas de Resnais. Se ha especulado desde el mismo estreno de la película sobre la posible influencia que *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, habría tenido en su propuesta básica y desarrollo. También podría argüirse, haciendo honor a las posibilidades espaciotemporales en juego, que no estaría mal indagar sobre la influencia de *Hace un año en Marienbad* en *La invención de Morel*.
EDUARDO A. RUSSO

9.

Muriel
Francia, 1963, 116'.

En su primer largometraje, Alain Resnais, a partir de un texto de Marguerite Duras, utilizaba la explosión de la bomba atómica en Hiroshima como referente memorístico para una historia de amor entre una francesa y un japonés. En la segunda, con Alain Robbe-Grillet como inspirador, desarrollaba un exquisito juego de abstracciones visuales y mentales que convertían a la película en una suerte de ejercicio lúdico para iniciados. *Muriel*, su tercera obra y su primer trabajo en color, incorpora elementos de ambos films, desarrollando de manera paralela la historia de una mujer viuda que no logra desprenderse del pasado y rememora permanentemente lo vivido en su primer amor, y la de su hijastro, que no puede olvidar un hecho sucedido en la Guerra de Argelia, en el que una muchacha llamada Muriel fue torturada y muerta por las tropas francesas de ocupación. El guión de Jean Cayrol fusiona a la perfección algunas de las obsesiones más recurrentes de Resnais: la imposibilidad de hacer desaparecer los recuerdos de la memoria, el peso y el paso del tiempo, y la necesidad de no olvidar los hechos políticos que van moldeando las conductas de las personas. Con una puesta en escena que contrapone sabiamente las escenas de interiores con el vacío *antonioniano* de la ciudad de Boulogne, con sus frías y distantes urbanizaciones, pautadas por la discontinua y fragmentada música de Hans Werner Henze, perfectamente adecuada a la estructura narrativa del film pero, sobre todo, un trabajo de montaje de una minuciosidad asombrosa (debe de ser una de las películas con mayor cantidad de planos de la historia del cine), la película –un fracaso de público al estrenarse– aparece hoy como una obra de una asombrosa modernidad, seguramente no apta para todos los gustos y a contrapelo de la predilección actual por los planos secuencia y las tomas largas, pero que alcanzaría para colocar a Resnais en la lista de los realizadores más renovadores de la narrativa cinematográfica en el último medio siglo.
JORGE GARCÍA

10.

La guerra ha terminado
La guerre est finie
Francia/Suecia, 1966, 122'.

Todo es guerra. La permanente de la resistencia clandestina al franquismo. La de Diego, el exiliado español que persiste en su lucha, contra Franco y contra el dogmatismo de sus propios compañeros; la del hastío contra la vida burguesa de Marianne, su mujer; contra el atropellado leninismo de su amante Nadine y sus jóvenes compañeros. Pero también guerra, soterrada, entre el director Resnais y el guionista Semprún. Hay una tensión, no siempre manifiesta, no siempre resuelta, entre los intereses autobiográficos de Jorge Semprún y los artísticos de Resnais. Tensión que no estaba a la vista hace cuarenta años, con Franco vivo y un fantasma llamado comunismo recorriendo el mundo. Hoy, en el mundo ahora opulento en que transcurre el film, aquellas tensiones han variado de sentido. La reflexión prematuramente desencantada de Semprún crece entonces por sobre la obsesión bélica de Resnais, su guerra con el tiempo y la memoria que ahora parece forzar la trama política narrada en el primer plano de la acción; acción que se limita a dos días en los que Diego va y viene de Francia a España siguiendo las órdenes de su célula comunista, desengañado por su papel de eterno maqui, casi indiferente a su seguro destino de prisionero del franquismo. En ese fatal ida y vuelta, España es la patria y el riesgo; y Francia, la reflexión y el dilema ético, político y sentimental. La historia, como resultado de una división de bienes: Semprún se queda con España y los dilemas de Diego; Resnais, con los vaivenes de la memoria, con el juego de los cuerpos que se juntan fugazmente al compás de las obligaciones políticas: Marianne-Diego, Nadine-Diego. El resultado de estas tensiones no tiene una resolución definida, porque la decisión estaba en manos del tiempo, que tardíamente se llevó a Franco y diluyó la revolución en un presente satisfecho y continuo, ajeno al cambio y, por ende, al tiempo. La guerra terminó. Resnais y Semprún firmaron un armisticio. Ni vencedores ni vencidos. **EDUARDO ROJAS**

11.

Lejos de Vietnam
Loin du Vietnam
Francia, 1967, 17' (episodio).

Dentro de la caótica, fascinante y fechada estructura de *Lejos de Vietnam*, los episodios de Godard y Alain Resnais aportaron la vertiente ficcional más clara. Aprovechando el rodaje simultáneo de *Te amo, te amo*, Resnais utiliza al personaje central de aquel film, el escritor Claude Ridder, aquí interpretado por Bernard Fresson, quien desarrolla un prolongado monólogo (que originalmente iba a formar parte de aquella película), ante la mirada entre arrobada y aburrida de su ¿novia?, ¿mujer?, ¿discípula?, y en él expone sus ideas sobre el conflicto vietnamita. Tal vez

el aspecto más interesante del episodio y de esa prolongada exposición sea reflejar las contradicciones del intelectual pequeñoburgués frente a un hecho político al que adhiere de manera emocional pero al que no termina de comprender cabalmente, a partir de un análisis que se desarrolla utilizando variables de la civilización occidental que desconocen la historia y la cultura de un país del que –como lo indica el título de la película– se encuentra demasiado lejos. **JG**

12.

Te amo, te amo

Je t'aime, je t'aime

Francia, 1968, 92'.

Tal vez una de las obras menos apreciadas de Resnais, aquí el director abandona las preocupaciones políticas de sus dos films anteriores para adentrarse de manera excluyente en el terreno en el que tal vez se encuentre más cómodo: el de los avatares del tiempo y la memoria, en este caso expresados a través de una historia encuadrada dentro de la ciencia ficción. Un hombre que acaba de fracasar en un intento de suicidio es invitado a participar de un experimento científico en el que tendrá como único compañero a un ratón y por el cual podrá revivir el momento de su vida que elija. Una inesperada avería de la máquina provoca una dislocación cronológica de los sucesos y la pérdida del control de los recuerdos, por lo que se verá inesperadamente obligado a evocar una relación amorosa del pasado con una muchacha (la deslumbrante Olga Georges-Picot) a la que tal vez pudo matar, pero la concatenación no deseada de esos recuerdos lo llevará, con una lógica inexorable, a enfrentarse nuevamente con la muerte. Más allá de las apariencias, estamos ante un relato de un desolado y trágico romanticismo y una de las películas más emocionantes del director en una filmografía, al menos en sus primeros tramos, marcadamente cerebral y en la que una vez más las relaciones entre la realidad y la memoria y la imposibilidad de sustraerse del pasado están expuestas a través de un formidable trabajo de montaje que va desgranando como un auténtico y no buscado puzzle la vida del protagonista. Película fascinante –en la que se detectan claros ecos de *La Jetée*, el mediometraje maestro de Chris Marker–, cargada de un oscuro fatalismo, es una obra mayor en la filmografía del director, a pesar del escaso reconocimiento con que cuenta. El alucinante plano final del ratón dentro de la campana es un digno colofón para una película muy poco vista y a la que sería bueno tener la posibilidad de acceder. **JG**

Lejos de Vietnam

Hiroshima, mon amour

Te amo, te amo

13.

Stavisky

Francia/Italia, 1974, 120'.

Parece que la suerte de Stavisky era mezclarse: con Don Bosco y La Mignon, como en el tango; con mundos a los que no pertenecía; con el destino de un país que no era el suyo (porque él no tenía ninguno). Y Resnais, de nuevo junto al guionista (novelista, comunista) Jorge Semprún, elige para el personaje –el falsificador protagonista de un falso biopic, no hay aquí paradoja– un cruce que sólo al principio, antes de saber, podemos creer arbitrario. La manera en que confluyen los caminos de Stavisky con el del exilio famoso de León Trotsky, y cómo uno tuerce, casi sin tocarlo, al otro, es tan intrincada como los sortilegios financieros que lleva adelante el "bello Sacha". Y de la misma forma en que Stavisky hace y deshace, construye y arruina, como si no le importara o como si fuera una habilidad desarrollada en la cuna, Resnais relata su historia: *Stavisky*, la película, es una hipótesis pintada a la manera de un cuadro cubista. Con una complicada arquitectura de flashbacks repetidos, superpuestos, contradictorios; echando sobre el misterio apenas la tenue luz de una memoria (la de los testigos del ascenso meteórico, bestial, de Stavisky al cielo de las finanzas, la política internacional, el poder, y también de su caída, proporcional, que iba a arrastrar consigo al gobierno y abrir la puerta a la violenta derecha antiparlamentaria) fragmentaria, que no acepta llamarse verdad; con travellings elegantísimos y un montaje quirúrgico, Resnais traza un retrato, más que del personaje inasible, de su psicología, de su tiempo y del mundo en que eligió mezclarse, "mostrándose más que nadie cuando debía haberse hecho invisible". Como reza la advertencia al comienzo del film, la verdad queda para los historiadores. Por eso, tal vez, la discreción de alejar la cámara y no tomar posición ante el dudoso tiro del final ("Stavisky se suicida de un balazo disparado a tres metros; eso es tener el brazo largo", titulaba un diario de la época): los secretos son tanto más interesantes, se sabe, mientras no se los revele. **AM**

14.

Providence

Francia/Suiza, 1977, 104'.

Un Resnais camaleónico. La distanciada ironía sajona del guión de David Mercer, los tonos shakespearianos de la incomparable voz de John Gielgud, la sobriedad aristocrática de Dirk Bogarde, el campo de impecable césped rodeando la mansión; todo respira a película británica en la despectiva acepción godardiana: "Hablar de cine inglés es un imposible: el cine inglés no existe" (cita no textual). Pero esta atildada superficie se quiebra apenas vista y la apariencia de costumbrismo británico deja lugar al Resnais de siempre, a través de la voz en off de un demiúrgico Gielgud, el anciano escritor Clive Langham, quien en una de sus habituales noches de pesadilla y borrachera, hace y deshace la vida de sus seres ¿queridos? (sus hijos Claude y Kevin, su nuera Sonia, Molly, su mujer muerta, una amante), todos parte de la trama de una novela en curso que se confunde con una reescritura biográfica en clave de crueldad de las vidas de cada uno, en busca de un sentido que se perderá entre el alcohol, las heces y una encrucijada de perversidad y remordimientos. Hay también una guerra resnaisiana, imprecisa, omnipresente, apocalíptica. Langham manipula a sus personajes y es manipulado por su propia, desesperada crueldad. Detrás de los vaivenes temporales, de los juegos entre realidad y ficción, está la cerebral puesta de Resnais controlando cada pasaje, negándose a la intuición y la poesía; pero esta vez su habitual frialdad y distanciamiento están contaminados por un difuso sentido de culpa que habilita la sospecha de una inédita contrición autobiográfica. La noche es mi enemiga, podría decir Langham. El día siguiente esplende de urbanidad. El escritor festeja su cumpleaños junto a su familia. Pero un resto nocturno, su salvaje ironía avasallando las civilizadas defensas de sus visitantes, tensa la reunión. Detrás, la mansión victoriana en la que vive Langham abruma en sus volúmenes y su opacidad. Allí reposa la memoria, implacable como un crimen, esperando que vuelva la noche. **ER**

15.

Mi tío de América

Mon oncle d'Amérique

Francia, 1980, 125'.

Mi tío de América es una película ambigua. Por una parte, parece ser la ilustración de las ideas del psicólogo conductista, etólogo, biólogo y demás logos Henri Laborit. Por la otra, la negación de tales ideas. La cuestión parece compleja, pero es simple: Resnais mezcla la historia de tres personajes ejemplares –Janine (Nicole Garcia), una actriz con problemas sentimentales; René (Gérard Depardieu), un técnico a punto de quedarse sin trabajo; Jean (Roger Pierre), un político con problemas más que conyugales)–, con sus historias que están más o menos relacionadas, y deja que Laborit explique por qué esas criaturas de ficción se comportan como lo hacen. Lo primero que podemos pensar de la película (falso) es que Resnais adhiere al pensamiento de Laborit. Lo segundo (falso), que se trata de una especie de documental. Lo tercero (verdadero), que se trata de una parodia y una sátira. Parodia del documental con reconstrucciones, con el procedimiento llevado al extremo (los personajes con cabezas de ratas de laboratorio, las ratas de laboratorio en la escenografía convenientemente minimizada). Sátira social, en cuanto a que lo que es una sociedad burguesa aparece pintado impiadosamente. ¿Pruebas? El tratamiento humorístico del intento de suicidio de René, el cuasi accidente de caza que está a punto de sufrir Janine; el comportamiento manipulador de la esposa de Jean. El humor es, como se sabe, la punta del iceberg de lo imprevisible, ese azar que nos hace ver lo irracional del mundo desde la comprensión y la cura por la risa. El film muestra (no "demuestra", su proceder es cinematográfico, no retórico) que nada puede ser cuantificable. Que incluso cuando se obliga a un grupo de actores, guión mediante, a representar situaciones y estados de ánimo, algo se escapa, algo que no puede reducirse a reglas estrictas. Finalmente, que lo humano (en lo hermoso y lo terrible) no puede ser reducido a las puras reglas de la naturaleza. **LMD'E**

16.

La vida es una novela

La vie est un roman

Francia, 1983, 110'.

¿Cuánta memoria hay en la casa-castillo-gruyere de *La vida es una novela*? ¿Toda la memoria de la cabeza de unos niños? ¿Toda la memoria de unos aristócratas de principio de siglo XX? ¿Toda la memoria de unos pedagogos de fines del mismo siglo? *La vida es una novela* resulta ser uno de los experimentos más juguetones en la obra de su director. Es, además, una película que no se toma en serio el tópico de la memoria –tema resnaisiano por excelencia–, y una de las obras donde Resnais más se acerca al universo burbujeante de Jean Renoir. Antisolemnidad, mezcla de universo de historietas (las referencias al universo de *Tintín* son visibles) con relato de cuento de caballeros medievales y relato ligero de amores contrariados en un congreso pedagógico, la película está resuelta en tres segmentos intercalados. En su siempre útil *La imagen tiempo* Gilles Deleuze especifica una noción con la cual clausurar la interpretación de la película: la noción de memoria-edades del mundo, en donde las tres instancias, el pasado aristocrático, el presente democrático y pedagógico y el universo irreal de castillos, príncipes y caballeros funcionarían como imágenes de la indiscernibilidad del plano de la memoria cultural afectándose unos a

los otros pero sin permitir asentarse en un plano de referencia posible. Por algún motivo me cuesta asumir esa posición y tiendo a pensar la película básicamente como un juego interactivo, una película-queso gruyere en proceso de preparación: efectivamente se nos presentan tres espacios definidos e incomunicados contra los que Resnais trabaja denodadamente horadando sus superficies de contacto. ¿Cómo horada? Ironizando acerca de banales lugares comunes, sobre principios trascendentes. Por el contrario, el gruyere de agujeros en múltiple contacto es un espacio de inmanencia pura. Por eso las referencias a Renoir, por eso el juego, por eso la resolución final en manos de la fabulación infantil, la única, parece concluir Resnais, capaz de crear mundos sin miedo.
FEDERICO KARSTULOVICH

Muriel

17.
L'amour à mort
Francia, 1984, 92'.

Un matrimonio ve de pronto cambiar su vida cuando el esposo muere y luego de unos minutos resucita. A partir de ese momento la mujer comienza a ver en su marido una suerte de señal o de representación de algún dios que le propone una nueva religión, con sus ritos y sacrificios particulares. El marido, en tanto, parece presentir su nueva muerte pero se niega a tener algún estudio que pudiera, de alguna manera, evitar el fin de su existencia que él ve como ya señalada por alguna providencia de algún tipo. Con este argumento Resnais filma una película que, lejos de la mirada burlona de Buñuel hacia a las prácticas religiosas pero también de las ideas reivindicatorias de la fe como forma de llegar a la sabiduría de cineastas como Scorsese, toma una vía de pensamiento desconcertante respecto a la religión. Por un lado, el realizador no sabe bien si debe ver a esta pareja mística como dementes que se niegan a ver en el posible milagro un hecho que puede ser científicamente comprobado, o bien como gente dueña de una rara sabiduría capaz de dar cuenta de algunas teorías religiosas (la de suponer a Cristo como un suicida ejemplar, por ejemplo) sorprendentes por su originalidad. Esta ignorancia angustiante por no saber si puede o no la fe religiosa dar sabiduría se ve reflejada en una puesta en escena que deja varios momentos clave de la película en el fuera de campo (entre ellos, la mencionada resurrección del hombre y el posible suicidio de la mujer de la pareja hacia el final del film). Y todo esto, poniendo en medio de la narración unos extraños y hermosos separadores con figuras animadas que dan al film un carácter aun más extraño (recurso similar, pero con separadores psicodélicos, utilizó Paul Thomas Anderson en *Embriagado de amor*, otra película acerca de una pareja dueña de ideas y comportamientos no muy frecuentes). Pocas veces en la historia del cine se ha filmado tan bien el desconcierto de un artista y nunca, a mi entender, Resnais alcanzó un pico cinematográfico mayor que este.
HERNÁN SCHELL

18.
Mélo
Francia, 1986, 112'.

La combinación mortal Arditi-Azéma-Dussolier, en su mejor expresión. El club de los actores solitarios del profe Resnais se encarga aquí de interpretar a los protagonistas del drama romántico y meloso de *Mélo*. Es así: ella tiene a Arditi como marido. Dussolier es un músico amigo de Arditi: ella lo conoce, se enamora, tiene un affaire. Como Arditi está enfermo, ella se encarga de enfermarlo más, cosa de que espiche. Bueno, no: las cosas con Dussolier salen mal y la que espicha por mano propia es ella. Al final, Dussolier y Arditi se encuentran y hablan de ella, y el drama –el verdadero drama de la película– estalla. A ver... en *IMDb* dice que es un "drama". Okay, en el sentido teatral del término, puede ser. Pero no es eso: basta la lectura de la carta que deja Azéma al *suicimatarse*, que termina en "piú-piú" (no pidan que les explique el chiste: *Mélo* pasa por el canal Europa, Europa cada tanto y es imperdible). Todo es tan exagerado, artificial, alambicado, que uno se pregunta cómo puede ser que esta obra teatral de Henri Bernstein haya sido, alguna vez, un éxito del teatro francés. Pelemos la cebolla: lo primero que el film nos permite adivinar es que –Cocteau *dixit*– las modas hacen cosas bellas que se vuelven feas con el tiempo y que *Mélo* era, ni más ni menos, una obra "de moda". Lo segundo –sigamos con las citas, acá talla Wilde– es que la única forma de evitar una tentación es cayendo en ella. Y aquí la tentación es el ridículo: escrupuloso con el texto –Resnais nunca deja de ser un documentalista–, acentúa sus ridiculeces en el ademán adusto y la pasión artificial. Lo tercero, gran enseñanza para los *museístas* (cada vez más prolíficos en la crítica de cine), que incluso en el más bajo arte popular o el más alambicado arte de moda se esconde algo de verdad, algo que sintoniza con el espectador. Con un ojo sofisticado y democrático, Resnais –gran director de actores– hace que el ridículo espectáculo que hemos visto nos emocione en el último acto (de magia), ese donde el sentimiento de los dos hombres se vuelve verdadero grito de dolor por el amor en ausencia. **LMD'E**

19.
I Want to Go Home
Francia, 1989, 100'.

Esta sí que es rara, la conjunción casi imposible: Resnais filma un guión del gran satirista e historietista estadounidense Jules Feiffer. Y encima pone como protagonista a uno de los mayores próceres del musical clásico, Adolph Green, letrista de canciones en films como *Cantando bajo la lluvia* o *Un día en Nueva York*. La película cuenta el viaje de una chica estadounidense a Francia para hacer una tesis sobre Flaubert, huir de su padre (Green) y presentarla al profesor de literatura que interpreta Gérard Depardieu. Y del viaje de un historietista (¡Green!) a una exposición en París y a ver a su hija. El profesor Depardieu es fan del

señor Green y todo estalla –con personajes animados que comentan lo que piensan padre e hija– en un castillo francés. Todo divertido, todo un poco *cool*: el guión de Feiffer destaza la ignorancia de los estadounidenses sobre su propia cultura popular y el cinismo de los intelectuales franceses admirando esa misma cultura... pero desde arriba. El clímax se da en una fiesta donde todos los personajes aparecen disfrazados de personajes dibujados, de Batman a Popeye. ¿Y por qué esta extravagancia cómica no funciona? El tema es ideal para el director, dada su constante investigación sobre el lugar de la cultura en nuestra experiencia cotidiana. Hay algunas grandes secuencias (cerca del final, el dibujante tratando de que lo comprendan los franceses de un pueblito, por ejemplo). Pero el conjunto no cuaja porque, visto de esta equidistante periferia, lo que se dice y se ve de estadounidenses y parisinos es puro lugar común. Quizá esa haya sido la intención, y de ser así, estaríamos ante un film logrado. Pero "logrado" no implica que nos genere alguna emoción o algún pensamiento propio, sino original. Exuberante y simpático, no deja de ser interesante que Resnais no logre deshacerse de su parisino interior a la hora de mirar su propio paisaje con la distancia de la palabra extranjera. **LMD'E**

20.

Smoking/No Smoking

Francia, 1993, 298'.

La década del 90 para Resnais estuvo marcada por una relación que comenzó en la(s) inclasificable(s) *Smoking/No Smoking* y concluyó en la *comédie enchantée Conozco la canción*. La conexión entre esas películas está en la colaboración entre el trío formado por Resnais, Sabine Azéma y Pierre Arditi y la dupla Jean-Pierre Bacri y Agnès Jaoui. Este pentágono tiene la inteligencia suficiente para seguir poniendo alternativas al modernismo *avant-garde* a partir del saqueo del octeto de obras teatrales del inglés Alan Ayckbourn. En primer lugar, con *Smoking/No Smoking* es difícil decidir si es una película sola en dos partes o si son dos: una parte despliega una serie de cuadros que se inician cuando una mujer decide fumar; la otra parte no es necesariamente su negación sino el resultado de elegir no fumar. Sin embargo, conviene aclarar que no es una película sobre el tabaco, el vicio o la abstinencia; más bien se plantea un relato donde un movimiento infinitesimal deriva en un tsunami. El laberinto de pequeñas diferencias se sobredimensiona porque los diversos personajes de las dos películas/partes son interpretados por los mismos actores. Insistentemente Resnais rompe la idea moderna de individuo (en su acepción de no-dividido) y, por lo tanto, el concepto de obra individual, para pensar que uno es también lo otro (en *Conozco la canción* esta ruptura se da, por ejemplo, en la relación del pensamiento propio y la canción ajena). Estas películas son a los 90 lo que el artículo de André Bazin de 1957 es a la *política de autores*: la puesta en crisis del concepto de autor para pensar mejor las obras, dejando de lado el pensamiento único de crear autoría/autoridad en todas partes. Así las cosas, el cine de Resnais de los 90 no es *de* Resnais, resistiendo a una idea básica de propiedad, de copyright, de autorismo, propia del estado (burgués) de las cosas, para seguir derivando en películas claramente antiburguesas (palabreja gastada en discursillos pero que a esta altura vale recuperar como lugar de resistencia). *Smoking/No Smoking*: su nombre es legión. **DIEGO TREROTOLA**

21.

Conozco la canción

On connaît la chanson

Francia/Reino Unido/Suiza, 1997, 120'.

Sí, sí, esta es la película en la que los personajes de repente abren la boca y suena, mientras los actores hacen playback, una canción popular francesa pertinente a la anécdota dramática. Sí, sí, dicen que es la más ligera película de Resnais, un cineasta catalogado de cerebral, frío, distante. No, no, no se parece a *Todos dicen te quiero*, aquella en la que los actores cantaban (deliberadamente mal) canciones populares norteamericanas. *Conozco la canción* no tiene nada que ver con la comedia musical o con el comentario ácido-nostálgico de Allen. No creo, incluso, que tenga mucho que ver con la comedia o, al menos, con la felicidad inconsciente y casi física de la comedia clásica. En realidad, *Conozco la canción* no se parece a –ni da su parecer sobre– nada conocido. Más bien ha sido como una radiante aparición en el esquemático horizonte del cine europeo de las últimas dos décadas que todavía luce tan enigmática como entonces, una parición inagotable de sentidos cuya cifra indescifrable son los planos –hermosos por injustificables, vigentes por inexpugnables– repetidos cada cierto tiempo de una medusa desplazándose en el vacío. Como el ¿enjambre, cardumen? de medusas mortales que copaba Japón en *Bright Future* de Kiyoshi Kurosawa, la inclusión de los planos de ese bicho de rara belleza sin vínculo causal con el desarrollo dramático más bien cotidiano de las parejas que van y vienen por la película, es como el reverso oscuro del recurso musical utilizado por Resnais como estructura central del film para enrarecer la percepción diaria de la realidad mediante el desplazamiento y reubicación de signos fuera de su contexto: canciones en medio de una película, voces en bocas ajenas, planos que no responden a la supuesta razón narrativa del film. Todo lo cual acaba por transformarlo en un juego hermoso, eléctrico pero no inmaterial, que distrae pero jamás eclipsa el carácter más bien absurdo de su desenvolvimiento. **MARCOS VIEYTES**

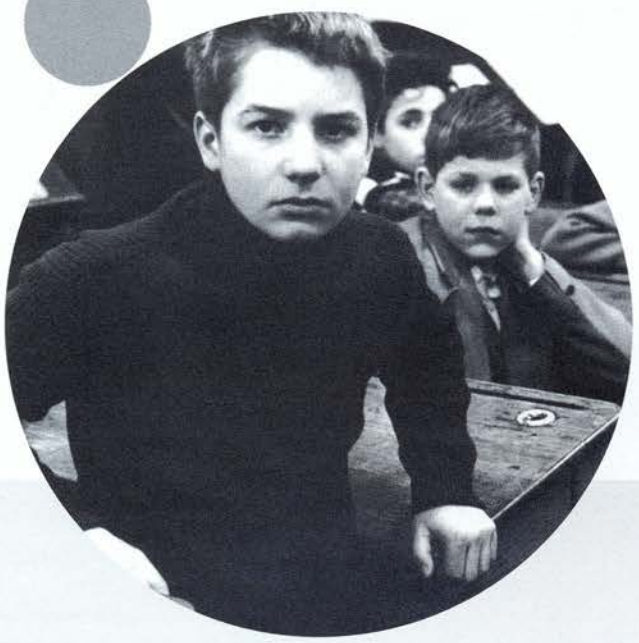
22.

Pas sur la bouche

Francia/Suiza, 2003, 115'.

A. M. (Antes de los Multicines) era más sencillo establecer en la memoria cinéfila un nexo directo, casi romántico, entre tal película y tal sala. Ejemplo: cierta generación de jóvenes porteños + las películas de Disney = cine Los Ángeles. Perdón por la primera persona, pero, en este sentido, el musical *Pas sur la bouche* es mi última película: quizá porque el América –donde la pasaron durante el Bafici 05, cuando *Pas sur...* ya tenía dos años– hoy está cerrado, quizá porque la vi cerca de un amigo que hoy no está. Aunque es muy probable que la sensación se deba a la radioactiva capacidad de *Pas sur la bouche* de alterar estructuras –la del musical clásico– mientras nos involucra en su feliz onda expansiva, mediante su puesta en escena teatral y la constante cháchara mirando a cámara de sus personajes. La contagiosa radiactividad de *Pas sur la bouche* dista de los rayos X de *Moulin Rouge!* (mientras lo calcificaba, Baz Luhrmann atravesaba el esqueleto del musical para pasearse por el cine todo) y muy cerquita de los rayos Gamma en versión superheroica: como un elegante Increíble Hulk que baila y en-canta, *Pas sur la bouche* se agiganta al absorber los colores y comedias del musical clásico hasta dejar en el recuerdo a su génesis (una opereta francesa de 1925). Con la excusa de mostrar las bambalinas de los entonados dimes y diretes entre damas de alta sociedad francesa con secretos y caballeros americanos con reticencia a que los besen en la boca, *Pas sur la bouche* está fragmentada en viñetas (sensación acrecentada por uso del fundido encadenado cada vez que un personaje sale de escena), donde el artificio queda intencionalmente sobreexpuesto tanto en la velocidad vodevilesca de lo dicho como en el uso exacerbado del audio (en su rusticidad, ciertos sonidos son más cercanos al sonoro francés de comienzo de siglo que al musical americano). Quizá mi link nostálgico con la película de Resnais, paradójicamente, tenga que ver con su capacidad rítmica, tan musical como cinética, de anular en sus megatones y tonos la nostalgia: no se establece como futuro, no hay pasado añorado, sólo hay un presente, en el que para contagiarse la felicidad esta vez ni siquiera hace falta conocer la canción. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

EL AMANTE / ESCUELA
CRÍTICA DE CINE



13 de agosto
COMIENZA EL SEGUNDO CUATRIMESTRE

Materias que se pueden cursar

Historia del cine: otras industrias

Historia del cine: iconoclastas e independientes

Cine norteamericano clásico: género y autores

Nuevo cine argentino

Crítica y críticos 1

Autores fuera de Hollywood

Los géneros marginales

Cómicos y comedia

Documentales

Leer para escribir. La crítica de cine en el periodismo (taller)

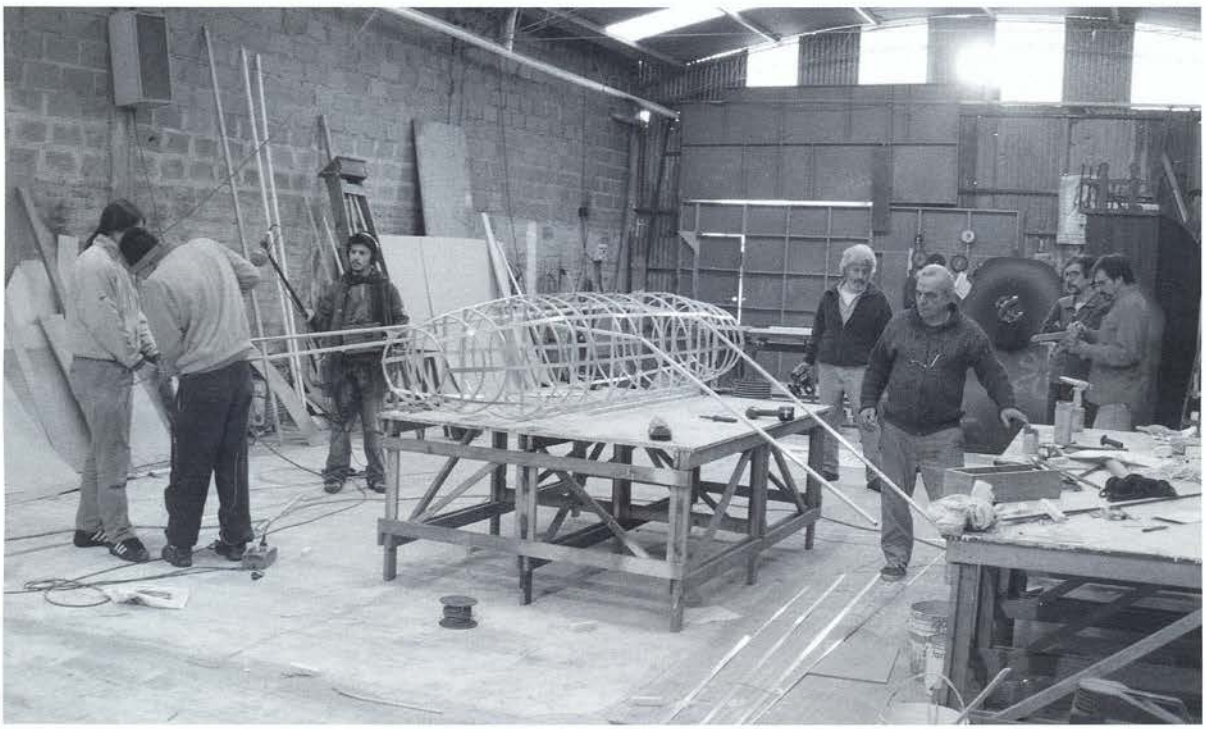
Antes y después de escribir: la edición y la planificación de medios (taller)

Inscripción a partir del 16 de julio
Lunes, miércoles y viernes de 10.30 a 20.30 hs. en la Escuela, Lavalle 1928.

Informes, llamar al **4951-6352** o escribir a **elamanteescuela@fibertel.com.ar**.
Horarios, aranceles y programas, en **www.elamante.com**.

Felice di stare lassu

por **Marcelo Panozzo**



Pulqui, un instante en la patria de la felicidad
Argentina, 2007. 82'
DIRECCIÓN
Alejandro Fernández Mouján
GUIÓN
Alejandro Fernández Mouján, sobre una idea de Marcelo Céspedes
PRODUCCIÓN
Marcelo Céspedes
PRODUCCIÓN EJECUTIVA
Carmen Guarini
FOTOGRAFÍA
Alejandro Fernández Mouján
MONTAJE
Alejandro Fernández Mouján
SONIDO Jésica Suárez

Un artista plástico cuya obra gira en buena parte sobre las posibilidades iconográficas del peronismo sueña con su obra cumbre: la reconstrucción a escala 1:2 del avión a reacción doctrinaria Pulqui II, o la respuesta justicialista a la guerra moderna. Cinco fueron los prototipos del Pulqui II fabricados en la década del 50 del siglo pasado, pero hoy sólo queda uno de ellos, el realizado en 1959, que se exhibe en el Museo Nacional de Aeronáutica ubicado en el Aeropuerto de Morón. Quizá por esta mala pasada de la cronología o, como decíamos, a modo de obra-mojón en su trabajo sobre el justicialismo y sus imágenes, o incluso para establecer un nuevo lenguaje simbólico acorde con la era del Frente para la Victoria, vaya uno a saber, el artista plástico Daniel Santoro le lleva al escenógrafo y constructor Miguel Biancuzzo el proyecto del Pulqui II-1:2. "Vamos a hacer un avión, Miguel", le dice el artista al artesano. Para agregar de inmediato: "Y va a volar".

Miento al utilizar aquí arriba el coloquial *vaya uno a saber*, porque los motivos de Santoro sí están claros, sólo que no quedan del todo patentizados en la película de Alejandro Fernández Mouján, *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad*, y entonces hay que buscar en entrevistas, por ejemplo la que el artista le brindara al diario-pulqui *Página/12*: "Desde mi punto de vista, el Pulqui como obra artística es ese afán de querer despegar, de que Argentina vuelva o sea definitivamente una nación que nos pueda representar, que pueda cumplir nuestros sueños. Por eso, siempre está ligado al tema de la felicidad. Un poco todo evoca a esa vieja patria de la felicidad que el peronismo encarnó en su momento. Y el Pulqui sería eso, levantar vuelo definitivamente. Y en la película se ve cuáles son los resultados de todas estas cosas y cuáles son los límites que impone la realidad. Un poco esa es la metáfora de la película".

¿Sería la ausencia de esa información, al menos en su enunciación más nítida, un defecto del documental? En absoluto. Uno intuye los motivos de Santoro, o al menos algunos de ellos, y no hace falta saber a ciencia cierta por qué el artista hace lo que hace; ya vemos que cuando aparecen las explicaciones la cosa se bandea hacia menudencias simbólicas y analogías previsibles. En el proyecto de ese hombre y, sobre todo, en el grado de compromiso (profesional y emotivo) que Biancuzzo empeña en el asunto, tiene que haber algo más. Y hacia

allí va el director Alejandro Fernández Mouján, con pasión, con alegría y con mucho tino ("tino" como sinónimo de tacto y también como capacidad para dar en el blanco). Porque uno puede imaginar dos opciones –por lo menos– para la primera de todas las reuniones de preproducción de una película como esta: *a)* la reacción peronista pura, y *b)* la reacción cínica sin remedio. El enunciado original del tema habría podido ser: "Un tipo quiere reconstruir el Pulqui II como una metáfora de aquella Argentina justicialista que se animaba a levantar vuelo". Y las reacciones de *a)* y *b)* ante la noticia podrían haber sido distintas hasta el límite mismo del insulto. Por fortuna, la reacción de un cineasta puede seguir otro derrotero; puede partir de un prejuicio, sí, pero también puede cambiar por el camino, perderse en las preguntas menos trascendentes, revelar lo imprevisto y terminar de la manera menos pensada.

El proyecto de Santoro era lograr una réplica lo suficientemente liviana del avión como para que, remolcada por una chata y un poco a la manera de un barrilete (¡en la República de los Niños!), levantara vuelo, vuelo del real y del simbólico, o incluso del "metafísico", como se escucha por allí. Pero lo que importa en *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* no es la idea ni sus resonancias, ni lo que esas personas o ese avión pueden decir de Argentina, sino el modo en que la construcción de un juguete sentimental de ese porte habla de la obsesión, la pasión, la perseverancia, la cerrazón y las ganas de vivir de las personas. Fernández Mouján seguramente pondrá "documental" en el visado de esta película feliz y luminosa como pocas en el cine argentino de la última década, pero si bien *Pulqui...* empieza como un documental, enseguida se suelta de la mano y corre hacia un paseo en calesita por géneros diversos: la relación entre Santoro y Biancuzzo da lugar a variados recodos genéricos, de comedia a comedia dramática, pasando por la necesaria dosis de *buddy movie* en clave de naturalismo barrial. Las dudas acerca del vuelo del avión podrían aportar un costado del hoy tan en boga thriller religioso, y el camino hacia el vuelo propiamente dicho, programado casi como una instalación emotiva y familiar en la mismísima República de los Niños, se reviste de un notable "*suspense* suburbano", como bien decía el maestro Eduardo Rojas en *EA* 180.

Pero a diferencia de lo que planteaba Rojas en su reseña (y a pesar de no poder negar yo mismo, llegado el caso, una acusación de leve gorilismo desarmado instantáneamente por el Pulqui y sus cruzados), es posible entender esta película llena de deslumbrantes momentos de gracia poniendo en pausa no sólo el peronismo sino también, como ya se decía más arriba, los ecos macro de la empresa.

De todo aquello que Rojas mencionaba como básico en el impacto que el film de Fernández Mouján tuvo sobre él (el peronismo más cándido, la cultura del trabajo, Favio, Floreal Ruiz, Troilo, la generación de unas imágenes que hablen de nosotros así como las road movies musicalizadas con canciones de Dylan hablan de otras gentes, el derrape hacia la derecha del Pulqui en su breve vuelo, etc.), me quedo con el empeño puesto, sobre todo por Biancuzzo, en la reconstrucción del avión. Biancuzzo es una suerte de Rulo en esta *Mundo Pulqui*, un Rulo con la dignidad reconquistada, que se enfrenta a la posibilidad de recuperar el tiempo perdido a través de un acto extraordinario y cotidiano a la vez, algo que siempre tuvo al alcance de la mano y que por diversas circunstancias se demora hasta la llegada de Santoro y su proyecto de avión.

Pulqui... empieza como un documental, enseguida se suelta de la mano y corre hacia un paseo en calesita por géneros diversos.

Por ese camino (¡y dale que va!) seguimos hasta Proust y esto ya parece cualquier cosa y quizá lo sea. Pero no puedo suprimir un intento de pensar el asunto al revés: muchos verán en *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (a propósito... ¡qué título más proustiano!) la punta de un iceberg que bajo el agua nos reserva un recorrido por la historia del peronismo y la de Argentina. En cambio, yo no puedo evitar ver las grandes resonancias del film y sus metáforas como la pequeñísima punta del iceberg, reservando la gran mole de hielo sumergida y a punto de derretirse para una historia íntima y subjetiva, tan antojadiza como ineludible. Allá por 1922 y ante la consulta de un diario parisino llamado *L'Intrasigeant* acerca de a qué le dedicaría la última hora de su vida si sobreviniera el fin del mundo, Proust contestaba: "Creo que si estuviéramos ante la amenaza de morir del modo que usted dice, a todos la vida nos parecería repentinamente maravillosa. Piense solamente en la cantidad de proyectos, viajes, amores, estudios que nuestra propia vida nos oculta y que son invisibles debido a nuestra pereza (...) Pero si el cataclismo no se produce, no haremos nada, ya que nos veremos de nuevo en el seno de la vida normal, aquella en la que la negligencia apaga el deseo. Y sin embargo ese cataclismo no nos habría hecho ninguna falta para amar la vida. Habría bastado con pensar que somos seres humanos y que la muerte puede sobrevenir esta misma noche".

En busca del tiempo perdido explica de qué manera un hombre puede llamarse la atención a sí mismo mucho antes de la llegada del fin del mundo o del fin de la vida o incluso, para volver al caso que nos ocupa, del tan mentado fin de las ideologías. *Pulqui* no parece ser (para Biancuzzo, o al menos para mi propio Biancuzzo privado) la película de la vuelta a una edad idílica, ni tampoco es un llamado de atención sobre la pertinencia o no de esa reverberación de nuestros días de superávit fiscal y cartoneros. La entrega de Miguel Biancuzzo, su pasión, sus lágrimas en el corto vuelo del prototipo hablan de una vitalidad que trasciende la nostalgia y de una mirada que puede tener que ver con el pasado pero que básicamente es puro presente. Consulto el asunto con alguien que sabe de Proust, de peronismo y de muchas cosas más. Su respuesta: "No hay nada más alejado de Proust que el peronismo". Bueno, mejor así entonces. **[A]**

"Uno interiormente siempre es un artista"

La idea era entrevistar conjuntamente a Alejandro Fernández Mouján, Marcelo Céspedes, Daniel Santoro y Miguel Biancuzzo, el director, el productor y los protagonistas de **Pulqui**, respectivamente... Pero ellos retrucaron con otra: un asado en Valentín Alsina, en el taller (atelier) de Miguel, donde se construyó el Pulqui de la película. El dilema era: ¿el reportaje, antes o después del asado? La realidad lo impuso: durante. Y así salió, un aquelarre del que rescatamos lo que sigue. por **Javier Porta Fouz** y **Eduardo Rojas**

Javier Porta Fouz: **Miguel, empecemos por ese ultimátum que das en la película. ¿Es actuado?**

Miguel Biancuzzo: No es actuado, pero es que uno interiormente siempre es un artista. Lo que yo suelto con Daniel es la parte artística mía, nada más. Te doy un ejemplo: antes nosotros íbamos al balneario de Quilmes, que era un balneario *fashion*. Un día con mi papá, en la parada de colectivo 225, simulamos una pelea. Con mi viejo, eh. Bueno, en esa pelea simulada estaba ya mi parte artística.

JPF: **Otra cosa central en la película es tu frase: "Esto no se delibera".**

MB: Es una frase mía, yo la repito constantemente. Cuando alguien en el trabajo me dice: "Pará, pará", yo corto: "Esto no se delibera". No podés hacer una votación cada vez que tenés que hacer un trabajo porque el trabajo no sale. Yo puedo no estar de acuerdo en algunas cosas con él. Si estuviéramos de acuerdo en todo, me parece que ya estaríamos peleando.

JPF: **Y la película sería aburrida.**

MB: Claro. Lo que pasa es que siempre lo hablamos desde el lado del peronismo. Es un peronista raro él [se refiere a Santoro]. Yo no soy ni intelectual ni peronista nada, yo soy un peronista. La única definición buena que tengo es que soy un producto del peronismo y de la escuela fábrica. Entonces, soy un peronista... Alguien dijo "visceral". A veces no entendía qué quería decir. Yo, en vez de visceral, diría "de corazón". No es una cuestión de tripas, me parece más una cuestión de amor, porque yo con esto puse una familia; hoy somos veinte: mi familia, mi mujer, yo, mis hijos, mis nietos y mis bisnietos: veintiuno. Pará, no es moco de pavo eso. Algunos gorilitas me salieron [risas]. Pero volviendo a lo mismo, sí, Daniel es un peronista... Cuando pasamos la película, vino un portero a verla y me dijo que la parte que más le impactó es cuando Daniel me explica la obra peronista en el final. Dijo: "A mí me emocionó esa parte. Fue tan claro como te lo explicó". Bueno, vos fijate... y este muchacho es un señor de cincuenta años, guarda que no hace falta ser un intelectual para pegarle con algunas cosas. A veces me pasa que, por no querer pasar por boludo o que no entiendo un carajo de nada, no opino de lo tuyo, no discuto, y eso no está bien. ¿Qué querés que te diga? ¿Que entiendo todo? Yo no quiero ser hipócrita, porque en una de esas después no me das más bola, todo lo que decís y todo lo que hacés no está perfecto, algunas cosas no me gustan.

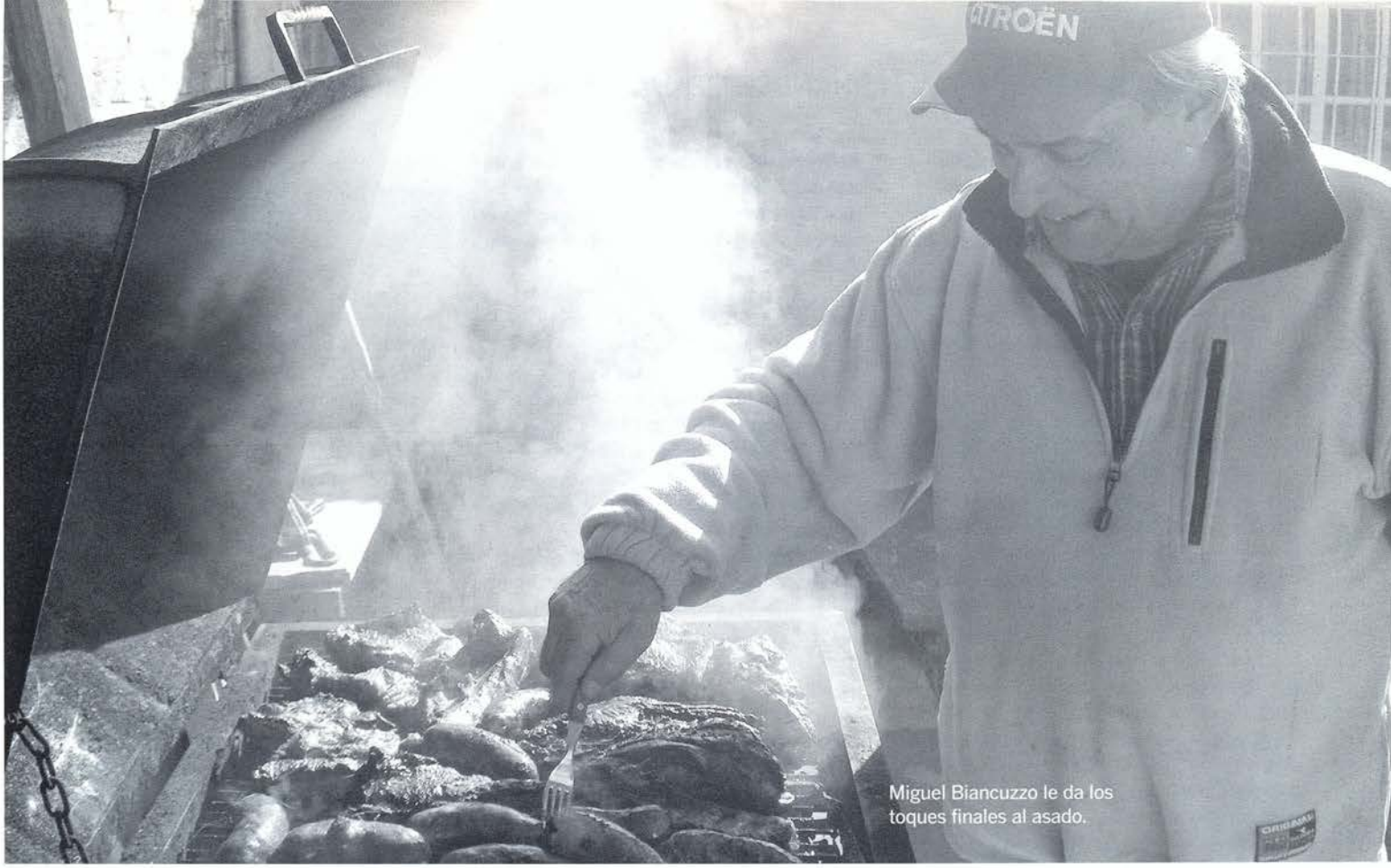
Daniel Santoro: ¡Pero eso está bien, por supuesto! ¿Se acuerdan de cuando empezamos a planificar todo? Lo primero que dije, fue: "Bueno, vamos y hacemos todo en lo de Miguel". Porque hay algo más allá de lo político, hay una especie de compatibilidad. Hemos hecho muchos laburos ya, y esto de última es un laburo más.

MB: Claro. De todas maneras, yo no lo pensé como laburo porque si no hubiera sido distinto... A mí me interesó tu idea.

DS: Pero la idea surge con la necesidad de que alguien tiene que hacerlo. ¿Y quién lo va a hacer? Miguel, hay una especie de fatalidad en todo esto. Todo lo político se suma. Esto es una cosa muy especial, nunca hicimos algo de este género. De última, hay una especie de comunidad, una especie de lazo que nos une desde antes, con las escenografías, el realizar lo que uno sueña o lo que inventa. A esto se suma después el tema político, que tiene ya una ambigüedad, que es lo que me parece que a vos te hace dudar, porque, claro, yo tengo una visión un poco cínica, un poco distanciada. Yo tengo un peronismo de la década del setenta, cuando yo me sumé. Vos venís de otro peronismo, y eso lo siento también a veces. Yo puedo ver con una cierta polémica, una cierta distancia que a vos por ahí hasta te irrita.

Eduardo Rojas: **¿Cómo es la visión cínica?**

DS: Y, el cinismo viene cuando uno dice: "¿Qué carajo es el peronismo, qué es en mi vida el peronismo?". Yo a veces pienso eso. En el colegio estaba rodeado de gente que no era peronista, mis viejos no lo eran, yo no había vivido el peronismo. Y de pronto me sumé a él por una cuestión más que nada intelectual, que con el tiempo terminó en una identificación, y ahora el peronismo lo tengo incorporado. Y cuando discutimos con Miguel no hay tantas diferencias, porque a los dos más o menos nos gustan las mismas cosas, pero él lo vivió de una manera y yo lo tomé con una distancia. Eso que el vivió, yo lo recibí por comentarios. Entonces, en un punto mi peronismo se puede desafectar. Por eso creo que esa discusión que surge por tener que cortarle el ala al Pulqui tiene un valor simbólico, que me parece que es la base de toda la película. El simbolismo ese es que yo me puedo distanciar y cortarle el ala sin ningún remordimiento; para mí simbólicamente eso no sig-



Miguel Biancuzzo le da los toques finales al asado.

nifica nada, porque el ala era más ancha por un tema técnico de vuelo y ahora necesitaba volver al tamaño original del modelo, y no tengo ningún problema. En cambio, para él tener que mutilar eso en lo que estuvo trabajando, significa otra cosa. Hay una encarnación del trabajo que para mí es más conceptual, más distante. Para mí, si hay que cortarlo, bien, y si no, no es un tema. No es el trabajo, es toda la acción artística lo que me involucra. En cambio, para él es una especie de épica. Miguel está reconstruyendo una épica relacionada con su peronismo profundo. Mi épica es conceptual y la de él es... histórica. Yo tenía 19 años en el 73, y Miguel 18 en el 55.

ER: A mí me llama la atención esa mezcla del trabajo manual, de lo artesanal, con lo artístico. Es común que se maneje una idea del arte como algo que está por arriba, en las nubes, y por otro lado, en algún lugar está el laburo. Este taller en donde estamos ahora parece ser donde se juntan ambas cosas.

MB: Esto es un atelier.

ER: **Es un atelier de laburantes peronistas.**

MB: Pero también somos artistas. Esa es para él [Daniel]; eso es lo que no quieren reconocer los escenógrafos. Porque no saben del amor que ponemos, no solamente cuando hicimos el avión; con tantas cosas.

ER: **Pero tienen una historia para llegar al avión, ¿no?**

MB: La historia primera es que nos sabíamos los dos peronistas, y me da la sensación de que si él me hubiera hecho cualquier propuesta, yo se la habría aceptado, y no hablo sólo del avión.

ER: **¿Propuesta indecente también? [Risas.]**

DS: Ahí ya no, eh.

MB: Nunca digas nunca, no sé... Pero para mí lo máximo que tiene él es la máquina de coser. Yo, si fuera un tipo de dinero, se la compro.

ER: **¿Cómo es lo de la máquina de coser?**

MB: La máquina de la foto que él tiene del cuadro... [lo que aparece al principio de la película]. Yo tengo una jardinera de las que me daban en la escuela de arte donde yo iba. Me daban esa y la camisa caqui. Y una pila así de libros. Lo único que tuve que comprar yo en mi vida para estudiar fue el tablero, la regla T y los compases.

DS: ¿Vos fuiste a la escuela fábrica?

MB: Sí. Yo aprendí casi todo en la escuela fábrica, y estamos hablando de hace cincuenta años. Ahí me abrieron la mente... Si yo no hubiera hecho la escuela, habría sido un sorete. Podría haber sido perito mercantil y hoy no tendría esto, no habría hecho nada en mi vida. Todas las cosas que hice, con mis hijos, con mis nietos, con mis amigos. Hicimos tantas cosas, cosas complicadas.

Alejandro Fernández Mouján: La locomotora de Favio, ¿no?

MB: ¡La locomotora, el tranvía!

JPF: **¿La de** Gatica**?**

DS: Sí. La hizo él. Es de madera.

MB: Lástima que no la puedo conservar como conservo el avión.

[Se habla de juguetes. Se da una competencia entre Céspedes y Biancuzzo sobre quién tiene mejores y más antiguos juguetes. Además, Santoro es ferromodelista.]

Marcelo Céspedes: Con Mouján veníamos de hacer lo de Longhini [*Espejo para cuando me pruebe el smoking*] y entonces lo conozco a Daniel, que me comenta que está haciendo lo del avión y yo le digo: "Loco, hacelo volar", y me dice: "¿Cómo 'hacelo volar?'". Y le digo: "¡¿Cómo no lo vamos a hacer volar?!". Y ahí empezó toda la historia.

JPF: **Mouján, sin ánimo de ofender, viene a ser la sensatez [risas]. Porque, digo, acaba de haber una discusión de juguetes: "Yo tengo este juguete, vos tenés el otro" [risas].**

MC: Él es la sensatez de toda nuestra locura.

MB: No puede ser un conglomerado de cuatro locos.

JPF: **No, ni cuatro sensatos. Ustedes dos acaban de discutir por los juguetes y Alejandro no dijo nada.**

AFM: Yo no colecciono. [Risas.]

MB: Es el que coordinó toda esta locura... Alejandro puede manejar cualquier cosa.

DS: La película de Longhini, que es una obra de arte.

MB: Yo lo amo. Tenemos muchas cosas en común, hasta los perros. Es un tipo casi para llevarte a tu casa; me impresionó mucho ese tipo [habla de Longhini]. Lo que pasa es que yo no lo sé analizar como ustedes, vos como director, vos como artista. Lo mío es otra cosa. ¿Por qué me gusta un tipo, por qué quiero estar, por qué quiero compartir? Algo en común debemos tener porque yo no tengo la visión intelectual que tenés vos. No quiero repetir ahora esa palabra que antes critiqué: "visceral", pero ahí sí que es una cosa de tripas. Es como cuando te enamorás, se te forma un nudo acá en el estómago. Y

también te enamorás de tus amigos. A muchos de mis amigos que ya murieron yo les decía que los amaba profundamente. Horacio, Ricardo, Gustavo, mis amigos eran, para mí eran... yo los amaba.

ER: **Miguel habló de intelectuales, ¿ustedes se consideran intelectuales?**

DS: Yo, personalmente, no me asumo como intelectual.

ER: **¿Vos, Alejandro?**

AFM: No sé, puede haber ciertas pretensiones intelectuales, ciertas cosas que me gustan por el placer de lo teórico, lo que uno lee, lo que te interesa expresar como idea. Pero, por otro lado, me siento muy emparentado por la cuestión artística. En el cine, con estas últimas dos películas, con la de Longhini y con Daniel, Miguel y Marcelo, siento que he llegado a trabajar casi como trabajan ellos, más como un artista plástico que como un director de cine. A mí me resulta incómoda la expresión "director de cine" porque yo no dirijo un equipo como una orquesta o un equipo de una ficción de cuarenta personas. Acá trabajé con un sonidista y nada más. En la de Longhini ni siquiera tenía un sonidista, trabajé prácticamente solo. En esta película hice además todo el montaje solo. Así llegás a un punto que a mí me interesa mucho, que es el trabajo casi de un plástico, como el de Daniel. Ahí me siento muy cerca, y creo que esta película, a mí por lo menos, me da eso. Cada película es un paso en una búsqueda. No sé si la próxima va a ser igual. Pero en esta encontré esa forma de trabajar. Y además todo este proceso que están contando, para mí también fue muy importante desde lo afectivo y lo artístico. Yo a Daniel casi no lo conocía, sí a su obra, pero tenía esa cosa a veces ambigua de no saber cómo agarrarla, por dónde va, que te intriga muchísimo, que te atrae mucho, pero decís: "¿Qué me quiso decir?". Y yo prácticamente lo conocí a Daniel el primer día, con la cámara.

JPF: **Eso se nota muchísimo, a diferencia de lo que pasa casi siempre en el cine argentino: que maneja una especie de seguridad sobre lo que se está mostrando o contando, pero a la vez esa seguridad termina generando desinterés. Lo que yo veía en** Pulqui **es que siempre hay un interés por descubrirlos, tanto a Daniel como a Miguel. Hay un momento que me emociona particularmente porque me hace acordar a mi viejo, que era cerrajero, un ambiente parecido; es cuando a Miguel lo llaman por teléfono y le dicen que tiene no sé qué número de nieto, entonces anota un número en la mesa y pregunta qué piso, se intuye que del otro lado le dicen: "Pero, escuchame, te estoy diciendo doscientos, es el segundo piso", y él dice: "Pasa que no tengo mucha esquina". Esa es una frase que si vos [Alejandro] lo hubieras conocido a él [Miguel] de antes, tal vez no la habrías puesto en la película, y es central para definirlo. Me parece muy importante que apenas lo conocieras. Porque la idea es que la película descubre este mundo. Si no, me parece que habría sido otra película burocrática.**

AFM: A mí me parece que la película, o este tipo de películas, se construyen con las interferencias. Con las cosas que vos no te esperás. Estoy filmándolos a ellos discutiendo sobre el armado del avión, pum, aparece un tipo con un teléfono y Miguel dice: "Perdón, pero va a nacer mi décimo nieto". Eso para mí es impagable, lo imprevisible.

JPF: **Las cosas que sacan a la película de lo monotemático.**

AFM: Porque además me ocurrió antes, muchas veces, que yo apagaba la cámara y ahí pasaban las cosas, y yo decía: "La puta madre" [risas]. Ahora me pasa cada vez menos. Ya hay cierta intuición que a mí me ayuda muchísimo. Cuando yo empecé a filmar, mi problema era que Miguel es una especie de imán para la cámara.

MC: Esta "pelea" que se da entre Miguel y Daniel, se da entre Mouján y yo. Es una pelea de productor y director. Porque la mayoría de las veces en estas películas siempre hay un director-productor que va a un productor. Y es un empate que termina ganando el director-productor porque viene con su idea.

JPF: **Y son dos roles contra uno, claro.**

MC: Sí. Acá fue distinto, fue un productor con una idea que llama a un director y lo contrata.

JPF: **Che, no digas eso, te van a echar del cine argentino, que es un cine de directores. [Risas.]**

MC: Esto fue al mejor estilo Argentina Sono Film [risas]. También tuvimos muchas peleas nosotros, pero fueron peleas constructivas, nos ayudamos. La verdad es que no recuerdo desde hace mucho haber sentido tanto placer de jugar como con esta película. Porque era jugar, era apostar a si volaba o no volaba.

ER: **Hay una tensión en la película. Si vuela, si no vuela, un choque de personalidades.**

DS: Porque hay dos caminos, dos expectativas distintas que están detrás de la trama de la película. Una es la mía, la que le planteo a Miguel cuando aparezco en la primera escena con el avioncito. Lo mío tiene un valor simbólico. Es un vuelo simbólico, algo que tiene que ver con una acción artística y que no necesita ser refrendado en la realidad. Yo me conformo con un territorio de simbología para el vuelo. En cambio Miguel empezó a entrar con toda la cosa *fabriquera*, con la escuela fábrica, su formación, que a mí me atrae mucho. Entonces yo entro en su juego. Pero siempre me reservo lo simbólico; nuevamente, el tema del corte de las alas tiene ese tono: yo estoy discutiendo de una mutilación que a mí no me afecta en lo más mínimo y a él lo afecta muchísimo.

AFM: Aparte de lo de la mutilación. En esa secuencia se plantea el lugar de cada uno. Ahí es donde realmente Miguel pelea por su lugar: "Yo, cuando tengo trabajo, soy el hombre más poderoso del mundo", lo que significa para Miguel el trabajo, que creo que en la película se ve aunque no esté dicho directamente. Pero ahí Miguel se juega el tema del orgullo: "No me vas a tocar la obra que estoy haciendo", "Me estás metiendo la mano". Hay una competencia entre la obra que es tuya porque es tu idea y el trabajo artesanal.

DS: Al final, en el vuelo, en esa especie de vuelo, las interpretaciones son totalmente distintas, y ahí se ve la realidad porque Miguel con su trabajo produce una materialidad que necesita ser expresada en un vuelo real, y en cambio lo mío ya era suficiente con que se separara del piso.

MC: Pienso igual. Cuando veo la película como producción, puede ser que el avión vuele o no. Pero previamente a mí lo que más me interesaba era Daniel Santoro y la casa de Daniel, y el que me saca de ese lugar y me pone en otro es Mouján. Vos conociste la casa hoy [a JPF] y te sorprende, te apabulla toda esa suma de colecciones, de caracoles, de cosas. Pero Alejandro tiene una idea superadora, me dice: "Mirá, no, vamos por otro lado".

JPF: **Me parece que tiene que ver mucho –digo y arriesgo– que él llega acá y encuentra algo muy fascinante. A mí, que soy un torpe diplomado, me resulta fascinante que alguien pueda fabricar algo. Para Daniel, sí, el símbolo voló; en toda la crítica va a parecer que voló. Pero él [Miguel] dice: "No, tendríamos que..." [risas].**

DS: Él no está convencido.

MB: Recién descubro que he sido engañado como una... [risas]. Todos tienen una visión diferente. Yo escucho todas las interpretaciones y no entiendo un carajo, honestamente. Daniel es difícil pero clarito. Este [Céspedes] es un guacho porque a mí en un momento me dijo: "Si se rompe, hacemos otro" [risas]. Estos no se dieron cuenta de que para mí que se rompiera era un quilombo interior. ¿Vos te creés que si hacemos otro sale igual? No te va a salir igual porque todo lo que generó hacer este avión es irrepetible porque yo no soy un constructor de aviones, no construyo un carajo de todo esto. Esto me salió porque hice todo, puse todo. Todos acá tienen una visión, pero me parece que ninguno se acordó –lo digo con un poquito de sorna– del tipo que laburó. A todo le quieren encontrar una explicación y me parece que se equivocan. Quiero ser honesto porque si no, no seríamos amigos.

MC: Yo creo, y con mucho respeto, que vos [a Miguel] sos el equivalente en el documental al Rulo de *Mundo grúa*. Trapero crea un personaje de ficción. Acá hay uno documental, emblemático, que jamás habría salido de un casting.

Céspedes, Fernández Mouján y Biancuzzo.

Santoro, Fernández Mouján y el Pulqui.

ER: **Yo me acuerdo de las películas de los hermanos Dardenne, en donde todos son o laburantes europeos que trabajan en lo material, o bien son tipos que están afuera del sistema. No es la Europa del Primer Mundo, la de la prosperidad. Y esta película tiene algo de esa herencia, de la gente que hace su ética y su arte del laburo manual. Eso es arte. Esa es la cosa que nosotros hemos heredado, que también es el peronismo y que no tiene otra traducción. Este atelier en donde la gente labura para el Colón sin pensar en el arte. A mí me emociona eso, la manufactura hecha arte.**

JPF: **Sí, además el respeto por los objetos y las cosas: Miguel no quiere cortar las alas del avión. Hay un respeto por los objetos. En mucho cine de ficción y documental ves lugares vacíos. Casas vacías donde no hay nada. Acá está lleno de cosas. Y se valora al avión, al objeto, la chapa, la madera, de una forma que hacía rato no veía. Que está en las películas de los Dardenne, en** El hijo **sobre todo, la del carpintero, su amor por trabajar la madera. Y acá hay una relación de amor con el avión. No es que produce siete aviones, produce ese.**

AFM: Para mí ese avión es alguien, casi como una persona, alguien o algo muy particular e irrepetible, y que haberlo visto nacer de la nada, de ese circulito de aluminio, es casi mágico, me generó una atracción enorme y también una relación de afecto con una cosa, algo raro, tal vez por todo el trabajo que tiene adentro, tanto de Daniel como de Miguel y de todos los muchachos que trabajaron, está cargado de afecto y de tantas cosas... Además de todo lo metafórico, del peronismo. El Pulqui que hizo Perón es un avión, pero este a la vez es otra cosa muy particular. Es como una persona; no se puede repetir una persona. Y sentís que lo que le pase, te pasa a vos.

JPF: **Alejandro sale a investigar qué hay afuera. Y encuentra a Daniel y a Miguel. Narra partiendo de la primera persona y después mira hacia afuera.**

MC: Sí. Hay una participación, un compromiso de Alejandro. No es como si dijera: "Yo, Mouján, lo que pienso de Santoro. Yo, Mouján, lo que pienso de Biancuzzo, y yo Mouján"...

JPF: **Lo que pienso de mí mismo.**

MC: De mí mismo; me chupo el ombligo. En ese sentido, la película de Mouján hoy le sacó un ancho de espadas al cine de ficción del Nuevo Cine Argentino, que se viene chupando el ombligo. [Risas.] El documental le ganó al cine de ficción, al Nuevo Cine.

JPF: **Unas cuantas renovaciones del cine nacen de mirar hacia fuera. El neorrealismo, en vez de hacer las películas en el estudio, se va a la calle; la Nouvelle Vague francesa decía a los directores: "¿Por qué no filman la gente y la calle como las que conocemos?". Y filman la calle de verdad. Y creo que a mucha gente del Nuevo Cine parece que no le interesa el mundo. Y esta película es mirar otra vez hacia fuera, mirar un galpón, una calle, mirar a un tipo que hace un avión. Veo eso en Alejandro. Hoy todos hablamos un rato, él empezó mucho después. Se puso a mirar y después a dirigir. Cuando miró, dirigió, no antes. Y eso tiene que ver con mirar a la tercera persona, no a la primera. No fue haragán.**

MB: Yo los escucho y lógicamente me voy para atrás. Lo más cerca que vi de lo que hizo Mouján, y a lo mejor digo una barbaridad y les pido mil disculpas a todos, es *Ladrones de bicicletas*. Cuando la vi me tembló el culo. Fue hace cuarenta años y sigo acordándome del tipo. ¿Saben por qué? Por este muchacho [JPF], cuando dijo: "Salgan y filmen la gente común", y esa era gente común, ¿o me equivoco? Y así pude descubrir cosas otra vez, en *Pulqui* yo descubrí cosas, descubrí personas, descubrí un cine al que no le daba mucha bola y ahora me atrae. Bueno, nunca es tarde. Y lo que más me reconforta es que hay mucha gente que está atraída, y no sólo por *Pulqui*, sino por todo ese cine.

JPF: **Tal vez el documental es más visto hoy porque muchos personajes de ficción no le importan a nadie últimamente.**

MB: ¿Sabés lo que ha pasado en los últimos cuatro, cinco años? Ha cambiado un poquito la mentalidad de lo argentinos merced a que –que no suene, por favor, les pido que no suene a político esto, eh–... la ida de Menem del país, lo ha beneficiado al país intelectualmente [risas].

MC: Bueno, entonces volvamos a la pregunta del principio: ¿estaba guionado lo del ala?

MB: Te lo juro por... Nada, nada. Lo único que estuvo guionado acá, pero se repitió una sola vez, fue cuando Daniel me dijo que había que hacerlo volar. Él me dice –no sé por qué razón, porque yo no entiendo un carajo de esto–: "Vamos a volver a repetir esto". Y lo hicimos.

AFM: El primer día que filmé el encuentro con ellos, yo vine solo con la cámara y un micrófono, no pude manejar todo y el sonido salió muy mal. La segunda vez que vinimos les pedí una sola cosa: que repitiéramos el primer encuentro porque lo anterior no servía.

MC: Y ahí está Miguel actuando. Cuando decís: "¿Qué, y esto es para...? ¿Cómo, y esto es para volar?", que ponés esa cara de maricón [risas]. Ahora, con lo del ala, te re calentaste.

JPF: **¿Y quién cortó las alas? ¿Y cómo fue?**

MB: Y, bien. Lo hicimos con aquel [Gustavo, uno de los hijos de Miguel, que junto con su propio hijo, Juan Manuel, estuvo en el asado].

JPF: **¿Fue doloroso?**

MB: No. Las mutilaciones siempre son dolorosas. Porque vos hacés todo un trabajo y todo el conjunto armado es bueno. Pero, de todas maneras, quedó bastante bien; pensé que lo iba a manejar, lo iba a aflojar, uno no puede ser tan pelotudo a los setenta años. Me entusiasmé, ellos me volvieron loco y yo entré en la locura de ellos. Y bueno, perdí la compostura y todos mis años. **[A]**

Un cielo bien celeste aunque les cueste

por **Tomás Binder**

"Y es que en realidad los signos del juego y de la muerte pueden ser los mismos sobre un rostro de niño, los mismos al menos para nosotros, que no podemos penetrar en su misterio." André Bazin, en su crítica sobre **Alemania, año cero**.

I. "El personaje se ha transformado en una especie de espectador. Por más que se mueva, corra y se agite, la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o una acción. Más que reaccionar, registra." Esa es la explicación que da Gilles Deleuze ante el surgimiento, con el neorrealismo italiano, de un nuevo tipo de imagen cinematográfica, que André Bazin había propuesto llamar "imagen-hecho". Si, como sostenía Bazin, el neorrealismo traía "fragmentos de realidad bruta" inconexos o dispersos, esto se debía a que para 1945 los personajes –y los sujetos en general– habían cambiado, no vivían sus vidas de la misma manera y sus experiencias no eran las mismas. Con la disolución, en pocos años, de todo lo que solía concebirse como orden económico, político, social y moral, el sobreviviente de la Segunda Guerra se enfrenta a situaciones que se le presentan sin ninguna coherencia y sin ninguna ilación, y ante las que le resultan, imposible encontrar capacidad de reacción. "Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión."

II. Deleuze también tiene algo que decir sobre los niños y la importancia de su papel en el neorrealismo: "En el mundo adulto, el niño padece de una cierta impotencia motriz, pero esta lo capacita más para ver y para oír". Los chicos, en un mundo adulto que se descompone, se perfilaban como los personajes exactos para las películas italianas de esos años: *Alemania, año cero*, pero también la "trilogía neorrealista" de De Sica. Lo sabe Deleuze, lo supieron los cineastas neorrealistas y lo sabe cualquiera: podrá ser divertido, pero no es fácil ser un niño. Lo sabe, también, Kim Rossi Stuart, director de *Líbero*. ¿Cómo construye *Líbero* el punto de vista de un niño de once años? ¿Cómo sostiene la exclusividad de su mirada? ¿Cómo elude el sentimentalismo? ¿Cómo se inscribe en la tradición cinematográfica italiana de niños que no la pasan bien? La respuesta es simple: valiéndose de una capacidad de observación precisa y sin excesos, respetuosa, y poniendo en juego una coherencia formal que maximiza aquellos apuntes. *Líbero* ubica siempre a Tomasso en el lugar de espectador de acontecimientos que, como al Edmund de *Alemania, año cero*, lo superan en su capacidad de reacción y en sus posibilidades de expresión. Mira a los chicos en la escuela de fútbol pero el papá no le quiere pagar las clases, mira a su compañerita pero no se anima a confesarle su amor, mira cómo su papá llora en soledad o se enfurece en público, descubre antes que nadie la ausencia de su madre. En todos los casos permanece impotente. Y el lugar de todas esas miradas –el lugar del protagonista– nos es impuesto mediante detalles de la puesta en escena que quizá no se *perciban* pero que inevitablemente se *sienten*: *i)* la referencia fuera de foco del marco de puertas entreabiertas u otros objetos, *ii)* la fidelidad sin concesiones a la decisión de estructurar el montaje de las escenas de acuerdo a la posición del niño en el espacio (es decir, *si* la madre está a la derecha de Tomasso, *entonces* la angulación de los planos que la encuadran siempre será en ese sentido), *iii)* el hecho de terminar muchas escenas con un último plano de su rostro, que viene a apropiarse de todo lo que acabamos de ver.

"Tiempo de jugar que es el mejor", cantaba María Elena Walsh en su "Marcha de Osías". El momento del juego como el momento de libertad y felicidad por excelencia, no sólo durante la niñez. Rossi Stuart lo enfatiza con una utilización selectiva de la música extradiegética, que siempre –y sólo– acompaña los momentos lúdicos del protagonista. Como señala Bazin con respecto al niño de *Alemania, año cero*, los primeros planos de Tomasso tampoco "nos revelan nunca nada más que un rostro preocupado, que reflexiona, inquieto quizá, pero ¿por qué?, ¿a costa de qué conflicto interior?"... pero si *Líbero* elude el subrayado efectista y la reacción (concesión) sentimental, si casi nunca accedemos a los sentimientos del niño, es en aquella musicalización de los momentos en que juega en el techo de su edificio cuando la película introduce *algo* diferente y nos hace al menos *intuible* la interioridad de su protagonista. Sabemos que la está pasando bien, que se está evadiendo despreocupadamente; el envión de esa música nos obliga a acompañarlo (algo parecido sucedía con la música de *Los 400 golpes*). Y no es casual que en esos momentos de evasión aparezcan también el jugueteo con la muerte y el horizonte del suicidio, recordándonos que, incluso más allá de la música y su escape lúdico, no sabemos nada de ese niño. Como en el suicidio de Edmund, en esas escenas también se impone el misterio. La coherencia formal se asienta entonces sobre una idea de distancia que nos transforma, al igual que el niño protagonista, en puros videntes. (Y basta la secuencia de la competencia de natación, en la que se ha decidido subrayar la "interioridad acomplejada" del niño, para entender la importancia de aquella coherencia y de aquella distancia, repentinamente traicionadas.)

III. En la infancia el entorno cumple un papel determinante en lo que un niño piensa, siente y termina siendo. Tomasso ocupa el lugar del medio, rodeado por parientes estridentes y gritones, delineados con precisión en una familia que se mantiene de pie más allá de los golpes. Es, al igual que el compañero de clase que ha decidido no hablar ni actuar, el casillero vacío de un entramado que lo excede y lo atraviesa. **[A]**

Líbero
Anche libero va bene
Italia, 2006, 108'
DIRECCIÓN Kim Rossi Stuart
GUIÓN Linda Ferri, Francesco Giammusso, Kim Rossi Stuart y Federico Starnone
FOTOGRAFÍA Stefano Falivene
CÁMARA Vincenzo Carpineta y Matteo Carlesimo
MONTAJE Marco Spoletini
SONIDO Paolo Amici
MÚSICA Banda Osiris
DIRECCIÓN DE ARTE Stefano Giambanco
PRODUCCIÓN Andrea Costantini, Carlo Degli Esposti y Giorgio Magliulo
INTÉRPRETES Alessandro Morace, Marta Nobili, Kim Rossi Stuart, Barbora Bobulova.

Vida interior

por **Gustavo Noriega**

Aviso: se cuentan detalles de la resolución del argumento.

Durante algunos días de octubre y noviembre de 2005, en las afueras de París, jóvenes inmigrantes o hijos de inmigrantes salieron a las calles a expresar su descontento quemando autos y enfrentándose con violencia contra la policía. El origen puntual de la situación conflictiva había sido la muerte de dos habitantes de esas zonas de origen árabe, electrocutados por una reja, aparentemente escapando de la policía. Durante las noches más calientes de aquel otoño se quemaron miles de autos y fueron detenidas centenares de personas. El que entonces era ministro de Interior del gobierno de Jacques Chirac, Nicolás Sarkozy, calificó a los jóvenes manifestantes como *racaille* (gentuza, chusma, canalla). Sarkozy es, hoy, presidente electo de Francia.

Nadie allí ignora que la verdadera fuente de conflicto que generó aquellos incidentes es la sensación de exclusión que sienten los inmigrantes. Nadie, salvo los votantes de Sarkozy, es decir, la mayoría. En una nota publicada en el diario *La Nación* el 18/11/2005, el escritor Eduardo Berti, residente en Francia, decía: "Fui conociendo los monoblocks suburbanos y los barrios pobres de las afueras de París (de su *banlieue*), donde inmigrantes e hijos y nietos de inmigrantes fueron instalados hasta formar verdaderos guetos. Di clases de escritura en varios colegios de la banlieue norte, una de las regiones más 'sensibles' (por emplear el eufemismo oficial), y me topé con chicos a veces violentos, otras veces pacíficos, pero en su amplia mayoría con serios problemas a la hora de expresarse por escrito y con una profunda sensación de falta de futuro, una profunda incredulidad ante la noción de movilidad social".

Los jóvenes de *L'esquive* (que suena más corto y contundente que el título local, *Juegos de amor esquivo*) podrían ser perfectamente los protagonistas de esas noches de vidrios rotos y molotov. Habitantes de esa *banlieue* poblada de norafricanos que hablan en francés, juran por el Corán e invocan a Alá, quinceañeros con parientes en la cárcel y sometidos a la arbitraria brutalidad policial, no es difícil imaginarlos en las calles desplegando su furia. *L'esquive*, sin embargo, se filmó antes de los sucesos de 2005. No es la primera en representar ese medio social y esa geografía de edificios de cemento de muchos departamentos y vida en las calles. Se diferencia, sin embargo, de sus predecesoras *El té del harén de Arquímedes* (Mehdi Charef, 1985) y *El odio* (Mathieu Kassovitz, 1995) en el tono y la vitalidad de sus personajes.

Y es que a los jóvenes de *L'esquive* no se les niega, a diferencia de aquellas películas ambientadas en territorios similares, las ansias, las energías y los intereses propios de su edad. Estos muchachitos hablan a los gritos, se pelean entre ellos, se enamoran, quieren aparentar lo que no son y sentirse orgullosos de lo que tienen. Son especialmente hermosos y la cámara de Abdellatif Kechiche, siempre encima de sus rostros, no hace más que realzar esa belleza. El director elige contar sus historias amorosas y reflejar en ellas las ataduras de clase y condición social que sufren. No necesita para eso las escenas sórdidas de rigor. No hay aquí ni drogas ni armas de fuego ni ostensibles demostraciones de racismo. La tensión está puesta en Krimo, un quinceañero callado y con dificultades de expresión que se enamora de Lydia, una despampanante rubiecita de ojos azules, compañera de colegio. Los alumnos están preparando la puesta en escena de una obra de Marivaux donde dos personas intercambian sus roles con los mucamos para "espiar" a la otra clase social. Lydia es una actriz extraordinaria, que representa su papel en la obra con enjundia y precisión. Cuando Krimo logra el papel de Arlequín para poder estar cerca de ella, no logra articular palabra convincentemente, para desesperación de la profesora y delicia cruel de sus compañeros. Su declaración de amor es igualmente penosa y la respuesta de la pizpireta Lydia se hace esperar interminablemente, exasperando a Krimo, que se hunde cada vez más en su callada desesperación amorosa, y al resto de la pequeña comunidad, que lo demuestra a grito pelado. Cuando finalmente la niña va a contestar a su amoroso pedido, es la brutalidad policial la que se interpone para poner fin al encuentro.

La parálisis de Krimo, su incapacidad verbal, su recalcitrante timidez, se hacen eco de las palabras de Eduardo Berti describiendo a los habitantes de la *banlieue*. Es un triunfo de la película mostrar a las claras que dentro de ese muchacho taciturno y triste hay una vida interior fecunda, sueños, ilusiones, amor. Krimo es un romántico de melodrama al que se le ha escatimado el uso del lenguaje. En su pequeña y encantadora figura se personalizan las ilusiones y las dificultades que encuentran los suyos: la prisión de la incomunicación pero al mismo tiempo la maravillosa criatura que desespera detrás de esos barrotes. La profesora de literatura –un personaje fabuloso– les explica a los alumnos el sentido de la obra que, marxista antes de tiempo, sugiere que la condición social determina todo y genera una jaula de la cual es difícil huir con un mero disfraz. Y con la misma dulzura y amabilidad, la película nos hace sentir que la profesora y Lydia, rubias espléndidas de luminosos ojos claros, gozan de una libertad de elección que a los Krimo de este mundo les estará siempre negada. Es mérito de esta película extraordinaria, que cuenta con los más inexpertos y a la vez mejores actores del mundo, mostrar la frustración de una manera tan gentil que el dolor se nos hace soportable aunque se muestre claro y preciso. Y de sugerirnos que dentro de esos vándalos que Sarkozy despreciaba en las jornadas de 2005 hay un mundo riquísimo que se está echando a perder. **[A]**

Juegos de amor esquivo
L'esquive

Francia, 2003, 117'

DIRECCIÓN
Abdellatif Kechiche

GUIÓN
Abdellatif Kechiche, adaptada por Ghalya Lacroix y Abdellatif Kechiche

PRODUCCIÓN
Jacques Quaniche

FOTOGRAFÍA
Lubomir Bakchev

MONTAJE
Ghalya Lacroix y Antonella Bevenja

INTÉRPRETES
Osman Elkharraz, Sara Forestier, Sabrina Quazani, Nanou Benahmou, Hafet Ben-Ahmed, Aurélie Ganito, Carole Franck, Hajar Hamlili, Rachid Hami, Meriem Serbah.

El triunfo de lo real
(larga vida a las coronas)

por **Guido Segal**

Hay una buena noticia y una mala. La mala es que *Reyes y reinas* se estrena en DVD y después de que la dieran en cable; la buena es que alguien se dio cuenta de la importancia de estrenar una película tan extraordinaria comercialmente. La montaña rusa fílmica diseñada por Desplechin resulta tan estimulante y fascinante que cuesta admitir que sea una película francesa y, justamente, el director se desprende de cualquier herencia de su cinematografía natal para ahondar en los cines que más le plazcan, en las artes que más le plazcan y hasta en las lógicas que más le vengan en gana, sin perder el menor tiempo en considerar si aquello es o no coherente con el total. Y, sorpresivamente, lo es: Desplechin construye una coherencia en la incoherencia y, a través de ese golpe maestro al manual, hace una película tan sincera que llega hasta los huesos.

Ubicar dónde reside el encanto de la película no es fácil. Uno rápidamente puede celebrar el eclecticismo de las influencias cinematográficas que flotan en el film y felicitar a Desplechin por su discreta fagocitosis de aquello que lo inspiró; un cierto aire rohmeriano en los diálogos incesantes y en la mirada fetichista encarnada en un plano detalle; la alegre ligereza y el respeto por la regla *cuatro ideas por minuto* que defendía Truffaut y hasta un ritmo narrativo hiperkinético deudor de Assayas. Sin dudas hay algo hitchcockiano en el personaje de Nora y en su gélido glamour, fatal para los hombres que la rodean, y algo cassavetiano en el trabajo del ensamble actoral, al cual el director es fiel. Sin embargo, no; la cuestión no está enteramente allí.

¿En el juego intertextual más amplio, quizá? La mitología grecorromana se intercala en medio de una estructura en tres partes que remite a la novela del siglo XIX –más precisamente Stendhal o Balzac–, mientras corre en paralelo un aura judeocristiana, fermentanda en nombres como Ismael, Elías o Nora; Yeats convive en un sueño con la reina de Inglaterra, Apollinaire ronda por la guardia de psicóticos de un hospital de campaña y un padre moribundo se encarna en King Lear antes de confesar a su hija, de puño y letra, que la odia profundamente. La alta cultura se funde con escenas melodramáticas de telenovela barata, con referencias a series de televisión y con música pop, sin haber en ello el menor énfasis ni el menor dejo de burla. Por primera vez en mucho tiempo, absoluta desfachatez formal. Aun así, el encanto de la película tampoco se apoya enteramente en ese choque cultural.

Reyes y reina
Rois et reine
Francia, 2004, 150'
DIRECCIÓN
Arnaud Desplechin
PRODUCCIÓN
Pascal Caucheteux
GUIÓN
Arnaud Desplechin y Roger Bohbot
FOTOGRAFÍA Eric Gautier
MÚSICA
Gerégoire Hetzel
MONTAJE
Laurence Briaud
DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Dan Bevan
INTÉRPRETES
Emmanuelle Devos, Mathieu Amalric, Maurice Garrel, Catherine Deneuve, Magalie Woch.

Es muy factible que la algarabía que despierta *Reyes y reina* esté en su constante rebeldía, porque hace exactamente lo que todos creen que ya no se puede hacer y lo hace bien, como el uso de flashbacks: no sólo inserta narraciones pasadas por parte de los personajes sino que las dota de una sustancia y una textura apabullantes. Lo mismo con las secuencias oníricas: los personajes sueñan y se reencuentran con el pasado y el límite que borra lo real de lo mental se vuelve fino hasta el punto en que caemos en un juego barroco de ficciones dentro de ficciones tan complejo como la memoria. Desplechin es muy inteligente, sabe que el problema no está en el recurso en sí sino en su uso estandarizado y, por ende, no tiene miedo de volver al flashback o a la secuencia onírica para reinventarlos, tratándolos con la misma textura y con la misma seriedad con los que toma a su narración central. No hay aquí blanco y negro, música especial, imágenes difuminadas. El director se atreve incluso a ir un paso más lejos: a medida que Ismael y Nora comienzan a relacionarse más en el relato, también lo hacen su imaginación y sus sueños, y, a ojos del espectador, se va configurando una sola lógica para toda la película. Lo que Desplechin logra, más allá de irse corriendo lentamente del realismo para entrar en un mundo paralelo y enrarecido, es meterse en la mente de los personajes, no quedarse con el gesto exterior. Virtuosismo puro.

¿Está en la construcción de los vínculos el gran mérito de la película, en la descripción de una mujer rodeada de edipos y en la de un hombre deglutido por el estereotipo del poeta romántico? ¿O en sus personajes secundarios desbordados, como el abogado drogadicto o la psicoanalista con aspecto de cantante senegalesa? ¿En el constante desprecio a las instituciones públicas, como el hospital, el juzgado o la policía? Tal vez haya que centrarse en el delicadísimo trabajo con la cámara en mano, menos frenética que en su uso televisivo. Todos los planos de la película tienen un mínimo temblor, casi equiparable al pulso de una mano promedio. La sensación es la de alguien que pasaba por allí, es testigo involuntario de lo que pasa y se estremece silenciosamente. El hecho de que todo tipo de objetos (ventanas, árboles, objetos hogareños) se impongan entre la cámara y los personajes amplía esta noción: hay un punto de vista que prevalece por sobre las miradas de Nora e Ismael y que se corresponde con el punto de vista de un observador neutro y voyeurista, que no quiere intervenir y que se siente desbordado por lo que ocurre ante sus ojos. Desplechin no sólo dirige actores, también dirige al espectador y lo hace partícipe de su ficción desmedida.

La respuesta es la más simple, no por eso la más sencilla. El encanto de *Reyes y reina* está en todas partes, en todas sus decisiones y es lo que la convierte en una película aterradora. Estamos tan acostumbrados a propuestas tibias que cuando aparece una película de esta dimensión, quedan flotando más preguntas que respuestas. Y bueno, a hacerle frente entonces, que ya es hora de ver películas que nos generen algo. **[A]**

El cantante

Quand j'étais chanteur
Francia, 2006, 112'. **DIRIGIDA POR** Xavier Giannoli. **CON** Gérard Depardieu, Cécile De France, Mathieu Amalric, Christine Citti.

Como la feliz *Letra y música*, la culposa *El cantante* es una película "de cantante" (en decadencia). Como en *Letra y música*, en *El cantante* hay una historia de amor. Mal que nos pese a quienes lo desestimamos en *Cuatro bodas y un funeral*, Hugh Grant se ha convertido en un digno heredero del encanto del Cary de igual apellido. Y le pese a quien le pese, el grueso Depardieu es, además de actor, una estrella cinematográfica que puede soportar el peso de casi cualquier relato. En *El cantante*, Depardieu es Alain Moreau, que canta y vive en la provincia, y se enamora de la bella de pelo corto Marion (Cécile De France), agente inmobiliaria que le busca casa; a Depardieu le pasaba algo similar en *Te espero en mis brazos* (*Deux*, Claude Zidi, 1989), en la que interpretaba a un representante musical y se enamoraba de la agente inmobiliaria Maruschka Detmers mientras veían casas en París. En *El cantante*, Depardieu canta canciones melódicas, un poco simplonas y un poco cursis, y la primera parte de la película también es simplona y un poco cursi. Y si uno no le pide mucho más, fluye con alguna gracia melosa y algún apunte simpático, como la cabra mascota del cantante. Sin embargo, como si se avergonzara de ser una película lineal y simplona, a partir de que Marion abandona la clase de baile, *El cantante* empieza a saltar (como un DVD temperamental o como un long play en mal estado) y a dejar de fluir, a pasar arbitrariamente de una situación a otra, a embodriarse por pura pretensión, a arruinar algo superficialmente agradable con pozos que se creen profundidades, a dejar cabos sueltos (la historia que atormenta a Marion, por ejemplo) para dar un supuesto espesor a una historia que no lo necesitaba. Y que tampoco necesitaba durar casi dos horas hasta llegar –con tanta culpa– al final al que era obvio que iba a llegar. **Javier Porta Fouz**

Allegro

Dinamarca, 2005, 88'. **DIRIGIDA POR** Christoffer Boe. **CON** Ulrich Thomsen, Helena Christensen, Henning Moritzen.

En el bestiario de las operaciones cinematográficas modernistas/modernosas de los últimos años, *Allegro* merece un lugar de privilegio. El danés Christoffer Boe logra algo que muchos antes han intentado sin lograrlo: unir una mirada diletante respecto del "cine de autor" de los últimos cuarenta años con una necesidad absurdamente pueril de jugar con las alteraciones espacio-temporales de la narración. No es la primera vez, ni será la última, que un realizador decide trabajar con una historia minúscula y anecdótica para centrarse en la manipulación del material formal. Lo que destaca a este coterráneo de Von Trier es el grado de salvaje infantilismo con el cual parece haber deglutido las últimas innovaciones en materia de texturas fotográficas y jugueteos entre diversas realidades dentro de la ficción. Esta historia de un amor imposible se convierte, entonces, en un *tour de force* preciosista basado, por un lado, en la búsqueda de locaciones que "den bien en pantalla" y, por el otro, en la sobreabundancia de primeros planos. Claro que esto último, en un sentido exactamente inverso del que justamente otro danés, Dreyer, utilizaba en su famosa adaptación del calvario de Juana de Arco. No hay aquí nada ni remotamente parecido a la idea de desnudar el alma a través del rostro, se trata simplemente de mostrar caras que "fotografíen" bien. Más aun, *Allegro* parece por momentos un sketch del desaparecido programa canadiense *Kids in the Hall*: es absurdamente similar a una posible parodia de cierto tipo de cine que se pretende serio, profundo y revelador y que apenas rasga la superficie de algunas pocas cosas.
Diego Brodersen
N. de la R.: palabras más, palabras menos, el autor decidió republicar, cambiando el título del film, la misma crítica redactada hace algunos años en ocasión del estreno de Reconstrucción de un amor, *ópera prima de Christoffer Boe.*

La mejor juventud
(segunda parte)

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

En ocasión de estrenarse la primera parte de esta mastodóntica miniserie italiana producida por la RAI, señalábamos diversas falencias que la aquejaban (ver *EA* 181) y nuestra sensación de que difícilmente pudieran revertirse en su segunda mitad. Buena parte de esas presunciones se confirman ante la visión de esta continuación de la saga, que se desarrolla desde comienzos de los años 80 hasta nuestros días, recorriendo –a través de los avatares de distintos personajes– los diversos sucesos políticos y sociales producidos en Italia en esos años (sin que falte una referencia a la Guerra de Malvinas), aunque, misteriosamente, no se menciona el secuestro de Aldo Moro. Con una manifiesta tendencia a acentuar el carácter estereotipado de sus protagonistas, manteniendo la tendencia al énfasis, el subrayado y el esquematismo narrativo que saturaban la primera mitad y recurriendo a diversas variables del melodrama, el relato se estructura a través de bastante forzadas simetrías dramáticas, con abundante utilización del montaje paralelo, en ocasiones de una elementalidad que remite a los primeros experimentos de D. W. Griffith en ese terreno. Hay que reconocer, sin embargo, que el director consigue dotar de mayor intensidad y espesor algunas situaciones, que alguna escena aislada está bien resuelta y que la mayor presencia protagónica de la veterana Adriana Asti, sumada a la aparición de la excelente Maya Sansa (tal vez el personaje más convincente de la historia), consiguen atenuar por momentos las debilidades de un relato en cuyos últimos tramos reacomodan todas sus piezas en un final previsible y conformista. **Jorge García**

Premonición

Premonition
Estados Unidos, 2007, 110'. **DIRIGIDA POR** Mennan Yapo. **CON** Sandra Bullock, Julian McMahon, Shyann McClure, Courtney Taylor Burness.

Sandra Bullock y marido bajan de un convertible y miran la casa que él le acaba de regalar. Besos, abrazos, "te amo" por acá y por allá, hasta que un fundido a blanco salvador limpia de la pantalla esta especie de publicidad de créditos hipotecarios. Salto temporal y títulos. Bullock lleva a sus hijas al colegio en su 4 x 4 (¿otra publicidad?), sale a correr por su pueblito suburbano (en plan comercial de toallitas femeninas), se ducha (como en un aviso de jabón de tocador), pone la ropa a lavar (parece uno de jabón en polvo) y se mira al espejo fastidiada por sus patas de gallo (¡no probó con la crema antiarrugas!). Al rato, suena el timbre y un policía interrumpe las actividades cotidianas de Bullock para avisarle que su marido murió en un accidente de tránsito acabando (¡por fin!) con esa catarata de intentos de avisos publicitarios para el ama de casa moderna. De ahí en más, la narración juega con la percepción no lineal del tiempo de la protagonista: los días siguientes de Bullock alternan entre los previos y los posteriores a la muerte de su marido. Ella despierta al día siguiente y encuentra a su esposo vivito y coleando disfrutando el desayuno (como en un aviso de café), pero la mañana venidera encuentra a toda su familia de luto en su living. Y así pasan los días y se acumulan vueltas de tuerca que no maquillan los cráteres de un guión superficial. Bullock le cuenta su problemón a un cura; él le habla de "los peligros de los infieles" y le dice "la naturaleza detesta el vacío espiritual y otras fuerzas se apoderan de ese espacio", sermón que retumba por el techo alto de la iglesia. La crítica de *salon.com* Stephanie Zacharek le achaca a Shyamalan esta falsa espiritualidad de los *thrillers* y explica: "El mensaje de la película es que la fe es lo único que importa. Dios nos dio cerebros pero... ¿y qué? *Premonición* sólo quiere nuestras almas". La película anda en busca de almas pero, como las publicidades, intenta apoderarse de ellas a las apuradas y sin ningún tipo de profundidad. **Nazareno Brega**

El contrato

The Contract
Alemania/Estados Unidos, 97', 2006. **DIRIGIDA POR** Bruce Beresford. **CON** John Cusack, Morgan Freeman, Ned Bellamy, Jamie Anderson, Margarita Blusa.

En *El contrato* nos encontramos con un padre (Cusack) y un hijo que mientras salen de campamento para tratar de mejorar su bastante alicaída relación se encuentran, por una serie de casualidades increíbles, a un asesino a sueldo de elite (Freeman) que había logrado escaparse de la policía. Considerando las circunstancias, se ven en la obligación moral de controlar a este criminal y llevarlo a la policía valiéndose sólo de una pistola, y todo esto en medio del bosque, sin ayuda de nadie y teniendo para colmo de males al resto de la banda de este asesino persiguiéndolos para rescatar a su colega. *El contrato* muestra como esta relación padre-hijo va afianzándose gracias a que el peligro al que se ven obligadamente expuestos los fuerza a trabajar en equipo y les hace asomar rasgos de heroicidad que ni ellos mismos sabían que tenían. Si bien es para rescatar que los personajes principales del film están muy bien delineados y que Cusack y Freeman son dos presencias magnéticas en cualquier película, hay que decir también que en el transcurso de toda esta aventura van apareciendo no pocos defectos. Su director, por ejemplo, es decididamente inoperante a la hora de filmar escenas de acción, hay una historia de amor pésimamente desarrollada que aparece en medio de la película, demasiados clisés y un par de vueltas de tuerca que aparecen hacia el final, hechas para despertar interés pero que sólo generan confusión. Estos defectos, no obstante, no impiden que *El contrato* termine teniendo esa nobleza cada vez más escasa que tienen esos films de acción y suspenso que antes de entregarse a un puro vértigo vacío privilegian ese arte, tan discreto como complejo, de contarnos historias interesantes con personajes de igual calibre. **Hernán Schell**

La reencarnación

Reincarnation-Rinne
Japón, 2005, 95'. **DIRIGIDA POR** Takashi Shimizu. **CON** Nagisa Sugiera, Yayoi Kinoshita, Ikuo Matsumura, Tadashi Murakawa.

¿Cuentos de fantas-más? Nada personal con los espectros, pero la puntería sigue baja si por el subgénero nos preguntamos, en particular si buceamos entre el magma de películas calco del terror japonés que explota este subgénero para que luego sean nuevas copias en su remake en Hollywood con Sarah Michelle Gellar.

¡Sí, rebozo de optimismo por encontrarme con bodoque tan esperado! Bueno, debo decirles que acerté la mitad del prejuicio y la otra mitad tuvo que callarse la boca y masticar un buen par de sustos (aunque el salto en la butaca no hace buena a una película de terror: podemos saltar porque se nos volcó la comida también). La parte del prejuicio se codeaba con sus amiguitos porque estaba frente a una historia predecible y frente a resoluciones un poquitín banales. La parte asustona tuvo que conformarse con un par de recursos como miradas a cámara inesperadas –de esas que uno se acuerda cuando va al baño a la noche y no quiere chequear qué vemos detrás de nosotros a través del espejo en el pasillo oscuro– pero sobre todo una historia que funcionaba como muñecas rusas una dentro de la otra porque utilizaba hábilmente el recurso de *Peeping Tom* pero trabajando opuestos: la reconstrucción de un asesinato masivo para una película y el descubrimiento de una película casera que registra, de manos del asesino, cada una de las muertes y el posterior suicido. El diálogo establecido entre ambos registros marca el paso más seguro de una película que abusa del efecto fantasma-nena-maléfica-que-vuelve-por-venganza-pero-te-agarra-defecando-y-se-encarna-de-zopetón.

Prejuicioso y miedosín mascullan: hay un proyecto de película rodeado de soluciones redundantes. Hay incluso, en los mejores momentos, un tono sombrío que recuerda a las películas de Lucio Fulci, pero son ráfagas en un infortunio. **Federico Karstulovich**

Primitivo

Primeval
Estados Unidos, 2007, 93'. **DIRIGIDA POR** Michael Katleman. **CON** Brooke Langton, Dominic Purcell, Gabriel Malema, Gideon Emery, Jürgen Prochnow, Orlando Jones.

A lo largo de los 80 hubo varios escándalos relacionados con la exportación de basura tóxica. Varias potencias mundiales que no sabían qué hacer con la increíble cantidad de basura que producían anualmente decidieron sacársela de encima echándosela –a cambio de un puñado de dólares– a varios países del Tercer Mundo. En 1992 se intentó promulgar una ley que prohibiera cualquier tipo de exportación de materiales contaminantes, pero muchos países se negaron a firmarla. Estados Unidos fue uno y, por lo visto, sigue con la firme intención desparramar su basura por el Tercer Mundo: ahora llega a la cartelera bonaerense, con casi quince copias, *Primitivo*, una película sobre un cocodrilo gigantesco que se llama Gustave y unos periodistas estadounidenses que viajan a África para capturarlo. Entre sus numerosas torpezas, una de las más llamativas es que muchos de los cortes de montaje saltan a la vista, algo increíble tratándose de una película de género y de Hollywood. La película tiene, además, la extraña cualidad de ser, en forma alternada, políticamente correcta e incorrecta. Por un lado, si los personajes no están huyendo de Gustave, están recordándonos apenadamente que en Burundi hay "guerra civil, muertes y genocidio"; por el otro, los africanos aparecen retratados como unos verdaderos salvajes. Bueno, no todos. El africano que daría todo por emigrar a Estados Unidos queda bien parado.

Pero ¿qué tiene que ver un cocodrilo gigantesco con la guerra civil de Burundi? La respuesta la da uno de los protagonistas de la película: "Gustave existe gracias a todos nosotros. Causando guerras civiles y perpetrando genocidios, no hicimos más que llenar los ríos de muertos. Ahora Gustave se acostumbró a comer carne humana y viene tras nosotros". Así que, chicos, ya saben: nada de perpetrar genocidios o se los va a terminar comiendo un cocodrilo. **Ezequiel Schmoller**

Final de obra,

aproximaciones a Ricardo Bartís y el montaje de "De mal en peor"

Argentina, 2007, 65'. **DIRIGIDA POR** José Glusman.

De mal en peor, un éxito en la cartelera off desde hace un par de años, es una creación colectiva, una aventura vertiginosa y un claro ejemplo de la dramaturgia de su director, Ricardo Bartís, una de las figuras emblemáticas del teatro argentino. Maestro de jóvenes y reconocidos dramaturgos, como Andrea Garrote o Rafael Spregelburd, Bartís es actor (participó en la segunda película de Glusman, *Solos*, y protagonizó *El Astillero*, de David Lipszyc), director, docente y fundador del Sportivo Teatral, su teatro-escuela-taller. Poseedor de una visión muy particular sobre el arte escénico, compara la pasión que despiertan la actuación y el teatro con la pasión por el deporte, con lo que sucede en una cancha de fútbol –de allí una de las razones para el nombre de su taller–, y aboga por un teatro federal. En *Final de obra*, su primer documental y tercer largometraje, Glusman se aleja de la inexperiencia y precipitación con la cámara que mostraba en su ópera prima, *Cien años de perdón*, y descansa sobre la lucidez y el arte del protagonista, ateniéndose a una idea simple y descartando guiones enrevesados. Dos partes claramente identificables van intercalándose en este clásico documental de personaje: por un lado, el registro de los ensayos de la obra que desembocarán en su versión definitiva y, por el otro, Ricardo Bartís, hablando sin titubeos sobre su concepción del teatro y de la Argentina toda. La película permite apreciar cómo se va construyendo el relato de *De mal en peor* a medida que avanzan los ensayos, ya que si bien la obra se plantea como un homenaje a la literatura dramática de Florencio Sánchez, la dramaturgia de Bartís no está sujeta a un texto y es creada a partir de la interacción con los actores. El documental no ofrece sorpresas formales pero la lucidez de Bartís y el dinamismo de su dramaturgia son motivo suficiente para interesarse por esta película. **Marina Locatelli**

Familia Lugones

Un viaje a la historia argentina del siglo XX

Argentina, 2007, 90'. **DIRIGIDA POR** Paula Hernández. **CON** Martín Piroyansky, Nahuel Pérez Biscayart y Rita Cortese.

(Este film se estrena como parte del ciclo "Vidas Argentinas", impulsado por el Centro Cultural Caras y Caretas en coproducción con el INCAA.)

Este documental mezcla entrevistas, material de archivo y ficción: dos adolescentes de vacaciones en el Tigre descubren la historia de cuatro generaciones de la familia Lugones. Mientras amigos y estudiosos de esa familia cuentan cómo eran sus integrantes, los dos adolescentes van conociendo esa misma historia. Entonces la ficción convierte el recuerdo documentado en experiencia.

La desesperación de un escritor que termina suicidándose. La perversión de su hijo Polo, el comisario que introdujo la picana en el mundo de los instrumentos de tortura. La militancia de Pirí, la hija de Polo y alguna vez novia de Rodolfo Walsh, secuestrada por la dictadura y torturada con los medios que su propio padre dio a luz. La vida de Alejandro, el hijo de Pirí que a los 20 años decide suicidarse. Todos, parte de una Argentina pasada y presente en la ficción del documental y en la memoria de un pueblo.

Mientras avanza, la película construye su identidad narrativa. Porque toda elección integra una identidad definida, desde la decisión de poner a cada entrevistado sobre fondo negro (resuena el título de la novela de Eduardo Muslip: *Fondo negro. Los Lugones*) hasta hacer morir la imagen cuando el entrevistado se mueve, queda fuera de cuadro y deja la pantalla uno segundos en negro. Y el título, *Familia Lugones*, sin artículo que determine al sustantivo inicial. Como si esa indeterminación asimilara las oscilantes ideas políticas de Leopoldo, las vidas rematadas con suicidios, los puentes entre poesía y mundo. Como si esa indeterminación acompañara el vacío de muchas voces condenadas al silencio. **Josefina García Pullés**

A dos tintas

Argentina, 2006, 80'. **DIRIGIDA POR** Walter Becker y Lucas Di Santo. **CON** Daniel Michelli, Estefanía Bruno, Sergio Garfinkel, Liliana Belinsky.

Hay películas que sólo se justifica ver para aplacar nuestro morbo: esta es una de ellas. *A dos tintas* naufraga en un mar de malas decisiones, empezando con el guión, pasando por la realización y terminando con el estreno comercial. Federico Figueroa es un paciente ambulante de un psiquiátrico dado a escribir cuentos, y a pesar de tener el alta médica, confunde cada vez más ficción y realidad. En la historia que escribe, un maestro de pintura se enamora de su alumna pero estos amantes son separados por la diferencia de edad, el padre de ella y Juan Manuel de Rosas. Como no podía ser de otra manera, Federico cree que el pintor es él y se enamora con locura de Mercedes, alucinando con ella todo el tiempo. Por ella, el esquizofrénico Federico, en una suerte de brote psicótico, se rasga su camiseta blanca cual Marlon Brando en el papel de Stanley Kowalski. De la larga lista de bochornos, podemos enumerar el retrato que llora tinta, el paciente que se desnuda para "ser libre", la taza de café estrellada en el piso, los ralentis sin ninguna justificación, un mismo plano que se repite tres veces seguidas, Federico en posición fetal sobre el piso dentro de un circulo de velas y la escena de celos entre la terapeuta del protagonista y otro psiquiatra del hospital. **Marina Locatelli**

Sensaciones
(historia del SIDA en Argentina)

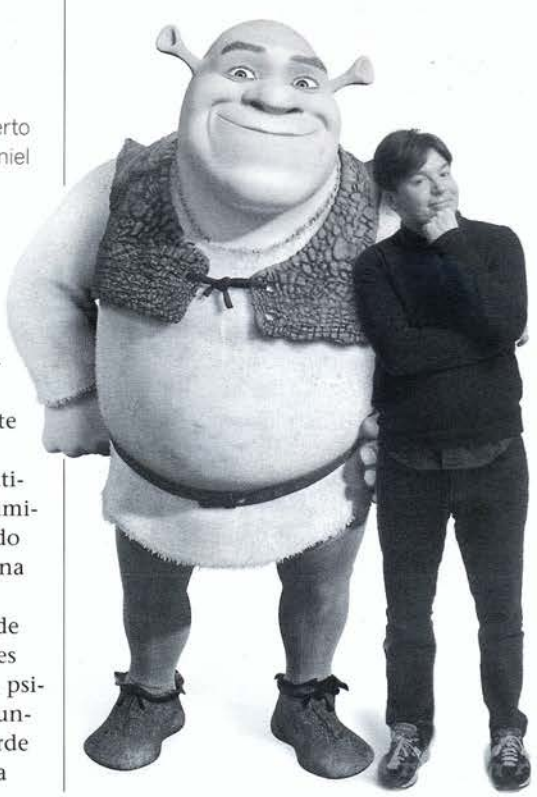
Argentina, 2006, 80'. **DIRIGIDA POR** Hernán Aguilar. **CON** Miguel Habud, Raúl Filipi, Roberto Fiore, Ana María Giunta, Miguel Jordan, Daniel Devita y otros.

Un tema importante *per se* no convierte en buena a una película. El fin último de este documental, que recorre la historia del sida en nuestra sociedad, desde la aparición de los primeros casos hasta la actualidad, es informar y concientizar, principalmente sobre la prevención (un símil Chaplin muestra el correcto uso de un preservativo) y sobre la importancia de no discriminar a los enfermos, y lo hace fluctuando entre la ficción y el testimonio. Con una poco novedosa impronta televisiva, *Sensaciones* gana terreno con el relato de algunos de los entrevistados, como jefes de infectología de distintos hospitales, psicólogos y representantes de distintas fundaciones y organizaciones; pero lo pierde irremediablemente cuando se detiene a ficcionalizar con personajes estereotipados. Por ejemplo, en la representación de un grupo de apoyo para personas infectadas se reúnen la lesbiana, el mariposón, el chorro drogadicto infectado por el uso compartido de jeringas, la mujer embarazada infectada por su pareja que la abandonó y la travesti. Todos dialogan con frases que apelan constantemente al lugar común y las actuaciones son mucho menos que creíbles. **ML**

Shrek Tercero
Shrek The Third

Estados Unidos, 2007, 92'. **DIRIGIDA POR** Chris Miller y Raman Hui. **CON VOCES DE** Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz, Antonio Banderas, Rupert Everett, Justin Timberlake.

El ogro está de vuelta. Salvo que hayan conseguido cerrar el tupper desde dentro, ya deben haberse enterado vía suplementos de espectáculos, tapas de revistas, televisión, afiches, muñecos, promociones, compañeros de trabajo, familiares, amigos, conocidos, o una combinación letal de dos o más de los anteriores. Acá tiene que buscar un heredero a la corona y asumir su futura paternidad, parece que no le da el cuero para ninguna de las dos cosas, pero al final... bueno, no hace falta mucha imaginación. De hecho, que no hace falta imaginación es lo que habrán pensado los nuevos gerentes de la franquicia, que cambió de firma pero no de fórmula. A las cansad(or)as referencias chistosas a la cultura popular, a los cuentos clásicos y a la saga misma, se les suman una secuencia onírica muy anticlimática, algunas guarradas (pocas, no sea cosa de abjurar del dogma multitarget) y una idea originalísima para estropear a los dos mejores personajes de la película anterior. Este artefacto se estrenó con más de cien copias, la mayoría dobladas a un castellano exótico, y batió alguna especie de récord de público: un negocio redondo, muy, muy lejano del cine. **Agustín Masaedo**



Porque yo lo digo
Because I Said So

Estados Unidos, 2007, 102'. **DIRIGIDA POR** Michael Lehmann. **CON** Diane Keaton, Mandy Moore, Lauren Graham, Gabriel Macht, Tom Everett Scott.

Alguien tiene que ceder consagró a Diane Keaton como superestrella de esa especie de subgénero que es el "cine de (y para) señoras". La sexagenaria está dispuesta a todo tipo de humillación pública en pos de mantener ese status, ya sea desnudarse para que el septuagenario Jack Nicholson se burle de su cuerpo como en aquella película o, como ahora en *Porque yo lo digo*, interpretar a una vieja chocha que admite jamás haber tenido un orgasmo, hacer gala del peor histrionismo mientras se entromete en la vida de sus hijas adultas o demostrar su inoperancia absoluta frente a una computadora. Pero los papelones están a la orden del día en esta película: Michael Lehmann finalmente toca fondo después de una carrera dispar con un pico máximo en la ya mítica *Hudson Hawk*. Allí todo era lúdico e impredecible, dos antónimos de los calificativos que le caben a *Porque yo lo digo*. Pero ya pasaron dieciséis años desde aquella comedia y tal vez sea cierto que los años no vienen solos. Eso parece, al menos para Keaton y Lehmann. **Nazareno Brega**

Garúa

Argentina, 2005, 91'. **DIRIGIDA POR** Gustavo Corrado. **CON** Luciano Cáceres, Jean-Pierre Reguerraz, Jorge Sesán, Franco Tirri, Paola Machado.

Los personajes y las circunstancias obedecen a un realismo programático: cuatro jóvenes delincuentes viviendo en el pozo de la sociedad, que recuerdan a *Pizza, birra, faso* o a *Okupas*. Pero no, de aquel primigenio *nuevorealismo* argentino –salvo uno de sus actores y los rasgos mencionados– no encontramos mucho más. Por el contrario la trama es literaria,

pseudo borgiana: uno de los jóvenes mata a un cantor de tangos en medio de un robo, e imbuido de culpa y de deseo, busca, encuentra y se apodera de su identidad. Las superficies pringosas y sucias en primer plano (pieles, ropa, pisos y paredes) teatralizan visualmente este drama con destino de tango, y definen una marginalidad que se ilumina y se declama con exagerada precisión. Jean-Pierre Reguerraz logra escapar a veces del marcado esquematismo del resto y destila un angustioso sopor de arrabal. No escapa sin embargo de los avatares de esta película y el resultado termina siendo igualmente amanerado, poco auténtico y for export. **Marcela Ojea**

Hostel - parte 2

Hostel: Part II

Estados Unidos, 2007, 93', **DIRIGIDA POR** Eli Roth, **CON** Laurel German, Roger Bart, Heather Matarazzo, Bijou Phillips.

Como ahora cualquier imagen es posible, se puede mostrar la tortura sin que alguien sufra realmente. Esa no es excusa, de todas maneras, para montar un espectáculo alrededor únicamente de la cantidad de variables posibles a la hora de destrozar un cuerpo. Porque esto no es Sade ni el *Salò* pasoliniano, que buscaban despertar la conciencia moral del burgués adormecido e instalar un grito desgarrado en lo desgarrado de sus líneas e imágenes. *Hostel - parte 2* se apoya en la idea de que nada es real en el cine, que es divertido ver matar gente, y aburre transformando cuerpos en muñecos de estopa.
Supongamos que me convenzo de que Eli Roth lo que quiere es poner en pantalla todo aquello que hoy se considera "políticamente incorrecto". Hacerlo de manera estéril y lamentando que no se vea de tanto en tanto un baldazo de sangre (sin preguntarse por el sentido que debe tener un baldazo de sangre) es de un infantilismo cruel y peligroso. Cuando el romper todo –el cuerpo incluido– no tiene un valor político, no es nada. Y el espectáculo del sufrimiento, sobre todo cuando se intenta reír de él al mismo tiempo, será siempre abyecto. P.D.: A vos te digo: a vos, que creés que si una película cómica te hace reír, una de terror, gritar, y una porno, excitarte, y por eso es buena, te aclaro algo. Reírse, asustarse y excitarse son reacciones mecánicas que no requieren del cine. Acá hablamos de lo que las imágenes nos dejan y de cómo están y para qué están hechas. Lo demás es satisfacción mercantil: si compraste miedo y lo tuviste, es tu negocio. No el nuestro. **Leonardo M. D'Espósito**

Los Cuatro Fantásticos y Silver Surfer

Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer

Estados Unidos/Alemania, 2007, 92', **DIRIGIDA POR** Tim Story, **CON** Ioan Gruffud, Jessica Alba, Chris Evans, Michael Chiklis, Julian McMahon.

La primera versión fílmica de la máxima creación de la dupla Stan Lee y Jack Kirby (padres del superhéroe moderno) traicionaba cierta aventura original pero, tono y efectos digitales mediante, realzaba la comedia del género. Para la segunda vuelta fantástica, el reincidente Tim Story sobrecarga la faceta infantil del asunto y, sí: puede que sea leve en su ingenuidad, se oponga a la oscuridad del superhéroe actual (tanto en papel como en el cine) y se despache con un par de secuencias mitad épicas y mitad plastilina (como la persecución al digital Silver Surfer). Pero el desborde y error de la primera ya no existe: viene prefabricado y plastificado en el efecto especial versión chasco, como ese hombre elástico que baila. Sin pecar de fundamentalismo superheroico, la tirada de correa de Story se nota en una elección visual que traiciona el diseño original: lejos de la nube cósmica que es en el film, la amenaza galáctica conocida como Galactus, en el papel, es un tipo de 20 metros, de traje violeta y que usa pollera. Los supertipos de Story serán infantiles, pero juegan poco y son demasiado prolijitos. **Juan Manuel Domínguez**

Lo mejor de nuestras vidas

Fauteuils d'orchestre

Francia, 106', 2006, **DIRIGIDA POR** Danièle Thompson, **con** Cécile De France, Valérie Lemercier, Albert Dupontel, Laura Morante, Claude Brasseur, Christopher Thompson, Dani, Annelise Hesme, François Rollin, Sydney Pollack.

Si uno no tiene dinero y/o talento artístico, igualmente la vida puede ser bella y rosa si uno se acerca a los ricos y/o a los artistas, ya sea como asistente o como moza (y rosa rima con moza). Algo así es la tesis de esta película con muchos personajes interpretados por muchos actores franceses conocidos y también por Sidney Pollack. Inocua, prolija, ágil, previsible y un tanto tilinga y bobalicona, *Lo mejor de nuestras vidas* transcurre en una de las zonas más caras de París (la Avenue Montaigne) y no se aparta de allí. En este relato de universo cerrado todo es lujoso y la gente es blanca. Las situaciones son bastante claras también. Y todo se resuelve, y Laura Morante es hermosa, y Cécile de France es linda y simpática, y Claude Brasseur hace de rico de buen corazón. Y si no se es rico y ya no se es joven y bella, como le pasa a Dani (*La noche americana, El amor en fuga*), lo mejor es vivir recordando el pasado. Lo importante es que no se vislumbre algo que pueda agriar toda esta miel parisina for export, que fluye pero también pegotea. **Javier Porta Fouz**

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.

FESTI-FREAK
3° EDICION
(del 29 de sep al 7 de oct)

Abierta la Convocatoria de cortometrajes hasta 15 de agosto de 2007
5000$ En premios
Descarga bases en www.festifreak.com.ar / www.cinefreakshow.com.ar

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de Cine. España	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	HUGO SÁNCHEZ subjetiva. com.ar	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	JORGE AYALA BLANCO El Financiero. México	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly. EE.UU	ROBERT KOEHLER Variety. EE.UU.	JORGE BERNÁRDEZ subjetiva. com.ar	PROMEDIO
Reyes y reina	10				8	8	9	10	10		9,17
Pulqui, un instante en la patria...			9	7	8	6	7		6	9	7,43
Líbero			8		7	6	7			8	7,20
Juegos de amor esquivo	7						8		6		7,00
La reencarnación				6	7		5				6,00
Lo mejor de nuestras vidas				6	5	5	6	7		6	5,83
El cantante	5		6	8	5		5	5	3	5	5,25
El contrato			4	6	6		5			3	4,80
Los Cuatro Fantásticos y Silver Surfer		3	5	5	6		6	3			4,67
Garúa				5		4					4,50
Hostel: parte 2	5	4	2	7	1		5			7	4,43
Shrek Tercero	1	4	4	4	5		5		7		4,29
Porque yo lo digo					4		5	1			3,33
Premonición	2	3		4	4		5	2			3,33
Primitivo		3	1	4	2		5			5	3,33
Allegro	1				2		6	1	3		2,60

REVISTA **EL AMANTE CINE**

PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

Si todavía no te suscribiste a la revista, podés recibir en tu casa los **dos regalos** y **los próximos 12 números de EL AMANTE** por un único pago de $130.

Con el primer número de la suscripción te mandamos **un DVD** especialmente elegido por nuestros redactores. Consultá el listado.

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.

Despedida

por **Gustavo Noriega**

Noches mágicas de radio
A Prairie Home Companion
2006, Estados Unidos, 105'. **DIRIGIDA POR** Robert Altman.

Para los que hicimos *El Amante* en la década del 90 Robert Altman era una especie de caballito de batalla, el enemigo que amábamos odiar. Su generalizada misantropía, sus aires de importancia, su maltrato a los personajes y la aceptación incondicional de su cine por parte de la crítica establecida nos caían como anillo al dedo para hacer resaltar nuestro humanismo y nuestra independencia respecto de las opiniones dominantes. Básicamente con *Las reglas del juego*, *Ciudad de ángeles* y *Pret-à-porter* nos dimos un festín, para alegría generalizada de la redacción y la ira compartimentada de Jorge García. Los años corrieron para todos pero para el director fueron los últimos, la época de la vejez. Su nombre dejó de ser rutilante para la crítica y la industria y, consecuentemente, castigarlo era menos divertido. Tener que ver una de sus películas corales aplicada nada menos que al mundo del ballet (*The Company*, 2003) nos sonaba como un chiste, una molestia que pocos se podrían tomar.

Noches mágicas de radio fue su última película. Lo que la convierte en una experiencia notable es que se trata de la última película de un hombre que, de alguna manera, sabe que está haciendo su última película. Y no porque se vaya a retirar del mundo del cine sino porque se va a retirar del mundo. Punto. No es poca cosa pensar que se está por dejar de existir y hacer un film al respecto. Porque *Noches mágicas...* trata sobre el fin de las cosas, lo efímero, el paso del tiempo, lo pasajero.

A semejante punto de partida hay que agregarle otros elementos de interés. Si la fluidez, los movimientos de cámara y el manejo de múltiples personajes son características altmanianas, el tono de *Noches mágicas* proviene de Garrison Keilor, el conductor del programa de radio que origina la película ("A Prairie Home Companion"). GK es un hombretón amable de hablar pausado y grave, una suerte de Dolina norteamericano sin pretensiones filosóficas ni narcisismo tanguero, un señor circunspecto, agudo y gracioso, que es capaz de provocar el mismo interés cantando, contando un chiste, relatando una anécdota o leyendo los avisos comerciales. En el programa se presentan números de música country en vivo y en la película se puede ver a estos conjuntos o a los actores cantando. El dúo de Lili Tomlyn y Meryl Streep, como el de Woody Harrelson y John C. Reilly, así como la joven Lindsay Lohan, cumplen con sobradas creces las expectativas en cuanto a su papel como actores y como cantantes. No hace falta aclarar que el dúo WH & JCR es desopilante, aunque quizá baste con decir que en una de las canciones se cuenta el siguiente chiste: "Creo que mi mujer está muerta", "¿Cómo sabés?", "El sexo es igual que siempre pero los platos se acumulan".

La película se desliza plácidamente entre el escenario y las bambalinas contando el último día del programa (el teatro donde se pone en escena ha sido vendido) y las conversaciones se entremezclan con la música de forma imperceptible. Los actores parecen pasarse el mejor momento de sus carreras disfrutando de lo que hacen. Al escuchar a la Tomlyn y a la Streep conversando, interrumpiéndose la una a la otra, completando mutuamente sus frases, resulta difícil pensar que no sean hermanas y se conozcan de toda la vida. *Noches mágicas* es como una reunión de amigos, casi como un anticipado velorio, de esos que se hacen en Estados Unidos, donde la gente come, se ríe, conversa y hasta canta.

Cuando Altman recibió el Oscar honorario en 2006, confesó que tenía un corazón transplantado. Era un chiste fácil decir que justamente lo que necesitaba era el corazón de una buena persona, que le permitiera abandonar esa fastidiosa grandilocuencia que le hacía despreciar a sus personajes. Ese sería el secreto de la amable bondad de *Noches mágicas*. Sin embargo, Altman hizo saber que el transplante había sido diez años atrás y que no lo había hecho público por temor a que no lo convocaran a hacer más películas. O sea que todas esas películas repudiadas por nosotros en los 90 habían sido hechas con el nuevo corazón. Es quizá, entonces, Garrison Keilor el responsable de esa sensibilidad nueva. Pero, no, qué mezquino de mi parte sería terminar esta reseña restándole méritos al director en su última película. Altman se fue con una obra serena y cálida sobre la muerte. Suyos son los méritos de semejante entereza. Frente a la eternidad, hacemos las paces para poder decir entonces: este viejo adversario viene a despedir a un amigo. **[A]**

¡A velocidad de dios!

por **Agustín Masaedo**

Exterminio 2
28 Weeks Later
Reino Unido, 2007, 99'.
DIRIGIDA POR Juan Carlos Fresnadillo.

Godspeed You! Black Emperor es una banda canadiense de rock *avant-garde*, o post-post-rock, o vaya uno a saber qué. Nueve señores que hacen canciones larguísimas, generalmente divididas en movimientos, como si de sinfonías se tratase, en las que suelen participar secciones de viento y percusión e instrumentos como el glockenspiel o la trompa. A pesar de su inquebrantable ética antimercantilista, los GY!BE permitieron que Danny Boyle usara la canción "East Hastings" (de *f#a#*, su primer disco "oficial"; las comillas son porque alientan al público a grabarlos en vivo y distribuirlos gratuitamente en su nombre) como leitmotiv musical en *Exterminio*. Y aunque prácticamente toda la música que se escucha en esa película, igual que en esta segunda parte dirigida por Fresnadillo, sean fragmentos o variaciones de "East Hastings", el tema no forma parte de la BSO editada: eso, para los canadienses, ya era un exceso. Como la indefinible música de GY!BE, *Exterminio 2* está llena de avances y retrocesos, de aceleraciones impetuosas y frenadas en seco, de torbellinos y silencios: la primera aparición de los zombies (aunque no sean exactamente muertos vivos, *Exterminio 2* es *una de zombies*), podría ser un capítulo de manual sobre las velocidades –y el sonido– en el cine. Fresnadillo conserva lo mejor del film de Boyle, respeta a rajatabla la lógica interna y, a la vez, introduce ajustes que convienen sólo a la narración, como el abandono del *irrealista* formato digital por el más documentalizante 16 mm. Y si el marco de la reconstrucción de Inglaterra es una continuación puramente lógica de la anterior, la ya debatidísima omnipresencia de los marines cumple funciones exclusivamente dramáticas: ni una sola vez se tienta Fresnadillo con hacer hablar a su film de algo que le sea externo. *Exterminio 2* no tiene más pretensiones que ser una digna película de género (aunque, ay, el plano final impuesto/impostado no ayude a su caso), aunque su rigor sombrío y su falta de humor puedan ser confundidos, como les pasa seguido a los GY!BE, con pompa y grandilocuencia. **[A]**

Caja chica

por **Juan Manuel Domínguez**

Mr. Brooks
Estados Unidos, 2007, 120'.
DIRIGIDA POR Bruce A. Evans.

Al igual que su protagonista, *Mr. Brooks* vive encajonada en dualidades. Mr. Brooks es un colmo de lo cotidiano: el tipo fábrica cajas, es padre de familia y tiene un hobby de entrecasa (la cerámica). Pero al mismo tiempo es un empresario exitoso, el Hombre del Año para su comunidad. Cuando se apaga la luz, Mr. Brooks es un asesino serial que, gracias a la "puesta en escena" de los cadáveres y a sus huellas digitales, es conocido mediáticamente como el "Asesino del Pulgar". Al contrario del supuesto contraste entre sus modos de vida –una dualidad representada, al menos a los ojos y oídos de Brooks y los nuestros, por su "lado oscuro" William Hurt–, Brooks representa el pináculo del lado A y B del sueño americano: como asesino es una estrella de los medios, una leyenda a imprimir; como ideal de prosperidad empresarial es, también, tapa de revista. La incongruencia entre sus roles, como establece el personaje y la crítica de Binder en *EA* 181, no se da por la culpa personal: el límite es la condena social. Si Brooks distingue y mezcla –sin agitar– sus lados A y B, el director Bruce A. Evans, no. Evans viola los límites de la moral del Hollywood más reciente –límite de pacotilla– con cinturón de seguridad: por cada delirio, suelta un ancla de solemnidad. Si hay tetas y masa encefálica en paredes, al segundo Brooks se desnuda penitente frente a un horno de cerámica (ni Kevin Costner soporta tan incinerable estampita); si la policía Demi Moore le da seriedad a un "Fíjense en la bolsa de la aspiradora", Evans le cuelga subtramas –dos ex: ex perseguido y ex marido– para demostrar lo obvio: ella "se la banca". La austeridad visual del domicilio cotidiano versus lo recargado de los crímenes, la idea del asesinato como herencia genética domesticada –justo después de su punto más rabioso– en los penitentes murmullos del plano final, dos ejemplos más de cómo todos los contrastes/pliegos de Evans y su diseño de cada exceso y su contraparte hacen de *Mr. Brooks* algo tan vacío, limitado y pretencioso como una caja con ganas de ser escultura de cerámica. **[A]**

Grieta

por **Alejandro Lingenti**

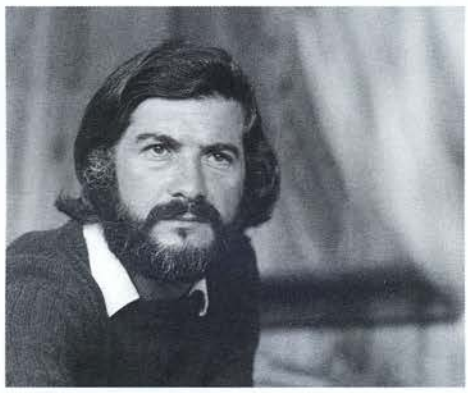
El Hombre Araña 3
Spider-Man 3
Estados Unidos, 2007, 140'.
DIRIGIDA POR Sam Raimi.

Hace unas semanas, George Lucas declaró a la prensa norteamericana que *El Hombre Araña 3* le parecía "una película tonta". ¿Estaba en lo cierto el creador de *La guerra de las galaxias*? Probablemente. Lo que Lucas no consideró es la posibilidad de que el nuevo film de Sam Raimi sea deliberadamente tonto... Hay películas que reproducen a lo bobo todos y cada uno de los clisés del cine mainstream, sin cuestionamientos. Debajo de la superficie, de todo el ornamento, casi nunca hay nada. Pero también hay otros con un alto grado de autoconciencia, que revelan la inteligencia del director, su capacidad de reflexión sobre el oficio. *El Hombre Araña 3* es uno de esos casos. El film utiliza todo el arsenal de recursos del cine comercial de una manera tan grosera que resulta legítimo sospechar que quiere decirnos algo más. Y eso que pretende decirnos Raimi, un director cuya trayectoria avala perfectamente esta sospecha, tiene que ver con el estado del cine industrial actual, un cine de digestión cada vez más rápida, que exige cada vez menos compromiso intelectual, que necesita duraciones cada vez más largas para incentivar el consumo en el *candy bar*. Lucas aseguró que "suprimidas las escenas de acción, no hay demasiado en la película de Raimi". Efectivamente es así, con el añadido de que el guión no respeta ninguna lógica tradicional, además: si hace falta que el villano se encuentre con la heroína en un lugar determinado, aparecen sin más, así uno esté en China y el otro en África. Una de las secuencias más disparatadas de la película termina con la eliminación de uno de esos villanos, hasta ese momento resistente a todo tipo de ataques, pero de pronto vulnerable, y remata con el primer plano de un niño que mira a cámara y dice extasiado: "Cool". Raimi corrobora cáusticamente aquello de que el espectador actual es considerado puramente un infante; y lo hace sin alardear, usando la herramienta que tiene a mano (el cine) y dentro de los límites que le impone su hábitat (Hollywood). A su manera, abre una grieta en la sólida carcasa del asfixiante cine industrial y permite que entre algo de aire fresco. Esa grieta es la marca del autor. **[A]**

OUSMANE SEMBENE
1923-2007

Afortunadamente, el estreno en Buenos Aires de *Moolaadé*, la última película de Ousmane Sembene, permitió que al menos unos pocos cinéfilos y algunos espectadores curiosos conocieran un film del llamado "padre del cine africano". Nacido en Senegal, hijo de un pescador, desarrolló diversos trabajos antes de servir en una unidad africana en Europa durante la Segunda Guerra Mundial. En los años 50 fue sindicalista y militante comunista, y también se convirtió en uno de los más destacados escritores africanos con textos de tono marcadamente autobiográfico. Viajero incansable, llegó a la conclusión de que el cine –mucho más que la literatura– le iba a permitir trasmitir sus ideas sobre la vida política, social y cultural de África. Fue así que en 1962 se dirigió a Moscú para estudiar con el director ruso Mark Donskoy. De regreso a su continente natal, comenzó a filmar sus primeros cortos en 1963, consiguiendo su primer reconocimiento internacional en 1966 con *Black Girl*, la trágica historia de una muchacha africana. Desde entonces realizó espaciadamente un puñado de obras en las que, ya sea a través del relato de denuncia social o la comedia satírica, desnudó diversos aspectos del colonialismo imperante en África, algo que le trajo no pocos problemas en Francia, donde sus películas tuvieron muchas dificultades de distribución y hasta censura. Casado con una norteamericana en 1974, ganador de varios premios internacionales, Ousmane Sembene es una figura imprescindible para comprender la evolución del cine africano y su inserción dentro del concierto internacional.

JEAN-CLAUDE BRIALY
1933-2007



Resulta paradójico que a pesar de contar con una prolongadísima filmografía desarrollada a lo largo de casi cuarenta años, Jean-Claude Brialy sólo sea recordado por sus primeros papeles en películas de la Nouvelle Vague y alguna otra aparición ocasional. Nacido en Argelia, hijo de un importante oficial del ejército francés, se graduó como actor en el conservatorio de Estrasburgo y trabajó en algunas compañías de teatro provinciales. En 1955 llegó a París, donde participó en algunos cortos de Godard y Rivette antes de debutar en 1956 en un rol secundario de *Elena y los hombres*, de Jean Renoir. Pero los papeles que lo lanzaron a la fama fueron los que protagonizó en las dos primeras películas de Claude Chabrol, *El bello Sergio* y *Los primos*, en las que, sobre todo en la segunda, propuso un personaje amoral y cargado de cinismo, imagen de la que casi nunca pudo desprenderse. En esos años su carrera alcanzó su apogeo (sólo en 1961 realizó trece films), pero son pocos los papeles realmente recordables de esa abundante filmografía, aunque conviene no olvidar su interpretación del playboy obsesionado por una adolescente en *La rodilla de Clara*, de Eric Rohmer. Acorde con la escasa difusión del cine francés en Buenos Aires, poco se lo ha visto en las pantallas en los últimos años y tampoco ninguna de las varias películas que dirigió ha circulado en estas tierras.

MALA POWERS
1931-2007

Seguramente sólo algunos cinéfilos veteranos, memoriosos y asiduos concurrentes a las funciones de los cines de barrio se acordarán de esta actriz. Nacida Mary Ellen Powers en San Francisco, desde niña tuvo vocación actoral, trabajando tanto en teatro como en radio antes de debutar en el cine. Ida Lupino fue quien le ofreció su primer protagónico en *Outrage*, uno de los varios films que dirigiera aquella gran actriz, e inmediatamente consiguió el papel de Roxane en *Cyrano de Bergerac* (1950), de Michael Gordon y con José Ferrer, algo que provocó que Howard Hughes se interesara en sus servicios. Sus trabajos más importantes los realizó en la década del 50, destacándose en varios títulos de acción de bajo presupuesto, pero problemas de salud la hicieron alejarse de la pantalla, a la que sólo retornó esporádicamente, desarrollando a partir de los años 60 su carrera principalmente en la televisión, algo que alternó con la escritura de relatos infantiles.

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 número pasado generó varias respuestas. Entre ellas, esta elegante y precisa nota sobre cine argentino. Bienvenidos a seguir el debate en *El Amante*.

Insistencias, imprudencias, persistencias, resistencias

por Sergio Wolf

En su nota "Propuestas para un verdadero Nuevo Cine en cuatro tempos", el crítico Guido Segal plantea algunas cuestiones vinculadas al (así llamado, por ahora, provisoriamente) "Nuevo Cine Argentino" que me gustaría discutir.

1. Sobre la cuestión terminológica y el uso de la denominación "Nuevo Cine Argentino". Segal dice que ya no es tan "nuevo" y que sólo engloba y acumula lo diverso. Tiene razón. Pero las nominaciones, bajo el paraguas siempre simplificador de los rótulos, son más operativas que estrictas. También al hablar de la Nouvelle Vague muchas veces se hace referencia a una segunda o tercera o cuarta generación, como cuando se habla de Pialat, Garrel o Assayas. En todo caso, la pertinencia de la inclusión o exclusión de una película dentro o fuera de ese "grupo" depende más de las elecciones de puesta en escena. La idea del linaje –la inscripción de una película en una serie, línea o, como en este caso, como parte de una "joven tradición"– es algo que el cine argentino nunca pudo lograr. Los violentos cambios de giro y las renovaciones generacionales interrumpidas siempre impidieron esas continuidades. Como quedó demostrado en el libro *Generaciones 60/90* que compiló Fernando Martín Peña, y como queda expuesto en tanto problema en el excelente artículo escrito por Emilio Bernini, "Un proyecto inconcluso" (revista *Kilómetro 111*, nº 4), el "Nuevo Cine Argentino" admite ver esa continuidad, en perspectiva. Del mismo modo, uno podría plantear que cuando se habla de las películas de la (así llamada, por ahora, provisoriamente) "Generación del 60", también se mencionan ciertas películas que tienen algunos rasgos característicos pero quizá no están plenamente logradas, o en las que su pulsión renovadora es apenas maquillaje de lo viejo, gestos que estaban más cerca de volver a tropezar con el costumbrismo que de buscar instalar un cambio radical en las formas de narrar, como ocurrió con las películas iniciales de directores como Dawi, Fernández Jurado o incluso Ayala. Y al incluir a estos directores, a nadie se le ocurre pensar que esos son los nombres representativos de la "Generación del 60" y no Kohon, Martínez Suárez, Antin o Murúa, ni tampoco que son tan buenos como estos.

2. Segal esboza un punto que me parece crucial para la crítica al afirmar que siempre debe "buscar el diálogo". Pero creo que le falta definir el interlocutor, con quién se está dialogando. Estoy convencido de que la verdadera crítica siempre dialoga más con los realizadores o los intelectuales que con los espectadores a secas. Nadie puede pensar seriamente que Godard, Rivette o Daney buscaban el diálogo con el espectador común, entre otras cosas porque el espectador común seguramente no leía *Cahiers du cinema*. "Buscar el diálogo", para la crítica verdadera, siempre fue dialogar con las películas, proponer alternativas o cuestionar decisiones que debieron ser otras. Siempre fue un modo de volver a filmarlas, como se cansó de explicar Godard diciendo que empezó a dirigir cuando escribió su primera crítica. También fue, desde que existe una crítica verdadera, *mapear* las películas, ubicarlas en algún lugar de la constelación de la historia o de la contemporaneidad. No es sólo decir *qué es esto* (describir un objeto) sino también decir *dónde podría estar*. No existe la obra sin antecedentes ni consecuentes, o que asegura que no sale de ningún lado, aunque es cierto también (leer a Borges en "Kafka y sus precursores") que muchas veces tiene que aparecer el genio para que luego se busque la genealogía.

3. Yo fui una de las "numerosas voces que surgieron en el Bafici hablando del esplendor actual de las películas nacionales", como apunta Segal. Me incluyo aunque yo ya había "surgido" antes... Y agrega Segal: "El cine argentino no pasa por su mejor

momento". Creo que ahí hay una trampa, que consiste en notar que los "mejores momentos" fueron momentos únicos, donde se alinearon los astros y hubo varias muy buenas películas que se estrenaron simultáneamente (como en 2002 y 2003). Y al mismo tiempo, eso que llamaría *momentos de condensación* nunca son permanentes y no se pueden medir los procesos en términos de dos o tres años. Es ridículo. Doy un ejemplo: en los últimos cinco años, distintos países latinoamericanos tuvieron su año glorioso, de presunto renacimiento, a partir de la bendición de los grandes festivales internacionales –ocurrió con Argentina, con México y con Brasil–, pero eso no se tradujo en algo sistemático. No hubo cinco, seis, diez años seguidos de películas renovadoras de esos países, y las razones seguramente no son sólo estéticas. Una salvedad: en esos países no existe una ley de cine proteccionista como en Argentina, que debería auspiciar más óperas primas y películas de mayor riesgo, cosa que no ocurre y podría ocurrir, o al menos están dadas las condiciones materiales para que ocurra. Faltaría un pequeño detalle: mayor voluntad...

4. En uno de los pasajes más desafortunados de su artículo, Segal cuestiona y se burla de las presuntas reglas de un dogma imaginario del "Nuevo Cine Argentino". Despliega (con un indudable y gozosamente malicioso ingenio) pretendidos rasgos sistemáticos, como el plano secuencia, la preponderancia de una suerte de *minimalismo*, la construcción narrativa a partir de los intersticios de las acciones y devenir de la subjetividad, y la puntualización de que el humor está vedado.

Todo esto encubre, en rigor, el intento de decir con ironía que ciertas películas no le gustan pero, lamentablemente, la enumeración se parece mucho al sistema de argumentación que esgrimen aquellos que detestan las películas y la sola existencia de algo que se llama "Nuevo Cine Argentino". Y hay ahí otra falacia: las mejores o más arquetípicas películas del (así llamado, por ahora, provisoriamente) "Nuevo Cine Argentino" tienen todas o cada una o algunas de estas características. *La libertad* y *Los muertos* hacen del plano secuencia o del montaje en cámara un uso extensivo y excluyente; *Silvia Prieto* y *La Ciénaga* evitan la transformación de los personajes a través de las acciones y prefieren los intersticios; *Picado fino* y *Caja negra* son películas que procuran poner en escena una subjetividad más del autor que de los personajes; *Parapalos* se abstiene de cultivar el humor como si eso implicara viajar a un mundo desconocido.

Me parece que Segal se está refiriendo a cinco, diez o veinte películas específicas (que no nombra) y arma con eso una justificación. Ya sé que el juicio no es otra cosa que un modo de justificar el gusto, pero creo son tantas las películas que convierten las cuestiones en "dogmas" como las que inventan soluciones cinematográficas originales para problemas cinematográficos. O mejor: son tantas las películas que los inventan como las que las disecan y amortajan.

5. Para el epílogo, Segal deja tres cuestiones para mí completamente equivocadas, un absoluto error.

La primera plantea que lo que le falta al (así llamado, por ahora, provisoriamente) "Nuevo Cine Argentino" es resolver el problema de "la afluencia de público local a las salas de cine". Bueno, ahí llegamos a un lugar cenagoso. Aclaro, por las dudas: no fueron ni siquiera moderadamente exitosas películas clave del (así llamado, por ahora, provisoriamente) "Nuevo Cine Argentino". Ni *Los muertos*, ni *Silvia Prieto*, ni *Picado fino*, ni *Tan de repente* ni *Los rubios*. Simplemente, no. Y encima Segal pone como ejemplo *Soñar, soñar*: un fracaso comercial total, histórico, que Favio atribuye a que tuvo que estrenarla con amenazas de bombas en los cines, pero no hay manera de comprobar que habría funcionado bien en "condiciones normales". ¿Desde cuándo se deben pensar con el mismo criterio todas las películas? ¿Qué es eso de que un cine no puede tener niveles de producción y "tipos de cine" diferentes, y por lo tanto "afluencia de público" (el famoso "torrente de espectadores", o "públicorío") diferenciada? Es viejo el ejemplo pero pertinente: Marguerite Duras recibía dinero para hacer sus películas, que veían 5.000 o 10.000 espectadores.

La segunda es que Segal descubre la pólvora coreana y dictamina que un camino posible para el (así llamado, por ahora, provisoriamente) "Nuevo Cine Argentino" sería el del juego con los géneros. Pero la cuestión no pasa por re-mezclar los géneros, porque la dimensión del cine coreano tiene que ver con directores extraordinarios como Hong sang-soo, Park Chan-wook y Bong Joon-ho, o por lo menos excelentes, como Im Sang-soo y Lee Myung-se, y no con los géneros. Parece fácil homologar a Szifrón con "los que trabajan o re-trabajan" los géneros en Corea, como Bong Jon-ho (el fantástico y la comedia) o Lee Chan-dong (el melodrama y el drama social). Pero ese camino nos llevaría a pensar en quiénes podrían hacer esas películas, y si el acercamiento a los géneros es lo que permitiría la supervivencia o recuperación de ese envión experimental de los nuevos directores. Hay algo que quizá, sí, tenga que ver con lo que propone (para mí, confusamente) Segal, pero el punto es si las películas renovadoras argentinas debieran medirse con este patrón. En fin, ahí va. Es una pequeña anécdota (sabrán disculpar). En marzo de 2006, estando unos días en el Festival de Mar del Plata, estaba por el auditorio, al anochecer, y lo vi venir a Fabián Bielinsky. Lo invité a tomar un café. Más allá de su moderada decepción por las películas que estaba viendo en la competencia internacional donde estaba como jurado, nos pusimos a hablar sobre el cine argentino. Nunca fue un entusiasta del "nuevo cine" (como uno puede suponer), y me dijo que lo que más lo había impresionado en los últimos tiempos era *Old Boy*. "Me tuve que limpiar la sangre de la ropa al terminar de verla", me dijo. Y agregó, con una visible preocupación, aludiendo al tratamiento de la imagen: "Nosotros [por los cineastas argentinos] estamos en primer grado y ellos [por los cineastas coreanos] están en la universidad".

Finalmente, Segal hace un llamado al desparpajo y la diversificación. Si es eso, bueno, *UPA!* y *Estrellas* cumplen con lo primero, y *XXY* cumple con lo segundo. Pero si Segal asegura que "el cine argentino no pasa por su mejor momento", imagino que no lo conforman. Por lo tanto, ¿qué?... Se ve con claridad en Segal la voluntad de pensar los problemas por los cuales no le gustan las últimas películas argentinas. Y creo que lo único que queda es hablar del trabajo sobre la puesta en escena, sobre la materialidad de las películas y de sus aciertos y problemas. Como dice Mariano Llinás: nunca se habla de planos. A mí sí me gusta *El custodio* por lo que niega, porque demuestra cómo filmar un cierto tipo de cine político desde la perspectiva opuesta. Me gusta pensar que Héctor Olivera habría puesto la cámara en el asiento de atrás, con el ministro, y no en el de adelante, con el custodio, y que eso sólo nos permite demostrar qué es el (así llamado, por ahora, provisoriamente) "Nuevo Cine Argentino". Sí, es verdad que en un sentido *El custodio* es una teoría filmada y me parece bien que esa puesta en escena sostenga sus elecciones. Pero eso de que el protagonista no habla y del aburrimiento es solamente una manera perezosa de no argumentar bien el gusto, porque nadie lo dice del protagonista de *El río*, de Tsai Mingliang, y donde en lugar de la rigidez facial *à la* Melville (si Alain Delon es un samurái, Julio Chávez sería por lo menos un *ronin*...) está el dolor de cuello. Sí, en Tsai hay más humor, pero me parece que no está ahí el punto. (No me conforma del todo esta argumentación, pero por ahora no encuentro un modo mejor de exponerla.)

6. Es cierto que el Viejo Cine Argentino (la sigla "VCA" me hace acordar a la sigla del Viejo Tronco Radical: VTR) se extinguió y que ese triunfo o batalla "ya se ganó", como bien dice Segal. Creo que el debate es la deuda pendiente. Y el artículo de Segal tiene una gran, invalorable virtud: proponerlo. Y más a su favor, en un medio donde uno de los problemas es que todos hablan desde "su" lugar tratando de defenderlo y mantenerlo (salvo casos conocidos: Llinás, Villegas, Filippelli, Noriega): la brutal honestidad intelectual que anima esa proposición. No es un mal comienzo para un debate. Todo lo contrario. **[A]**

No es un secreto la progresiva conversión de las películas grandotas en mezclas cambalacheras de cualquier cosa, casi como si fueran catálogos de momentos impactantes unidos –o mejor dicho, pegoteados– con el solo objetivo de dirigirse a todo el público posible. Cada vez con mayor frecuencia se hace imposible saber qué es un Shrek, un Harry Potter, un Pirata del Caribe: hay gente que dice que son apenas marcas para vender comida verde, varitas mágicas y mitológicos krákenes para poner en la bañera. Mientras tanto, este año, un estreno modesto –si uno lo compara con las cientos de copias de los cachivaches marketineros– como **Crimen perfecto** (**Fracture**, dirigida por Gregory Hoblit) se ha convertido en un gran éxito y los espectadores se la recomiendan entre ellos. ¿Qué es **Crimen perfecto**? Una simple película que cuenta una historia y la mantiene sin brillo pero con respeto dentro de las coordenadas de los géneros de los que se sirve: el thriller de abogados, el policial, la película de juicio. Y por

Palimpsesto

1. Hablar de cine de género es decir mucho y nada a la vez. Para el que escribe esta nota aquí y ahora consiste en un sistema de relatos que permita sentirse representada en la ficción a una gran variedad de público, el más cabal exponente del cine como hecho social aglutinante. Esta definición parcial implica hablar de estructuras y narración como ejes fundamentales de su funcionamiento. Ello no excluye la posibilidad de un cine independiente y experimental o de mecanismos heterodoxos y poco convencionales puestos al servicio de una historia y maneras no herméticas de contarla. Hacer buen cine de género es hacer un cine inclusivo pero no dogmático ni demagógico. Uno en el que pasen cosas (decirlo así suena ingenuo, pero no somos pocos los que pensamos que muchas de las últimas películas argentinas confunden buen cine con inacción o ensimismamiento apáticos en mundos personales: nada de abrirse a –y menos aun pensar en construir– universos con parámetros ajenos al estrecho paisaje doméstico), los personajes tomen decisiones, la puesta en escena sea conscientemente lúdica a la vez que rigurosa, y en el que aquello que conocemos como realidad experimente un proceso de transfiguración que, tal como sucede con la metáfora en literatura, alejándose de la nominación literal del mundo mejor consigue aprehenderlo.

La transitada frase de Ford sobre realidad y leyenda que Nazareno Brega citó en el número anterior a propósito de *El duelo* (Ronny Yu, China / Hong Kong / Estados Unidos, 2006, DVD), una película de género oriental bien contada y mejor confeccionada, puede ilustrarnos todavía más la relación entre cine de género y realidad. La frase, o la versión de la célebre frase de Ford, dice que entre realidad y leyenda se imprime esta última, como si el segundo de los términos desplazara y reemplazara al primero, tomando para sí los atributos de la realidad y sustituyendo a esta por las convenciones de la ficción (a tal punto que el cine tomara el lugar de la vida o fuera, incluso, *bigger than life*). Pero hoy por hoy nadie es tan inocente como para creerse esto. ¿No podríamos, entonces, pensar a la leyenda sobreimprimiéndose a la realidad? No corriéndola sino encimándosele. De este modo, el cine de género no sería un discurso *al margen* de la realidad sino *sobre* (*acerca de* pero, sobre todo, *superpuesto a*) ella. Un discurso armado a base de situaciones, lenguaje y referentes cotidianos objetivos, pero modificados por el potencial simbólico de lo extraordinario. Un discurso que se alejaría de la representación naturalista de la realidad –apelando al fantástico, el exceso pasional o el despliegue físico– para mejor dar cuenta de ella y, más aun, para transformarla en el imaginario colectivo.

Esta lectura del cine de género como un palimpsesto que se forma a partir de la superposición de elementos dispares –un marco sociopolítico preciso o al menos filtrándose inevitablemente a través de los resquicios de la ficción, moldes narrativos de probada eficacia, elaboración de recursos cinematográficos tradicionales, puestas en escena influenciadas por las de otros cineastas– supone una proliferación de signos en distintos niveles que facilita la llegada del film a más de un (tipo de) espectador, estableciendo alrededor suyo una constelación de miradas diversas sobre el mismo objeto. Pero este modelo de líneas narrativas yuxtapuestas implica también tensión, y ese es el plus con el que cuenta toda película de género: al desafío afrontado por el director cuando organiza formalmente sus materiales, se le suman las fricciones entre ese microcosmos armado y el tratamiento que escoge darles a los referentes extraídos de la realidad que le sirven de contexto. Ocurre entonces un doble movimiento alrededor de las películas de género: su accesibilidad narrativa propicia el encuentro masivo del público, pero ese mismo uso de un lenguaje común, estandarizado y convencional, abre en los espectadores una zona gris que favorece la discusión sobre el objeto desde los más disímiles y contradictorios puntos de vista. Así, del cerrado universo ficticio se devuelve la película al espacio público de la opinión y viceversa, evitando que el cine se convierta en un coto cerrado indescifrable para el espectador no cinéfilo.

En el peor de los casos, un director sin identidad repetirá motivos y efectos superficiales hasta el hartazgo (como pasa con el cine de terror japonés y sus clones manufacturados en Tailandia) sin articular ningún tipo de sentido más o menos convincente. En el mejor, tipos como Johnny To alcanzarán a través de un radiante y preciso barroquismo (Hitchcock decía que era el camino para hacer poesía desde el género) un grado de abstracción y belleza comparables al de cualquier autor contemporáneo constituido como tal por fuera de la industria. Unos y otros, sin embargo, contribuyen con su apropiación –epidérmica o sustancial– de la sinta-

permanencia en cartel se está convirtiendo en un cachetazo a la penosa pirotecnia de los tanques que se desinflan apenas baja la publicidad (tanto la pautada con dinero como la que les hacen gratis no pocos medios). Mientras tanto, en *El Amante* hemos decidido empezar a discutir en dónde están los géneros, qué queda de ellos y cómo será su futuro, si es que lo tienen. Tal vez en el cine de género esté la principal posibilidad de resistencia frente a la invasión de los tanques des-generados. Tal vez el cine de género sirva para indicarle al público consumidor de tanques amnésicos que lo que se conocía como cine solía tener nobles tradiciones narrativas para entretener. Vieytes empieza con esta nota, inclinada hacia Asia. Hacía tiempo que tendríamos que haber empezado esta discusión, y nos hizo despertar Fabián Roberti en la carta de lectores del número pasado (gracias, Fabián). Y, por supuesto, ya hay un redactor anotado para contestarle al orientalismo de Vieytes.

Javier Porta Fouz

popular

por **Marcos Vieytes**

xis de los géneros, a que el cine sea una lengua viva, un rumor masivo y cotidiano. Lleno de lugares comunes, abyecciones gramaticales y muletillas, es cierto, pero por eso mismo abierto a las mutaciones, giros, juegos verbales, particularidades y (de)gradaciones que impiden su extinción. Incluso alguno de los más radicales cineastas independientes, como Tsai Ming-liang, establece dentro de su obra un diálogo crítico con todo tipo de géneros, desde los populares como el musical y el wu xia pian hasta los subterráneos como el porno ultracodificado.

2. Las referencias al cine oriental contemporáneo del párrafo precedente obedecen a la cantidad de películas de género que allí se filman y a la vitalidad que buena parte de ellas exuda. Trazar el mapa del cine de género en Asia exige prestar atención a los contornos cinematográficos de cada país (Japón, Hong Kong, India, Tailandia, Corea del Sur, entre otros), pero más que nada a los pliegues, intersecciones y recovecos del paisaje. Un ejemplo entre tantos de los cruces que están operándose continuamente es *The Myth* (Stanley Tong, China / Hong Kong, 2005) con Jackie Chan, en la que no sólo conviven la comedia con las artes marciales y el western, sino que también tira puentes –frágiles pero explícitos– entre el cine de acción hongkonés y el musical de Bollywood. Similar operación lleva a cabo Johnny To (muchas veces junto a su coequiper Wai Ka-Fai) con los territorios geocinematográficos de Japón y Hong Kong en *Love on a Diet* (Hong Kong / Japón, 2001), *Throw Down* (Hong Kong / China, 2004), *Fulltime Killer* (Hong Kong, 2001, editada aquí en DVD), *Turn Left, Turn Right* (Hong Kong /

Singapur, 2003), o Pen-Ek Ratanaruang acercándose al cine de yakuzas desviado de Takashi Miike en *Last Life in the Universe* (Tailandia / Japón, 2003). Es que el cine de género oriental viene a ser una especie de triple frontera (y hasta cuádruple, quíntuple o más) en la que el tráfico de influencias, el contrabando estético y el ímpetu comercial están a la orden del día, gracias a esa lengua cinematográfica relativamente estable que todos comparten. Una zona franca exuberante, no atada al verosímil en el que un asesino profesional puede homenajear-parodiar al Jorge Donn ravelesiano de *Los unos y los otros* en *No Mercy for the Rude* (Park Cheol-hie, Corea del Sur, 2006), un padre se eleva literalmente cuando habla por teléfono con la hija a quien nunca ha visto en *The Old Garden* (Im Sang-soo, Corea del Sur, 2006) o un aldeano le hace la corte a una paracaidista mientras desciende a su lado sin tecnología que lo sostenga en *Krrish* (Rakesh Roshan, India, 2006).

Quizá por ello sea tan recurrente la figura del viajero, del diferente, del extraño, del otro (no como desdoblamiento psicológico sino como sujeto real desencadenante de acontecimientos inesperados) en las más heterogéneas películas de este cine en tránsito. Algunos ejemplos: la fatal amistad establecida entre los soldados que custodian la frontera que separa a Corea del Sur de Corea del Norte en *Zona de seguridad* (*JSA*, Park Chan-wook, Corea del Sur, 2000, editada aquí en DVD); el agridulce punto de vista de la adolescente coreana en *Linda, Linda, Linda* (Nobuhiro Yamashita, Japón, 2005), integrándose a un grupo de compañeras japonesas pero sin deshacerse por completo de su ajenidad; las dudas de *Ecklavya* (Vidhu Vinod Chopra, India, 2007) entre régimen monárquico y democracia, paralelas a las del director entre seguir la tradición musical bollywoodiana o filmar un thriller político lacónico; el viaje de los mafiosos a *Mapado* (Chu Chang-min, Corea del Sur, 2005) y su convivencia aislada con cinco viejas que trastocan su rutina marginal y urbana, subvertida por los ritmos disruptivos de la comedia; o la relación a través del tiempo de los enamorados de *Il mare* (Lee Hyun-seung, Corea del Sur, 2000), curiosa mezcla de fantástico y melodrama cuya remake filmó Agresti en Hollywood. Con el 90 por ciento o más del mainstream de Hollywood menos atento al entramado dramático que a convertir cada película en un catálogo de logos y resoluciones políticamente correctas (un telefilm de Hallmark depara más sorpresas formales que la mayoría de los tanques estrenados), el conjunto de la producción genérica asiática luce más original que ninguna. ¿Qué pudo haber causado esa ebullición singular del cine de género en la región? ¿Qué elementos –o qué suma de elementos– lo constituyen y distinguen? Arriesgo algunos:

a) El rol tradicional de artesano asignado al artista, que es uno de los fundamentos de la cultura oriental, sea de origen chino o japonés. "Las artes y la educación fueron iniciadas y se afianzaron en el procedimiento de copiar, que significa seguir", dice Michitaro Tada en *Gestualidad japonesa*. Eso ha hecho que los cineastas orientales estén atentos a la construcción de una obra basada en variaciones de otras obras y a una idea de originalidad artística cimentada en la pertenencia a una tradición antes que en la inspiración personal. Naturalmente el concepto de tradición es inseparable del de colectividad, lo que afianza la idea del cine como construcción social en la que está incluida la consideración hacia la mirada del público, con quien hay que cimentar, renovar y compartir ciertos códigos elementales para que la comunicación se establezca y perdure. Esa dimensión artesanal de la cultura implica también practicidad y concreción en la puesta en escena, un máximo aprovechamiento expresivo de la técnica que deriva en exquisitas resoluciones audiovisuales.

b) La dependencia intertextual de las películas. Conscientes del universo simbólico constante, directo y sistemático del cine de género, los directores orientales han estado atentos a los mecanismos y procedimientos del cine clásico estadounidense, procesaron sus influencias (la línea estética que une Buster Keaton, Jackie Chan y Tony Jaa; el protagonista de *Ong-bak* –Prachya Pinkaew, Tailandia, 2003– es sólo un ejemplo de ello) y construyeron un corpus fílmico autosuficiente, un mundo propio de imágenes, sonidos, personajes, rostros, escenografías y motivos, estable y altamente significativo. Otra evidencia más es el actual star system asiático, un grupo increíble de actores y actrices –flanqueado por centenares de secundarios inmejorables (si no destaco al grandioso Anthony Wong, no voy a poder dormir tranquilo por el resto de mi vida)– que encarnan roles arquetípicos cuya simplificación aumenta el poder expresivo de sus apariciones y la inmediata identificación del público con la función dramática que su máscaras representan.

c) El elemento legendario, que incluye los mitos, el folklore y las leyendas milenarios de cada país pero, lo que es aun más importante, un tratamiento épico de personajes y situaciones que funciona como un relieve de espesor maravilloso adherido a cada película, y la inclusión recurrente de lo extraordinario en todo tipo de ficciones (aun las fuertemente ancladas en un contexto histórico preciso), sea como giro argumental, coordenadas físicas sobrenaturales (saltos, levitación y velocidad) o resoluciones no realistas para expresar la intensidad emocional de ciertas circunstancias. Todo lo cual favorece una identificación no especular sino

espectacular entre cotidianidad y ficción, que fortalece en el espectador la experiencia simultánea del cine como registro de la realidad y la construcción transformadora de la misma.

d) La conciencia autoparódica del artificio, que puede ilustrarse con el Plano Koleston, infaltable en las películas de Bollywood, y que consiste en un close up perfectamente iluminado de la estrella, que capta el momento justo en el que se da vuelta y mira a cámara con la cabellera flotando en ralenti. No hay espectador, por más incrédulo que sea, que no caiga rendido ante el oportunismo del recurso, la belleza del objeto usualmente fotografiado y la deliberación y alevosía con que dicho procedimiento se ejecuta. Sabedores de la hiperproducción constitutiva de la cultura popular contemporánea, hasta el más convencional cine de género asiático hace de la pormenorizada exhibición del clisé una especie de redención por la vía del ridículo expuesto a la mirada cómplice del espectador.

e) La impureza, contaminación o mezcla organizada. Cada vez es más común oír frases de películas hongkonesas que comienzan en inglés y acaban en el idioma natal de los personajes, líneas de diálogo de películas japonesas pronunciadas en español, o letras de números musicales de películas de Bollywood cantadas en dos o más idiomas. Así como Rick Altman afirma que el cine de géneros clásico de Hollywood estaba "más cerca de las novelas del Grial medievales de múltiples tramas y de las novelas seriales del siglo XIX que de las novelas psicológicas lineales en las que se basa la mayor parte de las teorías narrativas", el cine de géneros oriental parece hijo de un cruce de lenguajes que incluyen el cine clásico, el manga, el animé, los videojuegos, la publicidad, internet y los SMS, entre otras fuentes a descubrir.

f) El desequilibrio narrativo. Con estas películas sucede que, pese a la codificación imprescindible para ser aprehendidas a la que suscriben, hacen de la aparición de lo imprevisto y la interacción con lo anómalo una parte integral de su estética. Puede que la relación entre causa y efecto o conflicto y resolución, que articula el desenvolvimiento dramático general del cine de género, finalmente tampoco se aborte en estos casos, pero la línea que une ambos puntos es tan zigzagueante que permite y fomenta la distracción, el olvido, la sorpresa y hasta la duda sobre la realidad o solidez de la conexión entre los términos.

3. Cuando empecé a escribir esta nota, y contra el sentido común que dicta no ocuparse del asunto hasta que el texto ya esté terminado, de inmediato se me ocurrió un título: Géneros de Oriente, o por un Recontra Nuevo Cine Argentino también orientado a los géneros. El segmento previo a la coma obedecía a las conversaciones sobre la vitalidad actual del cine de género en Asia que mantuvimos vía e-mail durante los días previos a la escritura. El segmento posterior tiene que ver con el impulso que sentí desde un principio de relacionar ese activo panorama con el del cine nacional, de hacer notar la falta que le hacen al cine argentino alguno o casi todos los elementos que recién enumeramos. Como señaló Noriega en la crítica de *¿Quién dice que es fácil?* publicada hace pocos meses (*EA* 177) o como puede llegar a desprenderse de la nota de Guido Segal aparecida en el número pasado, el género y sus coordenadas estrictamente cinematográficas brillan por su ausencia en la mayor parte de nuestras películas.

No sé con exactitud cuáles son los motivos de la indiferencia bastante desdeñosa hacia ese tipo de cine, pero sí que están directamente relacionados con la falta de alegría, goce, placer, espíritu juguetón y vitalidad musical que lo aquejan y nos alejan cada vez más de su demacrada poética, por más premiada que sea en festivales de primer y segundo orden. En el número 36 de la revista *Film* (noviembre de 1998), uno de los colaboradores arrancaba la crítica de una película de género diciendo que "no era descollante, y mucho menos una obra maestra" para luego agregar, a modo de manifiesto todavía vigente, que "eso la hace necesaria en estos tiempos de estridencias millonarias y de intelectuales que, cada uno por su lado, intentan captar al público. Ni las películas descollantes ni las obras maestras, sin embargo, reparan realmente en él (...) Hoy el trabajo consiste en contar historias y no en formular declaraciones, transmitir obsesiones o dictar lecciones; consiste en pensar en el espectador como un destinatario y no como un medio (...) La narración clásica no es una moda sino más bien una meta necesaria, que muchos denigran/admiran/ignoran, pero que pocos saben hacer bien".

El texto era de Adrián Caetano a propósito del estreno de *Vampiros*, de John Carpenter, y puede leerse como una declaración de principios a la que el director de *Crónica de una fuga* ha probado adherirse durante casi una década, y junto con él sólo tres o cuatro directores argentinos más. ¿Por qué tan pocos? Porque dedicarse a contar historias con inteligencia y sentido de los medios expresivos cinematográficos es, como el propio Caetano señala en otro fragmento de aquella crítica, un "trabajo sucio" que no depara dinero rápido, popularidad o prestigio artístico. De eso sigue tratándose la cosa, entonces, de contar historias a la manera clásica pero procesadas por la conciencia moderna del artificio (como lo hace el propio Caetano mirando a Carpenter o Szifrón, a De Palma y Coppola) o de hacerlo según el modo desgarbado, extremo, desprolijo, retórico, excesivo de los orientales. Las referencias a *Audition* (Takashi Miike, Corea del Sur / Japón, 1999, editada aquí en DVD) más la imaginativa resolución de secuencias de *Mala carne* (Fabián Forte, Argentina, 2003) o el desparpajo de *El boquete* (Mariano Mucci, Argentina, 2006, DVD) travistiendo a uno de los ángeles de Smith en policía motorizada y a Valentina Bassi en Gilda para que se enamoren al compás bailantero, son hallazgos parciales y larvados pero suficientes para demostrar que otro espíritu –menos lánguido, menos inconsistente– es posible, que también corre sangre por las venas del celuloide nacional, que hay gente dispuesta a trabajar, ensuciarse y jugar por un cine vivo, compartido, turgente. **[A]**

Los lectores deberían conocer a Juan Pablo Zaramella pero, por si lo no conocen: es un animador argentino e hizo, entre otros cortos, los sorprendentes **El guante** y **Viaje a Marte**, y deberían conocerlo. Su último trabajo, **Lapsus**, fue seleccionado para competir en el festival de animación más importante del mundo. Así fue que él y su productora, Silvina Cornillón, fueron a Annecy, volvieron y escribieron esta crónica para **El Amante**.

Inscripciones e inspiraciones

por **Silvina Cornillón** y **Juan Pablo Zaramella**

Llenar formularios de inscripción una y otra vez con la misma información, grabar DVD, escribir sobres y despacharlos en el correo más cercano es una tarea tan mecánica como la de dibujar y capturar fotogramas, pero mucho menos creativa y bastante aburrida. Por momentos hasta puede generar una crisis de identidad: ¿somos animadores independientes o burócratas salidos de una oficina pública? Por suerte, todo cobra sentido al recibir el aviso del festival con los resultados de la selección, y en medio de los nervios y la ansiedad uno puede leer la frase "Competencia oficial".

En este caso se trata de Annecy, uno de los festivales de animación más importantes del mundo, y sin duda el más grande en convocatoria, que involucra como ningún otro evento tanto a los independientes como a la industria. Como dijera el amigo D'Espósito unos años atrás, Annecy es el paraíso de la animación. Este año, en su edición trigésimo primera, de los 1.882 trabajos enviados sólo 223 fueron seleccionados, y nuestro corto *Lapsus* terminó siendo el único representante latinoamericano compitiendo en el festival. Bienvenidos al paraíso.

Nuestra primera participación en Annecy fue en 2002, y rápidamente pudimos ver que la cosa creció mucho desde aquel entonces. Con un récord de 6.000 acreditados, la estructura del evento por momentos pareció superada y el sistema *online* de reserva de entradas (con problemas de funcionamiento) colapsó a pocas horas de estar disponible, con lo cual vimos varias veces a realizadores peleando por entrar a sus propias proyecciones y a invitados luchando para que los dejaran pasar a las fiestas. Por suerte, la comunidad de la animación mundial es muy fraterna y descubrimos que la "picardía criolla" se puede traducir a varios idiomas.

Annecy cuenta con dos sedes importantes: por un lado, el teatro Bonlieu, que es punto de encuentro y donde se realizan las principales proyecciones, y por otro, MIFA: una feria enorme, única en el mundo de los festivales animados, que se lleva a cabo en paralelo durante tres días. Allí se promueven principalmente largos y series para televisión. La sede de MIFA es el Palacio Imperial, un hotel de lujo frente al lago que se encuentra a diez minutos a pie del Bonlieu. Esta distancia entre ambas sedes parece reflejar la realidad inquietante en el mundo de la animación: el arte y el negocio están separados como agua y aceite. No es común que los públicos de MIFA y de los cortos se crucen. Poco tiene que hacer en MIFA alguien que tiene un corto en competencia, salvo conocer algún nuevo software para animar. El gran problema que domina la animación independiente es, que fuera del espacio que ofrecen los festivales, el mercado es muy reducido. La animación no parece ser un negocio salvo que venga en formato de serie o largometraje, lugares en donde pocos quieren probar cosas nuevas y se suele apostar a lo "seguro", emulando a Disney o Pixar, como si eso garantizara el éxito.

Hay vida en la independencia

En medio de este panorama, nos resultó muy estimulante asistir a la charla dictada por Paul Driessen (que visitó Buenos Aires en el Bafici 2006) y Marv Newland (Rocketship Studio), quien comenzó diciendo: "La primera vez que fui a un estudio de animación me mostraron esto...". Sacó de un sobre una complicada planilla de animación llena de marcas de colores: "...Y lo primero que dije fue: 'No quiero hacer animación jamás'". Afortunadamente, el hombre encontró un camino alternativo. Ambos realizadores hablaron sobre cómo la búsqueda de ahorrar trabajo en sus cortos terminó definiendo un lenguaje personal, donde uno puede rescatar el uso inteligente del sonido y la acción fuera de cuadro. Driessen contó cómo su trabajo en *Submarino amarillo* influyó en el uso del color en sus posteriores cortos.

Estos dos animadores de larga trayectoria no sólo se dedicaron a revisar su pasado, sino que mostraron con entusiasmo sus proyectos futuros. Es un buen signo ver gente viviendo de la animación de autor. Y más cuando uno lee la biografía de Driessen y descubre que ese hombre tan vital ya tiene 67 años.

Los destacados

Históricamente, el foco de Annecy se centró en la competencia de cortos. Pero este

año, tal vez acompañando el auge mundial de producción de largos animados, decidieron duplicar el número de competidores en esta categoría y agregar una muestra fuera de concurso en la que se estrenaron 16 películas (incluyendo la argentina *El arca*). Este agregado, junto con las muestras paralelas, homenajes y preestrenos, amplió la oferta de por sí ya extensa de actividades, volviéndose utópica la idea de abarcar más de una o dos categorías en los seis días del evento. Por eso, y como realizadores de cortos, decidimos cubrir este rubro.

De los 53 cortos en competencia, con el correr de los días fue quedando claro que el favorito era *Pedro y el Lobo*. Nadie pareció sorprendido de que el corto fuera el gran ganador, llevándose por un lado el Cristal d'Annecy (el premio más importante del festival) y por otro el Premio del Público. Esta adaptación de la obra de Sergei Prokofiev al mundo moderno rescata la tradición en animación de muñecos de Europa del Este, evocando a maestros como Jirí Trnka. Su directora, la inglesa Suzie Templeton, recurrió a los estudios polacos Se-ma-for para llevar a cabo esta superproducción de cinco años de trabajo y con un presupuesto de un millón de libras, cifra envidiable para un cortometraje. Quizá no haya sido el trabajo más innovador de la competencia ni cambie el rumbo de la animación, pero tampoco es fácil cargarse a los hombros el peso de la tradición y llevarlo con dignidad y soltura.

The Pearce Sisters, ganadora del premio especial del jurado, es un interesante trabajo cuyo fuerte se encuentra en su propuesta estética. El corto fue animado íntegramente en 3D, pero –y aquí radica su originalidad– cada cuadro fue intervenido por trazos a mano, dando al trabajo un aspecto plástico de una crudeza lógica con el humor negro que domina la historia. Es interesante ver esta producción de los estudios Aardman (*Wallace & Gromit*) atreviéndose a ir más allá del stop-motion que los hizo famosos. Aardman fue originalmente un pequeño estudio de producción de cortometrajes independientes, y en medio del crecimiento que tuvo en los últimos años y que los llevó a Hollywood, es bueno ver viva esa faceta aun hoy.

Quizá el premio mas discutible fue *The Tale of How*, que obtuvo una distinción del jurado. Es una compleja combinación de 2D, 3D y acción en vivo con una canción-poema que inevitablemente remite al trabajo de Danny Elfman en *El extraño mundo de Jack*. La propuesta gráfica es interesante, pero el encantamiento que pueden producir las imágenes al comienzo del corto se diluye gradualmente hasta saturar con una sobrecarga de paisajes movedizos donde cuesta seguir la hipotética historia.

El premio FIPRESCI fue para *The Runt*, de Andreas Hykade. Cuenta la historia de un niño que vive en una granja donde crían y matan conejos. El niño pide cuidar a un conejo recién nacido, deseo que se le concede con la condición de que al año sea el mismo niño quien lo mate. El estilo casi *naïf* de los dibujos, lejos de ablandar la dureza de la historia, la acentúa por contraste. El director recrea su infancia en las afueras de Bavaria, como ya lo hiciera en sus trabajos previos.

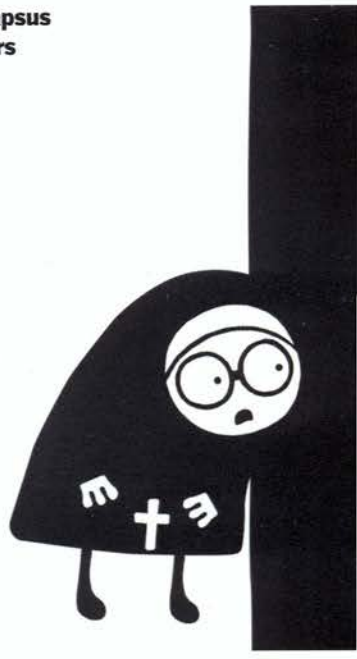
La competencia de cortos tuvo una buena cantidad de material interesante, incluyendo los trabajos de animadores consagrados, como Michaela Pavlátová con *Carnival of Animals*, o Alexandre Petrov, quien se apareció con otro de sus megaproyectos de animación hiperrealista llamado *My Love*. El trabajo dura 26 minutos, sus imágenes pintadas al óleo son impecables, y demuestran una vez más que Petrov es un gran pintor y animador. Pero quien ya conozca el trabajo de este hombre (que hiciera años atrás una adaptación de *El viejo y el mar*) no se sorprenderá nuevamente viendo la misma proeza. No termina de quedar claro el motivo por el cual esta película fue hecha en animación, ya que la técnica y la narración están totalmente disociadas. Hay películas que sólo pueden ser posibles en animación, o que uno no puede imaginarlas de otra manera. Es inevitable pensar en la misma película filmada con actores de carne y hueso, antes de haber sido "rotoscopiada" o pintada cuadro a cuadro.

Como contraejemplo, *Jeu*, de Georges Schwizgebel, es una pintura animada que va de lo abstracto a lo surrealista, en una mutación de paisajes donde el virtuosismo está aplicado a la animación. Es interesante también *I Am (Not) Van Gogh*, una ironía acerca de la dificultad que implica trasladar a palabras una idea artística, animada en escenarios reales. *Madame Tutli-Putli* sorprendió con su diseño de muñecos de extraña anatomía y con ojos humanos, que generaron muchos debates acerca de su factura. También vale destacar el pequeño pero imaginativo trabajo de PES titulado *Game Over*: un homenaje a los videogames clásicos, recreados muy originalmente en stop-motion.

Vuelta a casa

El final de un festival no es fácil: ese universo creado por sólo algunos días, en el que la única obligación es ver animación y compartir fiestas, llega a su fin. Pero afortunadamente uno siempre vuelve a casa impregnado por todo ese estímulo, que con suerte será procesado, asimilado y convertido en algo nuevo. Porque la inspiración ajena siempre es contagiosa. **[A]**

Pedro y el Lobo, **Lapsus** y **The Pearce Sisters**



El sur también existe

por **Jorge García**

Organizar un festival de cine por primera vez –máxime en un país como España, que cuenta con una gran cantidad de eventos de ese tipo– no es una tarea fácil y hay que apresurarse a decir que quienes tuvieron a su cargo la realización del Primer Festival de Granada Cines del Sur salieron airosos del desafío. Dedicado a países emergentes, principalmente de Asia y África (cabe aquí acotar que la presencia de China –ampliamente representada en el festival– como país "emergente" puede ser discutible), con una buena cantidad de películas de cinematografías poco conocidas y con escasa preponderancia en esta primera edición de films latinoamericanos, el evento fue una buena muestra de la producción actual de esos países. Hubo aquí una Sección Oficial en la que compitieron catorce títulos y en la que ganó dos premios la película kurda *Crossing the Dust*, de Shawkat Amin Korki (premios que se me antojan algo excesivos y que tienden más a impulsar una cinematografía casi desconocida y a galardonar las difíciles condiciones en que se realizó el film, que a valorar sus logros estéticos); otra informativa, con títulos asiáticos y africanos reconocidos internacionalmente; y dos retrospectivas: una dedicada al realizador egipcio Youssef Chahine, seguramente la figura más importante que haya dado el cine de los países árabes, y otra dedicada a realizadores chinos de la llamada Sexta Generación (un término que, cabe aclarar, sus propios integrantes rechazan). Hubo además diversas actividades paralelas, entre las hay que destacar las exposiciones *Geopoéticas* dedicada al video arte como documento (en las que se presentó un breve trabajo de Apichatpong Weerasethakul) y *Turkey Cinemascope*, una muestra de formidables fotografías del realizador Nuri Bilge Ceylan, realizadas en el formato antes mencionado y que son un dramático testimonio de las condiciones de vida en muchas zonas de Turquía; un encuentro de directores de festivales del Sur; un congreso universitario sobre la imagen del inmigrante en la España actual y varios conciertos, entre los que no puedo dejar de mencionar el que brindó la cantante iraquí Aida Nadeen, una formidable intérprete que fusiona en su música los ritmos de su país natal con sonidos electrónicos y que, además, baila, se contorsiona en el escenario y dirige al grupo.

Yendo a lo estrictamente cinematográfico, uno de los títulos vistos en la Sección Oficial fue *Scream of the Ants*, el último trabajo del iraní Mohsen Makmalbaf, un film que cabalga entre la mirada documental sobre la India y la parodia a determinados clisés que utilizan los turistas visitantes de ese país en su afán de comprender una cultura exótica. El problema es que la película no logra encontrar casi nunca el tono adecuado y aparece como una suerte de híbrido bastante insatisfactorio, máxime proviniendo de un realizador ya consagrado. Algo parecido ocurre con *Making Of*, una producción tunecina de Nouri Bouzid, cuya acción se desarrolla casi en su totalidad en un set de filmación y que intenta reflexionar sobre las relaciones entre realidad y ficción, pero sin conseguir el equilibrio necesario, lo que da como resultado un film muy estirado y no demasiado claro en su propuesta. *Potosí, the Journey*, del israelí Ron Havillo, es un extenso documental (dura cuatro horas) y a la vez una suerte de *home-movie*, ya que en la película, la familia del realizador interviene en diversos rubros. El director, luego de casarse en 1970, realizó con su esposa un viaje a los Andes que incluyó la ciudad de Potosí. Casi tres décadas después, el matrimonio retorna, ahora acompañado de sus dos hijas, y encuentran que la ciudad –cuyo trabajo excluyente fue la explotación de las minas y de quienes trabajaban en ellas– se ha convertido casi en un pueblo fantasma por el cierre de muchos yacimientos. Un film interesante, excesivo en su duración, pero que en sus mejores momentos refleja una cruda realidad de la ciudad más alta del mundo (4.100 metros). Pero tal vez la sorpresa de esta sección haya sido *Falafel*, la ópera prima del libanés Michel Kammoun, quien además la produjo y escribió el guión, que transcurre a lo largo de una noche en Beirut y narra

Potosí, the Journey

las diversas peripecias de un muchacho que recorre en su motocicleta una ciudad que es un auténtico polvorín. Película modesta y personal, con algunos ecos de *Después de hora* de Scorsese, es una obra atractiva que muestra un director a seguir.

La obra de Youssef Chahine –a pesar de una carrera de medio siglo– es prácticamente desconocida en nuestro país, y en Granada pudo verse una retrospectiva integrada por catorce de sus films más representativos. La primera etapa de su filmografía está plagada de musicales y melodramas menores, pero en 1958 sorprende con *Estación Central*, un fresco social que transcurre en una terminal de ferrocarril que fusiona elementos del neorrealismo con el melodrama y hoy aparece como un auténtico clásico del cine árabe. Aquí también pudieron verse dos de sus films más políticos, *La tierra*, bastante discursiva y algo elemental pero con cierto aliento épico, y *El gorrión*, que discurre sobre la derrota en la Guerra de los Seis Días en un tono algo farragoso, pero que en sus tramos finales alcanza gran dramatismo; *El destino*, un biopic que compara la figura del filósofo

medieval Averroes, con el líder moderno egipcio Nasser, y *El sexto día*, un relato de tono intimista y bastante contenido, algo atípico en el realizador. Pero las obras que mejor expresan las virtudes y defectos del cine de Chahine son las que integran su tetralogía autobiográfica, *Alejandría ¿por qué?*, *Una historia egipcia*, *Alejandría aún y siempre* y *Alejandría-Nueva York*. Films que fusionan el melodrama populachero, las canciones, números de ballet, momentos muy cercanos al kitsch, influencias de Fellini y una considerable egolatría, son títulos ambiciosos y desparejos, pero con un impulso vital y una energía que no siempre se percibe en sus películas más "serias".

La década del 90 supuso grandes transformaciones para el cine chino, ya que la veta iniciada por directores como Chen Kaige y Zhang Yimou había derivado en un cine de qualité, muy alejado de la realidad en constante transformación que vivía el país en esos años. Fue así que surgió una nueva camada de directores, cuyos máximos exponentes son Jia Zhang-ke en la ficción y Wang Bing en el documental (de quienes se pudieron ver en Granada *Platform* y *The World* –del primero– y la monumental *West of the Tracks* –del segundo–). Pero hay también una serie de realizadores menos conocidos internacionalmente que a través de películas pequeñas y de escaso presupuesto –muchas veces marginales al sistema y con problemas de censura– reflejan las diversas mutaciones de la sociedad china y sus secuelas, de desempleo, drogadicción, prostitución, problemas urbanísticos e incomunicación. Varias de esas películas pudieron verse en la retrospectiva *China Siglo XXI* exhibida en Cines del Sur y entre los títulos cabe destacar las dos películas de Wang Chao, *The Orphan of Anyang*, vista en el Bafici hace algunos años, y su más reciente *Luxury Car*, relatos secos y concisos, de una puesta en escena austera y rigurosa, que ofrecen una mirada dura y sin concesiones sobre las condiciones de vida de las clases bajas. También *Seventeen Years*, de Zhang Yuang, uno de los más prolíficos exponentes de la generación, es otro relato de gran intensidad dramática sobre una muchacha que mata accidentalmente a su hermanastra y retorna a su casa con permiso carcelario. *Suzhou River*, de Lou Ye, recurre a la voz en off y a los movimientos de cámara más fluidos y estilizados para narrar una compleja historia de amor, y *Chen Mo and Meiting*, de Lui Hao, narra otra historia de jóvenes sin horizontes a la vista con final trágico. Una serie de películas que reflejan sin complacencias las consecuencias de los profundos cambios producidos en la sociedad china en los últimos años. **[A]**

Entrevista con José Sánchez Montes, director de Cines del Sur

¿Cómo surge la idea de este festival habiendo tantos en España?
La iniciativa parte de las autoridades regionales, más específicamente del presidente de la Junta de Andalucía, quien es un cinéfilo demostrado y nos propuso inicialmente la realización de un festival de cine islámico, pero nosotros lo reconducimos a su actual formato, que nos pareció más adecuado. Así fue que nos pusimos a trabajar junto con los programadores, ya hace dos años y medio, para delinear lo que sería esta primera edición. En el grupo de programadores hay gente con mucha experiencia en este tipo de cine. Yo creo que los festivales tienen dos patas fundamentales, una son los programadores que garantizan la calidad de las películas y la otra, lo que el festival es capaz de generar en torno a sí mismo, ya que no sólo debe ser una muestra de cine sino también una herramienta cultural.

¿Por qué "Cines del Sur"?
Porque existe un Sur, que cada uno lo imagina como quiere, un mundo periférico que está por descubrir, y como título me pareció muy adecuado, suficientemente amplio y restrictivo a la vez como para manejar un concepto universal.

A pesar de eso, se percibe en el festival muy poca presencia del cine latinoamericano.
Hay un festival que es referente del cine iberoamericano desde hace muchos años, que es el de Huelva, y no quisimos interferir en su programación. En este primer año hemos insistido mucho en lo afro-asiático, que además es mucho menos conocido por aquí.

¿Creés que en ediciones ulteriores el cine latinoamericano tendrá una presencia más fuerte?
Está en nuestro ánimo que así sea.

¿Este festival busca una identidad definida dentro de los eventos de este tipo?
Me parece que tenemos clara la identidad. Cuando hagamos la autocrítica de esta primera edición, veremos si esta identidad es la que verdaderamente corresponde. De lo que más hemos discutido ha sido sobre la línea de la programación, así como la idea de no dar más de sesenta películas para no atiborrar al público de una ciudad con 250 mil habitantes. Por otra parte, a diferencia de otros festivales españoles, nosotros tratamos de ofrecer una visión de conjunto del cine de los países emergentes.

A mí me llamó la atención que no hubiera ninguna película coreana ni films de género.
Creo que hemos demostrado que se puede ofrecer una programación diversificada sin recurrir a los títulos que circulan por todos los festivales. Desde luego que no incluir ninguna película coreana tampoco fue una decisión tomada de antemano.

Lo que he notado es que se ha desarrollado una serie de actividades paralelas a la proyección de películas.
Creo que en eso hemos dado en el clavo para que la ciudad se entere del surgimiento de este festival. Por eso es que hemos incluido exposiciones de videoarte, la fotográfica de Nuri Bilge Ceylan, mesas redondas, conciertos y proyecciones al aire libre.

¿Estás conforme con la respuesta del público?
Yo estoy esperanzado. Creo que el final del festival nos dará esa respuesta de manera definitiva y no quiero caer en actitudes triunfalistas. Yo creo que habrá que esperar por lo menos tres años para evaluar si esa respuesta es el fruto de una novedad, si hay una curva ascendente o un estancamiento.

¿Vos confiás en la instalación definitiva del Festival de Granada?
Absolutamente. Creo que el festival se quedará porque la ciudad así lo va a demandar, y me parece que tendríamos que equivocarnos mucho para que no continúe. **[A]**

Esta entrevista es un poco atrasada pero en realidad no importa. En el último Festival de Mar del Plata, dentro de la sección de animación que organiza Caloi, hubo una retrospectiva de Aardman Animations. Por si alguno aún no lo sabe, Aardman es un estudio inglés que se hizo famoso por sus cortos con muñecos de plastilina, de donde surgieron personajes como Wallace y Gromit. En la última década fueron, además, socios de los estudios DreamWorks, gracias a lo cual pudieron realizar tres largometrajes: **Pollitos en fuga**, **La batalla de los vegetales** y el de animación por computadoras **Lo que el agua se llevó**. La relación terminó bastante mal porque los films no recaudaron lo que los grandes estudios de Hollywood pretenden que ganen. Lo que no quita que haya bastante mérito artístico, especialmente en los dos primeros títulos. por **Leonardo M. D'Espósito**

Plastilina para uno

A Mar del Plata fueron dos de los nombres "fuertes" de la firma, Peter Lord y David Sproxton (de hecho, los fundadores de Aardman en los ya lejanos 70). Dieron un par de charlas muy simpáticas y nunca pude combinar con ellos una entrevista en persona. Pero Sproxton accedió con una enorme amabilidad a que le hiciera algunas preguntas por mail. Antes de que lean, una aclaración: por ahí ustedes van a leer una referencia a una película llamada *Babylon*, un corto que él dirigió y que mostraba a un mercader de armas en un teatro engordando inhumanamente hasta reventar en un mar de sangre que bañaba a una aristocrática concurrencia. Fue con ese corto, básicamente, que Aardman salió de las fronteras británicas y comenzó a llamar la atención mundialmente.

¿Por qué se dedicaron a la animación con plastilina y cuál es la diferencia con el stop-motion tradicional?
Empezamos con la plastilina cuando éramos nada más que aficionados, porque era barata, fácil de esculpir y muy expresiva como material. Esta última razón fue la que nos hizo seguir usándola para los rostros y las manos, aunque el resto de los modelos pueden ser de látex o silicona y siempre tienen un esqueleto de metal. La mayoría de los muñecos que se usan para animación cuadro a cuadro tienen cabezas duras con una capacidad de expresión limitada; a veces incluso es posible sustituir las cabezas para incrementar el rango, pero la plastilina da una infinidad de expresiones muy fácilmente.

Babylon **(1985) es quizá el film más alegórico de Aardman y marcó un punto de inflexión en el estilo de la casa. ¿De dónde provino la inspiración para el film?**
Babylon fue escrito por David Hopkins (que falleció hace dos años), un productor y escritor independiente que había creado una serie de films sobre la amenaza nuclear y la guerra en general para el Channel 4 británico a mediados de los años 80. Nosotros hicimos esas películas para él. Fue una experiencia enorme: la película más elaborada que habíamos hecho y aprendimos mucho con él.

¿Es posible producir sin el apoyo de la televisión?
Producimos un montón de trabajo para la televisión, especialmente para la televisión educativa e infantil. La mayoría viene de nuestras propias ideas y es muy divertido hacerlo. También producimos muchos comerciales para televisión, y esos trabajos son los que nos proveen tanto el dinero necesario como la experiencia para seguir adelante. Con el paso de los años, se ha transformado en la fuente más importante de producción. Así que nos basamos, digamos, en una economía mixta en la que el comercio provee al arte.

¿El final de la relación comercial con DreamWorks influyó en su decisión de volver a la plastilina?
La animación por computadoras es una herramienta muy poderosa, y seríamos unos dementes si no la utilizáramos. Alrededor del 75 por ciento de nuestros comerciales para televisión se realizan con computadoras e incluso ahora estamos haciendo dos series digitales. Pero las usamos con la misma perspectiva con que utilizamos el stop-motion y no permitimos que las computadoras nos "dicten" lo que tenemos que hacer, nosotros les dictamos a ellas. Igual que con la filmación en video o cámaras digitales, es un adelanto tecnológico que trae grandes beneficios. Usamos ambas técnicas más allá de la ruptura con DreamWorks. De todas maneras, la plastilina parece tener un impacto emocional en los espectadores que no alcanza a tener la imagen por computadoras, aunque creo que nuestras películas funcionan, más que por la técnica, por las historias y el diseño de los personajes.

¿Tienen planeado seguir produciendo largometrajes o se volverán a concentrar en los cortos?
Estamos planeando más largometrajes en stop-motion e incluso algunos con imagen por computadora. DreamWorks esperaba que nuestros largos funcionaran mejor en la fecha en que se estrenaron (y seguro que con una mejor difusión lo habrían hecho) y sintió que el "fracaso" se debió básicamente a que dos de ellos eran en stop-motion. Nosotros no estamos de acuerdo con eso. Por eso es que ahora estamos a la busca de un nuevo socio. **[A]**

Todos mienten

Menos público para el cine español, nueva ley, huelga de pantallas, producciones cada vez más caras... y mucha demagogia.

por **Jaime Pena**

El lunes 18 de junio el 90 por ciento de los cines españoles cerró sus puertas en protesta por la Ley del Cine que prepara el gobierno y de la que ya hablamos hace unos meses. Cuando parecía que las aguas se habían calmado y que la ley iniciaba su definitivo trámite parlamentario, surgieron las protestas de los exhibidores y de los colectivos de actores. Nadie sabe muy bien qué reivindicaban estos últimos. Por el contrario, la huelga de los exhibidores tenía un objetivo tan claro como antiguo: la supresión de la cuota de pantalla obligatoria de cine español. La nueva ley mantiene esta vieja cláusula proteccionista aunque la liberaliza ligera y sustancialmente al dejar de contabilizarla por días y tomar como referencia el número de sesiones. A los exhibidores –en realidad, a los grandes exhibidores– les sigue pareciendo abusiva la obligación de programar un 25 por ciento de un cine que, según ellos, los espectadores rechazan. Sin negar que este sector tiene en parte razón cuando afirma que nadie le consulta este tipo de leyes cuyo interlocutor parece ser siempre el mismo, el gremio de productores –como si el cine español lo formasen sólo ellos–, habría que recordarles a los propietarios de las salas que sería de agradecer algo menos de demagogia y un poco más de pedagogía: desde hace cerca de veinte años no existe ninguna cuota de cine español sino que esta engloba a todo el cine de la Unión Europea y sólo afecta al cine doblado. En realidad las únicas películas que se ven afectadas son las dobladas de fuera de la Unión Europea, vamos, las norteamericanas, aunque a veces ni siquiera estas, pues, entre muchas otras, el *007* o el *Harry Potter* de turno llegan a España con nacionalidad británica. Bien es cierto que el cine de Hollywood –doblado, claro– copa el 70 por ciento del mercado, pero también que el conjunto del cine de la Unión Europea –incluyendo el español– alcanzó el año pasado el 27 por ciento.

Todavía hay un cierto equilibrio entre el mercado y la cuota que imponen las leyes. Un equilibrio que podría romperse si el cine español continúa con su línea descendente de los últimos meses. Entre enero y mayo, las películas nacionales se han tenido que conformar con poco más del 7 por ciento de la taquilla, unas cifras que lo sitúan por debajo de la mitad de la media de los últimos años. Unos datos catastróficos que se explican por la ausencia de éxitos en lo que llevamos de año. O por una sucesión de fracasos sin precedentes y que seguramente se maquillarán algo en el otoño, aunque, salvo sorpresas, no hay grandes títulos en perspectiva que auguren mejores expectativas. El gráfico del cine español suele tener forma de unos dientes de sierra y los puntos bajos coinciden con los años impares, así que ya se sabe lo que nos espera en este 2007.

Sin embargo, los productores no parecen ser conscientes de la situación y de que su posición se debilita cada vez más, siempre en el punto de mira de las televisiones y ahora de los exhibidores. En los dos últimos años las salas de cine han perdido a razón de un 10 por ciento de espectadores anuales, pasando de más de 140 a menos de 120 millones de espectadores. Simultáneamente, la producción no ha dejado de crecer: 133 películas en 2004, 142 en 2005, 150 en 2006. Y con ella, el coste medio de cada una de ellas, que ya se sitúa en los tres millones de euros. Tan sólo una gran contradicción puede tolerar fenómenos como este en el que la oferta aumenta a medida que desciende la demanda. La palabra mágica no es *mercado*, sino *financiación*. El cine español no se vende, se financia. Y para eso no se precisa del mercado, basta con una política de fomento basada en la ecuación televisiones + ayudas públicas. Habría que reclamar de una vez por todas una política integral que atendiese por igual a la producción, la distribución y, también, la exhibición. Parece evidente que las ayudas públicas no se pueden limitar al primero de estos sectores y tendrían que repartirse con los dos últimos si queremos que el cine español –o europeo– llegue en condiciones ventajosas a su público natural. Aun a costa de producir menos. Quizá también de producir otro tipo de cine.

Como todas las cinematografías periféricas, el cine español ha de enfrentarse al dilema de producir para el exterior, para los mercados extranjeros y los festivales internacionales –con un cine que iría desde Almodóvar hasta *La línea recta, Yo, La influencia* o *La soledad*–, o para el mercado interno, un cine que debería de poder rentabilizarse con la menguante taquilla nacional. En este caso, los ejemplos bien podrían ser las películas de Santiago Segura –la saga *Torrente*– o las que suelen promocionarse desde el Festival de Málaga, los dos extremos de un paradigma de cine inexportable por muy distintas razones. De Málaga nos llegaron este último mes dos óperas primas, *Bajo las estrellas* y *Ladrones*, que no merecerían que les dedicásemos ni la más mínima atención si no fuese por los premios que obtuvieron y por los parabienes que han recibido desde buena parte de la crítica. Eso es lo grave, la autocomplacencia que lleva a que muchos intenten convencernos de que estas u otras son grandes películas y que si el mundo no las quiere es por pura incomprensión.

La noticia cultural de junio fue la participación en la Documenta de Kassel del cocinero catalán Ferran Adrià. Durante mucho tiempo se estuvo especulando sobre el tipo de instalación que llevaría a la ciudad alemana. Finalmente, su participación en la Documenta se ha concretado en reservar una mesa en su restaurante de la Costa Brava para dos comensales que serán seleccionados entre los visitantes diarios que acudan a Kassel. Hay cosas que se puede permitir Adrià pero que no están al alcance del cine español. Su supervivencia va a depender de su capacidad de adaptación a las principales corrientes del cine internacional y de su renuncia al consabido "yo me lo guiso, yo me lo como". **[A]**

DISPAREN SOBRE **EL AMANTE**

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Battle, López y otras hierbas...

Seré breve: no podría importarme menos su discusión iniciada por el irrelevante texto del ídem Battle. Pero hay algo que quisiera aclarar: el comentario de López de "todos orientales", violento y discriminador como pueda parecer, hay que tenerlo en cuenta. Una vez hice un comentario similar –con mucha timidez, ya que sabía de la barbaridad que estaba por decir–; me había costado entender los conflictos de los personajes de *The World*, básicamente porque me costaba diferenciar los personajes entre sí. Que sea políticamente incorrecto decirlo es una cosa, pero no me digan que todo el mundo distingue así nomás a todos los chicos de *Battle Royale* o los personajes de *The World*. No creo que sea sólo un problema de visión ya que mucha gente coincidió con lo que dije. Bueno, nada, es una boludez pero quería decirlo. Me sorprendió que la gente de su revista saltara por un comentario tan trivial. Saludos,

SANTIAGO LORENCES

Solos

Me llaman la atención todas estas notas, gente grande. Es divertido leer cómo discuten periodistas, pero están muy lejos de Rial y Canosa. Aparte, esta cosa de citar la nota del otro y citar la nota propia de hace 45 años que el otro tenía atragantada. Es como un poco masturbatorio o *auto-bombesco*, porque ni siquiera están hablando de cine, de un actor o de una película. Varios críticos discuten sobre críticos en sitios o revistas de crítica. Me embolé. Vengo a ser un lector que critica a críticos que escriben sobre otros críticos...

ADRIÁN

Tres gargantas (**Dong** y **Still Life**)

Hola, amantes del cine. Soy lectora de vuestra revista desde hace algún tiempo (diez o doce números) y me sigue interesando, aunque a veces me resulta un poco críptica, sobre todo cuando se refiere a películas que jamás podré ver (como las del Bafici –no vivo en Buenos Aires–). Sin embargo, leo la revista metódicamente, ya que admiro el rigor con que todos los críticos enfocan su tarea, con múltiples referencias literarias y pictóricas, entre otras. En el número 180 hay una reseña de dos películas chinas del mismo director, Jia Zhang-ke, una de ficción y otra documental. El señor Marcos Vieytes supone al director un antiguo ingeniero. Tal vez no lo sea, pero hay que recordar que el presidente de China *es* ingeniero hidráulico, quizá ese entrenamiento de ver las cosas se derrame un poco sobre la población.

Por otro lado, la represa que se menciona al pasar sólo en la película de ficción es mundialmente, desde hace varios años, motivo de comentarios: es la obra hidráulica más grande (le ganó a Itaipú), medida en cantidad de metros cúbicos represados y en hormigón utilizado, y por ello su llenado está originando múltiples desastres ecológicos, como por ejemplo las ciudades centenarias o milenarias que quedarán bajo las aguas, así como los bosques y los campos de labrantío, etc. Pero también –y los chinos no comen vidrio– su producción energética permitirá eliminar varias de las centrales eléctricas a carbón (mucho peores por su impacto en el efecto invernadero) y, fundamentalmente, dejarán de ocurrir las catastróficas inundaciones que antes ahogaban a cientos de personas. Es posible que, analizada desde su desmesura, Tres Gargantas cobre otro significado, al igual que las pelis que se refieren a ella. Los saludo con cariño,

MIRTA GARCIARENA

Gracias...

Estimados amigos: hace minutos entré en su página web, en la que encontré las palabras respetuosas, sinceras, cálidas y directas sobre cine que tanto he estado buscando; y sólo quiero darles las gracias. He ido varias veces a la Argentina como músico del artista Ricardo Montaner y esto me ha permitido encontrar y adquirir algunos ejemplares de la revista *El Amante* que tanto aprecio y guardo. En Venezuela ustedes no se consiguen pero ahora ya les encontré en la web y... bueno, ya saben, estoy sumamente feliz de poder seguir aprendiendo y disfrutando con ustedes del mundo del cine. He podido hacer mi pequeña colección desde clásicos como Kurosawa, Fellini, Bergman, etcétera, hasta cosas contemporáneas, y esto para ustedes quizá sea algo intrascendente, ya que en su país se consigue de todo, pero en Venezuela debo de ser uno de los poquísimos con la suerte de ver al cine como un arte trascendental.

Gracias, amigos, porque con ustedes podré aprender mucho más.

CARLOS NIETO

P.D.: Raramente no coincido con sus críticas. O sea que quizá nos estemos equivocando juntos.

Sobre **Zodíaco I**

Hoy decidí meterme en la web de *El Amante* para ver si tenían alguna crítica sobre *Zodíaco*. Me sorprendí fuertemente cuando vi que le habían puesto un 8/10. No coincido para nada. Creo que el puntaje que pusieron, lo pusieron por la trayectoria del director, porque la película es imposible. Es larga, reiterativa, empieza una y otra vez de nuevo. Y lo peor: suenan teléfonos sin cesar durante todo el film. Es obvia y con cientos de pistas que ni siquiera despistan, y detalles insufribles y largos como el del policía que decide renunciar al caso y se cambia de unidad y come galletitas de animales. Miles y miles de datos que no llevan a nada y ni siquiera provocan confusión. Espero poder aportar con otra visión diferente. Saludos,

CARLA

Sobre **Zodíaco II**

El pasado viernes fui a ver *Zodíaco*, basándome en su panegírico, o casi: 8 puntos no es para despreciar considerando que suelen ser bastante escasos los puntajes que ponen en sus críticas. Lamentablemente debo decirles que fue un fiasco, la película no vale 8 puntos, ni siquiera 4. No hay tensión, ni

suspenso ni nada. Los personajes son de una pobreza que dan lástima, el recorrido de los años de persecución, o de obsesión, carece de fuerza, no hay características obsesivas de ninguna naturaleza. Nunca antes me había dormido en el cine, y eso que he visto películas malas, aburridas y embolantes... Me dormí dos veces...

Considerando las opiniones que han emitido en ocasiones previas sobre distintas películas, esto me hace pensar sobre las razones por las que fueron tan excesivamente generosos con *Zodíaco*.

Atentamente,

CRISTINA

Cuidado

Amigos, creo sinceramente que para hablar de un documental sobre música, hay que conocer por lo menos el tema del que se habla. Me refiero al comentario sobre la película de María Bethania. En principio, hay desconocimiento de la artista y de su obra. El apunte sobre MB y la bossa nova es simplemente escandaloso. Si no se conoce a la artista (¡¿MB es una cantante de sambas?! Es como decir que Piazzolla es un compositor de tangos), difícilmente entonces se pueda entender la importancia de sus reflexiones en torno al arte que realiza, la perla del documental. Porque se analiza un documental, ¿no? ¿O se está analizando otra cosa? Una lástima. Creo que Javier maneja más del tema.

GUILLERMO KAUFMAN

Sobre la polémica

Me cuesta identificar cuál es la incomodidad que siente Diego Battle con respecto a los críticos de *El Amante*. Sus dos textos, carentes de citas y argumentos, parecen criticar las obsesiones personales de Segal, Schmoller o Porta Fouz como si fuesen un error de estilo o una simple falta de decoro por parte de la nueva generación. ¿O es que Battle todavía cree en el concepto de objetividad en la crítica de cine? Parece suponer que el crítico debe (o puede) incorporar todos los puntos de vista posibles en sus textos o (y esto es mucho más importante) Battle parece asumir que el lector prefiere una evaluación de la película antes que una lectura de la misma. Battle no es un improvisado ni un conservador, y me parece imposible que no haya leído a Agee, a los Cahiers, a Farber, a Kael... parafraseando a Jonathan Rosenbaum (máximo referente de las nuevas generaciones de críticos): "Ser subjetivo no es sólo una opción sino una necesidad en la crítica". (La entrevista completa está en *Cineísmo*, http://www.cineismo.com/reportaj/rosenbaum.htm.) Analizar *Otros cines* –el sitio de Battle donde se publicaron estas reflexiones– echa un poco de luz sobre su enojo, ya que la misma negación de las nuevas tendencias en la crítica la refleja el sitio en lo formal: *Otros cines* es una revista disfrazada de web, que se esfuerza por evitar toda la democracia intrínseca en internet. No hay blogs personales, no se proveen links a otros sitios, no existe la capacidad de comentar las notas, y las preocupaciones y credenciales de la industria parecen tener más peso que las de los cinéfilos anónimos.

Voy a ponerme subjetivo yo también: soy cinéfilo, amo ver cine y leer sobre cine. El cine que me gusta (y no me siento solo en esto) es el cine que espera de mí una participación activa: Kiarostami, Hou, Tsai, Rohmer, Alonso, los directores que pueblan desde siempre las páginas de *El Amante* y que inspiran a sus críticos a generar el mismo diálogo con el lector. La egolatría y la vanidad que Battle encuentra en estas páginas las veo en cambio como honestidad y compromiso con una visión personal. No espero que Battle comparta este punto de vista, pero es fácil "aceptar otras voces que también pueden ser valiosas" cuando se oculta tan bien la propia.

Es que, al fin y al cabo, la voz individual es la única que (me) importa. Si quiero otras voces, compro otras revistas, leo otros sitios o abro el mío... pero que Binder siga siendo Binder, ya que cuando me habla de igual a igual me involucra y enriquece mi propio punto de vista aunque yo no comparta su obsesión con Herzog, como no comparto la de Kael con Peckinpah, la de Brenez con Ferrara, o la de Agee con Tourneur. Hace años que leo a Diego Battle y no tengo la menor idea de cuál es su película o su director favorito.

Pero existe una alternativa a tanto enfrentamiento: Battle tiene dificultades para entender a las nuevas generaciones. Rosenbaum también las tuvo. Su solución fue iniciar en 1997 (cerca de sus 60 años) una correspondencia con los críticos que el consideraba más interesantes, pidiéndoles que definan su cinefilia como punto de partida de sus cánones y sus obsesiones. Este experimento fascinante fue publicado en 2002 por el Bafici (y por el BFI, *Film Quarterly*, *Trafic*...) como *Movie Mutations: Cartas de cine*, y más allá de los irrepetibles resultados, el ejercicio de autodefinirse como cinéfilos antes que como críticos sería útil para esta discusión y quizá también lo sea para el mismo Battle.

IGNACIO ESAINS

P.D.: *La Nación*, el diario donde Battle publica, tiene un artículo interesantísimo de Carlos Ulanovsky, publicado el 15 de junio de este año. Con sólo leerlo, queda claro que el ambiente de esas privadas en las que Schmoller no se presenta está muy, muy lejos de la cinefilia, o al menos de la cinefilia que representa *El Amante*. (Ver texto en: http://www3.lanacion.com.ar/entretenimientos/nota.asp?nota_id=917428&origen=notaSig.)

tipeá

WWW.ESTOESCINERAMMA.COM.AR

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

DVD

Gente que anda por ahí

Los últimos días

Last Days
Estados Unidos, 2005, 97'. **DIRIGIDA POR** Gus Van Sant. **CON** Michael Pitt, Lukas Haas, Asia Argento, Scott Patrick Green, Nicole Vicius, Ricky Jay, Adam Friberg, Andy Friberg, Thadeus A. Thomas. (AVH)

"La realidad sólo puede ser vista bajo una determinada perspectiva. La perspectiva es uno de los componentes de la realidad. Lejos de ser su deformación, es su organización (...) La divergencia entre los mundos de dos sujetos no implica la falsedad de uno de ellos. Al contrario, precisamente porque lo que cada cual ve es una realidad y no una ficción, tiene que ser un aspecto distinto de lo que otro percibe. Esa divergencia no es contradicción, sino complemento."
Ortega y Gasset, "La doctrina del punto de vista", en **El tema de nuestro tiempo**.

Empecemos con una frase pomposa: *Last Days* no es una *biopic*; es una *biopic* metafísica. Si alguien no la vio y piensa ir a verla porque quiere informarse sobre la vida y obra del cantante de Nirvana, va por mal camino. *Last Days* no está atada a los datos de la biografía de Kurt Cobain: no vemos su infancia, ni su ascenso a la fama, ni escuchamos su música, ni lo vemos tocando en recitales. La película está acotada a los últimos días de la vida del cantante y le rehuye casi sistemáticamente a cualquier información biográfica. Ni siquiera sabemos si los últimos días fueron realmente así, y la verdad es que no tiene la más mínima importancia. Si salimos de ver *Last Days* y alguien nos pregunta qué vimos, pensamos dos veces antes de contestarle "una película sobre la vida de Kurt Cobain". Porque si nos responde: "Ah, qué lindo, ¿y cómo fue su vida?", ya no sabemos qué decir. *Last Days* ni siquiera dice que su personaje central *es* Kurt Cobain. Esto lo imaginamos porque el personaje (interpretado por Michael Pitt) tiene el pelo como el de Kurt Cobain, se lo ve desaliñado y depresivo como a Kurt Cobain, es músico como Kurt Cobain, tiene el suéter negro y rojo y los anteojos de Kurt Cobain y está medio destruido como Kurt Cobain. Pero no hay una placa informativa que lo diga. De hecho, el personaje se llama Blake. ¿Por qué Van Sant le pone de nombre Blake a alguien que claramente es Kurt Cobain? Hipótesis hay muchas. Una: quiso evitar que Courtney Love le hiciera un juicio (esta la leí en Wikipedia). Otra: quiso evitar que una manada de biógrafos se le vinieran al humo y le dijeran cosas como "en una escena Kurt Cobain come arroz. Eso no puede ser, es sabido que el músico odiaba el arroz". Lo más probable, sin embargo, es que Van Sant simplemente quisiera sacarse de encima la responsabilidad biográfica-detectivesca de reconstruir con exactitud los últimos días de Kurt Cobain y haya optado simplemente por tomar algunos elementos que sí existieron (una casona venida a menos, un grupo de amigos, un paisaje idílico, una muerte) para representar sensorialmente el estado emocional del músico. De ahí lo de *biopic* metafísico.

La verdad es que en *Last Days* no se lo ve bien a Blake/Kurt Cobain. Se lo ve algo ido. Vagando en y alrededor de la gran casona, mirando tele, paseándose entre los árboles, sentado frente a un lago, nadando en un arroyo, comiendo arroz, pegándose en la cara porque se le posó un mosquito, asustado porque pasa un tren. Su comportamiento es errático e impredecible. Siempre un poco encorvado, retraído, incómodo, roñoso, farfullando. No entendemos bien qué hace o a qué responde lo que hace. Se disfraza de mujer. Juega con una escopeta. Trata de entender sin éxito lo que le dicen los demás. En *En el país del silencio y la oscuridad*, Herzog exploraba el mundo de los ciegos-sordos de nacimiento y los retrataba con cierta pureza, como si en esa desconexión parcial con el mundo (aunque tenían una increíble conexión con la naturaleza) y casi total con las personas (¿cómo podemos comunicarnos con alguien si no podemos ver ni escuchar?) hubiera alguna verdad primal que al resto de los mortales nos fuera ajena. El Kurt Cobain de *Last Days* se parece un poco a las personas de *En el país del silencio y la oscuridad*. Como si se hubieran apagado algunas de sus facultades. Además, al igual que a los ciegos-sordos de nacimiento, se lo ve más tranquilo cuando se pasea entre los árboles que cuando está con otra gente.

El solipsismo es una forma radical de subjetivismo que consiste en creer que la única certeza que se puede tener es la de la existencia de uno mismo. Que es imposible saber a ciencia cierta si el mundo a nuestro alrededor o las otras personas realmente existen o si son una emanación de nuestra propia conciencia. A *Last Days* la atraviesa cierto aire *solipsista*. Cada personaje parece estar en su mundo y los mundos parecen no tocarse. El vendedor de anuncios para las páginas amarillas, los dos mormones que llegan a la casona para hablar de su religión, la gente que baila y canta y hace coreografías en el videoclip que vemos en la televisión, uno de los amigos de Blake que quiere ir a Utah y está preocupado porque desde que llegó a la casona no comió ni una manzana, el propio Blake vagando de un lado para el otro, todos están absortos en su propio mundo y no logran participar ni entender el mundo de los demás. Hay una imagen cerca del principio de la película que pone de relieve esta sensación. Casi en pri-

mer plano, un poco a la izquierda del encuadre, vemos a dos personas durmiendo; a la derecha, un poco alejado en profundidad, un televisor muestra a dos karatekas peleando; bien en el fondo, a través de la ventana, lo vemos a Blake cavando un pozo. Cada uno hace lo suyo en diferentes profundidades del plano, cado uno es ajeno a las actividades de los otros. *Last Days* no sigue todo el tiempo a Blake. Muchas veces la cámara se va con otros personajes y hasta algunas situaciones aparecen mostradas desde diferentes puntos de vista. También en *Elephant* cada personaje estaba en su mundo: el deportista popular, las chicas bulímicas, el fotógrafo, el rubio con el papá borracho. Hasta que al final la masacre terminaba involucrándolos a todos.

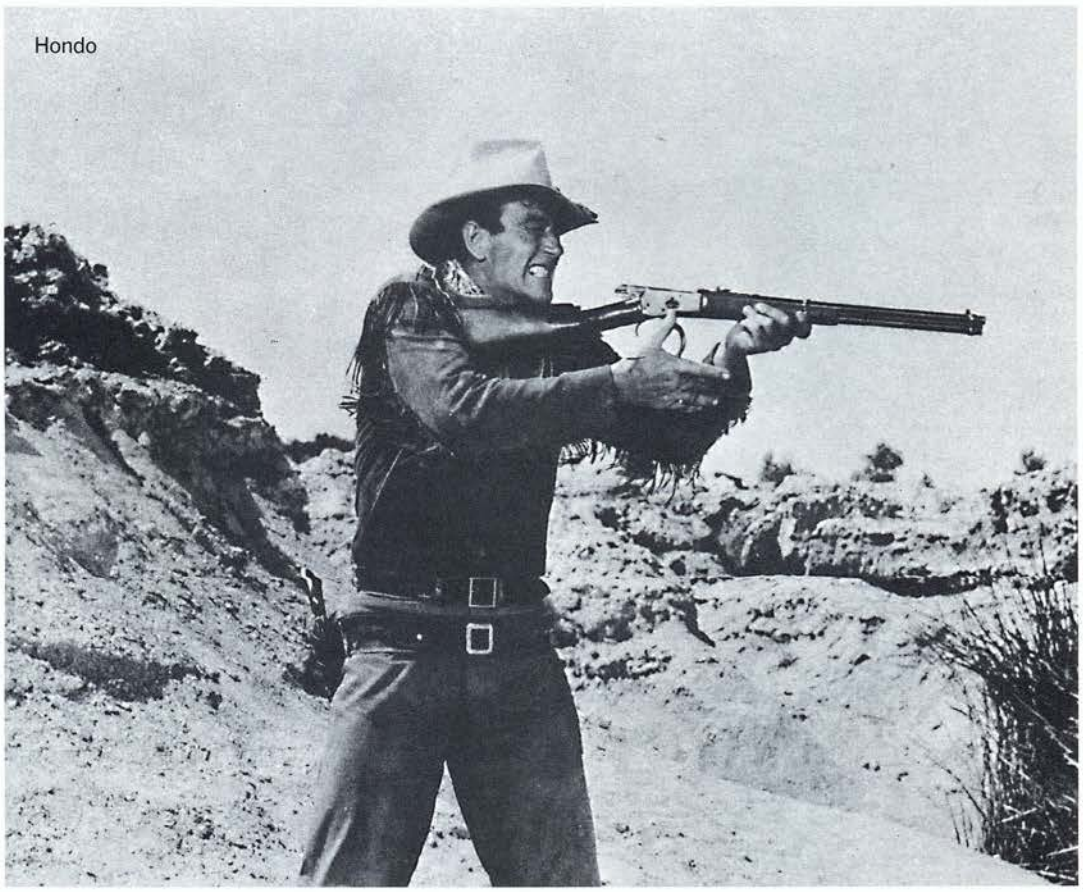
El director estadounidense suele filmar a sus personajes de espaldas y caminando. Va, y nosotros con él, detrás de ellos. Seguimos su recorrido, lo hacemos a su ritmo y vemos lo que ven ellos. Esto es sistemático en *Elephant*, pero también pasa mucho en *Gerry* y *Last Days*. Al seguir a los personajes de atrás, compartimos, en buena medida, su campo visual. El recorrido del personaje es el de la cámara y, por extensión, el del espectador. Esto suele verse mucho en los documentales de observación. Por ejemplo en *Don't Look Back*, Pennebaker sigue insistentemente a Bob Dylan en su gira por Inglaterra en 1965. Y lo filma desde atrás. Pero ni *Elephant* ni *Last Days* lucen como documentales de observación. La fotografía tiene un grado de elaboración y refinamiento (el director de fotografía de las dos es Harris Savides, que trabajó, por ejemplo, con Fincher en *Zodíaco*) imposible de alcanzar en los documentales de observación. Además, el sonido está trabajado de forma antinaturalista. No sólo porque hay música incidental sino también porque Van Sant suele apagar, aislar, maximizar o saturar los sonidos del ambiente para retratar la interioridad de los personajes. Los desequilibrios auditivos responden a los desequilibrios emocionales. Es decir, cuando Van Sant adopta el punto de vista de alguno de sus personajes, lo hace conjugando lo exterior (los sigue a cierta distancia, nos deja ver lo que ven ellos) con lo interior (remarcando a través de la luz y de los sonidos sus estados de ánimo). Compartimos el campo visual de los personajes, pero ese campo visual no es exactamente objetivo, está atravesado por la subjetividad de cada uno de ellos.

Decía que en *Last Days* cada personaje está en su mundo y que los mundos no se tocan. Los múltiples puntos de vista corren paralelos, se cruzan, se apilan pero no llegan a complementarse ni a explicar el todo que los involucra. Van Sant sigue a sus personajes de a uno por vez durante un tramo de sus vidas y los cruza con otros tramos de otros personajes. Su universo es fragmentado, extraño, triste y sin respuestas. Comparte las premisas pero no la conclusión de la cita de Ortega y Gasset que abre esta crítica: los puntos de vista que se cruzan en *Last Days* ni se contradicen ni se complementan ni dan cuenta de una verdad mayor que los comprende, simplemente se acumulan. Lo que vemos no es más ni menos que una serie de vidas que pasan. **Ezequiel Schmoller**

Una isla en el cielo
Island in the Sky
Estados Unidos, 1953, 109', **DIRIGIDA** por William A. Wellman, **CON** John Wayne, Lloyd Nolan, Walter Abel.

Hondo
Estados Unidos, 1953, 83', **DIRIGIDA POR** John Farrow, **CON** John Wayne, Geraldine Page, Ward Bond.

Débiles y poderosos
The High and the Mighty
Estados Unidos, 1954, 147', **DIRIGIDA POR** Willliam A. Wellman, **CON** John Wayne, Claire Trevor, Robert Stack. (AVH)


Hondo

John Wayne hubiera cumplido cien años el pasado mes de mayo y las celebraciones en su país natal incluyeron todo tipo de homenajes y relanzamientos de sus películas más populares. Lejana ya su etapa como una de las súper estrellas más brillantes del firmamento californiano, con una nueva generación de espectadores de cine que sólo conoce su nombre de oídas –y ello con suerte y algo de buena voluntad–, olvidada también su entronización como el origen de todos los males militaristas y reaccionarios del cine estadounidense, Wayne continúa siendo una figura mucho más compleja y ambivalente, tanto en pantalla como fuera de ella, de lo que el recuerdo fugaz nos pueda llevar a creer. Estos tres largometrajes editados recientemente en nuestro país –escasamente vistos en los últimos años en copias decentes– conforman una interesante aproximación a su carrera como productor (en particular de sus propios proyectos) y fueron realizados en un momento en el cual el sistema de estudios de Hollywood comenzaba a tambalear, consciente de que el esquema artístico-industrial que lo había sostenido durante dos décadas ya no funcionaba y necesitaba reinventarse si deseaba sobrevivir.

La compañía Wayne-Fellows Productions (luego pasaría a llamarse Batjac), una de las primeras productoras comandadas por una estrella de cine, comenzó sus operaciones en 1951, pero no fue sino hasta un año más tarde que comenzaron a apreciarse los frutos, siempre bajo la distribución de un sello importarte como Warner Bros. Wayne y sus socios, con absoluta libertad artística, se encargaban así de la selección de guiones, del casting y de la elección del director a cargo; ese es precisamente el caso de *Una isla en el cielo*, adaptación de la novela homónima del piloto, aventurero y escritor Ernest K. Gann, quien además se encargó de la escritura del guión. Tratándose de un título virtualmente olvidado desde su fecha de estreno, es una suerte que los negativos de cámara dormitaran en la bóveda de Batjac –desde la muerte del Duque a cargo de su hijo mayor– y los resultados de esta restauración digital son asombrosos: el blanco y negro contrastado ofrece una paleta de grises ideal para esta sencilla historia en la cual un cuarteto de pilotos civiles debe realizar, bien lejos de los radares y de la ayuda de sus colegas, un aterrizaje de emergencia en pleno desierto de hielo subártico. Film de sostenido suspenso que contiene algunas secuencias de rodaje aéreo destacables –hay pocos planos resueltos con efectos especiales–, *Una isla en el cielo* es una pequeña y agradable sorpresa, en la que Wayne encarna otra variación de su tradicional figura de poder, aunque acompañado de un inmejorable reparto de secundarios: por ahí andan James Arness, Harry Carey Jr. y el entrañable Andy Devine haciendo de las suyas en el aire. Por cierto, hay un dejo *hawksiano* en la presentación de esa cofradía de aviadores dispuesta a todo con tal de salvar la vida de sus compañeros.

El mismo equipo de productor-estrella, guionista y realizador volvió a reunirse un año después en la mucho más celebrada –e infinitamente inferior– *Débiles y poderosos*, otro drama de aviación, ahora rodado en colores y en flamante sistema Cinemascope (de la primera etapa, con cuatro pistas de audio que corrían en soporte independiente del celuloide y un *aspect ratio* de 1:2.55). A diferencia de la anterior, drama de hombres curtidos en lucha con los elementos y su propia naturaleza, *Débiles*...se ve resentida por su recarga melodramática y unos poco delicados interludios cómicos que, lejos de alivianar la trama, terminan transformándola en un engrudo pegajoso. Algo es cierto: este film adelanta en veinte años las delicias culpables de *Aeropuerto*, con sus pasajeros en peligro de muerte y un grupo de pilotos tratando de llevar a buen aeropuerto el navío. Wayne interpreta al gastado copiloto con historial trágico que, ante una situación de enorme riesgo, deberá indicarle el buen camino al mucho menos experimentado capitán interpretado por Robert Stack. De todas formas, más allá de las secuencias de suspenso obligatorias en los últimos veinte minutos, la película se deja ver como un adelanto de series como *El crucero del amor* o *La isla de la fantasía*: cada personaje lleva su pasado –los flashbacks están a la orden del día–, sus problemas personales, sus sueños y frustraciones a cuestas, y el accidentado viaje no hace más que exacerbar las tendencias psicológicas de cada uno de ellos. Finalmente, los fumadores podrán disfrutar, durante los casi 150 minutos de proyección, de

Una isla en el cielo

una era prehistórica en la cual los cigarrillos se podían consumir en cualquier momento y lugar del planeta, incluso las cabinas de los aviones, aunque es bastante dudoso que en los años 50 los pasajeros pudieran cargar armas de fuego a bordo (¡¡¡!!!).

Entre ambos largometrajes, Wayne-Fellows produjo un western en colores y 3D llamado *Hondo*, bellamente restaurado para la ocasión, con la excepción de algunos escasos planos que parecen tomados de otra copia algo decolorada, seguramente debido a problemas con el negativo. En él, el Duque interpreta a un pistolero errante con un cincuenta por ciento de hemoglobina indígena (¡epa!, ahí tienen aquellos que sólo piensan en personajes racistas al ver al actor), inmerso en una historia de amor con una granjera del Oeste en plena guerra entre colonos y apaches. Buenos personajes, excelentes diálogos –cortesía del guionista favorito de Wayne: James Edgard Grant– y un inmejorable plantel de actores secundarios, entre ellos el ubicuo Ward Bond y Geraldine Page en su primer papel cinematográfico. Según se comenta en uno de los extras del disco, el ataque apache a las caravanas de los blancos que cierra el relato fue dirigido por John Ford, quien reemplazó a Farrow por un par de días como cortesía a su amigo de correrías. En *Hondo*, western de mediana estatura que no posee ningún rasgo de estilo particular, puede paradójicamente apreciarse todo el carisma y control de la pantalla de Wayne, tanto en las escenas físicas como en los diálogos íntimos. Una aclaración para aquellos que se sorprendan de ver un cartel de "Intermedio" en un film de sólo 83 minutos: la sensación de 3D se lograba con el uso de anteojos especiales y la proyección sincronizada de dos grandes rollos de celuloide, por lo que era necesario recargarlos luego de cuarenta minutos de exhibición.

Ediciones especiales de ley, estos tres discos (cuatro si contamos el segundo de *Débiles y poderosos*) ofrecen cerca de una hora y media de material adicional en cada caso. Las tres películas vienen acompañadas de un comentario de audio con diferentes personalidades, coordinados por el inefable Leonard Maltin, con información sobre el rodaje, los actores y las vicisitudes de exhibición e historia posterior del film; la buena noticia es que, contra todas las expectativas, están subtitulados en español. A partir de allí, los extras están encabezados por sendos "Cómo se hizo...", generalmente amenos aunque un poco demasiado celebratorios (por momentos se tiene la impresión de estar ante tres obras maestras). Galerías de fotos, tráilers, un especial sobre la historia de los apaches en el caso de *Hondo* y un interesante documental sobre la historia de Batjac en el disco dos de *Débiles...* terminan redondeando un ejemplo perfecto de lo que debería ser una edición de colección, aunque las presentaciones de Maltin terminen transformándose en un bocado algo empalagoso. ¡Si tan sólo las editoras pusieran un poco de empeño en lanzar al mercado local esta clase de disquitos con regularidad! **Diego Brodersen**

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

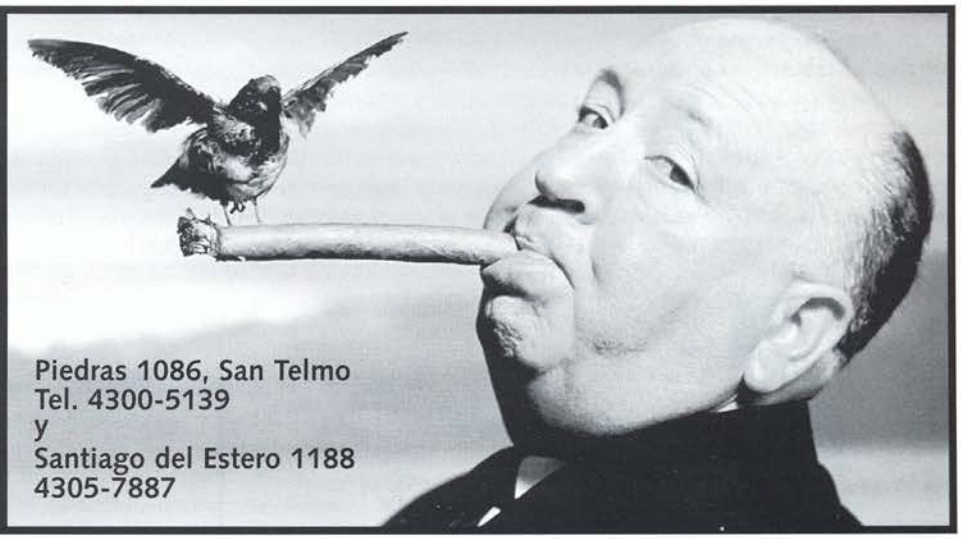
Leonardo D'Espósito, Diego Brodersen, María Valeria Battista y Roxana Galtés
en un programa para no perderse nada.
Domingos 16 horas. FM 87.9 Radio Nacional Faro

La ciudad está tranquila

La ville est tranquille
Francia, 2000, 127'. **DIRIGIDA POR** Robert Guédiguian. **CON** Ariane Ascaride, Jean-Pierre Darroussin, Gerard Meylan y Pierre Banderet. (SBP)

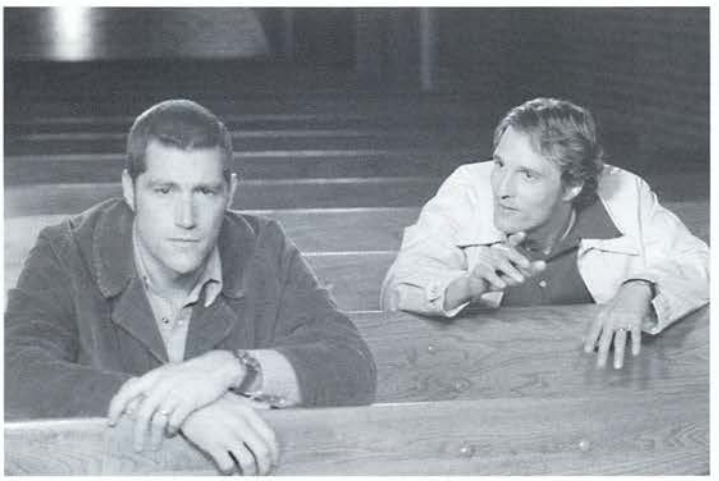
Robert Guédiguian es un *rara avis* dentro del cine francés. Nacido en Marsella, con padre de origen armenio y madre alemana, aun cuando vive gran parte del año en París, ha rodado prácticamente todas sus películas en su ciudad natal, más precisamente en el barrio de L'Estaque, un suburbio obrero en el que se expresan todas las contradicciones de esa populosa urbe, una de las ciudades más "densas" de Francia, por su elevado índice de desocupación, delincuencia y prostitución. De formación marxista (en sus años mozos militó en el PC, al que luego, como muchos otros militantes de izquierda, abandonó), en sus películas, generalmente protagonizadas por gente perteneciente a la clase trabajadora o el lumpen-proletariado, se detectan influencias de realizadores tan dispares como Pier Paolo Pasolini –en su predilección por los personajes provenientes de los arrabales–, Marcel Pagnol –más que nada por el lugar donde se desarrollan las historias, aun cuando lo separan de él marcadas diferencias ideológicas y estéticas– y Jean Renoir, por la cálida humanidad que destilan muchos de los protagonistas de sus films. Con una troupe de actores constante con quienes lo une una profunda relación personal (*vg.*, Ariane Ascaride es su mujer y Gerard Meylan, su mejor amigo desde la adolescencia), Guédiguian ha retratado en sus películas distintos aspectos de la vida de los sectores populares marselleses y a pesar de los méritos de varias de sus obras primerizas, sólo a partir de su séptimo film, *Marius y Jeannette*, alcanzó cierto reconocimiento crítico, tanto en su país como a escala internacional. Hay un equívoco alrededor de su obra, a partir del muy parcial conocimiento que se tiene por aquí de ella, por lo que se lo califica como un realizador con una mirada optimista y algo blanda sobre esos sectores sociales; pero quienes hemos tenido la posibilidad de acceder a gran parte de su filmografía –una obra, vale decirlo, en la que hay varios títulos de gran interés que bueno sería tener oportunidad de ver– pudimos apreciar en muchos casos una mirada crítica y sin falsas idealizaciones sobre los personajes que representa. Dueño de un estilo visual y narrativo algo desmañado (su trabajo de montaje nunca se caracterizó por la prolijidad), en el que muchas veces distintas historias se entrecruzan de una manera casi coral, sus mejores películas se imponen –más allá de sus virtudes estéticas, que también las tienen– por la potencia dramática de los personajes y las distintas situaciones que viven. Estrenada en nuestro país hace algunos años en video y ahora editada en DVD, *La ciudad está tranquila* –rodada inmediatamente después de la inesperadamente pretenciosa *¡Al ataque!*– es, junto a *Dios vomita a los tibios*, el título más pesimista y desesperanzado de su filmografía. Aquí también –aun cuando la narración tenga como eje al personaje de Michelle (una actuación de la Ascaride en la que se detectan claros ecos del estilo interpretativos de la gran Anna Magnani)– se intercalan diversas historias que ofrecen un retrato crudo, visceral y desgarrado de la vida cotidiana en Marsella a comienzos del siglo XXI. Utilizando las estructuras del melodrama (estoy tentado de señalar que quien no acepte las reglas narrativas que impone ese género debería abstenerse de ver este film) y llevándolas hasta las últimas consecuencias, Guédiguian presenta diversas situaciones "límite", algunas nada fáciles de soportar (aunque sin regodearse en ellas como lo haría, por ejemplo, un Todd Solondz) y que siempre –o casi siempre– encuentran una justificación dramática adecuada, evitando el director "embellecer" los momentos más sórdidos y presentándolos, en cambio, de la manera más desnuda y despojada posible. También, a diferencia de lo que ocurre en sus otros films, los personajes son aquí mucho más opacos y sus conductas más oscuras, lo que da la impresión de que aparecen más como respuestas a un contexto social condicionante que a motivaciones psicológicas. No casualmente, en esta película aparecen representados sectores de la burguesía, ausentes en sus títulos anteriores. Pueden objetarse al film algunos minutos de más y el subrayado innecesario de alguna situación, pero no hay duda de que el resultado es una obra de innegable fuerza, de las mejores de su obra, en la que además se reflejan conductas –y no sólo de las clases medias y altas– que terminaron desembocando en el reciente triunfo electoral en Francia de la derecha más cerril y reaccionaria. **Jorge García**

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



Somos Marshall

We Are Marshall
Estados Unidos, 2006, 124'.
DIRIGIDA POR McG. **CON** Matthew McConaughey, Matthew Fox, Anthony Mackie, David Strathairn, Ian McShane, Kate Mara. (AVH)



Somos Marshall está basada en el "levántate y anda" del equipo de fútbol americano de la Universidad de Marshall y el pueblo metalúrgico de Huntington, devastados cuando en 1970, en un accidente aeronáutico, muere casi la totalidad del plantel deportivo. *Somos Marshall* tenía potencial pasta de campeona: las emociones primarias que brinda la tamaña épica deportiva (en su sabor "Caída y ascenso") y un director bochinchero como McG (varios videos musicales y ambas *Los Ángeles de Charlie*) para bajarle el volumen al melodrama latoso. Pero no. Ya desde la segunda secuencia de *Los Ángeles de Charlie*, donde la siempre en off voz de Charlie relata el origen de sus chicas súper poderosas mientras suena una decena de Grandes Éxitos del pop ochentoso y las imágenes son recargadas con lógica de dibujo animado, McG mostraba la hilacha. Así como aquella secuencia, toda *Los Ángeles de Charlie* era exagerada y hasta torpe en su alegría. Y, como juguete algo aturdido y confundido, lograba una felicidad extraña, tan plena en sus errores como en la alegría contagiada. En *Somos Marshall*, y preso del grillete "Basado en Hechos Reales", el aspecto demoniotazmaniesco de McG pierde sus velocidades pop pero no anula la exacerbación. McG le inyecta Épica (una genérica, que deja en el banco lo deportivo) a su –desde el vamos– épico material de base y así crea, a esteroides emocionales, algo demasiado hinchado, que cae por su propio peso. Por ejemplo, instantes antes del accidente (una de las pocas secuencias bien resueltas por McG: plano fijo al equipo en el avión, movimiento de cámara representando el sacudón y corte a negro), un jugador le dice a su prometida: "Nos vemos en unas horas". Exceptuando el nervio físico para filmar los partidos, y sin quererlo, McG anula lo humano del asunto: la música instrumental subraya lo que la voz en off ya explicó, los focos cambian dentro de un mismo plano para establecer de quién se habla, los personajes dan discursos en lugar de dialogar y cualquier objeto está cargado simbólicamente (desde anillos de compromiso hasta latas de cerveza). En sus decisiones formales, *Somos Marshall* transforma una historia excepcional en algo parecido a un misa: todos predican, todo es relevante y la individualidad no existe.

Juan Manuel Domínguez

Perversa seducción

Down in the Valley
Estados Unidos, 114'. **DIRIGIDA POR** David Jacobson. **CON** Edward Norton, Evan Rachel Wood, David Morse, Rory Culkin, Bruce Dern. (Gativideo)

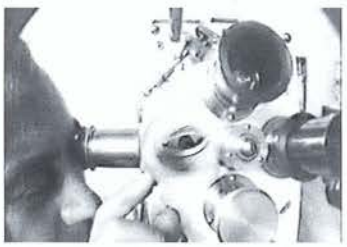
Edward Norton es un actor bastante egocéntrico, lo que no impide necesariamente que haga buenas películas. Aquí casi lo logra, si no fuera porque su rol es demasiado desproporcionado respecto de la historia que se cuenta en este film. Lo que en principio parece construirse, poco a poco, como una película sobre el fin de la adolescencia femenina, sus deslumbramientos y desilusiones, poco a poco también, se inclina hacia el personaje de Norton, un hombre maduro y anacrónico que, desgraciadamente, teje en el film las trenzas remanidas del thriller, como si la historia y el universo de la película carecieran de interés y no pudiesen eludir las trampas del guión.

Norton es aquí un hombre de unos cuarenta años o poco menos que enamora a una chica de la mitad de su edad (Evan Rachel Wood, que es bastante buena). El señor es casi –o sin casi– el estereotipo del cowboy al punto de sobreactuar los gestos y el habla de los viejos westerns. Aquí estamos casi en el terreno del cuento de hadas, con un personaje ostensiblemente ficticio llegando a la adultez y el dulce desencanto a una joven de 16 años. En la primera mitad de la película, estos elementos fluyen naturalmente: nos ilusionamos pensando que, por una vez, los personajes serán más importantes que el libreto. Hasta ahí tenemos, además, el viejo tema de los amores furtivos y casi prohibidos, tratado con sobriedad (convengamos: tampoco demasiada). Pero entonces –¡ay!– aparece todo el utilitarismo del cine estadounidense más reciente. Tratemos de comprender la mecánica: para que un film sea "de interés", si no cuenta con asombros sintéticos, debe tener una "enseñanza", algo que explique su existencia por la utilidad que podemos darle. Como si las películas fueran un chicle o un manual escolar, si no sirven para "matar el tiempo" deben servir para aprender alguna lección útil en la vida. Aquí es sencilla: si sos adolescente, ni te acerques a tipos grandes y atractivos porque seguro que son unos psicópatas. Eso mismo, gente: este film que tendía a lo delicado y lo melancólico se transforma en un thriller feo y convencional, al punto de que esbozar que va a haber problemas es adivinar su desenlace, o casi. Film de guión, falso, adocenado, poco interesante, encima tiene el defecto de desviar la cámara del único punto de vista interesante (ella) para acercarnos al rostro histriónico del Sr. Norton, no por nada productor de la cinta. **Leonardo M. D'Espósito**

por **Ezequiel Schmoller**

Posibilidades de la abstracción (II)

En el "Qué me bajo" del número pasado hablaba de la educación de nuestros sentidos; de cómo, conforme crecemos, vamos adiestrando y automatizando nuestra percepción, lentamente transformando el caos de sensaciones al que nos enfrentamos al nacer en una colección definida de objetos. También decía que muchas veces el cine experimental puede ayudarnos a desautomatizar nuestra percepción e impulsarnos a perdernos en la constitución elemental, desordenada e indiferenciada del mundo. Hacer que los objetos dejen ser tales y se conviertan en una interacción incesante de líneas, formas, colores, y texturas. *H20* (1929), un corto de Ralph Steiner, ilustra esto a la perfección. El corto empieza con imágenes definidas en las que el agua tiene un papel central: una catarata, un arroyo, la orilla del mar. Son todas imágenes claramente identificables, todas en plano general. Con el correr de los minutos, sin embargo, los planos se van cerrando sobre el agua y ya no sabemos bien qué estamos viendo. O sea, no sabemos si estamos viendo agua de mar, de río o de arroyo. En algunos casos, incluso, aceptamos que estamos viendo agua porque el corto se llama *H20*, pero perfectamente podríamos estar ante cualquier cosa. Es decir, el corto



nos dificulta, primero, e imposibilita, después, la tarea de catalogar mentalmente las imágenes ("catarata", "arroyo", "mar") y, al final, no nos deja otra alternativa que ver sin identificar qué es lo que estamos viendo. En algo menos de diez minutos Steiner reduce arroyos y lagos a líneas en movimiento. Y en este tránsito de lo reconocible a lo irreconocible logra, además, momentos de una descomunal e hipnótica belleza.

Man Ray, en *Retorno a la razón* (1923), hace un recorrido exactamente inverso al de *H2O*. Su corto empieza con manchas negras y blancas que vibran incesantemente. De esta abstracción inicial empiezan a emerger siluetas y elementos difusos, apenas reconocibles: luces fuera de foco, sombras de clavos en movimiento, algo que parece una calesita girando, una estructura cuadriculada hecha de cartón. Finalmente, vemos una mujer que despierta y se incorpora en su cama. Así como Steiner iba de lo figurativo a lo abstracto en diez minutos, Man Ray va de lo abstracto a lo figurativo en tres.

Los dos cortos elegidos hasta ahora son muy particulares porque ambos, en buena medida, giran en torno a la relación entre lo figurativo y lo abstracto. En *El puente* (1928), de Joris Ivens, pasa algo completamente distinto. El corto está centrado en el complejo funcionamiento de un puente ferroviario levadizo de Amsterdam. No es que sea un corto didáctico, pero Ivens está genuinamente fascinado por la lógica ingenieril del puente (que se eleva para permitir que pasen los barcos y vuelve a descender para que pasen los trenes) y, aunque no explique "científicamente" su mecanismo, organiza el material para que podamos apreciar las precisas y complejas articulaciones mecánicas de su funcionamiento. Así, de la imagen de un tren acercándose a toda marcha pasamos, a la de un tablero atiborrado de palancas y botones, y a un operario accionando algunos. De ahí, a las ruedas y cadenas del intrincado engranaje que comienzan a girar, de ahí al puente que desciende y de ahí al tren que pasa. El montaje es cronológico y causal. Sin embargo, no lo es siempre: a lo largo del corto Ivens se distrae una infinidad de veces con detalles ínfimos y laterales. De repente, la textura del humo que echa el tren cobra más importancia que el tren mismo. O de a ratos se aleja de la lógica causal y decide pasearse con su cámara por la gigantesca estructura metálica del puente, buscando o inventando patrones y simetrías. Ivens oscila entre la fascinación ingenieril y la fascinación formal, dos fascinaciones casi excluyentes. De esta forma, lo abstracto se va colando casi subrepticiamente en las imágenes.

Hasta ahora vimos un corto que va de lo figurativo a lo abstracto, otro que va de lo abstracto a lo figurativo y un tercero en el que algunos chispazos abstractos emergen involuntariamente de lo figurativo. Queda una cuarta posibilidad, y es la del delirio total, en la que se cruzan y entrelazan y colisionan y explotan en mil imágenes lo figurativo y lo abstracto. En esta categoría entrarían los cortos *Balet mecánico* (1924), de Fernand Leger, y *Emak-Bakia* (1926), de Man Ray. Ambas son películas-caleidoscopio, películas-aplanadora. Ambas agarran la realidad y la parten en pedazos. En ambas se evidencia un gusto por el artificio y por los trucajes dignos de Méliès: los juegos con luces y espejos; la animación en stop-motion; los cambios de ritmo; las sombras deformadas que proyectan los objetos cotidianos; el encuadre fragmentado, duplicado, reduplicado y girando frenéticamente; los violentos zoom in y zoom out. En el libro *El documental, historia y estilo*, Erik Barnow se refiere a este tipo de cine como "documentalismo abstracto". En cambio, al tipo de cine que encarnan los cortos de Ivens y de Steiner lo denomina "documentalismo pictórico". Son dos maneras de pararse frente a la realidad. En el caso del documentalismo pictórico se intenta "respetarla": aunque se la encuadre con elegancia, aunque se resaltan algunas cosas en oposición a otras, se lo hace sin deformar nada de forma directa. Uno de sus objetivos es acercarnos a cosas que estaban siempre ahí pero que no habíamos sabido ver. El documentalismo abstracto, en cambio, le "falta el respeto" a la realidad: parte de ella para convertirla en otra cosa, juega con ella, la violenta y la exprime hasta dejarla completamente seca. Ambos enfoques, sin embargo, comparten un rasgo: contribuyen a hacer de nuestra percepción una facultad más despierta, más abierta y más elástica. Todos los cortos están disponibles en *www.ubu.com/film/*. **[A]**

COMPRO
MATERIAL DE CINE ANTIGUO
Y DE CUALQUIER EPOCA
FOTOS BLANCO Y NEGRO, AFICHES,
IMPRESOS, AUTOGRAFOS, DOCUMENTOS
Archivos y Colecciones Completas o material suelto.
Tel.: (011) 4632-3502
Email: rayorojo@pccp.com.ar

MEALQUILO

por **Juan P. Martínez**

Películas para no dormir: La habitación del niño / Inocencia siniestra
España, 2006, 76' y 72'. **DIRIGIDAS POR** Álex de la Iglesia / Narciso Ibáñez Serrador. (SBP)

El año pasado se hizo una serie de telefilms inspirados en la mítica serie española *Historias para no dormir*, del gran Narciso Ibáñez Serrador. La contribución a cargo de Álex de La Iglesia, salvo por un pequeño arrebato de adentrarse en Temas Importantes, logra crear buenos climas y tiene un final sorpresa al estilo *La dimensión desconocida* que funciona muy bien. El de Narciso, en cambio, resulta ser una decepción mayúscula, y su nefasto final "con mensaje" bien podría haber sido imaginado por Enrique Carreras, Emilio Vieyra o Catherine Hardwicke.

El vengador del futuro
Total Recall
Estados Unidos, 1990, 113'. **DIRIGIDA POR** Paul Verhoeven. (Gativideo)

Por fin se edita aquí esta gran película de Verhoeven basada en el cuento corto "We Can Remember It for You Wholesale", de Philip K. Dick, en una edición buena aunque no tan completa como la especial que se consigue por estos días en Estados Unidos. Ojo, la película nunca se vio tan bien desde su estreno y la mezcla de audio en 5.1 es explosiva como pocas, pero cabría preguntarse por qué Gativideo suele tender a no incluir los comentarios de audio que sí vienen en las ediciones de afuera (lo más triste de esto ocurre con las películas de John Carpenter, a quien, entre otras cosas, podría considerarse el maestro de los comentarios de audio). Acá debía venir un comentario a cargo del amigo Paul y Arnold Schwarzenegger, que seguramente debe de ser muy divertido, pero no está. Una lástima.

Terciopelo azul
Blue Velvet
Estados Unidos, 1986, 121'. **DIRIGIDA POR** David Lynch. (Gativideo)

Seguramente gracias al próximo estreno de la nueva película de David Lynch, *Inland Empire*, llega aquí el que tal vez haya sido el primer film que hizo más bien masivo el término "lynchiano". Aquí está, entre otras cosas, la inolvidable escena en la que Kyle McLachlan encuentra una oreja en el pasto. La edición viene con un nuevo transfer de la película, supervisado por el mismo Lynch, que se ve, digamos, perfecto, un making of de 70 minutos algo chato y sin Lynch pero interesante, un montaje de fotos de escenas que quedaron fuera del corte final y que formaban parte del primer corte (que duraba cuatro horas) y un par de deliciosos *"easter eggs"*, el equivalente en los DVD a los tracks escondidos de los CD.

MECOMPRO

por **Diego Brodersen**

El sello boutique Edition Filmmuseum ya lleva editados unos veinte títulos de todas las épocas y latitudes. En cada caso, los films son presentados en copias de excelente calidad y vienen acompañados por suculentos extras y un booklet con información y textos críticos. A la fecha, el proyecto más ambicioso de este colectivo integrado por archivos de Alemania, Austria, Luxemburgo y Suiza, apoyados en este caso por el Goethe-Institut, es la publicación de la obra completa de Alexander Kluge, el director más reconocido –pero sin lugar a dudas menos visto– del Nuevo Cine Alemán. Ocasión para celebrar, sin dudas, porque cada uno de estos discos dobles irá completando de a poco el listado de largometrajes, cortos, video-ensayos e incluso programas de televisión realizados por Kluge en su extensa carrera, subtitulados en diversos idiomas, incluido el español.

El lomo Nº 20 de la colección contiene dos de sus títulos más conocidos, ya que se trata de films que tuvieron incluso algún tipo de distribución internacional. El disco 1 arranca con *Una muchacha sin pasado* (*Abschied von gestern*, 1966), su primer largometraje, claramente influenciado por los experimentos formales de Godard. La protagonista es la hermana del realizador, Alexandra Kluge, quien interpreta a una joven alemana en lucha con todo lo que la rodea, particularmente las instituciones, una *angry young woman* en fuga constante hacia ninguna parte. El disco 2, por otra parte, está encabezado por *Trabajo ocasional de una esclava doméstica* (*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, 1973), film que se abre con un aborto real filmado en plano detalle, imagen del feto incluida, que le trajo más de un dolor de cabeza al realizador. Se trata, por cierto, de un film feminista –interpretado nuevamente por Kluge, en este caso en el papel de un ama de casa que mantiene a su familia practicando interrupciones ilegales de embarazos–, pero su estructura ensayística incorpora elementos de la lucha de clases y un melancólico sentimiento de fin de época política. La calidad de imagen en rutilante blanco y negro es inobjetable, ya que cada película fue restaurada tomando como base los negativos de cámara. Eso no es todo: los extras abundan y, además de otro par de cortometrajes, los discos contienen archivos pdf con textos varios de Kluge (incluido el cuento "Anita G." en el que está basada *Una muchacha sin pasado*).

Otra edición doble lanzada simultáneamente con la anterior, el lomo 22, incluye dos films poco vistos, ambos en colores y con tema futurístico-espacial como eje vertebral. *Der Grose Verhau* (1971, algo así como "El gran lío") es una respuesta directa al *2001* de Kubrick, relato de supervivencia en un universo corrupto y burocrático, dominado por una única empresa multipropósito, en la cual las naves espaciales parecen hechas con desechos de radios y televisores descompuestos. El segundo título *sci-fi*, un telefilm llamado *Willi Tobler und der Untergang der 6. Flotte* (1972), se complementa con cuatro cortometrajes de diversos períodos y más archivos de texto para descargar en la PC. Estas ediciones de lujo se consiguen a unos 22 euros más gastos de envío exclusivamente en *www.edition-filmmuseum.com*. Traten de navegar por el sitio sin que se les haga agua la boca... **[A]**

Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites
Vicente Sánchez-Biosca
Cátedra. 2006. 176 págs.

El abuelito y las cámaras de gas

El libro de Sánchez-Biosca viene a engrosar una bibliografía en crecimiento y cada vez más interesante. Se trata, como lo señala su subtítulo, de la representación y sus límites, tema generalmente restringido al Holocausto judío. *Cine de historia, cine de memoria* es en realidad dos libros, o consta de dos partes claramente diferenciadas y que se relacionan sólo lábilmente. La primera se titula "Franquismo: de la propaganda a la memoria". La segunda, igualmente atractiva pero más en línea con la literatura existente, retoma el genocidio nazi bajo el título "Los campos de exterminio y los límites de la representación".

Evidentemente, la primera parte nos abre a un mundo desconocido. El franquismo es un período de la historia de España que a uno le suena refractario a toda imagen; una dictadura somnolienta y aletargada; por su propia esencia antimoderna, más radial que televisiva; extendida a lo largo de los años con una inercia paquidérmica y liderada por una persona careciente de todo carisma, especialmente estético. Sánchez-Biosca arranca el recorrido con José Antonio Primo de Rivera, el fundador de la Falange Española, tanto en sus pocas imágenes en vida como en la filmación del traslado de su

cuerpo a El Escorial. Primo de Rivera era más atractivo como líder visual que el poco agraciado Franco y su muerte, fusilado en 1936 durante la Guerra Civil, reforzaba ese magnetismo. Según Sánchez-Biosca: "La relación que se propuso a los españoles durante décadas no fue la de un culto a un vivo, sino la de un culto a un muerto". Luego vienen las imágenes de Franco en los noticieros: el dictador pescando, cazando, inaugurando fábricas, jugando con sus nietos; la viva representación de un país en el que, se pretendía, no pasaba nada. Y el final, con la larga agonía del Generalísimo, su cuerpo moribundo invadido por cables y tubos. Y luego, la desaparición final: "No deja de sorprender que las imágenes de Franco desaparezcan tras su muerte del noticiario como por ensalmo y que apenas alguna mención aislada recuerde su figura. Es acaso extraño cómo el noticiario pudo olvidar tan rápidamente a quien había sido su protagonista principal, su *star*, su –como siempre se dijo en la época– *galán*. Pero así, al parecer, pasó en toda la sociedad española. La longevidad del régimen de Franco plantea un enigma que sólo su fulminante desaparición, incluso de la memoria, alcanza a igualar".

Para finalizar esa primera parte, Sánchez-Biosca se detiene en las imágenes del franquismo luego de la apertura democrática, un ejercicio de nostalgia al que España se entrega con pasión. Analizando series de televisión, como *Cuéntame cómo pasó*, o películas como *You're the One*, de José Luis Garci, a la cual califica de "no sólo una película sobre el pasado, sino una película perteneciente al pasado", el autor señala el peligro de identificar la nostalgia personal con la escritura de la historia. Y para eso cita a Milan Kundera: "No hace mucho me sorprendí a mí mismo con una sensación increíble: estaba hojeando un libro sobre Hitler y al ver algunas de las fotografías, me emocioné: me habían recordado el tiempo de la infancia; la viví durante la guerra; algunos de mis parientes murieron en los campos de concentración de Hitler; pero ¿qué era su muerte en comparación con el hecho de que las fotografías de Hitler me habían recordado un tiempo pasado de mi vida, un tiempo que no volverá?".

La segunda parte del libro, abocada a las representaciones de la exterminación de los judíos europeos, recorre con agudeza el tradicional camino cuyos mojones fundamentales están dados por *Noche y niebla*, de Resnais; *Shoah*, de Lanzmann, y *La lista de Schindler*, de Spielberg (es interesante que *La vida es bella*, de Begnini, que tanta polémica causó en su momento, no sea mencionada, ni siquiera para su repudio). La pregunta que viene desvelando a quienes se interesan en el tema es si al adoptar alguna forma clásica de representación no se estaría normalizando al Holocausto, convirtiéndolo en otra historia más, si al ponerlo en imágenes, en definitiva, no se lo estaría banalizando. Sánchez-Biosca desarrolla la discusión con precisión y se permite un par de acotaciones agudas sobre la monumental película de Lanzmann, que ha renunciado en forma expresa a utilizar todo tipo de imágenes y califica como "obscena" cualquier tentativa de comprender los motivos del genocidio. "Muy pocos autores han cuestionado su método: la renuncia al esfuerzo de comprensión, que es, al fin y al cabo, la tarea del historiador y del intelectual mismo. Tal vez sea esta actitud la que haya aproximado *Shoah* a la reflexión de los psicoanalistas, en especial, los miembros de la escuela lacaniana. Lanzmann parece alinearse con aquellos que defienden el carácter incomparable, único, ahistórico, del exterminio nazi, pero procediendo con una coherencia diabólica, convierte ese principio en poética de su filme". *Cine de historia, cine de memoria* es una excelente entrada al mundo icónico del franquismo y una puesta al día y profundización en la ya extensa discusión sobre la representación del Holocausto.

Gustavo Noriega

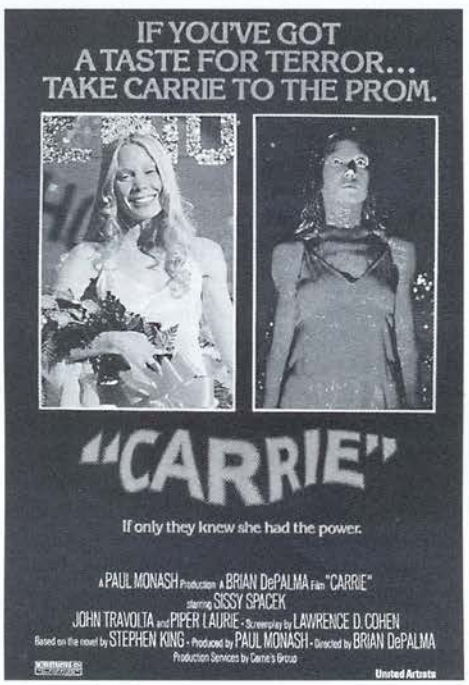
LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...
mondo macabro
GALERÍA CORRIENTES ANGOSTA Local 31-33 Av. Corrientes 753 y Lavalle 750
De Lunes a Viernes de 11 a 20 y los Sábados de 11 a 16 - O llamá al 4326-4845.

Mingo y Aníbal en la Mansión Embrujada

Para aquellos que durante julio tienen más tiempo libre, o para quienes quieren saber qué se puede ver para tener miedo en cualquier mes, va esta espeluznante selección de películas editadas en DVD. por **Juan Pablo Martínez** (Mingo) y **Mariano Kairuz** (Aníbal)

Dos preguntas más o menos pertinentes: *(1)* ¿sueñan los androides con ovejas eléctricas?; *(2)* ¿alquilan los chicos todavía películas de terror en vacaciones de invierno, como lo hacíamos cuando éramos chicos o adolescentes los que hoy estamos alrededor de los 30? Respecto de *(1)*, vaya uno a saber (pero en lugar de alquilar la ya gastadísima *Blade Runner*, prueben buscar otra de robots y ominosas premoniciones pero más afín a los títulos de esta guía como es *El mundo del futuro*, o *Westworld*, de Michael Crichton); y en cuanto a *(2)*, la verdad es que nuestra infantopubertad fue previa a la expansión del cable 24 horas y el DivX. Si se le pregunta a cualquiera que haya pasado su adolescencia a principios de los 90, saltarán más o menos los mismos títulos: cosas tales como *Cementerio de animales* e *It* (dos Stephen King que hoy sí se consiguen en DVD y están recomendadas y comentadas en estas páginas); *La casa cercana al cementerio* de Lucio Fulci (junto con otros muchos *giallos* y semejantes); la súper antología de cine de género *Érase una vez el terror* (o *Terror in the Aisles*, de Andrew J. Kuehn, para el que quiera tomarse el trabajo de buscarla); la saga del *Regreso de los muertos vivos* iniciada por Dan O'Bannon en 1985; y *Reanimator*; *Resonator*; *House: la casa del miedo* y su secuela; *La sustancia mortal* (de Larry Cohen, un gran ausente de esta lista por falta de ediciones locales); la saga *Hellraiser*; las tres primeras *Chucky*; todas las muchas *Martes 13*; y un montón de berreteadas encantadoras (y que siguen siéndolo, al menos si uno no comete el error de volver a ellas atentando contra la memoria emocional) del tipo de *Shakma* (una de mono diabólico, muy trajinada por la televisión abierta); *Miércoles 14* y tantas otras innombrables. Innombrables como *Candyman*, que si uno lo menciona cinco veces seguidas frente al espejo, se materializa y te destripa.

Entonces: ¿alquilan los chicos y preadolescentes estas películas, y "se juntan" a verlas? ¿O sólo ven copias filibusteras de películas por estrenarse, y las secuelas



de *El juego del miedo* (la primera de las cuales le afana la idea de los dedos agusanados en el afiche marcando el capítulo "dos" a *House 2*)? Unos años atrás, el éxito de *Jeepers Creepers* auguró por un instante el regreso del cine de terror más o menos barato (de producción), más imaginativo y menos dañino que las *Sé lo que hicieron el verano pasado* o las *Leyendas urbanas*. Muchos identificamos una emocionante pátina ochentosa en su linealidad y falta de (pretensión de) sofisticación. Entre las recomendaciones que proponemos a continuación hay varias omisiones que a algunos les resultarán imperdonables (nos comimos las remake libérrima de *Casa de cera*; la saga *Destino final*); en algunos casos, porque simplemente no están editados localmente en DVD; en otros, porque no creemos que hayan resistido el paso del tiempo; pero además porque las listamos bajo el influjo de un juego previo a las bajadas del eMule y el BitTorrents y a la red misma: un *brainstorming* libre, sujeto sólo al capricho y a las vueltas de la memoria, que como todo en el cerebro es insondable. Insondable, y casi tan apasionadamente caprichosa como aquellas carátulas de cine de terror –en especial las italianas– que a veces no tenían un mongo que ver con la película que lo obligaban a uno, cayendo una y otra vez en las misma trampa, como hipnotizado, a alquilar.

Primera parte: agrupadas (no las une el amor sino el espanto)

Zombis

Siempre es bueno revisitar la película que sentó las bases para el subgénero zombi. Y es bueno revisitarla porque no envejeció para nada en sus ya 39 años de antigüedad. Conserva la misma fuerza, la misma adrenalina, y sus ideas políticas siguen siendo de avanzada. Si bien con *La noche de los muertos vivos* siempre hubo consenso de que se trata de una película importante, no se puede decir lo mismo de *Noche de pánico* (*Zombi 2*), de Lucio Fulci, injustamente defenestrada, que en Italia se conoció con el título *Zombi*. Los zombis de Fulci son completamente diferentes de los de Romero; digamos que lo único que emparienta a *El amanecer...* con *Noche de pánico* es que hay zombis. Pero Fulci es mucho más directo, más brutal, más (literalmente) visceral. Hay tiburones y muertos vivos subacuáticos, chicas gratuitamente en tetas, carne hecha jirones y descolorida, y baldazos de sangre rojo y falsa como la témpera; una encantadora banda de sonido bien *giallo*, y una secuencia introductoria que muestra bien erguidas a las Torres Gemelas. No por esto último, pero sí por muchos otros detalles, *Noche de pánico* es una de las películas más logradas de Fulci, y merece una urgente revaloración.

El King en DVD

Eso de que la gran mayoría de las adaptaciones de Stephen King son malas es nada

más que un lugar común. Van algunos títulos para desmentirlo. *Los ojos del gato*, dirigida por Lewis Teague con guión del mismo King, es una antología de tres historias que merece ser rescatada del olvido. *Cujo*, también de Teague, es una especie de "*Río Bravo* en un auto", con madre e hijo atrapados dentro mientras el San Bernardo rabioso del título quiere matarlos. Poco se puede decir de *Carrie* que no se haya dicho antes. La adaptación *depalmiana* de la primera novela de King ya es un hito en la historia del cine de terror y del cine a secas, con su tono a la vez aterrador y paródico, las actuaciones de Sissy Spaceck y Piper Laurie (y William Katt, y John Travolta, y Amy Irving, y Nancy Allen), su extraordinario uso de la pantalla dividida y su sustito final, que fue filmado "al revés". Hay dos ediciones de la película aquí. La primera no tiene extras y lleva el subtítulo de *Un extraño presentimiento* (?), la segunda, una "Edición especial", se ve y se escucha mucho mejor, y tiene varios extras. Otra que tiene dos ediciones locales es *Christine*, de John Carpenter, de la que recomendamos la "Edición especial", con ¡20! escenas borradas y un excelente comentario de audio a cargo de Carpenter y el protagonista Keith Gordon. *It* es una miniserie dirigida por el amigote de Carpenter, Tommy Lee Wallace, y que gracias a su edición en DVD se puede ver completa y en su idioma original por primera vez, ya que su edición en VHS estaba doblada y duraba como 20 minutos menos que los 180 que prometía en la contratapa. El diseño del payasito macabro, interpretado por el gran Tim Curry, es garantía de varias noches llenas de pesadillas. Según el subtitulado, la traducción del título es *La estatua viviente* (?!?). *Cementerio de animales*, de Mary Lambert, es otro clásico del cine de terror, guionado por SK y con ese nenito asesino que da muchísimo miedo. Su efectivo final (que difiere del de la novela) está robado del de *Zeder*, una de las pocas películas de terror que dirigió el italiano Pupi Avati. Ah, y está la gran canción *ramonera* que lleva el título de la película.

El resplandor toma de base la novela de Stephen King para hacer algo bastante distinto, cosa que enfureció a mucha gente, King incluido. Pero, a pesar de la mala elección de Nicholson, de quien nadie se cree que pueda volverse "progresivamente" loco, Kubrick logra crear muy buenos climas. Por último, tenemos *Cosecha negra* (o su traducción literal *Los niños del maíz*; hay dos ediciones idénticas de la misma editora, SBP, dando vueltas con distinto título). Una película que, según rezan comentarios online de sitios especializados, parece ser bastante odiada. Pero esta historia de niños malvados, a pesar de un

La marca de la pantera

FICHAS DE LA PRIMERA PARTE

La noche de los muertos vivos
Night of the Living Dead, Estados Unidos, 1968, 96', dirigida por George A. Romero. (SBP)

Noche de pánico
Zombie 2, Italia, 1979, 94', dirigida por Lucio Fulci. (SBP)

Los ojos del gato
Cat's Eye, Estados Unidos, 1985, 94', dirigida por Lewis Teague. (Plus)

Carrie
Estados Unidos, 1976, 98', dirigida por Brian De Palma. (Gatividéo)

Christine
Estados Unidos, 1983, 110', dirigida por John Carpenter. (LK-Tel)

It
Estados Unidos, 1990, 188', dirigida por Tommy Lee Wallace. (AVH)

Cementerio de animales
Pet Sematary, Estados Unidos, 1989, 103', dirigida por Mary Lambert. (AVH)

El resplandor
The Shining, Estados Unidos/Reino Unido, 1980, 143', dirigida por Stanley Kubrick. (AVH)

Cosecha negra / Los niños del maíz
Children of the Corn, Estados Unidos, 1984, 93', dirigida por Fritz Kiersch. (SBP)

La residencia
España, 1969, 99', dirigida por Narciso Ibáñez Serrador. (SBP)

Suspiria
Italia, 1977, 98', dirigida por Dario Argento. (SBP)

Voces en el bosque
The Woods, Estados Unidos, 2006, 91', dirigida por Lucky McKee. (LK-Tel)

La marca de la pantera / La maldición de la pantera
Cat People / The Curse of the Cat People, Estados Unidos, 1942/1944, 73'/70', dirigidas por Jacques Tourneur / Gunther von Fritsch y Robert Wise. (Época)

Los pájaros
The Birds, Estados Unidos, 1963, 119', dirigida por Alfred Hitchcock. (AVH)

Aullidos
The Howling Estados Unidos, 1981, 91', dirigida por Joe Dante. (Plus)

La mosca
The Fly, Canadá/Reino Unido/Estados Unidos, 1986, 95', dirigida por David Cronemberg. (Gatividéo)

La mosca II
The Fly II, Canadá/Reino Unido/Estados Unidos, 1989, 105', dirigida por Chris Walas. (Gatividéo)

La casa embrujada
The Haunting, Estados Unidos, 1963, 112', dirigida por Robert Wise. (AVH)

Los otros
The Others, España/Francia/Estados Unidos, 2001, 104', dirigida por Alejandro Amenábar. (Gatividéo)

Ecos mortales
Stir of Echoes, Estados Unidos, 1999, 99', dirigida por David Koepp. (Gatividéo)

The Ring
Ringu, Japón, 1998, 96', dirigida por Hideo Nakata. (SBP)

La llamada
The Ring, Estados Unidos/Japón, 2002, 115', dirigida por Gore Verbinski. (AVH)

Rojo profundo
Profondo Rosso, Italia, 1975, 126', dirigida por Dario Argento. (SBP)

Black Sabbath
I tre volti della paura, Italia/Francia/Estados Unidos, 1963, 92', dirigida por Mario Bava. (SBP)

Pánico en el Transiberiano
Horror Express, Reino Unido/España, 1973, 90', dirigida por Eugenio Martín. (Emerald)

par de efectos especiales demasiado precarios, logra asustar mucho. Recomendamos la película pero la edición deja bastante que desear: es full screen, no tiene extras y está pixelada.

Sucedió en el internado

La residencia, una de las dos obras maestras de Narciso Ibáñez Serrador (que a su vez son sus dos únicos largometrajes para cine), es una película que a simple vista podría pasar como una mera *exploitation movie* debido a estar ambientada en un "internado para señoritas", a sus escenas de sadismo, a sus chicas en paños menores, a sus escenas de lesbianismo. Pero es mucho más que eso: se trata de una gran *slasher movie* con elementos góticos, con un pie en la Hammer y otro en Mario Bava, con una puesta en escena refinada y unos asesinatos de gran belleza visual y con una fuerte crítica contra el autoritarismo (tengamos en cuenta que es una película española de 1969).

Y si hablamos de belleza visual y de internados, no podemos dejar de mencionar la mejor película de Dario Argento, *Suspiria*, el pico máximo de su barroquismo, de su imponente uso del color, de sus estilizados asesinatos. Alguien que parece haber visto ambas películas y aprendido mucho de ellas es Lucky McKee, en cuya recomendable *Voces en el bosque* las relaciones entre los personajes y la caracterización de la protagonista son muy similares a los de *La residencia*, y varios elementos de la puesta en escena y el hecho de que en el internado se practique brujería remiten al film de Argento.

Animalitos

En cuanto al terror animal, tenemos editados varios hitos de este subgénero. *La marca de la pantera*, de Jacques Tourneur, y su secuela, *La maldición de la pantera*, dirigida por Gunther von Fritsch y Robert Wise, fueron lanzadas por Época en un mismo disco, en buenas copias (tomadas de la caja de Val Lewton editada por la Warner). La segunda parte fue siempre algo opacada por el recuerdo de la de Tourneur, pero está casi a la misma altura. Tenemos también una gran edición de la cada día más moderna *Los pájaros* de Hitch. *Aullidos*, dirigida por Joe Dante y con guión de John Sayles, es una efectiva relectura del subgénero de hombres lobo a modo de homenaje, con la desfachatez típica de la obra de su director. Un buen ejercicio sería verla seguida por *Hombre lobo americano* de John Landis, que data del mismo año, trata el mismo tema y tiene un tono similar, pero que a la vez es muy diferente. El problema es que la de Landis no está editada por acá y sólo se consiguen la edición brasileña y la estadounidense en un par de videoclubes. La que sí esta en todos lados, aunque en una edición idéntica a la primera editada en Estados Unidos, o sea, sin extras, es *La mosca*, pseudo-remake en clave *cronenberguiana* de la película de Kurt Neumann de 1958. Y su secuela de *outlet*, *La mosca II*, que en lugar de Cronenberg tiene a Chris Walas, en lugar de Jeff Goldblum a Eric Stoltz y en lugar de Geena Davis tiene a Daphne Zuniga y que es, digamos, simpática.

Fantasmitas

Empecemos diciendo que aquí está editada, sin extras pero en un excelente transfer, una de las mejores películas de fantasmas de la historia (otras son *The Haunting of Hell House*, de John Hough con guión de Richard Matheson, y *Al final de la escalera*, de Peter Medak, que lamentablemente no están editadas aquí). Se trata de *La casa embrujada* (*The Haunting*), de Robert Wise, y da mucho pero mucho miedo. Y para cosas más modernas tenemos la inquietante *Los otros*, única película en inglés de Alejandro Amenábar; la subvalorada-por-haberse-estrenado-el-mismo-año-que-*Sexto-sentido Ecos mortales*, de David Koepp; la sobrevalorada *Ringu* de Hideo Nakata y su superior *remake* dirigida por Gore Verbinski, *La llamada*.

Todo un estilo

La secuencia de títulos de *Rojo profundo*, que en la mitad es interrumpida por un asesinato adorablemente macabro, habría sido suficiente para poner a la película de Argento en el panteón del cine de terror. Pero, claro, Argento se encontraba en su mejor momento y se las arregló para hacer una película tan buena que aquel inolvidable comienzo no la opacó en lo más mínimo, con el virtuosismo en su puesta en escena y su uso del color, que estallaría aun más en su siguiente película, *Suspiria*. *Black Sabbath* es una de las mejores películas de Mario Bava. Se trata de su primera película de terror en Technicolor, debido a lo cual su estilo visual se aprecia muchísimo más; una antología compuesta por tres historias, presentadas por Boris Karloff (que también protagoniza la segunda historia). Son todas excelentes pero la mejor es la tercera, *La gota de agua*, donde aparecen un par de cadáveres realmente espeluznantes. *Pánico en el Transiberiano*, por su parte, bien podría pasar como una película de la Hammer, por cuestiones estilísticas y actorales (están Christopher Lee y Peter Cushing). Pero se trata de una coproducción hispano-británica dirigida por el desafortunadamente no muy conocido Eugenio Martín (o Eugene Martin), donde un antropólogo (Lee) traslada el cuerpo de quien podría ser el "eslabón perdido", este despierta y se carga a medio mundo en el tren que lo transporta. Con Telly Savalas, Alberto de Mendoza y llena de climas aterradores.

Segunda parte: separadas (desmembradas)

El bebé de Rosemary
Rosemary's Baby
Estados Unidos, 1968, 136', dirigida por Roman Polanski. (AVH)
Incluir acá este súper clásico de súper clásicos puede parecer toda una obviedad, pero incluso a la hora de revisitar los grandes *hits* del terror de fines de los 60 y 70 se impone incluso sobre los otros dos títulos insoslayables de la época, como son *La profecía* (la de Richard Donner, no su palidísima remake de dos años atrás) y *El exorcista*. Quizá nunca temimos tanto *junto* a un personaje como cuando descubrimos con Mia Farrow que todos, absolutamente todos aquellos en los que confiaba, están involucrados en una confabulación satánica. La novela de Ira Levin está adaptada de manera tal que empieza como un melodrama, y que el famoso e infame edificio Dakota (que ya tenía su leyenda aunque todavía no había sido testigo del asesinato de Lennon) se va convirtiendo progresivamente en uno de sus protagonistas. Los extras son diabólicamente buenos.

El día de la bestia
España/Italia, 1995, 103', dirigida por Álex de la Iglesia. (SBP)
De la Iglesia: de ahí ha salido una iconografía y un espectro de posibilidades cinematográficas enorme y de mucha potencia cinematográfica; sin embargo el satanismo y sus derivados no han producido grandes películas desde los años de *Rosemary*, *El exorcista* y *La profecía*. La segunda película del bilbaíno tampoco llenó ese espacio, pero le dio un par de vueltas al asunto con un relato herético y creyente a la vez: aunque el tono es de comedia, lo sobrevuela cierta sospecha de que el Anticristo ya está entre nosotros, y se manifiesta en escenas urbanas espeluznantes; violentos crímenes cotidianos marcados por una leyenda de oscurísimas resonancias, escrita en rojo sangre y que reza "Limpia Madrid". *El día...* ha grabado a fuego, en quienes la vieron en la época de su estreno, al menos dos grandes imágenes para el terror-en-castellano: la de la Gran Vía madrileña con el gigantesco cartel luminoso de Schweppes y la de la Puerta de Europa, o las torres KIO, todavía en obras en aquel entonces, inclinadas y enfrentadas como cuernos de Belcebú.

En la boca del miedo
In the Mouth of Madness
Estados Unidos, 1995, 95', dirigida por John Carpenter. (Plus)
Carpenter ya se había despachado con un par de bichos de pura inspiración

lovecraftiana –criaturas babosas y tentaculares, y/o de deformes fauces dentadas– en *El enigma de otro mundo*, pero esta obra maestra del terror encarnó esa parte del espíritu del autor de *El horror de Dunwich* –monstruosidades a las que solía librar a la imaginación de las mentes más febriles con adjetivos como "indescriptible" e "inenarrable"– como el cine no había conseguido hacerlo ni volvió a conseguirlo jamás. Un Sam Neill más afilado que nunca interpretaba al tipo que salía en busca del suceso literario de la temporada ("Olviden a Stephen King", nos dicen: el nuevo maestro del terror es Sutter Cane) y terminaba sumergiéndose en la boca de la locura, como indicaba el título original con más precisión que su traducción local. Muchos años antes de *Más extraño que la ficción*, el protagonista resiste la posibilidad de no ser real sino tan sólo un personaje literario inventado para un best seller más de consumo veloz. La edición en DVD no tiene extras que valga mencionar, pero permitió reemplazar el pésimo VHS que circulaba.

Aguijón de la muerte
The Tingler

Estados Unidos, 1959, 82', dirigida por William Castle. (LK-Tel)

Probablemente la idea más brillante de ese gran *showman* y creador de trucos publicitarios que fue Castle: la de que el miedo se materializa en nuestras columnas vertebrales y que el bicho resultante puede llegar a capturarse "por medios científicos". Una locura absoluta avalada por la actuación desbordada, tan *grand guignol* del siempre inapreciable Vincent Price como un científico obsesionado por su descubrimiento al punto de sacrificar a su esposa en nombre de la ciencia. Quizá la película que más decididamente se mete con el miedo como tema –el único temor verdadero es el miedo al miedo mismo–, propone una escena de una crueldad infinita protagonizada por una sordomuda que, por supuesto, no puede gritar para salvar su vida. Lamentablemente el formato "hogareño" no permite reproducir la experiencia del "percepto", el mítico aparato vibrador que Castle hizo colocar en las butacas para sacudir a los espectadores de *The Tingler* en su momento; pero sí sobrevive otro de sus múltiples recursos "participativos": el propio Price apelando directamente al espectador y alentándolo a que, cuando llegue la hora, grite, que grite como si su vida dependiera de ello. Un dato más para los afectos a la trivia: se dice que es la primera película que incluyó un *trip* con LSD.

2000 maníacos
Two Thousand Maniacs!

Estados Unidos, 1964, 90', dirigida por Hershell Gordon Lewis. (SBP)

Una premisa verdaderamente terrorífica: los habitantes de un pueblito del Sur consiguen desviar a tres parejitas de "yanquis" que pasan por allí en auto para sumarlos a sus festejos por el centenario del fin de la Guerra de Secesión. Ocurre que los invitados compulsivos son en realidad la atracción principal del violento festejo que tienen planeado los 2.000 pueblerinos del título para vengar la despiadada matanza que tuvo lugar cien años atrás a manos de los soldados de la Unión. Con su cancioncita psicótica (entonada por el propio director de esta y otras salvajadas, como *Blood Feast*) que dice algo así como que "el Sur volverá a levantarse", y su retrato oligofrénico de los *hillbillies* que agitan todo el tiempo sus banderitas, esta debería haber sido la película más controvertida sobre el enfrentamiento Norte-Sur del cine estadounidense desde *Lo que el viento se llevó*, de haber resultado una obra marginal, ultrabarata y salvajemente gore (los desmembramientos en pantalla deben de ser de lo más bestial que haya dado el cine hasta los 60, e incluso después). En cierto modo prefigura lo más perturbador de films estremecedores como *El loco de la motosierra* y *La colina de los ojos malditos*, desplegando la retorcida idea de "familia" que propusieron más tarde esos films a una sociedad entera. La edición en DVD es aceptable, lo cual es mucho más de lo que podía decirse de las copias disponibles hasta hace poco en VHS.

La hora del espanto
Fright Night

Estados Unidos, 1985, 106', dirigida por Tom Holland. (LK-Tel)

Un viejo actor de cine de terror llamado Peter Vincent (interpretado por Roddy McDowall) dice: "Los chicos de hoy en día ya no tienen paciencia para los vampiros. Quieren ver algún descuartizador loco que vaya por ahí corriendo y cortando cabezas". Por ahí se ve alguna escena de una película de la Hammer con Christopher Lee. Declaración de principios, entonces, 22 años atrás: hay que recuperar algo del viejo y querido cine de colmillos y transmisión sanguínea de maldiciones. La premisa es sencilla y tan ochentosamente nostálgica como *Los Goonies* o *S.O.S. Vecinos al ataque*: en una época en la que ya nadie cree en "esas cosas" (brujas, no-muertos: la materia prima de mucho del mejor terror clase B), el joven y paranoide William Ragsdale se obsesiona con la idea de que sus nuevos vecinos son vampiros. Nadie le da bola y debe recurrir a los viejos expertos que guardan algún afecto por el tema. La edición en DVD da opciones de full o wide screen, pero no ofrece extras interesantes. Y la película en sí nos recuerda a todas aquellas que *no están* editadas en este formato todavía, en especial las de la *Casa del Horror* inglesa. Con una salvedad, que aprovechamos para recomendar: *Drácula 1972 D.C.*, Lee, Cushing, colmillos, sexo y psicodelia en el *swinging London*.

Pesadilla

Estados Unidos, 1984-1994, dirigidas por Wes Craven, Jack Sholder, Chuck Russell, Renny Harlin, Stephen Hopkins, Rachel Talalay. (Plus)

Puede que a esta altura no quede mucho por agregar sobre la saga creada por Wes Craven, salvo que fue la última vez que el cine de terror *slasher* –de múltiples e imaginativos achuramientos de púberes– se hizo con verdadero sentido del humor. Según contó Craven, la historia original fue inspirada por casos *reales* de muertes súbitas y en serie de adolescentes, que pasaban al otro mundo inexplicablemente mientras dormían. Lo cual las convierte, de algún modo, en películas sobre la adolescencia y sus crisis; aunque además es cierto, y puede que no se lo recuerde lo suficiente, que los primeros siete títulos (la caja-colección no incluye el octavo título: *Freddy vs. Jason*) están salpicados de varios de los últimos grandes momentos de surrealismo que dio el cine de género salido de los estudios. Es verdad que la serie es despareja: ni siquiera los fanáticos tienen mucho afecto por el capítulo dos, aunque la secuencia de apertura, una pesadilla infernal a bordo de un micro escolar, era cuando menos una idea rarísima. Y hay consenso acerca de que la primera película –con Johnny Depp cuando no era nadie– y en especial la tercera (la que transcurría en el hospital entre un grupo de chicos drogones y "problemáticos" en general, con Patricia Arquette) tienen secuencias verdaderamente alucinantes y alucinatorias. La edición en DVD es buena pero no tiene extras rescatables. Mientras seguimos a la espera de un *making of* decente que contextualice el origen de semejante disparate, puede verse como "acompañante" el DVD de *Scream: vigila quién llama*, o cuando Craven quiso demostrar que había madurado y que podía ver el fenómeno del *slasher* desde afuera, y descular todos sus trucos. A pesar del gesto posmoderno y cancherito, *Scream* fue muy divertida y revitalizó una subgénero en decadencia, que a esas alturas (1996) ya se estaba privando de placeres tales como los desnudos gratuitos y los baldazos de sangre con onda. **[A]**

¿Qué se hacía además de ver películas?

Un porteño, una vecina del Gran Buenos Aires y un antiguo poblador (casi un pionero) del interior de la provincia de Buenos Aires fueron convocados por el editor para escribir notas sobre las vacaciones de invierno de su infancia. Y aquí tienen estas líneas nostálgicas y lúcidas, y también críticas y hasta un poco feroces con algunos rasgos de la actualidad. Qué cine se veía o no se veía, qué cosas se hacían, qué sentidos encerraban y, finalmente, qué recuerdos generaron esos días de julio que muchos ahora llaman, con burocrática fealdad terminológica, "receso invernal". ¿Todo tiempo pasado fue mejor? Vaya uno a saber. Lo que es seguro es que los inviernos eran más fríos.

Elegía del Italpark

por Leonardo M. D'Espósito

Tengo 39 años. Mi edad no es importante pero, dado que estamos en 2007, permite comprender una serie de cosas. Por ejemplo: siempre hubo vacaciones de invierno para mí, cosa que no sucedió a otros redactores de la revista con mayor cantidad de años en su haber. Durante mi infancia, las películas "para chicos" eran varias pero eran, además, sólo para chicos (¡lloramos con *Petete y Trapito*, y cómo!) y la variedad era más bien exigua. Agreguemos que iban en pocas salas (el mítico Los Ángeles, que se menciona en otro lado, el programa continuado del Real, por ahí el Losuar o el Alfil). No había VHS y recién a mis 10 años aparecieron los primeros videojuegos (el más sofisticado, el *Space Invaders*) en un sucucho poco recomendable de Constitución al que tenía acceso prohibido. Mis vacaciones de invierno tenían algo de cine y el programa alternativo era jugar a la pelota en la puerta con los amigos del barrio (o al poliladron, o a la escondida) e ir a plaza Garay con mi amiga Julia Giacín para colarnos en la calesita. Con todos estos datos no quiero atestiguar la nostalgia sino más bien demostrar que el cine ocupaba un justísimo lugar entre otra gran cantidad de cosas que no sólo incrementaban el placer de todo el rito de "la película", sino que lo complementaban con actividades comunitarias, colectivas, de comunicación y contacto con otros a veces muy distintos de uno. El mundo era enorme, incluso en el acotado espacio del barrio.

De 1981 a 1986 me tocó el secundario. En esa época uno gana y pierde en las vacaciones de invierno. Gana libertad, porque depende bastante menos de los permisos paternos para elegir alguna actividad o moverse, pero depende mucho del dinero, caramba. Gana con el tiempo que puede dedicarle a, por ejemplo, rondar al otro sexo. Pierde, ahogado por la vergüenza, el empuje para ir a ver *Blancanieves* o *Pinocho* en su enésimo reestreno (por suerte le llevo doce años a mi hermano, lo que me proveyó una excusa más o menos plausible). En esa primera mitad de los 80, la aparición del VHS y, luego, la desaparición de la censura permitieron ampliar muchísimo la experiencia del cine e incluso dejar que invadiera nuestro ocio. Pero debo confesarles algo: en esa misma, mismísima época, los hermanos Zanón crearon el fantástico, inimitable, Pasaporte Italpark: todos los juegos gratis durante seis horas (si no era carísimo). El Italpark era casi el único parque de diversiones de la Capital. El otro, el Parque Genovés de la Ciudad Deportiva de Boca, tenía el encanto de lo decadente –¡aunque de casualidad vi allí a Los Twist en vivo!– y pobre, aunque tenía también la única y originalísima Vuelta al Mundo Oval. Pero en el Italpark, sito en Libertador y ¡shhh! Callao, había chicas lindas. Mi –nuestra, nunca fui solo– torpeza hacía que por muy lindas que fueran no pasaran del saludo. De todas maneras, lo esencial era el conjunto de otro tipo de emociones físicas: las que proveían reales montañas rusas, verdaderos trenes fantasma. Aunque en esa misma época, en julio de 1984, apareció en pantalla *Indiana Jones y el Templo de la Perdición*. Más allá de su calidad, el film completo era un *ride* que hacía de las montañas rusas su molde.

Recién hoy, cuando las vacaciones de invierno significan para mí tener que reseñar cantidad de films que me interesan demasiado poco, me doy cuenta de que algo pasó. El cine, las películas en realidad se han vuelto más un compendio de emociones físicas que no generan recuerdo. A ver... seamos más claros: no hay más montañas rusas y los tanques parecen haber renunciado a la empatía entre el espectador y los personajes, a obligarlo a sumergirse sensorialmente en una experiencia que sólo deja, a la salida, una cierta sensación de agotamiento físico o de vértigo más bien vaga que, para que vuelva a existir, exige dar "otra vuelta". No hay más Italpark (se fue para siempre después de que un juego en mal estado asesinara a alguien) pero está ahí, comprimido en sagas que justifican el movimiento en la butaca. Pero esto no es un juego de integrar formas de entretenimiento, sino más bien de juntarlas haciendo que cada una de ellas pierda algo, mucho.

Especialmente, el cine perdió emoción en beneficio del zarandeo. Quizá es por eso que cada vez más se ofrecen para el hogar pantallas más grandes, sonidos más envolventes: para aislar a las personas en la reproducción infinita de esa sensación de corto alcance. Recuerdo cuando se discutió en *El Amante* (¿era 1992?) el estatuto de una película en video, y la conclusión era que, si era buena, algo de la emoción que nos causaba en el cine debía reproducirse en la experiencia hogareña, solitaria. Creo que esto hoy habría que revisarlo: quienes pueden acceder a la reproducción –degradada– de la experiencia son quienes tienen acceso a la mejor tecnología. Solos.

Pero como este texto es sobre las vacaciones de invierno, antes que entrar en la teoría prefiero ahora sí apelar a la nostalgia de cuando servían para tener experiencias nuevas, pequeñas aventuras que incluían la ida al cine, el galanteo, patear una pelota entre adoquines, una montaña rusa, todas en su justo lugar, equilibrio entre lo comunitario (ciudadanía incipiente, dulce como la tostada con dulce de leche) y lo individual (el ocio de soñar, con la cabeza o los músculos). El mundo, hoy, aunque sea un enorme parque global (ahí tienen Internet), es mucho más pobre y pequeño que en esas dos semanas de jolgorio abrigado que calentaron mi infancia y mi adolescencia. **[A]**

Karina Espacial

por Lilian Laura Ivachow

El centro y sus luces

Dos circuitos estaban al alcance de algunas familias en las vacaciones de invierno en los 70 y 80. El primero, la salida a los cines barriales. El segundo, más planificado como paseo desde el mediodía hasta la noche, las miniexcursiones hacia los cines de centro. De las películas en la Capital, dos esencialmente me impresionaron, tal vez por haberlas visto desde la pantalla gigantesca del cine Gaumont. Una fue la *Superman* de Richard Donner, del 78, y otra, ya en el 80, *El corcel negro* de Carroll Ballard. Mucho se habló de *Superman* pero menos de la historia del chico salvado del naufragio por la providencial intervención de un caballo árabe. No recuerdo la segunda parte de la historia (la más hablada), pero los planos abiertos y silenciosos de la playa por la que Alec Ramsey cabalga sobre el lomo sin montura del brillante caballo arrebatado todavía me deslumbran por su vitalidad y concisión pero más por la certeza de habérseme impuesto cinematográficamente.

Las incursiones por el Centro incluían diversiones sencillas como ir a la Galería Jardín sólo para subir y bajar por las escaleras mecánicas. Viajar en el A en el primer vagón y mirando hacia delante era como atravesar el tiempo, y un divertimento al que arrastré a mis padres consistía en descender por las escaleras en una boca de subte, recorrer la plataforma de punta a punta sin atravesar los molinetes y salir por la otra.

Después del cine había que ir a comer la pizza o (valga el anacronismo) a tomar un refrigerio. Podía ser la confitería El Molino, El Palacio de la Papa Frita (con papas infladas) o, más en los 80, las cadenas como Pumper Nic, Cheburguer, The Embers o La Lecherísima.[1]

El barrio y sus cortes de luz

Las funciones eran dobles en los barrios y entre películas, intermedios e intervalos

había que merendar. Al golosinero del cine[2] no le comprábamos porque vendía tres veces más caro, aunque tenía bombón helado (sin palito), en épocas en que excepcionalmente se consumía helado en invierno. Entonces llevábamos bolsas de nylon con galletitas con formas de animales llamadas "Zoológico", compradas por peso en locales específicos llamados "galletiterías", de las que yo evitaba comer las gallinas porque me daban aversión.[3] Y esa estancia prolongada en la sala de cine generaba movimientos e interacciones, uno se encontraba con los chicos del grado o del barrio. Las funciones estaban menos regladas, la película podía intempestivamente cortarse y gritábamos "ehhh", o demorarse y repetíamos "que empiece". Una imprevisión cinética y feliz para nada histérica, quejosa ni apresurada.

También ya estaban instaladas las películas-recaudación en vacaciones de invierno. De la industria local, algunas conformaban sagas que reaparecían en distintos inviernos o veranos, y otras se basaban en la popularidad de cantantes, grupos o actores de televisión. Fue como vimos las de Carlitos Balá, las de Los Parchís, las de los Súper Agentes, las de los Comandos Azules, o las que traían como complemento indirecto "del amor"(*Los éxitos, La carpa, La playa*).

Una curiosidad es que había carteleras en los barrios. O al menos en el mío funcionó un kiosco con la insólita leyenda "entradas de cine a menor precio". La pregunta inmediata en ese momento era cuál sería la ganancia y un interrogante interno actual gira como un trompo intentando situarse en el lugar donde pudo haber estado ese kiosco. Puede que haya sido donde en los 80 funcionaba el miniparque Karina Espacial, un complejo de jueguitos electrónicos y calesita futurista.[4] Hoy Karina Espacial es un estacionamiento, varado entre el Bingo (ex cine San Martín) y el Musimundo (ex Gran Belgrano); y yo me pregunto y me pregunto cuántas personas habrán subido a la calesita de Karina Espacial, dónde habrá estado ese kiosco, por qué las galletiterías se extinguieron y cuántos pesos ley habrá costado el cuarto kilo de galletitas Zoológico.

Y viva Perón

Originalmente, las vacaciones de invierno habían sido instauradas para menguar la crudeza del invierno. Claro que eran fríos menos fluctuantes, menos maricones y más alejados del "calentamiento global". Se hacía escarcha arriba de los autos y nos salían sabañones en las manos, en los pies y en las orejas. ¿Cuándo se instala la costumbre burguesa de que a los chicos hay que sacarlos a pasear? Lo cierto es que aquellos niños que en los 40 habían sido súbditos de sus padres se transformaron en reyes de la creación y hoy, en verdaderos tiranos en miniatura determinantes de tendencias de consumo.[5]

Y si esta nota presume un tono nostálgico y gorilote, hay que decir que, aunque según variables o circunstancias, ahora se vive mejor. El contexto que alberga a estos recuerdos era tenebroso e intolerante, la sociedad cerrada y si todo sobrevive al presente es porque existen mundos mentales paralelos y precisos que en las cabezas de los chicos se resguardan mejor.

Sin embargo, el país no estaba tan hecho mierda, y una salida al centro como la descripta al comienzo sería hoy suntuaria o imposible. Gracias a los efectos de políticas del peronismo, los plebeyos de antaño tuvimos una infancia digna y decorosa y viajamos en vacaciones de invierno a los hoteles del Ministerio en Córdoba (y vimos la nieve).[6] Porque a pesar de ese sustrato mental rígido, a veces sólo el fondo de las personas, se generaban relaciones interpersonales menos fóbicas y más interesantes, y el contacto social dentro del marco de la sala de un cine barrial (se sabe, el 80 por cierto de ellas desaparecieron) propiciaba además sentimientos de identidad.

Un ejemplo ocurrió en el 79 en la función de *Las locuras del profesor* (película dirigida por Palito Ortega, con guión de Víctor Sueyro y con una escena afanada a *Vitaminas para el amor*). Cuando Carlitos Balá pide "un boleto a Ramos Mejía", quienes conformábamos la platea infantil del Gran Belgrano aplaudimos con fervor, subrayando con un grito el sentimiento de pertenencia al barrio. La película que sirve de ejemplo es a todas luces palurda; pero en los espacios ajenos y bobalicones de los multicines de hoy, una situación como esta sería impensable.[7] **[A]**

[1] Los locales de comidas rápidas eran espacios de suntuosa modernidad, y las hamburguesas envueltas en papeles metalizados generaban una sensación de deleite intergaláctico.

[2] También llamado "chocolatinero": uniforme y bandeja de madera sujeta al cuerpo con elásticos al estilo *Cabaret*.

[3] A esta altura, el tono de esta nota es maestro ciruelil y se asemeja a la crónica de un aristócrata nostálgico de *La Nación*, o al micro *El país que no miramos*. Faltaría agregar: ¿sabía usted que en el barrio de Liniers existió un cine llamado Edison?

[4] Imaginarios futuristas de los 80. Proyectaban los medios de transporte con formas aeroespaciales y no como autos a GNC. Eran felices y optimistas en sus formas y pesimistas en sus contenidos.

[5] Transformaciones sociales. Políticas prominoridad. Corrientes psicológicas y psicoanalíticas; como ser Escuela para padres, Rascovsky y el polémico doctor Spock. También desde las escuelas se pusieron en circulación principios teóricos para educar a los chicos.

[6] Memorabilia retro-kitsch: Los nombres de los juguetes y de las golosinas eran pura onomatopeya: mu-mu; yum yum, tiki-taka, yo-yo, pop-rocks. Había un surrealismo extremo en el entretenimiento inmediato, como preguntarse qué gusto tiene la sal o tocar una

barra de hielo. Cuestiones y sensaciones táctiles que no iban a ninguna parte. Con relación a hoy: el kitsch se imponía por sobre la chabacanería y la invención a la chatura lingüística.

[7] Anécdota complementaria-familiar: durante varios años mi mamá, ya adulta, no pagaba la entrada cuando íbamos al cine San Martín. El dueño decía "a las artistas no se les cobra", y era porque a los 6 años había bailado con el Instituto Coreográfico Luisa Grimberg, disfrazada de holandesita, en la época en que las salas eran sede de eventos barriales. La situación se prolongó hasta la muerte del dueño. ¿Imaginan semejante generosidad en esta época?

Rencor, mi viejo rencor

por Eduardo Rojas

Rencor altivo del anciano. Carezco de memorias que asocien al cine con las vacaciones de invierno. En mis tiempos y mis pagos, esa época era sólo una pausa escolar, infantiles juegos hogareños refugiados del frío húmedo de la pampa ídem. Poncho Negro en la radio vespertina. El crepúsculo atisbado detrás de las ventanas con Verne o Salgari entre las manos. El invierno era una continuidad del frío ventoso y las vacaciones de julio, apenas un intervalo en la disciplina escolar. El cine y el frío eran dos paralelas que se cruzaban en nuestros cuerpos ateridos en la butaca. Ni el bobo consuelo de la tele; cómo hablar entonces de alguna programación especial dedicada a nosotros, los chicos de mediados del siglo pasado, en los dos cines pueblerinos. El Español, una hermosa sala italiana de 300 localidades, ya entonces un lujo de otras épocas; o el San Martín, más moderno, enorme, con su frente vidriado y su torre vagamente *art déco*, platea y superpullman, casi una fanfarronería dispendiosa de espacios y recursos en el país que todavía le daba el pasaporte a Dios. Dos salas, tanto derroche y ningún sistema de calefacción, apenas un par de estufas de gas plantadas en el pasillo central como ínfima atención de la casa. Y nosotros, sentados como plúmbeos soldaditos en las butacas, las corrientes heladas penetrando con alevosía por las aberturas generosas de nuestros pantalones rigurosamente cortos (los largos, nunca antes de los doce), ensañándose con nuestras pobres pelotitas, prematuramente endurecidas por el frío, empujándonos al baño –gloriosos orines aliviantes–, films interruptus por un rigor mercurial del que sólo fuimos conscientes cuando vinimos a la ciudad, al abrigo de sus altas torres, de su cemento cálido como un regazo maternal. Entonces sí, templados por la urbe, pudimos hacernos cinéfilos, ser conscientes de que aquel cine que habíamos visto en la infancia, en el curso sin interrupción de los días: invierno o verano, escuela o vacaciones, era el de los grandes nombres: Ford, Boetticher, Peckinpah; nombres que entonces no nos decían nada pero nos entregaban a un placer que fundía los hielos.

Hielos que nos prepararon para el rigor cinéfilo. Todo lo que no me mata me resfría, pudo ser nuestro lema viril. Eran otros niños, más hombres los nuestros, diría el tango si lo dejaran.

Entonces, ¿qué me vienen ahora con cine y vacaciones de invierno estos jóvenes editores que nacieron con la cinefilia servida en el menú de opciones de sus vidas? ¿Cómo entenderán mi altivez desconfiada ante su hambre de novedades? ¿Mi aristocrática desconfianza ante los raros nombres nuevos que a cada rato se empeñan en descubrir? Que Baz Luhrmann, que Adam Sandler, que Ben Stiller, que Mike Myers, que Will Ferrell (¿qué les pasa a todos los críticos jóvenes con Will Ferrell? ¡Basta de Will Ferrell!).

Rencor, mi viejo rencor. ¿Por qué no tuve televisión cromática, VHS, DVD, Emule o tardes de julio con cine, pochoclo y mamá y papá disimulando su embole mientras los chicos disfrutan de cazafantasmas, tortugas ninja o hasta, me ampare Dios, de Francellas, Disis y otras intoxicaciones?

Es que, después de todo, mucho después, yo también fui padre, y me empeñé en ser de los buenos (¿la historia me absolverá?). Y cumpliendo con todos los pasos para obtener la norma IRAM del ppp (padre profesional psicoanalizado), llevé a mis hijitos a esas ahora cálidas veladas de julio, tardes de *Casper* y *Flubber* en el Los Ángeles, calefaccionadas según el deber ser, butacas mullidas, nenas y nenes con camperas infladas y pantaloncitos rigurosamente largos y abrigados, una legión de pingüinitos multicolores bamboleándose de la mano de mamá y papá, culposos por las dudas, atentos a satisfacer cada uno de sus pedidos, blanda invasión estacional de pequeños alienígenas de aquí mismo, inocentes piqueteritos interrumpiendo el tránsito de Corrientes sin que los alcance la egoísta ira porteña, su raíz fascistoide cada vez más expuesta.

Ahora lo sé, en esos días la ciudad es de ellos, el cine también, que los aprovechen con felicidad y calor. Cuando sea abuelo, me tocará otra ronda. Mientras tanto, mi dura infancia hierve en el rencor de los carecientes. Y se consuela pensando que aunque no conocí el cine de vacaciones de invierno, aquellos rigores de entonces me hicieron el hombre (friolento) que he llegado a ser; y que el efecto invernadero nos encontrará a todos unidos y recalentados, pero en una sala de cine. Para entonces, nadie necesitará creer que hubo un tiempo en que los nenes teníamos vacaciones, y que existía algo llamada invierno. **[A]**

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

DEL DIRECTOR DE **NO SOS VOS, SOY YO**

LLEGA A BLOCKBUSTER® LA COMEDIA MÁS EXITOSA DEL AÑO

¿Quién se enamoraría de una mujer embarazada de otro hombre?

¿Quién dice que es fácil?

ESTRENO GARANTIZADO
BLOCKBUSTER
Si no está tu copia, es
GRATIS

DIEGO **PERETTI**

CAROLINA **PELERITTI**

DVD VIDEO VHS

DVD INCLUYE
MAKING OF,
ESCENAS ELIMINADAS,
TRAILER Y
GALERIA FOTOGRAFICA

UNA PELICULA DE
JUAN **TARATUTO**

GUION ORIGINAL
PABLO **SOLARZ**

A PARTIR DEL 19 DE JULIO ALQUILALA EN TU BLOCKBUSTER® MAS CERCANO

BLOCKBUSTER

RIZOMA

primer plano Film Group S.A.

Que no te lo cuenten.

Miralo vos mismo.

Estrenos del **Cine Argentino.**

Julio 2007

ISIDORO
Dirección: JOSE LUIS MASSA
Guión: BASADO EN LOS PERSONAJES ORIGINALES DE DANTE RAUL QUINTERNO
Producción: HUGO EDUARDO LAURIA
Elenco: MIGUEL DEL SEL ES DAGNER, LUCIANA SALAZAR ES CACHORRA, DADY BRIEVA ES ISIDORO
Género: Animación

SENSACIONES
Guión y Dirección: HERNAN AGUILAR
Producción: POSITIVO PRODUCCIONES - RÓMULO ESCOLA POR FAP-VIH
Género: Documental/ Testimonial

INCORREGIBLES
Dirección: RODOLFO LEDO
Guión: INES BORTAGARAY y ANA KATZ
Producción: LUIS A. SCALELLA - CARLOS L. MENTASTI
Elenco: GUILLERMO FRANCELLA, DADY BRIEVA, GISELA VAN LACKE, JORGE RIVERA LÓPEZ, ROBERTO IBÁÑEZ, MARISA FASANO, MARTÍN PAVLOVSKY, SUSANA ORTIZ GRACIELA PAL
Género: Comedia / Acción

PULQUI,
UN INSTANTE EN LA PATRIA DE LA FELICIDAD
Dirección: ALEJANDRO FERNÁNDEZ MOUJÁN
Guión: ALEJANDRO FERNÁNDEZ MOUJÁN
Producción: CINE OJO / MARCELO CÉSPEDES
Elenco: DANIEL SANTORO / MIGUEL BIANCUSSO
Género: Largometraje / Documental

EL ARCA
Dirección: JUAN PABLO BUSCARINI
Producción: Patagonik Film Group (Argentina) y Production Group S.L. (Italia)
Doblajes: JUAN CARLOS MESA, JORGE GUINZBURG, MARIANA FABBIANI, ALEJANDRO FANTINO, ALEJANDRO DOLINA, MAGDALENA RUIZ GUIÑAZÚ Y LALO MIR.
Género: Animación

FINAL DE OBRA
Guión y Dirección: JOSÉ GLUSMAN
Producción: SUSANA LANDAU MAURICIO BAROUILLE
Género: Documental

cine argentino
VAMOS A VERLO.

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES